

О Славянских
Письмах
и его
современниках





О. ЛЕВАШЕВА

ПУЧУНИИ



Москва
Всесоюзное издательство
и Советский композитор
1980

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

МАСТЕРА XX ВЕКА

**ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР**

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Е. БРОНФИН, Л. ПОЛЯКОВА

Италия до сих пор была как бы окружена блистающей сферой — сферой свободы и национальных чувств; отсюда и родились философия и литература, движущая сила которой находилась как бы вовне ее, хотя и вокруг нее. Сейчас Италия должна заглянуть в себя, искать себя в себе самой... Великий труд XIX века завершается. Мы присутствуем при новом брожении идей, возвещающем о создании нового. Мы уже видим, как в нашем веке обрисовывается новый век. И на этот раз мы не должны оказаться ни позади, ни на вторых местах.

*Франческо де Санктис.
История итальянской литературы, 1870*



ВВЕДЕНИЕ

Нужно думать о лирике, о музыкальном театре. Поэтизировать все, что возможно, приносить лирику... извлекать пользу даже из самых маленьких ситуаций, которые, будучи положенными на музыку, становятся большими... Мечтаю о чем-то великом, новом, волнующем и еще никогда не виданном. Найду.

Пуччини (из письма к В. Сольдани от 28 июня 1904 г.)

I.



реди мастеров оперного жанра, каких подарила миру Италия, Пуччини смело может быть назван композитором редкой, необычной судьбы. Первые оперы 1880-х годов, созданные совсем еще молодым музыкантом и в общем-то ничем не выделяющиеся на фоне обширного позднеромантического репертуара. Долгие годы молча-

ния и поисков своего стиля. Неожиданный взлет в «Манон Леско». Огромный успех «Богемы» и следующих за ней «Тоски», «Мадам Баттерфлай». Пылкая любовь широкой публики, буря восторга в оперных аудиториях всего мира... И одновременно — суровые отзывы знатоков, сразу же исключивших композитора из разряда «великих» и категорически отстранивших его от сферы высокого, прогрессивного искусства современности. Общественное признание — и своеобразный ostrакизм в мире музыкальной элиты, мировая слава — и тяжкое клеймо неполноценности, «второсортности»!

Разрыв этот еще более усугубился после смерти Пуччини, когда его оперы во всех уголках земного шара стали в полном смысле слова общенародным достоянием и пробным камнем для самых даровитых, самых прославленных мастеров оперной сцены. Этому обстоятельству по-прежнему упорно старалась не замечать академическая критика, для которой весь облик композитора явно не соответствовал установившимся критериям музыкальной классики. Растущая популярность опер Пуччини в глазах утонченных знатоков свидетельствовала всего лишь о низменных вкусах толпы, а присущий ему лирический дар обычно расценивался только как выражение мещанской сентиментальности.

С подобной оценкой творчества Пуччини мы сталкиваемся и в трудах его соотечественников. Один из самых солидных источников — «История музыки» А. Делла Кортэ и Г. Паннаинна, изданная в 1936 году, дает ему следующую характеристику: «Джакомо Пуччини — истинный выразитель художественных вкусов и чувствований мелкобуржуазного общества конца XIX — начала XX века; отсюда и необычайный успех его опер. Это певец мелкой влюбленной души, меланхолической и сентиментальной чувственности. Духовный горизонт его ограничен, выразительные возможности скромны; но неподдельным и щедрым является биение его страстного сердца...» (51, с. 265). В эту пренебрежительную, пусть не совсем отрицательную оценку время внесло существенные коррективы. Примерно к середине нашего века творчество Пуччини начало постепенно завоевывать достойное место не только в творческой практике. Появились новые публикации, новые монографии, серьезные исследовательские труды.

Огромную роль в этом сыграли мощные сдвиги послевоенной эпохи, охваченной подъемом демократического движения, пламенем воинствующего гуманизма. Жестокое потрясение второй мировой войны заставило по-новому ощутить действительную ценность многих «второстепенных» явлений. По-новому близким и родственным мироощущению миллионов простых людей в этой накаленной атмосфере оказалось искусство Пуччини — сердечное и правдивое, чуждое выпренности притязаний.

Важным поводом к возрождению пуччиниевской традиции послужила юбилейная дата столетия со дня рож-

дения композитора — 1958 год. Именно к этому сроку на родине Пуччини и за ее пределами появились ценные труды, раскрывающие глубокое значение творческой деятельности автора «Богемы» и в существенной мере снимающие то вопиющее противоречие, следы которого не исчезли и поныне.

Значительным вкладом в пуччинистику явилась прежде всего публикация писем композитора, вышедших в издательстве Рикорди под редакцией Эудженио Гара (47). — публикация далеко не полная, но тщательно подготовленная и снабженная содержательными комментариями. За ней последовали новые сборники писем, подготовленные К. Паладини (1961; см. 72) и А. Маркетти (1973; см. 74), охватывающие ценные биографические материалы, в том числе обширную переписку Пуччини с его матерью, сестрами, братом. Интересные материалы и документы появились в итальянских сборниках, посвященных Пуччини, и в итальянской периодике конца 50 — начала 60-х годов*. Вновь были перенданы и дополнены новыми материалами интереснейшие свидетельства современников, воспоминания друзей Пуччини — Адами, Фраккароли, Маротти и других. А главное, возникла тенденция спокойной и объективной оценки и подлинно научного, серьезного анализа пуччиниевского стиля.

С большой полнотой проявилась она в обширной, наиболее фундаментальной монографии о Пуччини, созданной крупным английским музыковедом и дирижером Моско Карнером (46). Серьезный и вдумчивый аналитик, представитель музыковедческой школы Гвидо Адлера, Карнер не только расширил творческую биографию композитора, дополнив ее новыми материалами, но и предпринял, в сущности, первую попытку серьезного стилистического исследования всех опер Пуччини в свете развития мировой оперной культуры на рубеже двух веков. Этому труду предшествовала длительная подготовительная работа. В ряде статей («В защиту Пуччи-

* Среди них выделяется содержательный сборник, вышедший у Рикорди к 100-летию Пуччини, составленный известным музыковедом К. Сартори. Сюда вошли ценные статьи, исследования, воспоминания Л. Бонаккорси, Г. Гатти, М. Карнера, М. Милы, И. Пиццетти, Л. Торки и других (73).

ни», «Две Маппи», «Экзотические элементы в творчестве Пуччини» и др.) Карнер стремился разрушить все еще не изжитое представление об итальянском композиторе как о создателе дешевой веристской мелодрамы и связать его творчество с передовыми, прогрессивными стремлениями XIX столетия. Несмотря на ряд сомнительных эстетических и философских обобщений, касающихся в основном психологической характеристики Пуччини-художника в духе фрейдистской школы, труд Карнера, несомненно, внес много нового в историю европейской оперы современности.

Одновременно с ним вышли в свет интересные, оригинальные исследования английских и американских музыковедов. Среди них заметно выделилась небольшая, но содержательная работа Э. Гринфилда «Пуччини — хранитель печати», посвященная в основном проблеме стиля Пуччини и его связи с национальной, вердиевской традицией (60). Подробный обзор всех опер композитора (правда, не выходящий за рамки развернутого путеводителя) дал английский музыковед С. Хьюз (62). Новыми сведениями об операх Пуччини, процессе их создания и сценической жизни обогатил литературу американский автор У. Эшбрук (39). Специальный труд, посвященный проблеме веризма в творчестве Пуччини, издал Р. С. Макдональд (66). И, разумеется, непрерывно обогащалась итальянская пуччиниада. Вслед за известными монографиями П. Гадда Конти (57) и К. Сартори (77) появились в 1970-е годы труды Дж. Тароцци — о Пуччини как о последнем представителе эпохи бельканто (84) и Э. Сичильяно — с интересной характеристикой творческой личности Пуччини, его художественных взглядов и окружения (81).

Большую дань итальянскому мастеру в тот же период отдали музыковеды социалистических стран Европы — Польши, Румынии, Венгрии, Германской Демократической Республики. Отметим легко и живо написанную, пронизанную горячей симпатией к творчеству Пуччини монографию Вярослава Санделевского — известного исследователя оперной культуры Италии, долго работавшего на родине Пуччини и в полном смысле слова сроднившегося с итальянской музыкальной традицией; труды В. Зейферта, Дж. Сбирчи, Т. Файта, Т. Надора и многих других (76, 79, 78, 54, 70).

В советском музыкознании серьезное изучение творчества Пуччини началось сравнительно недавно. Путь к этому проложила брошюра известного советского музыковеда К. Кузнецова (20). Не выдвигая в этом кратком очерке широких научно-исследовательских задач, автор сумел с присущей ему тонкой, разносторонней эрудицией затронуть здесь такие важнейшие проблемы, как связь Пуччини с литературно-художественными течениями его времени, новаторство его драматургических приемов, специфика его вокальной мелодики. В течение долгого времени маленький этюд К. Кузнецова оставался, в сущности, единственным серьезным вкладом советского музыкознания в пуччинистику.

Позднее, в 1960-е годы, растущий интерес к Пуччини нашел отражение в превосходной по ясности мысли, научной обоснованности небольшой книге И. Нестьева — работе, особенно ценной в заключительных выводах, метко и лаконично обрисовывающих эстетику и творческий облик композитора (16). Интересное исследование о принципах драматургии Пуччини создала А. Кенигсберг (12).

И, наконец, уже на рубеже 60—70-х годов вышла из печати первая на русском языке широкая, монументальная монография о Пуччини, созданная Л. Данилевицем, — законная и долгожданная дань композитору, любимому и популярному в нашей стране (6). Широкая характеристика исторического фона, эпохи и специфических особенностей развития итальянской культуры делает эту книгу трудом подлинно исследовательским. Вдумчиво, увлекательно написан в ней анализ оперной драматургии Пуччини, в котором автор впервые с такой степенью подробности освещает принципы пуччиниевского симфонизма, технику его оркестровки. Большое внимание уделено сценической жизни опер Пуччини, конкретным вопросам их «театральности», столь важным, определяющим в сфере эстетики композитора. Особенно часто привлекает Л. Данилевич материал современных советских и зарубежных постановок, ярко подтверждающий неосыпаемую жизненность оперного наследия композитора.

С других позиций к творчеству Пуччини подходит Б. Ярустовский, включающий творчество Пуччини в общий «контекст» всей мировой оперной культуры XX сто-

летия (31). В центре его внимания — структурные, композиционные проблемы, определяющие особое место Пуччини в ряду других крупных мастеров. Именно эта широта эстетического аспекта делает наблюдения автора особенно ценными в свете анализа драматургических принципов Пуччини и их влияния на мировое оперное искусство.

Растет интерес и к творческой личности композитора, его взглядам, его окружению. Необходимо заметить, что разработка документальных биографических материалов о Пуччини едва только начата в нашей литературе. Существующее поверхностное представление о нем, сложившееся на основании анекдотов, романов и популярных кинофильмов, далеко не во всем соответствует действительности. Знакомый нам по портретам облик красивого и тщеславного южанина, спортсмена с горделивой, слегка надменной осанкой скрывает в действительности пытливую, ищущую душу художника, его вечные сомнения и терзания в поисках намеченной цели. Во многом трудной оказалась и личная судьба Пуччини, и его положение в музыкальном мире Италии.

Яркий свет на истинные, реальные условия его творческой жизни проливают письма композитора, с которыми только теперь, в 70-е годы, смогли познакомиться советские читатели. Вышедший в 1971 году сборник писем Пуччини, составленный советским музыковедом Т. Келдыш, является первой публикацией его эпистолярного наследия на русском языке (17). Внимательный отбор писем (в небольшой по объему книге представлено самое ценное) и тщательно составленные комментарии делают это издание важной основой для дальнейшей разработки творческой биографии автора «Богемы».

Итак, лишь во второй половине XX века музыковедческая литература решительно утвердила мировое значение искусства итальянского мастера. В области пуччиниады наступила эра серьезных исследований. От первых критических статей и рецензий, весьма противоречивых по эстетическим критериям, современное музыкознание пришло, наконец, к монографиям и исследованиям аналитического характера.

Но все же и в ряде современных работ, как общих, так и более специальных, барьер между теорией и практикой в оценке Пуччини остался далеко не преодолен-

ным. На практике это — классик, чьи оперы давно уже ставятся наряду с бессмертными творениями Верди, порой даже вытесняя их из репертуарных списков. В теории, или, иначе говоря, в профессиональной критике, — композитор сравнительно небольшого диапазона, страдающий известной ограниченностью эстетического кругозора и однообразием художественных выразительных средств.

Снисходительный, как бы извиняющийся тон проскальзывает даже в упомянутом выше монументальном труде М. Карнера — этой образцовой критической биографии, общепризнанной в европейском музыкознании. «Можно ли назвать Пуччини великим?» — спрашивает Карнер в конечных выводах своего труда. Вопрос этот он решает в отрицательном смысле: Пуччини, по его словам, был наделен не столько «величием», сколько своеобразием яркого, самобытного таланта; как композитор он «стоит на грани таланта и гениальности». Отталкиваясь от характерных элитарных критериев зарубежного музыкознания, Карнер не отрицает в музыке Пуччини известного налета «вульгарности», что, впрочем, не мешает ему сравнивать своего героя с такими гигантами, как Верди и Чайковский, Бальзак и Диккенс! (46, с. 229).

Крайне противоречивой и неустойчивой доньше является трактовка сложной проблемы эволюции стиля Пуччини, сравнительная оценка его опер среднего и позднего периода. Авторы новейших трудов чаще всего рассматривают эту эволюцию по восходящей линии, отдавая пальму первенства последней, незавершенной опере Пуччини — «Турандот». Путь Пуччини, таким образом, представлен как интуитивное устремление к этой вершине, этому идеалу, перед которым бледнеют даже такие его достижения, как «Богема» и «Тоска». «Последнее произведение Пуччини — «Турандот» — во многих отношениях наиболее интересное», — отмечает известный американский музыковед Уильям Остин (40, с. 109). В какой-то мере к этому мнению склоняется и Л. Данилевич, уделивший поздним операм Пуччини (особенно «Девушке с Запада») куда больше внимания, чем его популярным операм среднего периода.

При всей прогрессивности этой позиции, она все же страдает чрезмерной прямолинейностью. Творчество

Пуччини, как и творчество Верди, развивалось в теснейшем взаимодействии с духом эпохи и выдвинутых ею задач, выявляя на каждом этапе своеобразное, самостоятельное решение оперной драматургии и порождая все новые, несравнимые по своим индивидуальным качествам оперные шедевры. И в этом смысле оценка «лучше» и «хуже» в отношении среднего и позднего Пуччини выглядит столь же неубедительной, как и соответственное сравнение вердиевских опер 1850-х и 1880-х годов. Как и у Верди, с его «Травнатой», «Аидой» и «Отелло», на жизненном пути Пуччини «Богема», «Тоска» и «Турандот» яркими вехами обозначили творческую эволюцию художника.

И, наконец, последнее, но не меньшее — вопрос о реализме опер Пуччини. Принципы его реалистического мышления донныне затрагивались исследователями лишь в общем плане, хотя к этой проблеме, в сущности, сводятся все основные стилистические, драматургические и образные принципы его творческого метода.

Непосредственно связан с проблемой реализма и важный вопрос о национальной специфике опер Пуччини. Как и любой крупный композитор, он, разумеется, не замыкался в узком кругу близких, знакомых впечатлений. Подобно Верди, Чайковскому, Бизе, он жадно впитывал новые веяния европейской культуры, стремился вынести свое искусство за пределы родной страны. Особенно сильное влияние на Пуччини оказала французская опера и, шире, театр и литература Франции. Имеющая свою высокую, давнюю традицию, французская сценическая манера ему, южанину, оказалась глубоко созвучной. Недаром такое сильное впечатление на него произвела мастерская игра Сары Бернар в «Тоске» Сарду — первый толчок к созданию знаменитой оперы!

И все же Пуччини отнюдь не «итальянский Массне», каким нередко хотела представить его профессиональная критика. Его искусство шире, демократичнее. Земная и полнокровная, наполненная чувственным ощущением бытия, но в то же время сердечная и поэтичная музыка Пуччини всеми своими корнями уходит в почву итальянского вокального мелоса, итальянской народной традиции.

Естественно, что формы выражения этой национальной специфики у композитора уже иные, чем это было

у Верди или его предшественников. Нензмненно чуткий к атмосфере времени, Пуччини всеми фибрами души ощущал тревожный ритм XX века. Совсем не порывая с вердиевской традицией, он как художник принадлежал уже новой эпохе Дебюсси, Штрауса, Стравинского. Понять эту «связь времен» в творчестве итальянского мастера, быть может, и означает ощутить силу его художественной правды, новизну его реализма.

II.

Если бы можно было назвать одно-единственное произведение, достойно увенчавшее весь путь итальянской оперы за триста лет ее сценической жизни, то память каждого любителя музыки невольно подсказала бы ему бессмертную оперу Верди «Отелло». В ее напряженном тоне, в горячем дыхании страсти, наполняющем эту музыку, в ее динамичности, устремленности, ее подлинно шекспировской мощи воплотилась высшая прогрессивная тенденция времени — превратить оперу в музыкальную драму, решить — уже на новом уровне реализма XIX столетия — великую гюкковскую задачу синтеза музыки, слова и действия.

Уже самое начало оперы Верди властно бросает нас в накаленную атмосферу шекспировской трагедии. Бушуют волны, гремят раскаты грома; в напряженном внимании застыла ожидающая полководца толпа. И, словно могучие удары мечей, прорезают густую оркестровую ткань тревожные возгласы хора. Как много вобрала эта сцена от бурных устремлений своей эпохи — эпохи Вагнера, Мусоргского, Чайковского!

Опера Верди увидела свет рампы в 1887 году на сцене «Ла Скала». Италия в это время уже смогла пережить свой «вагнеровский этап», полемику, разгоревшуюся с особой силой в начале 1870-х годов, после итальянской премьеры «Лоэнгрина» (1871). Теория и практика вагнеровской музыкальной драмы уже успела принести свои плоды в операх современников Верди, и прежде всего Арриго Бойто, талантливого музыкального критика, либреттиста, поэта и композитора, неутомимого пропагандиста вагнеровских идей. В своем «Мефистофеле» (1868) Бойто выступил как поборник высокой интеллектуальной музыкальной драмы, способной ввести

слушателя в мир философских идей. И если пафос этих реформаторских идеалов был в значительной степени ослаблен ограниченностью его музыкального дарования, то в плане общей драматургической концепции опера Бойто все же явилась произведением этапным, провозвестницей новой эры. Не случайно именно этому умному, темпераментному поэту-музыканту принадлежит честь создания либретто «Отелло» и «Фальстафа». С его помощью Верди удалось осуществить ту великую цель, о которой мог только мечтать его скромный сотрудник, — превратить оперу в симфонизированную музыкальную драму, сохранив при этом всю самобытность итальянского вокального стиля, полноту итальянской мелодии.

Но поздние оперы Верди, открывшие новые горизонты, все же не стали тем эталоном, которому могли полностью подражать его младшие современники. Не только потому, что Италия конца века не выдвинула гения, равного творцу «Аиды»; не только потому, что грандиозные задачи, поставленные великим мастером, оказались не по плечу его младшим собратьям. Иными стали общие эстетические требования оперного театра: приближался XX век. Несвоевременной оказалась даже и та шекспировская тематика, которой питался передовой итальянский театр эпохи Рисорджименто. Шекспировская тема, вдохновлявшая Верди и его современников, великих итальянских актеров Сальвини, Ристори и Росси, теперь отошла на второй план перед темами и образами современности.

Дыхание времени, подчинившего себе драматический театр и литературу, неминуемо должно было коснуться и оперной сцены с ее укоренившимися традициями, ее неизбежными условностями, порожденными спецификой жанра. На смену «высокому» герою пришел маленький, незаметный герой — простой, обыденный человек; на смену большой исторической трагедии — повседневная житейская драма; на смену пышному, грандиозному «постановочному» спектаклю (а этой традиционной импозантности, конечно, не лишены все оперы Верди, за исключением «Травиаты») — более компактная, сжатая и динамичная опера-пьеса, опера-новелла. Так родился веризм — новое направление в итальянском музыкальном театре, новая школа жизненной правды в музыке.

Современный итальянский историк музыки Домени-

ко де Паоли характеризует веризм как направление по преимуществу литературное: «Веризм — естественнейший процесс реакции против искусственного мира мелодрамы*»; желание найти творческое вдохновение в повседневной жизни; движение, в своих истоках литературное и обязанное именно литературе многими шедеврами» (52, с. 149).

Действительно, своим недолгим и бурным «прорывом» итальянская веристская опера обязана в первую очередь современной ей литературе. Родившийся в эпоху полного расцвета критического реализма, веризм возник как естественный протест против «возвышающего обмана» романтических иллюзий. Его лозунг неприкрашенной правды жизни вступил в спор с теми высокими положительными идеалами, которые диктовались эстетикой романтизма. Открылись глаза на ужасающую, голую правду окружающей действительности. Вместо героя, противопоставленного среде, исключительного и необычного, появился герой, сложившийся в конкретных социальных условиях, — образ обыкновенного человека, остро сознающего гнет реально существующих обстоятельств.

С новой силой проявились в литературе социальные мотивы, анализ противоречий окружающей жизни.

Своеобразное преломление этот социальный аспект получил в творчестве одного из крупнейших писателей второй половины века — Эмиля Золя.

С именем Золя, духовного отца веризма, традиция связывает возникновение натуралистической школы в западноевропейском искусстве. Однако сложившееся в литературе понятие натурализма как направления, основанного только на принципах позитивистской философии и утверждающего метод холодного, бесстрастного наблюдения жизни, по существу, не отвечает поразительной по своей грандиозности, силе и широте творческой деятельности французского писателя. В своих романах он запечатлел жестокие нравы эпохи «безумия и позора», завершившейся разгромом Второй наполеоновской империи. Вопреки позитивистской теории «объективного» отношения к избранной теме, Золя с редкой

* Под этим названием итальянский историк подразумевает оперу эпохи романтизма.

страстностью и неподкупной честностью вскрывал язвы буржуазного общества, бичевал общественные пороки. Присущий ему дар социального обличения в своей основе резко противоречил тем принципам «научной достоверности» и фетишизации фактов, какие провозглашались эстетикой позитивизма. Как художник и практик он вступил в борьбу с собственной теорией холодного и бесстрастного анализа. И если несомненную дань этой теории он отдал в самых уязвимых и непривлекательных чертах своей творческой концепции (сюда относятся, например, излишнее внимание к биологическим факторам человеческого бытия, выпячивание грубых и низменных инстинктов человеческой натуры и самая идея непреодолимости этих инстинктов, порождающих своего рода «биологический детерминизм»), то лучшее, что создал Золя в литературе, принадлежит реализму в самом высоком и подлинном значении этого слова. В замечательных романах эпопеи «Ругон-Маккары» — таких, как «Карьера Ругонов», «Западня», «Жерминаль», — он сумел привлечь внимание к незаметному герою, создать кровью написанные картины нищеты, страдания и борьбы людей из народа, показать революционную силу духа французского пролетария, представителя «социального дна». Можно сказать, что в творчестве Золя впервые вступили на реальную, твердую почву те возвышенные образы «отверженных», которые были созданы его предшественником Гюго, великим романтиком. Здесь автор «Ругон-Маккаров» является одновременно и наследником, и противником французского романтизма, основоположником нового направления во французской литературе.

Произведения Золя получили широкий резонанс во всех странах Европы. Влияние их распространилось на литературу, театр и драму и, наконец, на оперу — область, казалось бы, далекую от непосредственного наблюдения жизни. Но таково было знамение времени. Смелые, эпатирующие новеллы и романы Золя пробудили подспудные течения художественной жизни и послужили сигналом к действию. Глубокие причины здесь коренились не столько в самом влиянии личности французского писателя, сколько в созвучности его творений духу эпохи. Задача непредвзятого отображения жизни без прикрас, «человеческих документов», «пластов жи-

зни» («tranches de vie», по выражению самого Золя) в различных странах Европы оказалась давно назревшей. И в рамках каждой национальной культуры она нашла свое, индивидуальное решение.

Не было целиком подражательным и творчество итальянских вернистов — южных соседей Золя.

Острейшие социальные преобразования, совершавшиеся в Италии 1870-х годов, послужили основой развития новых, антиромантических художественных течений. Страна вступила на путь капиталистического развития. Ушла в прошлое героическая эпоха Рисорджименто, с ее непоколебимой верой в национальные идеалы, мечтой о создании гуманного и справедливого общества. Вопреки всем надеждам и чаяниям Гарибальди и его сподвижников, Италия не стала демократической республикой и превратилась в буржуазную конституционную монархию, во главе которой стоял Виктор-Эммануил, бывший король Пьемонта. Итальянская буржуазная революция осталась незавершенной.

После 1870 года, года объединения Италии, наступило время «утраченных иллюзий». Глубокое разочарование овладело наиболее просвещенной частью интеллигенции. Крушение романтических мечтаний Рисорджименто заставило итальянских художников, по выражению современного историка, «увидеть свою страну такой, какова она в действительности» (8, с. 525).

Как и у французских писателей того времени, основой новой эстетической концепции явилась философия позитивизма. Предписанные канонами позитивизма требования научной достоверности, строгого контроля разума, трезвой и беспристрастной оценки жизненных явлений в той или иной мере нашли отражение и в итальянской литературе. И так же, как это было в творчестве Золя, сила таланта помогла лучшим писателям Италии преодолеть натуралистический догматизм этих эстетических позиций.

Виднейший из них — Джованни Верга (к его творческим принципам мы еще вернемся) оказал огромное, непреходящее влияние на судьбу итальянского искусства.

Искусство Верги прежде всего демократично. Оно обращено к простому человеку, обреченному на безрадостную жизнь, полную нужды и лишений. Несмотря на

известную ограниченность сюжетов и тем, оно нашло свой путь к читателям всех стран мира и с беспощадной правдивостью открыло им новую, неприкрашенную, реально существующую Италию. Творческий метод этого замечательного писателя-гуманиста положил свою печать на все развитие передовой итальянской литературы XX века, получив отклик даже в произведениях тех писателей, которые по своим эстетическим позициям оказались далекими от веризма. Особенно ярко отразилось его влияние в области итальянского театра и кинодраматургии XX века, вплоть до могучего движения неореализма, захватившего мировое киноискусство после второй мировой войны. А в области музыки именно новелла Верди, одно из лучших его творений, дала первый толчок к развитию целого направления в музыкальном театре. На почве литературного веризма вырос веризм музыкальный.



Первой ласточкой, возвестившей приход молодой национальной оперной школы в Италии, была, как известно, опера Пьетро Масканьи «Сельская честь». На ее долю выпал редкий, небывалый успех. Поставленная впервые в 1890 году в Риме, маленькая опера молодого композитора за один год обошла все европейские сцены и вызвала благожелательные отзывы таких корифеев, как Верди и Чайковский. Секрет этого успеха скрывался не только в несомненной одаренности автора (Масканьи обладал «неотшлифованным», грубоватым, но ярким и самобытным талантом), но и в новизне жанра, подсказанной литературным источником. Герои «Сельской чести» были по тому времени новыми даже по сравнению с реалистическими персонажами «Кармен» Бизе. Варварские, патриархальные нравы сицилийской деревни, необузданные страсти, фактологическая достоверность жестокой бытовой драмы — все это и поражало, и возмущало, и неотразимо влекло к себе оперную аудиторию.

Жестокой мелодраматичности сюжета хорошо отвечала горячая, страстная музыка Масканьи. Несомненной удачей оказалось и лаконичное, сценически действенное либретто, представлявшее как бы «концентрат»

новеллы Верги и сохранившие ее колоритные, локальные черты.

В драматургическом отношении Масканьи стремился сочетать традиционные черты итальянской оперы, и прежде всего господствующую в ней вокальность, с непрерывностью сценического действия и гибкостью музыкального развития. Слияние вокального и инструментального начала (серенада Туридду в оркестровом вступлении), объединение двух картин посредством оркестрового интермеццо, выразительность мимических сцен — все это в послевагнеровскую эпоху было прямой данью современным требованиям; хотя в целом молодой композитор еще не дерзнул отказаться от принципа самостоятельных номеров. Так создавался типичный для эстетики веризма тип «оперы-пьесы» (термин Б. М. Ярустовского), основанной на принципе гибкого музыкального развития и переключающей главное внимание на сцену, сценическое действие, видимый образ актера.

Успеху «Сельской чести» сопутствовало рождение другой дочери веризма — оперы Леонкавалло «Паяцы» (1892). Написанная на собственный текст на основе реального факта из уголовной хроники Южной Италии, она открыто воплощает золаистскую идею «человеческого документа». Перед зрителями — вполне достоверный, метко схваченный «кусочек жизни» с обыденными героями из мира цирковой богемы, мира комедиантов. В сравнении с оперой Масканьи усилилось стремление показать изменчивость жизненного потока, непрерывность сценического действия. Отсюда и более гибкое использование средств современной оперной техники, и выразительность речевой декламации (экспрессивный пролог — шедевр Леонкавалло!), и устойчивая система лейтмотивов. И, разумеется, особое внимание к зрелищности, стремление поддержать неослабевающий интерес зрителя сменой острых и резких драматических ситуаций. Как идея и ее выражение «Паяцы» Леонкавалло — одно из ярчайших проявлений веризма.

И все же каноны веристской музыкальной эстетики, блистательно утвердившие себя в ранних операх Масканьи и Леонкавалло, впоследствии оказались недостаточно стойкими. В творчестве обоих итальянских мастеров, как и их многочисленных единомышленников (Джордано, Чилеа, Франкетти, несколько позже Дзан-

донан, Монтемецци, Альфано), очень скоро проявилась тенденция раздвинуть рамки оперы-пьесы, выйти за пределы современной «документальной» сюжеттики. Сила традиции заставляла их вновь повернуть итальянскую оперу к испытанным романтическим сюжетам вроде «Андре Шенье» или «Адриенны Лекуврер». Яркие средства музыкального выражения, вначале воспринятые как нечто новое, с течением времени превратились в назойливые штампы. Такой оказалась, прежде всего, экспрессия открытого, обнаженного человеческого чувства, выраженная в злоупотреблении высоким регистром человеческого голоса и резким форсированием, переходящим в крик — вопль души, вопль отчаяния. Прием этот получил широкое распространение в так называемых «ариях крика» (*«arie d'urlo»*). Масканьи впервые эффектно применивший его в «Сельской чести», ставил себе в особую заслугу этот повышенный экспрессивный стиль. О музыке своей оперы «Маленький Марат» (1921) он с удовлетворением писал: «...у нее стальные мускулы. Сила ее — в человеческом голосе, который не говорит и не поет: он кричит! кричит! кричит!» (см. 46, с. 242).

Отсюда, из этого принципа сгущенных эмоций, возникли, по существу, все известные нам броские приемы веристской оперы-мелодрамы: поддержка голоса в кульминациях мощными унисонами оркестра, резкая смена коротких речевых реплик внезапными выкриками певцов, контрастная динамика оркестровой ткани*, характерные резюмирующие коды последних действий, построенные на мощном проведении главной, роковой темы у медных... Стандартность этих приемов, распространившихся с поразительной быстротой и наложившихся на веристскую оперу своеобразное клеймо банальности, сразу же отвратила от нее многих крупнейших музыкантов мира. Она помещала Римскому-Корсакову, Дебюсси и многим другим деятелям увидеть в ней проявление истинной человечности, гуманности, демократичности, всегда присущей передовой итальянской культуре. И, наконец, породила пренебрежительное отношение к оперному веризму даже у самих итальянцев — пред-

* Ее выразительно подчеркивает Г. Караян в своей интерпретации «Сельской чести».

ставителей новой, так называемой «инструментальной школы».

Почти одновременно с веристами, в 80-х годах прошлого века, Италия выдвинула самостоятельную группу композиторов, устремивших взоры не к оперному театру, а к высокой инструментальной культуре прошлых веков, к творчеству Фрескобальди, Корелли, Вивальди и других старых мастеров. Закат творческой жизни Верди и явное снижение «серьезной» тематики заставили их отвернуться от современной веристской оперы, которой они уже не предрекали большого будущего. В творчестве Сгамбати, Мартуччи, Босси, Синигальи и других музыкантов конца XIX века ярко проявились реставраторские тенденции возврата к прошлому, возрождения старинных инструментальных форм. Движение это было окрашено явным оттенком национализма, ибо его поборники с самого же начала стали приписывать молодой оперной школе космополитические черты. Как бы намеренно закрывая глаза на то, что великолепное инструментальное искусство Италии XVII—XVIII веков развилось на почве богатейшей оперной культуры и питалось одними истоками с оперой, представители инструментальной школы пришли к отрицанию оперного жанра, якобы погубившего музыкальную культуру Италии и помешавшего ей занять ведущее положение в европейской музыке нового времени.

Возникшая в конце XIX века «инструментальная» тенденция была продолжена еще более мощной группой композиторов следующего поколения, родившихся в 1880-е годы. То были видные представители итальянской музыки XX века — Респиги, Казелла, Маллиперо, Пиццетти. Деятельность этих широко образованных и в полном смысле слова интеллектуальных художников (каждый из них был и композитором, и писателем, и критиком, и редактором, и музыковедом-историком) в немалой степени способствовала укреплению международного авторитета итальянской музыкальной культуры. Однако своеобразная замкнутость эстетических взглядов лишила их творчество широкого, общенародного значения. По своим эстетическим взглядам они, представители духовной аристократии итальянского художественного мира, оказались антиподами таких популярных композиторов, как Масканьи, Леонкавалло, Чилеа.

Джордано и, разумеется, Пуччини. Вначале пренебрежительно относившиеся к оперному жанру, они в дальнейшем преодолели узость этих воззрений и попытались направить оперу по иному пути, который можно в целом охарактеризовать как путь возрождения классицистских традиций. Античные или библейские сюжеты («Федра», «Орфенды», «Дебора и Иаиль»), своеобразный декламационный стиль с речитацией в духе Монтеверди, внедрение старинных полифонических форм — все это говорило о строгом, утонченном вкусе художников-реставраторов, об их стремлении возродить старинную «драму на музыке». Течение неоклассицизма в лице этих итальянских *maestri* нашло очень стойких, верных приверженцев.

Однако на практике их стилизаторские опыты не имели широкого резонанса. Известность опер Казеллы или Малипьеро, за редкими исключениями, не вышла за пределы Италии. Прочно укоренившийся на оперной сцене веристский стиль гораздо больше импонировал широкой публике, чем все попытки возродить старинную оперу-драму.

С другой стороны, и реализм веристов после его бурного расцвета вскоре обнаружил свою ограниченность. Не случайно в трудах современных историков период чистого веризма, как правило, сводится лишь к последнему десятилетию XIX века. Уже в первые годы нового века в творчество ведущих композиторов-веристов проникают влияния символизма, импрессионизма и неоромантизма. Совершается поворот к легендарным и историческим сюжетам, трактованным в духе д'Аннунцио. Эпигонские неоромантические черты в особенности открыто выступают у композиторов-веристов второго поколения — Дзандонаи и Монтементи. Но даже и Масканьи, первый пророк веризма, пробует свои силы в самых различных жанрах, начиная от символистской «японской» экзотической оперы «Ирис» и кончая эпигонской, почти мейерберовской большой романтической оперой «Нерон».

Необходимо заметить, что этот эпигонский романтизм д'аннунцианского толка нашел опору в самых реакционных теориях, возникших в Италии в годы первой мировой войны и полностью развернувшихся затем в период фашизма. То были мечты о возрождении «могу-

чей Италии» эпохи Ренессанса и Римской империи, националистические идеалы утверждения «сильной власти» и «могучей сверхчеловеческой личности». Открытое выражение они получили в пышных квазиромантических операх 1910—1920-х годов и в столь же пышных риторических ранних итальянских кинофильмах («Кабирия», «Камо грядеши?», «Последние дни Помпеи» и др.). Веристские демократические традиции под натиском этих идей отступили на второй план.

Борьба двух направлений — веризма и декадентского неоромантизма — нашла яркое освещение в труде известного современного кинорежиссера Карло Лидзани, развернувшего на страницах своей книги подробный и пронизательный анализ итальянского киноискусства начала XX века. «Те искры правдивого изображения действительности, которые иногда мелькали в документальных и хроникальных фильмах [...], могли бы с течением времени превратиться в самостоятельное, народное направление, в самую настоящую веристскую школу, если бы не романтически-д'аннунцианское направление в области культуры, взявшее сразу же верх, и как раз в тот самый момент, когда кинематография приближалась к подлинной культуре. Таким образом, борьба между этими двумя основными направлениями в итальянской кинематографии с самого начала происходила при явном перевесе сил одного из них. Поскольку исход этой борьбы был уже заранее предрешен, последователям веризма не удалось оказать на итальянскую кинематографию столь решающего влияния, как последователям д'Аннунцио» (14, с. 50).

В области итальянской оперы борьба идейно-художественных направлений в первых десятилетиях XX века дала еще более сложную картину. Черты неоклассицизма, неоромантизма и самого жестокого, натуралистического веризма причудливо переплетались в театральном репертуаре. Неустойчивость этих исканий оказалась тем более знаменательной, что итальянская опера, вопреки распространенному мнению, отнюдь не оскудела в количественном отношении. Об этом можно судить, хотя бы перелистывая анналы крупнейшего оперного театра Италии — «Ла Скала» (см. 34, с. 52). В них поражает обилие имен, сюжетов и жанров. Оперы Респи-ги, Казеллы, Маллиперо, Альфано, Пиццетти, Монтемец-

ии и других авторов на протяжении очень короткого времени сменяют одна другую и создают впечатление активной, насыщенной сценической жизни. Первоклассные составы исполнителей, великолепное декоративное оформление оперных спектаклей, к которому привлекались крупнейшие художники, начиная от А. и Н. Бенуа, — всем этим справедливо может гордиться итальянская оперная сцена XX века.

И тем не менее локальное значение всех этих опер бесспорно. При всей талантливости отдельных опытов, право на мировое признание по-прежнему сохранилось лишь за одним композитором. На всем протяжении XX века (теперь уже почти целого столетия) одно только имя композитора-итальянца неизменно влечет к себе оперную аудиторию — Джакомо Пуччини. Окруженный плеядой композиторов бесспорно талантливых, индивидуальных и ярких, он все же по-прежнему остается единственным, кто воплощает для нас живую душу Италии, ее богатейшего мелоса, ее оперной культуры. Именно этим именем доныне исчерпывается общее представление о новой итальянской оперной школе в глазах каждого завсегдатая оперных театров. И как бы ни были ограничены наши суждения о ней в силу известной косности оперной критики (история итальянской оперы XX века в нашей литературе пока еще остается «белым пятном»), позиция Пуччини как классика оперного жанра остается незыблемой. Слава Пуччини уже утверждена историей. Причины ее — в неизменной правдивости, естественности, спонтанности его простого и человеческого искусства.

III.

Приход Пуччини на оперную сцену не был потрясающим событием. Его первые оперы — «Виллисы» и «Эдгар» — выявляют лишь некоторые признаки будущего огромного оригинального таланта, которые едва пробиваются сквозь строй привычной романтической образности. Атмосферой романтического томления, духом отчасти французского оперного лиризма, отчасти немецкой вагнеровской романтики овевая и следующая, более зрелая опера «Манион Леско», в которой, правда, уже достаточно отчетливо вырисовываются черты будущих героев Пуччини.

Но вот к концу века появляется сочинение, сразу затмившее сенсационные шедевры веристов, опера, в которой композитор взял лучшее от молодой оперной школы, но и преодолел ее узость, соединив «поэзию и правду». В «Богеме», появившейся на пороге XX века (1896), Пуччини впервые выступил во всеоружии своего мастерства. Во всем блеске раскрылись и засияли самые яркие, самые привлекательные стороны его дарования: поразительное чувство сцены, живое ощущение атмосферы действия, гибкость и непринужденность развития, а главное, свежая, вдохновенная лирика. Создав эту оперу, во многом автобиографичную, Пуччини ввел слушателей в мир своих молодых героев, заставил поверить в них и властно подчинил аудиторию могучему чувству сопереживания.

Нет спора, многое в «Богеме» отвечает сложившимся веристским канонам. Чувствительный, мелодраматический и при этом в широком смысле слова современный сюжет (1840-е годы — эпоха, от которой не так уж далеко ушел сам Пуччини); обыденность персонажей; трагическая развязка, выразительно подчеркнутая траурным заключением оркестра, — во всем этом по-прежнему царит дух житейской правды, впервые обретенный в операх Масканы и Леонкавалло.

Но насколько тоньше, изящнее, поэтичнее отображен у Пуччини этот знакомый и повседневный мир! Сцены из жизни парижской богемы, так остроумно, но и несколько прозаично очерченные у Мюрге, в опере Пуччини утратили присущий им налет тривальности. Недаром и до сих пор эта музыка поражает нас какой-то особенной теплотой и сердечностью лирического тона. Требование жизненной правды Пуччини, в отличие от своих современников, не понял слишком буквально. В любой, казалось бы, самой обыденной ситуации он умел находить свою поэтическую сторону — тот специфический художественный аспект, который Золя называл «le côté poète» действительной жизни. Сила музыкального дарования позволила Пуччини преодолеть внешнюю эффектность веристской оперы-драмы и выдвинуть на первый план скрытую в ней правду чувств: типичные для веризма обыденные сюжеты он сумел сублимировать в творческой фантазии музыканта. А это и обусловило подлинную реалистическую — отнюдь не натуралистическую! —

сущность его искусства, которое всегда и всюду остается прежде всего искусством большого художника.

В чем же новаторство оперной драматургии Пуччини? Что делает его выразителем своего времени?

В литературе давно уже стало обычным сопоставление Пуччини — Верди. Параллель эта проводится, как правило, не в пользу младшего композитора: могучий, широкий, разносторонний талант Верди рассматривается как антипод более узкого, «измельчавшего» оперного искусства Пуччини.

Сейчас нет надобности говорить о схематичной прямолинейности подобных сопоставлений. «Нельзя порицать Пуччини за то, что он не был Верди или еще кем-нибудь (точно так же, как нельзя порицать Шуберта за то, что он не был Бетховеном), — справедливо замечает Л. Данилевич. — Основные особенности его творчества являются именно особенностями, а не недостатками. Да, Пуччини ставил перед собой во многом иные задачи, чем Верди. Задачи эти были важны, имели общественное значение. Художник-реалист и гуманист, Пуччини достойно завершил важнейший исторический этап развития итальянской оперной музыки» (6, с. 54).

Пуччини и Верди пришли в искусство как выразители различных эпох, различных этапов развития итальянской и мировой музыкально-театральной культуры. На смену мужественному и героическому Верди пришел более камерный, более интимный по своей направленности талант Пуччини. Сын революционной эпохи Рисорджименто уступил место певцу следующего поколения, испытавшего на себе всю горечь утраченных иллюзий и несбывшихся надежд.

Творчество Пуччини лирично по своей природе. Выбирая различные оперные жанры, темы, сюжеты, он неизменно тяготеет к искусству самовыражения, как бы сливаясь со своими героями и сопереживая их жизненную судьбу. Этот особый отпечаток страстного лирического высказывания, открытой исповеди художника всегда лежит на музыке Пуччини, рисует ли он нравы парижской богемы, мрачные эпизоды итальянской истории или экзотический мир Японии. В центре внимания — судьба отдельной личности, отдельного человека, страдающего и любящего, жаждущего простого человеческого счастья. Подобно Чайковскому, он мог сказать, что его ге-

рой «не был для него только предлогом писать ту или другую музыку,— а все время настоящим, живым человеком», родным и близким ему по духу.

Пуччини, несомненно, отобразил характерную для своего времени общую тенденцию лиризации оперы, драмы, театра: Его искусство близко перекликается и с достижениями французского оперного театра (начиная от гениальной «Кармен» Бизе), и с тонким психологизмом русской лирической оперы. Мимо его внимания не прошли аналогичные течения в области литературы, принципы психологического реализма Верди, Золя и Мопассана. И, разумеется, самое непосредственное влияние на Пуччини, как человека театра, оказали те новые направления современного ему сценического искусства, которые получили законченное выражение в творчестве замечательных итальянских актеров — Элеоноры Дузе и Эрнесто Цаккони.

Творческий облик этих двух артистов настолько же верно отражает эпоху Пуччини, насколько характерным для вердиевской эпохи было искусство знаменитых итальянских трагиков середины XIX века — Сальвини, Росси, Ристори. К тому времени, когда окончательно сформировалось композиторское дарование Пуччини, имена великих «шекспировских» трагиков эпохи Рисорджименто уже стали достоянием истории; отошла в прошлое и их величественная, патетичная манера игры. Царницей итальянской сцены стала сверстница Пуччини Элеонора Дузе¹ (1858—1924) — актриса глубоко современная и воплотившая в своем творческом облике тревожный, лихорадочный дух времени. Излюбленный актрисой тип современной женщины, страдающей в оковах жестокой и пошлой действительности, был, несомненно, родствен мироощущению композитора, всегда тяготевшего к теме тяжелой женской судьбы. Усталость, разочарование, тревога напрасных ожиданий, глубокая скорбь человека перед лицом безжалостной, беспощадной действительности — вот сумрачные эмоции, которыми овеяно творчество крупнейших итальянских художников конца века.

Но эти силы судьбы отнюдь не безличны. Герои Пуччини, гибнущие под властью роковых обстоятельств, на самом деле оказываются жертвами вполне конкретных социальных условий. Это и нищие дети богемы, прозя-

бающие в атмосфере блестящего и равнодушного буржуазного Парижа времен Луи-Филиппа. Это и жертвы террора — итальянские патриоты эпохи наполеоновских войн. Это и трогательный образ маленькой японки, женщины-рабыни, гибнущей в условиях современных колониальных нравов. Трагедия каждого из них скрывает в себе черты острого социального обличения, но поданного композитором без нарочитой тенденциозности, с изумительной непосредственностью, сердечностью и простотой. Через судьбу отдельного человека раскрывается жестокая правда жизни. Стремление показать своих героев как рядовых людей, в привычной, обыденной обстановке («смотрите — вот они, рядом с вами!») — типичная черта оперного реализма Пуччини. И вместе с тем его человеческие образы овеяны истинной поэзией, исполнены внутренней красоты.

Сказанное касается в первую очередь женских образов. Характер женщины, героини в подавляющем большинстве опер Пуччини главенствует, подчиняя себе весь путь развития драмы: являясь воплощением светлого жизненного начала, она несет с собою всю полноту лирической сферы чувств.

С этим центральным образом связана и главная, основная лейттема опер Пуччини — тема любви. Любви безграничной, щедрой, всепоглощающей, способной на любые жертвы и возводящей простую, обыкновенную женщину на уровень героини. В этом стихийном чувстве нет ничего от романтической метафизики, от вагнеровских томлений. Любовь у Пуччини, сына Италии, всегда земное чувственное начало, но и одновременно начало поэтически-светлое, полное нравственной чистоты. И в этом смысле его женские персонажи, бесспорно, ведут свою «биографию» от лирических героинь Верди — Виолетты, Джильды, Дездемоны. Тип кроткой и нежной, на первый взгляд даже пассивной женщины, великодушной в любви и не знающей границ в своем самопожертвовании, — излюбленный тип Пуччини. Созданные им образы «маленьких героинь» (как часто раздавались в их адрес упреки в тривальности, слезливой сентиментальности!) действительно несут в себе большой этический смысл. Их принадлежность к миру богемы во многом вызвана личными мотивами, навеяна личными впечатлениями. Характеры эти, по существу, современны и

близки внутреннему миру самого композитора. В их становлении и развитии, как и во всей оперной концепции Пуччини, важен социальный аспект. Трагедия женщины в условиях окружающей жестокой действительности для Пуччини, итальянца, уроженца южной католической страны, всегда имела особый смысл. В чутком внимании к этой теме с особой полнотой проявился его реалистический дар художника, сближающий Пуччини с таким великим мастером, как Мопассан. О трогательных женских образах, созданных итальянским композитором, хочется сказать словами Толстого: «Чувствуется, что автор любит эту женщину... сострадает ей и мучается за нее, и чувство это невольно передается зрителю. И вопросы: зачем, за что погублено это прекрасное существо? неужели так и должно быть? сами собой возникают в душе зрителя и заставляют вдумываться в значение и смысл человеческой жизни» (24, с. 3).

В этой цитате, заимствованной из предисловия Толстого к сочинениям Мопассана, достаточно заменить слово «читатель» словом «зритель» — настолько полно выражает она этическую направленность искусства двух современников. Разумеется, это всего только аналогия. Но аналогия, проливающая яркий свет на творчество Пуччини как гуманиста.

•

Острота социального аспекта и яркая гуманистическая направленность сочетаются с новизной драматургических принципов. Композитор жил и творил в эпоху больших реалистических сдвигов в области оперного театра, эпоху Мусоргского, Чайковского, Бизе. Как и его великие современники, он стремился преодолеть условность оперного театра и слить естественность драматического действия с полнотой музыкального развития, богатством вокального и симфонического элемента. Выросший в эпоху позднего Верди и позднего Вагнера, он с юных лет усвоил принципы современной оперной драматургии: гибкость сквозного действия, комментирующую роль оркестра, принципы музыкального единства, закрепленного лейтмотивной системой, повышенную роль мелодического речитатива, приближающегося к естественным речевым интонациям...

Но если у итальянских веристов эти приемы были

усвоены скорее с внешней стороны, как необходимая дань времени, то у творца «Богемы» они подчинены единой и целостной драматургической концепции. На переломе XIX—XX веков Пуччини создал свой стиль, оказавший непреходящее влияние на оперу современности.

Основы этого стиля начали формироваться еще в «Манон Леско». «Выходец из веристской школы, Пуччини показал в своей «Манон», что следует ее канонам, но следует им с таким вкусом, чувством меры, изяществом, какие не были свойственны ни одному из веристов», — пишет Де Паоли (52, с. 153). В дальнейшем, в своих трех шедеврах — «Богеме», «Тоске» и «Мадам Баттерфлай», он обрел то равновесие, ту полную гармонию сценического и музыкального впечатления, к которым он неустанно стремился.

Драматургическую концепцию итальянского мастера можно в целом определить как концепцию оперы-пьесы или оперы-спектакля, подчиненного принципам сквозного музыкального развития. В центре его внимания находилась не столько драма в литературном значении этого слова, сколько оперный спектакль в его конкретном сценическом воплощении. (Отсюда любовь Пуччини к минимическим эпизодам, обычно совпадающим с наиболее напряженными моментами действия: финал II действия «Тоски» — сцена убийства Скарпина, сцена ожидания в «Мадам Баттерфлай», эпизод преследования Джонсона во II действии «Девушки с Запада».) Конкретное, зрительное представление всегда играло для него роль первичного творческого толчка: ему нужно было видеть своих героев с их жестами, движениями, акцентом, манерой игры и речи. Без этого он не мог, по его словам, написать «ни одной ноты». Пуччини никогда не был особенно усердным читателем. Но страстная любовь к театру с юных лет развила в нем особую наблюдательность и чуткость к сценической образности. Сила и полнота театральных впечатлений — игра Сары Бернар в «Тоске» Сарду, эффектная постановка пьесы Беласко «Мадам Баттерфлай» — заставляли его порой выбирать произведения, далеко не первоклассные по их литературным достоинствам. Ему важны были конкретные типы, характеры, живые люди, реально действующие в определенной жизненной, а значит, и сценической атмосфере.

«Атмосфера» — вот слово, наиболее точно определяющее специфику драматургии Пуччини. Тонкое, артистическое ощущение обстановки действия, умение почувствовать ее в малейших деталях, у композитора прямо перекликалось с новаторскими тенденциями европейского драматического театра на рубеже двух веков. Этим «шестым чувством» сценической атмосферы были в высокой степени наделены Ибсен и Чехов, Гамсуи и Метерлиник. В операх Пуччини, как и у современных ему драматургов, оно является также и важным стимулом психологической характеристики. Его музыкальные пейзажи — это «пейзажи настроения», то перекликающиеся с внутренним миром героя, то противостоящие человеческим страданиям как вечный голос «равнодушной природы». Такие замечательные страницы пуччиниевских партитур, как зимнее утро в «Богеме», картина рассвета в «Тоске» или образ струящейся реки в маленькой драме «Плащ», принадлежат к лучшим достижениям музыкальной живописи того времени. Столь же тонко и наблюдательно вводит Пуччини в свою музыку и жанрово-бытовые элементы. Это и отзвуки далекой старины (гавот в «Тоске», мадригал в «Манон Леско»), и отголоски современной уличной жизни (джазовые интонации сцены в таверне из I действия «Девушки с Запада», фальшивая шарманка в опере «Плащ»). Его герои живут и действуют в конкретной бытовой обстановке, заставляющей зрителя забыть об оперных условностях.

Другое качество, выделяющее Пуччини-драматурга, — динамизм оперного действия в его музыкальном развитии. Лирическое, эмоциональное наполнение музыкальной ткани не мешало ему остро ощущать темп и ритм сценического движения. Великолепно зная законы сцены, он стремился прежде всего «заинтересовать, поразить, растрогать и развлечь» зрителя.

Отсюда особое качество устремленности, динамизма в общих принципах композиции опер Пуччини. В структуре оперного спектакля он свято соблюдает классическое правило: завязка, развитие, кульминация и развязка. За очень развернутым, многосоставным первым актом, в котором герои выступают в широком бытовом окружении, следует наиболее драматичный второй, где эмоциональный накал достигает предела (в четырехактных операх «Манон Леско» и «Богема» эту

кульминационную функцию берет на себя третий акт). Развитие событий динамизируется, темп ускоряется. Короткая, лаконичная развязка последнего акта одним ударом разрушает сложение сложных коллизий. Финал этот у Пуччини всегда трагичен: герои гибнут под гнетом непроборимых жестоких сил окружающей жизни (счастливое исключение составляет одна лишь «Девушка с Запада», «американская драма» с традиционным «happy end»). Действие всей оперы в целом развивается по линии постепенного нагнетания: каждый последующий акт короче и лаконичнее предыдущего. Создается своеобразный эффект «драматургической стретты».

Все это лишь лишь раз подтверждает особую роль Пуччини как мастера театральской музыки нового времени. Присущее ему мастерство острой, лаконичной характеристики, чувство колорита и атмосферы действия, устремленность и динамичность развития характеризуют его как провозвестника нового оперного театра, старшего современника Прокофьева и Шостаковича, Стравинского и Берга, Пуленка и Бриттена.

Новое у Пуччини заключается и в поразительном по своей остроте ощущении темпоритма, в гибкой и нервной, порой лихорадочной смене размера, темпа и ритмического рисунка на очень коротком протяжении. Он чутко фиксирует малейшие изменения сценической ситуации, каждую реплику, каждый нюанс в сценическом поведении актера-певца. А это порождает особую «дробность», несимметричность и неустойчивость ритма в сценах сквозного действия, особенно в драматических эпизодах (напомним лихорадочную, трепетную, полную тревоги музыку бегства Анджелотти в начале I действия «Тоски»). Нередко и самое строение сцены отличается ярко выраженной калейдоскопичностью. Таковы в особенности первые экспозиционные сцены каждой из его опер (постоянный двор в Амьене — «Манон Леско»; парижская мансарда и ее обитатели — «Богема»; таверна золотонкателей — «Девушка с Запада»). Любая из них — цепь маленьких зарисовок, метких и точных. И в этой движущейся ленте отдельных кадров слушатель сразу же ощущает горячее дыхание жизни. Современный французский исследователь творчества Пуччини Андре Готье называл жанровые сцены «Мадам Баттерфлай» «более верными, чем сама натура». Можно ли

воздать большую похвалу реалистическим принципам итальянского мастера?

Естественно, что оперный динамизм Пуччини был подсказан прежде всего духом времени, общей тенденцией драматизации оперной формы. Значение автора «Богемы» в том, что он, как и в свое время Верди, сумел подчинить эту тенденцию национальным традициям. Гибкость сквозного развития, отказ от померной структуры, возрастающая роль симфонического начала — общие черты оперы начала XX века. Однако Пуччини, если повторить замечательные слова Верди, был истинным хранителем итальянской мелодии, мелодии в первую очередь вокальной. Сквозной тип развития у него сочетается с относительно законченными, закругленными номерами, сольными ариями. Естественно влияясь в развитие действия — в форме ли монологов, размышлений или рассказов, признаний, исповеди, они являются своеобразными лирическими островками в этом потоке живой, изменчивой музыки. Это — лирические центры музыкальной драмы, концентрирующие в себе главные черты человеческого характера, настроения, душевных движений. В них-то и скрыты ценнейшие, оригинальные качества лирического дарования Пуччини, присущая его стилю «печать итальянской мелодии».

Сила воздействия пуччиниевской вокальной мелодии была настолько захватывающей, что слушатели, даже самые искушенные из них, долгое время недооценивали другую важнейшую сферу его оперы — симфоничность*. «Песенными» называет оперы Пуччини известный немецкий музыковед Пауль Беккер. С некоторым сомнением говорит об их симфоничности горячий поклонник композитора М. Карнер, очевидно подразумевая под этим термином характерные принципы развития, идущие от венской классической школы.

А между тем в области оперного оркестра и методов симфонизации оперы Пуччини — один из крупнейших художников своего времени. Отдавая право первенства

* Одним из первых критиков, отмечавших это качество симфоничности, был знаменитый английский драматург Бернард Шоу. В своей рецензии на первую постановку «Манон Леско» в Лондоне (1894) он писал: «Трактовка первого действия в симфоническом отношении безупречна» (см. 60, с. 122).

актерам-певцам, он тем не менее делает оркестр главным носителем внутреннего действия и поручает ему роль комментатора происходящих событий, ведущего непрерывную нить повествования. «Константное стилистическое единство опер Пуччини,— говорит современный итальянский критик,— порождено правдой театрального действия, в котором мелодия раскрывает чувства отдельных персонажей, а оркестр выполняет роль античного хора» (83, с. 35—36). Еще в первом произведении молодого Пуччини, опере «Виллисы», Верди отметил эту важную действенную (с его точки зрения, даже преувеличенную) функцию оперного оркестра. В зрелых операх композитор окончательно выработал свою оригинальную манеру непрерывного развертывания оркестровой ткани.

Наглядным подтверждением здесь может служить характерный для Пуччини принцип построения сольной лирической арии. Яркое впечатление широкой кантилены, свободно льющейся вокальной мелодии он создает в существенной мере благодаря непрерывному «пению» оркестра, особенно струнной группы. В моментах высокой кульминации голос сливается с оркестром, подхватывая инструментальную кантилену. Таким приемом дублирования (в итальянской музыкальной практике он с давних пор обозначался специальным термином «violinalta») создается особый эффект эмоционального наполнения, тонко и органично применяемого Пуччини. Именно так построены знаменитые лирические арии «Тоски»: *lamento* Каварадосси из III действия, «молитва Флории» во II акте.

Ведущая роль оркестра у Пуччини всюду сохраняется также и в больших сценах сквозного действия с их гибкой сменой речитативных диалогов, сольных лирических высказываний и столь же естественно возникающих ансамблей. Разумеется, определение «ведущая роль» не следует понимать в смысле господствующей драматургической функции оркестровой партии: доминирует у Пуччини всегда человеческий голос, ведет — иными словами, передает динамику и движение действия — оркестр.

Присущая композитору симфоничность мышления открыто проявляется в стройной музыкальной архитектонике его опер. Сам он никогда не считал себя инстру-

ментальным композитором. «Сочинять симфонии для меня означает прямую потерю времени,— писал он в одном из писем,— этим я только буду обманывать и себя, и публику». И тем не менее именно чувство симфониста помогало ему создавать стройные оперные композиции, во многом обусловленные логикой классического инструментализма. Принципы симфонического развития у него проявились в большом и в малом, в общей конструкции и в деталях оперной формы — вопреки кажущейся свободной непринужденности, даже импровизационности ее развития.

Характерной особенностью является построение больших опер Пуччини «по образу и подобию» симфонического цикла*. Наиболее монументальное, крупное по масштабам I действие обычно уже в самом начале несет в себе тезис и антитезис, два противодействующих начала — активное и лирико-созерцательное. Такие экспозиционные построения Пуччини трактует по-разному. Иногда это лаконичная тема-тезис фатального, грозного звучания (тема Скарпиа в первых тактах партитуры «Тоски»); иногда оживленная, скерцозная тема, рисующая атмосферу действия (начало опер «Манон Леско», «Богема», «Мадам Баттерфлай»). Но каждый раз активному, развивающемуся образу сопутствует внутренне замкнутый лирический эпизод (маленькие ариозо де Грие, Рудольфа, Каварадосси, условно выполняющие роль «побочной партии» сонатного аллегро). И, разумеется, именно активному образу, тезисно изложенному в начале, в дальнейшем предназначена функция разработанного развития.

Насыщенные богатым тематическим материалом, первые акты опер Пуччини являются наиболее продуманными и стройными в конструктивном отношении: это — основные, определяющие части «оперно-симфонического цикла». Последующие действия, построенные более свободно, обычно развивают, драматизируют заданный тематический материал. Роль развернутых симфонических *Andante* в них выполняют чаще всего любовные дуэты героев. Нельзя обойти молчанием и тонко выписанные, остроумные скерцозные эпизоды. Блестящим вокально-симфоническим скерцо можно назвать

* На эту особенность обратил внимание Э. Гриффид (60).

весь II акт «Богемы». В опере «Турандот» аналогичную функцию скерцо выполняет самостоятельная сцена трех сановников (первая картина II действия), в «Тоске» — элизоды Ризничего и мальчиков-невщих.

Логичность построения оперной композиции находит яркое подтверждение в приемах тематических реприз, которыми Пуччини обычно щедро наделяет заключительные сцены. Особенно охотно он прибегает к реминисценциям лирических тем. Классическим примером здесь может служить «Богема» с ее глубоко прочувствованной сценой смерти Мими, где в приглушенном шепоте оркестра вновь возвращаются все темы, сопровождавшие первую встречу молодых героев.

Осуществляя принцип сквозного действия, Пуччини широко пользуется системой лейтмотивов. Как и у позднего Верди, эта система у него не приобретает догматического характера. Ведущие темы по-разному и в различных выразительных вариантах применяются у него в ранних и поздних операх, в оркестре и в голосах, в неизменном виде и в свободном варьировании. Наиболее активным преобразованиям подвергаются лаконичные темы-тезисы, связанные с фатальными, роковыми образами: тема Скарпиа, тема проклятия бонзы в «Мадам Баттерфлай», мотив принцессы Турандот, жестокой повелительницы «небесной империи». Присущая таким фатальным мотивам целотоновая настройка нередко служит основой единого комплекса лейтгармоний увеличенного лада, образно выделяющегося в оркестровой ткани, подобно «темным пятнам» в технике живописи. При общем тяготении стиля Пуччини к чистой диатонике развитие этих целотоновых мотивов осуществляется особенно естественно и органично.

Другие методы композитор применяет в развитии светлых, лирических тем. Их кантиленная природа в высокой степени содействует устойчивости лирического образа, доминирующего в своем значении вечной, неизменной красоты. В трагических ситуациях они неизменно выполняют функцию напоминания, целиком сохраняя свою структуру и гармоническую окраску. Таковы любовно-лирические темы в «Богеме», «Тоске» и «Мадам Баттерфлай».

В дальнейшем принципы лейтмотивного развития заметно усложняются. Своего апогея они достигают в

операх начала XX века. Помимо основных тем, характеризующих главных героев, оркестровая партитура обогащается яркими, выразительными мотивами ситуаций, а иногда — мотивами-символами, имеющими «предметный» выразительный смысл. Тончайшую, изысканную трактовку мотивы ситуаций приобретают в лирико-психологической музыкальной драме «Мадам Баттерфлай». Темы любви, ожидания, отчаяния, надежды в музыкальной характеристике героини, особенно в ее замечательной сцене с Шарплесом, с тонкой экспрессией передают здесь психологический подтекст развития действия.

В операх более поздних — триптихе и «Турандот» — Пуччини количественно несколько ограничивает свою лейтмотивную систему, но ни в коей мере не снижает ее важной драматургической роли. По-прежнему экспрессивными лейтмотивами, лейтгармониями и лейттембрами обрисованы у него такие противоположные человеческие характеры, как смелая, великодушная Минни («Девушка с Запада»), загадочная Турандот или хитроумный Джанин Скикки.

Оркестр Пуччини — одно из лучших завоеваний оперы XX века. Инструментовка оперы всегда составляла для него особый предмет внимания, любовных и тщательных забот. Об этом свидетельствует сам метод работы композитора, его постоянное возвращение к уже законченному труду. Создавая первоначальный эскиз, в котором он обычно выписывал вокальные партии, главные голоса оркестра и намечал гармонию, Пуччини уже заранее слышал свою музыку во всем богатстве тембровых красок. Закончив инструментовку, он тут же передавал партитуру в издательство Рикорди, но с условием многократных потных корректур. Корректуру он держал сам, испещряя потные листы множеством поправок, внося все новые нюансы и добиваясь максимальной точности каждого штриха^{*}. Нередко новые, усовершенствованные редакции партитур возникали уже после театральной премьеры, как это было при постановке «Виллис», «Эдгара», «Богемы» или «Мадам Баттерфлай».

* Работа Пуччини в процессе издания его опер подробно освещена в недавно вышедшем труде американского музыковед У. Эшбрука (39), которому удалось тщательно обследовать потный архив композитора в издательстве Рикорди.

Анализ оркестровых партитур Пуччини раскрывает удивительное богатство колористического мышления композитора. Его оркестровый стиль вызывает прямые ассоциации с самыми смелыми, новаторскими тенденциями западноевропейской живописи конца века. В сфере инструментовки он виртуозно владеет мастерством импрессионистического пейзажа, образностью пленэра, техникой светотеней, мерцающих бликов и нежных, переливающихся тонов. Многое в этом отношении он перенял от французской композиторской школы, от Дебюсси и Равеля, позднее — от Стравинского, которым увлекся в зрелые годы. Но главной основой было врожденное чувство краски — чувство художника, влюбленного в природу, одаренного зорким взглядом на окружающее и умеющего мгновенно запечатлеть видимое метким, лаконичным штрихом. Этой манере мгновенной фиксации жизненных впечатлений подчинена, в сущности, вся техника оркестрового письма Пуччини. Ему не свойственны длительные оркестровые соло, широкие массивные пласты. Очарование его оркестра — в частой и прихотливой смене тембров, в чистоте красок, в острых, впечатляющих контрастах. Как и в области гармонии, для Пуччини типична техника красочных пятен или коротких, метких штрихов.

Исследование оркестрового стиля Пуччини — широкая проблема, заслуживающая самостоятельных монографий. Любая из его опер дает в этом отношении богатейший материал. В каждой из них господствует свой тонус, свой преобладающий колорит. Более сочную, густую звукопись «Тоска» нельзя сравнить с утонченной, акварельной манерой письма в партитуре «Мадам Баттерфлай»; яркую, суховатую, отчетливую оркестровку комической оперы «Джани Скикки» — с мягким и приглушенным колоритом «Сестры Анджелики». В каждом отдельном случае Пуччини продуманно обогащал или ограничивал свою звуковую палитру, добиваясь то ослепительной яркости, то мягкой, камерной звучности оркестровой партии.

Последнее особенно важно. В плане утонченной камерности, пожалуй, с наибольшим своеобразием проявились вкус и чутье композитора, присущий ему дух «fin du siècle».

Тончайшие пуччиниевские *divisi* струнных инструмен-

тов не знают себе равных в итальянской оперной литературе, а его манера трактовки деревянных духовых, особенно в «Мадам Баттерфлай», исполнена особой, воздушной легкости.

Самостоятельную проблему в музыкознании выдвигают так называемые «экзотические» оперы Пуччини, в которых он широко пользуется необычными красками восточного инструментария. Внимание композитора здесь привлекла в первую очередь обширная ударная группа с ее звенящими, гулкими или, наоборот, сухими, резкими тембрами. Целый набор барабанов, колоколов и колокольчиков, различные виды гонга, низкие басовые ксилофоны, специально сконструированные или специально подготовленные инструменты (вроде особым способом засурдиненной арфы, имитирующей тембр банжо, в партитуре «Девушки с Запада») — вот далеко не полный арсенал оркестровых средств в «экзотической палитре» Пуччини.

И эта щедрая дань экзотике не была поверхностным увлечением. В работе над оперой Пуччини долго и тщательно изучал соответствующий инструментарий, слушал механические записи, знакомился с фольклорными материалами. Как и многие его современники, он стремился обогатить музыкальный язык средствами неевропейской культуры и в этом наметил одну из самых передовых тенденций искусства XX века, заглянув в далекое будущее.

Рассматривая отдельные черты оперного стиля Пуччини, мы намеренно не затронули основную область его вокальной мелодики, ибо ее нельзя рассматривать вне связи со всеми компонентами оперного спектакля и оперной композиции.

Впечатляющая сила пуччиниевского мелоса привлекала внимание критики еще в ранних операх композитора. В итальянской печати горячо обсуждались вопросы национальной природы его мелодии, вокальных технических приемов, специфики речитатива и декламации. Возникало и неизбежное сравнение с Верди, чьи широкие мелодии обычно противопоставлялись более дробной, декламационно-распевной манере Пуччини. И, разумеется, куда более национальным и почвенным казался тогда вокальный стиль Верди, с его открытой близостью к фольклорным истокам.

Музыкальная критика конца XIX — начала XX века «на близком расстоянии» не замечала еще многих новаторских качеств оперных произведений Пуччини, свежести и естественной глубины его вокальной мелодии, органически вытекающей из общей концепции оперы-драмы.

Сейчас, в широкой исторической перспективе, вокальный стиль композитора отчетливо воспринимается нами как подлинная классика нового времени. С большой поэтичностью и образной яркостью характеризует эту новую творческую манеру К. Кузнецов. «У Пуччини есть внутренняя художественная значительность, которую нельзя свести к отдельным элементам, к отдельным фразам, к отдельным счастливым находкам, — пишет он в заключительных выводах своего очерка. — Эта значительность ясна именно в наши дни, когда стали ценить дар мелодики, соединенной с живым, активным чувством ритма. Мелодия Пуччини в ее лучших проявлениях пленяет ощущением скрытой в ней жизненной потенции, тепла, способного разгораться до пламенности; рожденная не в качестве отвлеченной темы, а как отзвук на движение человеческого сердца (чувство у Пуччини — на первом месте!), она обладает полной мерой «вокальности», будь то нежный звук пробуждающейся любви или будь то стон, вырывающийся вместе с уходящей жизнью» (20, с. 79).

В прямую зависимость от общих принципов новаторской драматургии Пуччини, его оперного реализма ставит вокальный стиль Пуччини Б. Ярустовский. Пуччини, по его верному определению, создал «свой *Mischstile (stile misto)*» — гибкую систему лаконичных вокально-инструментальных средств (без резкого их противопоставления, подобно Верди), коротких интонационных формул, способную воплотить уже новую логику развития, близкую обычному «жизнеподобному» действию (31, с. 58).

Этот смешанный стиль, по существу, определяет все яркое своеобразие пуччиниевской вокальной мелодии, с ее гибкими переходами от кантилены к речитативу и далее к говорку (*parlando*), а иногда и просто к прозаической речи (напомним обращение Джанни Скикки к публике в финальной, завершающей сцене). И даже выделяя внутри сквозных сцен законченную арию или ари-

озо, придавая ей нарочито закругленный характер*. Пуччини не лишает вокальную мелодию естественного очарования простого «высказывания». Его лирические арии-монологи, возникающие обычно как размышление или признание оперного героя, нередко вырастают из первичного зерна речевой интонации — простой речитативной попевки. Достаточно напомнить первую тему арии Рудольфа с постепенным «раскачиванием» вокальной мелодии, берущей свое начало в речевой, говорной интонации, развертывающейся на одном звуке. Прием медленного и постепенного эмоционального наполнения мелодии накладывает особый отпечаток на все лирические монологи Пуччини, подчеркивая скрытый в них психологический смысл больших душевных движений. Как естественный вывод, как кульминация рождается в них «большая мелодия» с бурным прорывом горячего, расцветающего чувства.

В ариях более простого, песенного склада мелодия Пуччини строго диатонична, основана на ярко очерченных устойчивых интервалах; типична опора на интервалы квинты и кварты. Отчетливо выступает в темах Пуччини их скрытый «мелодический ствол» (термин Л. Данилевича) гаммообразного движения, чаще всего в пределах тетрахорда. Сольные эпизоды элегически-скорбного характера отмечены традиционной интонацией итальянских ламенто: нисходящее движение, изливающееся от верхнего звука, — горестный вздох из глубины души.

К жанру простой песенной арии Пуччини особенно охотно прибегает в операх позднего периода. Маленькая ария Джонсона в последнем акте «Девушки с Запада» — мелодия, которую уходящие на фронт итальянские солдаты пели как народную песню; трогательная ария Анджелики в характере причитания — плач об умершем ребенке; чисто народная по мелодическому складу ария Лауретты, пронизанная итальянскими, баркарольными ритмами; последняя ария Лину — все это яркое свидетельство народных истоков музыки Пуччини.

* Свои оперные арии Пуччини писал обычно в простой и ясной законченной форме, с преобладанием репризной трехчастности. Этим приемом он создавал особый эффект остановки действия.

ни, истоков, пока еще не раскрытых его зарубежными биографами *.

В условиях смешанного стиля, решительно утвердившего себя в операх Пуччини, особая роль принадлежит речитативу. Разрушая границы между кантиленой и декламацией, обогащая один элемент за счет другого, Пуччини все же уделяет особое внимание интонационной характеристике речитатива, передающего манеру речи каждого персонажа, типические черты его живого человеческого облика. Недаром он был горячим поклонником Мусоргского!

Многому в сфере декламации Пуччини мог научиться у позднего Верди. Но тип речитатива уже иной. Если декламационные мелодии Верди, выразительные и патетичные, явственно связаны с приподнятой манерой речи великих итальянских трагиков, то у Пуччини опорой служат бытовые, естественные интонации современной ему итальянской речи, имеющие и более узкий диапазон, и более непринужденную, свободную, прихотливую ритмику: не столько «распетая декламация», сколько «распетое слово», прямо и непосредственно обращенное к собеседнику-слушателю.

Вокальный стиль Пуччини, с характерной для него гибкой сменой выразительных средств, еще при жизни композитора стал прочной основой национальной оперной школы XX века. То была школа Энрико Карузо и Беньямино Джилли, Ренаты Тебальди и Марии Каллас, Тито Гобби и Марио дель Монако и целого созвездия оперных артистов, прославивших Италию во всех частях света. Для всех этих корифеев, сохранивших в своем репертуаре и классику XVIII—XIX веков, вокальная манера Пуччини все же стала определяющей. У автора

* Народные интонации в музыке Пуччини выражены не столь открыто, как это было у классиков XIX века. Думается, что проследить их возможно только путем тщательного сопоставления различных областных, местных образцов итальянского фольклора — особенно тосканских народных песен, знакомых композитору с детства и, несомненно, питавших его мелодический дар (некоторые особенности тосканских народных песен интересно освещены в работе А. Бонаккорси — см. 42). С полным основанием можно говорить лишь об устойчивости народных жанровых примет в музыке Пуччини. Таковы жанры бриндизи, сторкелло, баркаролы и особенно плача-причитания — скорбного ламенто, издавна вдохновлявшего итальянских оперных композиторов.

«Богемы» они учились новой экспрессии вокальной мелодии в ее разнообразнейших проявлениях — от сниженной бытовой речи до экстатического подъема, от выразительной говорной интонации до полнозвучной, горячей кантилены, позволяющей певцу раскрыть себя во всей полноте лирической экспрессии.

«Без мелодии, свежей и яркой, не может быть музыки», — говорил Пуччини, имея в виду прежде всего живое звучание человеческого голоса. Утрату вокальной мелодии он считал «концом оперы». И как бы ни были богаты оркестровые средства пуччиниевских партитур, но царство вокального мелоса всегда было для него «обетованной землей». В опере он неустанно искал, совершенствовал, обогащал главное качество своего искусства — человечность, гуманность, правдивое отображение «живого человека в живой музыке».

•

Творческий путь Пуччини завершился в тяжкую для Италии пору. Надвигались мрачные годы фашистской диктатуры; угасали лучшие демократические традиции прошлого. Значительно оскудела музыкальная жизнь. Последствия этого кризиса остались непреодоленными и поныне. Среди итальянских композиторов нашего времени ни один не стал подлинным преемником Пуччини.

Однако Италия, пережившая кровавую империалистическую войну, Италия, задыхавшаяся в тисках фашизма, конечно, не утратила свободолюбивого духа своей многовековой культуры. Реалистические традиции, завещанные XIX веком и унаследованные веризмом в лучших его проявлениях, продолжали жить подспудно, с тем чтобы вновь вспыхнуть и разгореться в эпоху второй мировой войны и Сопротивления, ставшего в Италии движением всенародным. Особые исторические условия привели к тому, что именно в области музыки их развитие явно затормозилось.

То лучшее и ценнейшее, что дала итальянская опера начала XX века, нашло несомненный отклик в других жанрах искусства, как бы переключаясь в иную сферу и освещая «отраженным светом» итальянскую литературу, драму и кинематографию послевоенных лет.

Могучий результат этих демократических сдвигов с особой наглядностью запечатлелся в самом молодом и

самом общедоступном искусстве кино. Искусство итальянского неореализма, выросшее в огне войны и антифашистских движений, было ярчайшим проявлением тех жизненных сил, которыми некогда питалась и двигалась вперед оперная культура страны. Обращенное к простому человеку, оно вновь показало не умирающий в итальянском народе дух свободолюбия и скрытую в нем душевную красоту. Недаром о современном неореалистическом кино его поборник Карло Лидзани говорит как о продолжении лучших и прогрессивных традиций недавнего прошлого: «Это движение называется неореализмом потому, что оно возникло не сегодня, а восходит к прошлому — к тем периодам, когда проявлялся интерес к жизни человека, характерный для нашей культуры на протяжении последних ста лет» (14, с. 174).

Но если специфические условия культурной жизни современной Италии — в прошлом «царства музыки» — в итоге привели к явному смещению акцентов и выдвинули на первый план реалистические тенденции смежных жанров искусства, то в ряде стран Европы творчество Пуччини нашло самый непосредственный, самый горячий отклик не только на театральной сцене, но и в композиторской практике. Влияние Пуччини ярко отразилось и на развитии советской оперы, примечательной именно непрерывными поисками новых форм сценического реализма.

Л. Данилевич в названном выше труде дает широкую картину богатой и полнокровной жизни пуччиниевских опер на советской сцене. Автора настоящей работы привлекает в этой проблеме несколько иной, эстетический аспект. Что делает сейчас искусство Пуччини столь дорогим для нашей аудитории, для самых даровитых и крупных мастеров советской оперной сцены — дирижеров и режиссеров, театральных художников, артистов-певцов?

Думается, что главной причиной здесь послужила некоторая близость творческих принципов Пуччини к эстетике русской оперной классики, к образной сфере русских лирико-психологических опер. Несмотря на ограниченность сюжетов и тем, на сравнительную узость идейных масштабов, Пуччини был верен именно тем принципам «художественной истины» (Чайковский), которые составляют сущность русского оперного реализ-

ма, активно развиваясь и в наши дни, в творчестве советских мастеров.

В наше сознание Пуччини вошел как замечательный художник музыкального театра. «Писать для сцены, только для сцены» считал он своим призванием, своим творческим долгом. Но, являясь, по собственным словам, «человеком театра», он сумел остаться великим музыкантом, никогда не приносившим свое искусство в жертву ложно понятым принципам жизненной достоверности. «Я несколько бы не затруднился нагло отступить от реальной истины в пользу истины художественной. Эти две истины совершенно различны, и слишком гнаться за первой из них, забывая вторую, я не хочу и не могу, ибо если погнаться за реализмом в опере довести до последней крайности, то неминуемо придешь к полному отрицанию самой оперы» (28, с. 238). Под этим известным, хрестоматийным высказыванием Чайковского смело мог бы поставить свое имя и автор «Богемы».

Оперы Пуччини, при всем их новаторстве, сохраняют всю силу господствующей у классиков вокально-мелодической стихии. «Пение, которое все остальное в себя включает» (слова Римского-Корсакова — см. 18, с. 159—160), в них счастливо сочетается с острым и действенным динамизмом, поисками новых и современных форм синтеза музыки и драмы, мелоса, слова и действия. Это — искусство живое и современное. Вот почему анализ опер Пуччини в процессе их создания и сценической жизни в свете литературно-художественных течений его времени так живо интересует сейчас музыковедческую мысль. Проследить некоторые линии этого творческого процесса — скромная задача настоящей работы.



Глава I

ЮНОСТЬ ПУЧЧИНИ. ПЕРВЫЕ ОПЕРЫ

Тосканская природа говорит на человеческом языке, она звучит как мудрая речь человека. Не каждому дано понять ее смысл. Не ищите в ней красот красноречия, не смешивайте прекрасное с живописным. Это край, который нужно воспринимать с проникновением и любовью, в котором слились и радость, и страдание.

Биньо Санминиателли. Тоскана

I.



едалеко от Флоренции, в западной части Тосканы, находится небольшой город Лукка. Окруженный широкой крепостной стеной, он словно потонул в глубокой плодородной долине реки Серкьо среди олив и каштанов. Старинные башни соборов и дворцов, тесные, узкие улицы и грозные бастионы крепости напоминают о временах, давно минувших.

Один из древнейших городов Италии, Лукка вписала не одну памятную страницу в историю политической и культурной жизни страны. Еще в эпоху Римской империи она была известна как один из богатых центров древней Этрурии. Значительно вырос город в средние века, в период крестовых походов. Начиная с XII века Лукка сделалась независимой республикой, вступившей в соперничество с соседними городами — Пизой, Пистойей, Флоренцией. Правда, это соперничество с течением времени стало непосильным для Лукки, которая в XIX веке приобрела облик тихого, провинциального

уголка. Но печать высокой культуры позднего средневековья и Ренессанса все же доныне сообщает городу черты неповторимой привлекательности.

Напомним, что Тоскана — родина Данте — издавна считается колыбелью итальянской классической литературы, искусства, родиной чистой и правильной, литературной итальянской речи.

Чертами классической, чистой тосканской культуры отмечена и Лукка, с ее историей, ее местными традициями, ее оригинальными архитектурными памятниками. В центре города возвышается величественное здание кафедрального собора Сан Мартино, построенное в тосканском декоративном стиле, окруженное тремя рядами арок. В этом соборе в течение двух веков из поколения в поколение руководили хором потомственные церковные органисты — предки Пуччини. Живописный контраст к собору составляет более легкая, нарядная по архитектуре церковь Сан Микеле, где композитор начинал свою деятельность как мальчик-хорист. А рядом с ней, в старинной части города, находится узкая улица — Виа ди Поджо. Доныне сохранился здесь мрачный, угрюмый дом, украшенный мемориальной доской. В этом доме 22 декабря 1858 года родился Джакомо Пуччини. Цветистая надпись в старинном стиле прославляет его — великого сына Лукки, «потомка древнего рода музыкантов».

По католическому обычаю, мальчику было дано несколько имен: Джакомо Антонио Доменико Микеле Секондо Мария. И выбор этих имен, и самый порядок их расположения не были случайными. В них полностью повторилась вся родословная семьи Пуччини, вся история этой своеобразной династии музыкантов, начиная от прапрадеда композитора — Джакомо Пуччини «первого» — и кончая его отцом — Микеле Пуччини, директором местного музыкального института. Все они были профессиональными композиторами и музыкальными деятелями, создавшими в Лукке свою традицию на протяжении двух столетий (41).

Пять поколений — пять композиторов, непрерывно сменявших друг друга на своем посту и отразивших в своем творчестве огромную эпоху — от первых десятилетий XVIII до начала XX века, от Баха до Дебюсси! Пример поистине редкий, даже если напомнить о знаменитых

музыкальных семьях Баха, Скарлатти, Моцарта, Куперена. Тем более редкий, что ни один из представителей династии Пуччини не изменял родному краю и не переносил свою деятельность за пределы родного города. Семья Пуччини — «древний род музыкантов» — пустила крепкие корни в почве Тосканы. И эта связь никогда не ослабевала даже и у последнего из них, овеянного мировой славой. Лукка и ее окрестности, лигурийское побережье — вот та обстановка, в которой протекала почти вся творческая жизнь Пуччини-младшего.

Деятельность этой музыкальной династии развевалась в особых условиях, отличных от обстановки больших итальянских городов. По сравнению с более крупными центрами, такими, как Генуя, Флоренция или Болонья, Лукка жила достаточно замкнутой музыкальной жизнью. Здесь не было ни крупных оперных театров, ни авторитетных ученых собраний, подобных Болонской филармонической академии. Процветала в основном вокально-хоровая церковная музыка. Зато именно в этой области Лукка выдвинула своих крупных, талантливых музыкантов, в числе которых видное место занимали предки Пуччини. Город славился превосходной хоровой капеллой и школой, которая уже в XIV веке существовала при церкви Сан Мартино. Такие же «кантории» были основаны при церкви Сан Микеле и Сан Джованни. Торжественно отмечались в городе праздники Санта Кроче и Сан Мартино, а также день св. Цецилии, «покровительницы музыки»: мессы, кантаты и оратории для этих праздничных дней специально сочинялись местными композиторами.

Стойко сохранялись в окрестностях Лукки древнейшие традиции музыкального фольклора. Народными представлениями и песнями отмечались майские празднества (*maggi*), унаследованные еще от языческих времен. В эти весенние дни молодежь наводняла улицы и площади, дома украшались цветущими ветками, по улицам с песнями шли процессии юношей и девушек, увенчанных цветами. На площади совершались традиционные «действия», импровизированные спектакли под наигрыш скрипок и гитар. Итальянский исследователь А. Бонаккорси говорит о редком богатстве и разнообразии народных традиций, сохранившихся в этой части Тосканы (42). Остается пожалеть, что их воздействие на

итальянскую оперу, в том числе и на творчество Пуччини, еще недостаточно отражено в научной литературе.

Являясь важным источником оперной культуры, майские празднества в Лукке сопровождались и другими, более профессиональными жанрами, непосредственно связанными с оперным театром.

Огромным успехом в XVII—XVIII веках пользовались здесь своеобразные музыкально-драматические представления с курьезным названием «*tasche*» — «карманы». Это были пространные композиции, по типу близкие к героико-мифологической опере-серии, исполнявшиеся обычно в дни выборов нового правительства республики Лукка. В народе эти традиционные выборные торжества получили меткое название «праздник карманов» («*feste delle tasche*»). Отсюда возникли оперные представления в честь «карманов» — богатых людей города. Сочинение музыки поручалось нескольким композиторам из местных музыкантов. В числе виднейших авторов «*tasche*» встречаются имена двух Боккерини (отца и сына) и трех Пуччини — предков создателя «Богемы» (43).

Прозвела и светская инструментальная музыка. Важнейшим центром ее развития в Лукке была государственная капелла (*Cappella della Signoria*) с ее оркестром и выдающимися солистами. В XVIII веке оркестр Лукки мог похвалиться участием таких выдающихся музыкантов, как знаменитый скрипач и композитор Франческо Джеминиани или названные выше Леопольдо и Луиджи Боккерини. Последний из них, классик вполночьного искусства, хорошо известен в истории как композитор симфоний, камерных ансамблей и музыкально-драматических сочинений. Имя Луиджи Боккерини в настоящее время присвоено высшему музыкальному учебному заведению города — Музыкальному институту.

Рядом с прославленными музыкантами Италии, работавшими в Лукке в XVIII веке, достойное место занимала семья Пуччини, наиболее тесно связанная именно с местной художественной традицией. Знакомство с этой семьей дает наглядную картину эволюции музыкальных вкусов в быту Северной Италии на протяжении двух веков, в пору развития классического, а затем романтического искусства.

Крепкие профессиональные традиции с давних пор установились в семье. По характеру своей деятельности предки Пуччини были не только хорошо образованными, но даже и несколько академичными музыкантами с большой эрудицией. Все они получили образование в Болонье, крупнейшем для XVIII века центре музыкальной науки, и стремились развивать в первую очередь традиции вокально-хоровой полифонической музыки. Таков прапрадед Пуччини — Джакомо-старший (1712—1781), родоначальник этой музыкальной династии, ученик и друг известного композитора-теоретика падре Мартини. Сын крестьянина из окрестностей Лукки, энергичный и деятельный, он сумел занять ведущее положение в музыкальной жизни города. Под его руководством в течение многих лет находилась и государственная инструментальная капелла, и «кантория» при церкви Сан-Мартино, где он занимал также пост органиста. Огромное количество произведений, созданных Джакомо (мессы, оратории, оперы, кантаты, инструментальная музыка), свидетельствует о его крепкой профессиональной технике. В историю итальянской культуры он вошел также и как писатель-мемуарист. В своих дневниках он тщательно отмечал все события музыкальной жизни Лукки, оставив правдивую картину итальянского музыкального быта середины XVIII столетия.

Еще более плодотворно протекала деятельность его преемника и сына Антонио (1747—1832). Как и отец, Антонио успешно закончил образование в Болонье и получил звание академика (свой конкурсный экзамен он прошел в 1771 году — почти одновременно с юным Моцартом, совершавшим тогда свое триумфальное путешествие по Италии). Сочинения Антонио Пуччини несут на себе печать простого и ясного классического стиля; черты непринужденной грации, изящества, легкости заметно отличают их от более тяжеловесных и пышных барочных композиций его отца. Примечательна и склонность «второго» Пуччини к музыкально-драматическим жанрам: ему принадлежит немало опер, написанных для традиционных праздничных представлений — «*lasche*».

Поворот в сторону оперной и вместе с тем светской музыки решительно обозначился в творчестве Доменико Пуччини — деда создателя «Богемы» (1771—1815). Итальянские исследователи считают его наиболее та-

лаптявым в этой музыкальной семье. Таким было и мнение современников. Опера Доменико Пуччини «Квинт Фабий», поставленная в Ливорно в 1810 году, привлекла общее внимание: автора сравнивали с виднейшими композиторами того времени — Паззиелло, Пиччини, Чимарозой, Гретри. Любопытно, что именно этот талантливый представитель музыкальной династии впервые решился нарушить семейную традицию: покинув Болонью (где он также успешно достиг звания академика), Доменико завершил образование в Неаполе под руководством Паззиелло, одного из крупнейших мастеров оперы-буффа. Болонская школа с ее консервативными методами, по-видимому, уже не удовлетворяла молодого музыканта.

В семье Пуччини Доменико выделяется своей драматической жизненной судьбой, типичной для его бурного, тревожного времени. Деятельность этого даровитого музыканта развертывалась в годы французской буржуазной революции и наполеоновских войн. Новые времена наступили и для его родной Лукки. После оккупации французскими войсками город был сначала объявлен республикой, а затем самостоятельным княжеством и отдан Наполеоном во владение его сестре Элизе Бачокки, великой герцогине Тосканской. Музыкальная жизнь Лукки обогатилась в то время (1801—1809) такими событиями, как выступления молодого Паганини — солиста и оперного дирижера, находившегося тогда в расцвете своего дарования (30, с. 28—36). Высокую оценку при луккском дворе получил и талант Доменико Пуччини: ему было поручено руководство инструментальной капеллой. Камерные и симфонические концерты, которыми Доменико дирижировал в большом здании Палаццо Провинциале, оперные спектакли при дворе под управлением Паганини — все это превратило Лукку в маленькую копию наполеоновского двора. Деятельность Пуччини как автора комических опер («Шарлатан», «Стрелы любви», «Причудница») и камерных сочинений в эти годы была особенно продуктивной.

Но творческая жизнь композитора прервалась в самом расцвете. Падение Наполеона отдало Лукку во власть испанских Бурбонов. В пору жестокой реакции, охватившей всю страну, Доменико Пуччини, по сохра-

нившимся сведениям, подвергся преследованию тайной полиции и был отравлен в доме одного из знатных савоиников Лукки. Заподозренный в либеральных идеях, он разделил судьбу многих итальянских патриотов.

Биографы Джакомо Пуччини не без основания полагают, что судьба его деда, итальянского музыканта наполеоновской поры, могла послужить одной из причин, натолкнувших композитора на создание «Тоски». Образ героя оперы, свободолюбивого Каварадосси, в его сознании вполне мог ассоциироваться с семейным преданием о Доменико Пуччини и его трагической гибели.

К эпохе Рисорджименто, эпохе борьбы за независимость Италии, относится деятельность четвертого представителя музыкальной семьи — Микеле Пуччини (1813—1864). Современник Верди, он отдал большую дань всеобщему увлечению оперой и, так же как отец, закончил образование в Неаполе, занимаясь у Доницетти и Меркаданте. Однако оперы Микеле, написанные в обычных для того времени традициях историко-романтического спектакля, не принесли ему громкой славы. Основной заслугой этого высокопрофессионального музыканта была его плодотворная деятельность просветителя и педагога, видного теоретика, автора учебников гармонии и полифонии. Большую роль Микеле Пуччини сыграл как один из организаторов Музыкального института в Лукке, основанного в 1852 году. Являясь ведущим преподавателем по классу композиции и музыкально-теоретических предметов, он создал свою обширную школу учеников (к их числу принадлежал талантливый Альфредо Каталани), а затем стал директором этого учебного заведения — ныне Музыкального института имени Боккерини. Здесь получил образование и его сын, знаменитый Пуччини «пятый».

Микеле Пуччини не суждено было стать музыкальным воспитателем маленького Джакомо: ребенку было всего пять лет, когда он потерял отца. Но семейная традиция не прервалась. «Потомок древнего рода музыкантов» формировался самостоятельно и шел своим путем. Его воспитала родная Тоскана, богатая фольклорным наследием, родная Лукка, с ее старинными традициями вокально-хоровой культуры. Носителями этой культуры и были все представители семьи Пуччини, вплоть до последнего и самого даровитого из них.

Джакомо Пуччини рано стал профессиональным музыкантом. Десяти лет он пел в хоре кафедральной церкви Сан Мартино, а в четырнадцать лет занял место церковного органиста, постоянно выступая не только в Лукке, но и в ее окрестностях. Впрочем, такое раннее проявление музыкального таланта не могло удивить жителей маленького провинциального города. Профессиональная карьера юного Джакомо была предопределена заранее и воспринималась как нечто само собой разумеющееся, доставшееся ему по наследству.

В его творческих способностях нисколько не сомневались представители городской администрации, сохранившие почетную должность органиста и руководителя капеллы (*maestro di cappella*) за пятилетним мальчуганом. По этому поводу в день смерти Микеле Пуччини (5 февраля 1864 года) был издан специальный приказ о временном назначении на его место нового музыканта — Фортунато Маджи, ученика и родственника покойного. Согласно этому документу, Маджи обязан был немедленно уступить свое место «сеньору Джакомо, сыну вышеупомянутого ныне покойного мастера, как только он будет в состоянии приступить к исполнению своих обязанностей». И маленький «сеньор Джакомо», как уже сказано, не обманул этих надежд, честно «приступив к исполнению обязанностей» сначала певчего, а затем органиста. Его работа к тому же была немалым подспорьем для всей семьи. Воздавая должное большим заслугам Микеле Пуччини, городская администрация тем не менее проявила «разумную экономию», назначив его вдове более чем скудную ежемесячную пенсию в 75 лир. Оставшаяся с семьей малолетними детьми, молодая женщина с трудом сводила концы с концами. Старший из двух сыновей, Джакомо (пятый ребенок в семье, родившийся после четырех дочерей), был ее единственной надеждой. К музыкальной карьере она предназначала также и младшего сына Микеле, впоследствии педагога-вокалиста. Вышедшая из музыкальной семьи Маджи, сама музыкально одаренная, Альбина Пуччини твердо верила в талант Джакомо и горячо поддерживала в нем веру в свои силы.

А в этой поддержке он больше всего нуждался. Первые шаги Пуччини в музыке оказались нелегкими. Ода-

ренный юноша явно тяготился той замкнутой, патриархальной обстановкой, в которой протекала жизнь его семьи, стремился вырваться на волю, в «большой мир» музыки, оперы, театра. Немногое могли дать ему и педагоги луккского Музыкального института, где он обучался с детских лет. Первый учитель Джакомо, его дядя Фортунато Маджи, не сумел заинтересовать мальчика. От своего талантливого ученика он требовал аккуратного выполнения слишком легких школьных заданий и постоянно жаловался матери на его лень и невнимательность. И в самом деле, вместо занятий Джакомо предпочитал проводить время среди своих сверстников на берегу реки Серкьо или в рощах за городской стеной, расставляя силки для птиц (в нем созрел будущий страстный охотник, любитель природы и спорта). Красивый, ловкий и сильный, он царил в этой мальчишеской компании, поражая всех смелыми, безрассудными выходками. А между тем занятия музыкой шли все хуже, и Маджи даже настаивал на их прекращении.

Из этих жалоб Альбина Пуччини сделала правильный вывод. Она сочла нужным переменить педагога и, отказавшись от услуг брата, поручила воспитание Джакомо другому преподавателю, также ученику ее мужа, — Карло Анджелони. Уроки пошли несравненно успешнее. Под руководством Анджелони Джакомо хорошо овладел теорией, усвоил основы композиции и приобрел навыки свободной импровизации, необходимой для профессии органиста. На переломе от детства к юности все более ярко проявлялись и расцветали творческие данные мальчика. Своей искусной игрой он восхищал прихожан соборной церкви, а сочиненные им в возрасте 16—17 лет традиционные хоровые композиции все более убеждали их в том, что перед ними достойный продолжатель рода Пуччини.

Однако было и нечто свое, необычное в этом долговязом юнце, что заставляло насторожиться его влиятельных покровителей. В свои импровизации он нередко вплетал тосканские народные темы или мелодии из популярных опер, наполняя ими свободные интерлюдии, которыми церковные органисты обычно «прославляют» традиционные канонические части мессы. Светский характер импровизаций Джакомо пришелся не по вкусу местному духовенству. И даже старшая сестра юного

музыканта, благочестивая Иджиния, впоследствии монахиня луккского монастыря августинок, упрекала его за излишнюю «театральность» этих импровизаций, совсем неуместную в стенах церкви.

Театральность! Вовремя сказанное слово. Слово, которое позволило наконец юному Джакомо найти себя, свой будущий путь в искусство. С оперой и ее традициями так или иначе связаны все юношеские сочинения Пуччини, и в первую очередь его большая месса («*Messa di Gloria*»), написанная в 1880 году при окончании Музыкального института. Влияние стиля Верди, особенно его «Реквиема», заметно проявляется во всех традиционных разделах мессы: в мужественном, драматическом «*Credo*», экспрессивно-лирическом «*Gratias*», энергичном, маршевом «*Gloria*»; элегическую пастораль «*Agnus Dei*» Пуччини впоследствии перенес в свою оперу «Манон Леско». И лишь в отдельных эпизодах молодой композитор строго придерживался традиций, сочиняя величественную музыку в старинном полифоническом стиле (фуга «*Cum sancto spiritu*»).

Где же, когда успел он впитать пламенный дух опер Верди, узнать и полюбить его музыку? С клавирами «Трубадура», «Риголетто» и «Травиаты», иначе говоря, с творчеством «среднего» Верди, его познакомил Карло Анджелони. Но все же не эти уроки явились поворотным моментом в жизни юного музыканта.

Решающую роль в творческом формировании Пуччини сыграл один-единственный оперный спектакль, единственное, неповторимое впечатление — «Аида» Верди. «Увидев эту оперу в Пизе, — говорил он позднее, — я открыл окно в мир музыки».

Первая постановка «Аиды» в Пизе состоялась 11 марта 1876 года. Узнав об этом событии, Джакомо с двумя товарищами отправился туда из Лукки пешком (поездка по железной дороге для него была недопустимым расходом). Впервые он увидел на сцене оперу великого мастера, впервые музыка Верди для него облеклась «в плоть и кровь» театральной сцены. И думается, что среди всех опер Верди именно «Аида», симфонически насыщенная, стоявшая уже на переломе к позднему оперному стилю конца XIX и начала XX века, больше всего способна была пробудить воображение юноши. Ведь не от «среднего» Верди, а от «Аиды», «Отелло»,

«Фальстафа» прокладывается путь к будущим зрелым операм Пуччини.

С тех пор мечта об опере становится целью. Провинциальная Лукка кажется тесной юному церковному органисту. Его влечет Милан — «оперная Мекка» Европы. Заканчивая консерваторию в Лукке, он мечтает о лучшей в Италии Миланской консерватории и, разумеется, о «Ла Скала» — крупнейшей оперной сцене мира, где его, Джакомо, ждет несомненный успех! Эти честолюбивые стремления поддерживает в нем мать, любящая Альбина. Но недостаток средств по-прежнему остается главной помехой. Примечательно, что городской совет Лукки не оказал в данном случае никакой поддержки своему лучшему органисту, наследнику местной музыкальной династии. С большим трудом энергичная мать Джакомо сумела добиться для него ежемесячной «королевской стипендии» в 100 лир, но и то лишь на первый год обучения. Более существенную поддержку начинающему композитору оказал родственник Альбины Пуччини, ее дядя Никколо Черу́, большой любитель музыки и рецензент местной луккской газеты.

Приехав в Милан в декабре 1880 года, Пуччини блестяще преодолел все испытания: экзамен в консерваторию показался ему «легким до смешного». Через несколько дней он был зачислен в класс композитора и теоретика Антонио Бацини. Началась новая жизнь в Милане, вблизи театра, оперы, прессы, в кругу друзей и соперников, в борьбе за признание и славу.

II.

Милан 80-х годов прошлого века по-прежнему сохранял свое значение «оперной столицы» мира. Как и прежде, театр «Ла Скала» считался важнейшим центром артистической жизни страны. Перестроенный в течение XIX века зрительный зал театра в целом сохранил знакомый нам по описанию Стендаля облик грандиозного «музыкального салона», куда стекался весь город и где встречались любители музыки всех стран Европы. На оперной сцене блистали певцы «вердиевской вокальной школы» — Антонио Котоньи и Тереза Штольц, Джулиано Гайяре и Ромильда Панталеони. Начиналась деятельность всемирно известных Таманьо

и Баттистини, а в числе виртуозных певцов классической школы пленяла своим искусством Аделина Патти, бессмертная исполнительница оперных партий Россини и Доницетти.

В эпоху юности Джакомо Пуччини художественная атмосфера театра определялась в основном творчеством Верди. Период 70-х годов в летописях миланского оперного театра был отмечен такими крупными событиями, как первая в Европе постановка «Анды» (1872), как первое исполнение «Реквиема» (1874). Но особенно важное значение для молодого Пуччини и композиторов его поколения имела премьера «Отелло», состоявшаяся в Милане 5 февраля 1887 года. Могучее творение Верди, вдохновленное шекспировским реализмом, открыло новую эпоху в истории западноевропейской оперы. Лишь после «Отелло» Пуччини впервые обрел свое лицо в операх «Манон Леско» и «Богема».

Особым путем в Италии распространялось влияние Вагнера. В 70-х годах его оперы пока еще с трудом проникали на оперную сцену Рима, Милана, Болоньи, встречая на своем пути резкий отпор консервативной публики и критики. Под марку «вагнеризма» попадало тогда каждое новое, необычное явление, вступающее в противоречие с общепринятыми традициями оперного стиля *bel canto*. Этого обвинения не избежал, как известно, сам Верди.

Но это не значило, что имя великого реформатора надолго осталось непопулярным в музыкальных кругах. Напротив, мимо Вагнера не прошел ни один сколько-нибудь значительный итальянский композитор второй половины века. Среди передовых, ищущих музыкантов Италии увлечение Вагнером началось задолго до того времени, когда молодой Пуччини дебютировал на оперной сцене. Под знаменем Вагнера в Милане сплотилась целая группа талантливых молодых музыкантов во главе с известным композитором, критиком и поэтом Арриго Бойто (1842—1918). Авторитетную поддержку вагнеровская опера нашла у ведущих итальянских критиков того времени — Филиппо Филиппи и Джузеппе Де-панниса. Оба они являлись в то время выразителями взглядов и вкусов наиболее просвещенной художественной интеллигенции, группировавшейся в культурных центрах Северной Италии, в Милане и Турине — горо-

дах, наиболее близко соприкасавшихся с французской и немецкой культурой. Показательно, что в историю итальянской музыкальной мысли оба критика вошли в то же время и как горячие пропагандисты творчества Верди. Широкая эрудиция и тонкий вкус позволяли им объективно оценить лучшее у Вагнера, не изменяя национальным традициям, не отклоняясь от магистральной итальянской оперной культуры, какой была опера Верди в XIX веке. А с другой стороны, сам итальянский мастер, признавая мировое значение творчества Вагнера, предостерегал своих соотечественников от увлечения вагнерианством, от бесплодного и слепого подражания. «Если германцы, исходя от Баха, дошли до Вагнера, то они шли путем подлинных германцев — и это хорошо, — писал в 1889 году Верди дирижеру и композитору Франко Фаччо. — Но мы, потомки Палестрины, совершаем, подражая Вагнеру, преступление против музыки и занимаемся делом бессмысленным и даже вредным» (3, с. 465).

Сказанное позволяет по справедливости оценить всю сложность проблемы вагнерианства в развитии итальянской культуры конца XIX столетия. И за, и против Вагнера выступили и прогрессивные, и консервативные силы. Сам по себе факт признания Вагнера и его новаторского стиля мог привести к прямо противоположным результатам: с одной стороны, к отрицанию национальных традиций (так это было у эпигонов вагнерианского толка), с другой — к их обогащению и развитию (так это отразилось в глубоко самобытных, но отмеченных печатью нового времени поздних операх Верди).

Как и во Франции, увлечение Вагнером в 80-х годах шло crescendo. Однако влияние великого реформатора воспринималось наиболее даровитыми итальянскими композиторами в аспекте своей национальной культуры и находило свое отражение главным образом в трактовке оперной формы, в поисках гибкой и совершенной музыкальной драмы. Что же касается типических вагнеровских образов, сюжетов и философских идей, то они оставались, в сущности, очень далекими от сознания итальянских художников. Падая на чуждую им почву южной страны, они утрачивали свою эпическую природу и неизбежно приобретали оттенок ложной патетики. Этими эпигонскими чертами отмечены и философские

оперы Бойто (известного нам в первую очередь как либреттиста, а не как композитора), и легендарные оперы А. Каталани — по-итальянски мелодичные, полные романтического вдохновения, но все же забытые именно в силу их подражательности. Не оставался в стороне от вагнеровских влияний и молодой Пуччини с его первыми операми, о которых речь пойдет ниже,— Пуччини, вступивший в круг художественных интересов Милана в самом разгаре оперной полемики.

Борьба мнений, разгоревшаяся вокруг оперы, нашла свой отклик и в стенах Миланской консерватории. Так, к совершенно различным направлениям оперной культуры принадлежали те педагоги, под руководством которых заканчивал свое музыкальное образование Пуччини. Первый из них, Антонио Баццини (1818—1897), первоклассный скрипач и эрудированный композитор, по своим вкусам заметно тяготел к немецкой классической музыке, к творчеству Баха, Бетховена, а в оперном жанре — к романтическим традициям Вебера и раннего Вагнера. С веберовской традицией связана его единственная опера «Туранда» (1867) на сюжет сказки Гоцци (об этом произведении Пуччини не мог не вспомнить, создавая свою последнюю оперу «Турандот»). Как композитор Баццини не отличался оригинальностью и в качестве педагога придерживался строго академических требований. Он занимался с Пуччини в основном полифонией строгого и свободного стиля, сочинением фуг и полифонических упражнений, приучая его к суровой творческой дисциплине и чистой технике голосоведения. В этом смысле уроки Баццини принесли несомненную пользу молодому композитору, чья пылкая фантазия больше всего нуждалась в систематическом руководстве. В классе Баццини Джакомо сочинял в основном инструментальную музыку. К 1880—1882 годам относятся все его ранние инструментальные сочинения (за исключением Симфонической прелюдии, написанной ранее в Лукке). Среди них — струнный квартет, скерцо и фуги для струнного квартета. По-видимому, несколько позже были написаны два менуэта для того же камерного состава — утонченная, изящная стилизация музыки XVIII века. Не являясь оригинальными, эти произведения все же наглядно подтверждают продуктивность педагогических методов Баццини, его

умение воспитывать вкус и мастерство ученика на лучших образцах классической музыки.

Гораздо более самобытна фигура другого учителя Пуччини — известного оперного композитора Амилькаре Понкьелли (1834—1886). В класс Понкьелли он перешел лишь на третьем, последнем курсе консерватории, когда Бацини, назначенный в это время директором Миланской консерватории, вынужден был передать своих учеников другому педагогу.

В историю итальянской оперы Понкьелли вошел как выразитель национально-романтической линии итальянского музыкального театра. Подобно Верди, он был истинным сыном страдающей и борющейся Италии эпохи Гарибальди. С творчеством Верди его сближают сюжеты и темы историко-героических опер, написанных крупным планом, с широким развитием народно-массовых сцен. В них доминирует тема протеста против насилия над человеческой личностью, против морального и социального гнета.

О демократических взглядах Понкьелли, этого последнего и самого значительного из учителей Пуччини, свидетельствует его торжественный «Гимн Гарибальди» — отклик на смерть народного героя (1882) — и похоронный марш памяти Алессандро Мандзони, написанный одновременно с «Реквиемом» Верди. Знаменитый роман Мандзони «Обрученные» (Верди называл его «величайшей книгой нашей эпохи», «утешением человечества») лег в основу одноименной оперы Понкьелли (1856), а в исторической поэме Мицкевича «Конрад Валленрод» он нашел сюжет для другой своей оперы — «Литовцы» (1874), которая в свое время пользовалась заслуженной популярностью даже за пределами Италии и шла на сцене петербургского Мариинского театра в новой редакции под названием «Альдона» (1884).

Вершиной творчества Понкьелли по праву считается его опера «Джоконда» (1876), созданная на основе драмы Гюго «Анджело — тиран Падуанский»*. Широкие масштабы оперной композиции, обилие народных сцен, рельефность вокального тематизма и характерная техника «крупного штриха» сближают «Джоконду» с

* На тот же сюжет написана опера Ц. Кюн «Анджело» — сверстница «Джоконды» (1876).

традицией Верди. Либреттистом и сотрудником Понкьелли в этой опере был все тот же Арриго Бойто, много способствовавший ее сценическому успеху. В конце XIX века «Джоконда» обошла почти все крупные оперные сцены Европы и прочно удержалась в репертуаре до наших дней.

Привлекателен облик Понкьелли как человека. Общение с ним сыграло в судьбе молодого Пуччини решающую роль. С редкой отзывчивостью и чуткостью он уловил в своем ученике природный дар драматурга и помог ему проложить пути к оперной сцене. Только благодаря усилиям Понкьелли молодому провинциалу из Лукки удалось войти в избранную среду театральных деятелей Милана, добиться покровительства всемогущего издателя Джулио Рикорди, завязать знакомство с Бойто и литераторами его круга.

О том, как заботливо и в то же время требовательно относился Понкьелли к своему ученику, свидетельствует его письмо к Альбине Пуччини от 8 января 1883 года.

«Ваш сын — один из лучших учеников моего класса, — писал он матери Джакомо, — и я им в общем доволен. Но был бы еще более доволен, если бы он проявлял побольше прилежания, ибо он, если захочет, может работать хорошо. Необходимо, чтобы, помимо занятий в моем классе, он сам продвигался в искусстве, самостоятельно изучая великих мастеров, а главное — сочиняя как можно больше, в буквальном смысле «погружаясь» в занятия композицией. Что касается диплома, то он, бесспорно, его получит в конце учебного года, хотя я его настоятельно убеждал, что лишний год пребывания в консерватории для него будет бесполезен. Но так как он все же хочет получить диплом, то посоветуйте ему не пропускать других лекционных курсов, ибо только в этом случае он может получить полноценное свидетельство об окончании. Что же касается меня, то будьте уверены, я сделаю все возможное, чтобы помочь ему получить место, как только откроется вакансия (речь идет о месте преподавателя в Миланской консерватории. — *О. Л.*). Однако об этом можно говорить лишь после окончания учебного курса. Как бы то ни было, я не упущу случая помочь ему, как только представится возможность» (см. 46, с. 24—25).

Под руководством Понкьелли Пуччини написал лучшие сочинения студенческих лет: *Adagiello* для оркестра и Симфоническое каприччио — свою дипломную работу. Первое исполнение этой пьесы на выпускном экзамене 14 июля 1883 года сопровождалось шумным успехом. Она блестяще прошла под управлением дирижера «Ла Скала» Франко Фаччо, одного из самых авторитетных музыкантов Милана, — новое свидетельство забот и протекции Понкьелли. На следующий день на страницах миланской газеты «*La Perseveranza*» появился хвалебный отзыв Филиппи, в котором критик отдавал должное таланту Пуччини, его «яркому и сильному темпераменту». В небольшой оркестровой пьесе он не без основания усмотрел редкое для начинающего композитора «единство стиля, индивидуальности и характера». О прозорливости этих суждений Филиппи лучше всего свидетельствует главная скерцозная тема каприччио, полная ритмической энергии и молодого задора. Многие лет спустя композитор без изменений перенес ее в оперу «Богема». Здесь она стала ведущей темой-эпиграфом — темой буйной и озорной юности (см. пример 1а в главе III).

Этот удачный дебют сделал известным имя Пуччини в Милане. Правда, творческие итоги студенческих лет могли бы быть более весомыми и более обильными, как об этом в свое время говорил Понкьелли. Но обучение Пуччини в Милане было сравнительно недолгим (всего три года), а материальные условия не менее трудными, чем у героев «Богемы». Жесточайшая нужда, испытанная юношей еще в Лукке, подстерегала его и на пороге самостоятельной артистической жизни. Свою маленькую комнатку он делил то с двоюродным братом, то с товарищем по консерватории Пьетро Маскани — будущим соперником на оперной сцене. Заботился он и о младшем брате, семнадцатилетнем Микеле, также поступившем тогда в Миланскую консерваторию учиться пению.

В письмах из Милана Джакомо горько жалуется на вечное безденежье и невозможность посещать оперный театр. «О, как богат Милан... Проклятая нищета!» — восклицает он в письме к матери. На свою мизерную стипендию он может позволить себе только лишь скудный, очень скудный обед: «От голода я не страдаю».

Ем немного, заполняю себя жиденькими бульонами. Но желудок довольствуется и этим...» «Мне очень хочется попросить Вас об одной вещи, но я боюсь сделать это, потому что прекрасно понимаю, как Вам трудно с деньгами», — пишет он матери, обращаясь к ней с просьбой прислать ему хоть немного его любимого луккского оливкового масла (17, соотв. с. 28, 26, 27).

Но молодость побеждала невзгоды, и природное чувство юмора не покидало «луккского сорванца». Много лет спустя, в беседах со своими друзьями Адами и Фраккарони, Пуччини охотно вспоминал проказы юных лет, стычки с квартирным хозяином, который, пользуясь своим положением почтового чиновника, вскрывал конверты с деньгами, присланными на имя его постояльца, и безжалостно удерживал причитающуюся сумму в свою пользу; проделки с кредиторами, от которых он вынужден был прятаться по очереди с Масканы в платяном шкафу; посещения спасительного ломбарда, где надолго, если не навсегда исчезало единственное пальто... а главное, шумные встречи с друзьями и юными подругами, танцовщицами или хористками из «Ла Скала», вечерние прогулки по Галерее Витторио-Эммануэле — излюбленному месту свиданий студенческой молодежи, импровизированные артистические вечера в гостеприимной остерии «Анда», где великодушный хозяин в кредит угощал молодых друзей, — словом, все то, что исстари скрашивало быт студенческой богемы. Именно в эти годы молодой Пуччини мог накопить те жизненные впечатления, которые позже нашли свое поэтическое воплощение в лирических и озорных сценах «Богемы» — быть может, самой искренней, душевной и тонкой из опер Пуччини.

Материальные трудности не прекратились и после успешного окончания консерватории. Найти работу в Милане, переполненном первоклассными музыкантами, было не так легко, тем более что, вопреки желанию матери, молодой маэстро не обнаруживал никакой склонности к педагогической работе. Он по-прежнему мечтал о карьере оперного композитора, хотя и не закрывал глаза на реальные трудности этого пути. «Здесь вовсе не пишут оперы, а я ничего не пишу, — жалуется он матери. — Готов лопнуть от зависти!» (17, с. 27).

Но вскоре представился счастливый случай. Летом

1883 года миланский музыкальный издатель, владелец оперного «Лирического театра» Сонцоньо объявил конкурс на лучшую одноактную оперу. Узнав об этом, Пуччини сразу же устремился на поиски либреттиста: срок конкурса был предельно кратким (полгода), а у него еще не было в виду даже сюжета будущей оперы. На помощь пришел все тот же Понкьялли, которому удалось, правда, не без труда, привлечь к сотрудничеству со своим бывшим учеником молодого, но уже достаточно известного литератора Фердинандо Фонтану. Это сотрудничество, затянувшееся на несколько лет, как увидим далее, оказалось невыгодным для Пуччини. Однако в те трудные, решающие дни Фонтана первый пришел к нему на помощь. Не откладывая работы, он тут же выбрал сюжет и приступил к сочинению текста. И молодой композитор в восторженных письмах к матери с большим воодушевлением говорил об этом чудесном и привлекательном, волшеббно-фантастическом сюжете — сюжете, который, без сомнения, даст ему «возможность поработать в симфоническом, описательном жанре» (17, с. 29). Полный творческого горения, он едет в родную Лукку и принимается за сочинение музыки. В руках у него — готовое либретто Фонтаны. То была первая опера Пуччини, его «Виллисы».

III.

«В Австрии, в одной местности, существует сказание... Это сказание о призрачных танцовщицах, известных там под названием виллис. Виллисы — невесты, умершие до свадьбы. Несчастные юные создания не могут спокойно лежать в могиле, в их мертвых сердцах, в их мертвых ногах жива еще та страсть к танцу, которую им не пришлось удовлетворить при жизни, и в полночь они встают из могил, собираются толпами на больших дорогах, и горе тому молодому человеку, который там с ними встретится! Он должен танцевать с ними, они обнимают его с необузданным неистовством, и он пляшет с ними без удержу, без передышки, пока не падает замертво. В венчальных платьях, в венках с развевающимися лентами и сверкающими перстнями на пальцах, виллисы, подобно эльфам, пляшут при свете месяца. Лица, хотя и бледные, как снег, юны и прекрасны; они

смеются так жутко и так весело, так кошунственно-очаровательно, они кивают так сладострастно-таинственно, так заманчиво; никто не может устоять против этих мертвых вакханок. Народ, видя смерть невест в расцвете молодости, никогда не мог поверить, что юность и красота так внезапно падают жертвой черного уничтожения, и таким образом легко возникло поверье, что невеста после смерти ищет утраченных наслаждений» (4, с. 289—290). Так писал Гейне в 1834 году в своих очерках «О Германии» — книге, которая вызвала тогда подлинную сенсацию в литературно-художественных кругах Парижа.

Создавая либретто для оперы Пуччини, Фонтана счел нужным вновь обратиться к этому замечательному источнику — поэтической летописи легенд и сказаний германского народа. Ему казалось, что здесь он найдет сюжет, способный затронуть лучшие стороны дарования композитора: тонкий лиризм, фантастичность, оригинальность и поэтическую возвышенность образного строя. К тому же фантастические сюжеты народной сказки, легенды, овеянной дымкой «северной туманности», в то время под влиянием Вагнера начали входить в моду среди итальянской артистической молодежи. К ним охотно обращались «аввениристы», защитники «искусства будущего», вроде Бойто или Каталани. Вместе с поэтическими сказаниями о девушках-русалках, ундилах, виллисах вошли в оперную литературу и типичные романтические темы томления, жажды недостижимого человеческого счастья, тоски по несбыточному и непознаваемому идеалу. К этой лирико-элегической сфере народной мифологии принадлежат, как известно, лучшие образцы немецкой оперы веберовской эпохи, начиная от «Ундины» Гофмана.

Но в Италии такая тематика казалась новой и необычной. Здесь она шла вразрез с общепринятыми традициями историко-геронической или историко-бытовой романтической драмы. Вот почему сю не пренебрегали искатели новых путей даже в конце XIX века, на закате романтизма, словно не замечая несвоевременности таких запоздалых реминисценций.

Работая над сценарием и текстом оперы, Фонтана, конечно, имел в виду высокий и совершенный образец — «Жизель» Адана, эту жемчужину балетной классики.

Нет никаких оснований предполагать, что это произведение осталось неизвестным в Италии. Либретто «Жизели», заимствованное Теофилом Готье из того же источника — книги Гейне, бесспорно, послужило основой для итальянского автора. Вынужденный работать в предельно сжатые сроки, Фонтана остановился на этом сюжете, как уже апробированном на сцене музыкального театра.

Но тем отчетливее выступают драматургические недостатки его «Виллис». Текст оперы, который Фонтана успел кое-как слепить на скорую руку, поражает своей шаблонностью. Банальны и все сценические ситуации: вступительный хор поселян и сельский праздник в начале, традиционная молитва в финале первой картины, ария благородного отца, оплакивающего погибшую дочь, и другие, не менее трафаретные приемы романтической мелодрамы.

Нет и присущей балету психологической глубины. В опере выпадает центральная линия «Жизели»: любовь сильнее смерти. Не верной возлюбленной, а мстительницей-русалкой является погибшая героиня в либретто Фонтаны. Отсутствует существенно важный в сценарии Готье мотив социального неравенства, позволяющий видеть в народной сказке трогательную драму девушки из народа. А главное, обеднен обаятельный образ героини, с таким изяществом разработанный французским поэтом. Взяв у Готье только внешние моменты действия, итальянский либреттист, по существу, искажил этот сюжет, лишил его поэтической правды и философской глубины*.

И все же опора на сценарий Готье позволила Фонтане создать достаточно стройную композицию. Как и в «Жизели», действие разворачивается в двух планах: бытовом и фантастическом. Первая и вторая картины оперы соответствуют двум действиям балета. Народной сельской идиллии отвечает таинственная картина призрачного царства виллис, сияние летнего дня сменяется

* Покинутая своим женихом Роберто, крестьянская девушка Анна умирает от горя. В глубоком раскаянии он возвращается в родное село. Анна, ставшая виллисой, увлекает его в зловещий хоровод девушек-призраков. Опера заканчивается смертью изменника и хором торжествующих виллис.

сумраком зимней ночи. Умело расположены опорные точки всей композиции: веселый вступительный хор крестьян и мрачная заключительная сцена в лесу с хором виллис обрамляют оперу. Мечтательный романс героини в первой картине (экспозиция ее образа) перекликается с большой арией-сценой героя, его монологом раскаяния (прямая аналогия к сцене Альбера на могиле умершей Жизели). Светлому любовному дуэту первой сцены отвечает драматический дуэт Роберто и Анны перед финалом. Добавим к этому, что наличие большой балетной сцены девушек-привидений в лесу с блуждающими огнями несомненно сближает оперу с ее французским предшественником. Недаром произведение Пуччини в окончательном варианте получило название «опера-балет»!

Пуччини удачно использовал эти опорные моменты либретто. Текст не давал возможностей для развития характеров. Но верное ощущение сценической атмосферы и явное стремление к драматургическому единству в известной мере дают почувствовать будущий стиль итальянского мастера. Светлое чувство любви в музыке первой картины окутано легкой дымкой элегической грусти, а фантастический финал содержит выразительные реминисценции из этой любовной сцены, связывающие воедино два плана действия.

Характерной чертой будущего Пуччини является интонационная цельность музыкального материала. Темы Роберто и Анны, как и вся музыка, раскрывающая их любовную драму, основаны на общих национально окрашенных, ярко экспрессивных попевках. В них слышатся отзвуки тосканских народных песен, пронизанных страстной, томительной грустью — той «*mestizia toscana*», которая составляет характерную, отличительную особенность пуччиниевских арий лирико-элегического плана.

Такова выразительная тема из большой арии Роберто в последней картине — тема раскаяния и сожалений об утраченном счастье*:

* Экспрессивный перевод текста в нотных примерах из неизданных на русском языке опер Пуччини принадлежит автору и Т. В. Чередниченко.

¹ ROBERTO

Такова и широкая, распевная тема молитвы — одна из главных тем оперы, символизирующая власть чистых и светлых сил:

ROBERTO

ROBERTO

pp O som - mo id - dio! del mio cam -
O, Go - xo nra - via! Я бла - гоу

mi - no, O, som - mo
x ue. Ah. Go - xo

id - dio, del mio cam - mino, quest' è la me - la ...
nra - via, no, eli evat, Gi a Jay po - mena. A ...

Образ Анны, нежной и хрупкой, эскизно намечает черты будущей героини Пуччини. В пластически-гибкой теме ее романса с характерной ниспадающей септимой (выразительное *portamento* голоса) уже есть нечто предвосхищающее печальный и грациозный облик Манин и далее Мими из «Богемы». Отметим те же интонации и в арии Роберто:

Andante lento
14 ANNA



Andante mesto
16 ROBERTO



Драматургическим центром I действия служит дуэт героя и героини, построенный по принципу диалога. Оба голоса вступают поочередно, как эхо, повторяя одну тему, одну музыкальную мысль. К такому приему Пуччини будет постоянно прибегать и в дальнейшем, как бы подчеркивая единый эмоциональный строй этих дуэтов согласия.

В отношении оперных форм Пуччини и его либреттист придерживались старых традиций. Опера разделяется на отдельные номера — хоры, арии и дуэты. Но стремление к сквозному развитию музыки здесь уже намечается даже в пределах небольшой, одноактной композиции. Оно нашло свое выражение и в интонационном единстве музыкального материала, объединенного общими центральными темами, и в ярко выраженной симфонизации действия, обусловленной очень самостоятельной и весомой ролью оркестра. Недаром в письме к матери Пуччини говорил о своем намерении широко развить в опере музыку живописно-изобразительного плана.

Небольшая симфоническая прелюдия типа вагнеровского вступления (*Vorspiel*) открывает оперу. Это — краткое обобщение основных, всдуших образов-тем: темы любовного дуэта сменяются широкой мелодией молитвы поселян.

Те же лирические образы господствуют и в дальнейшем. Тема молитвы в более широком развитии вновь повторяется в драматическом монологе Роберто (см. пример 2). Реминисценция из дуэта Роберто и Анны выразительно использована в драматической сцене свидания молодого героя с виллисой. Здесь еще нет оснований говорить о систематическом применении лейтмотивного принципа. Господствует скорее прием реминисценций — но примененный с достаточной степенью мастерства, в духе музыкальной драмы нового времени.

Важную выразительную функцию выполняет большое симфоническое интермеццо между двумя картинами оперы. Являясь центром всей композиции, оно служит важным связующим звеном в цепи разворачивающихся событий. Музыка последовательно рисует сначала безвременную гибель юной девушки, затем таинственный хоровод виллис. Весь этот симфонический раздел музыкальной драмы, которому композитор дал название «*parte sinfonica*», имеет развернутую поэтическую программу и разделяется на две самостоятельные картины: траурное *Andante* («Покинутая») и фантастическое скерцо («Чародейка»). В начале каждой картины стоит литературный эпиграф из нескольких строф.

Такие поэтические пояснения к отдельным картинам, действиям или симфоническим эпизодам оперы являлись в то время характерной приметой новой итальянской оперной школы с типичной для нее литературно-программной тенденцией. Они нередко встречаются в операх Масканы; к ним прибегал и Пуччини в своих операх 1890-х годов («Манон Леско», «Богема»). Включая эти литературные эпиграфы в свои партитуры, композиторы-веристы, разумеется, не имели в виду чтение текста на сцене, но лишь преследовали цель определенной эмоциональной настройки у слушателя, певца, дирижера.

Пуччини намеренно делает симфоническое интермеццо драматургическим центром своей оперы. В данном контексте оно несет на себе не только программную,

смысловую, но и сценическую нагрузку. Обе картины интермеццо сопровождаются в опере сценической пантомимой, участием балета и хора. Печально и нежно, словно издали, звучит вступительное *Andante* оркестра. К этому голосу скорби присоединяется тихое пение женского хора. Сцена внезапно освещается мягким светом: за прозрачным занавесом медленно движется траурная процессия. Слышится отдаленная мерная псалмодия католического реквиема. Все погружается в сумрак.

Быстрая смена декораций соответствует второй симфонической картине скерцозно-фантастического характера: на сцене лунная ночь и пляска виллис.

При всей наивности этих сценических приемов, в маленькой опере Пуччини, несомненно, наметились поиски новых оперных форм, типичных для музыкального театра веристской эпохи.

«„Виллисы“ положили начало тому жанру, который сейчас называют «масканиевским» (*mascaniano*), — писал Пуччини в 1895 году своему другу К. Клаузетти, — однако никто не ставит мне этого в заслугу. Мне очень горько» (39, с. 14). Действительно, романтическая по теме и сюжету, маленькая опера Пуччини по форме уже принадлежит новой, веристской эпохе. В ней явно намечается новый тип «сжатой» драматургии, гибко сочетающей сценические и симфонические принципы развития; определяются характерные приемы смены и комбинирования различных элементов синтетического спектакля: мимики, пластики, танца, пения, симфонического «подтекста» в оркестре. В пределах краткой, одноактной оперы (а именно такие спектакли пропагандировались веризмом) принципы симфонического обобщения — будь то вступление или интермеццо — приобретают особую выразительную роль. И думается, что молодой Масканини, которому довелось быть одним из исполнителей этой оперы (в миланском театре «Даль Верме», где состоялась премьера «Виллис», он играл тогда в оркестре на контрабасе), мог многое воспринять от Пуччини, когда создавал прелюдию и интермеццо в опере «Сельская честь».

Тенденция симфонизации действия, ярко проявившаяся в первой опере Пуччини, не прошла мимо внимания Верди. В известном письме к своему другу, критику Арривабене, он писал: «Я слышал много хорошего о му-

зыканте Пуччини. Читал письмо, в котором его очень хвалят. Он следует современным течениям, и это естественно, но он остается верным мелодии, которая не принадлежит ни прошлому, ни современности. Однако кажется, что у него преобладает элемент симфонический! Это неплохо; только в этом надо быть осторожным. Опера есть опера, симфония есть симфония, и я не думаю, что в опере следует писать симфонические отрывки только для того, чтобы потешить оркестр!» (3, с. 432).

Интереснейший отзыв Верди лишний раз подтверждает значительность первого шага, сделанного молодым и неопытным музыкантом. Опера Пуччини обратила на себя внимание. Родилось произведение, отмеченное явными признаками таланта, произведение, безусловно национальное по своему мелодическому складу, но и не стоящее в стороне от общих тенденций западноевропейской оперы конца века.

Пуччини не удалось создать сказочно-фантастическую оперу, как об этом мечтал Фонтана. Неудачно выбранный сюжет лежал явно за пределами его дарования и вовсе не отвечал его склонностям драматурга. Стилистически в опере многое очень несовершенно: преувеличенность чувств, утомительное однообразие экспрессивных приемов (в частности, излюбленных секвенционных нагнетаний при подходе к кульминации), известная неестественность модуляций, проявившаяся в попытках создать текучую, «бесконечную» мелодию. Не соблюдены и требования локального колорита. В музыке Пуччини мы не ощущаем ни поэтической атмосферы северных сказаний, ни отзвуков немецкого народного быта (действие происходит в Шварцвальде). Его герои — типичные уроженцы родной Италии, а танцы виллис, слишком земные, явно пронизаны ритмами тарантеллы.

Но становление редкого, самобытного таланта уже совершилось. Вместо фантастической сказки, на оперной сцене появилась простая, наивная человеческая драма — драма любви и разлуки, раскаяния и скорби. Она то и вынесла на поверхность новое, неизвестное имя — Пуччини.

•

Сценическая история «Виллис», детально освещенная биографами Пуччини, хорошо характеризует театральные нравы конца прошлого века.

Премьера оперы состоялась 31 мая 1884 года в миланском театре «Даль Верме». Затем, 26 декабря того же года, она была показана в новой, улучшенной редакции на оперной сцене в Турине и, наконец, 24 января 1885 года — на «большой сцене» Милана, в «Ла Скала». Такой результат превзошел все ожидания молодого композитора. Не имея ни материальных возможностей, ни прочных связей в театральном мире, он мог рассчитывать, самое большее, на успех в частном конкурсе Сонцоньо, для которого и была написана его первая опера.

Между тем именно этот первый этап работы принес немало огорчений Пуччини. Жюри конкурса не уделило «Виллисам» никакого внимания: опера даже не была названа в отчетном списке представленных сочинений. Правда, причиной неуспеха могло отчасти послужить крайне небрежное оформление партитуры: Пуччини работал с лихорадочной поспешностью и не имел времени отдать рукопись переписчику. 31 декабря 1883 года, в последний срок, он сдал ее в виде чернового варианта, написанного неряшливым, неразборчивым почерком, с изрядным количеством пометок и исправлений. Некоторые страницы, по его собственным словам, попросту не читались*.

В результате опера Пуччини прошла незамеченной, и высшую награду, премию в 2000 лир, получили второстепенные композиторы: Гульельмо Дзуэлли — за оперу «Фея Севера» и Луиджи Мапелли — за оперу «Анна и Гуальберто». Первый из них, товарищ Пуччини по консерватории, впоследствии не раз с иронией вспоминал об этом «историческом решении» жюри. Однако в то время эта первая серьезная неудача повергла в отчаяние и композитора, и либреттиста, окончательно потерявшего надежду на сколько-нибудь весомый гонорар (свой текст для Пуччини Фонтана согласился написать почти безвозмездно).

* Этот случай не был беспрецедентным. Еще в юные годы в Лукке 17-летний Пуччини принял участие в конкурсе на сочинение патристической кантаты «Сыны Италии прекрасной» («I figli d'Italia bella»). Жюри вернуло ему грязную, неразборчивую рукопись с пожеланием «еще поучиться» и «работать над своим почерком». «Первый совет Пуччини принял к сведению, что же касается второго, то он так и не имел никаких последствий», — пишет М. Карнер (46, с. 19).

Но тот же Фонтана приложил все усилия к тому, чтобы плоды совместной работы не пропали даром. При помощи неизменно благожелательного Понкьелли он ввел Пуччини в самый феешенебельный передовой литературный кружок Милана — в дом богатого и влиятельного композитора-дилетанта Марко Салы. В салоне у Салы собирались поэты и музыканты новаторского толка под предводительством верховного «арбитра изящных искусств», Арриго Бойто. Отрывки из «Виллис» в исполнении автора произвели сильное впечатление на изысканную публику. Пуччини сумел одержать победу, снискав расположение Бойто — человека широкой и щедрой души, чуждого мелкой зависти.

Бойто, сочинявший в то время либретто «Отелло» для Верди, находился в расцвете славы, и высказанная им высокая оценка была равносильна широкому признанию. Романтический строй «Виллис» был близок этому сотруднику Верди и почитателю Вагнера. Примечательно, что впоследствии Бойто не раз высказывал свое отрицательное отношение к веризму, как «пошлому и тривиальному направлению», низводившему оперу до уровня житейской повседневности.

Благодаря поддержке Бойто, нашлись и средства для постановки. Организованный тут же, в доме Марко Салы, сбор в пользу Пуччини дал вполне достаточную сумму для постановки оперы в театре «Даль Верме». А главное, энергичному Фонтане удалось привлечь на свою сторону всемогущего властителя музыкальной печати и друга Верди — издателя Джулио Рикорди.

Премьера «Виллис» в «Даль Верме» вызвала подлинную сенсацию*. Публика восторженно встретила новую оперу и ее молодого автора — питомца Миланской консерватории и ученика Понкьелли. «Шумный успех превзошел все ожидания. Восемнадцать вызовов. Первый финал повторен три раза. Счастлив, Джакомо», — телеграфировал Пуччини своей тяжело больной матери, с нетерпением ожидавшей результатов спектакля (см. 46, с. 41).

* Опера шла под управлением дирижера Панацци. Главные партии исполняли Антонио д'Андрале (Роберто), Реджина Капониетти (Анна) и Эрминьо Пельц (Гульельмо Вульф).

В своих воспоминаниях композитор не менее выразительно рисует этот первый успех. «Я пришел в театр, имея 40 центезимо в кармане,— рассказывал он своему либреттисту Адами.— И это было все мое состояние в тот момент, когда я в своем единственном коричневом костюме вышел на свет рамы, отвечая на аплодисменты публики» (см. 46, с. 19).

Не менее благосклонной оказалась и пресса. Газеты пестрели хвалебными отзывами. Критики сравнивали Пуччини с Бизе и Массне, восхваляли его оркестровое мастерство, оригинальность его мелодии. «Мы искренне верим, что в лице Пуччини мы найдем композитора, которого давно ждет Италия»,— писал рецензент газеты «*Corriere della sera*» Грамола (см. 55, с. 42).

Но наиболее ощутимый результат принес договор с издательством Рикорди. Сразу же после премьеры издатель приобрел исключительное право на публикацию оперы Пуччини, а затем и всех его последующих сочинений. Началась прочная деловая связь Пуччини с домом Рикорди, продолжавшаяся в течение всей жизни композитора.

В истории музыкальной жизни Италии имя Рикорди занимает настолько значительное место, что мимо него не может пройти ни один исследователь итальянского оперного театра. В течение всего XIX и первой половины XX века эта династия издателей безраздельно царствовала в музыкальной жизни Италии, захватив в свои руки не только нотную публикацию, но и в существенной мере оперный репертуар. Уже первый основатель фирмы, Джованни Рикорди, установил своего рода монополию на приобретенные им оперные партитуры: издательство оставляло за собой не только право публикации, но и право разрешения опер на постановку. С семьей Рикорди неразрывно связал свою деятельность Верди, до конца жизни сохранивший дружеские отношения с Тито и Джулио Рикорди—сыном и внуком первого издателя. Из них Джулио (1840—1912), старший современник Пуччини, пользовался особым влиянием в музыкальном мире благодаря широкой эрудиции и критическому чутью. В молодом Пуччини он сразу же распознал подлинно национального художника и смело выделил его среди всех представителей молодой итальянской школы. Вскоре после премьеры «Виллис» Джулио Рикорди за-

ключил с ним контракт на публикацию следующей оперы, предоставив ему ежемесячную стипендию в 300 лир в счет аванса. Эта материальная помощь со стороны издательства, обещанная первоначально на один год, фактически продолжалась очень долго, вплоть до создания оперы «Манон Леско» (1893). Да и в дальнейшем Джулио Рикорди, а затем его сын Тито, четвертый владелец издательства, не останавливались перед расходами, когда дело касалось творческих интересов Пуччини: вслед за Верди создатель «Богемы» стал следующим «любимцем фирмы». Причиной здесь было, конечно, не только «отеческое чувство», которое Джулио Рикорди искренне питал к молодому музыканту, но и верный, весьма проныцательный расчет. Овладев монополией на все оперы Пуччини, издательство приобрело неиссякаемый источник дохода: одни только суммы, полученные от публикации знаменитых трех опер — «Богемы», «Тоски» и «Мадам Баттерфлай», составили миллионное состояние.

Однако в трудные годы лишений и невзгод, годы шествия к славе, поддержка Рикорди оказалась неоценимой. Впоследствии Пуччини всегда с благодарностью вспоминал о своем «дорогом синьоре Джулио», хотя заботливая опека издателя, бесспорно, таила в себе немалую долю деспотизма.

По совету Рикорди Пуччини переработал и усовершенствовал партитуру «Виллис», превратив оперу в двухактную композицию (что по существу не затронуло ее первоначальной структуры: обе картины просто были переименованы в два действия). В такой окончательной редакции опера с успехом прошла 26 декабря 1884 года в Турине, на сцене театра «Дель Реджо». Более сдержанно приняли ее в следующем году, 24 января, в театре «Ла Скала». Новаторские стремления молодого Пуччини заставили насторожиться консервативную публику. И, наконец, полный провал ожидал композитора в другом крупнейшем оперном центре Италии — в Неаполе, в театре «Сан Карло», еще более традиционном по составу аудитории и вкусам публики.

Однако эти неудачи в целом не определили дальнейшей судьбы первой оперы Пуччини: в конце XIX и в начале XX века «Виллисы» обошли многие оперные сцены мира и привлекли внимание выдающихся музыкантов, в том числе Густава Малера, под управлением которого

опера шла в Гамбурге в 1892 году. Успех ее был неравным, но все же достаточно значительным для первого, незрелого произведения начинающего автора. Не случайно и сам Пуччини, делясь впоследствии воспоминаниями с друзьями, с охотой обращался к своему первенцу и никогда не отзывался слишком сурово об этой наивной и трогательной лирической музыкальной драме юных дней.

IV.

Иная судьба ожидала вторую оперу Пуччини — «Эдгар», почти бесследно исчезнувшую из театрального репертуара.

Работа над ней совпала с самым тяжелым периодом жизни композитора. После бурного, но краткого триумфа наступил период затишья. Началась полоса новых поисков, трудностей и лишений. Вскоре после премьеры «Виллис» Пуччини остро почувствовал непрочность этого первого успеха.

К тому же горестные семейные события надолго оторвали его от творческого труда. Как тяжкий удар поразила его смерть матери. Альбина Пуччини, долгое время страдавшая неизлечимой болезнью, скончалась в Лукке 17 июня 1884 года. Ей так и не довелось увидеть на сцене творения любимого сына, дожить до его славы. Известие о крупном успехе «Виллис» было последней отрадой в жизни самоотверженной матери, отдавшей всю жизнь и все силы своему «дорогому Джакомо». Тяжелое горе надолго вывело композитора из состояния душевного равновесия, и он никогда не мог вспоминать спокойно об этих днях скорби.

Трагически сложилась судьба младшего брата Пуччини, Микеле (1864—1893), вынужденного эмигрировать в Южную Америку в поисках заработка. Оставив Миланскую консерваторию, молодой певец, подобно многим своим соотечественникам, отправился в эту «обетованную землю». Горькое разочарование ожидало его. Скитаясь по разным городам Бразилии и Аргентины, добывая средства к жизни уроками пения, фортепиано и итальянского языка, он вел нищенское, полууголовное существование. В письмах к старшему брату, полных отчаяния, он умолял о помощи; «работая, как раб», Микеле

все же вынужден был покинуть Буэнос-Айрес, где жизнь оказалась слишком дорогой, и переехать в глухую провинцию. Но конкуренция и здесь подстерегала бедного неудачника. «Как и следовало ожидать, эти места полны выходцев из Лукки.— писал он брату.— Заклинаю тебя, не приезжай сюда! Ты не можешь себе представить, что я пережил...» (см. 46, с. 56).

И когда, наконец, на долю Пуччини-старшего выпал прочный долгожданный успех, Микеле уже не было в живых: в 1893 году он умер от желтой лихорадки в одном из глухих уголков Аргентины.

Тяжелая полоса в жизни композитора была сопряжена и с личными обстоятельствами его семейной жизни. Годы острых лишений, мучительных творческих поисков совпали с борьбой за свою любимую семью, за право на счастье. В это трудное время композитор уже не был одинок. В Лукке он встретил и полюбил молодую женщину, которой суждено было стать спутницей его жизни.

Эльвире Джеминьяни, урожденной Бонтури (1860—1930), жене зажиточного луккского купца, было тогда немногим более 20 лет. Высокая, стройная блондинка с правильными чертами лица, она привлекала с первого взгляда. Любовь к музыке (Эльвира хорошо пела, играла на фортепиано) сблизила ее с молодым композитором, у которого она некоторое время брала уроки. Взаимная склонность переросла в страстную, пылкую любовь. Эльвира решилась на смелый шаг. Летом 1884 года она оставила мужа и спешно выехала в Милан, взяв с собой маленькую дочку Фоску, с тех пор ставшую приемной дочерью композитора.

Гражданский брак Пуччини с Эльвирой Джеминьяни вызвал скандальную сенсацию в провинциальной Лукке. От него отвернулись родственники. Влиятельный дядя Черу не только лишил его своего покровительства, но даже потребовал обратно все деньги, затраченные на обучение племянника в Миланской консерватории.

Не меньшие трудности ожидали молодых супругов в Милане. В условиях буржуазно-католической среды вся тяжесть «греховной жизни» упала прежде всего на молодую женщину. В течение долгого времени Эльвира Пуччини чувствовала себя отверженной в буржуазных кругах Милана. Враждебное отношение общества и не-

прерывные материальные лишения (Джакомо вынужден был помогать брату и сестрам) подорвали ее силы. Положение не улучшилось и позже, когда появился на свет единственный сын Эльвиры и Джакомо — Антонио Пуччини, родившийся в 1886 году в местечке Монна, близ Милана. По католическим законам брак Эльвиры с ее прежним мужем считался нерасторжимым, и только смерть Джеминьяни в 1904 году позволила супругам Пуччини официально скрепить их долготелый союз и признать «законным сыном» их единственного любимого Тонио, которому тогда уже минуло 18 лет.



И все же ни материальные затруднения, ни заботы о растущей семье — ничто не могло отвлечь композитора от его главной цели — работы над новой оперой. На это произведение он возлагал большие надежды и в нем искал новый путь, отличный от легендарной романтики «Виллис». Сочинению своей второй оперы «Эдгар» он посвятил около пяти лет, с 1884 до 1889 года.

Но и на этот раз ему не удалось обрести свое «я», найти свой путь развития. Виной тому был прежде всего крайне неудачный выбор сюжета, подсказанного все тем же либреттистом Фонтаной. Замысел «Эдгара» вступал в явное противоречие с новыми, нарождающимися тенденциями оперного реализма конца века и, более того, наталкивал композитора на проторенную дорогу давно отживших оперных штампов.

Для своего друга Фонтана стремился найти сильный, волнующий трагедийный сюжет. Но и на этот раз выбор оказался неудачным. Внимание либреттиста привлекла ранняя драматическая поэма Мюссе «Чаша и уста» (1832) — произведение в духе выпрениной философской романтики 1830-х годов, по существу чуждое характеру дарования Пуччини.

В драме Мюссе было немало подражательного, условного, незрелого. Свободная по форме, она явно навеяна поэмами Байрона. Печатью байронизма отмечен и образ главного героя — охотника Франка, несмотря на присущие этому персонажу автобиографические черты. Изображая своего героя надменным и гордым протестантом, полным презрения к людям, французский поэт становится в романтическую позу. Типичные для

поззии Мюссе мотивы душевной раздвоенности, борьбы между земным, греховным и возвышенно-идеальным началом, между сознанием высокой жизненной цели и бессцельности человеческого существования пронизывают всю драму. Своеобразная символика, известная абстрагированность сюжета от конкретных историко-бытовых условий придают ей характер «исповеди».

Эта философская сторона совсем не затронута в либретто Фонтаны. Из драмы Мюссе он взял только внешние и притом наиболее традиционные театральные ситуации: борьбу любви и ревности, соперничество двух женщин, мрачную сцену траурного шествия и трагическую развязку с роковым ударом кинжала в финале. Изменено место действия (горы Тироля — у Мюссе, Фландрия XIV века — у Пуччини). Изменены имена героев: вместо охотника Франка, появился фламандский рыцарь Эдгар, а вместо таинственной куртизанки Мокны Бель-колоры, на оперную сцену выступила демоническая и страстная цыганка Тиграна. Пропущен ряд сцен драматической поэмы Мюссе. События сконцентрированы в трех актах (первоначальный вариант оперы, более пространной, содержит четыре действия). В целом опера значительно отступает от своего литературного прототипа. От подлинника Мюссе осталась лишь фабула и внешняя последовательность событий. Но сохранился и тот оттенок французской мелодрамы, который, вопреки философским намерениям автора, все же достаточно ясно просвечивает в юношеской драме Мюссе*.

* Приводим краткий пересказ либретто оперы в окончательной, трехактной редакции.

Действие I. Сельская местность во Фландрии. Влюбленная в Эдгара молодая девушка Фиделия радостно встречает восход солнца. Увидев Эдгара, она дарит ему весенние цветы. Появляется цыганка Тиграна; она пленяет юношу своими страстными песнями. В церковь идут поселяне. Тиграна издевается над их смирением и покорностью, продолжая петь и плясать во время церковной службы. Разгневанная толпа хочет расправиться с непокорной цыганкой, но на помощь ей приходит Эдгар. Он проклинает односельчан, в порыве ярости поджигает родной дом и хочет бежать вместе с Тиграной. Их останавливает брат Фиделии Франк, который давно любит Тиграну. Эдгар в поединке ранит Франка и скрывается.

Действие II. Дворец Эдгара. Ночь. Эдгар, добившийся богатства и знатности, пресытился любовью Тиграны. Он вспоми-

Исследователи творчества Пуччини единодушно подчеркивают известную эклектичность оперы, шаблонность ее драматургических приемов. Традиционным для романтической оперы явилось сопоставление двух женских образов, символизирующих чувственную, земную и возвышенную, идеальную любовь. Традиционен и образ мятущегося героя, и мотив искупления греха любовью прекрасной и чистой девушки. «Подобно вагнеровскому Тангейзеру, фламандский рыцарь Эдгар колеблется между возвышенной любовью к чистой девушке Фиделии и греховной страстью к цыганке Тигране — олицетворению жестокости и дикой необузданности», — пишет И. Нестьев (16, с. 28). О влиянии Вагнера, Верди, Бизе убедительно говорит польский исследователь Вярослав Санделевский (76, с. 62).

Не оспаривая справедливости всех общих наблюдений, следует все же признать, что они касаются в основном не столько музыкального стиля, сколько сюжетной основы оперы Пуччини.

В «Эдгаре» со всей очевидностью вырабатывается творческий почерк композитора, его манера письма, присущий ему интонационный строй и гармонический колорит. В рамках шаблонного сюжета уже намечаются типичные для Пуччини оригинальные образные характеристики и драматургические приемы. Еще более решительно, нежели в «Виллисах», заявляет о себе национальная природа творчества композитора, его связь с кантиленной основой итальянского мелоса. И если поставить вопрос о конкретных истоках стиля Пуччини на основе собственно музыкального анализа, то следует в

изет Фиделию и минувшие счастливые дни. Раскаяние терзает его. Вдали появляется отряд фламандских солдат во главе с их предводителем Франком. Эдгар узнает Франка и примиряется с ним. Вместе с отрядом он уходит на бой с врагами.

Действие III. Бастион в крепости Куртрэ. Торжественные похороны павшего в бою рыцаря Эдгара. Реквием. Появляется монах, рассказывающий воинам и народу о греховной жизни и преступлениях Эдгара. Ропот в народе; толпа бросается к гробу, чтобы уничтожить труп нечестивца. Фиделия мужественно останавливает разъяренную толпу. Оплакивая умершего рыцаря, она рассказывает о своей любви. Монах сбрасывает капюшон: это Эдгар, которого все считали погибшим. Фиделия падает в его объятия. Вбегает Тиграна. Ударом кинжала она закалывает свою соперницу. Эдгар в отчаянии рыдает над трупом верной Фиделии.

первую очередь сослаться на чисто национальные, итальянские образцы: на оперы Верди среднего и позднего периода, на лучшие сочинения Понкьелли, в том числе его «Джоконду».

В драматургическом отношении «Эдгар» — крупное сочинение типа «большой оперы» эпохи романтизма. Отсюда наличие развернутых массовых сцен с активным участием народа: в I действии — большой финал, рисующий сцену бунта Эдгара, в последнем — трагический реквием, траурная процессия у гроба мнимо погибшего героя, и вновь драматический финал после убийства Фиделли.

В некоторых из этих сцен уже складывается характерный для композитора прием двупланового действия. Так, в I акте сцена обольщения Эдгара Тиграной развертывается на фоне молитвенной музыки утренней мессы: из церкви доносятся звуки органа и пение прихожан. Торжественная, размеренная тема католического песнопения (Пуччини использовал здесь первую часть из своей юношеской «Торжественной мессы») составляет контраст к драме человеческих страстей. Контраст, чрезвычайно типичный в будущем для веристов и зародившийся еще в драматических операх Верди. Всего только через год подобную ситуацию будет эффектно обыгрывать молодой Масканьи в опере «Сельская честь». А еще позже у самого Пуччини она возродится с новой силой в финале I действия «Тоски», где мрачный монолог Скарпины выразительно прозвучит на фоне молитвенного хора.

Важнейшая музыкальная кульминация оперы сосредоточена в монументальной сцене III акта. Торжественно-мрачный образ траурного шествия вводит в трагическую атмосферу действия. В оркестровом вступлении композитор выразительно использует характерную настройку переменного лада b — f:



С большой теплотой написан последний дуэт Фиделии и Эдгара в IV действии. Музыка дуэта не вошла в окончательную редакцию партитуры, что и дало возможность композитору впоследствии использовать этот материал в свободной переработке в сцене последнего свидания Флорин и Каварадосси в финале «Тоски».

Как и в позднейших операх Пуччини, главное внимание уделено центральному женскому образу. Продолжая лирическую линию своей первой оперы «Виллисы», он придает характеру Фиделии черты трогательной чистоты, нежности, идиллической наивности. С арией Анны из «Виллис» прямо перекликается первая, экспозиционная ария молодой героини, написанная в идиллических, пасторальных тонах. В дальнейшем Пуччини обогащает этот образ новыми эмоциональными нюансами. Полна благородной простоты ария Фиделии в трагической сцене реквиема. В ее мелодии, пластичной и плавной, но и наполненной чисто пуччиниевской речевой экспрессией, уже сквозят черты сцен прощания из «Манон Леско», «Богемы» или «Сестры Анжелики»:

Lento
FIDELIA

Ad-di-o, ad-di-o mio dol-ce a-
Про-сти же па-че ки ты, лю-би-мый

-mor! mor!
mi-do, re a-mor! nel Tot-

-l'om-bra ove di, coen-di, so-len-ne, in-fl-
твоя, да от нас ты со-спас-ся, ко-ро

-ni-la anch' so ve-gem... M'al-len-di!
при-мет и не-на... Про-сти же!

Менее удачен контрастный характер «демонической» героини Тиграны. Созданный по образу и подобию Кар-

мен (опера Бизе — со студенческих лет одна из любимых у композитора), он утратил все обаяние своего прототипа. Наигранный мелодраматический пафос «коварной обольстительницы» оказался настолько чуждым индивидуальности Пуччини, что он вынужден был сильно сократить эту партию в окончательном варианте. С образом Тиграны связаны все наименее удачные, ходульные эпизоды оперы.

Неровная в художественном отношении опера вызвала столь же неровную и противоречивую оценку в литературе. Лучшие эпизоды «Эдгара», особенно драматические сцены III действия, бесспорно, прокладывают путь в будущее, к широкому оперному стилю «Тоски». Отдельные штрихи пуччиниевского почерка уже проскальзывают в свободной, арнозно-декламационной трактовке вокальных партий, в гибкой изменчивости ритма, в заметном обогащении гармонии (обилие параллелизмов, органичных пунктов, терцовые наложения).

Но стиль Пуччини в целом еще не сложился: над автором явно тяготеет зависимость от знакомых образцов, от привычной рутины большой романтической оперы. Нет и драматургической цельности, единой линии драматического развития. В этом отношении «Эдгар» даже уступает оперному первенцу Пуччини, его «Виллисам». Композитору с легкостью удалось при переработке выбросить из своей партитуры целое действие.

Сценическая судьба оперы сложилась печально. Премьера «Эдгара», состоявшаяся 21 апреля 1889 года в «Ла Скала», потерпела фиаско, несмотря на прекрасный состав исполнителей*. Критика более чем сдержанно отозвалась о новом творении Пуччини, правда, отметив наиболее удачные моменты партитуры. Рикорди весьма трезво и объективно взвесил причины этого срыва. Он решительно посоветовал своему любимцу расстаться с Фонтаной, но и настойчиво напомнил ему о необходимости серьезной, ответственной работы.

После спектакля в «Ла Скала» Пуччини энергично принялся за переделку оперы. В новой, сокращенной, трехактной редакции она несколько раз прошла на про-

* Главные партии исполняли: Грегорио Габриэлеско (Эдгар), Ромильда Панталейони (Тиграна) и Аврелия Катанео (Фиделия). Дирижировал Франко Фаччо.

вициальной сцене, в Ферраре, Лукке и других городах, но без значительного успеха. Свои последние надежды композитор возлагал на постановку «Эдгара» в Мадриде, где исполнителями главных партий явились певцы с мировой славой — Таманьо, Паска и Тетрацини. Однако и эта постановка, состоявшаяся весной 1892 года, не спасла оперу.

Так закончился первый, романтический этап оперной карьеры Пуччини. Из этих трудных лет он вынес немало горьких разочарований, немало несбывшихся надежд. Но вместе с тем и твердую решимость продолжить искания. Много позже он подверг самой суровой критике свою вторую оперу, стоившую ему столько лет упорного труда. Своему другу Фраккароли он говорил: «В первый момент либретто меня соблазнило, но вскоре вдохновение мое истощилось при виде всех этих эпизодов романтической любви, теноров, переодетых монахами и присутствующих на собственных похоронах, катафалков на сцене, в которых к тому же вместо трупов находятся пустые воинские доспехи... В музыке мне нужны настоящие страсти, человеческие страсти, любовь и скорбь, улыбки и слезы, которые я чувствую, которые трогают и потрясают меня. Вот почему я так требователен и осторожен в поисках оперного сюжета. Работать над либретто, которое не любишь, — это отчаяние» (55, с. 61—62).

Мысль о новой опере, где наконец появятся «настоящие человеческие страсти», не оставляет его. Все более отчетливо вырисовывается в его сознании идеал сценической и театральной оперы, подлинной музыкальной драмы современности.

И это уже не прежний путь. Эпигонская романтическая опера — будь то «Мефистофель» Бойто, «Лорелея» Каталани или «Эдгар» Пуччини — безвозвратно уходит в прошлое. Ее несвоевременность ощущает даже широкая аудитория итальянских театров, воспитанная на романтическом репертуаре первой половины XIX века. Прошло всего пять лет после удачной премьеры «Виллис» — и новая, бесспорно талантливая опера Пуччини, написанная в традициях романтического спектакля, уже не вызвала отклика. На театральном горизонте появились новые силы.



Глава II

СОВРЕМЕННОКИ

Я вижу драму более непосредственно человеческую — не в призрачной мифологии севера, но возникающую из нашей среды, бедных людей, в реальности наших радостей и наших горестей.

Э. Золя. Музыкальная драма

I.



емнадцатого мая 1890 года в Риме, в театре «Костанци», толпа зрителей восторженно приветствовала новую оперу, написанную совсем молодым, никому не известным музыкантом.

Все в ней казалось несовместимым с обычными оперными традициями: простой и обиденный хроникальный сюжет, скупое и до предела сжатое развитие действия, скромная и непритязательная, отнюдь не пышно-декоративная постановка. Но именно в этой житейской обиденности всего образного строя и заключалась главная причина успеха маленькой оперы Пьетро Масканьи «Сельская честь».

«Сельскую честь» Масканьи нередко называют краеугольным камнем оперного веризма. С ней воцарилась на сцене жизнь без прикрас, своеобразная, волнующая поэзия повседневности. С ней утвердилось в Италии опера-драма национального направления, в корне отличная от вагнеровских путей. Прочно закрепив свои позиции в «Сельской чести» Масканьи и в «Паяцах»

Леонкавалло, веризм одержал победу. Эта победа, пусть временная, сыграла решающую роль в развитии итальянской оперной школы конца XIX века и в творческой эволюции ее главного представителя — Пуччини.

Сценическое рождение «Паяцев» и «Сельской чести» — события, мимо которых не прошел ни один музыкальный деятель того времени. С поразительной быстротой влияние этих опер распространилось за пределами Италии. Новое направление веризма вызвало острую дискуссию, не прекратившуюся и в наши дни. Извечные проблемы «опера и драма», «музыка и слово», «музыка и сценическое действие» вновь обрели свою остроту. После бурной вагнеровской полемики, которая вместе с мировым признанием Вагнера уже начала утрачивать свой воинствующий характер, на рубеже двух веков с новой силой вспыхнула и разгорелась борьба вокруг коренных проблем оперного реализма, драматургических принципов современной оперы, национальной специфики оперных школ. В ней приняли участие крупнейшие композиторы мира — Чайковский, Римский-Корсаков, Малер, Дебюсси. Вопросы оперного веризма живо затронули таких антагонистов критической мысли, как Ганслик и Стасов.

В ходе этой борьбы столкнулись резко противоположные точки зрения. Широкое общественное признание (с операми Масканьи и Леонкавалло трудно было конкурировать на оперной сцене в 1890-е годы!), как правило, не совпадало с академической точкой зрения. Суровое осуждение веризм получил в трудах видных немецких музыковедов. С нескрываемым презрением отнеслись к этому направлению крупнейшие французские музыканты, кстати сказать, в силу исторических условий во многом связанные с итальянскими художественными традициями.

Резко противоположные точки зрения по поводу оперного веризма высказывались русскими композиторами. Достаточно напомнить уничтожающий отзыв Римского-Корсакова в его «Летописи»: «Опера Леонкавалло не понравилась мне. Ловко обработанный сюжет, из реально-драматических, и поистине надувательская музыка, созданная современным музыкальным карьеристом, таким же, как и Масканьи — автор «Сельской чести». Оба производили фурор. До старика Верди этим

господам, как до звезды небесной, далеко!» (19, с. 187).

Мнение Римского-Корсакова, на этот раз далеко не объективное, нашло поддержку в аналогичном высказывании В. В. Стасова — столь же непримиримом и резком. Называя оперы Масканы и Леонкавалло «ничтожными и бесцветными», великий русский критик, правда, вынужден был признать, что «ветреная слава» этих двух итальянцев «оставила некоторый след в европейском музыкальном деле» (21, с. 712).

Однако на стороне публики оказались не менее авторитетные суждения многих выдающихся музыкантов — на первый взгляд, казалось бы, очень далеких от принципов оперного веризма. Так, сильное впечатление оперы Масканы произвели на поэтически настроенного Сибелиуса, выразившего свое восхищение в следующих словах: «...Прекрасный композитор — живое воплощение страсти!» Большой интерес искусство итальянских веристов вызвало у Густава Малера, в то время дирижера Гамбургской оперы. С большим вниманием относился к современной итальянской опере Эдвард Григ.

Но едва ли не самым сочувственным и для своего времени глубоко симптоматичным явился отзыв П. И. Чайковского о «Сельской чести» — один из первых серьезных критических откликов на оперу Масканы. «Он понял, что в настоящее время повсюду веет духом реализма, сближения искусства с правдой жизни, — говорил Чайковский о молодом итальянском современнике, — что Вотаны, Брунгильды и Фафнеры не вызывают, в сущности, живого участия в душе слушателя, что человек с его страстями и горестями нам понятнее и ближе, чем боги и полубоги Валгаллы. Судя по выбору сюжетов, Масканы действует не в силу инстинкта, а в силу глубокого понимания потребностей современного слушателя. При этом он не поступает, как некоторые итальянские композиторы, старающиеся по возможности более походить на немцев и как будто стыдящиеся быть детьми своего отечества; он с чисто итальянской пластичностью и красотой иллюстрирует избираемые им жизненные драмы, и в результате получается произведение, почти неотразимо симпатичное и привлекательное для публики» (27, с. 369—370).

Словно полемизируя с приведенным выше отзывом Римского-Корсакова, Чайковский с большой убежден-

ностью опирался в своем суждении на то широкое признание, которое опера Масканьи получила у слушателей всего мира. «Напрасно думают, что колоссальный, сказочный успех этого молодого человека есть следствие ловкой рекламы. Сколько ни рекламируй произведение бездарное или имеющее лишь мимолетное значение, ничего не сделаешь и уж никак не заставишь всю европейскую публику просто захлебываться от фанатического восторга» (27, с. 369).

Эти слова Чайковского знаменательны. Не только потому, что они вносят еще один штрих в его оперную эстетику, в его пусть одностороннюю, но и весьма характерную оценку вагнеровской реформы: они интересны прозорливостью подлинно исторического подхода. Увидев в опере молодого итальянского композитора черты близкой ему «интимной, но сильной драмы», он справедливо указывал на ее новаторское значение, ее созвучность «потребностям современного слушателя». Широкая популярность оперы Масканьи в его глазах была отнюдь не свидетельством банальности или дешевой рекламы, а, напротив, талантливым выражением тех новых демократических тенденций, которые, согласно эстетическим принципам композитора, были заложены в самой природе оперного жанра. Открыто противопоставив «Сельскую честь» эпигонским вагнерианским операм 80-х годов, он правильно усмотрел в ней главное и неоспоримое достоинство — национальную самобытность.

Примечательно, что в словах Чайковского нет и намека на столь обычное у противников итальянского веризма обвинение в «грубом натурализме». Напротив, ему дорога «чисто итальянская пластичность, красота» музыки Масканьи, коренящаяся в итальянском народном мелосе. Тонкий ценитель искусства *bel canto*, он оценивал «Сельскую честь» прежде всего как явление национальное. Говоря о реалистической направленности оперы Масканьи («дух реализма») и ее гуманистической концепции («человек с его страданиями и горестями»), русский мастер, несомненно, ощутил в ней не просто талантливое произведение, а эмбрион нового направления — зерно, которому суждено было дать новые ростки.

Стремительное, бурное развитие оперного веризма

в 90-х годах прошлого века имело глубокие исторические причины. Ни одного из веристов — ни Масканьи, ни Леонкавалло, ни тем более Пуччини — нельзя, по существу, назвать единственным основоположником этого направления. Выступив почти одновременно, они явились лишь наиболее активными выразителями духа времени, сумевшими быстро откликнуться на те новые веяния, которыми была проникнута вся атмосфера культурно-художественной жизни этой поры.

Один из видных музыковедов Италии Гаэтано Чезари в своем содержательном очерке об итальянской музыке конца XIX — начала XX века прокладывает резкую грань между периодом 80-х и 90-х годов (см. 35, с. 969). Там — сложный период искания новых путей, борьбы старого и нового, творчество эпигонов Верди и вагнерианцев, традиционалистов и реформаторов. Здесь — утверждение принципов новаторской реалистической драмы, основанной на своих национальных устоях. Там — закат романтизма, его последние отголоски, вроде уже рассмотренной оперы молодого Пуччини «Эдгар». Здесь — рождение новой, реалистической оперной школы, близко соприкасающейся с эстетикой натурализма. Там — последний этап жизненного пути Верди с его могучими шекспировскими творениями, здесь — первый расцвет творчества Пуччини.

Эти решающие сдвиги на рубеже 90-х годов Чезари объясняет лишь музыкально-эстетическими причинами: пройдя сквозь строй увлечения вагнеризмом, итальянские композиторы нашли свою музыкальную драму. Но критик совсем не касается тех важных историко-социальных явлений, которые обусловили этот исторический перелом.

Когда в 1871 году Рим был провозглашен столицей объединенного итальянского государства, Милан по-прежнему оставался важнейшим центром политической и культурной жизни страны. Ведь именно здесь, на севере, окрепло и развернулось патриотическое движение в защиту раздробленной и угнетенной родины; именно здесь, в Милане, революция 1848 года нанесла первое поражение австрийскому деспотизму. В последней трети XIX века, когда перед истощенной страной встала за-

дача преодоления экономической отсталости, города Северной Италии Милан и Турин становятся средоточием промышленного переворота и одновременно центрами итальянского рабочего движения, ареной острой и напряженной политической борьбы. Вершиной ее явилось историческое восстание миланского пролетариата весной 1898 года, разгоревшееся в огне баррикадных боев, а затем жестоко подавленное правительством.

Стремительный рост северных городов Италии ярко отразился и в сфере культурной, духовной жизни. Во второй половине XIX столетия Милан вобрал в себя лучшие, прогрессивные силы итальянской интеллигенции и сделался колыбелью новаторских реалистических тенденций, противопоставлявших себя романтизму. Возвышенный пафос романтической героики сменился зорким и пристальным наблюдением неприкрашенной жизненной правды. А правда была печальна.

После объединения Италии мечты о светлом будущем оказались иллюзией. Страна задыхалась в тисках жестоких кризисов, в атмосфере экономического неравенства, так и не преодоленного в результате длительной, многовековой раздробленности страны. Сохранение феодальных порядков на юге, в Сицилии, фактически превратившейся в колонию промышленного севера, привело к обнищанию крестьян. Началась великая драма эмиграции, массового бегства обездоленной бедноты. «...И все это — нищие, которых гонит из своей страны прямо голод в самом буквальном значении слова, все это поставщики рабочей силы в наихудше оплачиваемых отраслях промышленности, вся эта масса населяет самые тесные, бедные и грязные кварталы американских и европейских городов», — писал В. И. Ленин в своей работе «Империализм и социализм в Италии» (1, с. 17). Голод и нищета царили в деревне. Гнет фанатизма, невежества, суеверия по-прежнему тяготел над итальянским народом. И в этих условиях обращение к суровой действительности стало явлением закономерным.

В конце 70-х годов в Милане возник литературный кружок. В него входили Джованни Верга, Луиджи Капуана, Чезаре Тронколи, Доменико Чамполи, Матильда Серао и другие писатели, критики, публицисты из поколения 40-х и 50-х годов. Своей реалистической направ-

ленностью творчество этих писателей сразу же привлекло внимание публики; за ними прочно утвердилось название «веристы».

Новые эстетические задачи объединяли всю группу. Веристы обращались по преимуществу к теме народной жизни, к сюжетам из быта социальных низов, деклассированных слоев итальянского общества. Объектом для изучения служила современная действительность во всем ее национальном своеобразии.

Основываясь на методе позитивистской философии, веристы требовали от художника строго научного подхода к жизненным явлениям, беспристрастного изучения «человеческих документов». Однако эти объективистские позиции в целом отнюдь не определяют подлинный дух и характер их творчества. Наиболее важной и исторически ценной оказалась у них та же тенденция воинствующего гуманизма, которая составляет внутренний пафос лучших произведений Золя, Флобера, Мопассана. Художники различных склонностей, темпераментов и творческих возможностей, они сплотились вокруг одной центральной задачи — раскрытия темы простого человека и его жизненной судьбы в современной Италии. Этого человека, простого итальянца, они изображали с великим состраданием, мучительной и страстной любовью.

Диапазон социальной характеристики в творчестве итальянских веристов значительно уже, чем у Золя. Они не стремятся к широкому охвату всех слоев современного общества, к решению больших социально-исторических проблем. Внимание их сосредоточено исключительно на явлениях близких, знакомых и повседневных. В центре внимания веристов — деревенские нравы, изображаемые со всей правдивостью, без всякого налета идиллической пасторали. Но в этой беспощадной правдивости скрывался свой пафос истинной красоты. Показывая суровые нравы простых людей — крестьян, рыбаков, нищих и пастухов, итальянские писатели противопоставляли их душевный мир убогости, лицемерию буржуазной морали. Их привлекают смелые, здоровые и простые чувства «естественного» человека — те чувства, которые поднимают его над внешним убожеством деревенской жизни. Их глубоко волнуют и возникающие в этой среде человеческие трагедии.

Под внешним покровом обыденности и повседневности скрываются непобедимые, грозные силы страсти, любви и ненависти. И думается, что именно эта сила экспрессии, этот повышенный эмоциональный строй чувств и составляют самую существенную национальную черту литературного стиля веристов, в отличие от более тонкой, аналитической манеры французских писателей.

Реалистическая сущность веризма, как уже говорилось, нашла особенно полное выражение в творчестве крупнейшего итальянского писателя второй половины века — Джованни Верги (1840—1922).

Среди итальянских писателей-прозаиков XIX столетия Верга стоит на втором месте после Мандзони, автора «Обрученных». Это наиболее сильный, талантливейший, самобытный писатель в группе веристов. Сложившийся как художник в эпоху гарибальдийского движения, Верга с юных лет проявил себя пламенным патриотом. В своих ранних романах 1860-х годов он прочно связал себя с демократической линией итальянского романтизма.

Но путь писателя лежал к новым, реалистическим идеалам. В новелле «Недда» (1874) и следующих за ней рассказах из жизни сицилийских крестьян он смело сбросил покров романтических условностей с традиционных картин народной жизни.

Отличительная черта облика Верги — искренняя, горячая любовь к народу. Его герои — темные люди, невежественные и суеверные, но исполненные нравственного достоинства, ибо в них живет высокая правда чувств. «В самых непрезентабельных своих героях Верга находит некую мечту, тот романтический «голубой цветок», который не позволяет им раствориться в скверных расчетах и плотском довольстве и делает их людьми в высшем смысле этого слова», — пишет советский исследователь Б. Г. Рензов (см. 10, с. 19).

Эту духовную, эмоциональную природу простого человека Верга показывает скупой, сжато и сдержанно. Литературный стиль писателя стяжал ему славу классика веризма. В его творчестве нашли отражение основные требования веристской эстетики, оказавшие громадное воздействие и на итальянскую музыкальную драму: непосредственность выражения, отсутствие авторской — морализующей или дидактической — оценки

события; краткость и простота; динамичность и театральность.

Суровый, лаконичный стиль Верги сразу же отличает его манеру от романтического стиля повествования. В его новеллах не видно автора: слова и поступки героев говорят сами за себя, события рассматриваются с их точки зрения, с их позиций. В новеллах «Недда», «Сельская честь», «Волчица» он сразу, без предисловий, вводит читателя в самую гущу изображаемой жизни. Повесть становится своеобразным театральным сценарием. В ней нет ни отступлений от автора, ни оценки событий и поступков. Преобладает диалог и сжатое, briskое описание.

Неудивительно, что писатель, тяготевший к зрелищности и театральности, сам перерабатывал свои новеллы в драмы. Таковы его пьесы «Волчица», «В швейцарской», «Сельская честь». Небольшие по объему, они возникли на основе излюбленного веристского жанра новеллы-сценки, словно выхваченной из жизни. У итальянских писателей того времени такой жанр получил характерные определения: *bozzetti*, *schizzi* (наброски, эскизы), заимствованные из живописи, открыто намекающие на живописную, наглядную манеру изображения. Динамичные, острые, эти новеллы хорошо укладывались в рамки театрального представления. В период 80-х годов пьесы Верги и Капуаны пользовались большим успехом у публики и привлекали внимание артистической молодежи. Они дали толчок к зарождению новой, реалистической музыкальной драмы, такой же меткой и лаконичной, сильной и впечатляющей. Вслед за драмой-новеллой итальянская литература породила оперу-новеллу.

II.

Современное литературоведение не ставит знака равенства между веристским направлением и чистым натурализмом в подлинном смысле слова. В творчестве итальянских писателей-веристов есть и свои романтические черты, своя эмоциональная приподнятость, свой культ свободного и сильного человеческого чувства.

Тем более открыто эта романтическая экспрессия выразилась в веристской опере, которая сложилась и развивалась прежде всего как личная драма, основан-

ная на борьбе сильных чувств и характеров. Черты бытовой натуралистичности, копирования жизни здесь явно сглажены или даже сняты благодаря самой природе музыкального искусства. Черпая материал в обыденной жизни, опера поэтизирует этот быт, передает его в атмосфере большой эмоциональной сгущенности, высокого пафоса чувств. Недаром так много взяли веристы у позднего Верди!

Молодая итальянская оперная школа, как и близкая к ней школа литературная, объединяли художников разной индивидуальности. Среди них — утонченный Пуччини, яркий и самобытный Масканьи, эффектный и темпераментный Леонкавалло, меланхолический Чилеа, патетический Джордано. Ведущая роль в период 90-х годов принадлежала двум музыкантам — Масканьи и Леонкавалло. И в личных отношениях, и в творческих взглядах они неразрывно связаны с Пуччини — художником, которому суждено было далеко опередить их в поисках нового.

Созданные веристами первые оперы имеют много общего в сюжетно-сценическом замысле, принципах композиции и приемах драматургии. И «Сельская честь», и «Паяцы», прежде всего, театральны. Музыкальное развитие этих опер обусловлено даже не столько текстом (хотя последнему, особенно в опере Леонкавалло, принадлежит очень важная роль), сколько сценическим движением и действием. Оба произведения являются типичными образцами веристской оперы-новеллы: в основе их лежит простая и сильная человеческая драма. Оба предельно сжаты по своим масштабам и аналогичны по композиции: два коротких акта в «Паяцах» (между ними находится оркестровое интермеццо) соответствуют двум развернутым картинам в одноактной опере «Сельская честь», тоже разделенных симфонической интермедией.

Драматургическое развитие в обоих случаях динамично и напряженно, события развиваются со стремительной быстротой. Все действующие лица находятся в остроконфликтных взаимоотношениях. Основа этого конфликта — драма любви и ревности.

В центре событий находится образ страдающего героя с его чувством неразделенной любви: Каньо в «Паяцах», Сантуцца в «Сельской чести». Этот централь-

ный характер очерчен композитором наиболее полно. И Канно, и Сантуцца ведут за собой действие, подчиняют себе все остальные линии драмы. Оба они оказываются виновниками трагической развязки, носителями непобедимой страсти, которая приводит их к роковому концу. А в то же время тот персонаж, в округ которого разворачивается драма, остается гораздо более пассивным. Такова Лола в «Сельской чести» — возлюбленная Туридду и жена ревнивого Альфио Такова (правда, гораздо более действенная) Недда, неудержимо влекущая к себе Канно, Тонно и Сильвио. И даже Туридду, главный герой «Сельской чести» (его оспаривают друг у друга две женщины), по силе и яркости характеристики значительно уступает Сантуцце — покинутой возлюбленной, униженной и оскорбленной, утратившей надежду на счастье. Творческий мир веристов — отнюдь не в сфере безоблачного благополучия. Образы счастливой и безмятежной любви способны лишь ненадолго зажечь их воображение. И Недда, и Сильвио, и Лола любят и любимы, они счастливы. Но не к ним обращена пылкая симпатия автора. Он — с теми, кто одинок, для кого нет исхода.

Внимание к образу одинокого, страдающего человека, к теме отчаяния и скорби придает характерную темную окраску первым веристским операм. Эмоции, чувства преувеличены, мрачные краски сгущены. В дальнейшем эта патетическая приподнятость накладывает своего рода штамп на творчество композиторов неопитальянской школы. Но в сумрачной атмосфере ранних веристских опер пока еще нет ничего болезненного, патологического. И люди, и чувства — простые, сильные, страстные — способны по-настоящему волновать сердца. Они прекрасны в любви и ненависти, в отчаянии и скорби.

И в опере Масканьи, и в опере Леонкавалло отчетливо проявились общие творческие истоки. Здесь и влияние композиционных принципов Вагнера, воспринятое молодой итальянской школой уже опосредствованно, сквозь атмосферу современного итальянского и французского оперного театра. Здесь и еще более значительное, решающее воздействие поздних опер Верди, исполненных драматического размаха, острых контрастов, динамики сквозного действия.

И в то же время известная сниженность сюжета обуславливала в операх веристов значительное упрощение этих принципов новаторской музыкальной драмы. Вместо широкого полотна, возникли небольшие эскизы, этюды, наброски. Композиторы стремятся овладеть методом лаконичного, выразительного штриха по аналогии с литературной новеллой. Реалистическая атмосфера современности, повседневности, обращение к «простому» герою требовали иных средств, чем это было ранее, в возвышенных трагедиях Верди.

Важную функцию выполняют в веристской опере жанровые картины, бытовые элементы действия, создающие иллюзию живой жизни. Решающим в этом смысле оказалось влияние французской оперы того времени, сценически гибкой и театральной, прежде всего в колоритном воплощении жанрово-бытовых сцен. Типичное для французской лирической оперы сочетание двух планов действия — народного быта и личной драмы — получило дальнейшее развитие в творчестве веристов. Великим учителем «молодых итальянцев» здесь оказался Бизе с его «Кармен» и музыкой к драме «Арлезианка», под несомненным влиянием которой возникла ее итальянская параллель — одноименная опера Чилеа.

Все эти принципы оперной драматургии подчинены у веристов своим национальным традициям. Процесс превращения оперы в музыкальную драму, к счастью, не оправдал опасений Верди, предостерегавшего композиторов от пагубной «германизации» итальянской музыки. Тенденция сквозного развития, возрастающая роль лейтмотивов, как и у самого Верди, сочетаются с композиционными принципами традиционных оперных форм. Веристы стойко хранят традицию сольной арии как основной лирико-психологической кульминации музыкальной драмы. Пусть эта ария, включаясь в развитие действия, приобретает новый нюанс монолога или рассказа — ее значение как лирического центра не пострадало в веристской опере.

По-прежнему сохраняется у веристов основной принцип господства вокальной мелодии, сочной и гибкой, плавной и страстной, — мелодии, которая дала жизнь итальянской опере и утвердила ее значение во всем мире. С утратой вокальной канители Верди справедливо связывал кризис и разложение национальной оперной

школы. В свете этой проблемы особенно знаменательны слова великого мастера по поводу оперы Масканьи «Сельская честь»: «Нет, не угасла еще традиция итальянской мелодии!»

•

«Композиторы одной оперы» — таким эпитетом нередко сопровождается в критической литературе характеристика первых законченных представителей оперного веризма: Масканьи и Леонкавалло.

Это определение не соответствует действительности. Каждый из композиторов оставил большое оперное наследие, прошел в своем творчестве долгий и сложный путь. Но в созданных ими первых операх черты нового стиля нашли настолько полное, яркое выражение, что эти первенцы затмили все остальное.

Создавая свои первые новаторские оперы, Масканьи и Леонкавалло по-разному подходят к своей задаче.

Более традиционная и несложная в композиционном отношении «Сельская честь» подчинена господствующей стихии песенности, народного мелоса. Автор открыто и непосредственно опирается на фольклорные истоки. Именно в этой почвенности и самобытности широкого мелодического стиля Масканьи и кроется сила воздействия его музыки.

«Паяцы» Леонкавалло — в подлинном смысле слова музыкальная драма. Эстетические принципы веризма здесь выражены полнее и тоньше. Вокальный стиль Леонкавалло в значительной мере основан на речевых, декламационных интонациях. Широкое развитие получает у него мелодия смешанного, ариозно-речитативного стиля, прочно утвердившаяся в поздних операх Верди. Метод сквозного действия и метод лейтмотивного развития применен композитором на более высоком уровне профессионального мастерства.

Такое различие связано как с индивидуальными особенностями творческого облика каждого автора («Талант Масканьи оригинальнее, но Леонкавалло выше как музыкант», — пронзительно замечает Э. Ганслик — 61, с. 99), так и с различными драматургическими тенденциями веристской оперы, которая, как увидим далее, далеко не была единой.

Автор «Сельской чести» Пьетро Масканьи (1863—

1945), как и Пуччини, был уроженцем Тосканы. Он родился и вырос в портовом приморском городе Ливорно. К 16-летнему возрасту относится его первое крупное сочинение — «Кугис», посвященное памяти Керубини. Уже в это время проявились блестящие творческие данные юного музыканта, его горячее стремление к музыке. Богатый меценат граф де Лардерель помог ему поступить в Миланскую консерваторию, где он в течение трех лет (1881—1884) занимался у Понкьелли, учителя Пуччини, и некоторое время даже разделял с Джакомо его скромную квартиру.

Правда, Миланская консерватория не способствовала развитию творческих данных Масканьи. У него не было ни той музыкальной среды, ни тех семейных профессиональных традиций, благодаря которым Пуччини пришел в консерваторию хорошо подготовленным музыкантом. Годы учения в Милане прошли безрезультатно. Не проявив интереса к занятиям, не получив диплома, Масканьи покинул консерваторию. В это же время обнаружилась его редкая одаренность в области дирижирования. Покинув Милан, молодой музыкант руководит оркестром сначала в Парме, затем в маленьком апулийском городке Чериньоле. С тех пор профессия дирижера становится для него второй специальностью.

Не бросает он и занятий композицией. Недостаток профессиональной техники не мешал ему мечтать о блистательной карьере «второго Верди». С большим увлечением молодой Масканьи работает над большой романтической оперой «Вильгельм Ратклифф» на сюжет трагедии Гейне. Наполненная «романтикой ужасов», ранняя опера Масканьи не привлекла внимания театральных импресарио*: поэзия Гейне, как и поэзия Мюссе в опере Пуччини «Эдгар», пришлась не ко времени. Новые веяния, охватившие итальянский театр, заставили молодого композитора круто изменить направление.

В 1889 году в Милане нотный издатель Сонцоньо объявил конкурс на лучшую одноактную оперу. Срок конкурса, предельно короткий, заставил Масканьи по-

* Впоследствии, в 1895 г., опера «Вильгельм Ратклифф», значительно переработанная композитором, была поставлена на сцене «Ла Скала» и заслужила одобрительный отзыв Верди, оценившего это произведение выше «Сельской чести».

торопиться в поисках сюжета. Выбор пал на пьесу Верги «Сельская честь» — сценическую версию одноименной новеллы, сделанную автором в 1884 году. По этой пьесе друзья композитора, молодые поэты Джованни Тарджонни-Тодзетти и Гвидо Менаски (впоследствии постоянные сотрудники Масканьи), создали небольшое, компактное, драматически насыщенное либретто. В своем тексте они попытались смягчить натуралистический тон веристской новеллы, устранить лишние бытовые детали, придать опере более традиционную романтическую окраску.

Работая почти одновременно с либреттистами, Масканьи писал оперу с лихорадочной быстротой. Необычность сюжета заставила его сомневаться в успехе, и он в последний момент едва не отказался от участия в конкурсе. Но наступил последний срок. Опера Масканьи была представлена на рассмотрение жюри (в состав которого входили Сгамбати, Мартуччи и другие крупные музыканты) в числе семидесяти трех произведений других авторов. А через несколько дней, 8 марта 1890 года, молодой музыкант получил известие о неожиданной победе: опере была присуждена первая премия. Триумфальная премьера «Сельской чести» в Риме, в театре «Костанци», с участием известных певцов Джеммы Беллинчони и Роберто Станьо закрепила этот успех*.

Огромная популярность оперы Масканьи вскоре затмила пьесу Верги. Автор драмы должен был уступить первенство композитору. Впоследствии, в 1912 году, сам Верга с горечью говорил: «...Из всех моих сочинений живет одна только «Сельская честь», да и то повинен в этом не я, а Пьетро Масканьи» (см. 63, с. 357).

* Приводим характерный фрагмент из воспоминаний оперного певца Титта Руффо — свидетеля первых представлений оперы Масканьи: «Даже не могу сказать, сколько раз вызывали артистов. Энтузиазм публики был так велик, что походил на массовое безумие. Я не аплодировал, не произнес ни слова, но и не решился оставить своего места. Молча смотрел я на брата и не в состоянии был что-либо сказать. Мы двинулись к выходу. Я был потрясен и нем. Брат восхвалял Масканьи, как самого крупного композитора в мире, предвещая, что его слава превзойдет славу Россини, Верди, Бетховена и Вагнера» (23, с. 87). Интересно, что это исполнение «Сельской чести», по словам великого итальянского певца, впервые пробудило в нем артистическое призвание.

И тем не менее своим творческим успехом молодой композитор был в первую очередь обязан писателю — вернее, тому новому направлению, проводником которого выступил Верга.

Выбор именно этой пьесы Верги у молодого Масканьи, конечно, не был простой случайностью. Из всех сценических произведений писателя «Сельская честь» пользовалась в то время самым большим успехом и, более того, имела свою сложившуюся сценическую традицию.

Сценическая история «Сельской чести» связана с именем величайшей трагической артистки Италии — Элеоноры Дузе. Любившая современную литературу, артистка с большой симпатией относилась к веристской школе и ее реалистическим исканиям. Роль Сантуццы была одной из любимых в ее репертуаре.

Образ молодой сицилийской крестьянки в ее трактовке приобрел новые черты. Эскизно намеченный у писателя, он стал центральным в драме, заслонив собой традиционный образ «соблазнителя» — Туридду. Своим проникновенным исполнением Дузе внесла в пьесу новый акцент. Натуралистическая направленность драмы, картина жестоких, полуфеодалных нравов Сицилии внезапно отступили на второй план перед темой трагической женской судьбы. Успех своей пьесы Верга справедливо приписывал великой артистке, утверждая, что «„Сельская честь“ принадлежит Дузе больше, чем автору» (см. 63, с. 351).

Масканьи в своей одноактной опере, по-видимому, испытывал сильное влияние творческой концепции Дузе. Трагический образ Сантуццы, с ее неразделенной любовью, муками ревности и отчаяния, был особенно близок композитору. С развитием этого образа связаны в опере и основные лейттемы, и наиболее важные кульминации: рассказ Сантуццы и ее дуэт с Туридду. Более скупой очерченной в новелле Верги, героиня Масканьи наделена в музыке яркими характерными чертами. Правдивость, искренность и глубина чувств Сантуццы в опере противопоставлены пустоте и тщеславию деревенской кокетки Лолы.

Значительно переосмыслен у композитора образ героя новеллы — солдата Туридду. Из деревенского покорителя сердец, бретера и забияки Туридду в опере

превратился в страдающего героя, терзаемого любовью к Лоле и сознающего свою вину перед Сантуццей. Трогательная сцена прощания с матерью, одна из лучших в опере Масканьи, придает образу Туридду черты жертвенности, обреченности (в герое «Сельской чести» современники Масканьи не без основания видели потомка Хозе).

Музыкальное развитие оперы Масканьи в целом пока еще связано с традицией законченных номеров. Важным связующим звеном здесь служит лейттема рока, объединяющая узловые кульминационные моменты драмы: рассказ Сантуццы, ее сцену с Туридду и трагическую развязку. Впервые она возникает в оркестре при появлении на сцене Сантуццы, предвещая мрачные, грозные события. Своеобразный нюанс дорийского лада (повышенная VI ступень минорного лада) придает этой теме подчеркнуто экспрессивную окраску:



Тема рока, по существу, единственный образ, имеющий в опере Масканьи сквозное, объединяющее развитие. Другие устойчивые темы-образы связаны в основном с характеристикой Сантуццы и выполняют скорее функцию реминисценции, напоминания. Однако, не прибегая к законченной системе лейтмотивов, композитор простыми средствами достигает драматургического единства. С большой целеустремленностью он применяет типично веристские принципы концентрации действия,

постепенного заострения контрастов. Музыка гибко следует за развитием сценического движения и сюжета.

Уже в оркестровом вступлении к «Сельской чести» Масканьи прокладывает новые пути. Предвосхищая в этой симфонической прелюдии выразительные темы Сантуццы и Туридду, он в то же время вводит в оркестровую ткань самостоятельный вокальный эпизод. Аппассионатная, широко льющаяся тема дуэта у струнных внезапно прерывается. Раздаются тихие аккорды двух арф за сценой. За закрытым занавесом звучит Сицилиана — голос Туридду. В широко льющейся, яркой, пластичной мелодии невец прославляет красоту Лолы и счастье любви. Разрушить эту любовь бессильны люди, для нее нет запретов, нет жестоких законов «сельской чести».

Нельзя не оценить драматургическую чуткость Масканьи: симфоническая прелюдия делает излишней завязку. В сжатом, поэтическом обобщении сама музыка передает нам историю любви Туридду и Лолы.

Присущее Масканьи чувство театральности заставило его предельно сжать повествовательные моменты сюжета. С самого же начала действие активно продвигается к кульминации, причем важнейшим стимулом развития служит контраст бытового фона и личной драмы. Открывая оперу картиной светлого праздничного утра (события происходят в день пасхи), композитор создает оттеняющий контраст к появлению главной героини — Сантуццы. Светлая музыка народного хора на фоне колокольного органного пункта живо напоминает аналогичные красочные жанровые картины французских композиторов (напомним «Перезвон» из «Арлезианки» Бизе). Следующая за ней энергично-грубоватая канцонетта Альфио, а затем торжественный праздничный гимн народа, собравшегося около церкви, временно тормозят действие. Так подготавливается центральная драматическая сцена объяснения Сантуццы с Люцией, а затем — с Туридду.

Сольное ариозо и драматический дуэт — опорные точки композиции в операх веристов. Но если в первом случае обычно доминирует душевное излияние и ария становится лирическим центром, то драматические сцены-дуэты, напротив, стимулируют действие, заостряют конфликт и нередко заранее предрешают развязку.

Именно так трактует Масканы два узловых эпизода своей музыкальной драмы: романс Сантуццы и дуэт ее с Туридду. Эти моменты, бесспорно лучшие в опере, свидетельствуют о чисто национальных особенностях стиля Масканы, его глубокой преемственной связи с традициями Верди.

В рассказе Сантуццы (у композитора он носит традиционное название романса) вокальная мелодия гибко сочетает в себе черты декламационности и широкой распевности. Естественность речевых интонаций, свободная ритмика напоминают близкую по характеру повествовательную тему рассказа Джильды из «Риголетто»:

Largo assai sostenuto

24 SANTUZZA *(meccanamente con semplicità)*

Vol - lo sa - pre, a mam - ma,
Зна - е - те, ка - ки ма - ма,

pri - ma d'an - dar soi - da - lo
вто - ро - го до - ка - го ста

Andantino

26 GILDA Дж. Верди, Риголетто

Tol - le le fe - ste al tem - pio
В храм я во - ща - сии - реи - по,

ment - re pre - ca - vai id - dio
чтоб пре - сто - вила ко - ле - на

Вместе с тем это один из наиболее симфоничных эпизодов оперы Масканы. Выразительная декламационность вокальной мелодии, все более взволнованной, страстной, оттеняется самостоятельным развитием оркестровой партии. В оркестре разворачиваются все основные темы, характеризующие Сантуццу, словно досказывая ее печальную повесть. Элегически-скорбная вступительная тема рассказа (о ней композитор вновь напо-

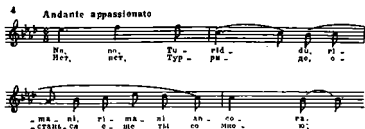
нит в дуэте, а также в финальном эпизоде — сцене убийства Турридду) сменяется широким развитием темы рока в новом ее варианте. А в коде рассказа, в спокойной хоральной молитвенной теме оркестра, высказана последняя надежда покинутой девушки, ее наивная вера в божественную силу провидения:



Огромного драматического подъема музыка достигает в дуэте с Турридду, этой решающей сцене поединка.

Вторая, кульминационная фаза дуэта разворачивается на уровне высшего напряжения: с безумным отчаянием умоляет Сантуцца, с гневом отвергает ее Турридду. Вся сцена, замечательная своей динамичностью, получает у композитора оригинальную трактовку, характерную для итальянской традиции: драматизация действия сопровождается мелодическим расширением вокальных партий. От декламации к широкой кантилене — таков путь развития музыки, казалось бы вступающей в явное противоречие с логикой драматического развития действия и сюжета (вспомним обратный прием — от ариозного пения к драматической деклама-

ции — в финальном дуэте Хозе и Кармен). Но эмоциональная природа Масканьи как итальянского художника подсказывала ему именно этот тип композиции. Чувство властно захватывает, переливается через край. Драматизация диалога, постепенное нарастание энергии получают свою разрядку в широкой, льющейся мелодии, полной страстного и скорбного чувства:



Вспоминаются драматические дуэтные сцены Верди с их яркой и впечатляющей кантиленой.

Дуэт Сантуццы и Туридду — высшая кульминация оперы. После нее сцена Сантуццы с Альфио (обезумевшая от горя, она выдает ему тайну любви Туридду и Лолы) воспринимается как неизбежная, роковая развязка. На этом заканчивается первый круг событий, первая фаза развития драмы, связанная с центральным образом героини. Внимание автора далее переключается: главным героем становится Туридду.

Вторая часть оперы, крайне сжатая, основана на тех же принципах динамизации действия: от образов идиллически-светлых — к трагическому финалу. Драматической кульминацией на этот раз служит сольное ариозо героя — сцена его прощания с матерью перед поединком.

Ариозо Туридду, давно завоевавшее прочное место в концертном репертуаре итальянских певцов, может служить законченным образцом неопитальянского драматического вокального стиля. Здесь нашли отражение самые характерные черты веристской манеры: отчетливое скандирование декламационной мелодии, часто прерываемой «задыхающимися» паузами, внезапные секвенционные подъемы в высоком и напряженном регистре,

известный мелодраматический нажим в чувствительных, кантиленных моментах. Но, как и всюду в опере Масканы, связи с классической традицией достаточно ощутимы. Яркий заключительный штрих в вокальной партии Туридду (последний возглас отчаяния после скорбного, замирающего *piano*) роднит эту сцену с трагическим эпизодом предсмертного прощания Дездемоны в последнем действии «Отелло».

Этот последний крик отчаяния наполняет музыку предчувствием гибели. Развязка близка. Едва успел скрыться Туридду, как тревожные возгласы женщин (декламация, речевые выкрики — снова веристский прием) возвещают о страшном исходе поединка. Оркестровое заключение, построенное на главной лейттеме рока, заканчивает «сельскую драму».

Творческий принцип Масканы, его метод постепенного нагнетания и сжатия действия к концу драмы, завершающейся кратким оркестровым послесловием, оказался наиболее устойчивым в музыкальных драмах веристов — вплоть до последних опер Пуччини. Лишив оперу широкой повествовательности, молодые итальянские композиторы выступили как типичные представители своего века, связавшие музыкальную драму с литературно-художественной традицией краткой и динамичной повеллы.

•

Являясь первой веристской оперой, «Сельская честь» сыграла важную роль в дальнейшем развитии итальянского оперного театра. В ней, как в зерне, таились и слабые, и сильные стороны этого направления, которое в чистом виде оказалось недолговечным. Безусловно плодотворной нужно признать тенденцию молодого Масканы придать музыкальной драме национальную трактовку, связать ее с итальянскими классическими традициями. Еще незрелая и очень несложная по технике композиции, опера «Сельская честь» возникла как произведение подлинно народное и жизненное, выросшее из глубины реальной действительности, способное по-настоящему волновать и трогать сердца.

И вместе с тем именно в этой эмоциональной перенасыщенности оперного стиля Масканы скрывались опасные стороны преувеличенной чувствительности,

взвинченности и слезной надрывности, а главное, известного обеднения психологического сюжета, сводимого только к драме любви и ревности. Свою оперу сам композитор назвал «мелодрамой» (*melodramma in un atto*), имея в виду точное значение этого термина — «музыкальная драма». Однако название оказалось симптоматичным: черты мелодраматичности в обычном понимании слова и в самом деле присущи оперной концепции итальянского композитора. И только в классическом исполнении лучших итальянских певцов, продолжающих национальную традицию *bel canto*, эти приемы мелодраматического нажима не нарушают художественной цельности впечатления*.

Впоследствии Масканьи сурово осудил «Сельскую честь», считая ее только первым опытом, пробой на своем творческом пути. «Меня короновали прежде, чем я стал королем», — говорил он о своем первом успехе.

Но — увы! — «королем» он не сделался и в позднейших операх, казалось бы более зрелых. За «Сельской честью» последовали оперы романтического плана — «Вильям Ратклифф» (окончена в 1895 году), «Парижина», (на текст д'Аннунцио), «Изабо», «Маленький Марат». В период сближения с д'Аннунцио Масканьи окончательно отказывается от принципов веризма («Веризм? Слова, слова, слова!» — повторял он в беседах с итальянскими музыкантами) и вступает на путь неоромантической музыкальной драмы. Однако несвоевременность этих запоздалых потомков оперного романтизма сделала их непопулярными даже среди заядлых почитателей композитора.

Талантливый, самобытный художник, замечательный мелодист, *«l'italianissimo genio»*, как называли его в

* Характерно замечание Д. Д. Шостаковича, высоко оценившего классическое исполнение веристских опер артистами театра «Ла Скала»: «Слушая такую певичку, как, например, Мирелла Френи (одна из лучших исполнительниц лирических партий в операх Пуччини. — *О. Л.*), поневоле думаешь, что сам голос человеческий тает в себе все необходимое для создания выразительного оперного образа... Или Фьоренца Коссото. Вот запела она арию Сантуцы из «Сельской чести» Масканьи (оперы, которую я, к слову сказать, никогда не любил) — и все стало понятно: о переживаниях своей героини актриса рассказала пением, почти неподвижно стоя в скромном концертном платье на эстраде Большого зала консерватории» (29, с. 15).

Италии, Масканьи так и не смог утвердить свое направление в музыкальном театре. После второй мировой войны он умер в Риме забытым и одиноким, пережив свою славу.

•

Сильным соперником Масканьи в лучшую пору его деятельности явился автор «Паяцев» Руджеро Леонкавалло (1858—1919). Итальянская музыка конца XIX века нашла в нем талантливого «музыканта-поэта» с широким литературным кругозором, автора ярких, сценичных оперных либретто, в какой-то мере продолжившего традиции Арриго Бойто. Леонкавалло получил широкое историко-филологическое образование. Окончив консерваторию в своем родном городе Неаполе, он в 1876 году прослушал курс лекций в Болонском университете у знаменитого поэта и ученого, блестящего знатока итальянской литературы Джозуэ Кардуччи (1835—1907) и получил звание доктора литературы. К этому времени относится первый опыт Леонкавалло — опера «Чаттертон» (сочинена в 1877 году). Знакомство с Вагнером, посетившим тогда Италию, оказало решающее воздействие на творческое развитие молодого музыканта: он становится горячим приверженцем вагнеровской теории музыкальной драмы, мечтает о создании крупной национальной музыкально-драматической эпопеи.

Но трудности жизненного пути помешали осуществить эти замыслы. Лучшие годы Леонкавалло прошли в тяжелых скитаниях, в поисках куска хлеба. Карьера молодого итальянского музыканта в этот период постижение фантастична: он то аккомпанирует в сомнительных кабаре, то работает корреспондентом в провинциальных газетах, то руководит военным оркестром при дворе Тевфик-Махмуда — брата вице-короля Египта — и даже участвует в сражениях с англичанами, едва не окончив свою жизнь в битве при Тель-эль-Кебире! Все эти приключения вооружили Леонкавалло богатым жизненным опытом, по-своему претворившимся в творческой фантазии артиста.

Огромное значение для этого типичного представителя богемы имело сближение с французскими артистическими кругами. Опасные «египетские авантюры» бла-

гополучно завершились наконец переездом в Париж, где итальянский музыкант в поисках заработка становится пианистом-аккомпаниатором в одном из самых фешенебельных кафе-концертов — «Эльдорадо». Талант Леонкавалло, прекрасного пианиста и блестящего импровизатора, обратил на себя внимание виднейших французских музыкантов, в том числе Жюль Массне, который оказал молодому итальянцу большую поддержку. С горячей симпатией относился к Леонкавалло известный оперный артист Виктор Морель — первый исполнитель партий Яго и Фальстафа в операх Верди. При содействии Мореля Леонкавалло удалось завязать связи с Рикорди и Сонцоньо в Милане. Настойчиво прокладывая себе путь к оперной сцене, он начинает работать над музыкально-драматической трилогией из эпохи Ренессанса (ее название — «Сумерки» — говорит о влиянии вагнеровских идей). Из этой национальной эпопеи композитору удалось написать только первую часть — музыкальную драму «Медичи», задуманную, по-видимому, еще в Болонье.

Успех оперы «Сельская честь» заставил Леонкавалло испробовать свои силы в новаторском жанре реалистической «маленькой драмы». В памяти всплыли далекие воспоминания детства, картины итальянского деревенского быта, образы бродячих комедиантов. Действительное происшествие, случившееся в Калабрии в 1865 году, дало толчок творческому воображению музыканта. В конце 1891 года Леонкавалло приступил к сочинению либретто и музыки «Паяцев», а 21 мая 1892 опера с блестящим успехом была представлена в Милане, в театре «Даль Верме». Дирижировал молодой Тосканини. В партии Тонно, специально для него написанной, выступил Виктор Морель.

Замысел оперы оригинален. Созданная на материале ярких жизненных впечатлений, она по-новому, в своеобразном аспекте отобразила центральную гуманистическую линию веристской драмы. Герои Леонкавалло — комедианты, люди, отвергнутые «обществом». Внимание к миру социальной экзотики, миру артистической богемы и ее деклассированных представителей, придает опере новый акцент. Леонкавалло, чуткий и впечатлительный художник, нашел эту тему, как жизненно ему близкую, выстраданную им самим. Она сло-

жила у него также и под воздействием литературных впечатлений, в тесном сближении с французской художественной средой. На замысел «Паяцев» его могли натолкнуть сюжеты и образы современной французской литературы — артистический мир повестей Мюрже, Гонкуров, Золя. Нельзя не заметить, что сюжетная линия «Паяцев» получила у композитора продолжение уже в операх чисто французского «происхождения» — «Богеме» (1897, на сюжет романа Мюрже) и «Заза» (1900, по пьесе П. Бертоне и С. Симона).

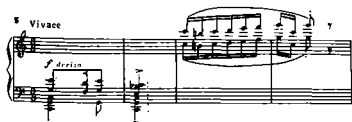
Сказанное отнюдь не лишает оперу Леонкавалло ее глубоких национальных корней. В музыкально-драматургическом отношении «Паяцы» — едва ли не самый яркий, законченный образец веристской «маленькой драмы». Здесь не только нашли выражение все основные признаки нового стиля, уже отмеченные нами в анализе оперы Масканы: в «Паяцах» отчетливо проявились творческие принципы веристской эстетики, высказанные в прологе оперы устами одного из главных героев — комедианта Тонно.

Пролог «Паяцев» — великолепная находка Леонкавалло. Естественно и просто, и вместе с тем с тонким чувством театральности, композитор сумел выразить здесь свою концепцию драмы. Отталкиваясь от национальных традиций комедии дель арте, он ввел в пролог актера, поясняющего публике смысл изображаемых событий. Но этот актер — сам автор, а его слово к публике — творческое слово художника, пламенная «исповедь душ»:

Нет, наш автор желает
Вам рассказать о неподдельных страданиях,
Он хочет вам показать, что и актер — человек.
Он лишь о правде одной помышлял,
Правдой лишь вдохновлялся...

Перевод Н. Прянишникова

Пролог открывается кратким оркестровым вступлением. Типичный для веристского стиля «симфонический эпиграф» концентрирует в себе все содержание драмы, обобщенное в маленьком цикле основных лейтмотивов. Первая, экспонирующая тема «Паяцев» явно предвосхищает будущий мотив богемы из оперы Пуччини:



Характерный оттенок бравადы, наигранности подчеркивает внутренний смысл музыкального образа: это тема комедиантов, веселых масок комедии дель арте — пестрая декорация, за которой скрывается реальная человеческая драма. Как отрицание этого тезиса в оркестре звучат темы подлинной жизни — лейтмотив страдания Кайно, а затем грациозная тема любви и хроматически-напряженный мотив ревности. Последний из названных лейтмотивов, несколько вагнеровского склада, имеет особое значение в симфоническом развитии оперы. Впоследствии на этой основе вырастет угрожающая тема мести, связанная с образом злобного, ревнивого Тонно:



Но вот появляется и сам «прилог» перед занавесом — и снова свободно льющийся ариозный речитатив певца выразительно оттеняется оркестровым развитием уже знакомых лейттем; психологический подтекст его речи становится ясным.

Интересный в симфоническом плане (увлечение Вагнером для композитора не прошло бесследно), пролог «Паяцев» является в то же время законченным образцом вокального стиля веристов. Леонкавалло свободно использует различные средства вокальной выразительности — от речевого говорка до широкой кантилены. В партитуре детально обозначены все нюансы исполнения (*con autorità, deciso, con dolore*). Речь Тонио звучит то повелительно, то с Ironией, то проникновенно и скорбно.

Развитие вокальной мелодии подчинено уже отмеченному нами характерному принципу постепенного мелодического расширения. Заключительная часть монолога Тонио построена на широкой кантиленной теме, которую можно определить как образ утверждения истинного искусства.

Andante cantabile
7 TONIO

Е vo i. più to che lo
Поз. во! те ж про- сить нас мо- за

nostre po- ve- re gab- ba- ne d'ist ri- o- ni,
- быть на вре- мя, что пред- ся- ми ка-ме-ди-ан- тей,

Торжественно звучит призыв к состраданию и человечности: автор сказал свое слово правды о людях. После высокой, патетической кульминации совсем по-новому, естественно и просто, певец досказывает свой монолог речевым говорком:

Мысль льсы сказал я,
Теперь судите сами, как она развита...

Перевод Н. Приишниковой

Таким приемом досказывания впоследствии широко пользовался Пуччини.

Симфоничность замысла, характерная для пролога, находит дальнейшее развитие в композиционном замысле самой оперы. По сравнению с оперой Масканьи «Паяцы» — произведение более цельное. Композитор

отказывается от принципа самостоятельных номеров и строит оперу на основе драматических сцен сквозного действия, на материале системы развивающихся тем-лейтмотивов*. При этом отчетливо выявляется центральная линия главного героя Канио, подчиняющая себе все остальные моменты действия, — от первого браурного ариозо Паяца к страдальческому *lamento* в конце I действия. Знаменитое ариозо Канио «*Vesti la giubba*» со всей наглядностью подтверждает зависимость композитора от старых традиций. Все та же традиция «арии плача» лежит в основе этого кульминационного монолога, все та же выразительная семантика и те же выразительные приемы (вплоть до использования экспрессивной гармонии неаполитанского секстаккорда) — но уже принявшие новый облик в самовыражении современного героя XIX столетия**. Тема ариозо Канио доминирует в опере как образ страдания и скорби и получает свое завершение в традиционном оркестровом «послесловии», где она звучит с трагической силой.

Индивидуально очерчены и другие участники драмы, не исключая маленькой роли Пеппе — Арлекина с его изящной Серенадой II действия. Если в опере Масканьи одна лишь Сантуцца получает широкую, разностороннюю характеристику, то для Леонкавалло, талантливого драматурга, не существовало второстепенных партий.

Драматичен образ Тонио. В опере этот персонаж показан в трех разных аспектах: лицо самого автора — в прологе; одинокий, озлобленный Тонио, угнетенный своим уродством, — в I действии; веселый комедиант Таддео в финальной комедии масок. Сценическое и музыкальное богатство этого образа сделало его одним из центральных в репертуаре итальянских певцов.

Зависимость от французских оперных традиций явно ощущается в грациозном образе Недды. В ее музыкально-сценической характеристике также таится свой внутренний контраст. Обе сцены объяснения с ревнивым Канио раскрывают подлинную духовную сущность

* Тематический материал оперы Леонкавалло детально прослеживается в содержательном очерке Г. Торадзе (25).

** Начавшая свою сценическую жизнь в опере XVII века, ария *lamento* дожила до опер Пуччини («Тоска»), Чилез («Арлезианка»), Джордано («Андре Шенье») и других мастеров новой итальянской школы.

страстной и смелой женщины, готовой любой ценой отстоять свое личное счастье. Под маской лукавой Коломбины скрывается свободолюбивая дочь народа, родная сестра Кармен. И только возлюбленный Недды, молодой крестьянин Сильвио, не привлекает внимания автора.

Глубоко продумана композитором драматургия двух действий. Своеобразной особенностью оперы Леонкавалло является тонкий прием соответствия обоих актов, построенных по аналогичному принципу динамического нарастания. События, показанные в начале (объяснение Недды с Тонио, встреча влюбленных, драматическая сцена Недды и Канно, ревность и отчаяние Паяца), получают «зеркальное отражение» в сцене представления из II действия, которая воспринимается зрителем как своего рода динамическая реприза. Репризность композиции подчеркивается также и общностью жанровых сцен. Оба действия начинаются призывной фанфарой и праздничным хором народа. В обоих случаях энергичный маршевый хор крестьян вводит зрителя в атмосферу внешнего действия, составляющего контраст к личной драме.

На этом контрасте внутреннего и внешнего действия (а говоря точнее, на принципе единовременного контраста) построен весь II акт «Паяцев», который можно по справедливости отнести к лучшим завоеваниям оперного веризма. С большим остроумием применяет Леонкавалло традиционный драматургический прием «сцены на сцене». Игруют комедианты, звучит веселая музыка. Но каждое слово и каждый жест актеров исполнены особого внутреннего смысла: знакомые ситуации комедии масок странным образом совпадают с реальными чувствами всех героев. У каждого из них — два лица: свое и мнимое, свое и маска. Отсюда смелый контраст жанрового и драматического начала, осуществленный композитором в одновременности, в пределах одной сцены.

Развитие драматических тем Канно, Тонио и Недды заключено в рамки изящной, даже изысканной комедии дель арте: музыка представления словно переносит нас в эпоху Гольдони и Гоцци. А в этой атмосфере «галантного века» разворачивается тяжелая человеческая драма, выразительно отображенная композитором совсем ины-

ми интонационными средствами, в полных экспрессии драматических взлетах и страстных порывах. Этот музыкально-драматургический принцип двойного действия был подлинной находкой талантливого художника. Неудивительно, что во всей опере Леонкавалло именно сцена представления вызвала особый интерес публики и критики.

Даже у столь консервативного критика, каким был Э. Ганслик, заключительная сцена «Паяцев» не могла не встретить сочувствия! Суровый защитник классических традиций был покорен и обезоружен творческой смелостью итальянского маэстро. Свое восхищение он выразил в метких и принципиальных замечаниях, вполне заслуживающих того, чтобы напомнить о них в наши дни. «Музыка пантомимы полна остроумия и грации, — писал Ганслик. — Внезапно стихает шум в оркестре, не слышно ни труб, ни тромбонов, ни литавр. Все очень тонко, умеренно, благозвучно. С непринужденной грацией разворачивается музыка в стиле рококо, местами напоминающая Делиба или Массне. Сначала это менуэт, полный очаровательной торжественности, затем любовная серенада тенора на фоне аккордов пиццикато, слегка оттененная отрывистыми пассажами *sfaccato* у флейт, и, наконец, когда Коломбина и Арлекин садятся за стол, слышится прелестный гавот *E-dur*. Но вот входит Канно, разыгрывающий роль ревнивого обманутого супруга, но горько, всерьез переживающий эти страдания. Переход от игры к фатальной действительности осуществлен композитором с тонким художественным чутьем: он совершается постепенно, не сразу; музыка все время возвращается к тону веселой комедии. Слушатель всеми фибрами души ощущает близкую грозу, назревающую в невыносимо душной, предгрозовой атмосфере. Молниеносная развязка — убийство Недды — поражает нас чувством ужаса. Весь этот второй акт, столь новый и столь значительный как в музыке, так и в тексте, делает честь композитору. Почему же так радует нас эта музыкальная пантомима, почему мы можем назвать ее совершенной? Да потому, что она проста без тривальности, мелодична, естественна» (61, с. 102—103).

Время показало справедливость суждений Ганслика. В «Паяцах» Леонкавалло, действительно, создал заме-

чательный, совершенный в своем роде образец веристской «маленькой драмы». И если ни в одной из своих следующих опер он не поднялся до этого уровня*, то ведь одной только сцены представления достаточно было для того, чтобы дать толчок развитию нового веристского жанра. Талантливый, мыслящий художник, Леонкавалло оказал несомненное влияние на современников, и в первую очередь на Пуччини, с которым он был тесно связан в те годы. Сблизившись с ним, автор «Виллис» и «Эдгара» вошел в круг более широких и более современных художественных интересов, новых сюжетов и тем. Не кто иной, как Леонкавалло, помог ему овладеть трудным сюжетом классического романа Прёво, а затем привлек его внимание к «Сценам из жизни богемы» Мюрже.

III.

«Манон Леско» Пуччини — третья опера, вышедшая из среды молодых итальянских художников-новаторов. Она появилась на сцене почти через год после «Паяцев» и одновременно с последней оперой Верди «Фальстаф».

Начало 90-х годов было периодом наиболее тесного сближения композиторов новой итальянской школы. Имена будущих соперников — Масканьи, Леонкавалло, Пуччини — на страницах итальянской прессы появлялись тогда в тесном, нерасторжимом содружестве. Все три композитора (иногда к ним причисляли также Франкети, более близкого к романтическому вагнеровскому направлению) в глазах публики составляли единую группу. Своим бурным вторжением на оперную сцену они произвели сенсацию. Ими восторгались, их ненавидели, о них говорили то с гневом, то с восхищением. У многих запрашивалось сравнение с аналогичной миланской ли-

* Подобно Масканьи, Леонкавалло не сумел в дальнейшем развить новые творческие тенденции, заложенные в его первой опере. Как и автор «Сельской чести», он постепенно деградировал, создавая эпигонские исторические оперы («Роланд из Берлина» — 1904). Заметное снижение жанра проявилось и в лирических операх Леонкавалло, постепенно перерождавшихся в оперетты («Майя» — 1910, «Цыганы» — 1912, оперетты «Мальбрук», «Королева роз», «Первый поцелуй»).

тературной группой новаторов, получивших в Милане насмешливое прозвище «Scapigliatura» — «растрепанные». И в музыке, и в литературе 1890-х годов прочно утвердился характерный термин «миланский стиль».

Над оперой «Манон Леско» Пуччини начал работать в конце 1889 года. Неудача с «Эдгаром» заставила его настойчиво искать новых путей. А в этих исканиях важную роль сыграло сближение с Леонкавалло, только что вернувшимся в то время на родину после долгих скитаний. «Счастливая звезда» будущего автора «Паяцев» едва только начала восходить на небе Италии. Приехав в Милан как пианист-аккомпаниатор Виктора Мореля, Леонкавалло сумел завоевать расположение Рикорди, правда, ценившего в нем прежде всего поэта-либреттиста, а не композитора. Именно потому Рикорди, проницательный критик и знаток музыкального театра, счел нужным рекомендовать его своему любимцу Пуччини в качестве помощника. Так возник первоначальный замысел «Манон Леско».

Обращение к сюжету романа Прево имело особое значение в творческой эволюции Пуччини. Впервые молодой композитор нашел свою, неподсказанную литературную тему — тему, которая властно захватила, зажгла его творческую фантазию. Его не смущали трудности воплощения классического, чисто французского сюжета. Не останавливало и невольное соперничество с одним из крупнейших мастеров французской оперы — Жюлем Массне, чья «Манон» — утонченное, изящное произведение, считавшееся тогда своего рода квинтэссенцией французского оперного стиля, — пять лет тому назад, 19 января 1884 года, была с огромным успехом поставлена на сцене театра парижской Комической оперы*. Мысль о соперничестве с маститым французским композитором внушала серьезные опасения Рикорди; не поспешили на мудрые советы и друзья итальянского музыканта, пытавшиеся отговорить его от этого сюжета. Однако Пуччини твердо настаивал на своем намерении. Измученный жизненными неудачами, успевший уже изрядно истощить терпение Рикорди, который по-прежнему продолжал оказывать ему материальную по-

* Еще раньше сюжет романа Прево был использован в балете Галеви (1830) и в опере Обера (1866).

мощь, он делал на эту оперу свою последнюю ставку. И чувство художника не обмануло его. В «Манон Леско» он одержал первую победу.

Впервые Пуччини почувствовал себя драматургом. Зачитываясь романом Прево, он сразу же понял несовершенство своих прежних оперных замыслов, шаблонность своих либретто, изготовленных Фонтаной по трафарету. Впервые в беседах с Рикорди он начал решительно отстаивать свое право автора, свою инициативу в создании всей оперы в целом. «Я не допущу, чтобы какой-нибудь идиот-либреттист испортил этот сюжет, — писал он издателю. — И, разумеется, я намерен сам приложить руку к либретто» (46, с. 57).

Однако работа над либретто оказалась мучительным процессом. Композитор уже в то время начал проявлять присущую ему требовательность к сценарию и литературному тексту. Он вскоре разошелся во взглядах с Леонкавалло — своим первым либреттистом. По-видимому, слишком различными оказались индивидуальности двух крупных, талантливых музыкантов. Создавая превосходные либретто для своих опер, автор «Паяцев» испытывал огромное творческое удовлетворение и, более того, считал этот путь единственно правильным: слова рождали у него музыку, и музыка рождала слова. Теперь же, столкнувшись с Пуччини, он поневоле должен был следовать его замыслу и покоряться его творческой воле. Можно предположить, что этот творческий союз послужил в то же время началом соперничества двух композиторов, которое со всей резкостью проявилось позднее в их работе над сюжетом «Богемы» Мюрже.

По-видимому, смысл этих затруднений был ясен и для Рикорди, который посоветовал Пуччини обратиться к другому либреттисту — драматургу Марко Праге. С помощью этого писателя Пуччини набросал первоначальный вариант «Манон Леско» (так решено было назвать новую оперу, в отличие от «Манон» Массне), в создании которого участвовал также молодой поэт и критик Доменико Олива. Однако и на этот раз сотрудничество оказалось неудачным: своим либреттистам Пуччини справедливо ставил в упрек слишком явную зависимость от французского оперного либретто, написанного для Массне А. Мельяком и Ф. Жиллем. Свой

сценарий Прага построил на основе четырех действий, причем первые два полностью соответствовали французскому образцу. Опираясь на французскую оперную традицию, либреттисты Пуччини подошли к своей задаче с позиций комической оперы, совсем не учитывая его творческих склонностей. И только участие двух новых сотрудников (снова по выбору Рикорди!) спасло оперу от этого опасного сходства.

В октябре 1892 года опера была наконец благополучно завершена при помощи двух талантливых либреттистов, чьи имена прочно вошли в историю итальянского оперного театра. Это были Джузеппе Джакоза (1847—1906) и Лунджо Иллика (1857—1919), будущие соавторы Пуччини в его лучших операх — «Богеме», «Тоске» и «Мадам Баттерфлай». Выбор Рикорди на этот раз оказался удачным. Известный драматург и поэт, друг Дузе, Джакоза сначала неохотно взялся за переделку неудачного оперного либретто. Но, сблизившись с Пуччини, он настолько проникся его творческими стремлениями, что сотрудничество прекратилось только со смертью писателя. В лице Джакозы, одаренного и чуткого к музыке поэта, Пуччини нашел своего лучшего либреттиста. Большую помощь ему оказывал также Иллика — превосходный сценарист и знаток театра, обладавший, по словам самого Пуччини, «пылким сценическим воображением» *.

Сложный процесс работы (в создании оперы участвовало пять либреттистов, не считая постоянного «куратора» Пуччини — Рикорди) не мог не отразиться на качестве либретто, в котором порой не хватает логики сюжетного развития. Однако оперная концепция Пуччини от этого не утратила своей оригинальности. На основе романа Прево родилось новое замечательное музыкально-драматическое произведение, несущее и в сюжете, и в музыке ярко выраженные признаки нового стиля — стиля Пуччини.

Премьера «Манон Леско», состоявшаяся 1 февраля 1893 года, явилась подлинным триумфом для композитора. Осторожный Рикорди намеренно не поставил оперу в Милане, помня о недавнем провале «Эдгара» и

* Среди итальянских композиторов Иллика пользовался большой популярностью. Ему принадлежит около 80 оперных либретто.

опасаясь близкого соседства с оперой Верди «Фальстаф». Новое произведение Пуччини было тщательно разучено и исполнено оперной труппой в Турине под управлением дирижера Алессандро Помэ. Главную партию Манон исполняла артистка Чезира Феррари — впоследствии первая Мими в «Богеме» Пуччини. На премьере присутствовали видные представители артистического мира. Восторженный отзыв о новой опере дал выдающийся итальянский критик Джузеппе Депаинс. И хотя оперная труппа туринского театра далеко не во всем удовлетворяла взыскательного композитора, но все же успех «Манон Леско» превзошел все его ожидания.

Успех Пуччини — быть может, менее сенсационный, но более прочный, чем у его современников, — дал повод для знаменательных сравнений и выводов. Единодушное признание «Манон Леско» утвердило за композитором право на свой, самостоятельный путь развития. Своеобразие этого пути уже тогда ощущалось наиболее pronounced критиками, которые сумели оценить «Манон Леско» не как веристскую, а как пуччиниевскую оперу. Время подтвердило справедливость этой оценки.

В чем же заключены эти индивидуальные черты? Что выделяет оперу Пуччини среди ее итальянских современниц?

Прежде всего — характерная, лирически наполненная трактовка сюжета.

В истории французской литературы книга Прево выделяется как первый психологический роман, положивший начало развитию нового жанра *. Несмотря на известный оттенок авантюристичности, присущий литературе XVIII века, она по существу решительно порывает с этой традицией. Тема роковой, всепоглощающей страсти трактована у Прево отнюдь не в духе галантных приключений. С изумительной чуткостью и правдивостью писатель проникает в глубь человеческой души. Типичный для искусства эпохи классицизма конфликт любви и долга получил у него совсем новое, волнующее

* Повесть аббата Антуана Франсуа Прево (1697—1763) «История кавалера де Грне и Манон Леско» впервые вышла в свет в 1731 г. как дополнение к его многотомному роману «Записки знатного человека».

щее, правдивое воплощение. Его герои — не отвлеченные персонажи классицистской трагедии, не посетители абстрактных идей. Это — живые люди, наделенные пылким сердцем и пылким воображением, переживающие свою личную драму в реальных условиях окружающего их французского быта. И в то же время обуревающее их чувство любви, их устремленность навстречу счастью придают этим человеческим характерам такую высокую романтическую настроенность, что в них уже складывается облик подлинных героев будущего, вступающих в новый XIX век. Своей эмоциональной полнотой и внутренней одухотворенностью книга Прево сразу же покорила воображение Пуччини. В ней он увидел не столько классическую любовную повесть «минувших дней», изящно и тонко написанную, сколько вечную драму любви и страсти. В этом коренное отличие его музыкальной драмы от оперы Массне.

Пуччини нередко упрекали в заведомом искажении сюжета и образов романа Прево. В его опере почти отсутствует характеристика французских нравов эпохи регентства, так широко показанных в опере Массне; жанрово-бытовые сцены всецело подчинены любовной драме. Нет и присущего опере Массне ощущения французского духа *. Действующие лица Пуччини — итальянцы, наделенные специфическими чертами эмоциональной открытости, непосредственности и силы чувства. В их музыкальном облике мы почти не ощущаем не только французской типичности, но даже и присущего повести Прево колорита эпохи. И Манон, и де Грие могли бы быть современниками Пуччини. Но композитор смело жертвует задачами стилизации ради идеи. Он по-своему, вдумчиво прочитывает роман. «Массне воспринимает этот сюжет как француз — с пудрой и менуэтами (*con la cipria e i minuetti*), я же восприни-

* Известный французский музыковед Жюльен Тьерсо писал об опере Массне в своей книге «Полвека французской музыки»: «Произведение это по тонкости своей отделки — чисто французское от начала до конца, скажем точнее — типично парижское. Не приходится удивляться, что эта опера, успех которой можно сравнить только с «Кармен», имела такое признание как за границей, так и во Франции. Ибо французское искусство могло стремиться к более высоким идеалам, но никогда не создавало оно ничего более прелестного» (см. 26, с. 66).

маю его как итальянец — с отчаянием и страстью (*con passione disperata*)», — говорил Пуччини своему либреттисту Марко Праге (46, с. 57).

Либретто «Манон Леско» содержит ряд отступлений от текста романа. В опере нет последовательного сюжетного развития. Пропущен ряд эпизодов, существенно важных для понимания отношений героев. Логическая связь событий нередко нарушается, поступки и действия героев недостаточно мотивированы, характеры второстепенных персонажей (богатого покровителя Манон Жеронта и ее брата Леско) намечены в ней только эскизно.

Зарубежные биографы Пуччини предъявляют по этому поводу «обвинительный акт» его либреттистам, которые так и не сумели связать воедино многострадальное либретто, переходившее из рук в руки. «Самая слабая сторона оперы — это ее неудачное либретто», — пишет В. Санделевский (76, с. 76).

Однако эти упреки, вполне справедливые в отношении литературного текста, все же не мешают нам оценить по достоинству оригинальную концепцию композитора. Либретто «Манон Леско», при всех его литературных недостатках, нераздельно связано с музыкально-драматургическим замыслом оперы и в этом смысле с большой убедительностью передает ее основную мысль.

Пуччини имел все основания назвать свою оперу «лирическими сценами по роману Прево». Он не стремится охватить в целом его содержание. В опере отображены лишь отдельные этапы жизненной драмы героев на их пути к роковому концу. Композитора мало интересует причинная связь событий. Отдельные картины романа, ярко запечатлевшиеся в его сознании музыканта, дали повод к созданию этих сильных и впечатляющих лирико-драматических сцен, объединенных одной центральной психологической темой.

Вот как сложился этот драматургический замысел в окончательном варианте оперы Пуччини.

Четыре действия драмы последовательно рисуют различные моменты жизненного пути Манон и де Грие *.

* Композитор дает каждому из них программное название: «В Амьене», «В Париже», «Гавр», «В Америке».

Первое действие, самое светлое по колориту, в целом соответствует завязке повести Прево. Влюбленные впервые встречаются на почтовом дворе в Амьене. Образ Манон, пленительный и нежный, здесь выступает на фоне жанровых, бытовых сцен. Около гостиницы собралась толпа веселящейся молодежи; легко, изящно написанные хоры студентов и девушек создают атмосферу юности, света и радости, окружающую прекрасную героиню. Действие заканчивается сценой бегства Манон и де Грие на глазах у богатого старика Жеронта, плененного ее красотой.

Во II действии Манон — куртизанка, любовница Жеронта, окруженная роскошью. Счастливая идиллия ушла в прошлое. Образ тоскующей Манон, воплощенный в изысканной, слегка стилизованной музыке элегического склада, здесь наиболее близок к роману Прево*. Внезапное появление де Грие резко меняет эмоциональную атмосферу. Снова встреча влюбленных, уже познавших горечь разлуки и глубину своего падения. Музыка их дуэта полна упоения, лирического восторга, но и тревожных предчувствий.

Отсюда начинается перелом в развитии драмы — путь к фатальной развязке. Большая сцена Манон и де Грие (центральная в опере) завершается неожиданной катастрофой: Жеронт узнал о свидании юных любовников. Манон арестовывают.

Третье действие открывается небольшим оркестровым интермеццо: полная скорби музыка передает отчаяние де Грие. Эпиграфом к этому оркестровому вступлению служат слова романа: «О как я люблю ее!.. Моя страсть так сильна, что я чувствую себя несчастнейшим из смертных! Чего только не предпринимал я в Париже для ее освобождения! Я умолял людей всемогущих... Я стучался во все двери, молил и просил... я даже доходил до насилия... Все было напрасно! Одно лишь осталось мне — следовать за нею. И я пойду за

* Начало II акта — единственный эпизод оперы, в котором Пуччини отдает дань эпохе. В большую сцену тоскующей, одинокой Манон композитор вводит стилизованный мадригал (Пуччини использует здесь один из эпизодов своей «Торжественной мессы» — «Agnus Dei»), изящный менуэт (его танцует сама Манон) и пасторальный романс — небольшое соло Манон в духе итальянских оперных арий конца XVIII века.

нею, куда бы она ни отправилась, хотя бы на край света!»

Этот эпиграф относится не только к оркестровому вступлению: он дает программу III действия в целом *. Открывается занавес. Перед зрителем — набережная в Гавре, у ворот тюрьмы. Манон в числе других публичных женщин осуждена на вечное изгнание в Америку. Корабль уже готов к отплытию; медленно, как траурная процессия, идет на берег толпа обреченных «преступниц». Попытки де Грие спасти свою возлюбленную оказались напрасными. Ему остается одно — не разлучаться с Манон. В порыве отчаяния он умоляет командира взять его на корабль. Трагическое ариозо де Грие завершает действие.

Сцена III акта, наиболее самостоятельная в опере, возникла у композитора под впечатлением вступительного эпизода романа Прево (встреча автора с кавалером де Грие, который сопровождает арестованную Манон). В его концепции драмы она приобрела решающее значение: трагедия Манон и ее возлюбленного показана как трагедия социальная. Их юная любовь, их страстный порыв к счастью гибнут в условиях лицемерного окружающего мира. И Манон, и де Грие — жертвы общественных условий. Задумав эту сцену как трагическую кульминацию оперы, Пуччини поднялся намного выше изящной «комической оперы» Массне.

После трагической кульминации IV действие воспринимается как траурный эпилог. На сцене — пустынная местность в Америке. Медленно, с мучительными усилиями бредут по выжженной солнцем равнине Манон и де Грие. Силы Манон падают. Она умирает на руках верного возлюбленного.

Задуманное как единая сцена-дуэт, это последнее действие вызвало наиболее суровые упреки критики ввиду его бессюжетности. Мы ничего не знаем об истинных причинах гибели Манон, о ее приключениях в Америке, о ссоре и дуэли де Грие с сыном губернатора. Но эти детали сюжета мало интересуют композитора: его концепция драмы требовала максимальной психологи-

* Тот же прием литературного эпиграфа был ранее применен композитором в его первой опере «Виллисы» и позднее — в «Богеме».

ческой обобщенности. Сочетание мрачных, фатальных тем с реминисценциями любовных дуэтов придает этой сцене, почти лишенной сценического движения, характер траурной элегии. Власть любви как роковой силы и фатальная предопределенность этой любви составляют внутренний стержень драмы, вокруг которого объединяются события.

Внутренняя логика развития музыкальной драмы Пуччини ярко определяет ее трагическую направленность. От лирико-жанрового первого действия путь героев лежит к драматически насыщенному второму, трагическому третьему акту и, наконец, к траурному финалу. В музыке господствуют сумрачные тона. Счастье Манон и де Грне недолговечно: мы почти не видим их в эту первую, безоблачную пору их юной любви. Такая драматургическая линия постепенного нисхождения от света к мраку составляет существенную особенность творческого метода Пуччини и в более поздних операх («Богема», «Тоска», «Ччо-Ччо-сан»).

Типична для композитора и трактовка центральных образов двух молодых героев. Такова, прежде всего, Манон — первый по-настоящему законченный, сложившийся тип лирической героини Пуччини.

Образ Манон давно привлекал внимание крупнейших писателей и критиков XIX века. О нем писали Белинский и Герцен, им восхищались Флобер, Мопассан, Тургенев. Однако в глазах художников того времени он был в первую очередь воплощением утонченной грации и чувственной прелести. Описывая бессмертные типы женщин, увековеченные в мировой литературе, Мопассан замечает: «И, наконец, Манон, самая женственная из всех, простодушно-плутоватая, вероломная, любящая, волнующая, остроумная, опасная и очаровательная. В этом образе, полном обаяния и врожденного коварства, писатель как будто воплотил все, что есть самого увлекательного, пленительного и низкого в женщинах. Манон — женщина в полном смысле слова, именно такая, какою всегда была, есть и будет женщина!» (5, с. 247). В таком освещении воспринимали образ Манон и французские композиторы, таким предстает он и в изящной, немного салонной музыке Массне.

Но не таким увидел его Пуччини. Грациозно-печальный облик Манон овеян грустью. Как и сам автор ро-

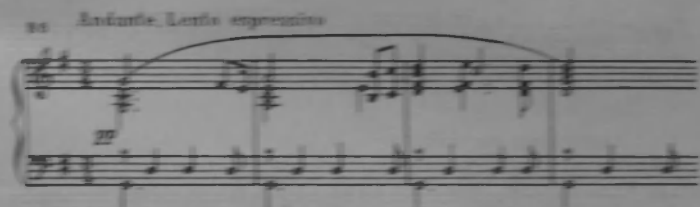
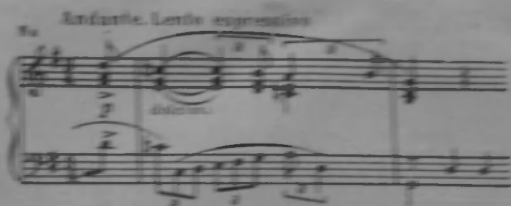
мин, он чувствует «очервочивающий налет печали в ее речи» (Презо). Придав своей героине черты обреченности, жертвенности, композитор сделал ее дочерью Виолетты Берли. Внимание к судьбе падшей женщины — жертвы общественных условий — придает опере Пуччини глубоко социальный аспект. От «Травиаты» Берли эта гуманистическая линия, тесно связанная в Италии с искусством Дуче, идет к Пуччини, к его лирическим жансовым образам — трогательным, волнующим, пленительным даже в своем падении.

Этическая тема романа — «любовь сильнее смерти» — находит полное воплощение в образе верного рыцаря Манон кавалера де Грис. Характер этот показан у композитора с большим драматическим размахом, в широком развитии: вслушиваясь в музыку Пуччини, мы живо ощущаем эволюцию душевной драмы героя. Написанная с большой искренностью, душевной открытостью, партия де Грисе раскрывает лучшие качества типа молодого Пуччини (в какой-то мере в этом плане, страстном юноше есть автобиографические черты). По драматургическому значению образ де Гриса не уступает Манон, композитор не склонен «пожертвовать» героем ради героини, как это было в его позднейших операх. Сделав благородного, самоотверженного де Гриса центральным персонажем драмы, Пуччини, чуть-чуть уловив философскую концепцию романа Презо, воплотил его нравственный, этический смысл.

Сложность характеров Манон и де Грис сразу же увлекала композитора. С развитием этих образов связана вся композиционный замысел оперы, все характерные закономерности ее структуры и формы.

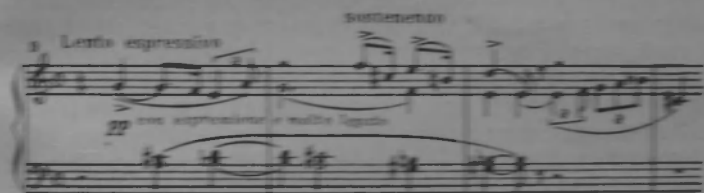
Опорными точками оперной композиции служат большие сцены-дуэты сквозного развития, включающие также и самые, аршинные моменты: две сцены I действия, большая драматическая сцена любви во II акте, драматический эпизод встречи Манон и де Гриса в Газаре в III действии и все IV действие — диалог двух лирических героев.

Главная линия развития пронизывает, объединяет лирическую драму. Важным источником тематизма в опере Пуччини являются две лейттемы, характеризующие обоих героев, — короткая тема Манон и тема любви де Гриса.



Обе они имеют известное интонационное сходство. Образы двух героев, более контрастные в романе Прево, у Пуччини заметно сближаются: его трагическая, нежная Манон сродни благородному де Гриве.

Объединение двух лейтмотивов тонко осуществляется композитором в симфоническом интермеццо (антракт к III действию). Скорбная музыка «трастиновского», вигнеровского склада основана на развитии одной нисходящей темы, где оба мотива перерождаются в единый образ глубокой печали.



Особенно широко развивается в опере лейттема Манон. Вначале окрашенная простыми диатоническими гармониями, она постепенно омрачается новыми гармоническими нюансами. Интенсивная драматизация этого образа в IV акте придает ему остродраматическую

окраску. В заключительном эпизоде на той же интонационной основе возникает короткий, лаконичный мотив смерти.



В сценах Манон и де Грие впервые со всей полнотой проявилась мелодическая щедрость музыки Пуччини. Необычайно богатые по тематическому материалу, они раскрывают различные грани любовной лирики композитора — от светлой идиллии до сумрачного трагизма. Обилие все новых и новых, широких и экспрессивных, свободно льющихся тем особенно привлекает внимание в этой первой значительной опере молодого Пуччини. Здесь и вдохновенное ариозо де Грие, и грациозная тема любви в дуэте I действия, и пылкая, страстная лирика любовной сцены в доме Жеронта, и скорбно-трагическая элегия финала. В дальнейшем композитор уже не будет проявлять такой тематической щедрости и с большим мастерством и мудрой экономией средств будет развивать строго отобранный комплекс тем-лейтмотивов.

Характерной особенностью стиля «Манон Леско» является своеобразный сплав вагнеровских влияний с итальянскими мелодическими традициями. Замысел «Манон» как трагедии любви подсказал композитору

особые приемы острой, повышенной романтической экспрессии, корнящейся в музыкальном языке «Тристана и Изольды». Срединкой этой «тристановской» лирики служит центральная сцена II действия — любовный дуэт. Сцена построена как широкая двухчастная композиция: сначала — неожиданная встреча влюбленных, их волнение и слезы, мольбы и упреки (*Allegro moderato con agitazione*), затем — полное примирение, блаженство любви (*Andante sostenuto molto*). В последней, заключительной части дуэта господствует вагнеровская атмосфера томления, упоения страстью:

21 *Andante sostenuto molto*
con intensa passione
MANON *a tempo*

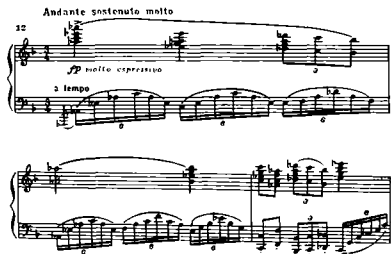
Vie - ni, col - le tue brac - cia
 Крѣ - че со мной в объ - яті - ях

a tempo dolce e infinitamente
pp

strin - gi Ma non che t'a - ma!
 ты кто те-бѣ так лю - ба!
poco rall.

Пуччини невольно подчиняется могучему воздействию этого стиля. Волнообразная, гибкая мелодия с характерными вагнеровскими септимами, широкими интервалами, внезапными взлетами и секвенционными на-

гнетаниями; эллиптическая, не знающая покоя гармония с напряженными, сочными диссонансами; чувственное звучащее «тристановской» гармонии малого вводного септаккорда и нонаккорда — все здесь напоминает любовную лирику Вагнера. «Волны моря и любви», о которых с такой восторженностью некогда говорил Ромен Роллан, бушуют и в музыке Пуччини. Но ощущение пленительного, чисто итальянского вокального мелоса ни на минуту не покидает композитора. Его вагнеризмы уже утрачивают свою «заоблачную возвышенность». Музыка, достигающая апогея страсти, приобретает оттенок чувственной конкретности, материальности. Она насыщена «плотью и кровью» итальянской мелодии. Именно в этом аспекте решена композитором последняя, заключительная фраза дуэта. Гимническая, ликующая мелодия с типично пуччиниевскими упругими триольными ритмами полна чувственной красоты.



В дальнейшем та же тема прозвучит в новой, трагической ситуации как образ вечной, непобедимой страсти (сцена в Гавре и сцена смерти Маппи).

Характерные, уже отстоявшиеся черты почерка будущего Пуччини сосредоточены и в других образах — в траурных темах скорби, фатальной, роковой неизбежности. Темы такого плана формируются уже в I дейст-

вин оперы и достигают высшего развития в III акте. Их стилистические особенности — небольшой диапазон строгой и сдержанной мелодии, оstinatность гармонии и ритма, дублирование вокальной мелодии в оркестре или ее октавное удвоение. Вот как прослеживается развитие этих тем скорби в характеристике Манон, в сцене ее первой встречи с де Грие и в предсмертном монологе последнего действия:

135 Andante sostenuto
MANON

Il mio fa - lo ci chia - ma; Vo - ler dei pa - dre mi - o.
У хо - жу в мо - на - стырь я - так мой о - тец во - лит мне.

p appoggiato

136 Lentamente
MANON

Muo - lo... scen - don le
Ми - ла... ду - шь ко -

pp

le - ne - bre... su me la not - te scen - de...
ноч при - шло... не до - го ночь ос - та - лась...

pp

О значении III действия как трагической кульминации уже сказано выше. В оперном творчестве Пуччини это одна из наиболее ярких сцен, родившихся в атмосфере оперного веризма. Картина шестая осужденных женщин полна подлинно реалистической экспрессии. Излюбленные у композитора приемы остринатности создают образ оцепенения и безнадежности. Мрачная ладовая окраска (фригийский *es-moll*) усиливает трагизм ситуации *:



«Траурное шествие» постепенно перерастает в драматическую сцену. На остринатную тему оркестра накладываются голоса отдельных групп хора, реплики народа. Хоровая партия тонко дифференцирована: в толпе горожан слышатся возгласы сочувствия, негодования, осуждения или насмешки; раздаются суровые выкрики сержанта. И, наконец, в момент высшей кульминации звучат голоса Манон и де Грие, доминирующие над общим звучанием хора. В музыкальную ткань вплетаются властные зовы, «тристановские» темы любви. Своей многоплановостью эта сцена прокладывает путь к лучшим драматическим эпизодам будущих опер Пуччини. Ее сюжетный и композиционный замысел во многом предвосхищает реалистический оперный стиль XX века — вплоть до последней сцены в опере Шостаковича «Катерина Измайлова».

Массовая сцена подготавливает вершинную кульминацию — сцену отчаяния де Грие. Его заключительное ариозо (*Lento sostenuto*) открыто выражает ту общую концепцию любовной трагедии, которую сам Пуччини

* Пробраз этого эпизода — траурный марш из оперы «Эдгар» (см. главу I, пример 5).

определил в словах «*passione disperata*». Это действительно предел отчаяния и страсти. Но, несмотря на преувеличенную патетику, композитор сумел счастливо избежать здесь слезливой чувствительности и сообщить этой арии оттенок мужества, силы и широты. Суровая остринатность ритма, трагическая экспрессия нисходящего мелодического движения связывают арию де Грие с предшествующей картиной шествия и делают ее ярким завершением всего акта. Не случайно в Италии эта сцена считается своего рода классическим образцом — продолжением трагической линии Верди.

Присущий композитору дар драматурга выразился не только в лирико-драматической сфере. Слушая сейчас оперу Пуччини, нельзя не восхищаться его превосходными жанровыми сценами — живыми и динамичными, порою напоминающими о замечательных бытовых сценах Бизе. В таких колористических жанровых эпизодах Пуччини уже в «Манон» становится мастером. Он смело овладевает широкой, масштабной композицией, своеобразной «драматургической полифонией» массовых хоровых сцен.

Едва ли не самым веским доказательством здесь может служить стройно скомпонованное I действие — «В Амьене» (достоинства этой сцены как «подлинно симфоничной» были отмечены проницательным критиком — Бернардом Шоу). Экспозиция лирических образов Манон и де Грие, в широком окружении жанровых хоровых сцен, дана на фоне изящной и светлой музыки. Все действие в целом составляет широкую рондообразную композицию. Рефреном этого рондо служит острая и блестящая тема в ритме полонеза, а эпизодами — плавные, воздушные и вальсообразные темы, как будто предваряющие появление юной красавицы;





Созревающее мастерство композитора сказалось в естественности и динамичности его быстрых, подвижных финалов. В заключительных сценах I и II действий Пуччини искусно развивает сложившиеся традиции комической оперы, в том числе остроумные полифонические приемы (фугато во II действии служит основой большого терцета Манон, Леско и де Грие, которые собираются спастись бегством, захватив драгоценности Жеронта). Динамика развития всюду поддерживается живыми, своеобразными, капризными и изменчивыми пуччиниевскими ритмами. Острое ощущение жизненного пульса всюду наполняет жанрово-бытовые сцены Пуччини и ярко характеризует его драматургическое мастерство. Один из типичных примеров — сцена игры в карты из I действия, которой сам композитор дал название «скерцо»:



В сравнении с маленькими драмами Масканьи и Леонкавалло опера Пуччини свойственна широкого тематического развития, монументальность оперной композиции. Как произведение музыкальное «Манон Леско» значительно сложнее этих коротких «мелодрам». Масштабы оперы шире, симфоническое дыхание полнее, гармонический стиль — намного изысканнее, тоньше и современнее. Заметная эволюция происходит и в оперной форме. В своей партитуре Пуччини полностью отказывается от самостоятельных номеров; отсутствует даже формальное разделение на сцены (которое еще сохраняется у Леонкавалло). Композитор свободно сочетает традиционные формы внутри каждого действия, стараясь не прерывать сценического движения.

Обновляется и вокальный стиль. Формируется характерная для композитора мелодия смешанного типа, сливающая кантиленное и декламационное начало. Большие арии отсутствуют, типичной формой является включенное в действие ариозо. Небольшие сольные эпизоды, в свою очередь, компенсируются широким развитием дуэтных, диалогических сцен.

И, наконец, что особенно важно, созревает пуччиниевский принцип симфонизации оперного действия — принцип, приобретающий наиболее совершенное выражение в позднейших операх — в «Тоске» и «Турандот». Каждое действие представляет собою законченное целое, а его внутреннее развитие включает явные признаки симфонической экспозиционности, разработанности, репризности.

Одним из первых критиков, заметивших эту тенденцию, был Бернард Шоу, в то время известный музыкальный рецензент лондонской прессы. После постановки «Манон Леско» в Лондоне весной 1894 года, имевшей весьма посредственный успех, Шоу в своей рецензии отметил превосходство Пуччини над его современниками Масканьи и Леонкавалло: «Итальянская опера снова возродилась... Пуччини более, чем его соперники, кажется мне наследником Верди». Первый акт «Манон Леско» он оценил как «безусловно симфонический по своей трактовке... Здесь есть подлинно симфонические модификации, тематическое развитие, а иногда и сложные комбинации симфонического материала, подчиненные и драматическим, и собственно музыкальным задачам» (82, с. 217, 224).

Суждение Шоу оказалось прозорливым, хотя в «Манон Леско» Пуччини не достиг еще полной зрелости. Музыка оперы местами растянута и «многословна»; оркестровка порой перенасыщена (сам композитор при содействии Тосканини впоследствии многое облегчил в позднейших редакциях); любовная лирика страдает излишней эмоциональной открытостью. Но в искренности этого замечательного, по-настоящему молодого, горячего, полнокровного сочинения скрывается большой запас творческой энергии. Современники Пуччини сразу почувствовали в опере дыхание новой сценической атмосферы. Родилась музыкальная драма, реалистически-жизненная, но полная романтической устремленности, высокого пафоса человеческих чувств. В этом романтическом восприятии подлинной жизни таились лучшие качества будущего Пуччини, его истинный путь поэзии и правды в оперном жанре.



Глава III

«БОГЕМА»

Зачем во мне так сердце бьется?
Что в нем тревогой отдается?
Чем так испугана мечта?
Иль это в двери кто стучится?
Светильник мой то разгорится,
То снова гуще темнота.
О боже! страшно мне без света,
Один... Часы бьют полночь где-то...
О мир пустой! О нищета!

А. де Мюссе. Майская ночь

I.



огема" Пуччини! Вечная песня юности! Песня о радости и печали, любви и одиночестве, таланте и нищете! Во всем наследии композитора едва ли найдется опера настолько известная, настолько «запетая», но и настолько любимая в оперных аудиториях всего мира. Наряду с «Травиатой», «Кармен», «Онегинным», она неизменно царит в сердцах слушателей. Царит всюду, где людям дороги простые человеческие судьбы, всюду, где есть желание видеть на сцене «себе подобных», жить их жизнью, гореть их чувствами и мыслями. Ведь именно этой способностью пробуждать отклик в сердцах людей с избытком наделены оперные герои Пуччини и Верди, Бизе и Чайковского.

Смысл этих сравнений, разумеется, не в определении абсолютной ценности той или иной оперы, ее мас-

штабов или достоинств. Речь идет лишь о важной, самостоятельной тенденции оперного реализма XIX века, связанной с привычными условиями современного быта, современных общественных условий и психологии современного человека. Путь этот некогда с присущей ему героической решимостью открыл гениальный Верди, когда наперекор оперным традициям вывел на сцену свою «бедную грешницу» — «Травиату». «Для Венеции я пишу «Даму с камелиями», которая будет, вероятно, озаглавлена «Заблудшая» («Травната»). Сюжет современный. Другой не взялся бы, может быть, за этот сюжет из-за приличий, из-за эпохи и из-за тысячи других глупых предрассудков... Я же занимаюсь им с величайшим удовольствием», — писал Верди своему читателю Чезаре де Санктису в 1853 году (3, с. 99).

С таким же увлечением работал Пуччини над «Богемой». Оставив в стороне привычные оперные условности и опираясь на свой жизненный опыт, создал он эту бессмертную повесть о юном поэте, в которую вложил драгоценную частичку пережитого, частичку своего «я».

Пуччини работал над «Богемой» в новых условиях и в новой творческой обстановке. Успех «Манон» принес ему славу и материальную обеспеченность. Ушли в прошлое годы лишений, возникли прочные связи в театральном мире. Появилась возможность спокойной, сосредоточенной работы над любимым, избранным оперным сюжетом в содружестве с опытными либреттистами; возможность предъявлять свои требования к сценическому воплощению оперы, заранее видеть ее в конкретных условиях того или иного оперного театра, той или иной оперной труппы. А этот дар сценического предвидения в процессе творческой работы Пуччини-драматурга играл, как известно, немаловажную роль.

В начале 1890-х годов композитор сумел наконец осуществить свою давнишнюю мечту о жизни в тихом, уединенном уголке, вдали от городского шума и суеты. Страстно влюбленный в природу родной Тосканы, он долго искал пристанища среди ее зеленых долин. Выбор его пал на глухую деревню Торре дель Лаго, расположенную к западу от Лукки, вблизи от побережья Лигурийского моря. Старинная башня, воздвигнутая на самом берегу озера Массачукколи, дала название этой

деревеньке*, в которой к тому времени, по словам самого Пуччини, насчитывалось «сто двадцать душ и двенадцать домов». Приютившись сначала в домике местного жителя, управляющего имением маркиза Джинори**, он затем, в 1898 году, выстроил на этом участке свою виллу. С тех пор дом в Торре дель Лаго сделался основной резиденцией композитора, где он провел более двадцати лет. Здесь были написаны все оперы Пуччини, начиная от «Богемы» и кончая триптихом («Плащ», «Сестра Анжелика», «Джанни Скикки»).

Сохранившийся интерьер виллы, ныне превращенной в мемориальный музей, свидетельствует о скромных привычках композитора. Небольшая студия, в которой находится пианино фабрики Förster и письменный стол Пуччини, соседняя с ней «охотничья комната» с коллекцией ружей различных систем, которой он очень гордился, несколько маленьких комнат в верхнем этаже дома — вот обстановка, окружавшая творца «Богемы». Огромная тенистая пальма украшает небольшой сад. В центре его возвышается статуя Пуччини работы русского скульптора Павла Трубецкого, друга композитора.

Окрестности озера Массачукколи, по мнению многих друзей Пуччини, не были вдохновляющими. Низменная, пустынная равнина, пыльная длинная дорога, по краям которой тянутся убогие крестьянские домики, широкое, но мелководное озеро, сплошь заросшее камышом, — вот первые впечатления от этой местности, которая в наши дни носит имя композитора — Торре дель Лаго Пуччини. И только снежные вдали склоны Апуанских Альп несколько скрашивают этот незамысловатый пейзаж.

Однако для самого Пуччини эта скромная тосканская деревенька была его «обетованной землей», его «раем». Здесь он творил свободно, в привычной обстановке, знакомой ему с детских лет. Однообразная равнина для него, уроженца Лукки, никогда не теряла при-

* Torre del lago — банья у озера (итал.).

** Любитель музыки Карло Джинори-Лини, владелец большого поместья на берегу озера Массачукколи, еще в начале 1890-х годов стал горячим почитателем таланта Пуччини. Ему композитор посвятил свою «Богему».

влекательности, а на широких просторах озера он мог удовлетворить развившуюся еще в юности страсть к охоте на птиц — излюбленному тосканскому виду спорта. Этой страсти он посвящал утренние и дневные часы, к великому неудовольствию своего покровителя Рикорди. «...Начался охотничий сезон! Берегитесь, Пуччини! Не позволяйте этой страсти отвлекать вас от музыки... Прицеливаясь из ружья, не оставляйте мысли о „Богеме“!» — писал Рикорди 17 августа 1893 года (67, с. 129).

Однако часы охоты не были бесплодными в творческом отношении. Работая очень медленно, особенно в первоначальной стадии обдумывания оперного сюжета, Пуччини как бы вынашивал свои замыслы в тишине, в общении с природой. Долгие дни на озере, в лодке, под мерный шепот волн, для него были временем скрытого, но порой очень интенсивного творческого процесса. По вечерам или в ночные часы эти неясные образы находили конкретное воплощение в звуках. Пуччини любил работать в позднее время, в часы ночной прохлады и покоя. В это время за письменным столом, а иногда и за фортепиано он фиксировал задуманные темы, разрабатывал найденный материал, любовно выписывал партитуру.

Биографы композитора — Адами, Фраккаролли, Марек — подробно рассказывают об этом, пожалуй, самом светлом и безмятежном периоде жизни Пуччини. О его «браконьерских» приключениях в соседних лесах в компании с крестьянами-охотниками из Торре дель Лаго (один из них — Джованни Манфреди, по прозвищу Кролик, — был постоянным спутником Пуччини в его охотничьих экспедициях). О шумных сборищах в маленькой деревенской хижине, которая вскоре по инициативе композитора получила официальное название «Клуба богемы» со своим уставом и твердо установленным распорядком. О той колонии художников, артистов, писателей, которая в период 1890-х годов группировалась вокруг Пуччини*. О маскарадах, шуточных процессиях, импровизированных сценах и домашних

* К числу наиболее стойких завсегдатаев «Клуба богемы» принадлежали художники Гвидо Маротти и Ферруччо Паччи, оставившие интересные воспоминания о Пуччини (68).

спектаклях, в которых проявлялась неистощимая режиссерская фантазия итальянского музыканта, как бы вернувшегося в те годы к беззаботным дням своей студенческой юности. В такой обстановке рождалась его «Богема».

Но замысел оперы сформировался не сразу. Успех «Манон Леско» вдохновил композитора на поиски новых, более радикальных путей. Не без влияния молодой вернестской школы он обращается к остродраматическим, захватывающим темам современности. Однако эта линия «жизни как она есть» с течением времени приобрела у Пуччини свое направление и даже, как увидим далее, разъединила его с итальянскими современниками.



В 1894 году, уже остановившись на сюжете «Богемы», Пуччини внезапно увлекся новеллой Верги «Волчица», заимствованной из того же сборника «Жизнь полей», к которому в свое время обратился Масканьи. Задача создания острой, волнующей человеческой драмы, превосходящей в своей натуралистической достоверности «Сельскую честь», по-видимому, показалась ему более своевременной. Действительно, во всем творчестве Верги едва ли можно было найти сюжет более смелый, более вызывающий с точки зрения оперных традиций.

«Волчица» — повесть о жизненной судьбе простой крестьянской женщины, одержимой неистовой страстью. Трагическое влечение Пины (имя «волчицы») к мужу ее дочери, молодому крестьянину Нанни, решает ее участь. Увлеченный красотой Пины и глубоко страдающий под гнетом этой греховной страсти, Нанни убивает соблазнительницу.

Сгущенный натуралистический тон новеллы роднит ее с мрачными страницами эпопеек Золя, с его романом «Земля», возникшим в те же 80-е годы. Как и у Золя, во всей их реальности встают у Верги картины тяжелой, беспросветной жизни крестьян на выжженных солнцем полях, картины нищеты, суеверия и религиозного фанатизма. И самый образ героини, этой деревенской Федры, олицетворяющей собой темные и непознаваемые силы природы, в новелле приобретает отпечаток символики. Типичность этого центрального женского образа,

пессимистический поворот сюжета — все здесь свидетельствует об открытых веристских тенденциях, о несомненном стремлении писателя к натуралистической «драме ужасов», достигшей своего апогея к началу XX века. Пуччини, остановив свой выбор на этой повелле, несомненно, уловил дух времени. Один за другим появлялись в те годы на оперной сцене многочисленные «потомки» «Паяцев» и «Сельской чести», произведения молодых композиторов веристской школы: «Злая доля» (1892) Джордано, «Тильда» (1892) и «Арлезнанка» (1897) Чилеа, «Семья Ранцау» (1891) Масканьи. Отсюда понятны стремления Пуччини к острому, захватывающему реалистическому сюжету.

Увлечение сюжетом «Волчицы» вскоре вылилось у Пуччини в форму конкретного сценического замысла. К этому времени Верга уже переработал повеллу в пьесу, хотя еще не успел поставить ее на сцене. На основе только что созданной драмы композитор разработал свой сценарий «Волчицы» и одновременно начал набрасывать музыкальные эскизы к опере. Весной 1894 года он предпринял поездку в Сицилию, где состоялось его свидание с Вергой. Пуччини подробно обсуждал с писателем сюжет оперы, изучал быт и нравы сицилийских крестьян, фотографировал характерные пейзажи, делал зарисовки сицилийских народных костюмов. Рикорди, по-видимому, сочувственно относился к этому замыслу, предоставляя своему любимцу широкие материальные возможности для этой поездки и для работы с автором повеллы.

И тем не менее именно после свидания с Вергой в судьбе будущей оперы произошел решительный перелом. Тщательно взвесив потенциальные данные оперного сюжета, Пуччини внезапно охладел к замыслу «Волчицы», а затем отказался от него. О подлинных причинах этого отказа свидетельствует интереснейшее письмо к Рикорди — своеобразный документ оперной эстетики композитора:

«Дорогой синьор Джулио, отвечаю Вам не сразу, потому что хотел серьезно продумать то, что собирался сказать Вам. После возвращения из Сицилии и разговоров с Вергой я не только не воодушевился «Волчицей», а, напротив, признаюсь Вам, охвачен тысячами сомнений, они обуревают меня, и я вынужден поэтому

отложить работу над музыкой до тех пор, пока пьеса не будет поставлена на сцене.

Причины — диалогичность либретто, доведенная до предела, непривлекательные характеры; среди них нет ни одной светлой, положительной фигуры, которая выделялась бы, доминировала бы над всеми. Я надеялся, что Верга полнее обрисует мне образ Мары (имя дочери «волчицы». — *О. Л.*), но это оказалось невозможным в связи с постановкой пьесы. Его замечания в последних письмах тоже склонили меня к этому решению. И все-таки надеюсь, что не огорчу Вас! Мне жаль только потерянного времени, но я наверстаю его, с головой окунувшись в „Богему“ (17, с. 68—69).

«Ни одного привлекательного характера, ни одной светлой, положительной фигуры» — вот что остановило Пуччини в его дальнейшей работе. Гуманистическая натура итальянского мастера и его неизменная вера в светлые силы человеческой души не могли примириться с эффектными натуралистическими соблазнами веристского сюжета, с характером героини — сильным и колоритным, но все же таящим в себе грубые, патологические черты.



Летом 1894 года Пуччини «с головой погружен» в мир «Богемы». «Прочитав замечательную книгу Анри Мюрже, Джакомо Пуччини влюбился в Мими, Мюзетту, Франсину, влюбился до самозабвения, — рассказывает биограф композитора Арнальдо Фраккарони. — В этих нежных и тонких образах юности и любви, с их весенним ароматом, он обрел новый поэтический источник вдохновения. Богема — дерзкая и вызывающая, богема веселой нищеты, богема нежных поцелуев, украдкой сорванных с влажных розовых губок какой-нибудь юной девочки, боязливо избегающей, а может быть, ищущей этих объятий, — все это пережил когда-то сам, в далекие годы Миланской консерватории, годы, когда в промежутках между неизбежными «фугами», написанными оцепеневшей от холода рукой, он находил время для прогулок с милой подружкой, в компании друзей-артистов, воодушевленных большими идеалами и большими аппетитами, или среди длинноволосых поэтов в

кущих пальтишках, вечных охотников за фортуной и хорошенькими девичьими личиками» (56, с. 79).

Красноречиво описывая процесс работы над «Богемой», Фраккарони относит знакомство Пуччини с романом Мюрже к 1892 году, к периоду завершения «Манон Леско». Это предположение подтверждается письмами композитора. Немалую роль в выборе сюжета сыграл тот дух соревнования, который нередко побуждал Пуччини вступать в соперничество с его современниками. Опасные «конкурсы» на оперной сцене не только не заставляли его отказываться от избранного сюжета, но даже, напротив, стимулировали его творческую фантазию. Достаточно привести некоторые параллели: «Жизель» Адана и «Виллисы» Пуччини, «Манон» Массне и «Манон Леско», «Ирис» Масканьи и «Мадам Баттерфлай», «Туранда» Баццини и «Турандот» — таков далеко не полный список этих «двойников». И даже на сюжете «Тоски» композитор окончательно остановился только тогда, когда узнал, что эта драма уже привлекла внимание Верди.

Ярким примером такого соперничества явилась шумевшая в свое время история создания двух «Богем» — Пуччини и Леонкавалло. Известно, что автор «Паяцев» работал над «Богемой» одновременно с Пуччини и даже опередил его в этом процессе. К началу 1893 года замысел оперы у Леонкавалло уже сложился и либретто было им полностью написано. Об этом факте, думается, не мог не знать Пуччини, который в то время постоянно общался с Леонкавалло, был связан с ним дружескими отношениями и разделял интересы миланского артистического кружка «новаторов».

Вскоре сюжет «Богемы» стал яблоком раздора между двумя музыкантами. Своеобразная конкуренция в работе над этим романом поставила Пуччини в обособленное положение и породила враждебное отношение к нему не только со стороны Леонкавалло, но и в более широком кругу музыкантов веристской группы: соперник становился слишком опасным!

Решительный разрыв между двумя композиторами произошел после их знаменательной встречи весной 1893 года в кафе Галерия де Кристофорис в Милане. Дружески беседуя с Леонкавалло, Пуччини сообщил ему, что он в настоящее время работает над сюжетом

«Сцен из жизни богемы» Мюрге. Это известие привело в ярость Леонкавалло, который тут же заявил, что сюжет этот он облюбовал уже давно. Автор «Паяцев» счел необходимым напомнить Пуччини, что в недалеком прошлом он даже познакомил его с планом и сценарием задуманной оперы, которая у Леонкавалло, как и у Пуччини, получила название «Богема» (см. 55, с. 88 и 68, с. 49—50).

Ссора двух композиторов привлекла общее внимание. Через день после этой встречи, 20 марта 1893 года, в миланской газете «Secolo», издаваемой Сонцоньо, появилась сенсационная заметка о том, что «маэстро Леонкавалло вот уже несколько месяцев работает над новой оперой на собственное либретто на сюжет „Богемы“ Мюрге». А вечером того же дня аналогичная «заявка» на оперу была сделана от имени Пуччини в газете «Corriere della sera». С тех пор интересы обоих композиторов ревниво оберегались их покровителями: Сонцоньо, с которым Леонкавалло подписал контракт на издание «Богемы», и Джулио Рикорди, бессменным патроном Пуччини.

Размолвка с Леонкавалло окончательно укрепила Пуччини в его решении. Осенью 1894 года композитор был занят сочинением «Богемы» и окончательной отделкой либретто (первоначальный набросок текста был сделан Илликой и Джакозой еще в 1893 году). Летом следующего, 1895 года он приступил к оркестровке оперы, закончив ее в следующие сроки: I акт — 6 июня, II — 19 июля, III — 18 сентября и последний, IV — 10 декабря 1895 года (см. 46, с. 87).

В работе над «Богемой» окончательно определился творческий метод Пуччини. В первоначальной стадии творческого процесса композитор уделял главное внимание самой подробной и тщательной разработке сценария. Эту задачу в «Богеме» и следующих двух операх он выполнял с помощью Иллики, опытного сценариста. Затем в работу все более активно включался Джакоза, которого и следует считать в буквальном смысле слова автором либретто (то есть литературного текста) лучших опер Пуччини. Опираясь на текст Джакозы, композитор сочинял музыку, но одновременно сам редактировал этот текст, вносил в него изменения, предлагал свои варианты и нередко по несколько раз пере-

делывал уже готовые сцены. Вся эта сложная работа выполнялась под неусыпным наблюдением четвертого участника творческого содружества — Рикорди, который старался не спускать глаз со своего любимца, особенно после несостоявшегося замысла «Волчицы». В присутствии Рикорди в конторе его издательства на *via degli Omenoni* в Милане происходили творческие совещания трех соавторов, сопровождавшиеся бурными спорами.

Об этих дискуссиях подробно рассказывает горячий, темпераментный помощник Пуччини — Иллика. В статье, посвященной памяти скончавшегося в 1906 году Джузеппе Джакозы, он писал: «О наши обсуждения «Богемы»!.. Настоящие битвы, когда разрывались на клочки целые акты, когда уничтожалась сцена за сценой, когда начисто отвергались те новые замыслы, которые только что казались нам блестящими и прекрасными, когда за одну минуту мы разрушали то, что стоило нам нескольких месяцев упорного труда!» (55, с. 92).

И в самом деле, сотрудничество Пуччини с его либреттистами не было мирным и безоблачным. Джакоза нередко тяготился деспотическими требованиями композитора, его бесконечными придирками по поводу сценичности или несценичности, музыкальности или анти-музыкальности того или другого эпизода и одно время даже намерен был отстраниться от «черной работы» либреттиста. Но время шло, и в музыке Пуччини работа поэта заблистала новыми красками, новыми тонкими нюансами, которые не мог предвидеть и сам Джакоза. Услышав музыку I и II актов, он сразу признал себя побежденным. «Пуччини превзошел все мои ожидания, — сказал он, — наконец-то я понял истинные причины его тиранических требований к стихосложению и акцентам!» (46, с. 87).

Но вот наступил решающий момент. Ночью 10 декабря 1895 года в Торре дель Лаго Пуччини с увлечением дописывал последние страницы партитуры. Свои лучшие стремления артиста, художника, драматурга вложил он в эту последнюю сцену — сцену смерти Ми-ми. Вспоминая впоследствии о работе над «Богемой», он говорил своему другу Фраккароли: «Заканчивая оперу, я плакал, как ребенок, один, в ночной тишине. Мне

казалось, что я потерял свое собственное дитя» (55, с. 99).

Этим бесхитростным признанием Пуччини многое объяснил в своей музыке. Своей редкой способностью к полной самоотдаче, к полному слиянию с миром чувств воображаемого героя он живо напоминает величайших драматургов своего времени — Чайковского и Верди. Милые и простодушные персонажи «Богемы» (мир их, конечно, неизмеримо проще, чем психологический строй чувств героев Чайковского) были для итальянского мастера такими же «родными и близкими ему людьми», каким являлся Герман в воображении автора «Пиковой дамы».

О драгоценном качестве музыки Пуччини — ее эмоциональной отзывчивости и щедрости — справедливо говорит в своей интереснейшей работе горячий защитник итальянского композитора — современный французский музыковед Андре Готье. Отстаивая в творчестве истинного художника прежде всего право на чувство, Готье замечает: «Нам легко улыбнуться, вспоминая о музыканте, проливающим слезы, — будь то Бах, сочиняющий свои хоралы, Онеггер, пишущий последнюю фразу оратории «Жанна на костре», или Пуччини с его сценой смерти Мими. Однако такая переполненность эмоцией не есть признак слабости или жеманства. Она присуща особому творческому типу художников, у которых процесс сочинения зависит от состояния всего их существа, от самых сокровенных движений души и для которых знаменитый «Парадокс об актере» Дидро* в применении к музыке является кощунством. И если мелодии Пуччини доныне способны трогать тех, чьи сердца и уши не заражены еще антиитальянским снобизмом, то этим они обязаны его искренности, заставлявшей композитора сживаться со своими героями, разделять их страдания, их радости, их судьбу. В этом и только в этом случае, по его глубокому убеждению, драматическая музыка имеет право на жизнь» (59, с. 64—65).

* Имеется в виду знаменитый диалог Дидро «Парадокс об актере» (1773), в котором философ утверждает идею осмысленного, рационалистического подражания природе как основному актерского мастерства. От актера Дидро требовал «холодного и спокойного наблюдения», исключавшего повышенную эмоциональность, открытость чувства.

История постановки «Богемы» вновь заставляет вспомнить о сценической истории «Травиаты» или «Кармен» — о тех всемирно известных оперных парадоксах, когда произведения, впоследствии проложившие путь к сердцам миллионов людей, встречали со стороны той же аудитории холодный, равнодушный, а то и враждебный прием. Правда жизни с трудом прокладывала себе путь на оперную сцену, особенно в тех случаях, когда эта жизнь текла внешне спокойно, без кровавых событий и без высокого накала страстей. Вот почему премьера «Богемы» не вызвала и половины того успеха, каким сопровождалась сенсационные представления «Паяцев» и «Сельской чести». Вступив в борьбу с оперными условностями, Пуччини далеко отошел и от крайних принципов веризма.

Премьера «Богемы» состоялась 1 февраля 1896 года в Турине, в театре «Дель Реджо», где три года тому назад Пуччини завоевал свою славу. Как и прежде, Рикорди счел нужным отказаться от миланской премьеры. Предшествующий успех «Манон Леско» в Турине должен был, как ему казалось, окончательно закрепить позиции его любимца в этом театре, хотя туринская оперная труппа в то время никак не могла похвалиться крупными артистическими силами.

Приехав в Турин вместе с Илликой, Пуччини пережил немало тревог и волнений на репетициях своей оперы. Особенно разочаровали его исполнители мужских ролей — Э. Горга (Рудольф), для которого композитору пришлось, по его словам, «транспонировать почти всю партию», и Т. Вильмант (Марсель) *. О последнем из них Пуччини писал своей жене Эльвире: «Он делает все, что может, но это ужасный актер... Больше того — у него грубый голос, а ведь Марсель так благороден!» (67, с. 153).

И лишь в одном отношении выбор театра «Дель Реджо» оказался как нельзя более удачным: оперой дирижировал молодой, 28-летний Артуро Тосканини, только что занявший в то время пост главного дирижера туринской оперы. Имя его уже в то время за-

* Среди других исполнителей нужно назвать Чезиру Феррари (первую исполнительницу роли Манон в опере Пуччини) в партии Мими и Камиллу Пазини в партии Мюзетты.

воевало широкую известность, особенно после исполнения оперы Вагнера «Гибель богов», которую он впервые поставил в Италии на сцене туринского театра 22 декабря 1895 года. Следующей премьерой была «Богема». Постановка этой оперы Пуччини положила начало дружбе и многолетнему сотрудничеству двух замечательных музыкантов. С тех пор и до конца жизни Toscanini оставался горячим пропагандистом творчества Пуччини, классическим интерпретатором его музыки.

Первое представление «Богемы» не было провалом для композитора, но и не принесло ему шумного успеха. По первому впечатлению публика смогла оценить лишь отдельные эпизоды оперы — любовную сцену I акта и трогательный финал. И все же прием у широкой аудитории был гораздо более теплым, чем отклики профессиональных музыкантов и критиков, присутствовавших на премьере. Рецензии на оперу Пуччини — то педантичные, то предусмотрительно осторожные, то поверхностно-хвалебные — свидетельствуют в большинстве случаев о явном непонимании новаторских замыслов композитора. Сравнивая новую оперу с «Манон Леско», критики говорили о заметном снижении творческих возможностей итальянского мастера, о его «заблуждениях» на новом пути.

Любопытен в этом отношении менторский отзыв туринской «Gazetta del Popolo» — один из первых откликов на премьеру «Богемы». «Что же толкнуло Пуччини на этот плачевный путь? — патетически вопрошал автор рецензии Эдоардо Берта. — Это суровый вопрос, и мы задаем его с сокрушенным сердцем — мы, которые аплодировали и до сих пор аплодируем опере «Манон», произведению, в котором композитор показал, что умеет сочетать оркестровое мастерство с подлинно итальянским чувством. Маэстро, вы молоды и полны сил, вы обладаете таким талантом, культурой и воображением, какими наделены лишь немногие. Вы способны вызвать восторженные овации у публики, где хотите и когда хотите. Но довольно об этом. Постарайтесь в будущем вернуться на свой боевой путь великого и сложного искусства» (55, с. 108). А критик Берсеццо из газеты «Stampa», возмущенный знаменитыми пуччиниевскими параллельными квинтами, заранее обрек оперу на забвение: «„Богема“ не произведет сильного

впечатления на слушателей и не оставит следа в истории нашего музыкального театра» (55, с. 108—109).

И в то же время один из наиболее провинциальных критиков (в газете «Fanfulla») не без основания приписывал недооценку «Богемы» вагнеровским увлечениям североитальянской публики. Недавнее исполнение «Гибели богов» в блестящей интерпретации Тосканини, по словам критика, помешало публике и особенно музыкантам увидеть в «Богеме» тонкую поэзию повседневности, простую и скромную правду человеческих чувств (67, с. 157).

Все эти отзывы (их обильно цитируют биографы итальянского мастера — Фраккарони, Марек и Карнер) глубоко затронули самолюбие Пуччини. Высказывания друзей-музыкантов наполнили его сердце горечью. «Мне даже говорили, что «Богему» снимут до окончания сезона, — рассказывал он впоследствии Фраккарони. — И я, который вложил в «Богему» всю мою душу, я, который так безгранично любил и эту оперу, и всех ее персонажей, я должен был вернуться в свою гостиницу в полном отчаянии. Меня охватила такая тоска, такая печаль, что я едва не заплакал... Я провел ужасную ночь. А наутро меня встретили злобные приветствия критиков» (55, с. 107—108).

Однако разочарование длилось недолго. Уже в Турине успех оперы возрастал с каждым новым спектаклем. За туринской постановкой последовала премьера в Риме, затем в Палермо. Этот спектакль в Сицилии, состоявшийся 13 апреля 1896 года под управлением известного дирижера Леопольдо Муньоне, принес Пуччини полную победу. С подлинно южным темпераментом сицилийская публика устроила композитору восторженную овацию и требовала все новых и новых повторений. Спектакль закончился беспрецедентным в истории оперы «финалом»: артисты, уже сменившие театральные костюмы, вынуждены были без грима выйти на сцену и повторить весь последний акт. А в следующем, 1897 году опера начала свое триумфальное шествие по всем странам мира.

II.

«Богема» — первая опера, в которой Пуччини достиг полной зрелости. Пройдя через романтические ув-

лечения, преодолев театральный пафос «Эдгара» и экстатические «тристановские» порывы «Манон», отказавшись от натуралистического сюжета «Волчицы», он обрел свой тип музыкальной драматургии и свой, реалистический метод творчества.

Яркая отличительная черта «Богемы» — единство музыки и драмы, классическая цельность драматургического замысла. Если в «Манон Леско» композитор еще не достиг целостной, органичной концепции (разрыв между страстно-возбужденной, насыщенной духом своего времени музыкой и образами романа Прево ощущается слишком сильно), то в «Богеме» композитору удалось достигнуть полного, гармоничного слияния музыки и сценической атмосферы. Развитие музыки всюду обусловлено сценическим поведением героев; соподчиненность всех элементов действия — пластики, мимики, жеста и декораций — получает тонкое отображение в музыкальных образах — гибких, неувядаемых, изменчивых, как сама жизнь. Талант Пуччини-драматурга, который не только слышит, но и видит все то, что рождает его фантазия, здесь раскрылся во всей полноте. И если к роману Мюрже доныне постоянно обращается современный читатель, то этой своей популярностью книга обязана неувядаемой музыке итальянского мастера.

Опера поражает верным ощущением темы. Оставаясь здесь (может быть, более, чем в «Манон»!) итальянским художником, композитор глубоко проник в дух и строй французского искусства. Его Рудольф и Марсель, его Мими и Мюзетта немыслимы вне окружающей их обстановки Латинского квартала; их силуэты рельефно выступают на фоне парижского пейзажа в духе чудесных этюдов Сислея или Писсарро. Недаром первая экспозиция главного героя — маленькое ариозо Рудольфа у окна убогой мансарды — сценически подана автором в связи с тонким ощущением французской, парижской атмосферы:

Nei cieli bigi
Guardo fumor dai mille
Comignoli Parigi...*

В небе туманном
Стелется дым из тысяч
Каминов Парижа...

Перевод Вс. А. Рождественского

А в облике Марселя, Шонара или Коляса перед нами словно оживают персонажи картин Эдуарда Мане.

Тонкая «французская манера» Пуччини в его «Богеме» была замечена даже таким ярким противником новой итальянской школы, как Дебюсси. В беседе с испанским композитором Мануэлем де Фалья французский мастер не мог не признать этого нового качества пуччиниевской оперы. Своё невольное восхищение он выразил в следующих словах: «Не знаю никого, кто сумел бы так описать Париж того времени, как это сделал Пуччини в „Богеме“!» (71 — см. 46, с. 318; 40, с. 107).

Как же подходит итальянский композитор к трактовке романа Мюрже?

Как и в других случаях, Пуччини совсем не стремился к последовательной передаче сюжета. «Сцены из жизни богемы» для него были только основой для создания своей оригинальной творческой концепции. Как и в других зрелых операх — «Тоске», «Мадам Баттерфлай», он сумел во многом преодолеть недостатки литературного текста и поднять образы, созданные писателем, на новый уровень поэтического обобщения.

В этом — главное, основное отличие оперы от романа. Хроникальный, даже анекдотический цикл повелл Мюрже, объединённых общим названием*, не подчинен у самого автора единому композиционному замыслу. Это цепь занимательных анекдотов, то озорных и лукавых, то сатирически острых, то исполненных меланхолического раздумья. Все действующие лица «Сцен» — реальные персонажи. Современники без труда узнавали в них популярных литераторов, журналистов, художников и поэтов из круга парижской богемы 40-х годов. Среди них — композитор Александр Шанн (Шонар), впоследствии оставивший интересные воспоминания о своей юности («Мемуары Шонара», 1887);

* Роман Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы» печатался в виде отдельных очерков в журнале «Корсар» за 1845-1849 годы. В 1849 г. был переложен в пьесу, тогда же поставленную на сцене театра «Жиния» (авторы Т. Баррьер и А. Мюрже), а в 1851-м вышел отдельной книгой.

философ-теолог Жан Валлон (Коллен); молодой Бодлер в образе сноба Барбемюша; юные приятельницы Мюрже Мари Бималь и Люсиль Луве, по прозвищу Минни (прототипы главной героини романа), а также широко известная в студенческих кругах подруга писателя Шанфлерн — Мари Ру (Мюзетта). Сам Шанфлерн — глава так называемой «реалистической школы 50-х годов» — совместно с художником Табаром (автором картины «Переход через Красное море») послужил Мюрже моделью для портрета Марселя. А легендарное кафе «Момюс», приманка артистической молодежи, в действительности находилось в Париже на улице Сен-Жермен л'Оксеруа, дом 15.

В центре повествования — фигура самого автора, Анри Мюрже (1822—1861), оставившего свой автопортрет в образе поэта Рудольфа.

Выходец из демократической среды, сын консьержа, Мюрже с юных лет связал себя с кружком оппозиционно настроенной парижской интеллигенции. Его талант формировался в то время, когда слово «богема» приобретало свое специфическое значение в устах боязливых буржуа. Период июльской монархии, закрепившей господство финансовой буржуазии, породил бунтарские настроения в среде студенческой молодежи. Центром оппозиции сделался Латинский квартал, очаг антибуржуазной фронды. Среди обитателей этой «Латинской страны» (название одного из романов Мюрже) можно было видеть молодых, начинающих художников, литераторов, студентов — людей различных политических взглядов, начиная от будущих коммунаров Эжена Потье и Жюль Валлеса и до типичных праздношатающихся фланеров, завсегдатаев мелких кабачков, прикрывающих свое духовное ничтожество громкой, трескучей фразой. Однако тех и других сближала ненависть к буржуазному лицемерию и торгашескому духу, стремление во что бы то ни стало знатировать буржуа. Ярким выразителем этих фрондерских настроений в конце 40-х годов стал молодой Мюрже, певец богемы, «король Латинского квартала».

В своих задорных, искрометных «Сценах» Мюрже, по существу, не касается широких социальных проблем. Мир «веселой нищеты» изображен им поверхностно, без всякого желания проникнуть в трагическую сущность

социальной действительности, и Жюль Валлес имел полное право упрекнуть его в идеализации этой темы. Его герои — не пламенные мечтатели, не преобразователи мира. Они всего только юные талантливые художники, хорошие товарищи и друзья, жизнелюбные и жизнерадостные, никогда не падающие духом, готовые встретить любые невзгоды и огорчения смелой шуткой и острым словом. В облике этих «четырех мушкетеров» в какой-то мере отображен классический французский тип неунывающего героя, знакомый нам по романам Дюма. Тон дерзкой бравады, неувядающей юности господствует в новеллах Мюрге. В этом неистовом жизнелюбии, в живом ощущении молодости — прекрасной и яркой, смелой и дерзкой наперекор всему окружающему — кроются лучшие стороны французского романа.

Оттапливаясь от образов Мюрге, Пуччини значительно расширил содержание его «Богемы». Дело не только в том, что иными в опере предстают знакомые персонажи романа, что фабула его сохранена лишь в самых общих чертах. Смысл пуччиниевской трактовки состоит в новом освещении бытового сюжета, которому композитор сумел придать прелесть поэтической одухотворенности. Пуччини не изменяет французскому духу повести, но отбирает в ней все самое типичное и с новой силой художественной интуиции выявляет скрытый в ней драматический конфликт.

Реализм Пуччини в «Богеме» неизмеримо выше бытописательского реализма Мюрге, а образы оперы более современны. Нельзя забывать, что между эпохой Мюрге и временем Пуччини пролегла блестящая полоса развития французского литературно-художественного реализма. Закончился творческий путь Флобера и Мопассана, в 1893 году завершил свою эпопею Золя — автор романа «Творчество». У всех этих художников тема богемы, и особенно трагической судьбы деклассированных представителей артистического мира, заняла то место, которое было обусловлено самой буржуазной действительностью. Огромной силы воздействия образы богемы достигают и в сфере французской живописи эпохи Пуччини — у прославленных мастеров Францин Мане, Дега и Тулуз-Лотрека. И если даже предположить, что далеко не все эти образцы француз-

ского искусства были знакомы итальянскому композитору, то значительность самой темы в его глазах несомненна. Разностороннее воплощенная в искусстве его великих современников, тема богемы неминуемо должна была обрести в сознании композитора более глубокий социальный и гуманистический смысл.

Существенно изменилось в опере соотношение двух главных линий романа — лирической и комедийной. Сохранив бытовой фон Мюрге, придав своей музыке присущий подлиннику характер французского изящества и тонкого юмора, Пуччини заметно выдвинул на первый план лирические сцены романа, историю Мими и Рудольфа. Эти центральные персонажи в опере явились в значительной степени собирательными типами; их личная драма вбирает в себя наиболее трогательные и драматические эпизоды повествования.

Нравы Латинского квартала показаны в опере отнюдь не в духе скептической беззаботности, присущей персонажам Мюрге. Молодые герои Пуччини пленяют нас прежде всего своей душевной щедростью, самоотверженностью и полнотой чувств.

По-своему трактует Пуччини характер Мими — простой и трогательной в своей наивности. У Мюрге он взял лишь некоторые черты внешнего облика героини. «Мими была грациозная девушка, особенно отвечавшая художественным и поэтическим идеалам Рудольфа. Двадцати двух лет, миниатюрная, деликатная... Ее лицо носило изысканный облик, с изумительной тонкостью в чертах», — цитирует композитор в своем эпиграфе к I действию оперы. Но он полностью лишил ее тех черт парижской камелии, не чуждой «закоренелого эгоизма и неумолимой черствости», какими награждал эту девушку французский писатель. Пуччиниевская Мими — скромная труженица, наивная девушка-ребенок, которая всем своим существом тянется к счастью любви. И в то же время ее образ овеян ореолом символики: это и живое воплощение мечты поэта, его творческого труда. «Я поэт, а это сама поэзия», — говорит Рудольф, представляя друзьям свою подругу в кафе «Момюс». Недаром так символично первое появление Мими на оперной сцене — в момент, когда Рудольф садится за работу, ожидая вдохновения: робко стучится в дверь сама муза поэта в облике скромной гризетки.

Еще более переосмыслен у композитора образ молодого героя, решенный в традициях романтизма. Своего Рудольфа он явно приобщил к мироощущению лирического героя поэм и повестей Мюссе. Все в нем, начиная от внешнего облика, противоречит тому прощическому автопортрету, в котором современники сразу же узнавали самого «короля богемы» — Мюрже. Герой романа — «молодой человек с лицом, утопавшим в пышной разноцветной бороде», и «преждевременной лысиной на макушке» — едва ли способен напомнить читателю о поэтическом Рудольфе Пуччини! Создавая в опере романтический образ юного мечтателя, гибнущего в тисках нищеты, итальянский композитор скорее всего отталкивался от возвышенных образов французской романтической литературы, от драматической поэзии Вильи с его «Чаттертоном», от знаменитых «Ночей» Мюссе, в которых господствует излюбленная романтиками тема одинокого, непризнанного гения. А в рамках самого романа Мюрже наиболее близким прототипом Рудольфа явился молодой скульптор Жак, носитель той же темы трагической обреченности непризнанного художника.

Итак, романтизация, даже известная доля идеализации сюжета и образов романа — вот путь Пуччини в его трактовке «Богемы». Не следует ли усматривать в этом прямую дань оперной условности, путь отступления от реалистических принципов литературного подлинника?

Едва ли. Сообщив своей опере оттенок поэтической обобщенности, композитор сумел преодолеть бытописательские, натуралистические черты романа (совсем иначе, как увидим далее, подошел к этому сюжету Леонкавалло, который счел нужным близко придерживаться и фабулы, и образов литературного первоисточника). Этот оттенок романтической возвышенности был нужен ему в целях высшей жизненной правды. Сделав своих героев юными и прекрасными, вложив в них лучшие человеческие качества, композитор значительно углубил гуманистический смысл повести Мюрже. Его герои не только развлекают и привлекают — они волнуют и трогают. Окружающая их атмосфера — это не только мир своеобразной социальной экзотики, куда с любопытством заглядывает читатель и зритель. Это и

мир больших человеческих страданий, мир «утраченных иллюзий», в котором бесцельно гибнет молодость, талант, красота. Трагизм простых человеческих судеб здесь, как всегда, глубоко волнует композитора. Этой гуманистической концепцией навеяна вся музыка его «Богемы», полная неисчерпаемого сердечного тепла

III.

Оскар Уайльд, большой почитатель таланта Пуччини, наградил итальянского композитора метким прозвищем «музыкального Мюссе» (см. 59, с. 61). Эта характеристика в целом хорошо определяет лирическую и романтическую настроенность «Богемы».

И вместе с тем Пуччини как музыкант и драматург уже далек от оперы романтического стиля. В своей опере он предстает перед нами художником нового времени — сверстником замечательных мастеров эпохи расцвета импрессионизма: Дебюсси, Ренуара, Моне, Дега.

При всей специфичности чисто итальянского колорита, разлитого в мелосе Пуччини, его роднит с этими мастерами тонкая поэзия наблюдения, чувство прекрасного в обыденном, стремление запечатлеть неуловимую, ускользающую красоту жизни. В этой утонченности восприятия, зоркой наблюдательности и тщательном отборе явлений заключены существенные черты зрелого стиля Пуччини — того, что немецкие исследователи называют «Kleinkunst» — искусством «малого», искусством деталей.

Три главные особенности составляют основу музыкальной драматургии «Богемы»: сквозное симфоническое развитие; динамичность и лаконизм; утонченность колористического письма, гибкость и пластичность изображения.

Первая из них подчинена основной тенденции века. Вторая является типичной особенностью веристской оперы-новеллы. Третья же составляет важную индивидуальную особенность творческой манеры Пуччини, сразу же отличающую его «Богему» от более грубоватых, прямолинейных в своей подчеркнутой музыкальной экспрессии веристских опер итальянских современников.

И в общем решении оперной формы, и в малейших ее деталях живописная манера Пуччини сразу поража-

ет своеобразием. Живое ощущение обстановки действия, пейзажа и жанра захватывает слушателя и приобщает его к видимому на сцене. Важно отметить, что в передаче этой сценической атмосферы действия на всем протяжении оперы господствует общий, единый колорит, намеренно выдержанный автором в качестве контрастного фона. Это — колорит туманной парижской зимы, холода, сумрака, оттеняющего теплоту и человечность чувств молодых героев, жаркое горение их сердец. Холодно в жалкой мансарде Рудольфа, где он впервые встречает свою Мими; холодно даже и в праздничный зимний вечер на улицах Парижа; холодно в предрассветном сумраке у городской заставы; холодом смерти веет в последней сцене, когда поэт в последний раз согревает «холодную ручонку» своей возлюбленной. И потому еще ярче выделяются на этом сумрачном фоне светлые блики, брошенные кистью художника: лунный свет, озаряющий первую встречу влюбленных, яркие, ослепляющие фанфары праздничного веселья, утренние колокола и колокольчики — звуки пробуждающегося города... и все это положено легкими мазками пуччиниевской оркестровки, в «Богеме» уже изысканно-виртуозной.

Другая сфера — сценическое движение. Живописность изображения сочетается у Пуччини с редким чувством сцены. Параллельно с вокальной и оркестровой тканью в опере разворачивается своя «режиссерская партитура», подчиненная принципу сквозного действия. Одна сценическая ремарка сменяет другую, каждая мизансцена и каждое движение тщательно зафиксированы композитором и либреттистом. И кажется, будто сама пантомима, независимо от словесного текста, в опере становится неотъемлемым элементом симфонического развития. Певец-актер все время в движении, сценическое действие и музыка разворачиваются в едином, непрерывном потоке.

Динамика развития получает гибкое отражение и в построении музыкальной формы. Четыре действия «Богемы» (у композитора они получают название «quadri» — картины) разворачиваются на небольшом протяжении времени: длительность каждого из них в классическом «авторизованном» исполнении Тосканини — не более тридцати пяти минут. Композитор тщательно

избегает больших цезур (за исключением тех моментов, где паузы наполнены сценической и психологической экспрессией, — например, перед рассказами Рудольфа и Минни), часто прибегает к перемене темпа и метроритма, гибкой градации динамических оттенков. Этот капризный, импульсивный, подвижный ритм действия составляет едва ли не самую новаторскую сторону оперного стиля Пуччини. Его музыка живет и дышит в напряженном ритме подлинной жизни. Рассматривая еще не оконченную партитуру «Богемы», Рикорди воскликнул: «Здесь есть все разновидности возможных и невозможных обозначений! Целый лес P-PP-PPP-PPPP, F-FF-FFF-FFFF, замедлений и ускорений. Дирижер попросту потеряет голову!» (67, с. 148).

Такой гибкости и динамичности композитор еще не достигал ранее. Не было в его ранних операх и той классической цельности оперной формы, какая характеризует «Богему». Сравнение оперы с симфоническим циклом, ставшее в современных музыковедческих работах своего рода традицией, здесь имеет все основания. Четыре акта «Богемы» аналогичны четырем частям симфонии. В первом из них, экспозиционном, определяется круг образов драмы. Контраст двух начал — комедийного и лирического — вносит известную конфликтность в развитие действия по аналогии с сонатной формой. Великолепная жанровая сцена в Латинском квартале — своеобразное скерцо этой симфонии, а элегически-скорбный III акт выполняет функцию медленной части. Траурный финал завершает цикл.

Важную роль в драматургическом замысле Пуччини играет принцип репризности. Музыкально-драматургическая репризность находит свое выражение уже в программных названиях всех действий: «В мансарде», «В Латинском квартале», «У заставы» и снова «В мансарде». Сопоставление I и IV актов создает ярко выраженную арку оперной композиции. Одни и те же темы любви составляют основу обеих сцен. Но их освещение контрастно (характерно тональное соотношение I и IV актов: C-dur—cis-moll). Поэтической завязке драмы соответствует сумрачная развязка. Первая встреча и последнее свидание, любовь зарождающаяся и любовь, гаснущая в сумраке смерти, — таков замысел Пуччини.

Симфоническое развитие оперы определяется целой системой лейтмотивов, примененных продуманно и гибко, с ярким противопоставлением двух планов действия — комедийной и лирической сферы. Две группы тем рисуют сначала «веселую страну Богемию» и ее обитателей, а затем светлые образы двух влюбленных.

Наиболее устойчивым лейтмотивом оперы служит моторная тема острого, пунктированного ритма (см. пример 1а, тема богемы), заимствованная из раннего симфонического скерцо Пуччини (см. главу I). Ее дополняют другие образы жанрового плана: комически-горьжественная тема Шозара и размеренная, несколько тяжеловесная тема Коллена — чудаковатого философа и мечтателя:

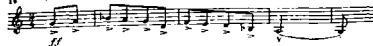
1а Allegro vivace



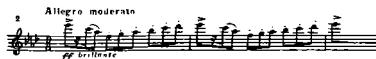
1б Allegro



1в Un poco sostenuto



Во II акте к этим основным лейтмотивам присоединяется грациозная тема Мюзетты, пронизанная излюбленной у композитора подвижной триольной ритмикой. Источником ее служит второй элемент мотива богемы:



Примечательно, что в ряде случаев эти лейтмотивы не связаны с конкретным образом того или другого героя. Такова в особенности тема Шонара (см. пример 16), которую можно назвать также и вторым лейтмотивом богемы. Интонационный облик трех первых мотивов воссоздает своего рода групповой портрет молодых друзей, в том числе и Марселя, которому композитор не дал своей определенной приметы, несмотря на значительную роль этого персонажа в развитии действия.

В противоположность чисто инструментальным мотивам богемы, темы, характеризующие Рудольфа, отличаются широким и плавным, кантиленным характером:



3. *Sostenuto largamente*
 RUDOLFO



Третья из них, тема любви, появляющаяся на вершине развития вокальной мелодии Рудольфа, имеет значение лирической кульминации I действия.

Но, разумеется, общие приемы симфонического развития оперы выходят далеко за рамки этих ведущих тем. Использованные в опере очень экономно, они служат источником развития целого комплекса мелодий, пластичных и гибких, возникающих в оркестре или, наоборот, переходящих в оркестр из вокальной мелодии. Они-то и составляют основу единого, целостного вокально-симфонического стиля Пуччини, в котором вокальное и оркестровое начало связаны нераздельно. Сохранившееся в записи исполнение «Богемы» первым ее дирижером А. Тосканини особенно ярко выявляет эти новаторские качества музыкальной драматургии, немало озадачившие итальянских критиков того времени.

Как же осуществились в пределах каждого акта конкретные черты зрелого стиля Пуччини, сделавшие «Богему» классическим образцом?

Характерной приметой зрелой манеры композитора является уже начало оперы, сразу включающее слушателя в поток сценической жизни. В «Богеме» Пуччини избегает самостоятельных оркестровых номеров — вступлений и интермеццо, которыми так богаты его ранние оперы. После нескольких вступительных тактов оркестровой партии вступают голоса; поднимается занавес — перед нами мансарда Рудольфа.

К такому приему быстрого и динамичного «ввода» Пуччини в дальнейшем прибегает во всех своих операх, за исключением «Мадам Баттерфлай» и «Девушки с За-

пада». Симфонизация оперной формы совершается изнутри, путем интенсивного развития сопровождающей оркестровой партии, которая образует в своем непрерывном движении единую линию психологического подтекста.

В музыкальной интерпретации сюжета Пуччини заметно усиливает лирическую линию сцен Мюрже. Контраст двух сфер действия — юмор и лирика, комедийность и поэдность, динамичность и созерцательность — определяет собой структуру I действия. Задуманное как контрастная двухчастная композиция, оно подчинено строгой логике тонального развития (общий тональный план — C—Ges—C).

С самого же начала слух ощущает легкую оркестровую манеру Пуччини. Резкий призыв валторн и фоготов сменяется стремительно бегущим пассажем у флейт и всплесками арфовых аккордов: звучит скерцозная тема богемы. В стремительном темпе разворачивается диалог двух друзей, и даже певучая тема Рудольфа-поэта (пример 3а) — так можно назвать ее, в отличие от более широкой темы Рудольфа-влюбленного, — включающаяся в развитие действия, пока еще не обнаруживает всей полноты тающих в ней лирических чувств.

Появляется Коллен, а за ним Шонар. Экспозиция разрастается, диалог переходит в ансамбль (*Allegro D-dur* на теме Шонара). И, наконец, вся сцена увенчивается блестящим комическим эпизодом — беседой друзей с их незадачливым квартирным хозяином Бенуа, которого ловко одурачивает озорная молодежь.

В течение всей первой сцены (имеется в виду весь экспозиционный раздел I действия) с ее господствующим скерцозным тоном ведущая роль принадлежит оркестру. Построенное в основном на трех темах (богема, Рудольфа-поэта и Шонара), это вокально-симфоническое скерцо создает единый и цельный в своем развитии образ. Господствуют триольные ритмы, преобладает размер $6/8$. Ариозная декламация певцов всюду сохраняет свою выразительность и ясность: оркестр лишь ведет, но не доминирует. Как и в следующем, II действии, здесь сказывается глубокая преемственность Пуччини от классических традиций итальянской оперы-буффа, обогащенной новаторским оркестровым стилем композитора, его живописной манерой изображения.

С подлинным артистизмом отражены здесь малейшие детали текста и сценического движения. Достаточно напомнить выразительный эпизод сожжения рукописи («Рудольф рвет рукопись и бросает в камин — огонь оживает»): сверкающие искры параллельных трезвучий у дерева, арф и струнных пиццикато, звон колокольчиков и тарелок, своеобразный эффект параллельного сопоставления двух аккордов (квинтсекстаккорды VI ступени в тональностях Ges — Ces) создают импрессионистический зримый образ разгорающегося пламени. Вот прекрасный пример «дебюссизма», каких немало в партитуре «Богемы»!

А в сцене, где уходят в кабачок развеселившиеся друзья поэта, нисходящие хроматические гаммы струнных и внезапные выкрики валторн выразительно рисуют их «шество» по ступенькам крутой темной лестницы.

Совсем иной метод широкого мелодического обобщения господствует в лирических сценах. На первый план выступает самое мощное, всеильное средство оперной экспрессии — человеческий голос. Расширяются темы, смягчаются ритмы. Стихия кантилены овладевает оркестром; здесь все подвластно пению.

Пуччини резко отграничивает вторую часть действия — сцену Рудольфа и Мими — от всего предыдущего. Уже в момент расставания Рудольфа с друзьями в оркестре впервые в медленном темпе у скрипки соло звучит его тема (Ges-dur) как предвестница чего-то значительного, что должно наступить в жизни поэта.

Рудольф один. Он прилежно садится за стол (новая «тема работы» у деревянных духовых в H-dur). Но сердце полно предчувствий. Мягко и вкрадчиво струнные *divisi* интонируют тему Мими. Начинается сцена, полная вдохновения, сцена, где все наполнено романтической атмосферой поэзии Мюссе:

Зачем во мне так сердце бьется?
Что в нем тревогой отдается?
Чем так испугана мечта?

Перевод Вс. А. Рождественского

Никогда впоследствии итальянский мастер не достигал такой нежности и чистоты светлого, лирического тона. Музыка Пуччини — сама молодость. Без ложного нафоса, без мелодраматического нажима, без бурного

кипения страстей рисует он зарождение робкого, но пылкого чувства. Утонченность камерной оркестровки, изящество мелодического рисунка, светлая мажорная окраска (минорные тональности почти не затрагиваются) и преобладающий диатонический строй придают музыке неповторимый отпечаток юношеской наивности в лучшем и высшем значении этого слова. В своих позднейших любовных дуэтах Пуччини мог быть более драматичным, захватывающим, более страстным или более скорбным, но никогда не был он более простым и сердечным. Не случайно зарубежные исследователи считают эту сцену своего рода квинтэссенцией лирики Пуччини среднего периода *.

Оригинальна трехчастная композиция сцены. В центре находятся две арии — два «рассказа», обрамленные дуэтными эпизодами **. Непосредственное сближение двух крупных по масштабу арий в пределах небольшой оперы-драмы сквозного строения придает этой сцене особый психологический смысл: лирическая исповедь каждого героя всесторонне исчерпывает его образ ***.

Музыка начального эпизода (диалог и дуэт) полна робкой, застенчивой грации. Пуччини прибегает к самым прозрачным и тонким краскам оркестра: струнные *divisi* исполняют тему Мими, легкое стаккато этой же струнной группы сопровождает диалог влюбленных. Все очень сдержанно, очень просто. И только беспокойная тема кларнета (*sensibile, espressivo*) дает неясный намек на будущую трагедию ****.

* Английский музыковед Э. Гриффид в своей работе о Пуччини посвятил самостоятельную главу анализу тематизма арий Рудольфа (см. 60).

** Основные ладовые тональности сцены: B-dur (первый дуэт), As-dur (ария Рудольфа), D-dur (ария Мими), A-dur и C-dur (второй дуэт) — создают картину постепенного просветления колорита — от мягких бемольных к чистым, прозрачным диэзным тональностям.

*** В сюжетном развитии сцена Пуччини достаточно близко следует за текстом повелы «Муфта Франсини» из «Сцен» Мюрже. Поздно вечером в убогую мансарду скульптора Жака «за огоньком» заходит его соседка Франсини: ей страшно одной в холодной и темной комнате. Внезапно вспыхнувшее чувство симпатии заставляет молодых людей «открыть друг другу всю душу».

**** Эта тема большой Мими впоследствии прозвучит в драматических эпизодах III и IV актов.

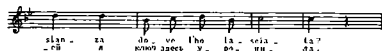
4 Allegro agitato



В изящном первом дуэте (молодые люди ищут потерянный ключ) вступают пасторальные тембры дерева; они хорошо оттеняют простодушно-лукавый характер сцены. Народная по своему мелодическому складу тема дуэта вполне могла бы прозвучать в какой-нибудь старинной комической опере. В дальнейшем она порождает ряд аналогичных, светлых и грациозных жанровых тем, связанных с образом павной «маленькой гризетки»: одну из тем арии Мими, очаровательную мелодию из ее ариозо II действия (девушка радуется подарку Рудольфа — розовой косинке), плавную тему дуэта Рудольфа и Марселя в последнем действии, когда друзья вспоминают своих возлюбленных:

Un poco più mosso

53 MIMI



Allegretto moderato

56

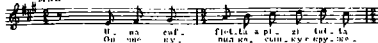
con semplicità



Allegretto gioioso

59

MIMI





Andantino mosso

Er. RODOLFO



Родство этих образов-тем очевидно. В опере Пуччини они составляют особый интонационный комплекс, выражающий самые светлые стороны лирической драмы — мир простодушных и безмятежных чувств.

Но сцена-дуэт — всего лишь прелюдия, предвещающая лирическую кульминацию действия. Начинается ария Рудольфа. Музыка вступает в царство «большой мелодии».

Среди оперных арий Пуччини этот лирический монолог выделяется особой мелодической широтой и богатством тематизма. В структурном отношении ария Рудольфа образует сложную безрепризную трехчастную форму с речитативной «интермедией» в центре и такой же декламационной концовкой. Ее крайние разделы также подчинены принципу трехчастности. В общей композиции арии Пуччини следует классическому тонико-доминантовому плану (тональности Des, Es, As в трех основных разделах).

Богатство тематического материала не создает резкой внутренней контрастности. Музыка подчинена единой линии постепенного эмоционального наполнения. Темы арии развиваются с поразительной плавностью и широтой. Родственные по мелодическому складу (диа-тоника, рельефный и четкий рисунок, заполнение широких интервалов, специфически вокальные приемы подхода к кульминации), они естественно включаются в развитие единого драматургического замысла, единой образной сферы зарождающегося чувства любви. Типичный для Пуччини принцип разрастающейся мелодии здесь осуществлен с редким размахом и реалистической жизненностью: поэтически-светлая музыка наполнена

«горячей кровью» итальянской мелодии. Вокальная партия, вначале ограниченная в своем диапазоне, постепенно захватывает все более напряженный регистр, достигая верхнего *do* в последнем кульминационном разделе. Рождающаяся из говорной интонации, из речитации на одном звуке, ласковая мелодия Рудольфа («Холодная ручонка, надо вам ее согреть») переходит затем в экспрессивный речитатив («Кто я? Бедный поэт я») и, наконец, в мечтательное *Andante lento* («К моей нужде жестокой»), в котором слух сразу угадывает новую вариацию темы Рудольфа-поэта. Последний раздел арии — алогей любви, яркая вспышка молодого чувства. Но заключительная фраза Рудольфа («Я открыл вам всю душу») вновь возвращает музыку к той же простой и сдержанной речевой интонации.

Как всегда у Пуччини, оркестр не только сопровождает, но, повествуя, является активным участником действия. Оркестровое развитие интенсивно устремляется к кульминации, к экстастическому подъему. Во вступительном разделе *Des-dur* интимно-камерный стиль оркестровки (четыре и восемь солирующих скрипок *divisi*, альты, флажолеты арфы) создает атмосферу душевного тепла. Далее тему Рудольфа-поэта поют уже все первые скрипки (но только скрипки!) в унисон с голосом, а в кульминации мощное звучание оркестрового *tutti*, включая медную группу с тромбонами, наполняет оркестр ликующими, сочными красками. Мелодию дублируют все струнные, гобой, английский рожок и валторны. Принцип дублирования вокальной мелодии, этот пресловутый «примитивный» прием Пуччини, на самом деле у композитора имеет очень тонкие градации, являясь одним из важных приемов динамического развития.

Вслед за вопросом Рудольфа звучит ответ Мими. Совсем без модуляций, путем одного только полутонного сдвига Пуччини непосредственно сталкивает два монолога. Внезапное переключение в далекую тональность (*A-dur*) подчеркивает контраст. Теплый, насыщенный колорит сменяется нежным и хрупким звучанием камерного оркестра. Господствует тонко дифференцированная струнная группа — *divisi* скрипок, альт соло, легкая подкраска в партиях деревянных духовых. Изысканная тема арий — лейтмотив Мими отличается

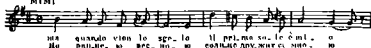
характерным французским колоритом *. Завуалированность мажоро-минорной гармонии (нонаккорд на III низкой ступени A-dur) и характерный излом мелодического рисунка с тритоновой вопросительной интонацией подчеркивают изысканную грацию образа.



На протяжении всей арии тема повторяется трижды, что придает композиции рондообразный характер.

В интонационном отношении ария Мими еще более, чем монолог Рудольфа, приближается к характеру простого рассказа. Выразительные паузы, приемы речитации на одном звуке, непринужденность ритмического развития лишают ее той плавности и постепенности мелодического развертывания, какая присуща арии Рудольфа. Смена внутренних контрастов осуществляется более импульсивно и гибко. Здесь уже нет единого дыхания, единой линии эмоционального *crescendo*. Композитор тонко сопоставляет различные грани образа: наметенный легкими штрихами «автопортрет» героини (начальная тема), ее мечты и думы (*Andante calmo*), ее внешний облик маленькой труженицы (жанровая тема с легким стаккато у деревянных духовых — пример 56). И только в конце, в поэтическом *Andante molto sostenuto*, внезапно раскрывается прекрасная душа девушки, ее страстный порыв к солнцу, весне и счастью:

* А. Готье справедливо сравнивает эту тему с утонченно-романтическими образами музыки Фрака, называя ее «скорее франкискской, чем веристской» (59, с. 65).



Но этот порыв недолог, и музыка дает почувствовать призрачность мечты: «Как жаль, что те цветы, что вышиваю, совсем не ароматны!» Заключительная реплика говорком, в произвольном ритме (*senza rigore di tempo, con naturalezza*) — один из наиболее новаторских приемов Пуччини. Об этой декламационной концовке с восторгом говорит современный французский музыковед Андре Готье, называя ее «достойной самого Дебюсси». И в самом деле, в своем стремлении к «изысканной простоте» Пуччини наметил те точки соприкосновения, которые сближают его Мими с хрупкой и женственной Мелизандой.

Поэтическая атмосфера камерности, интимности сохраняется до конца действия. Музыка заключительного дуэта влюбленных лишь на один миг озаряется вспышкой страсти: в мощном, ликующем порыве сливаются их голоса. Кульминационная тема арии Рудольфа становится темой любви.

Глубоко впечатляет «тихая» кода этой сцены, с ее изменчивыми эллиптическими «гармониями лунного света», тонким сплетением мелодических линий в оркестре и приглушенными репликами двух голосов. Ласковая тема «холодной ручки» увенчивает дуэт. Ее нашептывают скрипки и флейта, ее окрашивает своим нежным звоном арфа, ее мягко интонируют замирающие вдали голоса Рудольфа и Мими. Финал достойно завершает сцену: музыка исполнена светлой поэзии жизни.



Два плана действия, составляющие основу музыкальной драматургии I акта, рассредоточены в дальнейшем развитии оперы. Яркая жанровая сцена в Латинском квартале противопоставлена скорбной элегии III действия, в котором все предвещает трагическую развязку.

Единственная массовая сцена оперы Пуччини — II акт. Она полна блеска, движения, ярких, сверкаю-

щих красок. Композитор в ней продолжает линию массовых сцен «Манон», но с большей зрелостью мастерства, точностью рисунка и экономией средств. На первый план выступает колористическое начало, своеобразная полифония тембров и красок, сольных и хоровых групп. Создавая картину кипучей жизни веселящегося Парижа, Пуччини отбирает наиболее типичные группы образов. Проходят студенты, гризетки, горожане; звучат выкрики торговцев, звонкие голоса мальчиков-разносчиков. Подобно Бизе в «Кармен» или Чайковскому в «Пиковой даме», композитор вводит детский хор и даже соло одного детского голоса (плачущий мальчик). Толпа живет и движется, подчиняясь активному ритму жизни. На этом фоне отчетливо выделяются фигуры четырех друзей — «четырех мушкетеров» — и их подруг. Впервые появляется перед зрителем своеобразная и обворожительная Мюзетта.

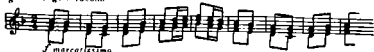
Своим жизнерадостным тоном, богатством красок, своим артистическим, чисто художническим восприятием окружающего быта картина напоминает жанровые сцены французских импрессионистов — вроде, например, блестящей сцены Ренуара «Бал в Мулен де ля Галетт» (1876), где автор запечатлел на фоне радостной толпы знакомые ему лица и типы талантливых представителей парижской богемы. Яркость и праздничность, динамика темпоритма, обилие цветовых контрастов — все в музыке Пуччини передает движение жизни, образ веселой, ликующей, беззаботной толпы.

Нельзя не согласиться с мнением зарубежных музыковедов, усматривающих в сцене Латинского квартала предшественницу «Петрушки» Стравинского. Путь к Стравинскому намечается у Пуччини не только в его смелых и броских по краскам гармониях, изобилующих параллелизмами, не только в принципах красочно-контрастной оркестровки, но и в крайне экономном, «кадровом» построении отдельных сцен, образующих в целом яркую, калейдоскопически пеструю картину*.

С первых же звуков композитор ошеломляет слушателя сверкающим каскадом параллельных трезвучий у труб:

* Подробный анализ II действия с характеристикой каждого эпизода дан в книге Л. Данилевича (6, с. 133—141).

8 *Allegro fuoco*



Эта блестящая тема (ее предвестница появляется еще в I акте — там, где Шонар приглашает друзей отпраздновать сочельник в Латинском квартале) играет роль главного лейтмотива всего II действия и служит рефреном рондообразной композиции. С ней хорошо гармонируют другие темы народного празднества, составляющие основу кратких, калейдоскопических эпизодов: веселый гомон праздничной толпы, выкрики продавцов, радостный хор детей, приветствующих торговца игрушками, реплики матерей, сцена прихода караула, основанная на подлинной теме военного марша эпохи Луи-Филиппа. Форма динамизированного рондо, характерная для народно-массовых сцен в целом ряде классических опер, здесь прямо подсказана сценическим развитием.

Мелодической основой всех этих жанровых эпизодов служит призывная квартовая интонация, развивающаяся в партиях солистов и хора, а их гармонический стиль определяется блестящими параллелизмами трезвучий и септаккордов, впервые так пышно расцветших именно в этой опере Пуччини (отметим, например, красочные гроздья параллельных септаккордов в эпизоде гуляющей молодежи с разносчиком — такт 7 после ц. 6 партитуры). Генетически темы Латинского квартала, бесспорно, связаны с главным, ключевым лейтмотивом богемы (см. пример 1а), включающим ту же фанфарную интонацию «золотого хода» валторн.

Лирическое начало находит свое выражение в кратких интермедиях, посвященных молодым героям. Основанные на главных лейтмотивах Рудольфа, Мими и Шонара (композитор мудро отказывается от лейтмотива богемы, широко использованного в предыдущем действии), они включают также и новый материал. К числу наиболее впечатляющих моментов относится маленькое соло Рудольфа («С нею придет слава поэту») — новый вариант его темы из I действия — и светлое ариозо Мими («Он мне купил косынку с кружевами»),

переходящее далее в небольшой ансамбль. Тональности этих лирических сцен (E-dur, A-dur) составляют эффектный контраст к фанфарным темам праздника (F-dur, B-dur).

В развитии маленьких групповых сцен Пуччини постоянно прибегает к той форме свободного ансамбля, которая является излюбленным приемом в творчестве композиторов неопитальянской школы. «Малые ансамбли» Пуччини, построенные преимущественно по принципу диалога, характеризуются очень гибким, подчас полифоническим развитием оркестровых голосов. Сложная структура всей вокально-симфонической ткани в целом с избытком компенсирует в таких случаях недостаточную насыщенность вокальной партитуры. И лишь в моментах высокой концентрации действия композитор применяет классическую форму ансамбля в собственном смысле слова.

Примером такого «большого ансамбля» может служить заключительная сцена с Мюзеттой, увенчивающая II акт. В ней нашла выражение побочная, лирико-комедийная линия оперы, связанная с образами Мюзетты и Марселя.

Основой ансамбля служит тема знаменитого Вальса Мюзетты. Как и в других актах, Пуччини искусно выделяет лирический центр действия, привлекая внимание слушателя к внутреннему миру своей героини. Музыка Вальса — один из тонких, оригинальных женских портретов итальянского мастера. Взяв за основу характерный жанр кафе-концертной, эстрадной *chanson*, он сообщил этой песне особую утонченную грацию и свободную непринужденность развития. «*Con molto grazia ed eleganza*» — такова авторская ремарка, характеризующая стиль исполнения Вальса. Изысканность музыкальной экспрессии достигается капризным, изломанным рисунком вокальной мелодии, динамикой ритмического движения (широкий распев и внезапное ускорение) и мягкой, утонченной оркестровкой с неожиданными всплесками флейт, кларнетов и эрф*.

* Биографы Пуччини Карьер и Фраккарони сообщают интересные сведения о происхождении Вальса Мюзетты. Тема ее возникла у композитора во время прогулки в лодке, на озере Массачукколи. Ритм ее, по словам Пуччини, сложился под впечатле-

В дальнейшем развитии сцены на этой теме возникает классический контрастно-полифонический ансамбль с последовательным вариационным обогащением и нарастанием мелодических голосов. Уже в репризе Вальса, написанного в трехчастной форме, к теме Мюзетты присоединяется тонкий контрапункт — голос Мими («Я поняла, бедняжка так страдает») и буффонные реплики Альциндора («Преглупая песня меня возмущает»). Дальнейшей разработкой темы Вальса служит секстет (Мюзетта, Мими, друзья Марселя и Альциндор). И, наконец, в общей динамической репризе всей сцены вступает голос Марселя: тема Вальса переходит в партию баритона. В мощном заключении оркестра она звучит как ликующий гимн счастья. А в то же время параллельно разворачивается чисто комедийная сцена Мюзетты с Альциндором. Лирическая тема Вальса Мюзетты переключается в другой план: она утрачивает элегические черты, комедийная линия побеждает. Заканчивая Вальс Мюзетты, Пуччини остроумно использует эффект совмещения двух контрастных тональностей, к которому он так часто прибегал впоследствии в своих поздних операх. На светлую тональность Вальса (E-dur) внезапно накладывается контрапункт военной фанфары (B-dur). Вступает духовой оркестр на сцене. Раздастся грубоватая тема военного марша, и действие заканчивается триумфальным шествием «королевы Латинского квартала» в арьергарде военной процессии.

Блестящая сцена в Латинском квартале с особой полнотой раскрыла те стороны дарования Пуччини, которые уже намечались, но еще не получили полного развития в I акте «Манон Леско». Итальянский мастер выступил здесь как наследник национальной традиции оперы-буффа, обогащенной опытом итальянского и французского оперного реализма XIX века. Мастерство драматурга, владение техникой «двойного действия», гибкое сочетание комедийности и лиризма, динамика жанрово-бытовых сцен — все делает его выразителем того неиссякаемого жизнелюбия, которое коренилось еще в итальянском искусстве прошлого века, в комеди-

нием мерного покачивания лодки и всплесков волн. Отсюда известный элемент баркарольности в этой музыке (46, с. 322 и 56, с. 91).

ях Гольдони и операх Перголези. Напомним, что в близком соседстве с «Богемой» родилось замечательное произведение, увенчивающее комедийную линию италийской классической оперы, — «Фальстаф» Верди.

•

Над композицией III действия Пуччини работал особенно тщательно. В сюжетном отношении этот акт не имеет прямого прообраза в тексте романа Мюрге. Композитор по несколько раз переделывал уже готовые сцены либретто, внимательно разрабатывал все детали. Лирическую сферу сцены «У заставы» ему хотелось противопоставить активной жанровой сцене II действия. Сохранившееся письмо к Рикорди от 21 июля 1894 года достаточно ясно характеризует эту задачу. Критикуя работу Иллики, Пуччини пишет: «Что касается «Заставы», то я по-прежнему при своем мнении — она мне не очень нравится. По-моему, в этом акте мало места для музыки: развитие идет по линии комедии, а этого недостаточно. Хотелось бы побольше разных мелодраматических элементов, не надо забывать, что комического у нас хватает в других актах. В этом же мне нужна канва, которая позволила бы писать музыку...» (17, с. 72).

Итак, лирика, сосредоточенность и даже статичность сценического действия — вот те приемы контраста, которыми композитору хотелось подчеркнуть особое, переломное значение III акта. Ведь именно здесь совершается решительный поворот в сторону трагической развязки. Сгущается сумрак, уходят в прошлое образы счастья. Характерная для Пуччини нисходящая драматургическая линия отчетливо выступает на первый план. Впервые появляются в этом действии типичные образы рока. В ладотональном развитии ярко выражена минорная окраска с преобладанием характерного пуччиниевского эолийского лада. Господствуют широкие, кантиленные темы, медленные темпы, драматические кульминации. Принцип напевности доминирует и в оркестре, нередко удваивающем вокальную партию. Драматическое начало получает свое выражение главным образом через песенность, кантилену.

Действие открывается лейзажным вступлением, в котором зарубежные критики единодушно усматривают

чуть ли не лучший образец импрессионистической живописной манеры итальянского мастера.

Раннее туманное утро на окраине Парижа. Чуть брезжит холодный февральский рассвет. На фоне трепетного, мерцающего тремоло виолончелей с хрустальным звоном падают «снежинки» — нисходящие квинты арфы и флейты:

♩ Andantino mosso



Еще освещены окна кабачка; едва доносятся оттуда звонкие голоса Мюзетты и ее веселых подруг. Постепенно в музыкальную ткань включаются звуки пробуждающегося города: выкрики рыночных торговцев, извозчиков, звон бубенцов, призыв церковных колоколов. Все эти жанровые моменты едва намечены меткими характерными штрихами: композитор выбирает на своей оркестровой палитре самые легкие, прозрачные тона. Специфично применена ударная группа (тарелки, треугольник, колокольчики, стеклянные тарелки); характерна пентатонная настройка колоколов. Сопоставление крайних регистров оркестра создает ощущение воздуха и пространства; преобладают холодные, «хрустальные» тембры. Вся картина овеяна легким облаком меланхолии: это — туманный рассвет, печальное зимнее утро. Простыми средствами Пуччини создает «пейзаж настроения». «Нам сразу же вспоминаются тонкие, прозрачные деревья Сислея или снежные пейзажи Клода Моне, — пишет А. Готье, — при этом мы даже не ощущаем различия творческой манеры, ибо в этой оркест-

ровой картине, открывающей занавес, Пуччини проявил себя великим художником-импрессионистом» (59, с. 69).

Основная часть III действия посвящена главной героине. С большой устремленностью композитор подводит действие к центральной трагической кульминации: девушка узнает о своем роковом недуге, о неотвратимой угрозе смерти. Острое выражение получает типический для лирико-психологической драмы конфликт между светлым порывом человеческой души и грозной силой роковых обстоятельств. Внешнее действие отступает на второй план, внимание автора устремлено на раскрытие психологического подтекста. Весь акт можно рассматривать как самостоятельную маленькую драму со своей внутренней завязкой, кульминацией и финалом.

Главной господствующей оперной формой III действия служит свободно построенная сцена-ансамбль, раскрывающая взаимоотношения героев, их внутренний мир, их душевную борьбу. От двух дуэтных сцен (Мими и Марсель, Марсель и Рудольф) композитор переходит к драматическому кульминационному терцету. Сложный, контрастно-полифонический ансамбль (квартет) завершает действие.

В каждой из этих сцен автор ярко выделяет одну ведущую партию, гибко сочетая формы ансамбля и сольного ариозо. Типичной формой является сцена трехчастной структуры с ариозной или диалогической экспозицией и динамической ансамблевой репризой.

Именно так построен первый дуэт — диалог Мими и Марселя. Свободно развертывающаяся «беседа» переходит в сольное ариозо — печальный рассказ Мими. И далее, в репризе, вокальные партии сливаются в едином ансамбле. Огромная роль, как и в других ансамблях Пуччини, принадлежит оркестру — чуткому интерпретатору душевной драмы героев. Диалог Мими и Марселя объединен экспрессивной темой жалобы, получающей непрерывное развитие в оркестре:





С появлением Рудольфа музыка вступает в сумрачно-драматическую сферу действия. Выясняется подлинная причина назревающей катастрофы: поэт рассказывает другу о неизлечимой болезни своей возлюбленной. Незримое присутствие Минни, которая узнает всю правду, придает особую напряженность всей сцене. Впервые в опере появляется тема рока — предвестница смерти. На этой теме построено траурное ариозо Рудольфа, переходящее затем в драматический ансамбль — терцет:

11 Lento triste
RUDOLFO

Mi - mi e tan - to ma - la, la,
Бо - лезнь Ми - ни так о - пас - на,

PP

O - gi di più de - ell - na,
А ж бо - мочь еи де - н еи - аах,

Особое, заостренное выражение получают в ариозо Рудольфа приемы ритмической и гармонической экспрессии. Развертывающаяся в ритме траурного марша мелодия опирается на суровые параллельные квинты нисходящих басов. Тонкий эффект вносит переокраска субдоминантового нонаккорда с переменной терцией (*d* или *des* в тональности *f*-*moll*). В дальнейшем развитии ариозной мелодии Пуччини подчеркивает драматическое нарастание путем выразительного сгущения гармонической ткани: вокальную партию поддерживают целые гармонические комплексы, тяжелые пласты параллельно движущихся аккордов. Динамика стремительно нарастает — от приглушенного «*pianissimo con stanchezza*» * к мощному взрыву отчаяния в момент появления Мими.

Девушка уже знает всю правду. Начинается сцена расставания. Проникновенно и трогательно звучит прощальное ариозо Мими — тонкая драматургическая находка Пуччини. Как бы прокладывая путь к трагической развязке финала, он вводит в этот монолог печальные отзвуки любовной сцены I действия. Вновь возвращаются тональности любовного дуэта — *Des-dur* и *A-dur*. Вокальная мелодия, дублированная мягким тембром кларнета, сохраняет весь интонационный строй рассказа Мими из I акта с характерным для этой арии открытым, «задушевым» интервалом восходящей септимы. Легкое, воздушное стаккато у флейт снова воссоздает знакомый облик маленькой труженицы, словно напоминая слова Мими: «Вечно в работе ваша соседка...» И в то же время весь колорит этой сцены — намеренно приглушенный — говорит об утраченных иллюзиях любви и счастья.

Заключительный квартет — один из самых ярких реалистических эпизодов «Богемы». Продолжая традиции Верди, Пуччини строит ансамбль по принципу единовременного контраста. Основная лирическая линия воплощена в кантиленных партиях Мими и Рудольфа. Мягко и трогательно — но без чудесной озаренности I акта! — звучит тема прощания влюбленных **:

* «Очень тихо, как бы утомленно» (итал.).

** Пуччини заимствовал эту тему из своей песни «Солнце и любовь» (1888).



К ней присоединяются гневные реплики Марселя и Мюзетты, поглощенных очередной ссорой. Но натуралистические отголоски неумолкающей жизни не могут скрыть подлинного значения этой сцены — сцены печального примирения с неизбежным, предчувствия надвигающейся вечной разлуки.

*

В музыке IV действия композитор почти не пользуется новым тематическим материалом*. В этой динамической репризе оперной формы господствует метод своеобразного отражения аналогичных драматических ситуаций. Совпадают общие принципы композиции (контрастная двухчастность, жанровая и лирическая сцены), повторяются мизансцены, повторяется музыкально-тематический материал. Начало действия — развитие главного лейтмотива богемы в исходной тональности C-dur — создает темповую, тональную и тематическую репризу. Использованы даже такие эпизодические мотивы, как «тема работы» из I действия: при поднятии занавеса мы снова видим Рудольфа и Марселя, поглощенных своим трудом. Пуччини постепенно включает в действие все тех же героев. Появляются Шонар и Коллен, начинается импровизированный ужин с танцами, а затем шуточная сцена дуэли.

Но если жанровая картина IV действия в целом не вносит нового в развитие драмы, то тем более впечатляет ее развязка. В этом траурном финале «Богемы»

* На новых, оригинальных темах основаны дуэт воспоминаний Марселя и Рудольфа (см. пример 5г), ариозо Коллена («прощание с плащом») и последнее ариозо Мими (c-moll).

сосредоточена вся сила лирического вдохновения итальянского мастера. Сцену смерти Мими Пуччини справедливо причислял к лучшим своим достижениям. Редкая простота, жизненность и правдивость свидетельствуют здесь о полной победе реалистических принципов, о полном преодолении театрального пафоса.

Композитор резко подчеркивает драматургический перелом в центре действия. Момент появления Мими и Мюзетты выделен внезапным тональным сдвигом (*As-dur — e-moll*) и сменой оркестрового колорита. С тех пор вплоть до трагической оркестровой коды в партитуре господствуют такие мягкие, приглушенные тона, такие легкие и прозрачные краски, которые даже в уточненной партитуре «Богемы» сразу же отделяют эту сцену от всего предыдущего.

Типичный оперный прием лирической реминисценции применен у Пуччини с глубокой проникновенностью. Мягкую, просветленную окраску приобретают темы любви, напоминания из арий Мими и Рудольфа. Тонко продуман, сценически оправдан у композитора маленький вводный эпизод — ариозо философа Коллена. Впервые в опере выступает законченный «музыкальный портрет» этого представителя артистической богемы — честного, неподкупного, гордого своей «честной бедностью», готового отдать последнее ради друга. Вписав монолог Коллена в большую лирическую сцену, Пуччини пронизательно подчеркнул одну из главных линий своей оперной концепции: тему товарищества и дружбы. Естественно включающаяся в развитие действия трогательная сцена с плащом подготавливает главную лирическую кульминацию.

Влюбленные остаются одни. Раздаются слова прощания. Мими навсегда расстается с любимым.

Последнее ариозо маленькой героини подкупает сдержанной простотой. Типичная для Пуччини траурно-трагическая образность здесь лишена напряженной экспрессии (и в этом смысле монолог Мими составляет контраст с аналогичным траурным ариозо Рудольфа из II действия). Вокальная мелодия, основанная на нисходящей эолийской гамме, сопровождается параллельным движением у струнных в оркестре. Композитор намеренно акцентирует строгость, рельефность этой поступенной нисходящей мелодической линии:

13

*Andante calmo*MIMI *con grande espression.*

So - na an - da - ti? Fin - ge - vo di dor,
Мы оа - ли здесь? И сны-цей при-тму.

« mi - re - po - che voi - li con te so - la ve - sta - ro
« ра - зич, что хо - те - доско, бой пчелин о - ста - ся.

И тут же — замечательный момент последнего озарения, последней вспышки душевных сил: вокальная партия внезапно переходит в высокий регистр, голос звучит со всей открытостью, щедростью молодого чувства:

14

*Andante calmo*MIMI *con espansione*

Sol - il mio a - mor e tut - ta la mia vi - fa,
Ты - мо - боя, ты зовишь мне до - ро - же,

Подчеркивая эту последнюю кульминацию, Пуччини ведет дальнейшее развитие по линии постепенного угасания. Истывают нежные «лоэнгринновские» краски оркестра, приглушенно звучат голоса, музыка словно погружается в небытие. Чуть слышно солирующие скрипки нашептывают тему арии Рудольфа, как сквозь сон повторяет его слова Мими. Все очень просто и сдержанно. Спокойно и незаметно угасает юная жизнь. И только острая драматическая концовка с речевой репликой Рудольфа и мощным заключением оркестра на теме арнозо Мими говорит о чисто веристской традиции.

Сцену смерти Мими — одну из самых впечатляющих у Пуччини — нередко сравнивают с финалом «Травиаты». Это сравнение справедливо лишь в общем смысле. Обоих композиторов сближает горячее, кровное отношение к выбранной теме, сердечность и теплота лирического тона и та глубокая искренность, без которой немислимо истинное искусство. Перед «простой» музыкой Верди и Пуччини бледнеют самые острые драматические ситуации экспрессионистских опер, ибо непобедимо ее главное качество — человеческое тепло.

Но метод Пуччини уже иной. Широкая обобщенность уступает место тонкому наблюдению жизни. Мелодическое богатство оперы Верди, щедро изливающего в финале «Травиаты» целый поток своих чудесных мелодий, сменяется новым методом музыкальной детализации, техникой меткого, короткого штриха.

Одним из важнейших завоеваний Пуччини в этой области тонкой детализации является найденный им тип «говорящего» речитатива — простого, естественного и лаконичного, порой переходящего в ритмованную речь. Говоря о новаторских чертах вокального стиля «Богемы», нельзя не вспомнить вновь о замечательной в своей выразительности речевой концовке арии Мими, о блестящей комической сцене Мюзетты с Альфредом (конец II действия) и особенно о заключительной сцене смерти Мими, где Пуччини путем гибкой, естественной «интонационной модуляции» создает переход от сдержанного, приглушенного речитатива (на одной ноте, *pianissimo*) к драматической речевой реплике Рудольфа: «Что такое? Что вы молчите!» Не придавая большого значения речитативу как средству индивидуальной характеристики (в известной мере прав Л. Данилевич, упрекнувший Пуччини в однотипности речитативных поемов, применяемых в партиях Рудольфа и Марселя, Шопара и Коллена), итальянский мастер все же блестяще овладел своей основной задачей сближения оперного речитатива с живой, обыденной интонацией современной разговорной речи. Нельзя не заметить, что прочную опору в этом ему давал сам литературный текст Джакозы — простой и естественный, свободный от привычных оперных штампов.

Полностью раскрылся в IV акте «Богемы» симфонический дар композитора, его умение заставить «гово-

рнуть» оркестр. Здесь ни одна деталь не ускользнула от его чуткого слуха. Напомним самые экспрессивные моменты траурного финала оперы — заключительной сцены: холодный, леденящий «аккорд смерти» у деревянных духовых (h-moll) после нежной, теплой (Des-dur) темы у струнной группы; последний отголосок темы мечтаний из арии Мими в момент, когда луч света внезапно озаряет лицо навеки уснувшей девушки. А в последнем дуэте-диалоге Мими и Рудольфа оркестр чутко поясняет, даже подсказывает каждое слово, каждую мысль. «Я разве красива?» — «Как заря, ты прекрасна». — «Ты ошибся в сравненье. Теперь не то: прекрасна, как луч заката». Эти слова Мими выразительно оттенены темой рока из ариозо Рудольфа III действия (f-moll).

Такой метод симфонической интерпретации, типичный для музыкальной драмы конца XIX века, у композитора доведен до высшей степени отшлифованности, отбора самых нужных и самых точных штрихов.

Реализм Пуччини в «Богеме» был сложным явлением, родившимся на склоне XIX столетия. Его эстетическая концепция уже далека от широких, монументальных замыслов вердиевской эпохи. Но столь же далека и от натуралистической сниженности. Присущий итальянскому мастеру метод художественного отбора тонких, неуловимых черт окружающей жизни роднит его человеческие драмы с лирическими новеллами Мопассана или лаконичными, меткими этюдами Дега. Ничего лишнего, никакой перегрузки действия. Во многом импрессионистическая по стилю, «Богема» впитала лучшие черты «поэзии действительности» своего времени.

*

Сюжетные мотивы и драматургические принципы «Богемы» получили широкое отражение в оперной литературе конца 90-х и начала 900-х годов. Рядом с оперой Пуччини и вслед за ней появилось огромное количество опер, овеянных духом Латинского квартала, рисующих нравы артистической среды и, как правило, связанных с трагической темой судьбы женщины в современном мире, с темой буржуазного лицемерия и мещанской морали, безжалостно попирающей прекрасные человеческие души. Тематика эта не только не иссякла,

но в полном смысле слова наводнила литературу и драму на рубеже двух веков. На оперной сцене ее воплощали Масканыи и Леонкавалло, Бруно и Шарпантье. Разумеется, по своему художественному уровню оперы этих композиторов далеко уступают лирической драме Пуччини — прежде всего потому, что новаторский принцип наблюдения жизни в них получил слишком буквальное, слишком прямолинейное выражение: музыка вытеснялась натуралистической драмой.

Лучшим подтверждением сказанного может служить сверстница пуччиниевской оперы — «Богема» Леонкавалло. Создавая это произведение, идею которого он так горячо отстаивал в печати против посягательств Пуччини, итальянский композитор твердо верил в его новаторские качества. Он тщательно изучил не только текст «Сцен из жизни богемы», но и другие произведения Мюрге — его «Латинскую страну», его «Сцены из жизни молодых людей», его стихотворения. Леонкавалло сам составлял либретто, стараясь как можно более точно отразить типичные черты литературных портретов и жанровых сцен «Богемы». Позднее, уже ознакомившись с оперой Пуччини, он сурово критиковал своего соперника за недопустимые, с его точки зрения, отступления от литературного подлинника.

Но именно эта верность оригиналу и погубила творческий замысел композитора: в своей опере он создал ряд иллюстраций к роману, более или менее талантливых, более или менее удачных, но не составляющих единой художественной концепции.

С присущей ему литературной скрупулезностью, Леонкавалло точно обозначил время и место действия. События его «лирической комедии в четырех актах» происходят в Париже между 24 декабря 1837 и 24 декабря 1838 года. Как и в опере Пуччини, он создает драматургический контраст между двумя крупными разделами оперы. Жанровые сцены первых двух актов (пирושка веселых «богемцев» в сочельник в кафе «Момюс», весенний вечер в Латинском квартале, во дворе дома Мюзетты) сменяются лирико-драматическими сценами III и IV действий (в мансарде Марсея — осенью и в комнате Рудольфа — в рождественский сочельник).

Но музыкально-драматургическая трактовка сюжета — иная. Опера состоит из ряда арнозно-декламаци-

онных сцен, монологов и жанровых номеров, весьма пестрых по стилю, почти не связанных общим тематическим развитием. В первых двух действиях широко представлены жанровые сцены в духе эстрадной, кафе-концертной музыки, хорошо знакомой композитору по его собственной практике. Сюда относятся, например, песенка Мюзетты «Мими Пенсон» в I акте, ее блестящий салонный вальс во II действии или комически-торжественный маршевый «Гимн богемы». В III и IV действиях оперы композитор разворачивает перед зрителями сильно драматические сцены любви и ревности. На первый план здесь выступают главные герои — Марсель (тенор) и Мюзетта (меццо-сопрано). Этим персонажам, в особенности Марселю, Леонкавалло навязывает несвойственное им мироощущение Недды и Канио из «Паяцев». В драматической сцене ревности Марсель в припадке отчаяния едва не убивает Мюзетту, и только случай спасает веселую «королеву Латинского квартала» от трагической участи Недды.

Характеры Рудольфа (баритон) и Мими (сопрано) по сравнению с оперой Пуччини утратили свою поэтичность. Невозможность трагической концовки, почти обязательной у веристов, заставила композитора закончить оперу сценой смерти Мими. Однако в том плане лирической комедии, которым определяется общий колорит музыки Леонкавалло, эта развязка выглядит неубедительной. Поворот в сферу тяжелой личной драмы совершается слишком неожиданно и, по существу, не имеет предпосылок. Сцена последнего свидания Мими с Рудольфом и ее смерти решена в достаточной мере формально, в духе традиционного траурного финала, с явно натуралистическим уклоном в приемах музыкальной декламации.

Большое место Леонкавалло уделяет еще одному персонажу романа Мюрже — музыканту Шонару (баритон). В этом образе живого и остроумного «менестреля богемы» нашли отражение автобиографические черты. Здесь перед нами — сам Леонкавалло в дни своей молодости, когда ему, неизвестному музыканту, пришлось блистать в фешенебельном парижском кафе «Эльдорадо» в качестве модного маэстро, аккомпаниатора шансонетных певиц. В характеристике Шонара композитор остроумно использует приемы музыкальной пародии.

Иногда это ходульная патетическая ария с цитатами из Мейербера, иногда виртуозная каватина в духе Россини, в которой Леонкавалло поручает своему герою исполнение самых замысловатых колоратурных каденций и сложных фиортур. Тот же элемент пародийности есть и в вокальной партии сноба Барбемюша (бас буффо) — живой карикатуры на молодого Бодлера, прямо заимствованной из романа Мюрже.

Все эти пародийные эпизоды, которые были бы вполне уместны в какой-нибудь блестящей оперетте времен Оффенбаха, не спасают положения в данном контексте.

Опера получилась пестрой по музыке, весьма фрагментарной в драматургическом отношении, а главное, лишенной поэтического элемента. Та верность духу подлинника, которую горячо декларировал композитор, на этот раз сослужила ему плохую службу, ибо роман Мюрже лишен драматургического единства. Поставленная в венецианском театре «Ла Фениче» 5 мая 1897 года, через год после оперы Пуччини, «Богема» Леонкавалло не имела успеха и вскоре сошла со сцены. И лишь отдельные арии (в том числе драматический монолог Рудольфа из IV акта и теноровые арии Марселя из любовных сцен III действия) удержались в концертном репертуаре итальянских певцов.

И все же сюжетные мотивы «Богемы» продолжали занимать воображение композитора. Поставленная в 1900 году на миланской сцене опера «Заза» (по пьесе П. Бертоне и С. Симона) являлась продолжением этой тенденции.

«Заза» — самая популярная опера Леонкавалло после «Паяцев». Трогательный сюжет, остроумные сценки артистического быта, сценичное, действенное либретто, как всегда, составленное самим композитором, — все это принесло опере шумный успех.

В особенности большой эффект производило I действие, рисующее закулисные нравы кафешантана «Альказар». В пестрой галерее закулисных персонажей, артистов и посетителей «Альказара», — журналистов, бульварных фланеров, шансонетных певцов, клоунов и модных в то время испанских танцовщиц — мы словно узнаем колоритные фигуры блестящего французского художника конца века, талантливого «хроникера» па-

рижской эстрады и цирка — Анри де Тулуз-Лотрека *. Реалистически-верная закулисная сцена из оперы «Заза» вызвала живой интерес у искушенной парижской публики (парижская премьера оперы состоялась в том же 1900 году). Особый успех выпал на долю пародийно-жанровых номеров: куплетов певицы Флорианы и опереточного «дуэта поцелуев», который Заза поет с ее постоянным партнером — эстрадным певцом Каскаром. Однако дальнейшее развитие музыкальной драмы впадает в привычное русло «Дамы с камелиями». История любви певицы Заза к молодому человеку из «общества» трактована композитором все в том же плане сентиментальной драмы с неизбежной сценой самопожертвования молодой героини. Музыка Леонкавалло, порой мелодичная, отмеченная рельефной и выразительной декламацией, все же не поднялась над уровнем его «Богемы». Заметно слабеет мастерство. Если в «Паяцах», острой и лаконичной опере-новелле, композитору удалось создать яркую, впечатляющую музыку, то в рамках большой, четырехактной музыкальной драмы сразу же проявились все недостатки тематического развития, однообразие гармонического языка и полное отсутствие полифонической техники. В опере уже намечается деградация веристской музыкальной драмы, и только модная в то время натуралистическая тенденция на некоторое время спасла ее от забвения.

Живой отклик оперы итальянских веристов вызвали в художественной жизни Франции.

90-е годы явились значительной, переломной эпохой оперных исканий и на французской сцене. Стремление найти свою национальную музыкальную драму находило опору в реалистических стремлениях новой французской литературы, в горячем призыве французских писателей к правде жизни.

Знаменательным фактом в истории французского музыкального искусства явилась статья Золя «Музыкальная драма», опубликованная 22 ноября 1893 года в периодическом издании «Le Journal». Высоко оценивая

* Моделью для «Альказара» послужила у Леонкавалло все та же арена его прежней деятельности — кафе «Эльдорадо», где почти в одно время с ним бывал, наблюдая типы и нравы парижской богемы, Тулуз-Лотрек.

принципы оперной реформы Вагнера, писатель призывал французских музыкантов к созданию своей, французской лирической драмы, которая «могла бы стать выражением наших чувств, ясного гения нашей расы». Оперный идеал Золя, по его словам, лежал далеко за пределами «призрачной мифологии ссевера». Как и его итальянские современники, автор «Ругон-Маккаров» ратовал за простую человеческую драму, понятную и близкую миллионам зрителей. «Я мечтаю о том, чтобы музыкальная драма была человечна, и в то же время не отвергаю произвола фантазии, — писал Золя. — Все своеобразие нашей расы в этом, повторяю я, в этих трепещущих человеческих чувствах — в страсти, горе и радости, которые я хотел бы видеть выраженными в музыке. О композиторы! Если вы сумеете тронуть наше сердце — источник слез и смеха, — сам колосс Вагнер побледнеет на высоком пьедестале своих символов! Жизнь, жизнь повсюду, и даже в «бесконечности» мелодии!» (см. 26, с. 220—221).

Как же осуществились в действительности эти высокие идеалы Золя?

Кризис французской оперы в конце XIX века привел к поискам новых путей. От увлечения вагнерианством, от опер типа «Гвендолины» Шабрие (1886) или «Сигурда» Рейе (1885) композиторы обращаются к бытовой драме, к живым темам современности. По этому пути идут не только молодые художники-новаторы, но и старые мастера. Таков Массне с его «веристскими» операми «Наваррка» (1893) и «Сафо» (1897)*.

Наиболее активную роль в пропаганде новаторских принципов музыкальной драмы в период 90-х годов играл видный французский композитор Альфред Брюно (1857—1934). Одаренный критик и музыкальный дея-

* Любопытно сюжетное сходство «Сафо», одной из последних опер Массне, с оперой Леонкавалло «Зоза». Французский композитор создал ее на основе одноименного романа А. Доде. Здесь перед нами снова все та же трагедия женщины, несчастной жертвы социальных условий; все те же сцены божьего окружения, в котором сложилась жизненная судьба героини — натурщицы Сафо; все те же сцены любви и раскаяния молодой женщины, полюбившей юношу из богатой буржуазной семьи; все тот же традиционный «финал самоотречения», в котором героиня приносит в жертву свое личное счастье.

тель, горячий поклонник «новой русской школы», Брюно с юных лет мечтал «освободить оперу от ее старых пут» (см. 26, с. 141). Тесная дружба с Золя укрепила в нем эти стремления. В своих многочисленных операх, созданных на сюжеты Золя и при его участии, он стремился решить на новом, современном материале задачу Глюка — «вернуть музыку к настоящей ее функции: помогать поэзии» (см. 26, с. 140). Насыщенные острыми драматическими ситуациями, эти музыкальные драмы почти целиком основаны на развитии диалогических сцен, написанных на прозаический текст и отражающих интонационный склад французской разговорной речи. Этот декламационно-арпозный принцип развития композитор стремится сочетать с принципами симфонизации оперы, пронизывая ее красочными, изобразительными оркестровыми эпизодами. Таковы оперы «Осада мельницы» (1893), «Мессендор» (1897), «Ураган» (1901), «Король-дитя» (1905), «Лазар» (1905), «Ошибка аббата Муре» (1907) и другие произведения, навеянные романами и новеллами Золя.

Еще дальше в этом направлении пошел Гюстав Шарпантье (1860—1956) — художник демократических взглядов, организатор народной консерватории в Париже, стремившийся приблизить искусство к запросам народа. Свое лучшее произведение — оперу «Луиза» — он написал на собственный текст и назвал его «музыкальным романом». Премьера «Луизы» Шарпантье, состоявшаяся в 1900 году в Париже, вызвала подлинную сенсацию. Прогрессивные французские критики (А. Брюно, позднее Ж. Тьерсо) дали этой опере восторженную оценку, называя ее произведением подлинно народным, исполненным «вечной правды жизни». История юной парижской работницы Луизы раскрыта у композитора на широком фоне бытовых сцен. Здесь и картина пробуждающегося Парижа (по аналогии с «Богемой» Пуччини), и остроумно написанная сцена Луизы с подругами в швейной мастерской, и торжественная картина шествия рабочих по улицам Парижа, когда народ единодушно выбирает Луизу музой Монмартра. Над всем этим доминирует характерная тема города. Невидимые «голоса Парижа» (хор за сценой) зовут к себе Луизу, навешают ей думы о счастье, охраняют ее покой. Изобразительная символика оперы Шарпантье явно вызва-

на образами Золя и характерной для этого писателя урбанистической темой «невидимой души города». Метод Золя сказался также и в тщательной детализации бытовых сцен, насыщенных множеством характерных фигур (торговцы, разносчики, старьевщики, ночные гуляки). У композитора много ценных находок в декламационном стиле, в отображении бытовой речи. Как памятник своего времени «Луиза» Шарпантье — интересное явление, оставившее свой след в истории французской оперной культуры.

Однако новаторские приемы молодых французских композиторов, несмотря на отдельные достижения, не привели к созданию подлинной национальной музыкальной драмы. Причиной явились общие и для французского, и для итальянского веризма признаки явного измельчания оперных замыслов и оперных форм. И у Брюно, и у Шарпантье (оба они — ученики Массне) опера заметно утрачивает свою музыкально-художественную специфику, свое мелодическое богатство. Музыка задыхается в тисках сложнейших литературных требований, сложных сценических задач, с которыми не могли совладать эти талантливые музыканты, высокообразованные, прогрессивные по своим взглядам, но, разумеется, не обладавшие могучим дарованием реформаторов. Вплоть до «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси (1902) французская музыка не выдвинула полноценной и подлинно национальной лирической драмы.

По-видимому, это несовершенство художественных результатов хорошо ощущали и сами французские музыканты, когда сурово критиковали своих итальянских современников. Говоря о «грубости», «примитивности» оперных приемов Леонкавалло, Масканы и даже Пуччини, они в то же время не могли не заметить и собственных недостатков — бледности, вялости, аморфности мелодического стиля. Несмотря на резко отрицательные выпады против «итальянцев», они зорко следили за успехами своих соперников-южан, и каждая «итальянская премьера» в Париже вызывала весьма многочисленные, хотя далеко не всегда дружелюбные отклики.

Такова история парижской премьеры «Богемы» Пуччини. Первая постановка оперы в Париже 13 июня 1898 года вызвала поток разноречивых суждений.

К опере проявили живой интерес многие выдающиеся французские музыканты. Массне и Мессаже отзывались о ней с большой похвалой. Форэ называл ее «ужасной» (что не помешало ему через два года дать лестный отзыв об опере Леонкавалло «Заза»!). Равель восхищался ее оркестровкой. И только Дебюсси, по словам очевидцев, «хранил мудрое молчание» (см. 59, с. 73).

Полемика, разгоревшаяся вокруг оперы Пуччини, выдвинула один из наиболее актуальных вопросов — проблему национального стиля в реалистической опере нового времени.

Свидетельство тому — интереснейшая рецензия Брюно, опубликованная после парижской премьеры «Богемы». Высоко оценивая либретто оперы, сохранившее, по его мнению, самые существенные черты романа Мюрже, французский композитор переходит к оценке музыки Пуччини. Это высказывание вполне заслуживает того, чтобы напомнить о нем современному читателю.

«Да. Джакомо Пуччини, бесспорно, итальянец, — писал Брюно. — Итальянец в своих темах, гармониях, в своем оркестре. Его партитура — чисто итальянская, и я настаиваю на этом. И все же новые влияния заметны на каждой странице: это влияние г-на Массне, его нежной «Манон», его элегического «Вертера». Кажется, будто итальянец решил намеренно «офранцузить» свою творческую манеру, чтобы придать своему произведению необходимый французский колорит. ...Итак, г-н Пуччини — итальянец, превосходно осведомленный обо всем, что делается у нас (а также и в других странах), и мы чувствуем, что он не остался безучастным к различным этапам современной музыкальной эволюции. Перед нами особый вид музыкальной комедии в жанре «Фальстафа», написанной с меньшим размахом фантазии, чем то было у старого итальянского мастера, но способной заинтересовать нас своим непрерывным движением, а иногда и растрогать своими мелодиями, исполненными глубокой простотой! Иные из них, полные обворожительной грации, легко развиваются в вокальных партиях; иные, оживленные, с безупречной свободой пробегают в оркестре. Такова тема сочельника в Латинском квартале (см. пример 8) с ее запретными квинтами и октавами — тема, которая словно смеется над нами,

вызывая мое безграничное восхищение. Кстати сказать, г-н Пуччини, благодаря этой своей приверженности к последовательностям квинт, создает в начале III акта любопытнейший эффект холодного зимнего утра.

Но в партитуре «Богемы» есть нечто более значительное, чем игра тембров и мелодических ухищрений. В ней ярко проявляется то чувство, которым насыщена прелестная сцена встречи Рудольфа и Мими в первой картине, сцена трагической разлуки влюбленных и заключительная сцена смерти — моменты такой поразительной правдивости и искренности выражения, что они исторгают слезы, такой проникновенной меланхолии, что они трогают сердце. Произведение Пуччини не принадлежит к числу великих творений. Но оно достаточно типично, чтобы не исчезнуть из жизни» (44, с. 171—172).

Оставляя в стороне некоторые спорные моменты рецензии Брюно, нельзя не оценить проникательности его воззрений. Характеризуя итальянский стиль музыки Пуччини (и в то же время его умение «офранцузить» свою манеру, придать опере французский колорит), он справедливо усматривает в ней то качество, которого явно не хватало французской опере его времени, — «мелодию, исполненную глубокой простоты». Без ложного самоограничения, без лишних потуг на «драматическую выразительность», без всякого ущерба для человеческого голоса, этого прекраснейшего из всех инструментов, создал Пуччини свою музыкальную драму. В «Богеме», овеянной подлинной поэзией жизни, он полностью оправдал прогноз своего французского современника: опера оказалась «достаточно типичной, чтобы не исчезнуть из жизни».





Собор и городская стена в Лукке

Лукка. Дом, где родился Пуччини



Собор Сан Мартиньо



Амиел ван Тонгере





Дж. Пуччини

«Вилла» - Эскиз декорации I действия

Вилла Пуччини в Торре-дель-Лаго



Создатели «Боевого» — Лж. Пурешан,
Лж. Джавога, Л. Пеллика



«Богема». Сцена из III действия.
«La Scala»,
1958



Мимми —
Рената Тесальди





П. Масленников

Дж. Пуччини. Начало 1900-х гг.



Тоска — Елена Тоболман



Р. ЛЕОНОВ

Капарадосси —
Марин делла Моника



«Мадам Таттерфлај»,
Экз.: декорации
I действия,
«Т. Скала»,
1920-е гг.





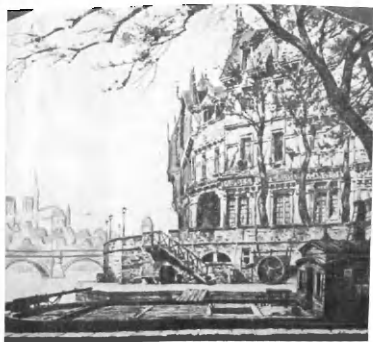
Дж. Пушман 1900- гг.



Дж. Пуччони, 1923

«Сестра Анджелика».
Эскиз декорации.
Театр «Костанци», 1918

«Палли». Эскиз декорации.
Театр «Костанци», 1918





Эскиз костюма Княгини



Землі костюм: Анджеліка



Эскиз костюма Джанни Себикки

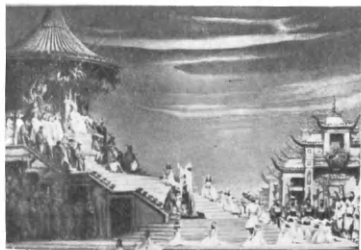


Доктор Ростомов Доктор



Джанни Ланьки —
Тито Гобби.

«Турандот».
Сцен: П. д'Астасья.
«Гала Скала», 1959.
Художник Н. Бернарди





Турандот — Мария Каллас



Глава IV

ИТАЛЬЯНСКАЯ ТРАГЕДИЯ

— Не думаете ли вы, что эту оперу с большим успехом мог бы написать французский композитор? Ведь драма — французская.

— О нет! Как автор пьесы скажу, что она нуждается в вашей, итальянской мелодии. Ведь сюжет — итальянский!

Из беседы Пуччини с Викторьеном Сарду

I.



Птая опера Пуччини — «Флория Тоска» — родилась на рубеже двух столетий. Композитор работал над ней в конце 90-х годов, в бурную и тревожную пору, насыщенную ожиданием больших перемен.

Уходил в прошлое XIX век. Ближился к концу жизненный путь Верди, увенчанный «Фальстафом». И сам

Пуччини в «Тоске» должен был остро ощутить все бремя ответственности, которую налагало на него время. Здесь он уже художник XX века, крупнейший представитель итальянской оперной школы нового поколения.

В творческой жизни композитора «Тоска» явилась своего рода центром. Вступив в XX век зрелым мастером, Пуччини находился в расцвете сил. Он был полон кипучей энергии и самых разнообразных творческих планов. Прошлое и настоящее, лирика и драма, мир

тонких, затаенных чувств и яркие, впечатляющие эффекты театральной сцены различными гранями являлись ему в различных сюжетах. Особенно интенсивными эти искания стали после «Богемы». Триумфальный успех «Богемы» заставил Пуччини поверить в свои силы и преодолеть тот дух скептицизма, который нередко заставлял его надолго бросать работу.

Но поиски оперного сюжета всегда у Пуччини оказывались сложным процессом. Уже приступив к сочинению «Тоски», он не оставляет мысли и о других темах, других литературных произведениях. Он обращается то к творчеству Золя, то к истории Марии-Антуанетты, очевидно, не без влияния своего соотечественника Умберто Джордано, чья опера «Андре Шенье» (1896) на сюжет из эпохи французской революции имела в то время громкий успех. Посетив Метерлинка в Бельгии, он загорелся желанием писать оперу на текст «Пеллеаса и Мелизанды» и был очень огорчен, когда узнал, что писатель уже обещал эту драму другому композитору — Клоду Дебюсси.

Надолго завладела его воображением мысль о романе Золя «Ошибка аббата Муре» (1875). Острая антиклерикальная направленность романа, проблема свободного чувства, смело поставленная писателем, — все это делало данный сюжет, казалось бы, невозможным для оперной сцены, особенно в условиях католической Италии. И тем не менее образы героев Золя, сумевших обрести свой полуфантастический «земной рай» в полном преодолении привычных этических и социальных норм обыденной жизни, продолжали тревожить и волновать итальянского композитора. И только прочный союз, уже связавший Золя с его верным почитателем, «французским веристом» Брюно, заставил Пуччини отказать от этого замысла.

Решающий выбор пал все же на драму Сарду «Тоска» — произведение более чем сомнительного литературного достоинства, но породившее одну из лучших опер Пуччини. Насколько закономерным явилось это обращение и что нового внесло оно в творческий мир итальянского мастера?

Премьера «Тоски» состоялась 14 января 1900 года, ровно через десять лет после первой постановки «Сельской чести» Маскани, в том же театре «Костанци»

в Риме, где некогда увидела свет эта первая веристская опера. В таком совпадении многие современники Пуччини усматривали вещую примету времени. «Тоска» казалась им полным утверждением молодой веристской школы, прямым следствием того взрыва, который не так давно, всего десять лет назад, потряс итальянскую оперную аудиторию. В самом деле, разве не соблюдал здесь Пуччини всех требований «правды жизни»? И разве не придерживался он основных законов веристской драмы — поражать и трогать не только слушателя, но и зрителя, вовлекая его в круг страшных, жестоких событий? Оперная драматургия веризма к началу 1900-х годов успела уже окончательно отстояться и утвердить сложившийся комплекс эстетических требований.

И эти признаки, несомненно, наложили свою печать на стиль новой оперы Пуччини. Сюжет «Тоски», действительно, отвечал всем требованиям веристской эстетики. Легко можно было подумать, что, включив в оперу типичные «ситуации ужасов», натуралистические сцены убийства, пытки и казни, композитор следовал прежде всего предписаниям моды! А самый выбор драмы Сарду? Разве нельзя было усмотреть в этом непонятном увлечении кумиром французского мещанства резких симптомов начинающейся деградации итальянского оперного искусства — даже и в творчестве даровитого Пуччини?

Правильное решение этих вопросов потребовало самой глубокой и самой надежной проверки — проверки временем. Вопреки внешним чертам сходства с исторически параллельными ей веристскими операми, наперекор сценическим «брутальным» эффектам, наперекор сомнительным качествам литературного источника, «Тоска» Пуччини вошла в фонд итальянской оперной классики. Сейчас, когда об итальянском мастере написан ряд подлинно научных и глубоко объективных трудов, это положение уже не вызывает дискуссий (86). Более того, становится ясным, что ни в одном из своих произведений Пуччини не был еще в такой степени продолжателем трагедийных традиций великого Верди, «хранителем его печати».

Рассматривая «Тоску», мы не будем касаться общих теоретических проблем переосмысления литературной

драмы в оперном либретто и текста — в музыкальном звучании. Известно, что посредственные произведения отнюдь не первоклассных писателей нередко служили основой для широко популярных опер мирового репертуара. Нам важно установить: что оказалось действенным для Пуччини в сюжете «Тоски» и что помогло ему найти в этой драме свою, великую правду чувств.

Сюжет «Тоски» был дорог Пуччини прежде всего как итальянскому художнику. За внешней эффектностью драмы Сарду ему виделись знакомые картины Италии, страдающей и борющейся, растерзанной и изнемогающей в этой борьбе. С первых же звуков оперы Пуччини слушателя охватывает жгучая атмосфера огромного напряжения душевных сил, пафос сопротивления всему мрачному и жестокому, что в течение многих веков сжимало Италию «в тисках Скарпия». Воображение композитора уносило его далеко за пределы более интимной и теплой атмосферы «Манон» и «Богемы». Перед нами — дворец и церковь, тюрьма и зловещий каземат пыток. Не следует упрекать Пуччини, как, впрочем, не следует упрекать и Верди, в том, что они не постеснялись ввести сюда зрителя. Для Италии XVIII—XIX веков эта обстановка была знакома, чтобы не сказать более: она заставляла вспомнить о судьбах ее лучших сынов, ее героических защитников. Думается, что не заглохли в памяти композитора и старые семейные воспоминания о мрачной участи его деда Доменико Пуччини — республиканца наполеоновской эпохи, талантливого музыканта, трагически погибшего во время реакционного переворота 1815 года. И если бы нужно было уточнить образную связь оперы Пуччини с литературой XIX века, то читателю скорее нужно было бы обратиться к мрачным страницам «Итальянских хроник» и «Пармской обители» Стендаля, чем к выпренне-крикливой, бьющей по нервам драме Сарду.

Это трагическое прошлое для композитора оживало и в настоящем. О событиях «Тоски» прямо напоминала вся политическая обстановка Италии конца XIX века — объединенной Италии, так жестоко поправшей демократические мечтания эпохи Рисорджименто. Период 1890-х годов, вошедший в историю итальянского государства как период «кровавого десятилетия», означен-

нопалялся разгулом реакции и террора. Война в Абиссинии, навязанная итальянскому народу, знаменательный «тройственный союз», заключенный правительством короля Умберто с бисмарковской Германией и Австро-Венгрией, нищета, голод и разорение, массовая эмиграция крестьянства — вот результаты, с которыми «единая Италия» вступала в новый, XX век. Юг пылал в огне крестьянских восстаний. В конце 90-х годов восстания южан получили поддержку в центральных и северных областях; революционное движение охватило Ломбардию, Романью, Тоскану. Миланское восстание 1896 года, подавленное правительством, трагическим финалом завершило итальянскую национальную эпопею XIX века.

Разумеется, эти события не получили в опере Пуччини непосредственного, прямого отражения. Ни один из его биографов не возьмет на себя смелость утверждать, что композитор намеренно вывел в «Тоске» конкретные фигуры или события своего времени, используя исторический сюжет в качестве ширмы. Но как художник, необычайно чуткий к духу времени, остро и болезненно ощущавший его лихорадочный ритм, Пуччини должен был воочию, внутренним взором увидеть кровавые события «Тоски». С поразительной искренностью и убеждающей силой его опера запечатлела «итальянскую трагедию» своего века. Правда, она отразила ее в том более интимном и камерном, лирическом освещении, которое заставляет нас в известном смысле противопоставлять драматургию Пуччини широкому и трагедийному размаху творчества Верди. Судьбы родины находят свое отражение в тяжелой драме Каварадосси и Тоски — двух простых и любящих сердец. Но можно ли говорить здесь только о «снижении великих оперных традиций»? Герои «Тоски» — люди, погруженные в мир прекрасного, живущие только искусством, только любовью, а потому бесконечно близкие самому композитору. Но это — и люди чести, хранящие в своих сердцах негнбимое мужество истинных патриотов, сынов и дочерей народной Италии.

Типичность сюжета «Тоски» для итальянского искусства конца XIX века неоспорима. Об этом свидетельствует вся история создания оперы, касающаяся

не одного только Пуччини. Как увидим далее, к этой драме он обратился не первый, и привлекала она не только его.

Первая мысль о «Тоске» возникла у Пуччини еще в 1889 году, вскоре после неудачной премьеры его ранней оперы «Эдгар». Уже тогда эффектная драма Сарду, написанная им для первой звезды французского театра Сары Бернар, захватила воображение композитора. Вот что писал Пуччини 7 мая 1889 года своему издателю Рикорди:

«Дорогой сеньор Джулио, после двух-трех дней, проведенных в безделье в деревне, куда я уехал, чтобы отдохнуть от всех перенесенных испытаний, я вновь почувствовал желание работать. Оно не исчезло, как можно было ожидать, а возникло вновь, еще более упорное, чем раньше... думаю о «Тоске»! Умоляю Вас проделать все необходимые формальности, чтобы получить разрешение Сарду, раньше, чем Вы оставите эту идею, что очень огорчило бы меня, потому что именно в «Тоске» я вижу оперу для себя — не чрезмерных размеров, не пышный спектакль; это не тот сюжет, который мог бы дать место привычному музыкальному излишеству» (17, с. 40).

Однако Рикорди, по-видимому, не пожелал удовлетворить эту просьбу. Молодой автор «Эдгара» в то время был слишком незаметной фигурой, чтобы привлечь к себе внимание избалованного успехом Сарду. И только в 1895 году, увидев пьесу во Флоренции во время гастролей Сары Бернар, Пуччини снова вернулся к мысли о «Тоске» — вернулся в той же типичной для него ситуации «творческого соревнования», которой сопровождалось и сочинение «Богемы».

На этот раз ему пришлось иметь дело с менее опасным соперником. Теперь конкурентом Пуччини оказался композитор Альберто Франкетти (1860—1942) — ученик его отца, Микеле Пуччини. Автор двух опер, достаточно известный в музыкальном мире, Франкетти сумел заключить договор с Рикорди на издание и постановку «Тоски» и начал работать над ней в 1894 году. Сочинение либретто было поручено Иллике, с которым Франкетти уже работал ранее (опера «Христофор Колумб», 1892). Узнав об этом проекте, Пуччини вновь загорелся желанием писать оперу на давно облюбован-

ный им сюжет. Его «завистливое око» уже не раз разжигало в нем жажду такого рода соперничества. Однако и для Пуччини, и для Франкетти огромное значение имело суждение третьего музыканта, верховного судьи в вопросах оперного театра — великого Верди.

Как рассказывают об этом итальянские исследователи, детальное обсуждение либретто оперы «Тоска», заказанного Иллике для Франкетти, состоялось в Париже в октябре 1894 года. В это же время здесь находился Верди, приехавший во Францию в связи с парижской постановкой «Отелло». Либретто Иллики вызвало горячее одобрение Верди. Особенно взволновали его слова предсмертной арии Каварадосси: вырвав тетрадь из рук поэта, он с большим воодушевлением продекламировал сам этот текст.

Мнение Верди, несомненно, укрепило Пуччини в его решении работать над «Тоской». Он снова обратился к своему издателю с просьбой во что бы то ни стало расторгнуть договор с Франкетти и передать ему право на сочинение этой оперы. Как видно из документов, в этом вопросе ни Рикорди, ни Пуччини не посчитались ни с какими этическими соображениями. Взвесив все обстоятельства, «папа Рикорди» пришел к решению пойти ради своего любимца на рискованный шаг. Ему легко удалось уговорить Франкетти отказаться от дальнейшей работы над «Тоской». При содействии Иллики, также охотно принявшего участие в этом «заговоре», он указал композитору на все невыгодные стороны этого сюжета: грубый натурализм, отталкивающую чувственность и жестокость Скарпиа, известную тривиальность молодой героини, лишенной возвышенного ореола женственности и на глазах у публики совершающей кровавое убийство... Подобные моменты, по словам опытного импресарио, способны были сразу же эпатировать итальянскую оперную аудиторию и навсегда погубить оперу, хотя бы и написанную самым талантливым композитором! Франкетти тут же признал справедливость этих доводов и отказался от своего намерения. На следующий день новый договор был заключен с Пуччини.

Началась первая и, как всегда у Пуччини, сложная стадия работы над либретто. Не забывая об успехе «Богемы», композитор привлек к созданию оперы

своего любимого поэта-либреттиста Джакозу. Разумеется, не мог он принять без изменений и первоначальный набросок Иллики. В 1896 году «триумvirат» приступил к работе. Большим препятствием на этот раз послужила непобедимая антипатия, которую Джакоза испытывал к драме Сарду. Признавая ее сценичность, он не находил ее пригодной для воплощения в музыке. Антимузыкальными, грубыми казались ему и характеры, и ситуации «Тоски», однообразным ее драматургическое развитие. «Тоска», по его словам, не могла претендовать на долгую сценическую жизнь: это драма внешних сценических эффектов, созданная лишь для того, чтобы продемонстрировать виртуозное мастерство одной актрисы. И самый облик Тоски, лишенный в глазах Джакозы той нежной женственности, которой он обычно наделял своих героинь, оставлял его равнодушным. Нелюбовь либреттиста к драме Сарду доходила до такой степени, что он уже готов был отказаться от сочинения текста и вернуть издателю полученный аванс!

Но Пуччини настаивал на этом сотрудничестве. Как и раньше, он принимал живое участие в создании либретто не изменял своей обычной требовательности к сценарию и поэтическому тексту и заставлял обоих либреттистов по несколько раз переделывать написанное.

Не решенным до конца оставался и важный вопрос взаимоотношений с Сарду: его согласие до сих пор еще не было получено, и, зная характер этого любимца парижской публики, легко было предвидеть здесь возможные осложнения. Лучшим защитником интересов Пуччини в этом процессе, по справедливому суждению Рикорди, мог быть только сам композитор. Поручив ему переговоры с Сарду, издатель тонко рассчитывал на личное обаяние итальянского маэстро, на его подкупающую непосредственность в общении с людьми. «Он будет крайне польщен! — говорил Рикорди. — Действуйте, император (обычное прозвище Пуччини в дружеском кругу. — О. Л.), действуйте настойчиво и терпеливо!» (67, с. 173).

Момент встречи был выбран как нельзя более удачно: в апреле 1898 года Пуччини приехал в Париж, чтобы присутствовать на первом представлении и репе-

тициях своей «Богемы», сделавшей его одним из самых «модных» композиторов в глазах парижан. Уже была сочинена значительная часть «Тоски», к работе над которой композитор вплотную приступил в предшествующем, 1897 году.

Свидание увенчалось успехом. О нем Пуччини впоследствии красноречиво рассказал своему младшему другу — Арнальдо Фраккароли. Знаменитый драматург показался ему живым, остроумным, но крайне легкомысленным собеседником. «Ему было тогда уже за семьдесят, — рассказывал Пуччини. — Но он был по-юношески подвижен и энергичен. Это был поистине неутомимый и крайне интересный собеседник; он мог говорить, не уставая, по несколько часов подряд. Стоило ему напасть на какой-нибудь исторический сюжет, и красноречие било из него, как из крана, вернее, как из фонтана. Анекдоты за анекдотами так и сыпались из его уст в этом неиссякаемом потоке. Наши переговоры, собственно говоря, можно было назвать монологами Сарду — очаровательными, конечно, но мало успешными для нашей «Тоски». Наконец, он все же стал более уступчивым и охотно согласился пропустить целый акт (имеется в виду II акт драмы. — О. Л.), а также объединить сцену в тюремной камере и сцену казни» (55, с. 122).

Беседа шла на итальянском языке, которым Сарду, по словам самого Пуччини, владел превосходно. Переговоры привели наконец к желанным результатам. Согласие было получено — но дорогой ценой. Сарду запросил, к отчаянию Пуччини, небывало высокий гонорар — 50 000 франков. В конце концов писатель удовлетворился пятнадцатью процентами от полного сбора.

Думается, что решающим моментом при этой встрече послужило знакомство Сарду с музыкой Пуччини, о которой он до сих пор не имел никакого представления. Прежде чем дать окончательный ответ, Сарду попросил композитора сыграть ему фрагменты из будущей оперы. Не заставляя себя упрашивать, Пуччини сел за рояль и начал играть своеобразное поурри из «Богемы» и «Манон Леско». Эта музыка привела писателя в восторг — его согласие было получено.

Следующее свидание с Сарду, состоявшееся в январе 1899 года, было посвящено чисто творческим вопросам. Речь шла об окончательном варианте последнего действия «Тоски», в котором большие сомнения у Пуччини (как в свое время у Верди) возбуждала развязка драмы. По словам композитора, Сарду решительно настаивал на самоубийстве Тоски, не допуская в своем тексте никаких перемещений. Композитор, напротив, склонялся к более мягкой, лирической трактовке финала: традиционное *lamento* — плач героини — вот каким наиболее впечатляющим и трогательным казалось ему послесловие. Как видно из окончательного, известного нам варианта последнего действия, автору драмы вполне удалось убедить Пуччини в своей концепции: кровавый сюжет требовал более мрачной, суровой развязки.

Большое значение Сарду, как всегда, придавал внешним деталям постановки. В этом отношении он предъявлял к композитору такие невероятные требования, которые поражали своей нарочитой «театральностью» даже Пуччини, далеко не равнодушного ко всякого рода сценическим эффектам. Огромный флаг, развевающийся на башне сурового замка Сант Анджело, по мнению Сарду, должен был придать надлежащий эффект сцене самоубийства Тоски, бросающейся в Тибр (!) на фоне красочной декорации, изображающей панораму Рима и собор св. Петра. В ответ на робкое замечание Пуччини, что Тибр протекает с другой стороны и при этом на достаточном расстоянии от замка Сант Анджело, Сарду с олимпийским спокойствием ответил: «О, это ничего не значит!» (см. 17, с. 111—112).

Однако серьезных разногласий по поводу либретто между писателем и композитором все же не возникало. Сарду не возражал ни против необходимых сокращений, ни против устранения некоторых историко-бытовых деталей, излишних в опере. Напротив, в результате этих творческих бесед возникла и утвердилась ценная мысль, сыгравшая решающую роль в формировании творческой концепции Пуччини, — мысль о национальной, итальянской трактовке оперы, о переводе ее на язык «итальянской мелодии». Сомневаясь в своей способности передать в музыке сюжет и образы фран-

цузской драмы, Пуччини встретил решительную поддержку со стороны драматурга: «Сюжет «Тоски» — римский сюжет. Это — римская драма. И нам нужна здесь ваша, итальянская мелодия» (36 — см. 67, с. 175—176).

К этому «римскому колориту» композитор сознательно стремился, когда вплотную приступил к работе над партитурой. Ему хотелось как можно более остро и точно, меткими штрихами запечатлеть величественную и мрачную обстановку Рима 1800 года — клерикального, католического Рима в страшные дни террора и падения наполеоновской Римской республики. Особое внимание он уделял финальной сцене I акта, в котором торжественная служба с выходом кардинала, благословляющего смиренную толпу, служила контрастным фоном для экспозиции зловещего образа Скарпиа. Хорошо зная всю практику церковного ритуала по воспоминаниям юных лет, когда ему приходилось выполнять обязанности церковного органиста, Пуччини тем не менее искал более точных данных, строго соответствующих всем традициям «вечного города». У него завязалась большая переписка с отцом Пьетро Паникелли, римским священником, которого композитор встретил в 1897 году (позднее он стал близким другом всей его семьи — «капелланом дома Пуччини»). Ему нужен был строгий, ритуальный напев молитвы, принятой в римском богослужении во время торжественной процессии кардинала. И Паникелли сумел оказать Пуччини большую услугу, сообщив ему традиционный напев григорианского хора: то был торжественный «Te Deum», завершивший I акт.

Нужны были и реальные отзвуки римских колоколов для живописной картины рассвета в начале III действия. С этой целью Пуччини едет в Рим, фиксирует звук самого низкого колокола в соборе св. Петра (низкое *mi*), бродит на утренней заре в окрестностях замка Сант Анджело, прислушиваясь к перезвонам «колокольной симфонии». Ценные сведения автору «Тоски» удалось получить от римского ученого и поэта Луиджи Дзанадзо, сообщившего ему текст старинной песни, которую поют пастухи в Кампанье, в окрестностях Рима. В прозрачном перезвоне колоколов и простодушной песне мальчика-пастуха композитор нашел

нужные ему контрастные, оттеняющие краски для замечательной прелюдии к III действию*.

Разумеется, все эти колоритные моменты не были в опере определяющими. Как и в «Богеме», композитору было важно найти свою линию сквозного музыкального действия, найти ее совершенно самостоятельно, порой даже отвлекаясь от текста драмы. Все светлое и прекрасное в образах Флорин и Марио, все низменное, жестокое в образе Скарпиа приобрело у него новое, обобщенное значение и легло в основу той острой коллизии, которой определяется трагедийный замысел «Тоски».

С огромным увлечением трудился он над своей оперой.

Особенно много волнений стоило ему сочинение III акта. Следуя своему принципу «динамического crescendo», Пуччини предельно сократил текст, ускорил события, что привело в свою очередь к известному сжатию музыкального материала. Музыка становилось тесно в рамках либретто. Выход был найден лишь в расширении «лирического центра» — любовной сцены. Однако и этот прием до конца не убеждает слушателя. Широко развернув в этом акте дуэт-диалог Тоски и Каварадосси, Пуччини не мог не ощутить известную оперную условность этой сцены с точки зрения требований драматической правды. К тому же он не остановился перед тем, чтобы использовать в ней прежний материал: лирическая тема *Andante amoroso* («Со мною ты — и солнца мне не надо») была заимствована композитором из его ранней оперы «Эдгар». Уже один этот факт свидетельствует об известной поспешности в работе над последним актом «Тоски», которую Рикорди уже предназначал для постановки в 1900 году.

* Любопытно, что в отдельных случаях Пуччини прямо пренебрег конкретными указаниями Сарду, касающимися музыкального сопровождения драмы. Те музыкально-бытовые детали, которыми не преминул бы воспользоваться другой композитор, показались ему излишними. Так, в «Тоске» во время сцены придворного бала, по указанию Сарду, музыканты должны были играть *Andante* из Лондонской симфонии D-dur Гайдна, а затем вступление к кантате Паизиелло; во дворце звучит чинный гавот, а с улицы доносятся веселая народная сальтарелла. К этому материалу Пуччини не счел нужным прибегать в своей опере, сохранив только один характерный танец XVIII века — гавот.

Неудивительно, что именно III акт вызвал горячую полемику между композитором и издателем: Рикорди не удовлетворяла развязка драмы. Получив от Пуччини партитуру «Тоски», законченную 25 сентября 1899 года, он открыто высказал ему свои критические замечания по поводу последнего действия. «Третий акт «Тоски» в его настоящем виде представляется мне большой ошибкой — и с точки зрения общей концепции, и с точки зрения профессионального мастерства, — писал Рикорди. — Он способен изгладить и то великолепное впечатление, которое остается от I действия, и тот ошеломляющий эффект, какой производит на слушателя II акт — истинный шедевр драматической силы и трагической экспрессии! Что же касается дуэта Тоски и Каварадосси, то это — фрагментарная музыка, музыка мелкого пошиба, явно снижающая эти характеры до уровня пигмеев... Итак, скажем по правде, Пуччини: где же ваша благородное, горячее, сильное вдохновение?» (47, с. 176—177).

Суровая критика Рикорди вызвала столь же решительный протест со стороны композитора. В ответном письме к издателю от 12 октября 1899 года он старается опровергнуть все его доводы, не отрицая в то же время известной шаблонности либретто.

«Поэты не сумели дать мне (я говорю о финале) ничего хорошего и ничего правдивого: сплошная академичность и обычные любовные разговоры. Приходилось самому что-то придумывать, чтобы дойти до конца сцены, не слишком наскучив слушателям, и избежать при этом какой бы то ни было академичности», — писал Пуччини (17, с. 117—118). Однако музыка последнего акта так и осталась без изменений, в том виде, как написал ее композитор осенью 1899 года.

В январе наступило время репетиций. Приближалась премьера. Местом сценического рождения оперы на этот раз был выбран Рим, где ровно сто лет тому назад происходили события, изображенные в «Тоске». Избрав для премьеры римский театр «Костанци», Рикорди, по-видимому, рассчитывал на особенно теплый, сочувственный отклик аудитории: римская драма — римлянам.

Этот расчет не оправдался. Несмотря на растущую славу Пуччини, столичная публика сразу настроенно

отнеслась к «выходу из Милана». Успеху оперы в значительной мере повредил и новый импресарио — Тито Рикорди, совсем не обладавший дипломатическим талантом и опытом своего отца. Категорически запретив посторонним лицам, и в том числе представителям прессы, доступ на репетиции «Тоски» (случай беспрецедентный в итальянском оперном театре!), он сумел восстановить общественное мнение против Пуччини.

Тревожной и напряженной была в эти дни вся обстановка общественной жизни в Риме. Повсюду в стране вспыхивало и разгоралось революционное движение. В Кампанье нарастало народное недовольство. Неоднократные покушения на жизнь короля еще более накаляли социальную атмосферу. И когда в столице разнесся слух, что король и двор намерены посетить премьеру «Тоски», то эта перспектива не могла внушить театральной администрации ничего, кроме самых серьезных опасений. Неудивительно, что первое представление «Тоски» ознаменовалось театральным скандалом, память о котором надолго сохранится в летописях итальянского оперного театра.

Наступил вечер 14 января 1900 года. Толпа зрителей и любопытных осаждала театр. В зале было много музыкантов: Масканьи, Чилеа, Франкетти, Сгамбатти... Пуччини с волнением ждал сигнала к началу спектакля. Дирижер Муньоне уже готов был занять свое место в оркестре, как вдруг, за несколько минут до начала, его внезапно остановил представитель полиции. Оказалось, что в публичке «возможны беспорядки». А в этом случае дирижеру предписывалось «сохранять полное спокойствие», остановить оркестр и затем исполнить государственный гимн. В ответ на тревожный вопрос Муньоне о характере этих предполагаемых «беспорядков» полицейский чиновник дал более конкретное объяснение: возможно, что террористы бросят бомбу*. Муньоне проявил должное мужество, скрыв это предупреждение от Пуччини, и начал спектакль. Раздались зловещие «аккорды Скарпи»: зазвучала и полная тревоги тема Анжелотти. Но мощное нара-

* Эти опасения не были безосновательными: через несколько месяцев, 19 июня 1900 г., король Умберто I был убит в Монце.

Станше в оркестре внезапно заглушил ропот в публике. Послышались крики: «Остановите! Дайте занавес!» Покинув дирижерский пульт, Муньоне в ужасе ринулся за кулисы. Причина, однако, тут же разъяснилась: спектакль начали слишком точно, вопреки обычаю, принятому в римских театрах. Пришли опоздавшие, и недовольная публика попросту устроила скандал у дверей! Оперу пришлось начать сначала. Но напряженное состояние артистов не могло не отразиться на исполнении; лишь к концу I акта им удалось вполне овладеть собой.

Спектакль прошел в целом успешно. Первые исполнители «Тоски» во многом утвердили сценическую традицию этой оперы в крупнейших театрах Европы. В роли героини пленяла красивой внешностью и великолепным сценическим мастерством румынская левица Хариклея Даркле в партиях Каварадосси и Скарпиа выступили известные артисты миланской оперы Энрико де Марки и Эудженио Джиральдонн. Тем не менее реакция публики была неровной: понравились в основном лирические моменты — первое ариозо и плач Каварадосси, «молитва Тоски», любовный дуэт III действия. Сам Пуччини, несмотря на многократные вызовы (22 раза!), считал успех более чем посредственным; ему казалось, что опера почти потерпела провал!

На другой же день премьеры вызвала мощный поток критики, весьма противоречивой, иногда придирчивой, а порой и жестокой. В дискуссию о «Тоске» вступили самые авторитетные газеты и журналы Италии: «Popolo Romano», «Messaggero», «La Capitale», «L'Italia», «L'Avanti», «Nuovo Fanfullo» и другие. Музыка Пуччини, по мнению большинства критиков, находилась «в тисках сюжета»: жестокая драма Сарду якобы не отвечала природе дарования композитора, и только в лирических моментах проглядывало его истинное лицо.

Лучшим и самым проникательным судьей по-прежнему оказалась публика. Даже в театре «Костанци», среди в целом не расположенной к Пуччини театральной аудитории, опера быстро начала завоевывать все новых почитателей. В этом театре «Тоска» прошла в течение нескольких оставшихся месяцев сезона 22 раза при переполненном зале. За один год она обо-

шла все крупные оперные театры Италии, была поставлена в Буэнос-Айресе, Лондоне, Нью-Йорке. В связи с лондонской премьерой в театре «Ковент-Гарден» Пуччини летом 1900 года впервые посетил Англию.

В том же 1900 году состоялось первое знакомство композитора с великим певцом «пуччиниевской эпохи» — Энрико Карузо. Молодому певцу было предложено заменить заболевшего тенора де Марки на премьере «Тоски» в Ливорно. Пуччини, который в то время совсем еще не был знаком с исполнительскими возможностями 27-летнего артиста (правда, в то время уже много выступавшего как в Италии, так и за рубежом), счел нужным попробовать его голос. И когда молодой Карузо исполнил в его присутствии первое ариозо Каварадосси — «*Recondita armonia*», то пораженный композитор обратился к нему с вопросом: «Кто вас послал ко мне? Сам бог?» (68, с. 101).

II.

Пуччини в трактовке сюжета «Тоски», как и в «Богеме», далеко отошел от французского первоисточника, Его не привлекала задача отражения исторического колорита и столь типичных для французской исторической драмы «эффектов правдоподобия». Продолжая традиции Скриба, Дюма и других французских драматургов романтической эпохи*, Сарду насытил свою драму множеством исторических подробностей, конкретизировал обстановку действия и показал зрителю фигуры реальных исторических лиц, начиная от неаполитанской королевы Марии-Луизы, самое имя которой в летописях Италии сделалось символом насилия и террора.

Богатый материал для каждого композитора эпохи романтизма могло бы представить в этом отношении II действие драмы. Перед зрителем разворачивается блестящая сцена придворного празднества. Зал во дворце Фарнезе. На сцене — придворные дамы и их

* В сюжетном отношении пьеса Сарду не отличается оригинальностью. Источником ее послужила отчасти романтическая драма В. Гюго «Анжело, тиран Падуанский», отчасти комедия Шекспира «Мера за меру».

поклонники, французские эмигранты, аббаты, представители римской, неаполитанской, австрийской знати. На фоне светских сплетен идет разговор о последних политических событиях, о победе австрийских войск над армией Бонапарта. Под звуки изысканной музыки «галаантного века» появляется мрачная фигура Скарпиа. Начинается его диалог с Tosкой — завязка жестокой борьбы. Финалом служит эффектный эпизод придворного концерта. В присутствии королевы и ее свиты, окруженный музыкантами, входит руководитель придворной капеллы, неаполитанский маэстро Панзиелло, изображенный в пьесе угодливым царедворцем: его кантату сейчас будет петь Флория Tosка, смиренно склонившаяся перед своей повелительницей. Музыканты настраивают инструменты; уже раздаются звуки вступления. Но Tosка не в силах овладеть собой. Ее душат слезы ярости и гнева, она вся во власти ревнивых подозрений, которые успел заронить в ее душу жестокий Скарпиа!

Какой композитор смог бы устоять перед этой увлекательной картиной нравов? Кого не привлекла бы задача развернуть широкую экспозицию страшных, враждебных сил, угрожающих жизни и счастью героев? Такая задача, возможно, привлекла бы даже и Верди.

Но именно это эффектное изображение пестрой и многоликой толпы было решительно и бескомпромиссно отвергнуто самим Пуччини. Обилие действующих лиц и сценических деталей противоречило его замыслу. Второстепенные персонажи, за редкими исключениями (Ризиничий, Сполетта, Шарроне), в опере оказались лишними. Из пяти действий (в церкви Сант Андреа, во дворце Фарнезе, в загородной вилле Каварадосси, в кабинете Скарпиа и в замке Сант Анджело) композитор оставил только три, сосредоточив в них важнейшие, узловые ситуации: завязку, кульминацию и развязку. Они вобрали в себя все главное, существенное в развитии музыкальной драмы. А ее три главных персонажа — Tosка, Каварадосси, Скарпиа, — как уже сказано, определили собой сквозные линии, отчетливо прочерченные в партитуре.

Драматургическое соотношение пьесы Сарду и оперного либретто легко проследить уже на материале I акта.

Это действие оперы Пуччини, как, впрочем, и вся партитура «Тоски», отличается от литературного оригинала несравненно большей активностью и напряженностью сценического развития. В трактовке этого акта Сарду пользуется классическим приемом повествовательной экспозиции-завязки, как бы представляя своих героев публике при посредстве третьих лиц, рассказывая их биографию и обосновывая их поступки. Такую функцию рассказчиков выполняют в пьесе традиционные персонажи — слуги. Из разговора мальчика Дженарио (слуги Каварадосси) и Ризничего мы узнаем, что молодой художник недавно приехал в Рим из Парижа, где он воспитывался под влиянием своего отца, вольтерьянца и атенста. Его мать — француженка, а сам он — ученик прославленного мастера революционной эпохи, живописца Луи Давида. Слуги уходят. Вбегает переодетый Чезаре Анджелотти. Это — представитель знатной римской семьи, республиканец по убеждениям, консул Римской республики, возникшей во время итальянских походов Наполеона, а затем подавленной австрийскими войсками. При помощи сестры, маркизы Аттаванти, ему удалось бежать из тюрьмы Сант Анджело, где его ожидала смертная казнь. Скрываясь в церкви, в семейной капелле Аттаванти, он видит входящего художника и умоляет его о помощи. В пространным разговоре с Каварадосси Анджелотти объясняет ему подробности своего бегства. Каварадосси в свою очередь исповедует перед узником свои республиканские убеждения, верность заветам французской революции — свободе, равенству и братству. Он советует Анджелотти быть бдительным и избегать встречи даже с подругой Марио, певицей Тоской, которая сейчас должна посетить его в церкви: она неосторожна и может невольно погубить беглеца. Здесь же попутно Марио знакомит Анджелотти с характером и взглядами своей возлюбленной. Флория — дочь народа, в прошлом простая пастушка, которую взяли на воспитание монахини-бенедиктинки. Однако чудесный голос и редкая красота девушки изменили ее судьбу. В монастыре Тоску заметил знаменитый композитор Доменико Чимароза, сделал ее своей ученицей и дал ей возможность блистать на сцене. Теперь она — придворная певица неаполитан-

ской королевы; ее имя известно во всей Европе, перед ее талантом померкли все примадонны Италии. Тоска добра и сердечна, она всей душой предана своему любимому Марио. Но ее вспыльчивость и ревность не знают границ. К тому же и взгляды Тоски, ревностной католички и ярой защитницы монархических устоев, отнюдь не делают ее надежной союзницей! При помощи Марио Анджелотти должен как можно скорее бежать из Рима: здесь трудно укрыться от взора «злого цербера» королевы, начальника полиции Скарпиа.

Скарпиа — еще одно имя, всплывающее в диалоге действующих лиц. Столь же подробная преамбула (на этот раз из уст Анджелотти) знакомит зрителя с этим еще не появившимся персонажем. Скарпиа низок, коварен и жесток; по происхождению он — сицилиец, уроженец «страны разбойников». Сейчас он — доверенное лицо «австриячки», неаполитанской королевы. Так еще до появления главных персонажей писатель дает соответствующую психологическую настройку зрителю и подготавливает актера к наиболее выигрышной экспозиции образа.

Все эти приемы в корне противоречат принципам оперной драматургии Пуччини. Элемент повествовательности, рассказа композитор полностью устранил. Крутые повороты в развитии событий, отсутствие плавных, модулирующих переходов, резкая смена образов — вот главные особенности драматургии «Тоски», сразу же отличающие повышенный тонус этой драмы от более мягкой, лирической атмосферы «Богемы». Героев в опере представляют зрителям броские, выпуклые лейттемы.

Принцип концентрации действия заставил композитора пожертвовать некоторыми сюжетными деталями и максимально ускорить развитие событий*. Уже в конце I действия он вводит эпизод роковой встречи Скарпиа и Тоски, который в пьесе Сарду происходит

* Так, например, неожиданный приход Скарпиа в церковь в пьесе Сарду объясняется тем, что подкупленный Анджелотти тюремщик, попав в руки полиции, под угрозой пытки раскрыл весь план побега и указал сыщикам на капеллу Аттаванти, где скрывался беглец. У Пуччини появление Скарпиа в церкви, в сущности, не мотивировано.

значительно позже (сцена во дворце). Продвигая действие к мощной кульминации, Пуччини заканчивает I акт торжественной картиной церковной службы с характерным приемом «драматургического контрапункта» (монолог Скарпиа). Сарду в своем тексте ограничился только намеком на эту массовую сцену. Отсутствует у него и колоритная сцена Ризничего с мальчиками.

Еще более свободно трактует композитор последующие действия драмы. Отказываясь от «постановочной» сцены придворного празднества, Пуччини далее объединяет материал III и IV действий. События, показанные в III действии, — беседа Каварадосси и Анджелотти в загородном доме художника, внезапный приезд Тоски, невольно открывшей это убежище и предавшей беглеца, самоубийство Анджелотти — в опере остаются «за сценой». Сохранены только основные, конфликтные сцены-диалоги: Скарпиа и Каварадосси, Скарпиа и Тоска, зловещий «торг» между палачом и жертвой, отчаяние Тоски, ее героическая решимость и гибель тирана. Последнее, V действие, состоящее у Сарду из двух картин (тюремная камера, площадка на башне замка Сант Анджело), также предельно сжато. Отброшены пространные разговоры Марио со Сполеттой, признания Тоски, ее объяснение с тюремщиками. Трагическая развязка очищена от всяких ненужных, поясняющих деталей. Осталось главное — судьба героини.

«Портрет актрисы» — такое определение опере Пуччини дал польский музыковед В. Санделевский. Эпитет этот отчасти верен: да, Тоска — персонаж из самого близкого и родного композитору мира богемы; да, именно чертами артистизма и артистического темперамента, несомненно, отмечены лучшие пуччиниевские образы — Мими и Мюзетта, Тоска и Баттерфлай.

Но это всего лишь одна сторона центрального образа, и притом не главная. Тоска Пуччини — прежде всего героиня тираноборческой драмы. Значение ее подвига поднято композитором на большую этическую высоту. Как бы очищая этот образ от всего низменного, вульгарного, от актерской наигранности и внешней театральной «позы», которыми так часто грешило искусство создательницы этого образа — Сары Бернар,

итальянский мастер делает свою Флорню наивной и простодушной, искренней и правдивой. Это различие привлекает внимание уже при первом знакомстве с драмой Сарду. Для французского драматурга Tosca — блистательная дива, изящная и эффектная, с изрядной долей «парижского шика». Для Пуччини — большая артистка, полная веры в свое искусство. В драме она — завзятая роялистка и католичка, известная своей преданностью королеве, и самая любовь к художнику-вольтерьянцу, с ее точки зрения, является тайным грехом. В опере — верная дочь Италии, связанная со своим возлюбленным одним чувством, одним стремлением, одной верой в свободу. Это духовное единство молодых героев особенно ярко, настойчиво подчеркнуто композитором в последней их сцене перед казнью, в дуэте, где в мощном унисоне триумфальной, гимнической темы сливаются их голоса:



Как и Сарду, Пуччини делает Тоску дочерью народа. Но если в пьесе французского драматурга народность образа становится просто народностью, переходящей в прямую вульгарность, то в опере она находит свое выражение в итальянском песенном мелосе, исполненном пленительной, хотя и вполне земной, чувственной красоты. О Флорини Тоске, какой она предстает в опере Пуччини, можно было сказать словами Тургенева: композитор наделил ее «той итальянской грацией, в которой всегда чувствуется присутствие силы». Особенно глубоко переосмыслен характер Тоски во II акте. Перед зрителем — образ женщины, решающей на подвиг. Нельзя не заметить, что лирическая

кульминация действия — «молитва Тоски» — является всецело созданием самого Пуччини. Момент этот был необходим ему не только в качестве своего рода просветляющего контраста: это — этическое кредо героини, ее вера в силу искусства, человечности и любви.

Другие персонажи оперы очерчены более обобщенно. Это касается даже таких значительных фигур, как Скарпиа и Каварадосси. Пуччини нередко упрекали в неразвитости, даже излишней прямолинейности этих характеров. Действительно, с точки зрения психологической правды одна только Тоска является в опере развивающимся человеческим образом. Однако думается, что в своем понимании двух других персонажей композитор преследовал определенную художественную цель — сделать их ярким и обобщенным выражением антагонистических сил, определяющих концепцию исторической драмы. Продолжая в «Тоске» трагедийную линию Верди, Пуччини как бы стремится отобразить в этих контрастных фигурах судьбы Италии. В трагической участи Каварадосси нашла дальнейшее продолжение образная традиция вердиевских героев — Эрнани и Арриго, Манрико и Карлоса, тесно связанных с реальными образами итальянских борцов за свободу. С другой стороны, аналогичный и столь же характерный для Верди метод синтеза злых сил в одной фигуре, в одном образе — мрачном и грозном — получил свое продолжение в трактовке характера Скарпиа. Композитора не отталкивала шаблонность и натуралистичность оперного злодея. За этой фигурой ему выделялись другие носители зла, и прежде всего характер вердиевского Яго — более многогранный и тонкий, вдохновленный гением Шекспира, но тоже достигающий высокой степени образной символики. Между двумя антагонистическими фигурами находится более конкретный, индивидуальный и развивающийся образ Тоски. Острота конфликтных соотношений всех трех героев драмы максимально подчеркнута композитором в кульминационном II акте: Тоска между врагом и возлюбленным.

В образе Марио Каварадосси Пуччини создал простой, цельный, но и несколько жертвенный, пассивный характер. Являясь в опере носителем тираноборческой идеи, в какой-то мере потомком вердиевских героев,

молодой художник все же охарактеризован в основном в лирическом плане — интонационными средствами итальянского народного мелоса, но, разумеется, приподнятого над бытовой речью. Широкая кантиленность, мелодическая наполненность музыкальной характеристики молодого героя сближают его с Тоской. В музыке Пуччини оба они объединяются общей атмосферой любви — чувства, которое именно в «Тоске» нашло наиболее полное, по-итальянски щедрое выражение.

Эту особенность драматургической концепции оперы хочется отметить особо. Преобладание любовно-лирической линии в музыкальной трагедии, вдохновленной тираноборческой темой, составляет специфику художнического мировоззрения композитора, его творческого кредо: большие события — в судьбах отдельных личностей, «обыкновенных людей». Нельзя не видеть в этом своего рода измельчания героической темы после могучего трагедийного размаха Верди. Однако подобная лирическая направленность нисколько не снижает демократичности пуччиниевского творчества, глубокой человечности его искусства. Своей лирике, особенно лирике любви, итальянский мастер сумел придать большое этическое значение: в любви Тоски и Марио — смелый вызов силам зла и презрение к смерти. Именно это всепокоряющее чувство заставило молодого героя оперы Пуччини в предсмертный час помнить лишь о своей возлюбленной и о прекрасной жизни, которой он «никогда не жаждал так страстно»*. Сила и полнота чувства сближает его с

* Существует любопытное свидетельство современника. Биограф Пуччини Фраккаролли рассказывает, что текст арии Кавардосси был подробно разработан Илликой. В этом первоначальном варианте монолог героя задуман был как философское и социальное кредо, размышление о жизненной цели, о целях и задачах борьбы. Прочитав свои стихи, Иллика с нетерпением ожидал решающего слова Пуччини. Однако тот после долгого молчания решительно отказался от этого текста. «Высокая философия здесь, конечно, есть, — сказал он поэту. — Но я хотел бы побольше простой человечности. Поменьше мозга и побольше сердца». — «Вот как! Но что бы ты хотел услышать в арии, которую герой поет в эту страшную, решающую минуту?» — спросил Иллика. «Я? — ответил Пуччини. — Я думаю, что приговоренный к смерти художник, молодой и красивый, в этот великий час мог думать лишь об одном: „Как хороша жизнь! как прекрасна любовь!“» (55, с. 117—118).

теми героями старинных итальянских хроник, которыми так увлекался тонкий знаток итальянских нравов, автор «Пармской обители» — Стендаль. В своем утонченном психологическом анализе итальянского характера французский писатель говорил: «Слово невозможно перестает для них существовать с той минуты, как они воспламеняются любовью и ненавистью» (22, с. 93).

На другом полюсе драмы — образ Скарпия. Более, чем в любом другом характере «Тоски», композитор воспользовался здесь методом широкого обобщения. Пожалуй, ни один из персонажей этой оперы не вызвал такой суровой оценки критики, увидевшей в образе Скарпия всего лишь традиционную фигуру мелодраматического злодея. Пуччиниевский Скарпия казался слишком жестоким, слишком чувственным и слишком лицемерным для тонких ценителей оперного искусства начала XX века. Однако, рассматривая оперный образ Скарпия, необходимо вновь выдвинуть важный критерий типичности этой фигуры для итальянских национальных традиций. Даже самого общего знакомства с историей общественной жизни Италии достаточно для того, чтобы признать, что в условиях итальянской действительности начала XIX века фигура эта отнюдь не была столь надуманной. То сочетание ханжества и жестокости, которыми щедро наделил своего Скарпия уже сам Сарду, коренилось в быте и нравах подавленной гнетом, отсталой и клерикальной Италии. Отличие от драмы вновь заключается в том, что композитор существенно укрупнил этот характер, отметив его печатью вердиевской трагической силы. Именно в образе Скарпия сосредоточил он силы зла, смело отбросив в сторону всю пеструю толпу второстепенных персонажей, льстецов и царедворцев, сопутствующих ему в пьесе Сарду. Исчезла и та мотивировка, которая в пьесе объясняет действия и поступки Скарпия. Трусливый, изворотливый сыщик и соглядатай королевы, он наделен у французского писателя прежде всего одним качеством беспредельной подлости, низости, даже малодушия. Преследуя Анджелотти и посылая на эшафот Марно, он лишь угодливо выполняет волю своей повелительницы. Гибель республикан-

цев — залог его «блистательной карьеры», цена его личного благополучия, а может быть, даже и собственной жизни.

У Пуччини Скарпиа — поливластный вершитель человеческих судеб, тиран, перед которым «трепещет весь Рим»*. Из низкого и подлого сыщика он вырастает в фигуру внушительную и грозную. Он один — носитель мрака и угнетения, символ порабощения Италии. Отсюда и концентрация мрачных, темных красок в интонационной характеристике Скарпиа (даже его любовные признания окрашены своеобразными «демоническими» интонациями в духе вердиевского Яго). Отсюда и выделение его лейтгармоний — гармоний целотонового звукоряда — как главного лейтмотива всей оперы в целом!

Такой же суровый, трагический нюанс приобретает у Пуччини важный психологический момент — «набожность» Скарпиа, его показное благочестие. Эта атмосфера ханжества постоянно сопутствует тирану и составляет выразительный фон для его острой характеристики. Прямым осуждением клерикального гнета звучит зловещий «Te Deum» в финале I акта, набожный «Angelus» в устах труса и предателя Ризничего, трусливое бормотанье заупокойной молитвы в речитативе полицейского Сполетты в сцене пытки Каварадосси. И в этом смысле фигура самого Скарпиа и окружающая его «свора ищеек» резко противопоставлены не только атеисту Каварадосси, но и его подруге, благородной дочери народа Тоске, с ее наивной религиозностью и верой в «добрую Мадонну». Все эти антиклерикальные мотивы оперы Пуччини вновь заставляют вспомнить о Верди, о замечательных сценах из «Трубадура», «Дона Карлоса», «Аиды», в которых великий итальянский мастер с такой беспримерной смелостью бросил свой вызов бездушному «миру жрецов».

Итак, в общей концепции «Тоски» Пуччини значительно переосмыслил сюжет и образы драмы Сарду, подчинив их своей национальной традиции. Эти изменения коснулись как драматургии характеров, так и

* Эти слова (заключительная реплика Тоски во II акте) принадлежат композитору.

драматургии ситуаций, отраженных в опере с той драматической силой и страстностью, какой до сих пор еще не достигала музыка Пуччини. Именно новая музыкальная образность, совсем иная по сравнению с лирическим строем «Богемы», составляет самую сущность «Тоски», ее специфику итальянской оперы-трагедии.

III.

В музыкальном отношении «Тоску» можно считать кульминацией творческого пути итальянского мастера. После ранних опытов, после «Богемы» Пуччини утвердил в ней свой идеал сильной, захватывающей музыкальной драмы, продолжающей национальную героическую традицию, но и несущей в себе новые черты своего века.

Еще в эпоху сценического рождения «Тоски» многие критики усматривали в ней прямое влияние Вагнера. Эту точку зрения разделяют и современные музыковеды. Так, французский исследователь Андре Готье, большой почитатель Пуччини, прямо рассматривает «Тоску» под знаком вагнеровских эстетических принципов и видит в ней прежде всего «тень Вагнера», его концепцию музыкальной драмы (59, с. 81). Действительно, в этой опере Пуччини значительно усложнил и обогатил свой музыкальный язык, развил его в сторону гармонической неустойчивости, экспрессивного применения новых ладов. Широкое развитие лейтмотивной системы, гибкость модуляционного плана, непрерывные смены темпоритма, обеспечивающие сквозное развитие действия, — все это связывает итальянского мастера с певцом «Тристана».

Однако есть и огромное различие между той подражательной вагнерианской оперой типа опер Бойто или Каталани, которыми ознаменовалось новое оперное течение в Италии 1860—1870-х годов, и зрелым произведением Пуччини. И это различие нельзя отнести только к творческой оригинальности композитора. В эпоху, когда он писал свою «Тоску», идеи Вагнера успели уже переплавиться в горниле национальных традиций. Творчество Пуччини, представителя этой переломной эпохи, — наглядный тому пример.

Эстетические принципы немецкого мастера, запавшие некогда в сознание молодого провинциального музыканта из Лукки (вспомним его оперу «Виллисы»), теперь обрели у него новую, самостоятельную жизнь. Иначе и не могло быть, ибо и сам Вагнер был воспринят итальянским композитором уже опосредствованно, сквозь сферу влияния позднего Верди.

Итальянское у Пуччини — прежде всего в мелодической стихии, вокальной по своей природе и властно захватывающей весь оркестр. Опера примечательна естественным, органичным слиянием симфоничности и вокальной кантиленности, драматургии мелоса и драматургии тембров. Напевное, кантиленное начало пронизывает всю музыку «Тоски», мощным потоком прорывается в ее самых сильных, драматических кульминациях и подчиняет себе всю оркестровую, инструментальную ткань. Больше того, именно оркестр у Пуччини нередко берет на себя ведущую мелодическую функцию, как бы перехватывая линию голосов, подсказывая, или предвещая, или дополняя развитие действия. В этом смысле сам метод мышления Пуччини в какой-то мере родствен принципам его русского современника — Чайковского, с операми которого он в ту пору, правда, едва ли был знаком.

Как произведение трагедийного плана, «Тоска» отличается ярко выраженной конфликтностью. В масштабах «маленькой трагедии», с ее сжатым, ускоренным темпом развития и крайне экономным распределением действующих сил, эти конфликтные линии выступают особенно резко. Рельефный контраст сил мрака и угнетения (темы Скарпиа) и светлого, человеческого начала (Флория, Каварадосси) открыто отображает антагонизм музыкальных образов, в противоположность чисто лирической «Богеме» с ее скрытой борьбой человеческих характеров и судеб (здесь вновь возникает соотношение с классическими русскими образцами — «Онегиным» и «Пиковой дамой»).

Важнейшим средством выражения служит музыкальный тематизм, сконцентрированный в целой системе лейтмотивов, которая никогда еще не получала у Пуччини такого широкого и многообразного применения. Уже в интонационной структуре этих лейтмотивов, в их ладово-гармонической окраске опре-

деляется специфика нового пуччиниевского стиля — более сильного, острого, экспрессивного.

Соответственно главным характерам драмы, лейтмотивы «Тоски» можно разделить на три группы: первая — темы Скарпиа, вторая — темы Каварадосси и Тоски, третья — темы Анджелотти.

Самым устойчивым, ключевым мотивом, несущим в себе фатальное, роковое начало, служит лейтмотив Скарпиа. Открывая оперу и пронизывая музыкальную ткань партитуры, он приобретает значение своего рода эпиграфа — «motto». Его гармоническая основа имеет глубокие корни в романтических образах зловещей фантастики. Это все тот же целотоновый звукоряд, означающий вторжение страшных, нечеловеческих сил. Пуччини намеренно заостряет эффект этой темы, воспринимаемой не столько в ее мелодическом, сколько в темброво-гармоническом облике. Движение баса по целым тонам гармонизовано мажорными трезвучиями. Пропуск одного звена (линия *b, as, e*) усиливает резкость тритонового соотношения крайних точек мотива, а расходящееся движение голосов у всего оркестра с доминирующим звучанием медной группы придает теме особую устремленность — жесткую энергию натиска:



Характерна и устойчивая ладотональная окраска. На протяжении всего I действия лейтмотив Скарпиа проводится трижды, этим мотивом обрамляется I акт. И всюду композитор строго придерживается раз навсегда избранной окраски — «двуликого» лада В—Е. Этим обусловлено особое выразительное значение статически-грозного, неподвижного образа, противопостав-

ленного гибкому и трепетному, лихорадочно-напряженному развитию всей музыки в целом.

Не подвергаясь развитию в собственном смысле слова, тема Скарпиа имеет свои модификации, свои варианты, сохраняющие значение либо напоминаний, либо предвестников. Один из наиболее впечатляющих ее вариантов — «тема колодца», внезапно появляющаяся в диалоге Каварадосси и Анджелотти, обдумывающих план побега. Развертывающаяся на основе целотонового звукоряда в приглушенном тембре деревянных духовых *ritardando*, она звучит как намек на будущую трагедию, как предсказание будущего предательства Тоски и гибели Анджелотти. Подлинное значение этой темы полностью раскрывается в драматической сцене мучений Каварадосси, во II акте. Яростные возгласы меди (*violento*) на этой теме сопровождаются полной отчаяния репликой Тоски: «В колодце... возле сада...»:

3 Allegro vivace TOSCA

Violento

№1
В ко...

роз - за... nel gar - di - no...
- та - че... во - де са - да...

Смело, с большой экспрессией применены гармонии увеличенного лада в торжественно-мрачном финале

I действия — этой развернутой экспозиции образа Скарпия. Хроматическое скольжение нисходящих увеличенных трезвучий, охватывающих полный 12-тоновый звукоряд и подчеркнутых резким тембром трех труб, вносит особый, терпкий, «отравляющий» колорит в торжественную диатонику церковного хора и колокольных перезвонов:

Largo religioso sostenuto molto

4 SCARPIA

Е Scar-pia che sciagite a vo-lo il fai-co
Те. пер-зю де- стиг, пуга-жа-щий не-ли

pp *legato* *f*

(Cannone)

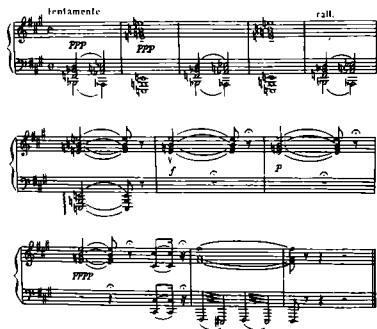
С другой стороны, те же интонации целотонового звукоряда по-новому, в их мелодическом значении применены в монологе Скарпия во II акте:

5 *Andante* *poco stent.*

Прямолинейность рисунка, тяжелые нисходящие унисоны создают в данном случае более конкретный, как бы видимый облик этого персонажа, в то время как мощные «аккорды Скарпия» несут более обобщающий смысл*.

* Р. Лейбовиц не без основания видит в «аккордах Скарпия» элементы дважды увеличенного лада, ведущие далее к Шенбергу

Ярко, впечатляющего эффекта Пуччини достигает в оркестровом заключении II акта «Тоски», где лейт-мотив Скарпиа, сохраняя свою остинатную основу, получает разрешение не в мажорном, а в одноименном минорном аккорде — e-moll. Трагическая экспрессия этого приема усилена посредством закрепления тональности fis-moll, господствующей на протяжении финальной сцены убийства Скарпиа. Неожиданный поворот темы в сторону доминанты fis-moll (cis) дает новое ладовое освещение темы, окрашенной здесь в сумрачные тона:



Достигая максимальной концентрации ладово-гармонических средств в характеристике Скарпиа, Пуччини, напротив, «вокализует» свой оркестр всюду,

и Стравинскому. Исследователь ссылается, в частности, на Первую камерную симфонию Шенберга с такой же «двойственной» каденцией на тритоне: b—e (65, с. 339).

где речь идет о помыслах и деяниях молодых героев. Погружаясь в мир чувств Тоски и Каварадосси, он стремится к сочности колорита и теплоте звучания. Их темы — гибкие, певучие и широкие — наполняют музыку «Тоски», подчиняя себе весь стиль оркестровки. И если в трактовке образа Скарлиа можно говорить об одной доминирующей теме (другие его лейтмотивы, например мотив страсти, имеют второстепенное значение), то музыкальные характеристики молодых героев вбирают целый комплекс лейтинтонаций, по преимуществу диатонических, коренящихся в итальянском песенном мелосе.

Наиболее полно, разносторонне обрисован в интонационном отношении образ Тоски. Образ этот не только господствует в опере: он выделен у Пуччини посредством самого метода характеристики, вобравшей в себя лучшие, ценнейшие качества его оперного реализма.

О новой трактовке этого образа в опере уже говорилось. Сообщая своей героине черты высокого благородства и нравственной чистоты, композитор отнюдь не делает ее «воплощением идеал». Характер Тоски ничего не утратил в своей реальности: открытость и щедрость души, вспыльчивость, ревность, кокетство — все эти качества женщины и артистки в музыке сохранили свою жизненность, но и приобрели новые, тонкие психологические нюансы.

Основной портрет героини сосредоточен в ее лейт-теме, обобщающей те характерные интонации Тоски, которые далее получают вполне самостоятельное развитие. Симметричная структура темы, ее диатонический строй оставляют впечатление классической законченности, стройности и чистоты:



Большое значение в этой теме приобретает первая восходящая интонация, переплавляющаяся далее в восторженных темах любви (см. пример 9). Отметим также и выразительную «концовку» темы, составляющую яркую лейтмотивную героини (такты 7—8 примера 7).

Этот короткий, энергичный мотив в дальнейшем по-разному обыгрывается композитором в зависимости от драматических ситуаций: в первой арии Тоски — решительная и властная интонация, исполненная кокетливой грации и акцентированная смелым «росчерком» изящного группетто в оркестре; далее, во II акте, в «молитве Тоски», та же попевка звучит как раздражающий душу возглас скорби. И даже подвижная ритмическая фигурка — группетто — в трагической сцене II акта приобретает диаметрально противоположный смысл, преобразуясь в экспрессивную тему отчаяния:



86 Andante sostenuto



Более обобщенная и менее дифференцированная характеристика образа Марио Каварадосси в опере связана с сюжетным развитием: активность Тоски у автора как бы противопоставлена жертвенности, страдальческой обреченности молодого патриота.

В вокальном отношении партия Марио — одна из самых богатых и полнозвучных, мелодически насыщенных теноровых партий Пуччини. В ней наиболее от-

крыто выражена кантиленная природа итальянского песенного мелоса. В темах Каварадосси, в его ариозо I акта («Таинственные законы красоты», «Нет в мире взора»), в трогательном *lamento* III действия с законченным артистизмом претворены знакомые попевки и ритмикоинтонации итальянских народных песен: медленно-плавные подъемы и кульминации, постепенные «раскачивания» начальных интонаций, специфически вокальные «ритмы человеческого дыхания» — ямбы и амфибрахии*, широкие разливы замедляющих триолей или, наоборот, решительные квартовые кадансы с энергичным «упором» на тонике.

Дополняя и оттеняя центральный образ Тоски, характер Каварадосси очерчен в интонационно родственной сфере тематизма: судьбы молодых героев с самого же начала тесно и нераздельно связаны между собой. Лейттемы Марко и его возлюбленной по преимуществу диатоничны, плавны, распевны. Они свободно трансформируются, переходят из одной вокальной партии в другую, составляя единый образный комплекс.

Так, например, из главного лейтмотива Тоски рождается сначала грациозная тема мечты о счастье (в арии «Наш домик маленький»), затем широко распетая фраза Каварадосси «Нет в мире взора» и, наконец, тема последнего дуэта влюбленных из III акта, звучащая как напоминание:

04 *Allegro moderato*
TOSCA *lento*

Non la c'è più, no la più stra da sol la.
Наш до-мик ма-ленький не с-ча-ст-ли-

06 CAVARADOSSE *Andante sostenuto*

Qual' è chi non da più str da'.

* Преобладание амфибрахических ритмов в кантиленных темах Пуччини отмечено Б. М. Ярустовским в качестве характерной оригинальной черты творческого почерка композитора (31, с. 273).



Andante amoroso

9. CAVARADOSSE

dolcissimo



Главным же связующим звеном в этой интонационной группе, бесспорно, служит тема любви, наиболее широко развитая в дуэте I действия^{*}. Зерном се является характерный пуччиниевский бесполутоновый мотив (сцепление двух кварт), получающий продолжение в тех же восходящих интонациях, которыми отмечены почти все любовно-лирические темы «Тоски»:

Andante passionale

CAVARADOSSE

10

con grande espressione



Эти восторженные, устремленные ввысь лейтмотивы любви вносят особую озаренность и полноту чувств в лирическую сферу всей музыки Пуччини.

Третья, контрастная группа тем — лейттемы Анджелотти. С ней связаны наиболее острые, конфликтные моменты I действия. Своим напряженным драматизмом беспокойные темы Анджелотти противостоят широким, распевным темам Тоски и Марио. Они противоположны той мелодической сфере молодых героев,

* Любопытно отметить, что именно с этой темы началось сочинение «Тоски»: дуэт Флорин и Марио для Пуччини послужил первоначальным творческим толчком.

которая даже в моменты высокого трагизма не утрачивает своей первозданной кантиленности.

Основа тем Анджелотти — хроматическое движение, пагнетающие экспрессию острые синкопированные ритмы, неустойчивость гармонии, резкая смена динамики. Развертывающиеся в основном в I акте, темы эти стимулируют завязку трагедии и получают развитие в самых острых, драматических ситуациях. Первая из них — мотив бегства — отмечена резким, прерывистым, как бы задышающимся синкопированным ритмом. Стремительно низвергающаяся мелодическая линия переходит в страдальческие интонации стоны:

Vivacissimo con violenza



Вторая (ее условно можно назвать темой поисков или темой тревоги) противоположна по мелодическому рисунку. Ее восходящее движение создает по-вагнеровски упругую, напряженную линию хроматизмов:

Vivace come prima



Оба мотива носят чисто инструментальный характер. В вокальном отношении партия Анджелиотти не отличается яркой индивидуальностью, и персонаж этот охарактеризован в целом средствами оркестра. Его темы — это не столько мотивы характера, сколько мотивы действия, а последним, как мы увидим далее, принадлежит в опере огромная роль.

Особое место в музыкальной драматургии «Тоски» занимает еще одна лейттема, полная глубокого внутреннего смысла. Это тема, связанная с обобщенным образом итальянских патриотов: самого Каварадосси, Анджелиотти и их невидимой покровительницы — благородной маркизы Аттаванти, чей светлый образ незримо присутствует в трагедии и вдохновляет на подвиг борцов за свободу. Именно тема Аттаванти как своего рода этический символ открывает собой экспозиционную сцену Каварадосси-художника, созерцающего свое творение. Возвышенно-романтическая музыка своей широкой распевиностью напоминает основную лирическую группу тем Каварадосси:



Но тонкий нюанс скорби (отклонение в тональность *es-moll*) придает этому образу скрытый смысл предвестника будущих мрачных событий. Это — голос долга, призыв к подвигу. В таком смысловом значении тема раскрывается дальше: властно, настойчиво звучит этот зов в диалоге Каварадосси и Анджелиотти, принявших решение бороться против тирании Скарпиа. Кульминационное проведение темы сосредоточено в центральном эпизоде II действия, когда измученный пыткой Каварадосси гордо провозглашает гимн свободе перед лицом палачей. В своем значении темы-символа этот образ, бесспорно, господствует в му-

зыке «Тоски» и с наибольшей силой выражает ее героическую концепцию.

•

Развертывая в опере широкий комплекс лейттем, Пуччини, как мы уже видели, не ограничивает их значение только ассоциациями с тем или иным человеческим характером, тем или иным персонажем. Его метод симфонизации оперной формы затрагивает и образы более обобщенного, даже символического значения и характерные мотивы ситуаций, которые в своем гибком и непрерывном движении конкретно отображают сценическое действие драмы.

В этой специфической, зрительно-сценической направленности всей музыкальной образной системы полнее всего проявились новые качества драматургии Пуччини, присущие ему принципы оперного реализма. Он не был бы новатором, если бы ограничился подражанием романтической символике Вагнера, его методу философского обобщения поэтического сюжета.

Напомним, что итальянский композитор мыслил оперу прежде всего как музыкальный спектакль, насыщенный действием (отсюда большая роль немых или совсем почти бестекстовых мимических сцен). Психологическая основа драмы, ее психологический подтекст раскрывается прежде всего в оркестре, который не только воссоздает общую атмосферу действия, но и стимулирует сценическое поведение героев, их поступки. Этим обусловлена особая роль мотивов действия, или мотивов ситуаций, играющих в опере по сравнению с лейтхарактеристиками главных героев не менее важную роль.

Проследить логику этих мотивов действия можно лишь на материале сквозного анализа всей оперы в целом, ибо в них-то и кроется самая яркая индивидуальная особенность драматургии Пуччини. Мотивами действия обрисована у него и внешняя, сценическая, и внутренняя, душевная жизнь героев. Пуччиниевские темы бегства, преследования, подвига, ожидания и т. п. всегда передают психологическое состояние героев с неизмеримо большей утонченностью и глубиной, чем это делает оперный текст. Вот почему его лучшие оперы, и в том числе «Тоска», оставляют столь

сильное впечатление драмы — даже при относительной неразвитости индивидуальных характеров. Конкретность сценической атмосферы, реальность сценического поведения — вот яркие черты реалистического метода композитора, сложившиеся, как уже было сказано ранее, в значительной мере под воздействием литературной «натуральной школы» конца XIX века.

Сценическая сторона у композитора находится в полной гармонии с музыкой, с логикой симфонического развития. Симфоничность «Тоски» ярко проявилась уже в оперной форме Пуччини — стройной, продуманной с точки зрения чисто музыкальных закономерностей*. По-видимому, именно этой логики музыкального развития в первую очередь так недоставало его современникам-веристам. И только даровитому автору «Тоски» удалось сочетать новаторские сценические принципы веризма с подлинным мастерством музыканта.

Многое в музыкальной структуре «Тоски» непосредственно подсказано традицией инструментальных классических форм, и прежде всего принципами классической симфонии. Присущий композитору метод симфонизации оперной формы, блестяще осуществленный в «Богеме», здесь достигает еще более высокого уровня развития, благодаря сложным композиционным приемам совмещения сонатности и цикличности. Типичная для «Богемы» структура четырехчастного симфонического цикла теперь распространяет свое влияние и на отдельные части оперной формы. Примером тому может служить монументальное I действие «Тоски»,

* Нельзя обойти молчанием, в частности, сквозную линию тональных связей в «Тоске» Пуччини. В одном случае это — прием утверждения главной тональности, ладотонального обрамления всего акта (тональность B-dur в I действии, A-dur и fis-moll во II). В другом — динамика полутоновых сдвигов, особенно ярко выраженная в последнем, III акте: от светлой «тональности любви и природы» E-dur — к мрачно-трагическому es-moll в финальной сцене гибели Тоски, от ясной мажорной колокольной симфонии B-dur — к элетическому, траурному h-moll в арки Каварадосси. Сквозное значение тональности E-dur в темах любви и мрачно-трагической тональности es-moll в сильных драматических кульминациях (возглас Каварадосси: «Анжелотти! Консул павшей республики Римской!), сцена убийства Скарпиа, сцена гибели Тоски) намеренно выделено композитором.

несущее в себе весь комплекс контрастных, антагонистических образов драмы.

Широкий экспозиционный I акт «Тоски» наиболее сложен по внутреннему строению. В этой кипучей и напряженной, бьющей через край лихорадочно-взволнованной музыке есть в то же время свои классические контрасты, подсказанные традициями сонатности. Весь первый раздел этой драматизированной сонатной формы, включая первое ариозо Каварадосси, можно уподобить большой сонатной экспозиции с типичным для нее классическим тональным планом (B-dur, g-moll, F-dur), за которой следует разработка (сцена Марио с Анджелотти) и центральный лирический эпизод — сцена любви. Динамическая реприза, открывающаяся темой Анджелотти, носит особенно активный характер. Развернутая кода, в которой в качестве «новой темы» появляется зловещий образ Скарпины, увенчивает это своеобразное «сонатное аллегро».

Не менее явственно прослеживаются в этом же действии признаки многочастного симфонического цикла, в котором драматическая первая часть и светлое лирическое *Andante* сопровождаются острым, блестящим скерцо (сцена Ризничего с мальчиками) и мощным финалом — картиной католической службы и торжества мрачных, гнетущих сил. Всем этим обусловлена специфическая концепция «поэмности», то есть объединение многочастного цикла в пределах единой сонатной формы, скрепленной господствующим лейтмотивом или эпитафией — темой Скарпины.

Четкая конструктивность формы сочетается с гибким и динамичным сквозным развитием, преодолевающим грани отдельных эпизодов. Музыка движется сплошным, непрерывным потоком. Динамика ее обусловлена не только подвижностью модуляционного плана, но и главным образом частой сменой темпоритма, ритмической изменчивостью звуковой ткани*. Достаточно указать, что на протяжении первых 30 тактов партитуры (моносцена Анджелотти) Пуччини

* В этом смысле интерпретация «Тоски» составляет трудную, но и благодарную задачу для дирижера.

три раза меняет темп (*Andante molto sostenuto*, *Vivacissimo con violenza*, *Quasi lento*, *Vivace come prima*), три раза — размер ($\frac{3}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$) и дает острейшие контрасты динамики, тембра — от мощного *forte* всего оркестра до таинственных, приглушенных протянутых аккордов *pianissimo*.

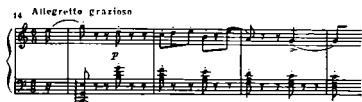
Ритм и темп действия — живая душа оперы Пуччини. С первых же звуков, как только на слушателя обрушивается лавина «задыхающихся» синкопированных аккордов (тема Анджелотти), музыка сразу вторгается в самую гущу событий. Полная внутреннего движения, она трепещет и бьется, затухает и вновь разгорается ярким пламенем.

Пуччини начинает I действие двумя контрастными моносценами: Анджелотти и Ризинчий. Еще в «Богеме» проявилась характерная для композитора тенденция к развернутому мимическому действию. Оперная сцена у него нередко получает своеобразную трактовку «пантомимы с диалогом», а иногда просто мимического эпизода, в котором ведущая роль принадлежит оркестру. В таком действенном ключе решена первая сцена Анджелотти, где каждое движение, каждый жест актера-певца получают свое интонационное отражение в оркестре. Вокальная партия использована очень экономно и сводится всего лишь к нескольким декламационным репликам («Вот чаша... вот колонна... Ключ! Слава богу!...»). Зато сценические ремарки очень обильны и зафиксированы с точностью, приближающейся к балетному сценарию («Подходит к колонне, ищет ключ у подножия статуи Мадонны, не находит; волнуется, ищет вновь. Движение отчаяния. Продолжает искать; со сдержанным криком радости находит ключ» и т. д.).

Построенная на двух темах Анджелотти — мотивах бегства и тревоги, эта свободная моносцена в то же время подчинена принципам трехчастности и динамической репризности, типичным для оперных форм Пуччини.

Вторая моносцена связана с появлением Ризинчего. В характеристике этого персонажа композитор применяет тонкий контраст шекспировского плана. Грубоватому, даже гротескному сценическому облику старого пьяницы и ханжи на первый взгляд не вполне соответ-

стствует изящная, скерцозная музыка. Однако внутренний смысл пуччиниевского скерцо сразу же обнаруживает себя. В кажущемся несоответствии видимого и слышимого кроется то специфическое качество иронии, которым отмечено мировосприятие многих крупнейших оперных мастеров XX века — вплоть до Стравинского, Берга, Прокофьева, Шостаковича, Бриттена. Самая тема Ризничего очень национальна. В ее остром триольном ритме есть черты итальянского народного танца, сближающие Пуччини с его предшественниками — Россини и Верди:



Две вводные моносцены, драматическая и скерцозная, готовят экспозицию главного героя — Каварадосси. Выход его сопровождается возвышенно-романтической лейттемой Аттаванти. Теплый и благородный инструментальный колорит (деревянные духовые без флейт, валторны — на трепетном фоне тремоло струнных) подчеркивает значительность этого образа. В мягких, приглушенных тонах ведется весь диалог художника с Ризничим, завершающийся лирическим ариозо героя.

У всех исследователей творчества Пуччини ариозо Каварадосси вызывает неизбежные ассоциации с аналогичным экспозиционным монологом Рудольфа в «Богеме». Это прежде всего исповедь художника. Поэт, любующийся живописной, расстилающейся перед ним в туманной дали панорамой Парижа, молодой живописец, восторженно созерцающий свое творение. — вот образы, неизменно близкие, дорогие сердцу композитора.

Подобно Рудольфу в «Богеме», молодой герой исповедует свое эстетическое кредо. Как и в «Богеме»,

Пуччини мастерски сочетает певучую итальянскую кантилену вокальной партии с изысканным инструментальным колоритом нежных и приглушенных, импрессионистских тонов. Но экспозиция образа здесь шире, полнее.

По удивительной стройности, цельности, гармоничности музыкального образа первое ариозо Каварадосси — один из шедевров Пуччини. Постепенное «раскачивание» и расширение амплитуды вокальной мелодии, мягкие амфибрахические ритмы, теплота лейттембров — все здесь навеяно пуччиниевской атмосферой искусства и красоты. Нельзя не отметить тонко задуманное оркестровое вступление к ариозо, в котором устойчивые гармонии струнных и пасторально-идиллические параллельные кварто-квинтовые созвучия флейт создают спокойный образ созерцания и раздумья.

Вдохновенный монолог Каварадосси составляет, по существу, третью самостоятельную моносцену экспозиционного раздела. Пуччини дает здесь лишь небольшой «оттеняющий контрапункт» в репликах Ризничего, недоброжелательно прислушивающегося к «кошунственной» речи художника-вольтерьянца. Все три сцены, охватывающие экспозиционный раздел I акта, в полном соответствии с классическими традициями объединены общим кругом родственных тональностей: B-dur — g-moll (Анджелотти), C-dur — F-dur (Ризничий), Des-dur — F-dur (Каварадосси).

За экспозицией следует «разработка». С появлением Анджелотти музыка вступает в действенную, активную фазу. Начинается цепь уже не сольных, а диалогических сцен, составляющих основную оперную форму «Тоски».

Драматургия диалога — основной композиционный принцип оперы Пуччини. Здесь мы почти не найдем ансамблей классического типа, и в этом смысле опера уступает «Богеме».

Однако такой подход к оперной композиции имел свои основания. Ансамбли классического типа в «Тоске» вытесняются другим типом сцены-диалога, в которой все драматическое развитие мощно продвигается, стимулируется оркестром. Подобная симфонизированная трактовка сцены составляет важную осо-

бенность «Тоски» как оперы-драмы начала XX века. Исключительное преобладание этой формы здесь отнюдь не приводит к драматургической вялости, монотонности, как говорил об этом либреттист Пуччини Джакоза. Напротив, композитор виртуозно владеет здесь самыми разнообразными типами ансамбля-диалога. Это и сцены-поединки, это и насыщенные мимическим элементом ансамбли действия, это и дуэты согласия, более приближающиеся к классическому типу.

Начиная с момента роковой встречи Каварадосси и Анджелотти вся опера развивается на основе конфликтов, столкновений, борьбы или, напротив, тесного единения двух действующих лиц.

Ярко выраженный драматический, действенный характер носят обе диалогические сцены художника с Анджелотти, обрамляющие лирический центр оперы — сцену любви. С большой устремленностью проявляется в них активная роль мотивов действия и мотивов-предвестников.

Таковы две темы, возникающие в диалоге Марио с Анджелотти, сопровождающие рассказ узника о побеге. Связанные с героическими образами оперы Пуччини, они впервые вводят в действие призывные тембры меди, тембры тромбонов и труб. Первая из них — тема страдания — возникает из хроматических, беспокойных лейтинтонаций Анджелотти («Вы! Каварадосси! Вас шлет мне небо»). Вторая — тема подвига («Бежал сейчас я из тюрьмы Сант Анджело») — звучит впервые у фаготов на фоне тревожного тремоло струнных (огромное драматургическое значение этот образ приобретает впоследствии во II акте, в сцене допроса Каварадосси, его трагического поединка со Скарпиа):



Allegro vivo e agitato
156 ANGELOTTI (con misterio)

Fug. gli pur o. ra da Cas. lei San.
Be. жал сей. час я на тюрь. мы Сант.

mf

CAVARADOSSI (generosamente)

Di sp. ne le di me.
Я по. новь зан го. то!

l'An. ge. lo...
Анд. же. до...

Мужественные темы, характеризующие отважных патриотов, дают сумрачно-трагедийную настройку всему дальнейшему развитию музыки. Этот трагический нюанс не исчезает полностью даже и в следующей, светлой сцене — лирическом диалоге Тоски с ее возлюбленным, где краткие реминисценции тем Анжелотти по-прежнему напоминают о реальности всего совершившегося.

Большая сцена любви выделяется особой просветленностью оркестрового колорита. Рисуя обонх молодых героев средствами кантилены, «большой мелодии», композитор одновременно подчеркивает контраст двух образов приемами оркестровки. Ясные, звенящие тембры флейты, арфы, челесты оттеняют вокальную партию Флорин; сочные, бархатистые краски низких

струнных, кларнета, английского рожка и валторны сопутствуют широким мелодиям Каварадосси, звучащим в мягких тональностях Es-dur (ариозо «Нет в мире взора») и F-dur (соло из дуэта). Особым изяществом инструментовки отмечена вся характеристика Флорин, и прежде всего ее лейттема, с которой она впервые появляется перед зрителем (см. пример 7). Вторжение светлого, женственного образа, воспринимаемого как образ самой красоты, сразу же ощущается в воздушном, пасторальном напеве флейты, в легкой поступи аккомпанирующих разложенных аккордов у струнных пиццикато. Еще более радостные, звенящие тембры челесты и арфы сопровождают грациозную арию Тоски «Наш домик маленький». Многие в этом монологе, изысканно-нежном и простодушно-кокетливом, уже предвещает стиль будущей оперы Пуччини — «Мадам Баттерфлай».

В образной сфере «Тоски» ария Флорин и следующий за ней любовный дуэт составляют единственный и неповторимый в своем драматургическом значении эпизод: ведь только здесь мы видим героиню счастливой, полной надежды. Нигде далее, ни в одной из последующих сцен «Тоски» чувство упоения счастьем не возвысится до такой озаренности, такой экстатической полноты. И это чувство все нарастает. Покоряющей страстью веет от плавной мелодии ариозо Каварадосси («Нет в мире взора, что мог бы сравниться...»). Широким потоком льется тема дуэта — лирической кульминации всего действия*. Исчезают темы Анджелотти, все мрачное и тревожное позабыто.

Лирический дуэт Тоски и Марио — один из немногих дуэтов согласия в опере Пуччини. Композитор не изменяет характерному для него принципу диалога: голоса то вступают поочередно, то сливаются в унисон. Особенно часто Пуччини пользуется приемом короткого, временного наложения одного голоса на другой на «стыках» фраз. Но эта «диалогичность» с избытком

* Дуэт выделен ладотональной окраской. Тональность E-dur — наиболее далекая сфера от крайних тональных устоев, обрамляющих I акт (B-dur). А в то же время зерно этого тонального плана уже содержится в лаконичной теме Скарпины, основанной на григоровом сопоставлении трезвучий B—E.

компенсируется широкой мелодизацией оркестровой партии. Гибко чередуя вступления голосов в дуэте, Пуччини проводит сквозную мелодическую линию в оркестре, и даже там, где мелодия у обоих певцов постепенно утрачивает кантиленную широту и растворяется в речитативном диалоге, оркестр продолжает выразительно «допевать» тему любви.

Флория уходит — и воспоминание об Анджелотти вновь пробуждает художника к тяжелой действительности. Тревожные аккорды Анджелотти открывают новую сцену — диалог двух героев. В этой динамической репризе композитор широко использует материал первого экспозиционного раздела оперы: весь комплекс мотивов Анджелотти, тему Аттаванти, особенно широко развитую, напоминание о Тоске («лейтмотив-группетто») и, наконец, зловещую «темую колодца», развертывающуюся на основе целотонавого звукоряда, звучащую особенно таинственно и многозначительно в прозрачных тембрах оркестра (деревянные духовые, челеста, арфа, глухой рокот литавр).

Свидание внезапно прерывается пушечным залпом: бегство узника открыто. По аналогии с экспозиционным разделом композитор вновь вводит активную тему Ризничего, придавая ей новую трактовку.

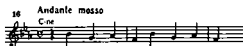
Большой эпизод Ризничего с мальчиками в этой «репризе» I акта соответствует первой его моносцене. Это один из тех ярких жанровых моментов, в которых наглядно проявился реалистический метод композитора, его острое чувство бытовой атмосферы действия. Задуманная как своего рода интермеццо перед трагическим финалом, сцена разворачивается в стремительном темпе скерцо, пронизанном острыми итальянскими танцевальными ритмами ($\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, движение тарантеллы). Есть нечто автобиографическое в этом этюде, изображающем буйную ватагу мальчишек, заранее радующихся празднику и двойной плате, которую они получают за свои «Kyrie» и «Gloria». Не вспоминалось ли здесь композитору свое детство маленького певчего и органиста в провинциальном городке? Во всяком случае, об этой ассоциации с уверенностью говорят все биографы Пуччини. Такие бытовые зарисовки в его операх всегда выдают зоркий взгляд артиста, художника.

Грозные «аккорды Скарпиа» завершают сцену. Во всей партитуре I акта это — самый сильный и неожиданный эффект: силы контрдействия переходят в наступление. Обрамляя «сонатное аллегро», лейтмотив Скарпиа в то же время открывает собой мону-ментальную коду I действия, включающую три главных раздела: сцену с Ризничим и жандармами, сцену с Тоской и финал с хором.

И эта кода, в полном соответствии с классическими традициями, оказывается «второй разработкой». Сцена Скарпиа с Ризничим, основанная на контрапункте двух лейтмотивов, получает дальнейшее продолжение в мужественно звучащей теме подвига (см. пример 156): «Один злодей опасный бежал сегодня из тюрьмы Сант Анджело». Большое значение в этой сцене приобретает новый вариант темы Ризничего: в низком регистре, у фаготов, она приобретает зловещий оттенок, превращаясь в тему предательства.

Новые образы возникают в диалоге Скарпиа с Тоской. Композитор последовательно проводит здесь принцип внутреннего контраста. Начиная с появления Тоски действие как бы раздваивается: торжественный, пышный ритуал церковной службы составляет острый контраст развитию психологической драмы. Этот психологический подтекст, как бы скованный рамками всей обстановки действия, таящийся внутри строгих и сдержанных колокольных и хоральных тем, именно в силу внешней сдержанности экспрессии производит особенно сильное впечатление. К такому приему, типичному для драматургии «Тоски», композитор еще не раз будет прибегать в кульминационных моментах драмы.

Сквозной линией всей сцены служит оstinатная тема церковного перезвона, исполняемая средними колоколами с настройкой в объеме кварты:



Спокойный колокольный мотив получает развитие в лицемерных увещаниях Скарпиа. Своим размеренным ритмом он подчиняет себе всю музыку диалога,

и только глухо звучащие реминисценции тем Анжелотти и Каварадосси в оркестре раскрывают реальный смысл этой внешне спокойной беседы. Но внутреннее, подспудное действие проявляется все сильнее. Бурным прорывом живого человеческого чувства звучит реинный возглас обманутой Тоски: «Аттавант!» Глубокой скорбью проникнуто ее ариозо — первое проявление назревающей личной трагедии героини. Интонационный строй этого монолога («А я-то шла к нему, скрывая слезы») связан с типичными для Пуччини ламентозными нисходящими интонациями. Здесь уже складывается драматический образ будущей Тоски, какой мы увидим ее во II действии драмы, в сцене убийства Скарпиа.

В мощном, помпезном финале, этом классическом образце театральной драматургии Пуччини, принцип «двойного действия» осуществлен с огромной впечатляющей силой. Для создания возвышенно-торжественного эффекта им мобилизованы все средства: большие колокола, орган, псалмодическая речитация хора, вся внешняя мизансцена пышной торжественной католической службы. Общая атмосфера этого *Largo religioso* с тонким чувством стиля отражена в «средневековой» диатонической настройке хоральных тем, имеющих переменное, двойственное ладотональное значение: тональность Es-dur, благодаря басовым колокольным устоям F—B, воспринимается как миксолидийский B-dur с пониженной VII ступенью:



На этом фоне в вокальной партии Скарпиа отчетливо вырисовываются устремленные, повышено-экспрессивные интонации — лейтмотивы страсти, предугадывающие его будущую сцену с Тоской во II действии. Но их соподчиненность строгому ритму хора

позволяет композитору сохранить цельность образа. И не случайно именно в партии Скарпиа, поддержанной мощным унисоном хора и медных, Пуччини сосредоточил высшую кульминацию финала — суровый григорианский хорал.

Второе, центральное действие «Тоски» в течение долгого времени служило предметом жестоких нападок академической критики, причиной «обвинительного акта» против Пуччини — натуралиста и разрушителя классических норм оперной эстетики. Действительно, типичное для Пуччини сгущение темных, негативных сторон жизни, мрачных образов зла и насилия в дальнейшем открыло широкую дорогу экспрессионистскому воплощению острых и страшных жизненных ситуаций в операх начала XX века, в том числе в операх Штрауса, Шенберга, Берга.

Но и столь же бесспорно, что в этой направленности эстетика Пуччини не утратила позитивной основы. При всей несомненности пуччиниевских мелодраматических нажимов, образы зла у него всегда подсказаны огромной внутренней силой протеста, и в самом методе их воплощения таится большой этический, гуманистический смысл. Художник-музыкант здесь одерживает блестящую победу над излишней прямолинейностью «жестокости», кровавого сюжета. Трагические ситуации, укрупненные и возвышенные в самой музыке, здесь оказались правдивыми и захватывающими, вопреки сюжетным излишествам. А ведь именно эта музыкально-драматургическая сторона так долго оставалась не замеченной современной композитору критикой!

Как и в I акте, Пуччини остается наследником позднего Верди. Преемственная связь с «Отелло» особенно наглядно проявилась в трактовке образа Скарпиа. Являясь носителем зла, этот пуччиниевский персонаж, как уже сказано, многое наследует от характеристики Яго. Драматургическая функция обоих монологов Скарпиа — в начале и в конце II действия — во многом аналогична арии Яго, его «Credo». От позднего Верди идет и принцип симфонизации вокальной партии, и даже самые приемы инструмен-

тальной характеристики: грозные унисоны, «демонические» трели в низком регистре оркестра, вихревые, взрывающиеся тираты, динамика резких взлетов и спадов в вокальной мелодической линии. Значительно менее глубокий по сравнению с многогранным шекспировским образом, характер Скарпиа у Пуччини, правда, отмечен и несколькими психологическими чертами — чувственной страсти, эротики, упоения своей властью. Эта сторона образа, ведущая к эротическим образам Штрауса, рельефно выделена посредством терпких вагнеровских гармоний и мелодических экспрессивных взлетов в вокальной партии (таков основной лейтмотив страсти, впервые возникающий еще в I действии, но получающий полное развитие в драматической сцене «торга» Скарпиа с Tosca).

С творцом «Отелло» Пуччини крепко связывает логика симфонического развития, цельность музыкального образа, способность охватить оперную форму в целом, увидеть в широкой перспективе развитие действия, событий, конфликтов.

Подобно I акту «Тоски», II действие оперы представляет собой законченную и стройную симфоническую композицию. В конструктивном отношении ее можно определить как репризную форму с внутренним динамическим развитием (на этот раз особенно напряженным, активным) и ярким выделением драматургических кульминаций. Но если I действие, изобилующее внутренними контрастами, характеризуется широким и многоплановым развитием, то в кульминационном II акте усиливается принцип концентрации. Убывает число действующих лиц, развитие действия сосредоточено вокруг трех главных персонажей. Линия конфликта достигает вершины. Всем этим обусловлено своеобразное концентрическое строение всего акта, центром которого является героический гимн Каварадосси.

Концентричность развития подчеркнута внутренними репризными моментами и глубоко продуманным приемом обрамления (лейтмотив Скарпиа в начале и в конце акта). Большой моносцене Скарпиа, открывающей II действие оперы, соответствует заключительная моносцена Tosca, первой арии Скарпиа — вторая, первому диалогу его с Флорней — второй диалог с бук-

вальным повторением «галантной» темы Скарпиа, вновь начинающего жестокую игру со своей жертвой. Смысловой кульминацией всего действия является героический гимн Каварадосси, возникающий на вершине развития событий.

Огромное значение в музыкальной драматургии II акта приобретает характерный для Пуччини прием наложения контрастных пластов, проявляющийся как в малых масштабах, в гибком сплетении лейтмотивов, так и в крупных разделах оперной формы.

Этот прием находит особенно яркое применение в первых сценах — в монологе Скарпиа и эпизоде допроса. Принцип «двойного действия», осуществленный в финале I акта, теперь получает еще более острое, контрастное выражение. Уже в небольшом инструментальном вступлении, рисуя мрачное раздумье Скарпиа, композитор выразительно сплетает его жесткие интонации с темами Тоски (струнные), Каварадосси (кларнет) и Анджелотти (валторна). А дальше вторжение контрастного фона усиливает зловещую настороженность всей сцены. Навивно и простодушно звучит старомодный гавот. Тонкая стилизация подчеркнута характерными тембрами старинных инструментов: в ансамбле, играющем за сценой, участвуют флейта, альт (как имитация виолы) и арфа.

Эффект драматургического контрапункта возрастает в сцене допроса. На светлом фоне торжественной старинной кантаты разворачивается потрясающий по лаконизму и мрачной собранности диалог Скарпиа и Каварадосси. Все настойчивее и повелительнее звучат вопросы Скарпиа, все решительнее и энергичнее ответы узника — его короткие реплики: «Nego! nego!»

Психологический подтекст сцены раскрывается в оркестре. Начиная с этого момента в опере постепенно возрастает роль фатальных, роковых тем-предвестников, связанных у Пуччини с определенной традицией — остигнутым ритмом и мерной поступью марша. Еще до появления Каварадосси, при словах сыщика Сполетты «Взял его под арест я», в оркестре раздается настороженная тема допроса. Ее образное значение выразительно передано холодным, леденящим тембром двух флейт в низком регистре на фоне глухого пиццикато басов:



Примером продуманной детализации тончайших нюансов партитуры может служить у Пуччини характерное примечание к этой теме — «*sensibile*» — «впечатляюще, ощутимо». Согласно намерениям композитора, тема должна в подлинном смысле слова пронизывать звуковую ткань.

Впоследствии такие фатальные темы, связанные с ритмом марша, будут накладывать все более резкий, глубокий отпечаток на все трагические образы опер Пуччини, вплоть до «Турандот» (ранее они проявлялись в траурном марше из «Эдгара» и в драматических сценах «Богемы»). В «Тоске» размеренные ритмы траурного шествия отмечают важнейшие драматургические моменты: сцену убийства Скарпина и сцену казни Каварадосси.

После ухода Каварадосси полицейским действие вступает в самую мрачную, темную сферу трагедии. Фатальной маршевой теме сопутствуют другие страшные образы, другие экспрессивные мотивы ситуаций. Это — скорбная тема страданий Каварадосси и грозная в своем неуклонном, мерно-тупом движении тема пытки:



106 *Andante sostenuto*

Гнетущее впечатление создают тембровые приемы: холодные тембры деревянных духовых в низком регистре, внезапные возгласы медных. Пронзительные тираты низких струнных в теме пытки производят эффект почти физической боли.

Высокое мастерство Пуччини-симфониста сказалось в его умении выразительно перентонировать тематический материал, создать гибкий, естественный сплав разнородных, контрастных образов. Так, в драматической сцене допроса Тоски временная, мнимая разрядка создается в «галантной», пронизанной мягкими баркарольными ритмами теме лицемерного Скарпиа. Однако в дальнейшем развитии темы иллюзия спокойной беседы сразу же нарушается: в музыкальную ткань все более ощутимо, все более настойчиво включаются интонации страдальческой темы Каварадосси. Общий лейтритм объединяет всю сцену:

Andantino moderato

20

SCARPIA
(con galanteria)

Ed or fra noi par- liam da buo- ni a-
Как друг, по- ро- зо, разъ хо- чу я



TOSCA (con calma studiata)

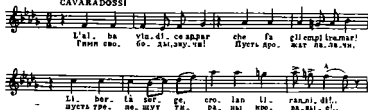
Sgo. men. to alcun non ho...
 Не страш. но мне не. чуть...

la... la...
 ан. жу...

Порой развитие музыкально-драматургического замысла осуществляется в опере даже вопреки логике развития сюжета. После мрачного эпизода пытки Каварадосси — картины, заканчивающейся жутким, замирающим *pianissimo* в оркестре и тихим, зловещим шепотом полицейского Сполетты, читающего заупокойную молитву, — Пуччини слишком стремительно продвигает действие к героической кульминации — победному гимну республиканца Каварадосси. Резкие драматические возгласы протеста и торжествующий гимн, который композитор вкладывает в уста измученного пыткой, почти умирающего страдальца, мало оправданы с точки зрения драматической ситуации. Но именно эта героическая кульминация нужна была компози-

тору как смысловой центр всей композиции. Самостоятельно включив гимн свободе, отсутствующий в пьесе Сарду, Пуччини придал своему герою конкретные черты борца за освобождение Италии. Примечательно, что весь интонационный строй этой плакатной, рельефно очерченной темы прямо напоминает аналогичные массовые образы из ранних опер Верди:

21 Allegro concitato
CAVARADOSSI



Реприза диалога Скарпиа и Tosки знаменует начало последней схватки. Сцена приобретает характер борьбы не на жизнь, а на смерть, борьбы до последней капли крови. Если в первой части действия преобладали низкие, мрачные тембры, скованные остигатные ритмы, интонации страдания, ужаса, скорби, то теперь музыка вступает в фазу активного действия. Все более острыми, патетичными становятся интонации Tosки, все более яростный, иступленный характер приобретает музыка Скарпиа. В оркестре господствуют вихревые, мятущиеся, апассионатные образы — трепетные тремоло струнных, взлетающие тираты, возгласы медных. Стремительно нарастает экспрессия: примечаниями «очень страстно», «с огромным возбуждением», «иступлено», «с яростью», «с ненавистью» Пуччини инспирирует текст партитуры.

И только проникновенное ариозо Tosки создает образ лирического отстранения в этой накаленной атмосфере. Здесь снова — кажущееся противоречие логике событий, снова «внезапность» этого размышления в момент, когда борьба достигает апогея. Но, как и ранее, неожиданное переключение действия в иную сферу было подсказано общей концепцией драмы. Образ Tosки, как и героический образ Марио, в обстановке

кровавых событий приобретает новое этическое значение, печать высокого человеческого достоинства и нравственной чистоты.

Как утверждают биографы Пуччини, композитор не очень высоко оценивал эту арию с точки зрения ее музыкальных, художественных достоинств. По его словам, «молитву Тоски» он ввел всего лишь потому, что остро почувствовал необходимость «лирической разрядки» в партии героини.

Думается, что в этом вопросе он не был лучшим судьей. Ария Тоски, единственная в этом акте, — один из самых проникновенных и трогательных моментов оперы, заставляющих нас искренне полюбить героиню. Трансформация уже знакомой лейттемы Тоски, ее лейттембров по-новому раскрывает духовный рост женщины, возвышенную силу ее любви. Это — момент катарсиса, очищения, решительно преодолевающий тот чрезмерный накал страстей, который достиг предела в предшествующей сцене.

В музыкальном отношении ария Тоски воочию раскрывает один из творческих секретов Пуччини. Вокальная партия основана на принципе ариозной декламации с длительными «стояниями» на одном звуке. Но впечатление плавной, широкой кантилены все время не покидает слушателя, благодаря непрерывной, окрашенной в светлые тона (все те же тембры флейты и арфы) льющейся мелодии в оркестре. Только в отдельных моментах — кадансовых завершениях и кульминациях — композитор сливает воедино эти контрапунктирующие линии, создавая впечатление эмоциональной наполненности звучания. Особенно тонкое лирическое настроение создает вступительная тема арии, ее трогательный «запев», гармонизованный чисто и нежно звучащими ниспадающими параллельными секстаккордами у струнных. В этой начальной интонации («*Vissi d'arte*») воплощен столь типичный для композитора трогательный, жертвенный образ, впоследствии получивший высокое выражение в предсмертной арии другой героини — любящей Лилу из оперы «Турандот».

Как драматург Пуччини тонко почувствовал композиционный смысл этой лирической остановки действия. Момент скорбного раздумья в опере занимает предкульминационное положение и предшествует послед-

нему, самому сильному драматическому взрыву — сцене убийства Скарпиа.

Подготовкой к ней служит речитативный, действенный эпизод: Сполетта приносит известие о гибели Анджелиotti и сообщает, что все готово к казни Каварадосси. Решимость Флорин созревает: позорный договор заключен — и Скарпиа дает распоряжение о мнимом расстреле узника (в беседе с Tosca следует новая реприза «галантной» темы).

Финал II действия — *Andante sostenuto* — поднимает оперу Пуччини на уровень подлинной трагедийности. Художественное воздействие музыки вызвано, как это нередко бывает в операх Пуччини, прежде всего резким контрастом двух планов действия: внешних драматических событий и скрытого, внутреннего психологического подтекста.

Основная тема финала, появляющаяся именно в тот момент, когда в душе героини созревает готовность к подвигу, несет в себе характерные черты романтических тем судьбы. Фатальное, роковое начало выражено и в замкнутом, круговом движении мелодии, неизменно возвращающейся к исходному доминантовому тону (*cis*), и в мерном ритме шествия, и в многозначительной весомости акцентированных звуков у струнных:



Развертывая эту тему, композитор не упускает из вида главную кульминацию. Скрытое действие внезапно сменяется бурным развитием событий: Скарпиа падает, сраженный рукой Тоски. Однако никакие сильные, эпатажные средства, примененные здесь композитором: ни иступленные выкрики медных, интонирующих целотоновую тему Скарпия, ни яростные возгласы Тоски — не могут превзойти по силе экспрессии глубокую образность этого сосредоточенно-скорбного *Andante sostenuto*.

Драматургическая функция этой темы решения окончательно раскрывается в заключительном мимическом эпизоде. Мерное движение музыки сопровождается немой сценической игрой — пантомимой, выражающей то высшее напряжение духовных сил, когда должна умолкнуть живая речь и когда слово бессильно. Неторопливо и сдержанно, словно повинувшись какой-то неведомой силе, Тоска устраняет следы убийства, вытирает свои окровавленные руки, берет пропуск из рук Скарпия, зажигает свечи у изголовья, кладет распятие на грудь убитого. И только единственная ее реплика, произносимая на одном звуке — низко и глухо звучащем *cis*, обобщает весь смысл кровавой развязки: «Так вот перед кем трепетал весь Рим!»

•

Задуманный как развязка музыкальной трагедии, III акт «Тоски» представлял для композитора особые трудности драматургического характера. В нем завершалась судьба главных героев; в нем автору предстояло довести до конца эволюцию образа геронни, показать роковую развязку ее личной судьбы.

А вместе с тем основная линия конфликта в предшествующем акте оказалась уже исчерпанной. Исчезла со сцены мрачная фигура Скарпия — осталась лишь его злая воля, воля уничтожения. Определилась, по существу, трагическая участь молодых героев. После мрачного *Andante sostenuto*, этого впечатляющего финала II акта, зритель уже не верит в чудесное спасение Каварадосси и его возлюбленной. Нужна была развязка сюжетная — но не смысловая.

Всем этим были вызваны особые обстоятельства творческой работы Пуччини над III актом — работы,

затянувшейся на долгое время, не вполне удовлетворявшей композитора и прекратившейся чуть ли не накануне репетиций.

В сюжетном отношении III акт, как уже сказано, объединяет две сцены драмы Сарду: в камере узника и на площадке замка Сант Анджело. По масштабам он почти вдвое короче и I, и II действий*, а в композиционном отношении полностью лишен той закругленности, стройности, которой отличается музыкальная композиция этих предшествующих актов. Структура III действия представляет собой трехчастную безрепризную, развивающуюся композицию. Драматургический смысл ее можно определить так: элегия — лирика — драма.

После высокой кульминации II действия композитор остро почувствовал необходимость переключения музыки в лирическую сферу. В таком лирическом плане разворачивается и весь первый раздел III акта, включающий знаменитую арию Каварадосси, и вторая лирическая сцена — большой диалог любви, создающий образную переключку с аналогичным моментом I акта. И только финальный драматический эпизод расстрела Каварадосси и гибели Тоски вновь поднимает действие на уровень трагедийности.

В значительной мере неровным оказалось художественное качество самой музыки. Прекрасная моно-сцена Каварадосси, эта вдохновенная траурная элегия, не получила достойного продолжения в любовном дуэте. Драматургическая неоправданность этого дуэта, притом чрезмерно растянутого, не может не ощущаться зрителем в общем контексте драмы. Слишком уж безмятежны, слишком нейтральны в своем драматургическом значении эти «слова любви»! Правда, подобного рода длительное излияние чувств в аналогичных ситуациях вполне допускалось романтическими традициями итальянской оперной школы. Но трудно было бы отрицать чужеродность этого

* Согласно подсчету, зафиксированному в летописях театра «Ла Скала» под наблюдением самого композитора, время исполнения «Тоски» — 1 час 52 минуты с нижеследующим хронометражем каждого действия: I — 44 минуты, II — 40 минут, III — 28 минут (см. 46, с. 269).

приема в рамках веристской драмы, с ее кипучим и напряженным развитием, ее лихорадочными темпами, — драмы, где слушатель всеми фибрами души ощущает неумолный бег времени!

И все же музыка III действия не лишена взлетов, замечательных прозрений, какими была так богата творческая зрелость Пуччини. Картина рассвета, проникновенная моносцена Каварадосси и впечатляющая трагической собранностью сцена шествия на казнь сразу «перекрывают» все недостатки и неровности музыки.

Действие открывается небольшим вокально-симфоническим интермеццо — картиной рассвета и песни пастуха. Это один из тончайших пуччиниевских «пейзажей настроения», со всей очевидностью подтверждающий то «веяние французского духа», какое усматривали в музыке Пуччини его итальянские современники*. Напрашивается аналогия с картиной холодного зимнего рассвета в «Богеме». Но если там композитор преследовал цель своеобразного психологического параллелизма, то здесь намерение было иным: прекрасна природа — жестока судьба людей.

В музыке симфонической прелюдии Пуччини выразительно применяет свой метод тем-реминисценций и тем-предвестников. Вступление начинается призывно-торжественной темой гимна Каварадосси и Tosca — символом светлых, героических сил; торжественно звучит она в мощном унисоне четырех валторн. Из этой мажорной темы-эпиграфа неожиданно возникает контрастная тема — чистый и первозданный образ природы. Нежно звенят нисходящие параллельные трезвучия у флейт и скрипок в лидийском ладу, создающие живописный, «видимый слухом» эффект синего звездного неба; глубокий, бездонный фон ощущается в мерном оstinатном движении квинтового органичного пункта басов. На той же нисходящей линии лидийской мажорной гаммы разворачивается простой напев пастуха, выразительно оттененный особенностями римского

* Нельзя не отметить и несомненные вагнеровские влияния. Драматургический прием Пуччини (песня пастуха за сценой) здесь явно навеян аналогичным эпизодом из III действия «Тристана и Изольды».

народного диалекта (текст этой песни, подчеркивает Пуччини в письмах к своим либреттистам, «не должен вызывать никаких ассоциаций с личной судьбой главных героев»):

Andante sostenuto. Un poco meno.
 23 UN PASTORE (Ragazzo)
a voce spierota, ma mollo lontanu

Io de' so spi ri,
 Грудь да- шит таяско,

Заря занимается над «вечным городом». Слышатся колокольчики проходящего мимо стада. Вступает в действие целая симфония утренних колоколов, записанная композитором с натуры. Тонкими колористическими приемами художник передает свежесть утреннего пейзажа: звонкие, нежные тембры арфы, треугольника, *divisi* засурдиненных скрипок, чистое звучание детского голоса в идиллической песне пастуха, выразительность диатонического лидийского лада, характерного, как указывал на это композитор, для старинных народных песен Римской области...

Однако эффект полного отстранения все же не входит в намерения художника. С большим артистическим тактом, как бы в неясных намеках, Пуччини вводит в симфоническую картину «аккорды Скарпи» — его лейтгармонии, которые, несмотря на контрастность образа, естественно и гибко укладываются в тритоновую настройку лидийского лада. А затем в мажорную симфонию колоколов так же естественно вплетаются мягкие ниспадающие квинтовые интонации у альтов *divisi* — призывные отзвуки темы любви. Перед нами — Каварадосси, герой трагедии.

Сцена и ария Каварадосси, соответственно общим симфоническим тенденциям «Тоски», построена в законченной репризной форме с самостоятельным разви-

тием оркестровой партии. Экспрессивная тема арии «E lucevan le stelle» («Горели звезды») проводится целиком в оркестре как своего рода интродукция или пролог большой сцены. Этим подчеркивается значительность нового образа. В сдержанных, приглушенных тонах ведется речитативный диалог Каварадосси с тюремщиком — просьба передать письмо, отказ от исповеди. Доминирует оркестровая партия. В мягком и теплом звучании оркестра, у квартета виолончелей, возникает реминисценция темы любви из дуэта I действия — один из поэтичнееших моментов всей партитуры. Весь эпизод воспринимается как прелюдия к центральной лирической кульминации — скорбному *lamento* Каварадосси.

Исследователи итальянской оперы неоднократно отмечали родство этой арии Пуччини с аналогичными моментами в операх его современников, ссылаясь в первую очередь на «плач Федерико» из оперы Чилеа «Арлезианка» или на арию Андре Шенье из одноименной оперы Джордано (сцена в темнице перед казнью). Но речь здесь может идти лишь о сходстве сценической ситуации, не более. Ни мелодраматическая ария неаполитанца Чилеа, ни более сдержанная, но совершенно романсная по своему сентиментальному тону ария Шенье у Джордано не могут выдержать сравнения с трогательным образом арии Пуччини. В эту элегию расставания с жизнью композитор хотел вложить внутренний пафос жизнелюбия — душевную красоту молодого героя, страстно влюбленного в жизнь.

Определяющей интонацией пуччиниевской ари-
монологии является ее выразительный однократный за-
пев, несущий в себе мужественную интонацию
утверждения:

24 Andante lento appassionato molto
CAVARADDESI
(con stender sentimento)

Oh! Dol. ci ba. ci, o tan. gi. de

В этом законченном мелодическом обороте, охватывающем диапазон октавы и выразительно интонирующем нисходящий тетрахорд минорной гаммы.

с большой экспрессией выражено присущее итальянскому народному мелосу открытое, обнаженное чувство скорби. Общему впечатлению распевности способствует и сжатая двухчастная форма арии, подчиненная принципу вариационности, насыщенная свободным, как бы импровизационным развитием. Сменой метра (трехдольного и двудольного), примечаниями *rubando*, *slentato* композитор подчеркивает свободу дыхания, открытость излияния чувства. Народно-песенный стиль арии Каварадосси во многом обусловлен также и внутренними повторами краткого запева, выполняющего функцию рефрена. Ритмическое соотношение запева (с каденцией доминанта — тоника) и всего последующего секвенционного развития мелодии лишено строгой симметрии, а вариантность изложения темы, насыщенной свободными ритмическими изменениями, полностью отвечает импровизационному характеру «плача». Вопреки всей ее «запетости», вопреки трафаретному веристскому приему дублировки голоса октавными удвоениями, вопреки (и это хочется вновь и вновь повторить!) дурным исполнительским штампом, ария Пуччини всегда звучит впечатляюще и свежо, благодаря первозданности и естественности ее импровизационного облика. И как свежо, как непосредственно передает композитор природный строй итальянских ламентозных мелодий в своей гармонизации, в оригинальной трактовке минорной ладовой сферы! Опорные гармонии минорной тоники, минорной VI и минорной III ступеней здесь выразительно сгущают темные, сумрачные краски, присущие элегической, траурной еще со времен Баха, скорбной тональности *h-moll*.

Большой диалог Марио и Тоски в финале трагедии является как бы драматургической реминисценцией первой сцены любви. Об этом говорит и широкое проведение основной любовной темы героев — сначала в речитативной сцене Каварадосси, а затем в эпизоде появления Тоски. Однако прежние сочные краски здесь значительно потускнели. Обе кантиленные темы любовных дуэтов («О, эти руки», «Сомною ты — и солнца мне не надо») в новой драматургической ситуации малоубедительны, при всем их интонационном родстве с основным комплексом лирических лейттем Марио и Тоски. В реальность этих образов зрителю трудно по-

верить, и самый психологический строй тем любви, звучащих в преддверии смерти, здесь явно не найден композитором. Невольно напрашиваются ассоциации с аналогичными сценами Верди, и прежде всего с его изумительной трагедией любви и смерти в «Анде», — ассоциации, далеко не выгодные для автора «Тоски».

Героическая линия вновь «подхватывается» композитором лишь в кульминационной гимнической теме дуэта, заставляющей поверить в светлые силы жизни.

В финале III действия трагедия вступает в последнюю фазу. Музыка Пуччини вновь обретает всю свою действенность. Одним из самых впечатляющих образов «Тоски» является траурная, маршевая тема казни — последняя в ряду уже отмеченных нами фатальных, роковых тем. Жанровая природа музыки здесь выражена прямо и обнаженно, даже с известным оттенком жестокой механистичности. На теме этого *Largo con gravita* построена вся заключительная сцена гибели Каварадосси, прокладывающая путь к аналогичным драматургическим ситуациям вплоть до трагических образов смерти в операх Прокофьева, Шостаковича.

Принцип оstinatno нагнетания, положенный в основу этой сцены, выражен типичными для Пуччини приемами оркестровой динамики. В пятикратном проведении темы марша эффект грозного нарастания, а затем постепенного затухания и удаления музыки достигается путем наложения и сгущения оркестровых красок — от сдержанного *piano* у флейт и кларнетов до мощного *marcatissimo* всего оркестра. Характер неумолимой настойчивости отчетливо проявляется не только в традиционном приеме пассакальи, в мерном оstinatno движении баса, но и в подчеркнуто мрачных гармонических красках, в экспрессивном рисунке резкой и угловатой мелодической линии с характерной «раскачивающей» фигурой типа группетто:

25 *Largo con gravita*





Важное образное значение приобретает также и второй нисходящий хроматический элемент темы, тающий в себе многозначительный, угрожающий смысл. Широкое развитие этих хроматических возгласов, угрожающих и вместе с тем скорбных, выразительно подготавливает главную кульминацию. Шествие прекращается. На фоне рокота барабанов раздается роковой выстрел. В момент смерти героя движение марша восстанавливается с еще более впечатляющей механистичностью, с жестким, прорезывающим звучанием *marcatissimo* в партии четырех валторн, играющих тему в унисон.

Мудрое чувство прирожденного драматурга подсказало Пуччини необходимость стремительного ускорения событий после лаконичной и выразительной сцены шествия. Стремительное *Agitato*, развивающееся на прежней основе хроматических интонаций из темы марша, рисует картину гибели геронни. Взрывом отчаяния звучит последний крик Тоски — ее обращение к Скарпиа. Мощное проведение темы Каварадосси (*es-moll*), звучащей с огромным внутренним напряжением у всего оркестра, завершает драму.

Огромный успех «Тоски» укрепил у композиторов неопитальянской школы стремление к исторической драме, взятой в своеобразном ракурсе судеб человеческих. Конечно, не без влияния этого образца возникли некоторые последующие оперы современников Пуччини — Масканы, Джордано, Чилеа. Известную близость к «Тоске» обнаруживает лучшая опера Франческо Чилеа (1877—1950) «Адриенна Лекуврер» на сюжет драмы Скриба и Легуве. Поставленная в

1902 году, эта опера привлекла внимание искренним, неподдельным лиризмом. Широкое развитие центрального женского образа (снова «портрет актрисы»!), трагическая судьба великой артистки, гибнущей в условиях окружающего ее мира деспотической французской аристократии, сближают оперу Чилеа с «Тоской», даже при относительной сглаженности социального конфликта. Интересной параллелью к опере Пуччини, точнее, к «молитве Тоски» явилась у Чилеа ария героини, ее эстетическое кредо: «Io son l'umile ancella del Genio creator» («Я смиренная служанка гения, творца»). Впрочем, и весь образ Адриенны, решенный в опере Чилеа в лирическом плане, в этой трогательной и женственной сфере соприкасается с Тоской Пуччини.

Более близкие сюжетные ассоциации возникают в опере Джордано «Андре Шенье» (1896), отображающей бурные события французской революции. Опередив «Тоску» на четыре года, эта эффектная историческая драма, возможно, оказала на Пуччини некоторое влияние. Судьба поэта, погибающего на эшафоте вместе с верной возлюбленной, борьба двух соперников, добивающихся любви героини, а главное, горячий накал страстей, присущий эпохе великих революционных свершений, — все это невольно заставляет сравнивать оперы двух современников.

Но более детальный анализ свидетельствует о совершенно различном подходе. Умело составленное для Джордано либретто Иллики драматургически базируется на привычных традициях французской «большой оперы»: широкий показ обстановки действия (правда, с некоторыми натуралистическими подробностями во вкусе веристского театра), резкий контраст «галантного мира» вымирающей аристократии с грозным движением народных масс (Джордано использует подлинные песни французской революции — «Марсельезу» и «Карманьолу»), большое количество второстепенных фигур, окружающих главных героев, широкие массовые сцены на улицах Парижа и в зале суда — таковы основные линии сценической драматургии, рельефно прочерченные композитором и либреттистом.

Не то у Пуччини. Обращаясь к опере Джордано как театральному, сценическому произведению, мы

понимаем причину жарких споров автора «Тоски» с его либреттистами, его требование устранить все второстепенное и принести в жертву бытовые детали. От оперы «Андре Шенье» «Тоску» отличает не столько развитие, сколько заострение социального конфликта, предельная концентрация враждующих сил, сосредоточенных в трех главных фигурах. Отсюда шло и переосмысление драмы Сарду, и требования к тексту: ничего лишнего!

Нельзя отрицать в то же время, что музыкальный язык оперы Джордано, как и у Пуччини, подчиняется новым принципам веристской драматургии: стремление к сквозному развитию оперных сцен, выразительность декламации, слияние кантиленного начала и речевых интонаций делают оперу «Андре Шенье» одним из ярких образцов оперного веризма. Законченным выражением смешанного, ариозно-декламационного стиля является знаменитая импровизация Шенье — горячая исповедь поэта в кругу избранных, в салоне аристократки графини де Куанье. Напоминая собравшимся о народных бедствиях, опущен и страданиях народа, поэт призывает их к состраданию и милосердию. Ария эффектна и выразительна в декламационном отношении, но, как и вся музыка Джордано, не отличается ни мелодическим богатством, ни новизной гармонического языка, ни тем более широтой симфонического обобщения, присущего операм Пуччини.

От всех своих современниц «Тоска» Пуччини отличается одним главным признаком — качеством музыки. Хочется лишний раз подчеркнуть широту и значительность художественных завоеваний Пуччини как симфониста и драматурга. Развертывание музыки «на одном дыхании», динамика развития образов, верное ощущение атмосферы, динамика соотношения внутреннего и внешнего действия — всем этим обусловлено важное значение «Тоски» для оперного искусства современности.

Необычайно гибкой и плодотворной становится в этой опере образная система тем-лейтмотивов, но она никогда преднамеренно не выпячивается на первый план композитором. Логична архитектура оперной формы и вся общая направленность инструментально-симфонического мышления, но она неизменно подчи-

нена законам сценической драмы. Широко развилась декламационная выразительность вокальной мелодии, вплоть до речевых приемов, напоминающих *Sprechstimme*, но сильно обогатился и стиль *bel canto*. И наконец, существенно возросла в опере роль пантомимы — этого важного элемента современной музыкальной драмы.

Все эти подлинно новаторские завоевания композитора могли стать реальными лишь в силу горячего, искреннего отношения автора к своим героям и к своей теме. Правдиво отразив в «Тоске» страницы исторической летописи Италии, Пуччини сумел воссоздать в ней и жгучую атмосферу своего времени. Его «итальянская трагедия» никогда не утратит властного воздействия на любую аудиторию в любой стране, пока живет в оперном искусстве великая тема свободлюбия — протеста против гнетущих сил жизни.



Глава V

ПРОСТАЯ ПОВЕСТЬ

Я не создан для героических поступков. Я люблю тех, чьи сердца устроены, как у всех нас, тех, кто питается надеждами и иллюзиями, тех, у кого есть свои проблески радости и дни печали, тех, которые плачут без крика и страдают тайно, со скрытой горечью.

Пуччини

I.



ольшая оперная триада — так хочется назвать оперы Пуччини, возникшие на рубеже двух веков. В отличие от малого триптиха 1918 года, донныне не пользующегося широкой популярностью, эти три оперы — «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфлай» — и в наши дни составляют прочную основу мирового репертуара. И думается, что,

если бы жизненный путь композитора завершился в начале XX века, одной только названной триады было бы совершенно достаточно, чтобы утвердить за ним славу итальянского классика, преемника Верди.

Даты постановок «центральных» опер Пуччини отделены друг от друга равным промежутком в четыре года: 1896, 1900, 1904. И все они своим успехом обязаны одному и тому же творческому содружеству: Пуччини, Джакоза, Иллика. Со времени создания «Манон Леско» сотрудничество Пуччини с двумя либреттистами становилось все более привычным и прочным. Сравни-

тельно недолгим был поэтому и самый процесс работы над оперой «Мадам Баттерфлай». Но, как и ранее, работа над новой оперой началась после долгих исканий.

Воодушевленный успехом «Тоски», Пуччини был полон энергии и неостывающего творческого подъема. Вскоре после премьеры он начинает скучать «без дела» («Ваш безработный композитор», — обращается он к Рикорди в письме от 16 августа 1900 года). Вновь возникают все те же мысли о «Пеллеасе» и о романе Золя «Ошибка аббата Муре», хотя неосуществимость всех этих планов к тому времени становится ясной. С плохо скрываемым нетерпением отвергает он настойчиво предлагаемый Илликой сюжет драмы «Мария-Антуанетта». После «Тоски», подлинной итальянской трагедии наполеоновских лет, ему уже не хотелось обращаться к такому избитому, «выцветшему» сюжету.

Решительно отвергает он также и все проекты оперы на сюжет модного Габриеле д'Аннунцио. Ницшеанский строй творчества писателя-символиста был, в сущности, чуждым для гуманиста Пуччини. Этой внутренней неприязни он так и не мог преодолеть, несмотря на все усилия друзей сблизить «двух величайших художников Италии XX века». В ответ на предложение Иллики использовать сюжет из произведений д'Аннунцио Пуччини пишет: «О чудо из чудес! Д'Аннунцио — мой либреттист! Ни за что на свете! В нем слишком много опьяняющего, а я хочу твердо стоять на своих ногах» (47, с. 196).

Биографы Пуччини детально рассматривают мучительные стадии его «охоты за новым сюжетом». В поисках темы участвовали не только либреттисты, но и друзья; поднимался огромный материал — от античных и библейских сюжетов до современности; привлекались отечественные и зарубежные писатели... Нельзя не удивляться обилию и многообразию этих тем, читая письма Пуччини! Здесь и классики французской литературы — Гюго («Отверженные»), Бальзак («Последний шуан»), Бенжамен Констан («Адольф»), Дюма («Нельская башня»); здесь и великий Данте (идея создания оперной трилогии: «Ад» — «Чистилище» — «Рай»), и корифей итальянской комедии Гольдони («Трактирщица»), и целая группа современных писателей: Гауптман («Ткачи»), Ростан («Сирано де Бержерак»), Ришпен («Клейкая»).

Пьер Лунс («Афродита»); здесь и испанский писатель Анхель Гвинера, чья драма «Долина», из быта каталонских крестьян, была впоследствии использована в известной опере Э. д'Альбера. Есть сведения, что Пуччини в те годы был сильно увлечен творчеством Льва Толстого. Роман «Анна Каренина» дал сильный толчок творческому воображению итальянского мастера, и одно время он серьезно задумывался над созданием оперы на этот сюжет.

Изучая творческие планы Пуччини, можно отметить одну преобладающую тенденцию — явный перевес французских сюжетов. Напомним, что сюжеты и темы французской литературы ранее послужили основой почти всех предшествующих опер композитора. В начале нового века он по-прежнему остался верен своему «французскому вкусу». Французская литература, с ее реалистической образной конкретностью и точностью зрительных представлений, в чем-то, видимо, отвечала мироощущению итальянского музыканта, затрагивала его творческую интуицию, его воображение художника и поэта.

Наиболее устойчивым из этих несостоявшихся планов оказался совсем неожиданный, внезапный проект — идея острокомедийной, гротескной оперы, в которой Пуччини намеревался по-новому возродить старинные классические традиции жанра итальянской опера buffa. Темой ее был выбран блестящий сатирический роман Альфонса Доде «Тартарен из Тараскона». Обращение к этому сюжету было, по-видимому, вызвано у Пуччини потребностью резкого переключения в иную, контрастную сферу действия после трагической «Тоски». С характерной для него живостью воображения он сразу представил себе и пылкий характер хвастливого тарасконца, и всю столь хорошо знакомую ему обстановку маленького провинциального южного городка, где разыгрываются чудесные приключения неустрашимого «покорителя пустыни».

Однако план оказался нереальным ввиду существующих авторских прав. В ответ на запрос Рикорди «Общество французских писателей» сообщило, что сюжет «Тартарена из Тараскона», якобы по завещанию самого Доде, был передан французскому композитору Эмилю Пессару. Об этом отказе вскоре, по-видимому, при-

шлось пожалуй наследникам знаменитого романиста, так как уже через несколько лет, в 1905 году, вдова Доде сама любезно предложила итальянскому мастеру использовать выбранный им сюжет. Но композитор давно охладел к своему комическому герою. Смущала и мысль о невольном соперничестве с Верди, сумевшим еще до него блестяще решить задачу возрождения старинной комической оперы в новых формах. Как увидим, к этой задаче (и снова не без влияния «Фальстафа») Пуччини сумел подойти лишь на склоне жизни.

*

Решающими в выборе нового оперного сюжета, как и в случае с «Тоской», оказались зрительные, театральные впечатления. Летом 1900 года в Лондоне, куда он выехал в связи с первой постановкой «Тоски» в театре «Ковент-Гарден», Пуччини увидел новую драму американского драматурга Дэвида Беласко «Мадам Баттерфлай». Пьеса шла на сцене Театра герцога Йоркского и считалась одной из сенсаций театрального сезона. Не понимая по-английски, Пуччини тем не менее сразу же был покорен образным строем спектакля и новой для него экзотической атмосферой сценического действия. Недолго думая, он тут же ворвался за кулисы к автору пьесы и самым решительным образом потребовал, чтобы тот «уступил» ему этот сюжет. Беласко немедленно дал согласие. «Вести деловые переговоры с темпераментным итальянцем, который со слезами на глазах бросается вам на шею, казалось мне делом невозможным», — рассказывал он впоследствии. И, разумеется, истинной причиной столь быстрой сделки послужило имя Пуччини, достаточно хорошо известное такому видному театральному деятелю, каким был американский режиссер.

Литературно-художественные истоки оперы Пуччини, связанные с второстепенной драмой американского драматурга, на самом деле заслуживают серьезного внимания исследователей оперной культуры XX века. Незримыми путями эта «японская» опера оказалась вовлеченной в очень широкий круг художественных течений и театральных тенденций того времени. Внезапный эффект, произведенный пьесой Беласко, на самом деле был, несомненно, заранее подготовлен пристальным ин-

тересом художника к «новым странам и людям», к новым этическим и социальным проблемам современной жизни. Внимательно прослеживая путь творческой работы Пуччини после «Тоски», мы все более убеждаемся в том, что интерес этот не был кратковременным. Лондонская постановка «Мадам Баттерфлай» дала толчок к развитию новой, «экзотической» линии в его творчестве, получившей свое дальнейшее развитие в «Девушке с Запада» и «Турандот».

Что же представляла собой подлинная драма Беласко и что заставило Пуччини связать свою деятельность на несколько лет именно с этим автором?

Основой драмы «Мадам Баттерфлай» послужила повесть американского юриста и писателя, адвоката из Филадельфии Джона Лютера Лонга, опубликованная впервые в 1898 году в журнале «The Century Magazine». Создавая этот правдивый рассказ о судьбе японской девушки, купленной и покинутой американским офицером, автор имел в виду истинное происшествие, сообщенное ему его сестрой — американкой, жившей в Японии, хорошо знавшей быт и нравы страны.

Успех повести превзошел все ожидания. Жизненность темы и драматизм сюжета сразу же вызвали в театральных кругах мысль о ее сценическом воплощении. Идея инсценировки «Мадам Баттерфлай» глубоко захватила одного из виднейших режиссеров того времени — Дэвида Беласко (1853—1931).

Выходец из артистической семьи, Беласко начал свою карьеру как второстепенный актер в маленьких провинциальных театрах, но вскоре выдвинулся благодаря выдающемуся режиссерскому дарованию. Любовь к сильным, захватывающим драматическим сюжетам у него сочеталась с глубоким знанием сцены и верным ощущением зрительных, декоративных эффектов. На сцену он стремился перенести конкретные черты реальной жизни (типичной в этом смысле оказалась его инсценировка романа Золя «Западня»). Прогрессивной стороной режиссерского творчества Беласко была его способность к динамичному продвижению сюжета, быстрому и активному развитию действия. В глазах современных исследователей именно эта тенденция динамизма делает его одним из предшественников нового искусства XX века — искусства кинодраматургии.

Инсценировка повести Лонга оказалась одной из крупнейших удач прославленного режиссера. В своей трактовке ему, бесспорно, удалось преодолеть известную банальность сюжета и прозаическую обыденность центрального образа. Наивную героиню Лонга — тщеславную маленькую японочку, охваченную жаждой «американского образа жизни» и желанием стать светской дамой, — он превратил в трагический персонаж. Исчез и сентиментальный поворот повести. У Лонга Баттерфлай, приняв роковое решение, затем изменяет его, вспомнив о сыне, и остается жить, лишь слегка поранив себя. У Беласко жестокая развязка сразу же ставит акцент на социальном звучании сюжета, подчеркивает скрытую в нем идею расового гнета и тирании «белого человека». Обыденный эпизод превращается в трагедию, остроту которой не мог не ощутить зритель.

Большое впечатление на зрителей производили все мизансцены и декоративные приемы, тщательно продуманные режиссером. С большой достоверностью Беласко воспроизвел обстановку японского дома, типические черты нравов и быта Японии. Особенно гордился он как своей лучшей находкой замечательной мимической сценой ночного бдения Баттерфлай. Узнав о приезде возлюбленного, маленькая гейша напрасно ждет его в течение всей ночи. Неподвижно застывает в немом ожидании ее хрупкая фигурка. А в это время на сцене вечерние сумерки сменяются темной ночью. Загораются звезды. Светлеет небо. Зарождаются первые лучи зари. Пробуждаются птицы, наполняя всю атмосферу радостной утренней симфонией. И, наконец, как завершающие аккорды, врываются на сцену горячие лучи солнца. В этой картине Беласко использовал все доступные ему ресурсы световой и декорационной техники, наполнив ими «звучащую паузу» — этот характерный прием нового театрального искусства XX века. При всей ее кажущейся простоте, сцена ожидания (длительность ее была точно зафиксирована — 14 минут) по праву рассматривается современными историками театра как ценная, перспективная находка режиссера. Нет сомнений, что именно этот эпизод, сразу же поразивший воображение Пуччини и так поэтично воспроизведенный им позже в его опере, послужил одной из главных, решающих причин выбора данного сюжета.

Но были и более веские мотивы. Обращаясь сейчас к пьесе Лонга — Беласко, отнюдь не оригинальной и вовсе не блистающей какими-либо исключительными художественными достоинствами, мы с трудом можем представить себе реальные причины, заставившие Пуччини так быстро отвергнуть все прежние планы и пренебречь выдающимися произведениями мировой классики (Данте, Гольдони, Гюго, Толстой!) ради чувствительной пьесы американского драматурга. Судить объективно о причинах такого выбора можно, лишь зная особенности психологического склада итальянского мастера, его мироощущения, его гуманизма.

Типичная для Пуччини тема «униженных и оскорбленных», тема трагической судьбы женщины здесь получила новую этическую и социальную окраску. Значение ее углублено новым и современным поворотом сюжета: трагедия героини разворачивается в атмосфере острого столкновения двух культур. В трактовке «трогательной мелодрамы» (а именно этим эпитетом критики чаще всего награждают оперу Пуччини) композитор сумел подняться до гневного обвинения. Рисуя судьбу простой японской женщины, он смело обнажает духовное убожество «цивилизованного мира».

Живой интерес к японскому сюжету у Пуччини был вызван и чисто эстетическими мотивами, особенно важными в художественной жизни нового времени. Остановившись на сюжете «Мадам Баттерфлай», он отдал несомненную дань тому всеобщему увлечению японским искусством, которое властно захватило весь артистический мир Европы как своего рода чудесное откровение — открытие нового мира красоты. Характерное для XIX века увлечение ориентализмом Ближнего Востока теперь уступило место новой художественной моде на японскую графику, гравюру, архитектуру и прикладное искусство Японии.

Главным толчком к расширению этих связей послужили новые условия международной общественно-политической жизни. Во второй половине XIX века, в эпоху территориального раздела мира и назревающих империалистических войн, Япония становится объектом экспансии сильных держав. Угроза агрессии со стороны Соединенных Штатов заставила японских феодалов открыть для иностранных судов ворота Страны восходя-

щего солнца. Японская культура, японские обычаи, нравы, традиции, а главное, древнейшее искусство Японии становятся объектом пристального изучения в Европе. В мировую литературу входят блестящие имена японских художников XVII—XIX веков: Моронобу, Утамаро, Гарунобу, Хокусай и других мастеров.

Далеко не всегда это увлечение носило глубокий характер. На рубеже двух веков многие элементы японской экзотики стали стандартным эталоном в архитектуре и прикладном искусстве стиля «модерн» в соответствующих салонных вариантах. Традиционные мотивы японской гравюры — горные пейзажи, ветки цветущей вишни, ирисы и хризантемы, грациозные линии полета журавлей — начинают буквально наводнять прикладное искусство. Такой популяризации японских мотивов в их применении к широкому «потребительскому» вкусу немало способствовали знаменитые экспозиции парижской Всемирной выставки 1880—1890-х годов с богато обставленными японскими павильонами.

Однако для прогрессивно мыслящих художников того времени, и в первую очередь для французских импрессионистов, японское искусство явилось важным источником обновления. Японской гравюрой и графикой горячо увлекались крупнейшие живописцы Франции — Мане и Дега, Гоген и Ван-Гог. Огромную роль в пропаганде японского искусства сыграли известные французские писатели и художественные критики — братья Гонкур. Вышедшая в 1880-х годах монография Эдмона Гонкура о крупнейших японских художниках Утамаро и Хокусай всколыхнула весь художественный мир Франции. В этом утонченном искусстве и теории, и практики современной живописи сумели уловить главное — благородный лаконизм, экономию выразительных средств, изящество линий, сдержанность цветовой гаммы и выразительную технику сопоставления плоскостей. «Вся моя работа в значительной мере строится на японцах, — писал Ван-Гог в 1888 году Полю Гогену. — Японское искусство, переживающее у себя на родине упадок, возрождается в творчестве французских художников-импрессионистов» (2, с. 371—372).

Свое специфическое отображение тема Японии нашла и в литературе. Ее влияние распространилось прежде всего на новый жанр так называемого колониального,

или «экзотического», романа, порожденного общественной жизнью времени. Возникшая в обстановке захватнических авантур, западноевропейская «экзотическая» литература в целом служила целям оправдания колониальной агрессии. Но в творчестве наиболее талантливых ее представителей проявлялись и более гуманные тенденции сочувствия угнетенному человеку, идея морального достоинства отсталых народов, не тронутых пороками западноевропейской цивилизации. Проявлялся и чисто художественный интерес к природе, быту и нравам далеких стран — интерес, несомненно, открывший в искусстве новые горизонты.

Французская литература, наиболее хорошо знакомая Пуччини, выдвинула в этот период своего представителя «экзотического» жанра — Пьера Лоти (1850—1923, настоящее имя Жюльен Вио). Офицер французского флота, Лоти более двадцати лет провел в дальних плаваниях, посетил Турцию, Японию, Китай, острова Тихого океана, был свидетелем захватнической войны во Вьетнаме. В период 1880—1890-х годов имя этого писателя, тонкого стилиста, вошло в литературу благодаря романам «Азиадэ» (1879), «Женитьба Лоти» (1880), «Исландский рыбак» (1886), «Мадам Хризантема» (1887). В этих романах-новеллах, всегда автобиографичных и приправленных изрядной долей самолюбования, читателей привлекал дух далекой экзотики, жаркий гогеновский колорит тропических пейзажей, изысканный лиризм и, разумеется, тот особый привкус аристократического скептицизма, который принесла с собой эпоха символистской поэзии. Автор охотно становится в них в позу равнодушно-печального наблюдателя, как бы со стороны любующегося чуждой, таинственной, но неотразимо притягивающей экзотикой далеких стран. В таком аспекте находит свое решение один из самых известных, нашумевших в свое время автобиографических романов Лоти — «Мадам Хризантема».

Вопрос о влиянии этого сочинения на творческую фантазию Пуччини не раз затрагивался биографами композитора. История не сохранила для нас его высказываний по этому поводу. Однако прямое воздействие романа Лоти на драму Беласко, а следовательно, и на всю сценическую композицию оперы «Мадам Баттер-

флай» не подлежит сомнению. Вне знакомства с французским романом не могла бы возникнуть ни повесть Лонга (значительно уступающая в литературном отношении своему французскому прототипу), ни соответствующая инсценировка Беласко, в которой американский драматург явно стремился усилить декоративную, живописную тенденцию, столь характерную для стиля Лоти.

Сходство начинается с названия романа и драмы, драмы и оперы. Имя «госпожи Хризантемы» (французское «*Madame Chrysanthème*», японское «Ки-Ку-сан») у Лонга и Беласко превратилось в «госпожу Бабочку» (английское «*Madam Butterfly*», японское «Чо-Чо-сан»). В своей опере Пуччини сохранил английское название драмы Беласко, и лишь впоследствии по инициативе режиссеров опера шла в различных театрах мира под наименованием «Чио-Чио-сан» (правильнее «Чо-Чо-сан»). Сохранено время и место действия — конец XIX века, Нагасаки. Полностью совпадает завязка романа Лоти и драмы Беласко — официально узаконенный японской администрацией временный брак богатого иностранца с купленной им на срок женой-японкой. М. Карнер в анализе оперы Пуччини склонен даже отождествлять героиню Лоти с пуччиниевской мадам Баттерфлай.

Но в целом такое сопоставление лежит на поверхности. Концепция оперы Пуччини свидетельствует о новой, уже не стилизаторской, а подлинно реалистической трактовке сюжета. Вместо изящной японской куколки, в опере появилась женщина глубокой, самоотверженной души, духовная наследница идеальных, возвышенных героинь Верди — Джильды, Виолетты, Дездемоны. Драма молодой гейши воспринимается слушателем уже не только в экзотическом, а в психологическом и социальном аспекте. Этой социальной и драматической линии, по существу, нет в романе французского писателя. Разительным контрастом по отношению к опере Пуччини выглядит, например, ироническая развязка романа Лоти. Навсегда расставаясь со своим возлюбленным, Ки-Ку-сан деловито проверяет при помощи молоточка подлинность золотых монет, которые он оставил ей в вознаграждение за временный брак.

У Пуччини этот «игрушечный брак» приводит к тра-

гическому финалу. Влияние французского колониального романа в его опере коснулось только манеры письма, во многом родственной методу импрессионизма, — но не драматургической сущности, не концепции, не идеи. Тонкость импрессионистского восприятия японских характеров, пейзажа и колорита Пуччини умел сочетать с волнующей правдой чувств, с присущим ему искренним и сердечным лиризмом. А это и выделяет его лирическую музыкальную драму на фоне стилизаторской, «экзотической» литературы конца XIX — начала XX века.



Рассматривая оперу Пуччини в связи с новыми художественными тенденциями его времени, мы намеренно не касались основной сферы творчества композитора — музыкального, оперного театра. Как это ни парадоксально, проблема музыкального генезиса «Мадам Баттерфлай» значительно сложнее, чем вопрос о литературных влияниях, породивших это произведение. Более того, оригинальность музыки Пуччини становится очевидной при сопоставлении ее с аналогичными «лирико-экзотическими» операми, очень обильно представленными на оперной сцене тех лет. Думается, что композитор имел серьезные основания рассматривать свою новую оперу как «самое современное» из своих созданий.

Вопрос о музыкальных предшественниках «Мадам Баттерфлай» может быть поставлен лишь в общем плане. Здесь можно говорить скорее о новых сюжетных и смысловых тенденциях западноевропейского оперного искусства, но не о конкретных приемах музыкального языка, с большим тактом и чуткостью найденных итальянским мастером.

И все же в оперном репертуаре последних десятилетий XIX века можно наметить отдельные линии, прокладывающие путь к «японской» опере Пуччини. Как и ранее, итальянский композитор оказывается здесь в значительной мере наследником французских традиций. Французская лирическая опера с типичной для нее лейт-темой женской судьбы, разумеется, не осталась безучастной к новым художественным влияниям века. В творчестве Бизе, Делиба, Массне, Мессаже она дала **новый** поворот этой теме, окружив образ страдающей

героини красочной обстановкой восточного быта, усилив трагическую направленность этой центральной драматургической линии новой социальной коллизией. На оперной сцене появляется трогательный образ женщины-рабыни, женщины-жертвы, гибнущей при первом же столкновении с «цивилизованным миром».

Одним из лучших воплощений этой темы явилась известная опера Делиба «Лакме» (1883), сюжетно близкая к будущей опере Пуччини. Обаятельный образ юной индийской девушки, выписанный Делибом с присущим ему изяществом и вкусом, бесспорно, таит в себе некоторые черты будущей Баттерфлай. С Делибом итальянского мастера связывает и тонкая поэтичность в ощущении южной природы, и некоторые моменты оркестрового колорита — правда, не выходящие за пределы обычных романтических средств восточной экзотики.

Заметим, однако, что все более или менее значительные произведения такого плана у французских музыкантов перекликались с наиболее близкой, знакомой им атмосферой Ближнего Востока или Северной Африки*. Картины и образы восточного мира даже в тех случаях, когда композиторы обращались к далекой Индии или к образам древнего библейского Востока, получали у них свое воплощение главным образом при помощи интонаций арабской, алжирской, североафриканской музыки. Они могли дать итальянскому композитору лишь самую общую лирическую «настройку», но ни в какой мере не помогали ему в поисках новых колористических средств.

В период 1890-х годов появились первые опыты овладения японской тематикой. Здесь следует назвать в первую очередь оперу А. Мессаже «Мадам Хризантема» (1893) на сюжет названного выше романа Лоти. Французский композитор не смог подняться в ней выше уровня изящной, салонной музыки, в которой он, правда, сделал попытку использования некоторых японских тем. И уж совсем курьезными выглядят в зарубежной литературе параллели пуччиниевской «Мадам Баттерфлай»

* Отметим некоторые типичные образцы: Бизе — «Искатели жемчуга» (1863), «Джамиле» (1872), Массне — «Король Лахорский» (1877), «Таис» (1894), Лало — балет «Намуна» (1882), Делиб — «Лакме» (1883), Мессаже — «Мадам Хризантема» (1893), Сен-Санс — «Самсон и Далила» (1894).

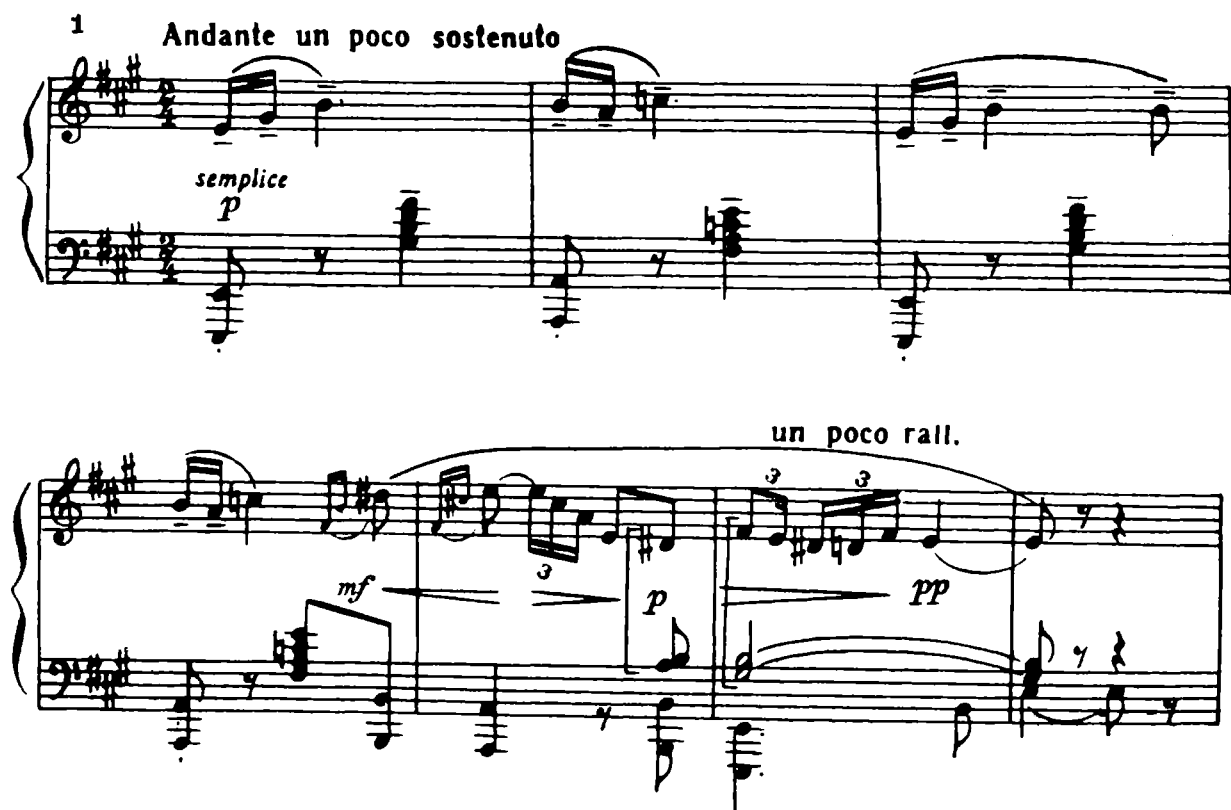
с модным в то время стилем «англо-японской» оперетты — «Микадо» А. Салливена (1885) и «Гейшей» Джонса (1896). Япония появлялась перед глазами зрителей в качестве миниатюрного, игрушечного мирка, населенного забавными куклами. В этом марионеточном царстве было столько же японского, сколько было турецкого в «янычарской» музыке XVIII века. Образы Дальнего Востока (видимо, в силу особенностей музыкальной системы) в то время еще не могли войти в строй европейской музыки так, как они вошли в литературу или тем более в изобразительное искусство 1880—1890-х годов. Пуччини здесь, как увидим далее, сыграл почетную роль первооткрывателя, чувством художника правдиво ощутившего этот мир.

И, может быть, лишь один опыт создания японской лирической драмы мог привлечь пристальное внимание итальянского композитора на его пути к «Мадам Баттерфлай»: в ноябре 1898 года в Риме, на сцене театра «Костанци», появилась опера его давнего соперника и друга Пьетро Масканьи «Ирис».

Биографы Пуччини едва только упоминают об этом произведении как о возможной предшественнице «Мадам Баттерфлай». А между тем «японская» опера Масканьи, бесспорно, заслуживает внимания исследователей хотя бы потому, что ее трактовка указывает на стремление композитора решить свою тему самостоятельно, вне зависимости от популярных французских образцов. Традиционный сюжет — драма простой японской девушки, ставшей жертвой страсти знатного самурая, — в творчестве Масканьи получил подчеркнута драматическую, патетическую окраску. Композитор трактует его в традициях веризма, с акцентом на сильных, трагически-мрачных ситуациях, сценах отчаяния и скорби. Его мало интересуют задачи колорита. История японской девушки Ирис — это все та же тема «соблазненной и покинутой», доньше неудержимо притягивающая к себе итальянских художников*.

* Либретто оперы «Ирис» принадлежит сотруднику Пуччини — Луиджи Иллике. Сюжет ее был задуман, по-видимому, самим Масканьи, поскольку литературные источники в тексте оперы не указаны. Действие происходит в японской деревне. Красавица Ирис, дочь слепого крестьянина, давно уже привлекла внимание

Музыкальный язык оперы Масканы по существу мало отличается от его прежней манеры. По сравнению с «Сельской честью» здесь можно отметить лишь относительную сложность более свободной, сквозной композиции и известную тенденцию к позднеромантическому, вагнеровскому хроматическому стилю. В жанровых сценах композитор не идет дальше традиционных «экзотических» приемов квинтового органного пункта или едва намечающихся нюансов народных диатонических ладов (арнозо Осаки во II действии, с оттенком лидийского лада). О том, как далека музыка Масканы от подлинных японских фольклорных истоков, свидетельствует пасторально-идиллический лейтмотив главной героини Ирис, вполне уместный в любой итальянской или французской опере:



молодого самурая Осаки. С помощью сводника, торговца «живым товаром» Киото, самурай похищает девушку во время театрального представления странствующих комедиантов. Очувшись в роскошном «доме свиданий» (II действие), Ирис узнает об ожидающей ее участи; страсть знатного юноши отталкивает ее. В отчаянии она кончает жизнь самоубийством, бросаясь в пропасть с высокой террасы дворца. III действие (ночь, улица) — страшная, полуфантастическая картина смерти Ирис. Опера завершается символическим хором: за сценой звучат голоса вечной природы, призывающие к себе погибшую девушку.

Вокальная мелодика, как всегда у Масканьи, отмечена ярким национальным впечатком. Типичными интонациями народно-жанровой итальянской кантилены пронизана вся партия молодого самурая Осаки (кстати, более удачная в мелодическом отношении). Экспозиция этого образа сосредоточена в традиционном жанре любовной серенады, прямо напоминающей серенаду Туридду из «Сельской чести»:

Andante sostenuto
2 OSAKA
p *dolcissimo ed espressivo*

A_pri la tua fi_ ne_ stra!.. Jor son I_ o, che
О, при_ от_крой о_ кош_ ко! Я тот И_ ор, ко_

ven_ go al tuo chia_ mar, po_ ve_ ra Dhi_ a!
го_ зва_ ла ты сей_ час, бед_ на_ я Дн_ я!

pp rall.

Верный веристским традициям, Масканьи широко применяет выгодные сценические эффекты. Такова, например, сцена народного представления в I действии, созданная по образцу II действия «Паяцев».

Традиционные приемы веристской мелодрамы сочетаются у Масканьи с новыми тенденциями символистской драматургии. Каждому действию предшествует в партитуре литературный пролог «от автора», дающий определенную эмоциональную настройку исполнителям музыкальной драмы. Невидимый хор («голос жизни») звучит за сценой в начале и в конце оперы, обрамляя всю композицию единой мажорной темой вечной природы. Глубоко символичен последний, III акт — трагическая сцена гибели молодой героини. Обезображенное, растерзанное лежит ее тело на дне канавы, среди колючих сорных трав. Появляются таинственные фигуры тряпичников; в руках у них фонари — «человеческие светильники жизни». Вооруженные острыми крючьями, ищут они «исчезнувшие сокровища мира в вязкой тине мертвых вещей» (текст пролога к III действию). Мрачную картину ночного кошмара (тряпичники находят тело Ирис) дополняют «голоса совести». За сценой звучат голоса сгубивших девушку людей, обозначенные

в партитуре как «Эгоизм Осаки», «Эгоизм Киото», «Эгоизм слепого отца». При первых лучах зари умирающая приходит в сознание, душа ее устремляется к цветам, к прекрасному, к породившей ее природе. Невидимый хор прославляет жизнь.

Подобная символистская трактовка простой житейской драмы едва ли могла убедить Пуччини. Но нет сомнения, что опера Масканьи могла натолкнуть его на поиски глубокой и драматичной, отнюдь не декоративной трактовки сюжета. Воспринимая в лирических драмах французских композиторов характерную для них утонченно-колористическую тенденцию, он в чем-то оказался более близким к своему итальянскому современнику. В наивно-символистской и в то же время натуралистической драме Масканьи его могла привлечь та гуманистическая тенденция, с которой никогда не расставались наиболее даровитые представители веризма. История японской девушки, при всей ее мелодраматичности, воспринята всерьез автором «Сельской чести», вопреки всем укоренившимся представлениям о японском миниатюризме, вопреки модным эстетским стилизаторским принципам. Этого драматического подхода к сюжету и жаждал Пуччини, с первого взгляда влюбившийся в свою японскую героиню.

II.

История создания «Мадам Баттерфлай» свидетельствует о присущей Пуччини тщательности в сценарной разработке сюжета. Задача эта оказалась далеко не простой. Композитор настойчиво искал новую оперную форму, то сокращая, то растягивая сюжет, то приближаясь к будущим одноактным операм своего триптиха, то оглядываясь назад, в сторону большого романтического оперного спектакля. Немалым препятствием для его либреттистов, особенно для Джакозы, являлось литературное качество текста, в целом невысокое, особенно если учесть, что пьеса Беласко не была оригинальным произведением и основывалась на достаточно тривиальной повести писателя-полупрофессионала

Основная проблема, занимавшая в это время композитора, сводилась к необходимой концентрации драматического сюжета. Начав работу в ноябре 1901 года,

Пуччини сначала задумал «Баттерфлай» как одноактную оперу с прологом, содержанием которого должен был послужить известный нам I акт окончательной редакции. Затем возникла мысль о двух актах (первый из них, заимствованный из новеллы Лонга и отсутствовавший у Беласко, происходил в Америке). Эта идея вскоре была отброшена композитором в поисках более лаконичной и цельной формы. Начался процесс «скрытой борьбы» между Пуччини и либреттистами, которым обычно сопровождалась начальная стадия работы. Согласно представлениям Джулио Рикорди, Иллики и Джакозы, сюжет требовал крупных, традиционных масштабов большого оперного спектакля. Оперу нужно было растянуть на три акта, отказавшись от компромиссной, по их мнению, двухактной композиции. Этим настойчивым требованиям Пуччини в конце концов уступил. Задумано было третье, последнее действие, происходившее в американском консульстве в Нагасаки. Встревоженная долгим отсутствием Пинкертона, Чио-Чио-сан решается прибегнуть к помощи консула, случайно узнает о женитьбе своего возлюбленного на американке и принимает роковое решение — покончить с собой.

Но вскоре подобный вариант, перегруженный бытовыми деталями, перестал удовлетворять Пуччини. Об этом он решительно заявляет в письме к Рикорди от 16 ноября 1902 года:

«Дорогой синьор Джулио! Вот уже два дня, как я в ужаснейшем настроении, а знаете ли Вы почему? Да все потому, что либретто в его настоящем виде, после второго акта, из рук вон плохо и что реализация его приводит меня в отчаяние. Теперь я убежден: опера должна быть в двух актах! Не пугайтесь!

Акт в консульстве был серьезной ошибкой. Драма должна непрерывно продвигаться к развязке — стремительно, впечатляюще, грозно! Задумывая оперу в трех актах, мы заранее обрекаем себя на неудачу. Увидите, дорогой синьор Джулио, что я прав...

Не беспокойтесь об этих двух актах. Первый займет целый час, второй — час с небольшим, быть может, полтора. Но насколько сильнее будет эффект!

Поступая так, я уверен, что привлеку внимание публики и не оставлю ее разочарованной. Этим мы до-

стигнем того, что опера сохранит свой облик новеллы и будет в то же время достаточно длинной, чтобы занять целый вечер. Пишу Иллике.

Ответьте мне в двух словах. Я твердо остановился на этой идее и продолжаю работать» (46, с. 125).

Вопреки всем советам и предостережениям своих сотрудников, Пуччини настойчиво искал для своей оперы-новеллы нужную ему цельную, нетрадиционную форму. Серьезную борьбу пришлось ему выдержать с Джакозой, который категорически отрицал двухактный вариант, но затем все же вынужден был уступить требованиям композитора. Премьера оперы в дальнейшем подтвердила справедливость критических соображений либреттистов: оперная аудитория не могла примириться с чрезмерной длительностью двух актов «Мадам Баттерфлай». Однако в своих теоретических воззрениях Пуччини оказался смелым, ищущим драматургом, во многом предугадавшим будущий путь развития оперы XX века.

Разрабатывая сценарий и либретто «Мадам Баттерфлай», Пуччини одновременно собирал для своей оперы обширный материал — музыкальный, этнографический, литературный. Он тщательно изучал труды по истории японского искусства, архитектуры, живописи, исследования этнографического и фольклорного плана, интересовался нравами, бытом, религиозными обрядами и верованиями японцев, а главное, изучал изданные сборники японских народных песен, пользуясь их фонограммами.

Большую помощь в работе над «Мадам Баттерфлай» оказала ему японская драматическая артистка Сада Якко. Весной 1902 года он встретился с ней в Милане и вел с ней долгую беседу, внимательно прислушиваясь к интонациям ее речи. Ему важно было уловить характерный тембр голоса, акценты, фонетику, темп и ритм говора женщины-японки. Эти впечатления отразились впоследствии в колоритных речитативах Чю-Чю-сан и Сузуки.

Работа над оперой была внезапно прервана драматическим эпизодом: в начале 1903 года Пуччини оказался жертвой катастрофы, едва не стоившей ему жизни. Незадолго до того времени он начал страстно увлекаться модным автомобильным спортом. Став облада-

телем собственной машины, он посвящал все свободное время автомобильной езде (иногда сидя за рулем, иногда пользуясь услугами шофера). Забыта была даже любимая моторная лодка. 23 февраля, поздней туманной ночью, он возвращался в Торре дель Лаго из Лукки, куда ездил на консультацию к врачу-ларингологу (болезнь горла уже в то время начинала серьезно беспокоить его). Вместе с композитором в автомобиле находились его жена и сын Тонио; машиной управлял шофер. В нескольких километрах от города, в тумане, водитель потерял ориентацию. Автомобиль сошел с дороги и перевернулся, проехав несколько метров в открытом поле. Эльвира и Тонио почти не пострадали, отделавшись только ушибами, Пуччини же получил серьезные увечья: тяжелые контузии и перелом ноги надолго лишили его сознания. Прибывший из соседнего поселка врач нашел его лежащим под кузовом автомобиля, задыхающимся от выхлопных газов. В тяжелом состоянии при помощи носилок и моторной лодки его доставили в собственную виллу. Операция, сделанная местным хирургом, оказалась неудачной. Сломанную кость пришлось вправлять вторично, и композитор долгое время не мог расстаться с постелью. Лишь в летние месяцы он получил возможность вернуться к работе, сидя за роялем в кресле на колесах, а затем с трудом передвигаясь при помощи костылей. Последствия катастрофы оказались печальными: Пуччини так и не смог избавиться от хромоты до последних дней жизни.

Осенью он с увлечением принялся за оркестровку своей «Мадам Баттерфлай» и вскоре смог к концу этого тревожного года поставить дату завершения партитуры: 27 декабря 1903 года, 11 часов 10 минут вечера.

Местом сценического рождения оперы был выбран театр «Ла Скала», к которому композитор, правда, относился с предубеждением после неудачной премьеры своей ранней оперы «Эдгар» (напомним, что постановки всех следующих опер Пуччини состоялись в Турине и в Риме). Увы! Обращение к первому оперному театру Италии и на сей раз оказалось для него роковым: опера потерпела полный провал.

В первом исполнении «Мадам Баттерфлай», 17 февраля 1904 года, участвовали лучшие артисты миланской труппы под руководством режиссера Тито Рикорди и

дирижера Клефонте Кампанини. В главной роли выступила молодая талантливая примадонна театра — Розина Сторкьо, партии Пинкертон и Шарплеса были поручены тенору Джованни Дзенателло и молодому, но уже известному в то время баритону Джузеппе де Лука. Привлекали и превосходные декорации, написанные французским художником Жюссоном. В театре присутствовал композитор со всей семьей.

Исполнение в целом было стройным и хорошо подготовленным. Однако тот неожиданный прием, который миланская публика оказала «любимой дочери» Пуччини, оказался для него одним из самых тяжелых потрясений, испытанных за всю жизнь. Уже во время I действия для него не осталось никаких сомнений: опера потерпела фиаско. В зале раздался шепот, приглушенный смех, свист, затем послышались громкие возгласы негодования и, наконец, в виде исключения крики «бис!», породившие среди зрителей еще более бурную реакцию. Наконец, нарастающий шум в зале начал заглушать голоса певцов. Поэтический эпизод выхода Баттерфлай публика встретила криками: «Уже слышали! Было в „Богеме“!» В конце I акта занавес опустился под громкий свист. Тем не менее последовали и вызовы. С большим достоинством, опираясь на палку, Пуччини вышел на авансцену.

Дальнейшие происходившие на сцене события публика воспринимала просто как забавную шутку. В особенности юмористической показалась зрителям искусно придуманная режиссерская мизансцена в сцене ночного бдения Баттерфлай. Согласно замыслу композитора, большое оркестровое интермеццо (картина ночи и утреннего рассвета) исполнялась в первоначальной редакции при открытом занавесе. Таинственный ноктюрн в оркестре сменялся нежными красками зари; музыка постепенно наполнялась звуками пробуждающейся природы. Вступали «голоса птиц» (флейты в оркестре), к которым Тито Рикорди, подражая Беласко, присоединил реальную имитацию птичьего пения. Этот прием вызвал бурное негодование публики. В зале (который, по словам одного мемуариста, напоминал в этот момент настоящий зверинец) раздалось громкое мяуканье, крики петуха и другие звуки, заимствованные из лексикона животного царства. Вдоволь натешившись новой

оперой, зрители разошлись в веселом настроении, весьма довольные скандальным спектаклем. «В анналах истории оперы такого скандала не было со времен парижской премьеры „Тангейзера“, — пишет М. Карнер (46, с. 131).

В чем же таились истинные причины позорного провала оперы Пуччини? В какой-то мере аналогичная судьба постигла и прежние его оперы. Большим разочарованием явилась для композитора римская премьера «Тоски»; суровые упреки критики вызвала «Богема», впервые поставленная в Турине. И только такое переломное произведение, как «Манон Леско» — опера, в которой молодой композитор впервые нащупывает свой путь, — в том же Турине встретило громкое одобрение. В этой сценической истории опер Пуччини, по-видимому, была своя закономерность: творчество композитора по мере формирования его стиля и мастерства встречало все более сильное противодействие со стороны определенного круга публики. Новаторская «японская» опера явилась в этом отношении пробным камнем. Консервативная публика, столь влиятельная в то время в театре «Ла Скала», не могла оценить тонкости, «деликатности» музыкального стиля «Мадам Баттерфлай», ее чисто лирической настроенности.

Биографы Пуччини не без основания объясняют этот провал также личными качествами характера итальянского мастера. Живший достаточно замкнутой, независимой жизнью, никогда не искавший влиятельной поддержки в официальных кругах, Пуччини давно уже вызвал к себе недружелюбное отношение со стороны светских кругов миланского общества. Неудержимую зависть его растущая слава породила и в артистической среде. А если напомнить о той позорной роли, какую играла (и продолжала играть) в оперных театрах Италии «ее величество клака», то грубая демонстрация, устроенная миланской публикой на премьере «Мадам Баттерфлай» и, безусловно, заранее инспирированная определенными лицами, станет вполне объяснимой *. Неистовствовала и пресса.

* М. Карнер вспоминает по этому поводу о знаменитом инциденте с Ф. И. Шаляпиным, разыгравшемся в Милане во время гастролей певца в «Ла Скала» в 1901 г. На откровенное требова-

Нужно отдать справедливость Пуччини: он мужественно принял этот удар. Неудача с «Мадам Баттерфлай» не лишила его уверенности. На другой же день после спектакля, 18 февраля, он писал своему другу Камилло Бенди: «Моя „Баттерфлай“ от этого не изменилась. Она по-прежнему осталась самой проникновенной и самой выразительной из всех моих опер! В конце концов Вы увидите: победа будет за мной. Но лишь в том случае, если опера пойдет в небольшом театре, где не будет этого царства злобы и зависти. Здесь я свою оперу снял и возвратил деньги с согласия моих сотрудников; не хочу ставить ее и в Риме, если сумею расторгнуть контракт, ибо уверен, что и там не обойдется без осложнений; да и вообще мне это нежелательно. Я хотел бы дать ее в маленьком театре, в другом, более спокойном городе. Довольно! Вскоре Вы убедитесь, что я прав» (46, с. 135—136).

По совету Тито Рикорди партитура была передана оперному театру в Брешии, где «Мадам Баттерфлай» с огромным успехом прошла 28 мая. В главной роли выступила украинская певица С. Крушельницкая. За короткий срок после злополучной миланской премьеры Пуччини успел пересмотреть свою партитуру и внести в нее некоторые изменения. Они коснулись прежде всего I акта, в котором композитор мудро сократил излишне растянутую сцену Баттерфлай с родственниками, устранил некоторые бытовые детали, выбросил целиком комическую сцену опьяневшего Якусидэ — дядюшки юной японки, поручив этому персонажу эпизодическую роль.

Большие изменения произошли в общей композиции II действия. Учитывая свое поражение в Милане, Пуччини, по-видимому, внял советам Джулио Рикорди, находившего этот акт чрезмерно растянутым, слишком тяжелым для публики и певцов. Действие было разделено на две картины*. Исчез эффект непрерывного

тельство лидера оперных кланеров, явившегося к нему в гостиницу с «деловым предложением», великий артист ответил кратко и энергично, заставив своего гостя пересчитать все ступеньки лестницы (46, с. 133—134).

* В настоящее время, согласно утвердившейся театральной традиции, вторая картина II действия обычно именуется III актом. В итальянских изданиях партитуры (Рикорди) сохранено подлинное авторское обозначение — «вторая картина». Этого обозначения мы будем придерживаться в дальнейшем.

развития в оркестровом интермеццо. Заново было написано драматическое вступление ко второй картине, естественным продолжением которого служила ранее написанная картина рассвета, как бы подхватывающая брошенную нить от сцены ночного бдения Баттерфлай.

Другие изменения сводились лишь к незначительным купюрам в «дуэте с цветами» из II акта и далее в сцене свидания Чю-Чю-сан с женой Пинкертона. В первой редакции сцена эта была более пространной. Затем Пуччини счел необходимым предельно сократить роль Кэт Пинкертона, с тем чтобы устранить излишне мелодраматический оттенок встречи соперниц, привлечь все внимание слушателей к образу главной героини.

Новый нюанс композитор внес в характеристику Пинкертона, поручив этому персонажу лирическую арию раскаяния и скорби («Прощай, мирный мой приют»). В этом отношении он явно вынужден был уступить требованиям исполнителей, считавших роль молодого героя чрезмерно краткой.

В таком окончательном варианте опера Пуччини наконец одержала блестящую победу. Было бы ошибкой приписывать этот заслуженный успех только редакционным изменениям, в сущности не затронувшим основной музыкальный материал. «Случайным» был, разумеется, не этот триумф Пуччини в провинциальном городе Брешии, а исторический провал его оперы в Милане, заранее подготовленный консервативной частью аудитории. Широкая публика Италии давно уже оценила своего композитора. В течение многих десятилетий его «Мадам Баттерфлай» встречала и продолжает встречать горячий прием на всех оперных сценах мира, привлекая самых известных, прославленных исполнителей. Неудивительно, что по поводу этой оперы Пуччини так часто любил повторять пророческие слова своей героини Чю-Чю-сан: «*Rinnegata... e felice!*» — «Отвергнута... и счастлива!»

III.

В подлинной партитуре «Мадам Баттерфлай» опера носит подзаголовок: «*Tragedia giapponese*» — «японская трагедия». Это определение вплоть до настоящего времени сохранилось во всех изданиях оперы, вышедших

у Рикорди. Насколько отвечает оно образному строю и смыслу оперы Пуччини?

Трагедия Пуччини своеобразна. Понятие трагедийности в данном случае отнюдь не соответствует сценической традиции жанра, его установившейся эстетике. В опере нет трагедийного накала «Тоски», нет острых драматических коллизий, нет яростной борьбы антагонистических сил, характерной для «итальянской трагедии».

Основная линия действия сосредоточена в глубоких переживаниях героини, ее внутреннем мире, ее реакции на все окружающее. А это и создает особый, интроспективный тип драматического развития, присущий операм лирического плана. Такой интимной, лирико-психологической драмой «Мадам Баттерфлай» всегда оставалась и в сознании слушателей, и в интерпретации лучших ее исполнителей — прославленных дирижеров и оперных артисток мира. Такой была она, в сущности, и для самого композитора, понимавшего свою «японскую трагедию» как интимную, «домашнюю» трагедию — трагедию одной человеческой жизни, на первый взгляд обыденную и повседневную, но именно потому бесконечно трогательную.

Известный французский композитор и дирижер, друг Дебюсси Андре Мессаже в беседе с Пуччини во время парижской премьеры «Тоски» (1901) посоветовал ему «вернуться к лирике и поэзии». Это суждение, разумеется, субъективно: в музыке «Тоски» есть своя «лирика и поэзия», которую не сумел оценить утонченный французский музыкант.

Однако в какой-то мере доброжелательному совету Мессаже Пуччини все же последовал. После суровой и пламенной «Тоски» он вновь обратился к простой и обыденной человеческой драме — без «роковых героев», без патетических возгласов и широких жестов. И в этом смысле интимная «японская трагедия» оказалась своего рода репризой в триаде знаменитых опер Пуччини — «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфлай». Как и в «Богеме», композитор дал полную свободу теплоте и прочувствованному лиризму, снова ввел в драму свой излюбленный тип «маленькой героини» — нежной и кроткой женщины с щедрым сердцем. Нисдаром во время скандальной миланской премьеры это невольное воз-

вращение к лирическому стилю «Богемы» было по-своему воспринято определенной частью публики, упрекавшей композитора в прямом автоплагиате.

На самом деле лирическая стихия «Мадам Баттерфлай» была по-настоящему новой. Впоследствии композитор называл ее «самой современной» из всех своих опер, любимым своим созданием, единственной оперой, которую он мог «слушать без утомления вновь и вновь». Говоря об этой новой и современной тенденции, он, бесспорно, имел в виду близкие ему черты импрессионизма. В начале XX века Пуччини — уже не прежний молодой автор «Манон» и «Богемы». Неизменно чуткий к духу времени, он здесь нашел новый угол зрения, сближаясь с передовым художественным течением «дебюссизма». Вслушиваясь в музыку «Мадам Баттерфлай», невольно чувствуешь, что перед этой оперой пролегла новая полоса истории музыкального театра — полоса «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси. Поставленная впервые в 1902 году, эта опера оказала несомненное воздействие на итальянского композитора и помогла ему решить трудную задачу колористически нового воплощения экзотического сюжета. Примечательно, что в своей «Баттерфлай» Пуччини, как и Дебюсси в «Пеллеасе», явно стремился преодолеть черты насыщенного и экспрессивного позднеромантического стиля и «обойтись без Вагнера» (*se passer de Wagner*), если употребить меткое выражение его французского современника. Не взирая на резко враждебное отношение Дебюсси к «грубому итальянскому веризму», Пуччини внимательно изучал произведения великого французского мастера, особенно восхищаясь его гармонией. В музыке «Пеллеаса» он видел редкую красоту и изысканность гармонических средств и «деликатнейшие эффекты инструментовки», хотя общий колорит музыки для его восприятия итальянца казался несколько «сумрачным и однообразным, как одеяние францисканского монаха» (59, с. 114).

Новые принципы проявились и в оперной драматургии «Мадам Баттерфлай». Суммарно их можно определить как намечающийся путь к психологической монодраме. Типичный для веристов метод концентрации действия здесь получил иную направленность. Сохраняя своеобразную повествовательность оперы-новеллы, Пуч-

чини избегает стремительного развития событий (исключением служит лишь краткая вторая картина II действия — развязка).

Сюжет и сценарий «Баттерфлай» не отличаются многоплановостью и не дают повода для особенно эффектных ситуаций или резких контрастов. Однако такой тип развития (несколько обедненный, с точки зрения романтической оперной эстетики XIX века) всецело компенсируется особым приемом централизации действия вокруг главной героини. Маленькая гейша — единственное активное лицо драмы. В развитии событий она не имеет антагонистов, ибо враждебным является здесь весь окружающий ее «цивилизованный мир». Значение этого центрального женского образа ни в коей мере не уравновешивается скупо очерченным и по существу незначительным образом Пинкертона: на месте этого американского офицера легко мог оказаться любой другой представитель «цивилизации», со спокойной совестью пользующийся всеми удобствами временного брака. В опере явно нарушен классический принцип борьбы двух антагонистических групп, столь ярко представленный в «Тоске». Все события сосредоточены вокруг Баттерфлай; она, и только она привлекает внимание зрителя.

Единая линия развития, ярко прочерченная композитором в его «японской трагедии», прямо предвосхищает характерный для оперы XX века драматургический тип монодрамы или практически близкий к ней жанр «оперы одного героя», в которой главный, центральный образ всего лишь оттеняется побочными, окружающими фигурами. Отсюда прокладывается путь к одноактной опере Пуччини «Сестра Анжелика», отчасти — к монодраме Шёнберга «Ожидание» и далее к «Человеческому голосу» Пуленка.

Принцип централизации оперного действия способствует психологическому углублению драмы. В этой психологической направленности вновь проявляется одна из ведущих тенденций нового времени: явное, зримое действие вытесняется скрытым. «Подводное течение» человеческой драмы, раскрываемое в оркестре, со времен Вагнера и позднего Верди становится, как известно, одной из главных примет оперной драматургии нового времени. Однако в оперной и театральной эстетике на-

чала XX века, в противовес эстетике романтизма, оно все чаще, заметнее переключается в сферу повседневного, раскрывая трагизм простых и обыденных человеческих судеб. По-разному впечатляет этот трагизм повседневности в реалистической драматургии Чехова, в современно-бытовых, но пронизанных символистской тенденцией драмах Ибсена, в чисто символистских, утонченных, но по-своему жизненных драмах Метерлинка, с их характерной системой поэтических образов, почерпнутых из народных легенд и преданий.

Пуччини подходит к своей теме просто и непосредственно. Он явно чуждается изысканности символистской драмы. Невольно напрашивается в этом смысле сравнение с более «модной» драматургией оперы «Ирис» Масканы, в которой композитор отдает щедрую дань типичным приемам театральной символистики (зловещие фигуры тряпичников, голоса «человеческого эгоизма» за сценой). В злоупотреблении такими приемами никак нельзя упрекнуть автора «Мадам Баттерфлай». Реалистическая трактовка сюжета в его «японской трагедии» прямо продолжает линию «Богемы».

Более сложной является проблема общей композиции оперы, как бы стоящей на перепутье между традиционным и новым типом спектакля. В общем строении оперы Пуччини пока еще не отходит от крупной оперной формы (известное тяготение к одноактной структуре намечалось, как уже сказано, только в первоначальном замысле «Баттерфлай»: один акт с прологом). Интимно-лирическая по своей основной тенденции, опера разворачивается в рамках большого оперного спектакля. Хронометраж ее исполнения, установленный в документах театра «Ла Скала», полностью подтверждает этот факт: в условиях строгого соблюдения указанных композитором темпов спектакль этот по времени даже превышает «Богему» и «Тоску» (76 — см. 46, с. 269).

Между тем общее впечатление камерности спектакля несомненно. Оно возникает как неизбежное следствие лирической драматургии оперы, концентрации скрытого психологического действия и даже как результат одноплановости сценической обстановки (все тот же «домик Баттерфлай»). Развернутый во времени спектакль насыщен глубоким внутренним, подспудным психологическим действием.

Типичным для Пуччини остается прием драматургического *crescendo* — нагнетания действия к концу. Согласно его представлению, действие должно было устремляться к развязке «с неумолимой силой». В повествовательном развитии оперы, судя по началу, нет никаких эпатазирующих событий: на свадьбу юной японки с богатым иностранцем собираются гости, родственники, приходит комиссар, начинается пестрое пиршество. В такой же обыденной, домашней обстановке протекают и сцены II акта: беседа Баттерфлай с Сузуки, прием консула и светская беседа с ним, сватовство Ямадори... Но внутреннее развитие действия, омраченное вспышками грозных, фатальных тем, как и хотел этого Пуччини, с роковой неизбежностью продвигается к трагической развязке. Последняя сцена — гибели Чю-Чю-сан — внутренне подготовлена всем развитием ее душевной трагедии.

Характер мадам Баттерфлай — наиболее сложный и развитый женский характер в творчестве Пуччини. Сам он всегда с особой нежностью относился к своей маленькой гейше. В этом центральном образе он сумел сосредоточить и психологическую, и социально-обличительную концепцию лирической драмы, воспринимая события через переживания своей героини, через ее страдания, ее «утраченные иллюзии», ее судьбу. Ее устами он проклинает и осуждает зло, ее сердцем любит, надеется, торжествует. В сложном и многогранном характере Чю-Чю-сан он ощущал не только кротость и жертвенность, но и подлинное величие сильной, способной на подвиг женской души. «С честью тот умирает, кто с бесчестьем мириться не может» — девиз его героини, цельной и сильной натуры. С благоговением читает она эту надпись на оружии, завещанном ей отцом.

И в то же время образ этот явно противопоставлен пылкой и экспансивной Тоске. В своей Чю-Чю-сан Пуччини любил ее благородную сдержанность, ее нежную, женственную грацию. Название оперы символично: недолг век «девушки-мотылька», хрупка ее весенняя красота. Любовно и тонко, в манере японской гравюры, выписывает этот образ Пуччини. Естественны и пластичны здесь все нюансы, все тонкие детали психологического портрета. Наследница Манон и Мими, мадам Баттерфлай наделена более сложной духовной жизнью.

Образ ее таит в себе самые разнообразные эмоциональные черты — от светлой лирики и кокетливой грани до высокой трагедии. Проследить постепенную эволюцию этого характера — значит определить весь образный строй и стиль оперы Пуччини.

В музыкальной характеристике Чю-Чю-сан и ее окружения проявилась коренная черта стиля оперы Пуччини — ассимиляция японских интонаций в духе европейской музыки его времени.

Пуччини был первым композитором, открывшим в музыке мир Японии и попытавшимся подойти к этой теме с тех же позиций, что и художники-импрессионисты конца XIX века. Не преследуя целей этнографической достоверности, он стремился передать в музыке свое артистическое, художественное ощущение Японии. Задача эта была решена им настолько правдиво и убедительно, что опера Пуччини доныне считается одним из любимых, классических произведений в самой Японии, на родине мадам Баттерфлай.

В своей музыке композитор плодотворно использовал подлинные народные японские темы, интонации, ритмы и ладовые черты японского музыкального фольклора, претворенные в собственном эстетическом восприятии. Огромное значение в этом процессе ассимиляции имели коренные особенности индивидуального стиля итальянского мастера: присущее ему чувство колорита, приверженность к диатонике и ангемитонным звукорядам. Типичные приемы и средства пуччиниевской диатоники, впервые отчетливо проявившиеся еще в «Богеме», здесь в полном смысле слова расцвели на японской почве.

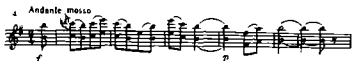
М. Карнер устанавливает в опере «Мадам Баттерфлай» около десяти подлинных тем, заимствованных композитором из различных сборников японских народных песен (46, с. 367—368 и 45). Подлинность этого фольклорного материала подтверждается также и новейшими исследованиями японских музыковедов (69). Используемые композитором народные темы связаны в первую очередь с жанровыми картинками японского быта, характеристикой экзотической атмосферы действия. Их поэтическое и образное содержание хорошо

соответствует сценическим ситуациям оперы Пуччини.

Такова, например, тема японского национального гимна, возвещающая о появлении «официальных лиц» — комиссара и чиновника — на свадьбе Пинкертона и Баттерфлай:



Подлинной японской темой (песня «Нихон Баши») охарактеризованы церемонные приветствия подруг в сцене свадебного торжества (эпизод *Andante mosso*, и. 69 партитуры):



Примером мастерского использования фольклорного материала может служить эпизод появления Ямадори во II действии, построенный на теме японской песни «Мой принц», которую Пуччини разрабатывает в шкеле красочных вариаций:

Японская народная песня „Мой принц“



Строгая, сдержанная, хорального типа гармония удачно оттеняет тему молитвы Сузуки (II акт), заимствованную из японского религиозного ритуала:

Andante calmo
SUZUKI

p

Е. I. za, ghie d I. za. na. mi. Sa. ru. da. si. so e Ka. mi...
И. за. ру, И. за. на. ми, Са. ру. да. си. со е Ка. ми...

pp

Но самые выразительные и самые изысканные по своему мелодическому облику темы композитор прибегает для музыкальной характеристики главной героини. Отметим чудесный эпизод появления Баттерфлай в I действии. В основе его лежит грациозная «Весенняя песня», инструментованная в японском стиле, с нежно-звонящими тембрами арфы и колокольчиков:

японская народная „Весенняя песня“

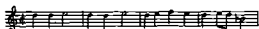
74

76 Largo

pp

Национально-жанровые черты характеристики Баттерфлай далее получают развитие и в такой же тонкой, изысканной теме «Песни цветущих вишен» (диалог с Пинкертоном):

84 Японская народная „Песня цветущих вишен“



85 Andantino

U. na cin. lu. ra. Un glo. co. lo fer.
 Вот по. я. сак. мой. Вот зер. ка. та. це и

- ma. glio. U. no spec. chio.
 бреш. ка. 3. то же. ер.

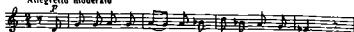
И, наконец, совсем иным нюансом — скорби и сожаления — окрашена народная по происхождению тема рассказа Баттерфлай о ее семье:

86

Японская народная песня



96 Allegretto moderato



Nes. su no si con. fes. sa mai na, lo la pe. ver. tà.
 Нет, ко-ль о-с-та-ть-ся им. шим то. му, кто был до, рат?

Использованная композитором более гибко и свободно, тема эта служит предвестницей печальной судьбы героини. Впервые она звучит в оркестре еще до появления Баттерфлай (ц. 37 партитуры) — как первое предостережение, заставляющее насторожиться вопреки всему светлому и радостному, что происходит на сцене.

Кульминация в развитии этого лейтмотива наступит в последней картине, в угрожающем унисоне оркестра, интонирующего тему в начале интродукции. Короткий мотив перерастает в широкую тему мрачно-трагического характера. С большой экспрессией композитор использует мелодическую последовательность неполного минорного звукоряда с дорийской секстой:

Andante sostenuto

10



Последняя из приведенных тем может служить ярким примером интонационной чуткости композитора в трактовке чужого фольклорного материала. Японские на-

родные темы выступают у него в органичном, естественном сочетании с выразительными приемами романтической или импрессионистской гармонии. Отсюда вытекает одна из типичных особенностей музыкального языка «японской трагедии» Пуччини — тритоновость.

Ни одна из его предшествующих опер не была столь насыщена этими острыми, экспрессивными интонациями. Обилие их в данной опере было, по-видимому, обусловлено характерной ладовой природой японской народной музыки, в значительной мере опирающейся (с точки зрения европейского восприятия) на звукоряды лидийского и дорийского лада. «Тритоновое звучание» этих ладовых оборотов Пуччини тонко подчеркивает путем соответствующей гармонизации. Один из типичных образов — молитва Сузуки в начале II действия, сопровождаемая характерными оstinatными гармониями тоники и субдоминанты дорийского минорного лада (см. пример 6).

С тритоновой интонацией неизбежно ассоциируются в опере темы, имеющие фатальное, роковое значение. Помимо указанной выше темы судьбы (см. пример 10), отчетливо выделяется в музыке I акта многозначительная, как бы прорезающая оркестровую ткань тема кинжала — страшного оружия, которым убил себя отец Баттерфлай и которое станет впоследствии роковым для самой героини *:



Близкой и родственной фатальному мотиву кинжала оказывается во II акте печальная тема одинокой, покинутой Баттерфлай:

* С этой темой в опере непосредственно связан другой, чисто диатонический лейтмотив смерти, впервые появляющийся при словах Горо: «То отцу ее подарок микадо... с грозной вестью» (ц. 61 партитуры — см. пример 21).



Пронизанная скрытой тритоновой интонацией, тема эта развивается на протяжении всего II действия как образ, символизирующий всю нереальность мечтаний героини.

Устойчивое значение в кругу фатальных, роковых тем имеет также зловещий лейтмотив проклятий бонзы. Интонационный строй этой темы (движение по целым тонам) прямо напоминает аналогичные приемы в характеристике Скарпка:



Опираясь на свое восприятие японской народной музыки, Пуччини широко раскрывает выразительные возможности пентатоники*. Особенно тонко применены эти интонации в характеристике японских женщин — Баттерфлай и Сузуки. На основе простых антемитонных оборотов композитор создает особый тип арнозного речитатива, отмеченного своеобразным изяществом «японского примитива».

* М. Карнер указывает на самые распространенные в японской музыке лады *риосен* и *риусек* с различными принципами чередования целых тонов и полутонатороновых интерваллов (звуко-ряды *c-d-e-g-a*, *g-a-c-d-e*; см. 45, с. 49).

Характерен и ритмический строй вокальной мелодии. В речитативах Баттерфлай Пуччини явно стремится передать декламационные особенности японской речи, текущей ровно, размеренно, достаточно сжатой по диапазону, но отличающейся большой выразительностью «падающих» или, напротив, вопросительно-восходящих окончаний коротких фраз:

14 Allegretto moderato

Non. sì. gno- re. Ho. la. man. na.
 Нет. Ох. на. я. Я. да. ма. ма.

Ma senza far. le. tor. to. po. ve. ra. mol. to an- ch'è. sa.
 Ах, о, на- та- ки. ку- ку! бед. ность. с. е. у. жа- на!

Отсюда сравнительная краткость дыхания в вокально-мелодическом стиле «Мадам Баттерфлай», особенно заметная после широкого и сочного, по-итальянски насыщенного вокального стиля «Тоски».

Приведенные примеры, лишь частично охватывающие основной тематический материал оперы Пуччини, со всей убедительностью показывают глубину вживания композитора в душевный мир героини. Типичные особенности японского интонационного материала использованы не только как средство колорита: они становятся важным источником психологической экспрессии. В царстве японской диатоники композитор сумел почувствовать тончайшие эмоциональные нюансы — от нежной изысканности и грации («Весенняя песня», «Песня цветущих вишен») до драматических образов скорби, до мрачных, фатальных тем обреченности.

Разумеется, этот интонационный материал композитор всегда претворяет в собственной, индивидуальной манере. Приемы японского тематизма он сочетает с высокой экспрессией своего национально окрашенного итальянского стиля. Яркими вспышками этой пуччиниевской патетики являются самые сильные и впечатляющие кульминационные моменты драмы: любовная сцена Баттерфлай с Пинкертоном в конце I акта, зна-

ментная ария II действия и выразительное предсмертное *Andante sostenuto* в финале.

Однако подобные моменты не вносят в музыку образной пестроты. Было бы совершенно неправильно на этом основании говорить о «двойственности» творческой манеры Пуччини (такая тенденция просвечивает, например, в содержательном анализе оперы у М. Карнера). Итальянское у него всегда естественно координируется с японским, ибо и тематизм японского фольклора здесь переплавлен в типичных пуччиниевских приемах музыкальной выразительности.

Специфические особенности японского тематизма наложили свой отпечаток на весь строй гармонии и музыкального языка оперы Пуччини. Огромное выразительное значение приобретают здесь такие приемы, как протянутые органые пункты, длительные остинато (укажем на кварто-квинтовые остинато в темах Горо, в характеристике Сузуки и родственников Баттерфлай). Отчетливо ощущаются черты переменности диатонических ладов, признаки децентрализации лада. Широко применяются выразительные параллелизмы отдельных аккордов и целых комплексов, принципы наложения аккордов различных функций.

Еще более острую и смелую трактовку эти приемы позднее найдут в «Турандот» — «китайской» опере Пуччини, впитавшей не только черты импрессионизма, но и разнообразнейшие влияния новых течений начала XX века, вплоть до Стравинского. В этом последнем своем творении Пуччини будет гораздо смелее применять эффекты политональности и полиритмии, острой «варварской» гетерофонии, динамику несимметричных ритмов.

В «Мадам Баттерфлай» он остается в пределах более «умеренного» и экономного, импрессионистски окрашенного стиля. Образ самой героини, с ее утонченной грацией и детской наивностью, накладывает на музыку Пуччини отпечаток изящной простоты.

Задачи колорита и тонких психологических деталей не вытеснили в опере Пуччини той цели, которую он настойчиво преследовал как драматург, — симфонизации оперной формы. Как и ранее, композитор стремится

сочетать широту вокальной кантилены с единством оркестровой, симфонической линии, гибкость и непрерывность развития с закругленностью оперных форм. По-прежнему важное значение он придает конструктивным закономерностям оперной формы и в целом, и в деталях. Как и в «Тоске», внутренняя логика музыкального развития сближает его оперную композицию с закономерностями классических инструментальных форм. Принципы трехчастности, рондообразности или концентричности в архитектонике оперного действия, классические принципы фугато, сонаты, вариаций или рондо в самостоятельных разделах оперной формы по-прежнему ясно ощущаются в оперной драматургии Пуччини, всегда стремившегося к законченности и стройности музыкальной структуры. Укажем на полифоническую форму фугато в оркестровых интродукциях к I и II актам, на тонко разработанный вариационный цикл в сцене Ямадори, на принципы сонатности в дуэте Баттерфлай и Сузукки во II действии.

Однако в драматургии «Мадам Баттерфлай» эта конструктивная сторона в то же время достаточно тонко завуалирована композитором. Новое заключается в известной импровизационности и свободе сценического развития, создающей полное впечатление реально текущей жизни. Разделы оперной формы не столь резко отграничены, не столь контрастны, как в «Тоске». Возрастает роль ариозно-речитативных диалогов; сжимается сольная ария; в вокальной мелодии явно преобладает смешанный стиль ариозно-речитативного пения. Как и хотел этого Пуччини, опера «сохраняет характер новеллы».

Отсюда — свои закономерности, важные для музыкальной драмы лирико-психологического типа. Сосредоточив внимание на образе главной героини, Пуччини связал с ее душевной драмой все главные кульминации, являющиеся вершинами в развитии действия и определяющие оперную форму. В I действии — это момент выхода Баттерфлай и заключительный раздел ее дуэта с Пинкертоном; во II — две арии героини; в последней картине — предсмертное *lamento*, завершающее трагедию. К этим лирическим вершинам устремлено все внутреннее движение музыки. В сравнении с ними явно второстепенное, побочное значение имеют даже те

острые, конфликтные моменты, которые в сложном отношении непосредственно «продвигают» развитие событий. Такие сильные, напряженные сцены, как эпизод проклятия бонзы в I акте или ссора Баттерфлай с Горово II действии, несут скорее функцию перелома, нежели подлинной вершины в развитии музыкальной драмы. Не в них сосредоточены главные творческие усилия композитора. Вся сила вдохновения устремлена на высшие точки внутреннего психологического действия — решающие моменты душевной жизни Баттерфлай.

Любовь, ожидание, катастрофа — таковы основные фазы психологической драмы героини, сосредоточенные в трех действиях. Типичным для Пуччини является постепенное омрачение колорита. По мере приближения к роковой развязке все более напряженным становится течение действия, возрастает значение зловещих, фатальных тем. Ускоряется темп развития: от широких, неторопливо развертывающихся жанрово-бытовых картин — к мрачно-сосредоточенному и лаконичному в своем трагизме финалу.

Многое здесь напоминает о драматургических принципах «Богемы» с типичным для этой оперы переплетением жанровой и лирической сфер. Так построено I действие «Мадам Баттерфлай», основанное на том же драматургическом принципе. Однако соотношение этих элементов здесь более гибко. Вместо контраста двух планов действия (жанровая картинка быта богемы — и поэтическая сцена любви), возникает более сложная и свободная трехчастная безрепризная композиция.

В структурном отношении I акт «японской трагедии» складывается из трех основных разделов: жанровой сцены (до выхода Баттерфлай), большой сцены свадебного торжества (кончая эпизодом проклятия бонзы), в которой свободно сочетаются лирические и жанровые элементы, и заключительной лирической сцены.

В противоположность «Богеме» и «Тоске», в «Мадам Баттерфлай» Пуччини отступает от приема внезапной экспозиции и начинает I действие развернутым оркестровым вступлением — быстрым фугато. Полифонические средства применены здесь в их традиционном, классическом смысловом значении, как образ движения жизни. Блестяще разработанное фугато (едва ли не лучший пример полифонического стиля Пуччини) основано на

энергичной лейттеме, устойчиво сохраняющейся в дальнейшем развитии оперы. Ее можно определить как тему Японии, точнее, как образ японского города, живущего своей кипучей, неумолкающей жизнью:



Бурно развивающаяся тема вступления естественно вливается в первую сцену, создающую широкий, развернутый фон перед появлением героини (типичный для композитора прием характеристики атмосферы действия). Это — своеобразная сценическая интродукция, в которой судьба героини уже предвосхищается в диалогах и отношениях окружающих ее лиц.

Бытовая и жанровая атмосфера действия получает отображение в изящной, непринужденной скерциозной трактовке японских тем. Контрастом к японской национальной сфере служит характеристика американцев — Пинкертон и Шарплеса, как всегда у Пуччини, очень рельефная, но намеренно уснащенная несколько банальными бытовыми интонациями европейского стиля.

Великолепна в своей пластической образности характеристика комиссионера Горо. Мотивы Горо, пронизанные колоритными параллелизмами и острыми ритмами, тонко отображают мимику, жесты и церемонные поклоны угодливого японца:



В этой же вводной сцене впервые появляется перед зрителями традиционный герой-любовник — американ-

ский офицер Пинкертой. Характеристика этого персонажа, гораздо более сжатая по сравнению с прежними теноровыми партиями Пуччини (де Грие, Рудольф, Каварадосси), все же получает у композитора глубоко продуманную трактовку. Пуччини не придает возлюбленному Баттерфлай черт мелодраматического злодея и внешне не отступает от традиционного облика оперного тенора. Однако духовное ничтожество героя сразу же обнаруживается в экспозиции этого образа, в сцене с Шарплесом. Отказываясь от экспрессивных лирических лейттем, композитор дает Пинкертому намеренно обобщенную и грубовато-плакатную характеристику. «Заставкой» к его первому ариозо служит торжественная тема американского гимна «Звездное знамя» («The star-spangled banner»), инструментованная с резкой фанфарой у труб, в духе военной, полковой музыки («Своего героя я сделаю настоящим американцем», — писал Пуччини).

Речь молодого моряка, повествующего об опасностях боевой жизни, выразительно оттенена соответствующими средствами интонационного языка, ритма и колорита (ремарка «с увлечением», воинственные тембры медных). Итогом этой «исповеди» Пинкертона служат патристические возгласы обоих американцев: «America for ever!»

В другом аспекте образ молодого героя раскрывается в последующих сценах с Баттерфлай. Характеристика его приобретает мягкую, лирическую окраску; музыка как бы озаряется отраженным светом душевного мира героини. В любовной сцене I акта Пинкерстон становится героем ее мечтаний и грез; истинная сущность его эгоистичной, тщеславной натуры намеренно отстранена композитором. Подобная двойственность психологической трактовки полностью обусловлена драматургическим замыслом оперы в целом; широкое развитие этот образ получает только в начале. Пинкерстон как реальное действующее лицо в последующих картинах почти не появляется перед зрителем. Образ возлюбленного здесь существует только в воображении героини, в психологическом «подтексте» драмы. Значение тем-реминисценций из любовного дуэта, развивающихся в оркестре, лишний раз подчеркивает всю иллюзорность мечтаний Баттерфлай. Личность пустого, эгоистичного

«искателя приключений» сама по себе перестает интересовать композитора.

Своеобразна и характеристика Шарплеса. Обрисованный, подобно Пинкертону, темами европейского склада, симпатичный и добродушный консул в какой-то степени является в опере выразителем объективного, гуманного начала. Однако мягкая и плавная тема консула (один из самых устойчивых лейтмотивов оперы) в общем контексте музыки Пуччини явно приобретает оттенок поверхностной салонности, хорошо раскрывающий подлинный смысл этого снисходительного и ни к чему не обязывающего добродушия:



А Баттерфлай? Ее образ уже незримо присутствует в сценической «интродукции» I действия. Создавая фон для появления героини, Пуччини — природный драматург — легкими штрихами заранее намечает ее эскизный портрет. Изысканный образ «девушки-мотылька» здесь вырисовывается в грациозных, наивных темах японского склада — в восторженных речах Горо и маленьком ариозо Пинкертона, увлеченного своей юной возлюбленной.

Подлинная, широкая экспозиция образа разворачивается в поэтичном эпизоде выхода Баттерфлай. Стройно и гармонично оформленная, эта сцена как бы обрамляется двумя темами японских народных песен (см. примеры 7, 9). Схематически строение этого эпизода можно представить так:

Прелюдия (народная япон- ская тема) B-dur	Эпизод выхода Баттер- флай (тема Баттерфлай, тема любви) As-dur—Ges-dur	Постлюдия (тема «Весен- ней песни») Ges-dur
--	--	--

Важнейший драматургический момент появления героини (отсюда начинается развитие драмы в подлин-

ном смысле слова) эффектно подготовлен соответствующей сценической ситуацией. Голоса Баттерфлай и ее подруг, согласно авторской ремарке, звучат «все время за сценой», и лишь с последней фразой исполнительницы выходят на сцену *. Таким приемом напряженного ожидания Пуччини подчеркивает особую значительность момента. Образ героини показан в высоком обобщении: это одновременно и поэтическая характеристика самой Баттерфлай, и тонкая зарисовка окружающего ее японского экзотического пейзажа. Впечатление красочного пейзажного фона композитор создает искусной комбинацией прозрачных тембров оркестра и мягкого, приглушенного звучания невидимого хора: «Что за море, что за даль!» Словно улетающие ввысь голоса японских девушек опираются на красочную «волшебную» гармонию увеличенного трезвучия. В верхних голосах оркестра, у скрипок, звучит основная тема Чю-Чю-сан, окрашенная той же гармонией:



Короткий лейтмотив перерастает в широкую тему любви, также ассоциирующуюся с образом героини:



* В современных театральных постановках это требование композитора постоянно нарушается, что сильно меняет характер звучания.

Обе темы, чисто итальянские, пуччиниевские по мелодическому складу, все же естественно включаются в общую атмосферу японского быта благодаря их гармонической трактовке. Опорой всего мелодического движения служит не только колоритный аккорд увеличенного трезвучия, но и типичный для всей «экзотической настройки» целотоновый звукоряд. Секвенционно развивающаяся тема медленно поднимается вверх по ступеням полной целотоновой гаммы (*As-B-C-D-E-Fis*), создавая особый эффект «восхождения» и постепенного просветления колорита.

Выразительное использование приемов увеличенного лада в этой музыкальной картине — новое свидетельство импрессионистских тенденций в музыке Пуччини. Гармония увеличенного трезвучия и характерный строй целотонového звукоряда приобретают здесь специфически живописное, колористическое значение. С подобной лирико-пейзажной трактовкой увеличенного лада можно встретиться у многих современников, и в частности у русских мастеров (поздний Римский-Корсаков, Лядов, молодой Стравинский).

Центральная сцена I акта построена на свободном чередовании диалогов и массовых хоровых сцен. Доминирует образ героини, конкретизируются реальные черты ее духовного облика и характера: детская доверчивость и наивность, благородная сдержанность, трогательная верность своему чувству. В основе ее диалогов с Пинкертоном лежат японские темы и интонации (см. примеры 7—11), каждый раз по-новому освещающие душевный мир Баттерфлай, ее смутную печаль и надежды, воспоминания о прошлом и светлую веру в будущее. Особое значение в драматургии этой сцены приобретает печальный рассказ маленькой гейши о ее семье — замечательный образец ариозно-речитативного стиля Пуччини (см. пример 14).

В контрастном плане разворачивается характеристика родственников-японцев. В скерцозных эпизодах веселой болтовни «тетушек и кузнец», их сплетен и пересудов проскальзывает то светлое чувство юмора, какое нередко проявляется в жанровых, фоновых сценах Пуччини. Основная тема центрального эпизода — остроумный «скерцозный марш» — получает развитие в характерных полифонических приемах имитационной переклички:

[Moderato]
20 Poco meno
pp

S. *pp* Bel. lo non è in ve. ri.
Он не кра. Их брак не

T. *pp* Bel. lo non
Он не кра.

p legato e cresc. sempre

ti. bel. lo non è. Bel. lo non è
мо. жет быть счаст. лив. Он не кра. сив.

сив. in ve. ri. ti. bel. lo non è
Их брак не мо. жет быть счаст. лив.

Развертывающаяся на фоне оstinatного органного пункта, тема эта приобретает острый оттенок экзотики благодаря характерным «японским» тембрам тамтама, арфы и флейт в высоком регистре. В торжественном эпизоде заключения брачного контракта экзотический колорит передан еще более конкретно: чтение контракта сопровождается звоном японских колокольчиков.

На протяжении всей центральной сцены Пуччини широко применяет свой метод внутреннего контраста: «подтекстом» яркой жанровой сцены служат периодические возвращения мрачных тем смерти, рока. Один из наиболее ярких моментов — фатальные возгласы

тромбонов, струнных и дерева перед заключением брачного контракта (тема смерти), предвещающие трагическую судьбу Баттерфлай:



Пользуясь этим приемом контраста, Пуччини обычно осуществляет резкие переломы, сразу переключаящие действие в другой план. Таким поворотным моментом служит здесь выразительный эпизод проклятия бонзы, завершающий первый круг событий. Появление фанатика дяди в момент свадебного торжества резко обрывает мирное течение действия. В угрожающих голосах оркестра и хора (с экспрессивными глissандирующими возгласами в хоровой партии: «У-у-у!») звучит постепенно затухающая злая тема проклятия. Баттерфлай остается одна — отверженная, покинутая, но полная любви, счастья, надежды.

«Rinnegata... e felice!» — первая реплика Чио-Чио-сан в ее любовном дуэте с Пинкертоном, ключевые слова всей сцены. Начинается третья и последняя фаза действия, лирическая вершина оперы Пуччини.

Дуэт Баттерфлай и Пинкертона — одна из самых широких, развернутых сцен любви, которыми так богата итальянская оперная классика. По своим масштабам он превосходит даже известную сцену Мими и Рудольфа из I действия «Богемы», а по структуре значительно сложнее последней. Вместо двух арий-рассказов, завершающихся совместным дуэтом, Пуччини создает свободно построенную сцену, основанную на принципах ариозно-декламационного стиля, включающую небольшие сольные монологи и объединенную непрерывным развитием симфонической линии. Текущая плавно, естественно, музыка оставляет полное впечатление бесконечно льющейся, свободной лирической импровизации.

Структура дуэта подчинена определенной художественной цели постепенной концентрации и нарастания чувства. Сцена разворачивается вначале как цепь свободно чередующихся «высказываний» — маленьких монологов и диалогов. Постепенно музыка наполняется все более теплым и сочным колоритом, концентрирует в себе главные элементы тематического развития, перерастает в законченную и стройную композицию, увенчанную ликующей кодой — гимном любви.

Как и все первое действие в целом, архитектура дуэта представляет собой трехчастную развивающуюся композицию. Первый раздел открывается спокойной и созерцательной темой природы (*Andantino calmo*). Ее мелодический рисунок с широким взлетом на септиму вверх создает впечатление воздуха, пространства. За нею следует речитативно-декламационная тема в партии тенора (*Andante lento*). Центральное значение приобретает господствующий в дуэте образ — теплая, страстная, насыщенная и в то же время статичная, медленно разворачивающаяся тема природы и любви. Соотношение всех трех тем, выдержанных в одной и той же «тональности светлой ночи» (A-dur), подтверждает этот поэтический замысел.

22. *Andantino calmo*



226 *Andante lento*

p dolcissimo sostenendo

Bim, ba dagli oc-chi pie-ni di ma-ia. a.
Я все твою. нощь пла-ка. на твою. н. нн.

Handwritten musical score for 'Andante lento'. It includes a vocal line with lyrics in Italian and Russian, and a piano accompaniment. The tempo/mood is marked 'p' and 'pp'.



Средний раздел сцены более динамичен. Маленькие монологи Баттерфлай раскрывают сложную борьбу чувств в ее душе: образы светлой надежды и веры в счастье внезапно омрачаются скрытым предчувствием. Выделяется трогательный эпизод Es-dur (Andante sostenuto). Одиноким звучащий голос скрипки выразительно оттеняет слова Баттерфлай, полные мольбы:



Драматическая кульминация монолога сосредоточена в мрачной теме проклятия. Скрытые предчувствия Баттерфлай вызывает мысль о непрочности счастья («Правда ль, что за морем, поймавши мотылька, его булавкой безжалостно пронзают?»).

В последней фазе дуэта музыка вновь погружается в царство природы, любви, звездной ночи. Возвращается теплая и страстная, полная блаженного упоения тема Andante; вступает весь мощный «хор» оркестра, слышатся экстатические возгласы — тираты струнных. В конце дуэта, в коде, на вершине всего развития, появляются две основные лирические лейттемы Баттерфлай, ее любви. Теперь они наполнены новым чувством, окрашены насыщенным колоритом унисонов всего оркестра, всплесками арфы и трепетным тремоло струнных. Неожиданный поворот в другую тональность (F-dur после устойчивого A-dur) оттеняет эту лирическую кульминацию.

По стилю любовный дуэт I акта — наиболее романтический эпизод оперы Пуччини, таящий в себе прежние отголоски «тристановских» чувств. В полном блеске выступает здесь оркестровое мастерство композитора. Среди всех его любовных дуэтов музыка выделяется особым аспектом «пейзажности». Пронизанная атмосферой ночи, чисто импрессионистским ощущением воздуха, она создает полное впечатление симфонического ноктюрна. Широко применены здесь самые мягкие, бархатистые краски оркестра: пульсирующие остинато валторн и фаготов, певучие голоса скрипок в низком регистре (на «баске»), засурдиненные тембры медных. Красочная манера письма (короткие фразы инструментов в контрастных регистрах, красочные блики, пятна) предвосхищает поздний пуччиниевский стиль, сложившийся на рубеже 1910—1920-х годов.

И вместе с тем ни в одной из позднейших опер композитор уже не вернется к этой светлой и непосредственной лирике любви. Полная упоения и восторга музыка дуэта — не только один из самых поэтичных оперных образов Пуччини: это его прощание с романтикой молодых лет, последняя дань той непосредственной, спонтанной любовной лирике, которая делает Пуччини наследником итальянских романтических традиций.

•

По драматической насыщенности II действие составляет контраст к I лирико-жанровому акту. Именно здесь совершаются все события, решающие судьбу героини: известие об измене любимого, крушение последней надежды на счастье, прощание с жизнью и роковой конец. Драматургическое значение этого действия представляется особенно важным в связи с первоначальным замыслом Пуччини. Напомним, что в первом варианте композитор рассматривал его как единственный акт всей драмы, а I действие — как пролог к нему.

Значительно углубляется образ героини: не только трогательный лиризм и утонченная грация, но и черты высокой экспрессии, открытой патетики, доходящей до трагизма. Основная коллизия II акта — неразрешимое противоречие между мечтой и действительностью — теперь придает новый акцент образу Баттерфлай: счастье тем желаннее и мечта о любимом тем прекрасней, чем

яснее становится вся иллюзорность этих стремлений. Жестокая правда жизни, с которой не хочет мириться Баттерфлай и которую она отвергает всеми силами своей чистой души, заставляет ее уйти из жизни. Композитор явно преодолевает кажущуюся сентиментальность сюжета. Как и в «Тоске», Пуччини сумел создать свою музыкальную трагедию вопреки литературным несовершенствам оригинала.

Психологическая направленность драмы заставила Пуччини предельно ограничить во II акте круг действующих лиц, убрать массовые сцены и по возможности сократить все отстраняющие жанровые моменты. И только специфическая атмосфера экзотики, атмосфера японского пейзажа, нерасторжимо связанная с образом Баттерфлай, по-прежнему занимает важное место в художественной трактовке сюжета. В картине ночи и утреннего рассвета итальянский мастер создает один из шедевров своей оркестровой звукописи.

Развернутая первая картина II акта, равная по масштабам целому действию, при всей ее драматической насыщенности, решена в тонкой, детализированной манере. Она целиком построена на диалогических сценах и конструктивно оформлена по принципу симметричной, концентрической композиции:

I	II	III	IV	V
Сцена Баттерфлай и Сузуки. 1-я ария Баттерфлай	Сцена с Шарплесом	Сцена с Ямадори, Горо и Шарплесом	Сцена с Шарплесом. 2-я ария Баттерфлай	Сцена с Сузуки

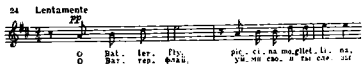
Стройность архитектуры подчеркнута перекрестными тематическими связями: между двумя диалогами Баттерфлай и Сузуки протягивается арка, соединяющая арию героини («В ясный день желанный») с эпизодом появления корабля.

Огромное значение в драматургическом развитии сцен-диалогов приобретает психологический подтекст действия, раскрывающийся в оркестре, в гибком сплетении лейтмотивов и тем-реминисценций. Новый штрих в характеристику Баттерфлай вносит начальный мотив одиночества, впервые появляющийся только во II акте (см. пример 12). Роль мотивов-реминисценций особенно возрастает в финальной сцене с Сузуки: в призрачных мечтаниях Баттерфлай вновь возрождаются

темы любви из дуэта I акта; с ними же связаны ее чувства матери, ее страстная любовь к «маленькому божеству» — сыну Пинкертон. Светлым образами контрастируют темы рока, проклятия, напоминающие о страшной, неотвратимой развязке.

Важнейшими центрами притяжения в развитии первой картины служат две арии Чю-Чю-сан, задуманные в контрастном плане, как антиподы жизни и смерти, надежды и отчаяния*.

Ария «Un bel dì, vedremo» («В ясный день желанный») давно приобрела значение «эффектного концертного номера» в вокальном репертуаре. Между тем подлинное ее значение раскрывается только в связи с контекстом партитуры Пуччини, в неразрывном соотношении с предшествующей сценой — «прелюдией» к ней. К арии Баттерфлай постепенно подводит слушателя и классически строгое, сосредоточенное оркестровое вступление к действию — фугато, и скорбная молитва Сузукки, и весь маленький диалог двух одиноких, покинутых женщин. Одна из них давно уже не верит в возможность счастья, другая же страстно желает вселить в нее эту веру в светлое будущее. Печальная реплика Сузукки: «Но все ведь знают, что мужья-иностранцы обратно не приезжают» — вызывает у Баттерфлай взрыв гнева: нет, Пинкертон по-прежнему любит ее! После яростной вспышки в оркестре (новый, апассионатный вариант темы одиночества) вдруг наступает пауза. В партии Баттерфлай возникает светлая, ласковая тема на восходящих интонациях пентатоники — предвестница арии, образ надежды:



В своей партитуре Пуччини дает детальное указание, касающееся сценической трактовки арии Чю-Чю-сан: «Полная веры, улыбаясь. Ведет сцену так, как будто

* Характерно тональное соотношение обеих арий: *Ges-dur* (излюбленная у Пуччини лирическая окраска, тональность выхода Баттерфлай и ее маленького арнозо в сцене с цветами) и мрачный *as-moll*.

все происходит в действительности». Эта сценическая ремарка выразительно подчеркивает характер исполнения. Зрительный образ для Пуччини, художника сцены, всегда существовал в неразрывном единстве с самой жизнью музыки, ее интонационным строем, динамикой, колоритом. В арии Ччо-Ччо-сан он подчеркивает особый психологический нюанс иллюзии — неосуществимой, далекой мечты. Основная тема (экспозиционный раздел трехчастной формы) воплощена в самых прозрачных, «прреальных» красках оркестра нежно, «как бы изда-дека» звучит в унисон с голосом скрипка соло; «далеким шепотом» трепещет тремоло засурдиненных скрипок; «едва касаясь струн», должен играть свою партию исполнитель на арфе:

25 Andante molto calmo

1. II

Fl. *ppp* *sostenendo*

Ob. *ppp* *sostenendo*

Cl. in B *ppp* *sostenendo*

Arpa *ppp armonici*
appena toccata

BUTT. *fa la scena come se realmente vi assistesse e si avvicina poco a poco allo sborsi del fondo*
 Un bel dì, ve- dre- mo le-
 B ar. mai più della me- nam. mai più proi-
solo senza voce.

V-ni I *come da lontano* *sostenendo*
con voce.
ppp come un lontano mormorio

- var -
 - дет

si un fil di cu... mo re,

и из... ше го... ре,

И только в дальнейшем развитии вокальной мелодии внезапно, вдруг прорывается страстное *fortissimo*: «Vedi? È venuto!» («Видишь? Он вернулся!»). Эмоциональное *crescendo* достигает апогея в репризе арии и драматической коде.

В интонационном отношении ария концентрирует в себе характерные черты нового стиля Пуччини. Ее замысел — предельная простота и ясность мелодического рисунка, относительная краткость дыхания вокальной мелодии, складывающейся из отдельных звеньев-попевок (основная тема), преобладание унисонов, захватывающих порой все группы оркестра (реприза), широкое внедрение ариозного речитатива. Примечателен средний раздел арии, строящийся на характерных интонациях японского говора — коротких диатонических полевках.

бесполутоновых оборотах. Указанием «*con semplicità*» и прозрачными тембрами деревянных духовых Пуччини передает трогательную нежность и чистоту этих интонаций, звучащих, как речь ребенка.

Особое смысловое значение в арии приобретает ярко выделяющаяся лейтинтонация — целотоновая последовательность с субквартой*:



Трагический смысл этого мотива впоследствии раскрывается в финальной, заключительной сцене: возвращаясь в дом Баттерфлай, Пикертон узнает о смерти своей возлюбленной.

Страстным порывом, полным надежды и веры, завершает Пуччини арию Баттерфлай, знаменующую важный рубеж в развитии действия. За этим мощным порывом, в котором как бы исчерпываются душевные силы героини, наступает переключение в другую сферу: Баттерфлай возвращается к окружающей печальной действительности.

В следующих сценах Чю-Чю-сан с Шарплесом и Ямадори композитор отнюдь не стремится к типичному для него лаконизму и концентрации действия. Напротив, в своих диалогах он намеренно замедляет, приостанавливает движение событий, реалистически верно передавая ту атмосферу томительного ожидания, которым охвачена Баттерфлай. Перед слушателем разворачивается драма обманутой веры, преданной любви. Но решающий момент — весть об измене — намеренно отодвигается обоими действующими лицами. Обманутая Баттерфлай, перебивая речь консула, интуитивно стремится предотвратить нависшую над ней угрозу, а добродушный, гуманный Шарплес не решается нанести ей

* В зарубежных исследованиях данный мотив получил обозначение «мотива холма» — «*motivo della collina*» — в связи с текстом арии: «*s'avvia per la collina*» — «спешит, с холма спускаясь».

этот последний удар. В сцене сватовства Ямадори этот психологический момент вдумчиво передан посредством включения нового характерного образа: поддерживая светскую беседу с Шарплесом и принцем, Баттерфлай тщательно скрывает свое волнение. В оркестре у скрипок звучит элегантная тема медленного салонного вальса:



А в это время в приглушенных репликах всех присутствующих раскрывается истинное положение вещей: Пинкертон уже здесь, по его просьбе Шарплес должен открыть молодой японке всю правду.

В развитии диалогических сцен Пуччини, как и в «Тоске», тонко применяет свой метод мотивов-предвестников. Примечательна в этом смысле выразительная сцена с письмом. После ухода Ямадори возобновляется разговор Баттерфлай с Шарплесом; их реплики звучат на фоне спокойной, умиротворенной лирической темы, которая позже будет служить основой симфонической картины ночи. Полная покоя и созерцания, эта тема — образ мечты о счастье — составляет резкий контраст к реальному содержанию беседы. И только решающий вопрос консула: «Ну что бы вы сказали, коль не вернулся б он сюда совсем?» — отнимает у Баттерфлай последнюю надежду.

Отсюда начинается самая сильная драматическая фаза в развитии действия: известие разрушает все иллюзии, будущее неотвратимо и грозно. Вторая ария Баттерфлай — вершина трагедии. Нигде, даже в сцене самоубийства героини, композитор не применяет таких зловещих, таких мрачных красок. В сравнении с первой, мечтательной арией Баттерфлай, где, вопреки ее японскому колориту, можно заметить так много общего с пуччиниевской прежней лирикой, монолог в сцене с

Шарплесом поражает суровой экспрессией. Особая острота и обнаженность выразительных средств предвосхищают полный экспресси «жесткий» стиль последней оперы Пуччини — «Турандот».

Сдержанная и строгая по рисунку мелодия покорится целиком на диатоническом звукоряде натуральной минорной гаммы с преобладающим прямолинейным, графически четким движением. Лейтмотивной арии служит японская бесполутоновая попевка, отчетливо выделяемая акцентами:



В оркестре преобладает унисонное голосоведение. Пользуясь этими скудными средствами, Пуччини достигает огромного нагнетания трагического чувства. Важную функцию выполняет ритм. Размеренная поступь шествия, перерастающего в зловещий танец (Карнер справедливо усматривает в арии лейтритм сарабанды), обнаженность ритмического рисунка и характерные синкопированные окончания фраз создают мрачный образ «пляски смерти». Этот замысел выразительно раскрывается в острых, сухих оркестровых тембрах, в мерном выстукивании танцевальной темы древком смычка, периодических ударах тарелок и барабана.

В заключительном разделе арии (динамическая реприза трехчастной формы) обычное для Пуччини эмоциональное нарастание получает особенно острую, экспрессионистскую окраску. На словах «Morta! morta!» возгласы Баттерфлай переходят в крик отчаяния. Такого «превышения» кульминации позднее уже не будет в характеристике Баттерфлай. Ее монолог в данной сценической ситуации по существу несет драматургическую функцию развязки: решение принято, смерть — единственный возможный исход.

Конец первой и вся вторая картина посвящены последним жизненным испытаниям героини: известие о появлении американского корабля (тема первой арии в светлом A-dur) вновь оживляет еще не угасшую надежду.



Джакомо Пучч и -старшиґ —
родоначалъникъ семьи Пуччиникъ



Дж. Тучини: 1918

По аналогии с I действием Пуччини заканчивает картину лирической кодой. Но ее эмоциональный строй уже далек от полнокровной страстности любовного дуэта. Музыка полна изысканной простоты и нежности: на сцене Баттерфлай и ее дити. Чистыми, прозрачными красками выписаны последние эпизоды картины: дуэт двух подруг, сцена ожидания, ночной пейзаж.

Изысканная музыка «дуэта с цветами» по своему образному строю близка к традициям французской лирической оперы (вспоминается дуэт Лакме и Маллики из I действия оперы Делиба). Над этой сценой — последним светлым эпизодом «японской трагедии» — Пуччини работал особенно тщательно, добиваясь стройности формы, изящества и точности мелодического рисунка. Тонким нюансом женственного изящества оттенены заключительные фразы дуэта, пронизанные выразительными интервалами уменьшенных кварт и гармонией увеличенного трезвучия:

(Allegretto moderato)
Un poco meno mosso

20 BUTT
SUZ

Get-ti-a-mo a ma-ni ple-ne mam-mie e tu-be-ro-se, o-ai-
Фы-а-а-а-а, пор-екк. ро-зы зы-ют а-ро-мат свой во-ж. бай.

Завершающее картину оркестровое интермеццо — один из лучших образцов колористического письма Пуччини. Задуманная под впечатлением театральной мизансцены Беласко, музыка Пуччини наполнилась совсем новым, не только живописно-изобразительным, но и психологическим содержанием.

В картине почти объединяются жанровые признаки ноктюрна и колыбельной. Тема, основанная на простей-

шем соотношении тонической и доминантовой гармоний (снова изысканный «примитив»), передает всю детскую наивность и чистоту души юной Баттерфлай; образ ее сливается с трогательным обликом маленького ребенка, сына, с которым она в немом ожидании проводит эту последнюю ночь. В инструментовке nocturna Пуччини применяет самые экономные, сдержанные краски своей палитры: тихое пиццикато струнных, стаккато трех флейт, вибрирующая педаль у арфы. На этот фон накладывается легкое, прозрачное звучание невидимого хора (сопрано и тенора с закрытым ртом), удвоенного солирующим инструментом виола д'аморсе. Применяв этот редкий, старинный инструмент, композитор поместил его за сценой, добиваясь особого плюзорного эффекта:



Присущий Пуччини дар колориста проявился и в следующей картине рассвета, которая по первоначальному плану должна была непосредственно продолжать линию ночного пейзажа. Композитор вновь (думается, не без

влияния Дебюсси, его «Пеллеаса») применяет здесь краски невидимого хора. Раздающиеся издали возгласы матросов (тенора), призывные гармонии нонаккордов в оркестре словно пробуждают уснувшую природу. Оркестровая ткань наполняется острыми, звенящими тембрами; в утреннюю симфонию постепенно включаются колоритные тембры ударных: японский тамтам, тарелки, колокола и колокольчики, полнозвучные аккорды арфы и даже вибрирующие звуки специально подготовленного свистящего инструмента (подражание голосам птиц — «fischì d'ucelli»).

В своей лирической драме композитор еще не пользуется тем мощным арсеналом тембровых средств, каким впоследствии обогатится оркестр «Турандот». Он применяет обычный тройной состав симфонического оркестра; группа ударных инструментов, за некоторыми исключениями, не выходит за пределы традиционного состава. Красочность письма обусловлена не столько введением новых инструментов, сколько необычайно тонким, дифференцированным использованием тембровых возможностей. Как всегда у Пуччини, тонко разработана техника штрихов струнных, приемы *divisi*, тембры различных струн скрипки. Широко применены различные тембры арфы. Все эти выразительные средства находятся в глубоком соответствии с замыслом «японской трагедии», ее атмосферой и обстановкой. Типичные для Пуччини сопоставления чистых тембров оркестра, игра красок в контрастных регистрах (с применением коротких фраз — красочных бликов или «графических» штрихов) здесь достигают виртуозности.

Симфоническим эпизодом рассвета Пуччини открывает вторую и последнюю картину II действия.

В общей композиции этой картины он остается верным своему методу динамизации сюжета и активного устремления действия к развязке. Но, как и в «Тоске», прием драматургического «стретто» вызвал известное снижение художественного уровня. Детальная разработка психологической драмы уступила место сильным драматическим ситуациям, не всегда логически обоснованным. Следы спешной работы, явных переделок и сокращений можно легко заметить в сценах Пинкертона и Шарплеса, диалогах Шарплеса, Кэт и Сузуки. Не вполне обоснованным с точки зрения музыкального раз-

вития выглядит эпизод появления жены Пинкертон. Этот персонаж в музыке Пуччини не получил никакого отражения и оказался необходимым лишь для более ясного и наглядного (но, увы, слишком прямолинейного) воплощения сценической ситуации.

Явную дань традиции Пуччини отдает в лирическом ариозо Пинкертон и в небольшом классическом терцете Ges-dur в начале действия (Сузуки, Пинкертон, Шарплес), несколько выпадающем из общего стиля оперы.

Но, как и в «Тоске», отдельные просчеты с избытком искупаются глубокой проникновенностью лирических кульминаций. Заключительная сцена оперы полностью оправдывает определение «японская трагедия», которое дал своей опере композитор.

Последняя сцена Баттерфлай с сыном поражает сдержанным благородством трагического тона. С огромным внутренним напряжением звучат в ее речитативе роковые, фатальные интонации — трихордовые, насыщенные тритонами японские попевки, острые хроматические сопоставления:

Andante agitato
con grande sentimento
affannosamente agitato

81

pic. co. lo id di - o! A. mo. re, amo. re mi. o,
Mo. a na - dom. da, лю. бо-а, и жи-знь, и ра. дость!

Заключительное скорбное lamento в тональности h-moll можно в известной мере противопоставить сходной по ситуации (тоже h-moll), но совсем иной по своему решению предсмертной арии Каварадосси: вместо широкой и темпераментной кантилены, открытого излияния души — возвышенная сосредоточенность и строгость, отрешенность небытия, редкая сублимация лирического чувства.

В последней сцене общему впечатлению благородной простоты способствует суровая окраска дорийского лада, остигнутость пунктированного ритма и яркая устремленность возносящейся ввысь вокальной мелодии:

Oa me sce. to tal
 A me A H. 33 34.

tro. no del. fal. lo pa. ra. di. so.
 ne. no v bez. moa. au. e. mir. aa. uni.

В трагической немой сцене самоубийства оркестр продолжает драматургическую линию ариозо. Надгробным плачем (примечание «lamentoso») звучит хроматизированная тема у английского рожка; настойчиво выделяется мерное остинато — синкопы в низком регистре трубы. Мрачный образ траурного шествия внезапно озаряется яркой вспышкой: в оркестре вновь возвращается тема обращения к сыну — последняя мысль матери. Зловещий удар тамтама прерывает сцену.

Как и в предшествующих операх, Пуччини сохраняет веристский прием эпилога-реминисценции. Краткое послесловие оркестра, основанное на энергичной, суровой теме «пляски смерти», подхватывает нить драматического монолога Баттерфлай из предыдущей картины. Этим напоминанием Пуччини заканчивает свою «японскую трагедию» — простую историю одной человеческой жизни.



Глава VI

ТРУДНЫЕ ГОДЫ

Я уединился здесь с намерением работать, но делаю очень мало. «Девушка с Запада» оказалась труднее, чем я думал, — не нахожу тех точных и характерных черт, которыми хотел наделить эту оперу. Мне кажется, на какое-то время я сбился с пути и не иду так прямо к цели, как бы мне хотелось.

*Пуччини (из письма Сибиле Селигман
от 22 июня 1908 г.)*

I.



учинни не принадлежал к числу художников, склонных к систематическому, организованному труду. Периоды творческого горения сменялись у него периодами мучительного раздумья, а то и полного бездействия. Легко увлекавшийся, но столь же быстро охладевавший к избранной им теме, он перебирал десятки оперных сюжетов, не будучи в состоянии остановиться ни на одном из них. Такого рода несуществующими замыслами, «операми в проекте», как нельзя более насыщена вся его творческая жизнь музыканта и драматурга, и вряд ли в этом отношении с ним может сравниться кто-либо другой из крупных оперных мастеров*.

* М. Карнер по приблизительному подсчету назвал в своей книге около 70 оперных сюжетов, занимавших воображение композитора, — число, превышающее в 6 раз действительный итог оперного творчества композитора (46, с. 496—497).

С годами «творческие издержки» становились все ощутимее. Вслед за большой оперной триадой 1896—1904 годов, уже на расстоянии шести с лишним лет, появилась «Девушка с Запада», а еще через восемь лет — другой, малый триптих одноактных опер. Главной причиной здесь была не только возросшая требовательность артиста к себе, к своей славе («Теперь Пуччини может создать только нечто достойное его имени», — писал он Рикорди), не длительные зарубежные поездки и даже не трагические осложнения в личной жизни композитора, детально освещенные его биографами*.

Существенно изменились сами условия художественной жизни Европы перед лицом надвигающихся грозных событий. Тревожная, бурная пора предвоенных лет выдвинула свои требования перед искусством, театром, зрителем. Менялись эстетические критерии музыкального театра, принципы оперы как жанра; зарождалась нигилистическая «антиоперная теория», прочно утвердившаяся в Италии.

Уже в первом десятилетии нового века на мировой оперной сцене появились новые крупные имена. Огромный резонанс в Западной Европе вызвала «Саломея» Штрауса, достаточно ясно определившая экспрессионистскую линию оперного театра. И хотя Пуччини никогда не принадлежал к числу почитателей немецкого ком-

* В начале 1909 г. в Торре дель Лаго в семье Пуччини разыгралась тяжелая драма: покончила жизнь самоубийством молодая служанка Дория Манфреди, доведенная до отчаяния преследованиями и ревностью жены композитора — Эльвиры Пуччини. Беззаветно преданная своему хозяину, чистая, искренняя по натуре девушка всем своим поведением не давала никаких поводов для каких-либо подозрений в аморальных поступках. Трагическая смерть Дории вызвала гнев и возмущение местных жителей. Родственники погибшей возбудили судебное дело против Эльвиры. Приговором суда Эльвира Пуччини была признана виновной в клевете и преследованиях, угрожающих жизни, и осуждена на 5 месяцев тюремного заключения. С большим трудом композитору удалось добиться замены этого наказания денежным штрафом и возмещением «материального ущерба» семье погибшей. Но драма, разыгравшаяся в Торре дель Лаго и ставшая сенсацией в прессе, едва не привела к окончательному разрыву между супругами. Воспоминание об этом событии мрачной тенью легло на всю последующую жизнь Пуччини. «Всюду передо мной встает тень несчастной жертвы», — писал он впоследствии (см. 67, с. 231).

позитора, это не помешало ему отнестись с величайшим вниманием и к «Саломее», и к «Электре» (первую он слышал в 1908 году в Неаполе под управлением автора, вторую — в 1909 году в Милане). При всей неприязни к оперному стилю Штрауса, мимо этих влияний композитор не прошел ни в «Девушке с Запада», ни тем более в «Турандот».

О том, как внимательно относился Пуччини к наступающим переменам в музыкальном мире, свидетельствуют его краткие, но выразительные высказывания в письмах к современникам-музыкантам. «Приезжайте в Виареджо, и я покажу Вам мои партитуры Дебюсси, Штрауса, Дюка и прочих. Увидите, как они истрепаны, ибо я их читал, перечитывал и анализировал, всюду оставляя пометки», — писал он музыкальному критику Гайянусу (46, с. 159—160).

С тревожным чувством Пуччини воспринимал новые веяния музыкального искусства в Италии, когда на смену родоначальникам веризма выступило новое поколение музыкальных деятелей, в целом отрицательно относившееся не только к веристской традиции, но и к опере как жанру. Дух антиоперной неоклассицистской эстетики повеял в Италии уже в самом начале нового века, с появлением группы молодых композиторов — Ильдебрандо Пиццетти, Франческо Малипьеро, Альфредо Казеллы. Открыто деклариовавшие свою идею возрождения итальянской оперы, а вместе с тем и упадка итальянской музыкальной культуры, они видели перспективу нового музыкального ренессанса в обращении к инструментальной классике, к творчеству Фрескобальди, Корелли, Вивальди и других мастеров XVII—XVIII веков. Инструментальную итальянскую школу, как вечный источник красоты, они резко противопоставляли другим национальным школам: итальянскую музыку, по их мнению, нужно было освободить и от оков «туманной немецкой метафизики», и от «слабовольной импрессионистской утонченности» новой французской школы. Жестоким нападкам подвергалась веристская опера, которую они — во многом справедливо — критиковали за натуралистические излишества, преувеличенность экспрессии, однообразие художественных приемов, утрату чувства меры. В своем стремлении выразить дух классицизма они апеллировали к высоким

идеалам инструментальной культуры прошлого, к стройным и величавым образам старинных трио-сонат и *concerti grossi*.

Нельзя не заметить, что лучшим представителям этой группы удалось по-своему преодолеть крайности антиоперной концепции. И Казелла, и Малипьеро, и Пиццетти, обратившись в дальнейшем к музыкальному театру, создали в этой области интересные произведения — правда, имевшие сравнительно узкое, преходящее значение в мировом оперном репертуаре. Однако не в этой области сосредоточены их заслуги перед итальянской культурой. Присущие каждому из них утонченный интеллектуализм и аристократическая рафинированность музыкальных вкусов у них сочетались в первую очередь с подлинной глубокой эрудицией музыкантов-историков. Широко известны в настоящее время ценнейшие труды Казеллы и Малипьеро как деятельных исследователей, пропагандистов, редакторов и публикаторов памятников итальянского музыкального искусства. Талантливым, разносторонним критиком проявил себя Пиццетти, оставивший интересные данные о музыкальной жизни Италии в начале XX века.

Но подлинная, объективная оценка итальянского неоклассицизма 1900-х годов принадлежит уже нашему времени. При жизни Пуччини ожесточенные нападки на итальянскую оперу, якобы окончательно себя изжившую, острой болью отзывались в сердце стареющего мастера. Особенно усердствовал в этом направлении интеллектуальный лидер «антиоперной коалиции» — Фаусто Торрефранка. Выпущенная им в 1912 году книга «Джакомо Пуччини и международная опера» произвела эффект разорвавшейся бомбы. Творчество прославленного композитора, главы современной итальянской оперной школы, было подвергнуто уничтожающей критике. Пуччини, по словам автора, олицетворял собой «упадок всей современной итальянской оперной музыки, с ее циническим торгашеским духом, ханжеским бессилием и торжествующим космополитизмом». О музыке Пуччини, по его словам, «никто и не вспомнил бы через несколько десятков лет». Несмотря на явную тенденциозность этих выпадов, автор «Богемы», легко ранимый, не мог остаться к ним равнодушным (85 — см. 76, с. 202—204).

С другой стороны, реальное положение оперы в Италии и в самом деле внушало серьезные опасения. В противоположном лагере защитников оперы и оперных композиторов, действительно, проявились явные симптомы упадка, эклектики, снижения вкусов. Рядом с талантливыми основоположниками веризма — Масканьи, Леонкавалло, Джордано — в XX веке выступили их младшие современники, ничем не примечательные второстепенные композиторы, усвоившие лишь внешние драматургические стороны итальянской оперы-драмы 1890-х годов («второе поколение веристов», по определению М. Карнера). В творчестве Итало Монтемецци (1875—1952) или Риккардо Дзандонани (1883—1944) типичные принципы веристской драматургии либо приобретали утрированное выражение, либо искусно затушевывались ловко усвоенными приемами импрессионистской техники. Черты неоромантизма, отчасти импрессионизма, претворенные в духе салонной манерности, проявились в таких операх, как «Изабелла» Масканьи (1911) или «Франческа да Римини» Дзандонани (1914) на сюжет драмы д'Аннунцио. Типичным плодом декаданса явилась сенсационная опера Дзандонани «Кончита» (1911) на сюжет эротического романа Пьера Луиса. К этому сочинению мы еще вернемся.

И в то же время в операх младших коллег (так же как и современников, в первую очередь Масканьи) Пуччини мог без труда обнаружить подсознательное восприятие своих приемов, своих художественных принципов, уже ставших традицией со времен «Богемы» и «Тоски». В таких условиях жажда нового целиком завладела его сознанием. Не повторяться! Не поддаваться тому, что было уже высказано, пережито, проверено временем! Это стремление, естественное для каждого крупного художника, у Пуччини приняло слишком самодовлеющее, даже болезненные формы и, как увидим далее, во многом отрицательно сказалось на его творческой продуктивности.

Творческим поискам Пуччини отнюдь не способствовало общее состояние итальянской литературы, вступившей в полосу кризиса накануне первой мировой войны.

Исчерпанными оказались лучшие традиции веризма, давно угасли романтические идеалы периода

Рисорджименто. От благородных идеалов борьбы за родину, за воссоединение Италии итальянские писатели нового века уклонились в сторону неспрятанного национализма в его худших антидемократических проявлениях. Зарождавшиеся неоромантические, символистские, эстетские течения (реакция на «обыденную прозу» натурализма) создавали обильную почву для шовинистической теории «особой исторической миссии Италии», якобы призванной возродить Римскую империю с ее захватническими походами. Широко распространялась идеология нищезанятия, проповедь насилия и жестокости.

«Новые идеалы века», как в фокусе, сконцентрировались в деятельности и творчестве Габриеле д'Аннунцио, который еще в 1893 году открыто декларировал несогласие с демократическими и реалистическими принципами Золя. Эстетический лозунг д'Аннунцио: «Мы не хотим больше правды — дайте нам мечту!» (8, с. 232) — открыл дорогу декадентским течениям. В первом десятилетии XX века эти «романтические мечты» обнаружили свою сущность. Известный итальянский философ Бенедетто Кроче в своей статье 1907 года констатировал явный кризис литературы этого времени: «У нас нет больше патриотов, веристов, позитивистов. Теперь у нас есть империалисты, мистики, эстеты, или как они там еще себя называют, со многими вариациями в названиях. Но у всех них, несмотря на разные имена, из-под различных масок проглядывает одно лицо. Все они — мастера одного и того же искусства — великого искусства пустоты» (см. 8, с. 539).

Типичным явлением в итальянской литературе становится обращение к мистическим идеалам средневековья, к традициям «пассивного» романтизма XIX века с его культом отрешенности от реальной жизни. В итальянской литературной критике эти тенденции получили меткое определение «романтического эскапизма» — бегства от современной действительности. «Когда интеллектуальное сознание буржуазии увидело, что такое новая социальная действительность, оно снова стало искать выхода в романтическом эскапизме: перед нами неоромантизм, появляющийся в начале XX века и развивающийся в дальнейшем», — писал философ Антонио Банфи (см. 8, с. 541).

Свое влияние неоромантизм распространил и на итальянскую оперу. От смелой правды жизни композиторы не только молодого, но и старшего поколения обратились к историко-легендарным, мистическим или претенциозно-эротическим сюжетам. На почве отрицания веризма здесь, как и в поэзии, расцвели свои «цветы зла». В воздухе носились веяния средневековой мистической легенды, мифа или исторического предания, претворяемых то в духе символизма, то в духе типичных — для того же д'Аннуцио — экспрессионистских драм «крови и сладострастия». Недаром Масканьи, создавший в этот период свою романтическую оперу «Изабо», а затем аналогичную историческую драму «Паризиина», прямо говорил о веризме как о явлении уже отжившем: «Веризм, ярым поборником которого я когда-то был, теперь уже закончил свой путь» (46, с. 244).

В такой обстановке Пуччини не мог не испытывать мучительных сомнений в перспективности своих творческих принципов. В течение трех лет он мечется в поисках самых разнообразных, порой диаметрально противоположных сюжетов. Чрезмерное обилие замыслов свидетельствует о его мучительных колебаниях и сомнениях в поисках нового пути. Если определить лишь самые основные, общие тенденции этих творческих интересов, то можно установить, что планы Пуччини-драматурга в то время разворачивались в трех главных направлениях: «большая опера» на исторический сюжет, как бы продолжающая традиции позднего Верди; комическая опера-буффа — жанр, в котором композитор давно хотел испробовать свои силы; опера-драма веристского направления с сильным, захватывающим сюжетом, по возможности современным, но развивающим новые психологические черты, а главное, заставляющим слушателя ощутить новую атмосферу, погрузиться в новый мир далекой страны, будь то Япония, Северная Америка или Россия (о творческих планах «русских» опер Пуччини интересные подробности сообщают его биографы — М. Карнер и В. Санделевский).

Первую из этих тенденций неукоснительно поддерживал Джулио Рикорди, во что бы то ни стало желавший видеть своего любимца в числе авторов «большой оперы» историко-трагедийного плана. Обдумывая в этом направлении свои оперные сценарии, Пуччини обращается

то к роману Гюго «Собор Парижской богородицы», то к «Флорентийской трагедии» О. Уайльда, то снова к «дежурному» сюжету — к трагической истории королевы Марии-Антуанетты (опера «Австриячка» на готовое либретто Иллики).

Однако сюжеты такого рода, по существу, уже не привлекали его. Полной неудачей окончилась также и новая попытка сотрудничества с д'Аннунцио. В течение ряда лет знаменитый драматург предлагал композитору ряд сюжетов: «Паризина», «Роза Кипра», «Франческа да Римини». Все они не вызвали никакого отклика у автора «Богемы». А через несколько лет полнейший провал потерпела их последняя творческая встреча: в 1913 году д'Аннунцио предложил Пуччини сюжет мистерии «Крестовый поход невинных»*. Об этом сценарии Пуччини отозвался так: «Д'Аннунцио породил маленькое бесформенное чудовище, не способное ни жить, ни ходить» (из письма к Сибиле Селигман. — См. 46, с. 182). С тех пор идея сотрудничества более не возобновлялась. Через несколько лет разгневанный д'Аннунцио в злой эпиграмме заклеил «убогое вдохновение» Пуччини:

Ecco e il lago Massaciuccoli
Tanto ricco di cacciagione
Quanto misero d'ispirazione**.

Не более удачными оказались и планы создания оперы-буффа. Мысль о ней давно тревожила воображение Пуччини. «Что скажете вы о комической опере? — писал он 5 марта 1905 года Джакозе. — Постараемся найти хороший сюжет — такой, который и в самом деле заставит смеяться. Не думаете ли вы, что это даст хорошую разрядку и мне, и публике? Сейчас все эти гробницы и алтари слишком уж перегружены трагедиями томления и смерти. Поищите в ваших архивах,

* «La Crociata degli Innocenti» — мистерия в 4-х действиях. Осталась незавершенной; в 1915 г. была опубликована в виде сценария к несостоявшемуся кинофильму. Сюжет ее, повествующий о походе детей-крестоносцев, близок к мистерияльной драме д'Аннунцио того же периода «Мученичество св. Себастьяна», поставленной в 1911 г. в Париже (музыка Дебюсси).

** Вот озеро Массачукколи, столь же богатое дичью, сколь бедное вдохновением (итал.).

в вашей памяти, в тех блестящих старинных комедиях, которые довелось вам видеть: не найдете ли вы там сюжет, обладающий специфическими лирическими качествами, достойный музыкального воплощения и симфонических замыслов? Иллика, которому я уже написал, — большой любитель итальянской оперы-буффа» (см. 46, с. 138—139).

Однако и эти замыслы вскоре оказались иллюзией, тем более что Рикорди категорически высказывал по этому поводу свое отрицательное суждение, считая Пуччини неспособным к воплощению чисто комедийных сюжетов.

Оставалось идти по уже знакомому, проторенному пути сильной драмы, «драмы чувств и страстей», черпающей свою психологическую основу в характерах и нравах современности. Устойчивый интерес композитора в этом плане всегда вызывала французская литература, с которой он сроднился еще в ранних операх. Увидев в 1906 году в Париже оперу Камилля Эрланже «Афродита» по роману Пьера Луиса, он заинтересовался этим писателем, хотя очень резко отозвался о музыке как об «отвратительной звуковой мешанине». Утонченный поэт, друг Дебюсси, на чьи стихи написаны знаменитые «Песни Билитис», Пьер Луис затронул воображение Пуччини своим романом «Женщина и паяц» («La femme et le pantin», 1893). В течение целого года он обдумывал этот сюжет, поручив сочинение либретто старому другу и сотруднику Иллике. Однако патологичность характеров и острый натурализм сценически непримлемого сюжета в конце концов оттолкнули его от этого замысла (напомним, что те же мотивы заставили его некогда отказаться от пьесы Верги «Волчица»). Либретто, написанное Илликой, тут же было подхвачено молодым композитором Дзандонаи — любимцем Тито Рикорди, которому издатель предсказывал большое будущее. Поставленная в Милане в 1911 году опера Дзандонаи «Кончита» (названная так по имени героини романа) имела сенсационный, хотя и недолгий успех.

Отказ Пуччини от модных эротических или мистических сюжетов симптоматичен. В пору безвременья и упадка итальянской литературы он не терял веры в свои идеалы жизненной правды, своего интереса к ду-

ховному миру простых и близких ему, «себе подобных» людей.

Важную роль в этих реалистических стремлениях сыграло его сближение с русским искусством, особенно углубившееся в начале XX века *. Огромное впечатление на Пуччини произвели гастроли в «Ла Скала» Шаляпина, приехавшего в Италию (вторично) в 1904 году. Пуччини, лично знакомый с Шаляпиным, восторгался его исполнением партии Мефистофеля в опере Гуно. Знакомство с Шаляпиным углубило его интерес к русскому искусству нового времени. Ранее увлекавшийся Достоевским, Тургеневым и Толстым (мысль о создании оперы «Анна Каренина» долгое время занимала его), Пуччини теперь заинтересовался творчеством Горького. На сюжеты его ранних рассказов он хотел написать триптих одноактных опер: «Хан и его сын», «Цыган» ** и «На плотах» (или в другом варианте — «Двадцать шесть и одна»). Замысел, к сожалению, остался неосуществленным. Рикорди, вообще не питавший симпатии к одноактной опере-драме, решительно отговаривал композитора от этого намерения. Однако длительная переписка Пуччини с его современниками, особенно с Илликой, свидетельствует о стойкости этих интересов (17, с. 182, 187—190, 194, 197, 214).

В письме к Иллике от 25 сентября 1904 года о предполагаемой опере «На плотах» он советует либреттисту «снабдить всю оперу хорами» («хотя бы хором задорных волга...рей»), как можно лучше изучить сценическую сторону сюжета и дать опере колоритное «степное» название ***.

* К периоду 1900—1910-х годов относится знакомство Пуччини с выдающимися деятелями русского искусства. Помимо Шаляпина, здесь следует назвать близкого друга композитора скульптора П. Трубецкого, автора памятника Пуччини в Торре дель Лаго. В 1904 г. Пуччини познакомился с украинской певицей С. А. Крушельницкой, замечательной исполнительницей роли Чжо-Чжо-сан, а в 1913 г. завязалась его переписка с режиссером В. С. Алексеевым, при посредстве которого он знакомился с новыми произведениями Скрябина, Стравинского и других русских композиторов (см. 6, с. 427).

** По рассказу М. Горького «Макар Чудра».

*** В Италии ранние рассказы Горького вышли в сборнике под заглавием «Степные рассказы» («Racconti della steppa»).

Интересно и следующее письмо к Иллике (28 сентября, Милан), в котором Пуччини предлагает ему обратиться за помощью к Горькому и Шалапину:

«Дорогой мой, Трубецкой в Милане, но он не знаком с Горьким. Прочел «Коновалова», но предпочитаю «На плотях». Думаю написать Горькому, и кто знает, может быть, он сам и подскажет идеальный третий сюжет, которого так не хватает. Напиши письмо, а потом я через Тито или же сам переishлю его Шалапину, басу, чтобы тот передал Горькому» (17, с. 189).

Однако мысль о горьковском триптихе вызвала резкое возражение Рикорди-старшего, которому непременно хотелось видеть своего любимца автором монументальной исторической оперы в традициях Верди. Несмотря на это, Пуччини долгое время не оставлял своих планов. Весной 1905 года он вновь начинает переговоры с Илликой:

«Дорогой Илика, «Тартарен» — для комической оперы, а Горький — для серьезной. Я люблю горьковские вещи, и мне нужно найти возможность сделать из них что-нибудь. Этими тремя историями, вопреки всем рассуждениям (пожалуй, и справедливым) синьора Джулио, нельзя пренебрегать: в них есть поэзия жизни и природы, а там, где есть хоть какое-то проявление лирики, нужно это использовать, развить, выделить. Море, Волга, чайки — как фон; плоты, кровосмешение, нищие, распростертые на земле, молящиеся... словом, я умираю от желания приняться за работу, но не имею возможности!» (17, с. 194). И той же весной 1905 года снова горячая реплика в защиту Горького: «Из русских — либо Горький, либо ничего!» (письмо к В. Сольдани от 8 мая 1905 года. — См. 17, с. 197).

Идею триптиха на сюжеты Горького Пуччини не оставил даже и в 1907 году, после поездки в Америку. В письмах к своему другу Карло Клаузетти он просит его обратиться к известной писательнице Матильде Серао, с которой Горький, живший тогда на Капри, был связан дружескими отношениями. Ему хотелось узнать от Серао личное мнение писателя о предполагаемом триптихе (17, с. 227, 229). Но замысел этот в то время уже был заслонен новым сюжетом. Посетив в 1907 году Нью-Йорк, Пуччини вновь обратился к своему прежнему соавтору — Дэвиду Беласко.

Чем было вызвано это неожиданное решение?

В январе 1907 года Пуччини впервые приехал в Соединенные Штаты в связи с постановкой своих опер в «Метрополитен-опера». Нью-Йорк ошеломил его лихорадочным темпом жизни.

Жители американской столицы восторженно приветствовали итальянского композитора. Нигде еще ему не оказывали таких почестей, таких торжественных и шумных приемов. Одна за другой в театре «Метрополитен» шли под управлением Тосканини четыре лучшие оперы Пуччини, включая «Манон Леско», с участием Карузо. В течение этого «пуччиниевского фестиваля» герой событий не упускал случая познакомиться с бытом, культурой города, с его техническими достижениями (особый восторг Пуччини вызвали новые, усовершенствованные образцы граммофона)*. Возобновилось и прежнее знакомство с Беласко. Среди нескольких пьес, которые ему довелось увидеть на сцене драматических театров Нью-Йорка, его внимание привлекла «Девушка с Золотого Запада».

Пьеса Беласко в зачатке содержит все элементы будущих киновестернов — вестернов. Ее сценическое действие относится к тому времени, когда в горах дикой, необжитой Западной Америки в 50-е годы прошлого века началась эпоха «золотой лихорадки». Золотые прииски привлекали толпы авантюристов. Жестокие нравы, бандитизм, суды Линча, мрачный разгул отчаявшихся и потерявших последнюю надежду людей, полный произвол, определяемый «правом сильного», — такова обстановка драмы, эффектно усиленная декоративными и режиссерскими приемами в пьесе Беласко. Близкая веристам атмосфера «социального дна» здесь приобрела специфическую, романтизированную окраску: перед зрителем предстала живописная Калифорния минувших дней, край сильных и смелых. Явно романтизированы у Беласко (и еще больше у Пуччини) образы главных героев — бандита Рамерреца и простодушной, обаятельной Минни.

* Пуччини всегда интересовался новыми достижениями техники, был хорошо знаком с Маркони и Эдисоном. В 1920 г. Эдисон прислал ему свою фотографию с трогательной надписью: «Умирают люди, меняются правительства, но мелодии «Богемы» будут жить всегда».

Присутствуя на представлениях пьесы Беласко, Пуччини имел возможность познакомиться с американским фольклором. В музыкальном оформлении «Девушки с Запада» режиссер использовал типичный ансамбль бродячих музыкантов — «менестрелей»: солист-певец, банджо, концертно и ксилофон. Ансамбль исполнял калифорнийские песни, хорошо знакомые Беласко — уроженцу Западного края: «Coal oil Tommy», «Rosalie», «Prairie Flower», «Pop goes the Wisel» и другие. Некоторые из них звучали в обработках американского композитора Стивена Фостера. Сильнейшее впечатление на Пуччини произвела песня бродячего певца в I действии — «The old dog traу». Этот проникновенный напев, по словам биографов композитора, сыграл едва ли не главную, решающую роль в выборе сюжета его будущей оперы. Коротких, казалось бы, мимолетных впечатлений, полученных в Америке, оказалось достаточно для того, чтобы Пуччини сумел по-своему ощутить колорит Нового Света, насытить свою оперу колоритными интонациями и ритмами ранней джазовой музыки.

К этому нужно добавить, что в постановке пьесы Беласко не поспешил на увлекательные декоративные эффекты, к которым всегда был равнодушен Пуччини. Спектакль открывался движущейся панорамой, изображавшей живописный пейзаж Облачных гор, тропинку к хижине Минни, ее таверну, и только вслед за тем открывалась основная декорация I действия — зал в салуне * «Полька».

Изучая пьесы Беласко, Пуччини, конечно, не закрывал глаза на их недостатки. Репертуар американских пьес, виденных им в Нью-Йорке, в целом вызвал у него критическое отношение. 18 февраля 1907 года он пишет Тито Рикорди: «Здесь я тоже пытался найти какие-нибудь сюжеты, но нет ничего подходящего или, вернее, законченного. Кое-что хорошее я нашел у Беласко, но это все незавершенное, несолидное, неполное. Место действия — Запад — мне нравится, но во всех *pièces*, которые я видел, есть только отдельные сцены там и тут. Нигде нет одной простой нити, сплошь мешанина,

* Saloon — трактир, бар, таверна (амер.).

порой весьма дурного вкуса и старомодная (*vieux jeux*)» (17, с. 223—224).

Но атмосфера «днего Запада» уже успела завладеть фантазией композитора. Летом 1907 года он заявил о своем окончательном намерении писать оперу на сюжет пьесы Беласко. Как и в годы сочинения «Мадам Баттерфлай», он постарался ознакомиться с соответствующими фольклорными источниками — достал сборники популярных старинных американских песен, народных мелодий североамериканских индейцев. Деятельной помощницей Пуччини в этих изысканиях стала верная почитательница его таланта, жена лондонского банкира Сибилла Селигман. Дружба с Сибиллой (с ней композитор познакомился летом 1904 года, во время лондонской постановки «Мадам Баттерфлай»), умной и образованной женщиной, широко осведомленной в области литературы и театра, сыграла важную роль в жизни Пуччини*. Наряду с либреттистами композитора — Форцано, Адами и Симони, Сибилла Селигман была неизменной участницей всех его творческих планов последних лет.

Процесс работы над новой оперой** сильно осложнился новыми обстоятельствами жизни Пуччини. В 1906 году умер Джакоза, распался известный всему миру «творческий триумvirат». По совету Тито Рикорди Пуччини обратился к новому сотруднику — писателю Карло Дзангарини, хорошо знавшему английский язык. Работа Дзангарини совсем не удовлетворила взыскательного композитора; к созданию либретто пришлось привлечь еще одного автора — Гвельфо Чивинини. Примечательно, что к сотрудничеству с этими либреттистами Пуччини больше не возвращался. Все основные изменения в сценарий и план пьесы он внес сам, коренным образом переделав с согласия Беласко финальную сцену драмы и превратив четырехактный спектакль в трехактную оперу. Задуманные переделки

* Переписка Пуччини с Сибиллой Селигман была издана в 1938 г. ее сыном, Винсентом Селигманом (80).

** Сибилла Селигман придумала для нее короткое и выразительное название «*La Fanciulla del West*»; точный итальянский перевод — «*La Fanciulla dell' Occidente d'Oro*» — звучал бы слишком тяжеловесно.

стояли ему большого труда, тем более что работа над оперой была надолго прервана трагическим событием — самоубийством служанки Дорни и последующим семейным разрывом. Только в конце 1909 года Пуччини получил возможность вернуться к партитуре, которую закончил 6 августа 1910 года.

Премьера оперы, по предварительной договоренности состоявшаяся в Нью-Йорке в «Метрополитен-опера», сопровождалась самым блестящим, самым триумфальным успехом в жизни Пуччини. Все волновало воображение зрителей: прославленное имя композитора, типично американский сюжет, созвездие громких имен — участников спектакля. Толпы людей осаждали театр; перекупщики продавали билеты на премьеру за баснословные цены.

Приехав в Нью-Йорк 9 ноября вместе с сыном Антонио и с режиссером спектакля Тито Рикорди, Пуччини сразу же окунулся в кипучую атмосферу театральной шумихи и грандиозной рекламы. Первое представление состоялось 10 декабря 1910 года. Дирижировал Тосканини; в постановке участвовал автор пьесы Беласко, руководивший режиссерской работой Тито Рикорди. В главных ролях выступили Энрико Карузо (Джонсон), чешская певица Эмма Дестинова (Минни) и итальянский баритон Паскуале Амато (Ренс). Композитору оказали восторженный прием. По окончании спектакля его вызывали более 50 раз. Дирекция театра преподнесла Пуччини массивный серебряный венок, увенчанный флагами Италии и Соединенных Штатов.

Не отставала и пресса. Обильные рецензии в большинстве своем носили рекламный характер (характерны газетные заголовки: «Пуччини положил на музыку игру в покер», «Под двумя флагами», «Сбор — двадцать тысяч долларов» и т. п.). И лишь один музыкальный критик, Ричард Олдрич, в газете «New York Times» попытался дать более серьезный анализ оперы, отметить в ней новые стилистические черты: «Конечно, здесь несравненно меньше той ясной мелодической определенности, того отчетливого рисунка, тех красок, той легкости, того осязаемого тематического матернала, как это было в более ранних сочинениях Пуччини... Однако мы неизбежно приходим к выводу, что все это — результат определенных намерений, неотъемлемая часть

того творческого замысла, в котором композитор хотел передать драму Запада» (39, с. 139).

С огромным успехом опера прошла в течение одного сезона в ряде американских городов — в Чикаго, Балтиморе, Филадельфии, Бостоне.

Гораздо более сдержанно встретила «Девушку с Запада» лондонская публика. Здесь опера впервые прошла 29 мая 1911 года в театре «Ковент-Гарден» под управлением Кампаннини.

Но, разумеется, самым серьезным испытанием для Пуччини явилось первое сценическое рождение оперы в Италии. Как примут «американскую» оперу здесь, на родине? Сможет ли итальянский зритель почувствовать, ощутить в музыке новую атмосферу «дикого Запада», дыхание гор и лесов Калифорнии? По опыту прошлых лет (и особенно после скандальной премьеры «Мадам Баттерфлай») Пуччини не рассчитывал на единодушный прием.

Эти опасения отчасти оправдались. Мнения разделились. Премьера оперы в театре «Костанци» в Риме (летом 1911 года) в целом прошла удачно, но вызвала разноречивые толки критики. С величайшим пиететом отзываясь об исполнении Тосканини, который и здесь, как ранее в Нью-Йорке, вложил в исполнение всю силу своего гениального дарования, итальянские рецензенты далеко не доброжелательно отнеслись к «новой творческой манере» Пуччини. Известный критик Примо Леви в газете «L'Italia» поместил проблемную статью под названием «„Девушка с Запада“ и эволюция итальянской музыкальной драмы». Признавая в опере значительные художественные достижения, он все же указал на известную тенденцию ложной патетики, которой, по его мнению, была заражена музыка Пуччини. Характерные для веристской драмы персонажи — хозяйка таверны, бандит с большой дороги, бродяги-золотопискатели, по словам язвительного рецензента, разговаривали на оперной сцене языком исторических героев из высокой трагедии (47, с. 391).

Немало повредил композитору выбор сюжета, слишком уж «чужеродного», с точки зрения националистически настроенной критики. Обращение к американскому быту и нравам, так же как прежде экскурсы в далекую Японию, дало повод упрекать Пуччини в космопо-

литизме, измене национальным традициям и даже в коммерческом подходе к искусству. Не случайно именно постановка «Девушки с Запада» послужила непосредственным толчком к опубликованию названной выше книги Торрефранки «Джакомо Пуччини и международная опера». Смешав в одну кучу различные национальные элементы, изобретая свой «музыкальный волапюк», Пуччини, по словам Торрефранки, «запятнал честь итальянского искусства» (см. 79, с. 9).

Тенденциозность таких выпадов давно опровергнута современными исследователями. Однако в свое время такие нападки были серьезным и угрожающим симптомом. Характерно, что первый оперный театр Италии — «Ла Скала» — не торопился ставить новую оперу Пуччини. Премьера «Девушка с Запада» здесь состоялась только 29 декабря 1912 года. Опера выдержала всего 13 представлений, а затем сошла со сцены.

В России зрители познакомились с новым произведением Пуччини в 1913 году. Постановку «Девушки с Запада» на сцене театра Зимина осуществил режиссер В. С. Алексеев; главные роли исполнили В. Дамаев, С. Друзякина и М. Бочаров (см. 6, с. 415—416).

Затем интерес к опере постепенно угас. «Девушка с Запада» все реже появлялась на подмостках оперных театров. И лишь сравнительно недавно она вступила в период своего возрождения. Большая заслуга в этом отношении принадлежит советским театрам Ленинграда, Риги, Новосибирска.



Чем же можно объяснить сравнительную непопулярность «Девушки с Запада» — произведения, несомненно, зрелого, отмеченного высоким мастерством? Была ли то прямая историческая несправедливость, следствие односторонних и близоруких суждений современников? Или же мировому признанию оперы, действительно, помешала известная ограниченность художественных средств и в первую очередь отсутствие привычной для слушателя широкой пуччиниевской мелодии? Но ведь тот же «недостаток мелодичности», присущий поздним операм Пуччини, не помешал самой высокой оценке таких опер, как «Джанни Скикки» и «Турандот» — произведе-

ний, о которых с большим уважением отзывались даже противники итальянского мастера!

В существующей литературе «Девушка с Запада» — одно из самых спорных, дискуссионных произведений Пуччини. Согласно установившейся традиции, большинство исследователей сближают эту оперу с «Тоской» и видят в ней чуть ли не квинтэссенцию веризма со всеми его отрицательными качествами. Такая оценка, в особенности типичная для академического немецкого музыкального знания (Шпехт, Феллерер), получила соответственный резонанс даже и в современной, весьма объективной и проницательной работе В. Зейферта. «Влияние веризма здесь очень сильно, и стиль Пуччини, ранее столь изящный и тонкий, уступает место ложной, хотя и эффектной театральной романтике», — пишет немецкий автор (79, с. 77). Двойственную оценку опере дают М. Карнер и В. Санделевский. И только в недавно вышедшей американской работе У. Эшбрука «Девушка с Запада» ставится на высокий пьедестал лучших достижений итальянского мастера. По словам автора, это — «самая смелая среди всех партитур Пуччини, до того времени им созданных. Опера замечательна своей покоряющей силой и прямоотой, отличающей ее от прежних сочинений композитора» (39, с. 144—145).

Столь же разноречивую оценку опера получила у современных советских исследователей. И. В. Нестьев, отмечая в ней свежесть лирических и жанровых сцен, в целом относит «Девушку с Запада» к периоду кризиса. «Период депрессии в творческой жизни Пуччини, начавшийся после «Мадам Баттерфлай», длился почти полтора десятилетия, — пишет он. — В эти годы он значительно менее продуктивен, а то, что выходит из-под его пера, — «Девушка с Запада» (1910), «Ласточка» (1917) — уступает ранее созданным шедеврам» (16, с. 89). Аналогичное суждение высказывает Т. Г. Келдыш (11, с. 66).

К числу самых горячих защитников оперы принадлежит Л. В. Данилевич, впервые осуществивший в своей монографии «Джакомо Пуччини» наиболее детальный, развернутый анализ этого спорного сочинения. «„Девушка с Запада“ постепенно становится достоянием советской оперной сцены. Можно только порадоваться этому обстоятельству. При всех литератур-

но-художественных недостатках либретто, «калифорнийская» опера Пуччини — одно из примечательных явлений зарубежной музыки XX столетия... Она так же богата в мелодическом отношении, как и другие зрелые оперы Пуччини. Но она привлекает и другими чертами: симфоничностью музыкального развития, интересными особенностями формы, музыкального языка. Здесь есть много такого, что заслуживает тщательного исследования. В творческой жизни Пуччини эта опера открыла новый период, доказав многочисленным слушателям, что композитор не стоит на месте, а идет вперед, и что его художественный облик во многом изменился», — пишет Л. Данилевич, заканчивая драматургический анализ «Девушки с Запада» (6, с. 234).

Можно ли присоединиться к этому выводу?

Далеко не во всем. Особенности драматургии, либретто, стилистики музыкального языка (в котором новаторские черты правильно были отмечены исследователями, и в первую очередь тем же Л. Данилевичем) свидетельствуют о двойственном положении этой оперы в творческой эволюции Пуччини. Думается, что сущность оперы — в ее переломном значении. Связанная с предшествующей традицией, она, бесспорно, таит в себе смелые начинания, оригинальные черты — но не оригинальную, новую целостную концепцию. Нового периода в жизни Пуччини она все же не открывает; таким был только последний высокий взлет мастера, его триптих и «Турандот». Не обладает она и той законченностью художественного замысла, какая присуща трем более ранним шедеврам Пуччини. Оценить объективно это произведение, стоящее на грани двух периодов, можно лишь, как нам представляется, путем сравнения с прежним и будущим Пуччини — автором «Тоски», «Богемы» и автором «Турандот».

II.

В существующей литературе о Пуччини установилось сравнение «Девушки с Запада» с ее предшественницей — «Тоской». Линия сильной веристской драмы в обеих операх прослеживается и в кульминационных моментах сюжета (сцена истязания Каварадосси и преследования Джонсона, борьба героини за жизнь люби-

мого), и в драматургической расстановке сил. Как и в «Тоске», характеристика сил контрдействия связана с темой социального протеста. Носитель злого, антигуманного начала — шериф Ренс здесь выступает в качестве «нового Скарпия». Это живое воплощение деспотической власти, тяготеющей над судьбами людей. Как и в «Тоске», драма разыгрывается на пределе человеческих чувств, в атмосфере жестоких, неукротимых страстей. Партитура изобилует примечаниями: «яростно», «грубо», «взволнованно», «буйно». Как и в «Тоске», развитие событий передается прежде всего через живую, трепетную, изменчивую ткань оркестра. С поразительной активностью Пуччини вновь развивает ту же важную, ведущую тенденцию симфонизации музыкальной драмы, которая делает его одним из главных представителей оперной культуры XX века.

Любопытно, однако, что сравнение «Девушки с Запада» с «Тоской» самому композитору не принадлежит. О своей новой опере Пуччини в письмах к друзьям упорно говорит как о «второй „Богеме“», о драме столь же лирической, сколь бытовой, затрагивающей судьбы и чувства простых людей современности. «„Girl“ обещает стать второй „Богемой“, но более сильной, смелой и мощной», — писал он 26 августа 1907 года Джулио Рикорди (17, с. 241).

Подобная параллель была, несомненно, подсказана общей гуманистической направленностью творчества итальянского мастера. При всей необычности калифорнийской экзотической атмосферы, он вновь возвращается к своей излюбленной теме отверженных, обездоленных, гонимых судьбой. Но вместо парижской богемы, вместо пестрой толпы студентов, гризеток, неудачников и непризнанных гениев, перед зрителем возникают фигуры других представителей «социального дна» — людей, чуждых утонченной цивилизации. Диких, неукротимых, полных отчаянной решимости. И в этом смысле далеко не случайным был отказ Пуччини от традиций романтической оперы, оказавших прямое влияние на «Тоску». Пройдя сквозь увлечение Горьким, он чутко уловил прогрессивные веяния XX века.

Сама пьеса Беласко, при всех ее литературных недостатках, явно переключается с той демократической линией американской литературы, которая ведет свое

начало от калифорнийских повестей Брет Гарта и далее продолжается в творчестве талантливого современника Пуччини — Джека Лондона. Неизвестно, насколько хорошо знал итальянский композитор вышедшие именно в эту пору повести Лондона («Сын волка», «Железная пята»), но важно одно: в пьесе Беласко его привлекла характерная для этого писателя идея морального достоинства простого человека, полного любви к жизни, ценой героических усилий завоевывающего свое место под солнцем. Герои его оперы — хозяйка таверны, бродяги-золотонскатели, бандиты-мексиканцы; главный персонаж — вожак разбойничьей шайки Раммерс (Джонсон). Но в душе этих обитателей мрачного царства золота и крови не угасает гордое сознание человечности, жажда любви, жизни, обновления. Именно эту тему морального обновления человека (кстати, весьма характерную также и для русской литературы начала XX века) Пуччини выделяет как главную, основную линию музыкальной драмы. В предисловии к партитуре он писал: «„Девушка с Запада“ — драма любви и морального возрождения, развертывающаяся на мрачном, величественном фоне дикой природы».

В обрисовке этой драмы ни композитор, ни его либреттисты не пожалели самых сгущенных и мрачных тонов. Кровавые схватки, ярость мщения, свирепая, беспощадная охота на человека, суд Линча над молодым героем — все это, быть может, даже с излишней щедростью продемонстрировано на оперной сцене.

Однако всюду, даже и в наиболее жестоких натуралистических эпизодах оперы, Пуччини стремится выявить гуманистическую сущность сюжета, его человеческую и человеческую направленность. В отличие от «Тоски», «Девушка с Запада» лишена подлинно трагической окраски. В ней нет остротревожной атмосферы «итальянской трагедии», нет фатальной предопределенности мрачных и страшных событий. Незримыми путями Пуччини, искусный драматург, ведет действие к оптимистическому финалу. Светлая любовь Минни и Джонсона, жаждущих новой жизни, с самого же начала определяет «подводное течение» музыкальной драматургии, стимулирует развитие событий. Ни в остро-драматической сцене преследования раненого Джонсона, ни в сцене жестокой расправы над ним зритель, по

существу, не верит в трагическую развязку судьбы героя. Самые характеры Минни и Джонсона — простых и сильных духом, жизнелюбивых людей — задуманы в ином плане по сравнению с прежними героями Пуччини. И эта жажда жизни побеждает. В противоположность всем предшествующим операм композитора, «американская драма» завершается нетрадиционным для веристского стиля «счастливым концом».

Характеры драмы оказались во многом новыми для Пуччини. Как и ранее, развитие драматических событий концентрируется вокруг главного женского образа. Это — Минни, дочь Запада, хозяйка салуна «Полька». В ее уютной таверне находят приют и представители местной власти (шериф Ренс, агент золотопромышленной компании Эшби), и рудокопы-золотонискатели, и просто бродяги. Надпись на вывеске «Свой дом для каждого парня» — вот незаmysловатая реклама, привлекающая эту пеструю толпу к жилищу Минни. Лихие золотонискатели, отчаянные головорезы, нечистые на руку игроки — ее постоянное окружение. Выросшая в игорном притоне, она сумела сохранить отзывчивое сердце и чистую душу, безупречную честность и стойкость характера. Смелость и хладнокровие Минни, готовой в любую минуту взять в руки оружие, сочетаются у нее с женственностью и чуткостью, с непобедимым очарованием доверчивой детской души. Об этом характере биографы Пуччини нередко говорят как о своеобразном «гибриде» Минни и Тоски. Уставший, по его собственным словам, от своих «маленьких героинь», Пуччини задумал Минни как волевою женщину с сильным характером. Но самая природа его искусства неодолимо влекла его к воплощению лирической сферы женской души, к той «вечной женственности», какая была драгоценной и для его предшественника Верди. «Жестокие» женские характеры, водворившиеся на оперной сцене в эпоху Рихарда Штрауса, мало затрагивали его артистическую натуру.

Об этой внутренней настроенности пуччиниевской музыки нередко забывают авторы зарубежных работ, упрекающие композитора в идеализации его героини. Как драматический персонаж молодая хозяйка таверны с ее поучительными речами, по их словам, способна вызвать только улыбку. Однако истинный смысл об-

раза, конечно, не в старомодной сентиментальности. Характер молодой трактирщицы, явно опоэтизированный в опере, приобрел новое этическое значение «луча света в темном царстве». Сделав свою Минни более достоверной, конкретно-бытовой, Пуччини, возможно, и не сумел бы донести до слушателя главную мысль оперы — идею обновления и нравственного очищения человека.

Печать этой морализующей тенденции лежит и на антагонисте главной героини — шерифе Ренсе. Унаследовав некоторые черты Скарпиа, Ренс — жестокий деспот, домогающийся любви Минни, — в то же время далеко отошел от своего прототипа. Сознание своей власти не лишает его человеческих качеств: отвергнутый любимой женщиной, он одинок в мире «искателей счастья». В арнозо I действия «Минни, ушел я из дома» («Minnie, dalla casa son partito») Ренс изливает перед ней накопившуюся горечь одинокого сердца. Ему не чужда и своеобразная этика «темного царства»: вступив в поединок с Минни и проиграв ей назначенную ставку — жизнь Джонсона, он без лишних слов признает себя побежденным и уступает девушке свою жертву. Ревность и мстительность Ренса — следствие его страсти. И в ряду оперных героев начала XX века он выступает скорее как характерный образ непонятого и одинокого, чем как традиционный тип романтического оперного злодея. Легко увидеть в этом персонаже намечающиеся черты будущего героя оперы Пуччини — ревнивого Микеле из маленькой драмы «Плащ».

Молодой герой оперы Джонсон, в противоположность Ренсу, — цельная, положительная натура. Стремление к честной, трудовой жизни в нем побеждает гнетущую силу обстоятельств, силу преступного прошлого. Любовь Минни открывает ему этот новый, желанный мир. Джонсона нередко называют самым мужественным среди молодых героев Пуччини. После мечтательного Рудольфа и страдальца Каварадосси этот образ в самом деле внес нечто новое в драматургию пуччиниевских опер. Возродив в «Девушке с Запада» близкие ему характеры «Тоски», композитор в то же время дал этим персонажам новое эмоциональное наполнение. Вопреки трафаретным ситуациям пьесы Беласко, несмотря на крайне слабое либретто, он сумел взором ху-

дожника увидеть в этих персонажах нечто значительное и важное — ту скрытую лирику, которую он нашел в ранних рассказах Горького. Эти черты он стремился передать в своей музыке.

Заметно обновились в опере Пуччини средства музыкальной характеристики. Особое значение в этом плане приобретает не только тематизм, но и богатство оркестрового колорита, и разработка лейтмотивной системы, и элемент фольклора, воспринятого в духе яркой романтической экзотики.

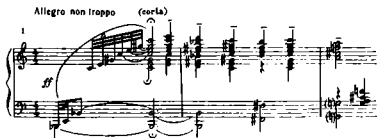
Едва ли не главная выразительная роль принадлежит оркестру. Мастер оркестрового письма, Пуччини еще шире развил в опере эти возможности. И если «Девушку с Запада» критика упрекала в известном обеднении мелодичности, то этот упрек относится в первую очередь к вокальным партиям, действительно менее насыщенным и менее развитым по сравнению с прежними операми Пуччини. Жизнь оркестра, напротив, необычайно разнообразна, богата тематическими контрастами. Оркестровая ткань наполнена и яркими красками живописной изобразительности, и тончайшими нюансами психологического подтекста. Оркестр и рассказывает, и поет, и повествует, поддерживая непрерывную линию сквозного действия.

Пуччини значительно раздвигает диапазон оркестровых средств. В партитуре — четверной состав деревянной духовой группы, три арфы (одна из них на сцене), большой состав ударных, колокола, колокольчики, челеста и дополнительный, специально сконструированный инструмент под названием «фоника» типа японских колоколов. Все эти краски композитор с большой изобретательностью по-разному комбинирует в изысканных сочетаниях. Огромную роль в партитуре приобретают приемы *divisi*, использование солирующих инструментов. Пуччини прибегает также и к перестройке струнных, вводит в симфоническое вступление к III действию партию басового альтя. Обильно применен принцип перекрещивания оркестровых голосов: тембры отдельных инструментов постоянно используются композитором то в непривычно низком (флейта), то в непривычно высоком регистре (фагот, кларнет).

В лирических сценах оркестр Пуччини достигает нежной, импрессионистски утонченной звучности. С другой стороны, ему не чужды и горделивая вагнеровская мощь (сцена появления Минни в I и III действиях), и штраусовская напряженность экспрессии — в сцене игры в покер или в картине погони за Джонсоном в III действии. Сохраняя индивидуальность, композитор чутко вбирает то новое, чем жила музыка его времени: красочную звукопись Дебюсси и Равеля, экспрессивную силу Штрауса. Советский исследователь Л. В. Данилевич в пронизательной характеристике оркестрового стиля оперы Пуччини правильно замечает: «В партитуре «Девушки с Запада» получили дальнейшее развитие и принцип «тембровой драматургии», и красочно-импрессионистская оркестровая звукопись» (6, с. 282).

Развитие симфонических принципов нашло яркое выражение в системе лейтмотивов, определяющих линию сквозного действия. Они не столь многочисленны, как в «Тоске». Но главные из них обладают большой смысловой, семантической емкостью.

Наиболее важные, обобщающие, концепционные темы лежат в основе краткого оркестрового вступления к опере. Это — ключ к дальнейшему развитию драмы. Вступление открывается мужественной и властной темой, ярко окрашенной гармониями увеличенного лада. Основу ее составляет цепь параллельных увеличенных трезвучий в мощном звучании оркестрового *tutti*:



Господствующий в опере суровый колорит увеличенного лада сразу определяется в этой теме-эпиграфе, которую композитор связывал с образом дикой, первобытной природы Запада: повеяло горным воздухом. А в то же время это и мысль о человеческих судьбах —

судьбах таких же суровых и сильных, слитых с природой людей. Появляющаяся в самых различных по ситуации, но неизменно драматичных и напряженных моментах, мотив судьбы таит в себе скрытую экспрессию непреклонности.

Более конкретное смысловое значение принадлежит второй теме оркестрового вступления, непосредственно вытекающей из целотонавого мотива судьбы:

2 Allegro ma non troppo



Мягкая и плавная, основанная на диатонических секвенциях и постепенном «раскачивании» секундовых интонаций, она сразу ассоциируется с характерными для Пуччини образами любви. В дальнейшем с ней связаны важнейшие кульминационные моменты лирического плана, и особенно сцена Минни и Джонсона во II действии — лирическая вершина оперы.

Такое же обобщающее значение в дальнейшем приобретает еще один музыкальный образ. Это — замечательная по своей проникновенности песня о родине, которую поет в I действии бродячий певец, «менестрель» Джек Уоллес*:

Andante tranquillo

JAKE WALLACE



* Источником ее послужила подлинная калифорнийская песня-баллада «The old dog traу» («Старый бездомный пес»), известная также под названием «Echoes from home» («Эхо родного дома»).

Песня Уоллеса — один из немногих подлинных образов американского фольклора, использованных композитором. Судя по воспоминаниям Беласко, именно она послужила первым толчком к созданию оперы Пуччини. Услышав ее на сцене в исполнении ансамбля народных певцов, Пуччини воскликнул: «Вот моя тема!» Неудивительно, что с этим образом связана вся этическая концепция «Девушки с Запада». Любовь к родине — источник нравственного обновления, лучших этических стремлений народа. Придавая песне бродячего певца столь важное драматургическое значение, Пуччини намеренно открывает и заканчивает ею сценическое действие оперы. Как намек на развитие будущих событий она звучит за сценой в I действии оперы, лишь только поднимается занавес. Как завершение драмы проходит она в заключительных тактах партитуры: с этой песней Минни и Джонсон, порвав со своим прошлым, уходят рука об руку, чтобы встретить новую трудовую жизнь.

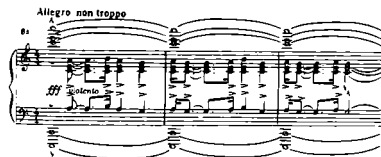
Броскими, яркими темами характеризует Пуччини главных героев. По-вагнеровски напряженно звучит острый и лаконичный лейтмотив Минни, рисующий ее внешний облик отважной, решительной «девушки-амазонки»:



Устойчивыми темами охарактеризован главный герой. Двойственность его облика (смелый, отважный Джонсон, герой девических мечтаний Минни, — и бандит Рамеррец) находит прямое отражение в музыке. Производной от главной темы судьбы является широкая патетическая тема Джонсона, его любви к Минни. Характерная для всей партитуры целотоновая окраска придает ей мужественный колорит:



Более скуло намечено второе лицо Джонсона — характеристика разбойника Рамерреца. Острые синкопированные ритмы регтайма, этого первенца джазовой музыки, рисуют внешний облик блестящего красавца из Сакраменто. Примечательно сходство темы Рамерреца с известной пьесой Дебюсси «Кекуок Голливога» из цикла «Детский уголок» * (см. пример 66), отмеченное биографами Пуччини:



* Традиционное название в русском переводе — «Кукольный кекуок».

Лейтмотив Рамерреца — статичный, неразвивающийся образ. В опере он появляется лишь как напоминание, но не как средство психологической характеристики в подлинном смысле слова. Это живой отголосок тех джазовых, а более точно, латиноамериканских ритмов, какими Пуччини хотел обрисовать обстановку Калифорнии середины прошлого века. Примечательно, что эту эпизодическую тему он ввел в симфоническое вступление «Девушки с Запада» наряду с важнейшими, определяющими лейтмотивами судьбы и любви.

Господствующий в опере колорит целотонности окрашивает характеристику третьего действующего лица — шерифа Ренса. Целотоновое движение баса, гармонии увеличенного трезвучия в теме Ренса сочетаются с беспокойными пунктированными ритмами, настойчивыми повторами исходного триольного мотива:



Однако в целом характеристика Ренса лишена зловещей, сгушенной окраски, столь характерной для его предшественника — Скарпия. Известная двойственность этого персонажа (Ренс-деспот и Ренс — одинокий, страдающий человек, жаждущий любви Минни) помешала ему стать истинным воплощением сил контрдействия, антагонистом главных героев; музыкальный портрет Ренса не отличается яркой индивидуальностью. В сцене встречи двух соперников в I акте и далее в решающем эпизоде поединка между Минни и Ренсом (игра в карты, II действие) на первый план выступает не столько мрачный образ самого шерифа, сколько острота драматической ситуации. И эта обрисовка ситуации, атмосферы, «температуры» действия составляет едва ли не главную цель композитора в решении драматургического конфликта.

Отсюда особое внимание к характеристике среды, к фольклору Нового Света. Как и в «японской» опере «Мадам Баттерфлай», Пуччини стремится передать ощущение далекой экзотики, почувствовать живой нерв гибких и трепетных ритмов калифорнийской народной музыки. Насколько удалось ему решить эту сложную задачу?

С музыкальным бытом Северной Америки он познакомился в то время, когда еще не наступила эпоха джаза, но принципы его уже складывались в национальном театре Соединенных Штатов, в народных песнях и представлениях странствующих трупп «менестрелей». Не имея возможности глубоко проникнуть в это искусство, он отразил в опере лишь мимолетные впечатления художника. Но даже и этими лаконичными штрихами он сумел внести новое в оперу своего времени. В бытовых сценах «Девушки с Запада» можно услышать и задушевную песню-романс, связанную с балладной традицией (песня о родине), и острые ритмы регтайма, и характерные испанские ритмы хабанеры, и архаический напев индейской колыбельной песни. Такой сплав интонаций лишь подтверждает чуткую восприимчивость музыканта.

Именно в далекой Калифорнии, на стыке различных культур — латинской, индейской, африканской — и появились первые ростки ранней джазовой музыки, поразившей слух Пуччини. «Джаз зародился в районах, которые до середины XIX века почти не соприкасались с англокельтской Америкой. Ведь только в XIX столетии (и в основном во второй его половине) эти уже заселенные земли — Луизиана, Калифорния, Куба, Гаити — были захвачены Соединенными Штатами», — пишет исследователь американской музыки В. Д. Конен (13, с. 291).

В опере Пуччини этот отпечаток культуры Нового Света сразу же ощущается, несмотря на то, что использование «экзотической» интонационной сферы здесь далеко не столь органично, как в «Мадам Баттерфлай». Как и ранее, Пуччини воспользовался в работе фольклорными сборниками. Помимо отмеченной песни «менестреля» Уоллеса («The old dog tray»), некоторые темы танцевального ритма заимствованы для характеристики золотискателей, друзей Минни. Свободно претво-

рены ритмы народного танца в основной лейттеме, рисующей обстановку салуна:

8 Allegro vivo con energia



Более точно в фольклорном отношении воспроизведен напев американской песни «Doo-da, day» — второй лейтмотив рудокопов:

9 Allegro vivo con energia



И, наконец, в третьем мотиве, характеризующем ту же группу, вновь появляются джазовые элементы регтайма:

10 Robusto e sostenuto



«Дерзкими» ритмами мексиканского танца обрисована бандитская шайка Рамерреца в рассказе агента Эшби (I действие):

11 Allegretto moderato alla spagnuola



Интересно задуманы композитором экзотические образы индианки Воукли и ее мужа Билли. В опере эта пара составляет выразительный оттеняющий контраст к характеристике Минни, покровительницы туземцев. Особенно широкое развитие экзотический фон получает в начале II действия. Молодая мать в скромной хижине Минни, сидя у тлеющего каминка, укачивает ребенка. В ее колыбельной песне Пуччини запечатлел черты суровой арханки, оттенив их посредством оркестровки (глуховатые тембры духовых: флейта, бас-кларнет, засурдиненная труба, фагот, литавры, звенящая педаль у четырех скрипок в высоком регистре). Мелодия построена на интонациях диатонического трихорда — секунды и кварты:

12 Allegretto moderato

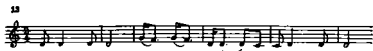
WOWKLE

A musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the treble staff, with lyrics in Russian and English. The piano accompaniment is in the bass staff. The tempo is 'Allegretto moderato'. The dynamic marking 'pp' is present. The score includes a key signature change and a time signature change.

Il Mou solo bim- bu e gran de e pit-
Mou na. bim, nou na. leas, kan



М. Карнер приводит в своем труде интересную параллель подлинной индейской песни, чрезвычайно близкой к приведенной песне Воукли:



Как и в предшествующей опере, трактовка фольклорных интонаций у Пуччини естественно укладывается в строй его собственных излюбленных гармоний увеличенного лада. Это проявляется и в гармоническом освещении колыбельной Воукли с характерными для этой песни тритоновыми оstinatными басами, и в остром, гротескном лейтмотиве индейца Билли, охватывающем полный целотоновый звукоряд:



О широком развитии целотоновости в опере «Девушка с Запада» последователи единодушно говорят как об основном стилистическом признаке пуччиниевской партитуры. Новаторская сущность гармонии здесь заключается, разумеется, не в самом факте применения увеличенного лада, давно известного в музыке XIX века, а

в своеобразном развитии его выразительных возможностей. Если в «Тоске» этот прием использован в романтических традициях, как концентрация злого начала, если в «Мадам Баттерфлай» целотоновость уже проявляется как признак неевропейского, «экзотического» колорита, то в «американской» опере Пуччини реализуются обе возможности. Усваивая опыт импрессионистов, и особенно Дебюсси, Пуччини трактует увеличенный лад как законченную систему музыкального мышления, подчиняя ей и голосоведение, и оркестровку. Примером тому служит хотя бы начальный мотив судьбы (см. пример 1), основанный на параллелизме увеличенных трезвучий. Вообще в музыке «Девушки с Запада» принцип параллельного движения голосов возводится едва ли не в норму, определяя собой тонус и колорит всей оперы в целом. Типично движение параллельными квартами, целыми «гроздьями» септаккордов и увеличенных трезвучий.

Последовательно проводимый прием параллельного движения голосов, насыщенность музыки целотоновыми оборотами и гармоническими комплексами увеличенного лада могли бы привести музыку Пуччини даже к известному фоническому однообразию, если бы композитору изменило врожденное чувство драматургического контраста. Насыщенная острыми, терпкими гармониями, его музыкальная драма содержит в себе и мягкий лиризм, и непосредственно жанровое начало. Присущая Пуччини певучая линия итальянской мелодии и здесь сохраняет свое значение, особенно в лирических эпизодах.

Однако трактовка этой «большой мелодии» — уже иная. Здесь композитор явно нащупывает новые пути современной музыкальной драмы, не столь непосредственно опирающейся на итальянские оперные традиции, на закругленные ариозные номера. Основная тенденция сквозного действия, осуществленная главным образом в партии оркестра, здесь как бы поглощает вокально-кантиленное начало, выраженное не так открыто, как это было ранее в законченных ариозных моментах «Тоски» и «Баттерфлай». Этот переломный стиль нашел отражение и в общей драматургии «Девушки с Запада», которая, как увидим далее, сочетает в себе и новые, и более традиционные черты.

«Партитура «Девушки с Запада» — это скорее «драма на музыке», чем обычная традиционная опера», — пишет современный музыковед У. Эшбрук (39, с. 146). Еще более слитным становится развитие действия; арии и ариозо заменяются рассказами, монологами. За исключением небольшого ариозо Джонсона в III акте, в опере нет ни одного сольного эпизода, способного выполнить функцию самостоятельного «концертного номера».

Новые акценты появились и в расстановке действующих сил. Если в «Тоске» действие было сконцентрировано вокруг трех главных персонажей, а в «Мадам Баттерфлай» и вся драматическая линия подчинена главной героине, то в «американской» опере Пуччини коллективные, собирательные образы явно выступают на первый план.

Велико значение массовых сцен. Ни в одной из предшествующих опер Пуччини они не играют такой роли. А в связи с этим и главные герои выступают не только как антагонисты, выразители враждебных начал: они — порождение определенной социальной среды, определенных социальных условий. Образ Минни, дочери Запада, не мыслился у Пуччини вне ее окружения. Толпа золотонскателей с их тяжелой жизненной долей создает вокруг нее определенную локальную и социальную атмосферу.

Групповой образ золотонскателей трактован у композитора с тонкой детализацией психологических моментов. Пуччини гибко сочетает выразительные приемы ансамбля и хора, прибегает к выразительной дифференциации хоровых партий (хоровые *divisi* на 3, 4 и более голосов) и выделению сольных эпизодов, индивидуальных типических образов. Помимо общей массы хора, обозначенной в партитуре как «*uomini del campo*»*, центральную группу всех массовых сцен составляют восемь персонажей: Сонора, Трин, Сид, Белло, Гарри, Джо, Хеппи и Ларкенс. Все они в той или иной мере наделены индивидуальными чертами.

* «Люди из лагеря» (итал.).

Выделяется мужественный и благородный Сонора, верный друг Минни. Он первый протягивает руку избраннику ее сердца и прекращает готовую вспыхнуть драку между этим незванным гостем и завсегдатаями кабачка; первый осуждает коварство шерифа Ренса; первый прощает приговоренного к смерти разбойника Рамерреца и отменяет жестокий суд Линча над ним. Другой колоритной, глубоко трагической фигурой является англичанин Ларкенс, охваченный безумной тоской по родине, по своей семье. А рядом с ними — толпа лихих, отчаянных, на все готовых парней — Трин, Гарри, Джо, Белло, картежник и шулер Сид, которому только чудом удастся спастись от виселицы. Здесь же и дикий индеец Билл, которому Минни тщетно старается привить навыки «цивилизованного мира», и, наконец, юный слуга в салуне «Полька», подросток Ник, беззаветно преданный своей хозяйке. Введение таких сопутствующих персонажей в принципе не было новым у Пуччини. Но драматургическая функция окружения стала более весомой, обрисовка социальной среды — более широкой, а главная героиня — еще более тесно связанной с этой средой.

Общий колорит массовых сцен — суровый и мужественный. За исключением эпизодического персонажа, индианки Воукли, центральная женская партия Минни в опере остается единственной. Мужской хор, шестнадцать сольных мужских партий, из которых десять поручены низким голосам, — таково распределение вокальных партий.

Широкая массовая сцена I действия подготавливает экспозицию главных героев. Герой и героиня выступают в конкретной социальной обстановке, их музыкальные портреты естественно вписываются в обширную и многоплановую композицию. С явным расчетом на театральный эффект Пуччини подготавливает появление Минни в момент высокой драматической кульминации, когда уже готова вспыхнуть кровавая схватка между влюбленными в нее соперниками — пылким Сонорой и мрачным шерифом Ренсом.

В широко задуманной сцене, рисующей быт Калифорнии 1840-х годов, много ценных находок. К числу самых тонких и впечатляющих моментов относится первый, вводный эпизод — мимическая сцена юного слу-

ги Ника, который наводит порядок в баре в ожидании посетителей.

Вся разработка партитуры неотделима от зрительного, сценического впечатления. Вечер. Сгущаются сумерки. В окне виден горный пейзаж Калифорнии. Последние отблески вечерней зари играют на снежных вершинах гор. Чуть тлеет огонек сигары Ренса, сидящего у камина, в темном углу зала. Где-то вдали слышатся выкрики подгулявших завсегдатаев кабачка, замирает напев песни о родине. По лестнице со свечой в руке спускается Ник и зажигает огни в баре.

Настроение вечерних сумерек, вечерней тишины тонко передано живописными бликами — параллельными квинтами и квартами у деревянных духовых на фоне застывшего органного пункта тоники. А в то же время внезапно появляющийся целотоновый мотив (то у солирующей флейты, то у валторны, то у фагота) своей недоброй интонацией дает намек на развитие будущих событий: что-то значительное, нежданное, а может быть, и страшное произойдет в салуне. По удивительной верности настроения, точности музыкального рисунка этот момент — один из лучших в опере Пуччини. Пользуясь театроведческой терминологией, его можно определить как стадию «предыгры».

Но вот в зал врывается шумная ватага рудокопов. Начинается «собственно игра», «собственно действие». Основанная на сквозном проведении энергичных тем золотоискателей (см. примеры 8, 9), народная сцена I действия искусно скомпонована в форме свободно трактованного рондо, где каждый эпизод характеризуется выходом нового персонажа. Сначала это бродячий певец Уоллес с его песней о родине, затем агент Эшби, рассказывающий о шайке разбойника Рамерреца.

Высокой лирической кульминацией сцены служит трогательная песня Уоллеса с ее многозначительным подтекстом: любовь к родине — источник нравственного обновления, путь к свету и счастью.

Фольклорная мелодия (см. пример 3) трактована у Пуччини с тонким пониманием особенностей национального стиля. Быт далекого Запада здесь нашел одновременно и достоверное, и поэтическое воплощение. Композитор излагает народную песню в вариационной форме, по-разному освещая ее две строфы в своей гармо-

низации, придавая ей то оттенок ладовой переменности (обыгрывание параллельных тональностей мажора и минора), то свежий нюанс миксолидийского лада. Широко применены колористические приемы в оркестре и в партии хора. Сначала приглушенно, издавля, у баритона соло звучит за сценой основной вариант песни. Аккомпанемент арфы, особо подготовленной для этого номера (между струнами прокладывается бумага, слегка приглушающая тембр инструмента), имитирует звуки банджо. Певец входит в зал. Звуки любимого напева сразу же привлекают слух собравшихся. Брошены карты, оставлены танцы; к певцу присоединяются все посетители кабачка.

В хоровом изложении песни Пуччини прибегает к особому методу «режиссерской инструментовки». Маленькие группы солистов и хора располагаются то внизу, за разными столами, то наверху, на площадке, ведущей в танцевальный зал. Во втором куплете (C-dur) «кочующий» напев все время передается от одной группы к другой, от низких голосов к тенорам. В третьем (G-dur) сильные доли такта подчеркиваются легкими ударами кулаков. На всем протяжении этого номера ансамбль певцов, по указанию композитора, должен звучать «вполголоса, мягко, с глубоким чувством». И лишь в последнем, предрепризном разделе песни перерастает в драматическую сцену. Она пробуждает взрыв отчаяния у одного из рудокопов — тоскующего по родине англичанина Ларкенса. Рыдания Ларкенса, больного желтой лихорадкой, обреченного на чужбине на верную гибель, вызывают сочувствие всей толпы. С большой силой вспыхивает в оркестре напев песни о родине. Собрав деньги для чужеземца, золотонскатели выводят его из таверны. Вновь воцаряется тишина. Мягко звучит у хора без слов (с закрытым ртом) замирающая народная тема.

В дальнейшем музыка массовых сцен не достигает художественного уровня этой замечательной лирической кульминации. В широко развернутой панораме калифорнийского быта заметно отразились недостатки либретто, расплывчатость и несобранность драматического действия. Много аналогичных ситуаций, много лишних эпизодов, тормозящих развитие главной интриги, создающих впечатление излишней пестроты. Снача-

ла это сцена мошенничества Сиды, бродяги-австралийца, которого рудокопы тут же собираются вздернуть на виселицу; затем появление агента Эшби и далее ссора Ренса с Сонорой; а во втором разделе (после появления Минни) — сцена прихода почтальона и чтения писем, новая сцена ссоры — на этот раз между Ренсом и Джонсоном, эпизод с пойманным бандитом из шайки Рамерреца... Некоторые из жанровых эпизодов носят откровенно вставной характер: то удаляя, то прибавляя их. Пуччини не сумел скрыть «швы» между отдельными элементами всей композиции *. Как яркая драматическая вершина выделяется только сцена поединка Ренса с Сонорой, основанная на острых гармониях увеличенного лада. В общей композиции I акта она выполняет функцию подготовки центрального образа: соперники хватаются за оружие, раздаются выстрелы — в оркестре звучит горделивая, властная тема Минни.

Экспозиция образа героини отличается многоплановостью. В противоположность прежним операм, Пуччини избегает традиционной любовной завязки. Он далеко не сразу вводит в сферу действия молодого героя и показывает свою «девушку с Запада» в широком окружении, на фоне массовой сцены. Центральный раздел I действия — цепь небольших эпизодов. В каждом из них вырисовывается новое лицо Минни, новая черта ее характера: гневная вспышка при усмирении соперников, детская доброта и кротость в беседе с друзьями, величавое достоинство в беседе с Ренсом.

Чисто лирические, просветленные, даже пасторальные образы господствуют в сцене Минни с золотоискателями, где вся толпа молодых головорезов внезапно преображается под влиянием душевной чистоты и женственности прекрасной хозяйки. Если Пуччини в письмах к друзьям говорил о своей опере как о «второй „Богеме“», то эти ассоциации лучше всего подтверждаются лирическими эпизодами I действия «Девушки с Запада». Изящная, тонко инструментованная тема *Andantino* (беседа Минни с друзьями) с нежным звучанием челесты и колокольчиков как нельзя более близка

* О дополнениях и изменениях, внесенных композитором в партитуру, подробно см. 39, с. 115.

к импрессионистской звучности «французской» оперы Пуччини.

Следующий за этой сценой диалог Минни и Ренса — одна из самых значительных «опорных точек» в развитии действия. Здесь впервые раскрывается внутренний мир героини, ее устремленность к счастью. Полное мольбы ариозо Ренса — всего лишь прелюдия к выразительному рассказу Минни. Любовь Ренса, готового отдать тысячу долларов за поцелуй, не трогает ее сердце. Не о том мечтает она!

Монолог Минни — прямое свидетельство поисков Пуччини в области нового вокального стиля. Мелодия становится более дробной, дыхание более коротким, сопоставление регистров более резким. Оркестровое сопровождение отдельными штрихами, красочными бликами, ритмическими акцентами в малейших деталях «уточняет» и конкретизирует слова текста. «Я помню Соледад, там родилась я», — рассказывает Минни о своем детстве в солнечной Мексике. В оркестре сразу же вспыхивают порхающие ритмы хабанеры:

15 Andantino
MINNI *p* *sostenendo* a tempo

Lag-giù nel So-le-dad. e-ro pic-
Я ром. на Со-ле-дад, там по-ла.

...ci na
...-7203 Я

Вокальная линия всецело подчинена речевому ритму. И лишь в конце монолога внезапно прорывается широкая, подлинно пуччиниевская кантиленная кульминация с широкими взлетами голоса на квинту и кварту (верхнее *do*) и последующим спадом-вдохом:



Момент этот выделен не случайно. Мечты Минни о встрече с любимым становятся реальностью: перед ней внезапно появляется прекрасный незнакомец, называющий себя Джонсоном из Сакраменто. В оркестре слышится острый джазовый мотив Рамерреца (см. пример 6).

Однако экспозиция образа Джонсона, столь же эффектно подготовленная, как и выход Минни, в драматургическом отношении не составляет удачи. Композитору явно не удалось преодолеть банальность либретто. На сцене вновь повторяются уже знакомые зрителю ситуации: Ренс оскорбительными репликами пытается вызвать незнакомца на поединок; негодуют друзья Минни, готовые вступить в драку с незванным гостем. И только молодой хозяйке одной лишь фразой: «Я его знаю» — удается водворить мир и согласие.

Ненужное многословие в тексте и суета на сцене не могли не повлиять на качество музыки. Драматургически острый, переломный момент встречи влюбленных растворился в ненужных бытовых деталях. Невольно вспоминаются аналогичные, незабываемые по своей поэтичности и непосредственности сцены в других операх Пуччини: Манон и де Грие, Рудольф и Мими — сцены, сразу же покоряющие цельностью лирических образов. Вот когда Пуччини мог искренне пожалеть об утрате своего дорогого сотрудника Джакозы!

Малоинтересная в музыкальном отношении сцена появления Джонсона привлекает лишь одним остроумно задуманным и колоритным эпизодом. Это вальс, который Минни в знак состоявшегося примирения танцует со своим новым другом при участии всех посети-

телей кабачка. Ссора забыта, устраиваются танцы. Добродушно-наивный, патриархальный характер вальса подчеркнут нарочито примитивной инструментовкой. Мелодия поручена хору и ансамблю певцов, оркестр лишь слегка подкрашивает ее легкими «гитарными» акцентами на слабых долях такта:

17 Tempo di Valzer. Moderato

The musical score is for a waltz in F# major (two sharps) and 3/4 time. It is marked 'Tempo di Valzer. Moderato'. The score is divided into two systems. The first system features a vocal line with the lyrics 'La, la, la, la, la' and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'pp' (pianissimo) and the piano accompaniment is marked 'p' (piano). The second system continues the vocal line with 'la, la, la, la, la' and the piano accompaniment. The piano accompaniment consists of chords and single notes, providing a simple harmonic support for the vocal melody.

Скромно, непритязательно звучит бытовой танец с удачно найденными приемами хоровой и оркестровой инструментовки (мужскому хору аккомпанируют сначала три кларнета, затем три флейты, затем струнные).

Новый элипод (все тот же прием вторжения!) прерывает мирную сцену. Толпа золотоискателей тащит пойманного бандита из шайки Рамерреца. Хитрому мексиканцу, успевшему обменяться с Джонсоном условными знаками, удастся навести их на ложный след: вожак шайки, по его словам, находится у местной красотки, содержательницы другой таверны — Нины Микельторена. Под предводительством Ренса все посети-

тели кабачка Минни отправляются «на охоту» за Рамеррецем. Внушительно и грозно звучит в оркестре тема шерифа Ренса. Минни и Джонсон, наконец, остаются одни.

Наступает третья и последняя лирическая фаза действия, отделенная выразительной прелюдией: оркестр мягко интонирует обе темы вступления; вновь возникает в той же тональности и с той же гармонизацией образ «веления судьбы».

Любовная сцена как завершение I акта — типичный драматургический прием опер Пуччини. Это сцена взаимных признаний молодых героев, их постепенного духовного сближения — прямая аналогия к чудесному любовному дуэту «Богемы». Но Пуччини не был бы драматургом, если бы попросту повторил себя. В партитуре «Девушки с Запада», представляющей своеобразный гибрид лирической оперы и сильной веристской драмы, он дал иное решение сцены. Метод концентрации лирического чувства в законченной арии или в совместном дуэте («Богема») уступает место более свободному диалогическому развитию. Открывая всю сцену реминисценцией вальса (трансформация его в тему любви подчеркнута ритмическим расширением, элегическим тембром солирующего гобоя; бытовой образ намеренно облагорожен композитором), Пуччини строит ее на основе чередования отдельных речитативных реплик и маленьких ариозо. Основную конструктивную функцию выполняют знакомые темы судьбы и любви, реминисценция вальса. В ладовом отношении музыкальное развитие сцены освещено мягким светом мажорных тоналностей (A-dur, Ges-dur, B-dur, C-dur).

Пуччини верен себе, выдвигая на первый план женский образ. В маленьком ариозо «Я всего только девушка простая» («Io non so che una povera fanciulla»), по своему лирическому тону напоминающем монологи Чио-Чио-сан, с большой полнотой выражено мечтательное состояние душевного подъема. Ярко выделена завершающая кульминация ариозо — последние слова Минни: «Выше, выше, все выше — к звездам!» Слова эти как бы озарены импрессионистской гармонией квартового строения (аккорд *h — cis — e — fis* как тоника), трепетным тремоло струнных и пронизывающим светлым звуком трубы в высоком регистре.

Сцена достигает кульминации. Речь девушки пробуждает в душе Джонсона новое чувство. Музыка окрашивается теплым колоритом. В противоположность более традиционным и патетическим любовным дуэтам «Тоски», развитие устремляется к тихому, трогательно-му финалу. В последнем, заключительном разделе диалога воцаряется светлая тональность C-dur. Проникновенно звучит обращение Джонсона к любимой: «Нет, Минни, не плачьте!» Лейттема героини преобразуется, утрачивая горделивый и властный облик. Нежным, застенчивым лиризмом пронизана вся атмосфера музыкального действия. Солирующие скрипки, приглушенные трели флейт и альтов, постепенное рассеивание звучности и, наконец, наложение на оркестр новой краски невидимого хора без слов — вот приемы, которыми Пуччини достигает особой, просветленной, «небесной» звучности.

Нельзя не отметить удачно найденный штрих, завершающий партитуру I действия. Тоника C-dur с наложенной на нее гармонией септаккорда III ступени создает тонкий нюанс вопросительной интонации:



Примечательна и прозрачность оркестровки. Аккорд распределяется между небольшой группой солирующих инструментов: участвуют четыре скрипки, три альты, три виолончели. Выразительность этой концовки — один из ярких примеров оркестрового мастерства Пуччини.

В целом драматургия I акта, самого сложного по композиции, особенно убедительно свидетельствует об известной неустойчивости стиля итальянского мастера. Музыка оставляет неровное впечатление. Яркие жанро-

вые эпизоды (а к ним, несомненно, относится вся экспозиция народной сцены, включая песню о родине), проникновенные лирические диалоги, выразительные оркестровые интерлюдии затушевываются обилием лишних деталей. Развитие трафаретной интриги, напоминающей детективный роман, в значительной мере снижает гуманистическую направленность драмы. В масштабности и многоплановости действия, в явном тяготении к ариозно-речитативному стилю Пуччини, несомненно, нащупывает путь к будущему. Но здесь эта многоплановость еще не уложилась в строгие рамки. Вопреки общей тенденции симфоничности, широкому применению лейтмотивной системы, вопреки искусным приемам тематических повторений и обрамления действия, музыкально-драматическое развитие еще не достигает той строгой логичности и впечатляющей силы, какая по-своему проявилась в «Тоске» и позже проявится в «Турандот».

•

Более лаконично (хотя и более традиционно) разворачивается драматургия II и III действий «Девушки с Запада». По сценической функции они соответствуют II и III актам «Тоски». Не останавливаясь на деталях, рассмотрим здесь лишь узловые, важнейшие моменты действия.

Остродраматический, напряженный, насыщенный событиями II акт выполняет функцию перелома в судьбе героев. Решающее столкновение совершилось: Ренс вступил в смертельную борьбу с молодым соперником. Минни, горько разочарованная в своих надеждах на счастье (красавец Дик Джонсон оказывается бандитом Рамеррецем), все же решается связать свою судьбу с любимым и спасает его, рискуя жизнью и честью.

Общая композиция II акта подчинена принципу контраста. Отчетливо намечаются два контрастных раздела действия: сцена Минни и Джонсона до появления шерифа и наиболее острая, конфликтная фаза развития — решающая схватка между героями драмы. Вступлением служит прекрасная жанровая сцена индианки Воукли, ее диалог с Минни. Музыка этой сцены как бы окружает главную героиню особой атмосферой суровой и первозданной экзотики. Архаический напев индейской колыбельной (см. пример 12), открывающий действие,

глубоко отвечает духовному облику самой Минни, детской доверчивости и чистоте ее души.

Диалогическая сцена Минни и Джонсона — вся в сфере светлой идиллии. Вновь возникает в оркестре реминисценция вальса. Широкое развитие получает еще одна новая пентатоническая тема, спокойная и светлая, интонационно зародившаяся еще в диалоге I акта, но только теперь окончательно проявившая свой перво-званный облик:

10 *Andante calmo*



Спокойно и сдержанно течет беседа влюбленных. Музыка лишена обычного у Пуччини эмоционального подъема и открытости чувства. Тем сильнее прорывается оно в последнем разделе сцены. Лирическая кульминация развернута с вагнеровской мощью. Страсть Джонсона покоряет девушку, она — в его объятиях. А в это время в любовную сцену бурно вторгаются голоса природы: в распахнувшуюся дверь с силой врывается снежный ураган. Оркестр мощно провозглашает тему любви. Образы страстного порыва и упоения счастьем достигают апогея. Эта лирическая кульминация — по существу, последняя в опере — далее постепенно истощивает себя в более традиционном дуэте согласия. В основе его лежит только что цитированная тема диалога, но распетая более широко и привольно. Тонко выписанная симфоническая картина ночной тишины, затихающей снежной бури (снова излюбленный у Пуччини жанр «симфонического ноктюрна») завершает лирическую сцену.

В противоположность I действию оперы, композитор не отстраняет внимание от центральной линии развития и не перегружает сценическое действие побочными эпизодами. Сильно и лаконично написана центральная, переломная сцена вторжения шерифа с толпой преследователей. Гармонии увеличенного лада, острый интонационный конфликт тем Ренса и Рамерреца придают музыке зловещий и мрачный колорит.

После ухода Ренса и его спутников действие резко переключается в другой план. Минни не хочет верить

оправданиям Джонсона. Его скорбная исповедь не убеждает героиню: она уже утратила веру в свое счастье. Потрясенный Джонсон покидает хижину, за дверью которой его ждет смерть от руки «правосудия».

Последний, заключительный раздел действия — наиболее веристский в опере. Чувство опасности, нависшей над одиноким и беззащитным человеком, чувство «дамоклова меча» здесь, как и в других позднейших операх Пуччини («Плащ», «Турандот»), становится важным психологическим лейтмотивом, определяющим атмосферу действия.

Одним из основных средств драматической экспрессии в последних сценах II действия служит излюбленный лучининьевский прием остинатных нагнетаний. Атмосфера оцепенения, ледящего ужаса воцаряется в музыке, лишь только Джонсон уходит из дома Минни. Содрогающиеся остинатные аккорды в оркестре (тоника g-moll, II низкая ступень) звучат глухо, настороженно. Скупыми штрихами передан момент катастрофы: раненый Джонсон падает у дверей хижины. Немая сцена ожидания воплощена средствами оркестрового колорита; в коротком эпизоде *pianissimo* участвуют все группы оркестра, но краски инструментов как бы погашены применением низкого, матового регистра, засурдиненным тембром струнных, сухим и отрывистым *staccato*. Та же приглушенная звучность господствует и в диалоге Минни и Джонсона, в полном возрастающего ужаса тревожном шепоте их голосов. В низком регистре оркестра выдержан все тот же сковывающий остинатный бас B.

И вот наконец длительное ожидание разрешается. Перед лицом смертельной опасности девушка сознает, как дорог ей этот развенчанный герой. Она по-прежнему любит Джонсона; рискуя жизнью, она укрывает его в своем доме. Оркестр интонирует одну из самых выразительных тем оперы — скорбную, траурную тему страдания — в традиционной «трагической» тональности *es-moll* *:

* Особое значение этой тональности прочно утвердилось в музыке Пуччини. Достаточно напомнить трагическую сцену в Гавре из «Маяки Леско», траурный хор и предсмертную арию Лку из «Турандот».



И снова — сумрачная, приковывающая слух ости-
натность. Ритм похоронного шествия выразительно под-
черкнут ударами басов. Стонущие хроматические ходы
у скрипок, острые тритоновые сопоставления аккордов
тоники и IV высокой ступени создают впечатление
безысходности.

Новое появление Ренса приближает действие к раз-
вязке. Показывая решающий поединок Минни с ее пре-
следователем, Пуччини невольно поддается знакомым
ситуациям «Тоски». Влюбленный в девушку шериф об-
наруживает скрывшегося соперника: предательские
капли крови падают с чердака, где прячется Джон-
сон. Сохраняя все тот же прием остинатности, Пуччини
вводит в эту сцену типичную для него фатальную ин-
тонацию безнадежности — кругового мелодического
движения, возвращения к исходному звуку. Вспомина-
ется знакомый образ, знакомая ситуация — тема допро-
са из II действия «Тоски».



Прямые ассоциации с «Тоской» возникают и даль-
ше. Так, полностью совпадает с аналогичным эпизодом
«итальянской трагедии» момент, когда Минни, приняв
решение спасти жизнь Джонсону путем нечестной игры,
припрятывает нужную ей карту. В обоих случаях обе
темы решения совпадают и по своему интонационному
строю, и по тональной окраске (fis-moll):



Можно ли обвинять композитора в общности этих выразительных приемов? Прямое самоцитирование здесь установить, конечно, нельзя. На протяжении всего творческого пути в стиле Пуччини формировались определенные типы образности, сконцентрированные в определенной семантике выразительных средств: ости-натность гармонии, маршевый ритм, неумолимая по-ступь строгой и собранной, замкнутой в круговом движении мелодии. Все эти выразительные приемы «трагической остинатности», сложившиеся в «Тоске», окончательно утвердились и широким цветом расцвели в поздних операх 1910–1920-х годов.

Действие завершается полной победой Минни. За-кончен решающий третий роббер — зловещая игра в карты, где ставкой была жизнь человека. Но эта побе-да — мнимое торжество, не устраняющее конфликта. Грозно и мощно, *con tutta forza*, с вердиевскими тремо-ло у струнных звучит в последних тактах тема страда-ния, напоминающая о том, что борьба еще впереди.

Нельзя не отдать должное мастерству Пуччини-симфониста. Подчеркивая значительность финальной сцены II акта, он придает ей особенно стройную, закон-ченную форму. Траурное *Largo sostenuto* (см. пример 20) пронизывает всю композицию трагического финала, повторяясь, подобно настойчивой теме рондо. С этой темой страдания и скорби чередуются другие драма-тические эпизоды — первый диалог Минни и Ренса, по-строенный на характерной теме угрозы (см. пример 21), и далее тема решения (*fis-moll*), являющаяся темати-ческой основой игры в карты. Свободное декламаци-онное развитие вокальных партий не нарушает строй-ной архитектоники. Мышление композитора-драматур-га по-прежнему тяготеет к законченным инструменталь-ным формам.

Такой же собранностью и цельностью замысла отмечена композиция III акта, завершающего музыкальную драму. Заслуга здесь целиком принадлежит Пуччини не только как музыканту, но и как сценаристу. Хорошо понимая недостатки либретто, не закрывая глаза и на известную банальность литературного первоисточника, композитор словно мобилизует все средства, чтобы собрать воедино нити сценического действия, объединить их вокруг главных героев. Именно в этом финальном акте Пуччини счел нужным отступить от текста пьесы Беласко, создать соответствующий декоративный фон заключительных сцен. Действие переносится в суровую и величественную обстановку калифорнийского леса. Могучая природа, гигантские сосны, холодное зимнее утро, группа вооруженных всадников, свет костра — все эти образы как нельзя более отвечают духовной атмосфере оперы, ее интонационному строю. Заканчивается повесть о судьбах простых и мужественных людей Запада — «драма любви и морального возрождения, развертывающаяся на мрачном фоне дикой природы», — повторяя слова либретто.

В трехчастной композиции оперы последний акт выполняет роль динамической репризы. Задуманный в плане широкой массовой сцены, он почти целиком опирается на музыкально-тематический материал I действия. Вновь появляются перед зрителем знакомые персонажи из бара «Полька»; снова развертываются народные сцены с дифференцированной трактовкой хоровых партий, яркими режиссерскими мизансценами, активной сменой эпизодов-картин.

В развитии действия Пуччини следует излюбленному принципу драматургической стретты: предельно сжимает события, устраняет лобочные эпизоды. На протяжении всего акта господствует атмосфера высокого драматического накала; разрядка наступает только в последней сцене, завершающей драму светлым, мажорным, умиротворенным финалом.

Общая композиция действия складывается из трех больших сцен: погоня за Джонсоном, суд над ним и заключительная сцена Минни с народом. Народ, «люди из лагеря», всюду является неизменным, а иногда

главным участником драмы. Обилием хоровых сцен, суровых и драматичных, «Девушка с Запада» прямо превосходит композиционный строй последней оперы Пуччини — «Турандот».

Новаторские качества стиля Пуччини особенно ярко проявились в первом разделе финального акта. Центром его служит хор преследователей Джонсона, основанный на характерной «варварской» синкопированной теме в увеличенном ладу, — своеобразная квинтэссенция ладогармонического строя всей оперы Пуччини. При всем ее ладовом своеобразии, в ней нетрудно уловить характерные секундовые интонации и синкопированные ритмы, напоминающие лейтмотив Рамерреца (см. пример 6а):

20 Andante mosso ff

lutto forza

(gridando)

mor- te! A mor- te! Al laccio! mor- te! No. se. citta! Смерть ему!

ff

В течение всей хоровой сцены Пуччини применяет свой метод дифференцированной трактовки хора, разделяя его на небольшие группы, выделяя сольные реп-

лики, перекличку низких и высоких голосов. Однако в полифоническом отношении партия хора не отличается сложностью. Помимо тиличного для Пуччини принципа хорового диалога, композитор нередко прибегает к мощному унисону всего хора и речевым выкрикам, особенно в момент кульминации. Основную линию развития ведет оркестр, стройно формирующий динамичную хоровую сцену в рамках трехчастной композиции. Думается, что столь лапидарная, порой даже примитивная манера изложения хоровой партии была вызвана не только своеобразной композиционной техникой Пуччини, его любовью к оголенным, резко прочерченным мелодическим линиям, но и условиями сценического замысла. Ни в одной из его предшествующих опер хоровые сцены не требовали столь активного сценического движения, выполнения самых сложных и динамичных мизансцен. Картина погони (с группой гарцующих на лошадях всадников) разворачивается буквально на глазах у зрителя. Хористы — все время в движении; сложнейшие мизансцены, детально отмеченные в партитуре, требуют от певцов высокого актерского и пластического мастерства. В этом стремлении передать на сцене живую жизнь народной толпы нельзя не усмотреть прямое влияние новых театральных тенденций XX века.

В центральной сцене суда над Джонсоном на первый план выдвигается образ молодого героя. Впервые композитор делает его главной фигурой драматической сцены, достойным партнером своей Минни. Музыкальная характеристика Джонсона приобретает акцент суровой героики.

Мужественный речитатив распевно-арнозного склада («Довольно издеваться... Какой умру я смертью — мне безразлично») служит вступлением к небольшой арии Джонсона, составляющей центр последнего действия. Пуччини не упускает случая вложить всю силу чувства в излюбленную им ситуацию предсмертной исповеди героя; традиционная линия итальянского *lamento* неизбежно определяет в его операх тонус трагической развязки.

Но здесь композитор намеренно избегает пылкого взрыва чувств, взрыва отчаяния и скорби. Спокойно и плавно льющаяся тема может служить прямым антиподом к известной арии Каварадосси. Построенная на

полном диатоническом звукоряде мажорной гаммы, она напоминает народную песню:

24 *Andante molto lento*

Ch'el- la mi cre- do li- be- ro e lon- ta- no,
 Эй вы ска- жи- те: а у- же спо- го- ден,

so- pra u- na nuo- va via di re- den- zio- ne!
 во- ду- ю жизнь а на- чал, жизнь ис- куп, день - я.

Az- pet- to- ra chio lor- ni...
 Пусть о- за- се- рит а з- то...

В ее суровой простоте скрывается глубокий этический смысл драмы героя. Джонсон готов спокойно встретить позорную смерть, лишь бы его любимая не утратила веру в него, в его правоту, в избранный им новый путь жизни.

И, как всегда у Пуччини, оркестр — главный носитель психологического подтекста. Мелодию ведет в унисон небольшая группа солирующих духовых инструментов (флейта, кларнет, бас-кларнет, валторна) и засурдиненных струнных. Примечание «подражая органу» подчеркивает торжественность хорального образа. Во второй строфе этой предсмертной песни героя мелодию перехватывают более теплые тембры струнных; эффект непрерывной кантилены создается подлинно пуччиниевскими средствами «тембровой модуляции» вокальной мелодии в инструментальный план. Скрытая теплота внешне простой и сдержанной мелодии хорошо оттеняется мягким тональным колоритом: Пуччини избирает тональность Ges-dur — тональность любовного ариозо Джонсона из I действия.

Надо думать, что именно эта благородная простота и проникновенность чувства снискали широкую популярность арии Джонсона, которая вскоре сделалась народной песней в итальянском быту. «В годы первой мировой войны с ней шли на фронт итальянские солда-

ты, — рассказывает В. Санделевский, — шли так же, как шли их французские собратья с песней «Мадлон», английские — с песней «Типперери», польские — с песней «Военко, военко». Можно ли представить себе большой триумф для оперного композитора?» (76, с. 194).

Лирическая ария Джонсона знаменует поворот событий. После традиционного «шествия на казнь» (куда менее впечатляющего, чем аналогичный эпизод «Тоски»!) появляется, подобно валькирии, прекрасная всадница — Минни. При общем смятении растерянной толпы ей удается остановить казнь осужденного. Яростным выкриком отвечает она на притязания Ренса: «Правосудие! О каком правосудии говоришь ты, старый бандит?» С глубоким укором обращается к толпе друзей-рудокопов.

Как и в финале I действия, заключительная сцена оперы исполнена светлых, лирических настроений. Первые же слова Минни определяют характер развязки. В ее заключительном ариозо — обращении к народу — как бы обобщены, синтезированы самые чистые и проникновенные образы музыки Пуччини. В мягком, лирическом освещении вновь выступают знакомые темы беседы с друзьями, песни о родине. Особой теплоты исполнена гибкая, женственная тема ариозо, прямо вырастающая из главного лейтмотива Минни, его развернутая, мелодизированная гармония:



Горячая речь девушки смягчает все сердца. Усмиренная толпа отпускает Джонсона. Минни навсегда прощается с Калифорнией.

Сентиментальность этой картины смягчена и облагорожена чутким прикосновением кисти художника, замечательного мастера колорита. В нежнейшем звучании струнных, в еле слышном шепоте оркестра, в мягком унисоне всего хора постепенно замирает последняя тема оперы, ее последняя мысль — песня о родине.



Художественно неровная, но изобилующая ценными находками, опера Пуччини во многом разделила судьбу самого композитора. Быть может, ни одно из произведений итальянского мастера не давало такой прочной опоры для обвинений его в натурализме, сентиментальности, снижении оперных традиций. Напомним, что именно «Девушка с Запада» дала сильнейший толчок к развенчанию Пуччини в статьях Торрефранки, что именно в пору 1910-х годов в академической критике прочно утвердилась пренебрежительная оценка итальянского мастера как второстепенного музыканта, угождающего низменным вкусам толпы.

Опера появилась в трудные для композитора годы. На почве музыкальной драмы расцвели новые, невиданные цветы. Пуччини пришлось вступить в соревнование с такими крупными, общепризнанными явлениями, как «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, «Саломея» Штрауса. Нужно ли удивляться, что его новая опера, с неоспоримой банальностью ее сюжета и обилием внешних театральных эффектов, не привела в восторг тонких ценителей музыки?

С другой стороны, и вся широкая масса поклонников композитора уже не находила в этой «американской» опере своего прежнего, любимого Пуччини. Ей мало импонировал арно-речитативный стиль оперы, ее гармонические новшества, ее явный крен в сторону оркестрового симфонического решения оперной формы в целом.

Теперь, когда имя Пуччини прочно вошло в ряды крупнейших мастеров оперы XX века, обе точки зрения могут быть оценены достаточно объективно. Слов нет, мелодическое дарование композитора несколько оскудело. Его уже не увлекает полнота льющейся кантлены. Уже утрачен молодой пыл непосредственного излияния

чувства (не намечается ли этот перелом значительно раньше, в утонченно-хрупкой музыке «Мадам Баттерфлай»?).

И все же мастерство Пуччини не только не иссякло — в нем проявились новые черты. Обогатилась звуковая палитра, возросло внимание к декламации, к средствам хоровой выразительности, развились симфонические принципы трактовки оперных форм. Рассматривая оперу в ее последовательном развитии, мы видели, как подчиняет он своей логике симфонического действия малейшие изгибы достаточно трафаретного и далеко не всегда «ловко скроенного» сюжета, как мастерски углубляет психологическую сторону образов драмы.

Но, может быть, нигде новые тенденции времени не проявились так ярко, как в возросшем внимании композитора к театральности. «Если мне не удастся ясно видеть перед собой... сцену, — признавался он, — я не пишу, я не могу написать ни одной ноты» (16, с. 149).

Всегда тщательно следивший за сценическим поведением своих героев (вспомним замечательные немые сцены «Тоски» и «Баттерфлай»), Пуччини здесь превзошел все свои прежние режиссерские поиски. Он тщательно отмечает малейшие детали обстановки, костюмов, мизансцен, мимики, жеста, актерской игры. Порой кажется, будто читаешь режиссерский сценарий кинофильма.

В партитуре «Девушки с Запада» эта сценическая сторона находит крайнее выражение. Именно здесь она приводит к несколько внешней театральности, иллюстративности и в отдельных случаях даже к печальному снижению качества музыки.

Однако, оценивая специфику «театрализованного симфонизма» Пуччини именно как тенденцию, нельзя не отдать должного его прозрению в будущее. Извечная проблема музыки и драмы в XX веке вызвала к жизни особые формы театрализованных музыкальных представлений, особые принципы «музыкального действия», особые, сложные комбинации музыкально-драматических жанров.

Рождение искусства кино, особенно звукового кино, еще более усложнило эти задачи. Сценический, зритель-

но-декоративный и действенный аспект для большинства крупных композиторов стал неотъемлемым и притом очень весомым фактором музыкальной концепции. И в этом смысле «кинематографические формулы» опер Пуччини, столь иронически, едко заклеянные его современником Клодом Дебюсси, дали огромный, неоспоримый стимул.

Пройдет время — и «театрализованный симфонизм» Пуччини примет иной, более строгий, уравновешенный характер. Стареющему мастеру удастся преодолеть и мелодраматизм ситуаций, и внешнюю эффектность театральных мизансцен. Однако на трудном пути к завоеванию новой симфонизированной драмы его «американская» опера никогда не забудется, как важный, переломный этап.



Глава VII

ТРИ ЛИЦА ПУЧЧИНИ

Театр имеет свои законы: заинтересовывать, поражать, трогать, развлекать.

Пуччини

I.



ысль о создании цикла из трех одноактных опер давно занимала Пуччини. Еще в начале 900-х годов, вскоре после премьеры «Тоски», у него возник план оперной трилогии на сюжеты Данте: «Ад» — «Чистилище» — «Рай», а затем уже известный нам замысел оперного цикла на темы рассказов Горького. Но только к концу

жизни он пришел к своему оперному триптиху, по типу драматургии не имеющему ни прецедентов, ни параллелей в мировой оперной литературе.

Жанровое определение «триптих» принадлежит самому композитору. Оперный цикл Пуччини не имеет ничего общего с жанром трилогии, объединенной сюжетом. Его основной драматургический принцип — контраст. Еще не остановив выбора на каком-либо определенном сюжете, Пуччини настойчиво говорил о «трех цветах» будущих опер.

Между тремя операми нет образной связи. Каждая из них совершенно самостоятельна. Несравнимы и ли-

литературные источники: рядом с «Божественной комедией» Данте — произведения второстепенного французского драматурга Гольда и итальянского режиссера Форцано. Причудливое сочетание! Известно, однако, что литературные качества первоисточника никогда не играли для Пуччини решающей роли. Создавая цикл, он ориентировался не столько на литературный текст, сколько на зрительное ощущение сценической, театральной композиции.

Между операми есть внутренняя драматургическая связь. Идея оперного триптиха как нельзя более отвечает пуччиниевской концепции музыкального театра — «поражать, трогать, развлекать». Задумав его, композитор хотел отразить три грани человеческой жизни: жестокую драму любви и ревности, трогательную лирику, жизнелюбивый юмор народной комедии. Так появились три «разноцветные», контрастные части триптиха — «Плащ», «Сестра Анджелика» и «Джанин Скикки».

Окончательное завершение триптиха относится к 1918 году. В художественном отношении он открывает новый, поздний период творчества Пуччини. Работая над малой оперной формой, итальянский мастер овладевал не только новым для него жанром, но и новыми качествами стиля — более острого, точного и лаконичного, более современного, в какой-то мере антиромантического — в противовес оперной традиции прошлого века. Неудивительно, что путь к триптиху оказался столь сложным. Отдельные этапы этого извилистого пути наглядно прослеживаются в письмах Пуччини.

Сохранившиеся документальные материалы вскрывают ту тайную неудовлетворенность, которая овладела композитором после «Девушки с Запада». Прошло опьянение первым успехом; достаточно выяснилась и сценическая судьба «американской драмы», воспринятой публикой далеко не с прежним восторгом. Вопреки отдельным находкам, Пуччини должен был неизбежно почувствовать в этой партитуре известную традиционность большого оперного спектакля. Один за другим снова и снова отвергает он самые разнообразные сюжеты, предложенные ему либреттистами. Ничто не удовлетворяет его. «Думаю, что оперное либретто — это растение, которого на земле больше нет. Смотрю по

сторонам и все больше убеждаюсь в этом», — пишет он Иллике 24 января 1913 года (17, с. 272).

Задумав оперу на сюжет испанских драматургов XVII века братьев Квинтерро «Веселая душа», Пуччини тут же бросает этот замысел. Увидев в Париже драму Гольда «Плащ», начинает работать над ней, но... вскоре жертвует этим сюжетом в пользу сентиментального романа английской писательницы Уйда «Деревянные башмачки», в котором сразу разочаровывается. Создается впечатление, что сложившаяся система оперной образности незримо тянула его назад, к прошлому, к уже знакомым, испытанным приемам и средствам выразительности. Начиная от «Девушки с Запада» и до создания триптиха, вся творческая жизнь Пуччини — это история его непрерывной борьбы с самим собой, история трудного преодоления прежних соблазнов лирической оперы с ее привычными ситуациями.

Наглядной иллюстрацией может служить его обращение к избитому, трафаретному сюжету состоявшейся оперы «Деревянные башмачки». Несомненную роль в этом выборе сыграла сила инерции: прочитав повесть о несчастной любви простой крестьянской девушки-фламандки к прославленному парижскому художнику, Пуччини, по-видимому, хотел вновь обрести лирическое вдохновение прежних лет, вернуться к трогательным образам «Богемы» и «Мадам Баттерфлай». Однако, по его собственному признанию, такое решение он принял «в минуту отчаяния», в порыве бесплодных исканий. Тщательно взвесив все про и contra, он хорошо осознал, что в современных условиях сентиментальный сюжет «Деревянных башмачков» не принесет ничего, кроме запоздалых реминисценций «Богемы». Уже начав работу над оперой, он равнодушно принял известие о том, что на тот же сюжет претендует его давний соперник Маскани. «Мне нечего опасаться, — писал он 1 июня 1914 года Сибиле Селигман, — ведь я уже привык к двойникам: две «Манон», две «Богемы», а теперь... четыре деревянных башмачка» (76, с. 198).

Но уступить сюжет Маскани все же пришлось: работа над задуманной оперой прекратилась*. Сохрани-

* Опера Маскани «Lodoletta» («Жаворонок») по мотивам названного романа Уйда была закончена и поставлена в Риме в

лись только эскизы к ней, послужившие материалом для маленькой лирической драмы «Сестра Анджелика».

Более плодотворной оказалась работа композитора над другим произведением — комической оперой «Ласточка», впрочем также не лишенной серьезных противоречий.

«Ласточка» — одна из самых непопулярных опер Пуччини. Наряду с «Эдгаром» и «Виллисами», она принадлежит к числу его забытых творений. Но если в отношении ранних опер такое забвение понятно и объяснимо в силу их незрелости, то партитуру «Ласточки» никак нельзя упрескнуть в профессиональной неполноценности. Композитор по праву утверждал, что в этой опере «много хорошей музыки». Пуччини выступает во всеоружии своего мастерства, показывая в полном блеске свое владение вокальной кантиленой и оркестровыми красками.

И тем не менее опера до сих пор не нашла пути к широкой аудитории. По своему жанровому облику она заметно выпадает из общего «контекста» опер Пуччини, и самый сюжет «Ласточки», выбранный не в силу внутренних творческих потребностей, а скорее под влиянием внешних обстоятельств, не мог вызвать у Пуччини прежнюю силу вдохновения.

Осенью 1913 года директоры венского «Карл-театра» Отто Эйбеншютц и Генрих Берте обратились к Пуччини с предложением написать оперетту для этой сцены на готовое либретто венских авторов. Композитор, в то время уже увлеченный идеей триптиха, долгое время медлил с ответом. Однако к концу года, когда предложение было повторено, он счел возможным дать согласие и заключить контракт, но с условием — заменить жанр оперетты лирической оперой, «небольшой, интересной и разнообразной» (17, с. 277).

Одной из причин этого нового творческого контакта были серьезные трения, возникшие у Пуччини в издательстве Рикорди. После смерти своего дорогого «папы Рикорди» он уже не находил в Милане той дружеской поддержки, в которой всегда так нуждалась его чуткая,

1917 г. Автором текста был либреттист Пуччини Джоваккино Форцано, работавший в то время над операми «Сестра Анджелика» и «Джани Скикки».

неуравновешенная натура художника. Сменивший своего отца на посту директора издательства Тито Рикорди не питал к Пуччини горячей симпатии. Резкий и деспотичный по натуре, он не раз давал композитору почувствовать «несовременность» его искусства. Пренебрежительное отношение Тито к Пуччини как музыканту, уже пережившему свою славу, глубоко задевало стареющего мастера. Триумфальные успехи Пуччини в Вене, куда он приехал весной 1914 года в связи с постановкой «Тоски» (заглавную роль блестяще исполнила известная чешская артистка Мария Ерица), подстегнули его самолюбие. Он загорелся желанием лишний раз утвердить свою славу за пределами Италии и даже в какой-то мере доказать всецельному издателю свою независимость от «дома Рикорди».

Думается, однако, что еще более веской причиной новой ориентации Пуччини на венскую оперу явилось желание попробовать свои силы в новом жанре, в сфере легкой, непринужденной музыкальной комедии, которая могла бы в какой-то мере помочь ему в поисках новых стилистических средств. Постоянно посещая Вену, он хорошо знал традицию венской классической оперетты, высоко ценил музыку Штрауса, увлекался и современной неовенской школой, особенно опереттами Ф. Легара, с которым был лично знаком. Проект «Ласточки» мог заинтересовать его не только как музыканта, но и как художника сцены, ценявшего в оперетте ее динамичность, зрелищность, активность сценического действия.

Расчеты Пуччини не оправдались. Присланное ему немецкое либретто А. Вильнера (автора текста известной оперетты Легара «Граф Люксембург») сразу же оттолкнуло его своей банальностью. По требованию Пуччини оно было переработано с помощью другого либреттиста — Г. Рейхерта. Но и на этот раз австрийские авторы не смогли представить ему ничего нового, кроме слащаво-сентиментальной пьесы с традиционными опереточными ситуациями неожиданных встреч, признаний, бурных сцен и трогательных объяснений влюбленных. «Либретто «Ласточки» не очень мне нравится; как я ни пытался улучшить его, оно не кажется мне тем, чего бы мне хотелось и что бы я должен был делать. Это по-прежнему все та же устаревшая опе-

реточная светскость, более или менее сентиментальная, более или менее приторная. Мне хотелось бы немного более характерного, гротескного, в общем, оригинального, а вместо этого... Однако работаю», — писал Пуччини 26 мая Анджело Эйсеру, своему другу и посреднику в Вене (17, с. 281).

Летом 1914 года разразилась первая мировая война. Потрясенный событиями, Пуччини окончательно охладел к своей затее и уже хотел расторгнуть контракт с венскими антрепренерами. В порыве отчаяния он пишет своему либреттисту Джузеппе Адами: «„Ласточка“ — величайшее свинство. Проклинаю тот момент, когда я подписал контракт с Веной» (76, с. 206). Но нарушить взятое обязательство было нелегко. Лишь после того, как все отношения с австрийскими деятелями прекратились вследствие военных событий (весной 1915 года Италия вступила в войну против Австро-Венгрии, на стороне Антанты), директоры «Карл-театра» согласились за большую сумму уступить право издания и постановки «Ласточки».

Между тем композитор постепенно втягивался в работу. Изящная, хотя и несколько легковесная музыка «Ласточки» доставляла ему теперь немало приятных минут. В 1916 году партитура была завершена. Ее счастливым обладателем на этот раз оказался Сонцоньо — главный конкурент издательства Рикорди в Милане. Пуччини обратился к нему лишь после того, как встретил решительный отказ со стороны Тито Рикорди, не пожелавшего издавать этот «ухудшенный вариант легаровских оперетт». Уязвленный композитор тут же передал свое произведение другому издателю. «Ласточка» так и осталась единственной партитурой Пуччини, вышедшей в свет помимо издательства Рикорди.

В процессе работы над оперой первоначальный план сильно изменился. Пуччини был совершенно прав, заявив о своей органической неспособности к жанру оперетты. Ему мешали разговорные диалоги, мешал недостаток сквозного музыкального действия. Для настоящей, полноценной музыки не хватало дыхания. «Я оперетту никогда писать не стану; комическую оперу — да: смотри «Кавалер роз», но более занимательную и более органичную. Словом, ты должен сказать этим господам, чтобы они постарались дать мне тему, кото-

рая стояла бы и их денег, и моей музыки», — писал Пуччини Анджело Эйсперу (17, с. 276—277).

Как видно из этого письма, сильное впечатление на итальянского композитора произвела новая опера Р. Штрауса «Кавалер роз», пронизанная ритмами венского вальса. Слушая ее, Пуччини убедился в возможности сочетать традиции венской классической оперетты с широтой симфонического развития. Так зародился новый проект переделки прежней оперетты в комическую оперу — проект, требующий деятельного участия либреттиста.

На помощь Пуччини пришел его новый сотрудник — Джузеппе Адами. С этим талантливым драматургом и музыкальным критиком он познакомился у Рикорди в апреле 1912 года в связи с возникшим проектом «испанской» комической оперы «Веселая душа». Адами с большим рвением принялся за работу и уже начал писать либретто, когда композитора внезапно остановила мысль о невыгодном для него соперничестве с Бизе, которое неизбежно подстерегало его на этом пути. «Испанская» опера не состоялась, как не состоялись и многие другие оперные проекты Пуччини. И тем не менее первая творческая встреча принесла ценный результат: в лице Адами Пуччини нашел верного друга и сотрудника. До последних дней жизни Пуччини делился со своим либреттистом всеми творческими планами, полностью доверяя его большой эрудиции, таланту и вкусу*. После кончины Джакозы Адами, как литератор более молодого поколения, оказался именно тем сподвижником итальянского мастера, который мог чутко поддерживать его новаторские искания. С большим увлечением Адами отнесся к замыслу триптиха одноактных опер и положил начало этому циклу, создав для Пуччини великолепное либретто оперы «Плащ».

Приступив к переработке немецкого либретто «Ласточки», Адами столкнулся с трудной задачей. Необходимо было переделать весь текст оперетты в плане сквозного музыкального развития, отбросить разговор-

* Жизни и творчеству Пуччини Адами посвятил ряд ценных трудов. Им была подготовлена первая публикация писем композитора (51).

ные диалоги. А в то же время банальный сюжет оперетты уже не подлежал существенным изменениям. Несмотря на все усилия Адами, либретто полностью сохранило свою зависимость от установленных канонов венского опереточного стиля. Главным лирическим героям всюду сопутствует комедийная пара: хорошенькая горничная Лизета и влюбленный в нее поэт Прюнье. По опереточному шаблону выписан и весь фон массовых сцен с толпой студентов, гризеток и блестящих дам полусвета, веселящихся на балу в парижском кабаре. А весь сюжет оперы в целом выглядит жалкой пародией на знаменитый роман Дюма-сына. Совсем по образцу «Дамы с камелиями» (и, разумеется, оперы Верди!) создан характер главной героини оперы — «ласточки» Магды, которая, подобно перелетной птице, стремится к яркому солнцу, к большому счастью любви. Повторены даже и характерные сценические ситуации «Травиаты»: первая встреча тоскующей куртизанки Магды с молодым провинциалом Руджеро в ее блестящем салоне в Париже, сцена взаимных признаний во II акте (бал в зале Бюлье) и трогательная любовная идиллия в III действии (вилла на берегу Средиземного моря). Любовная драма заканчивается крушением всех иллюзий: письмо матери влюбленного юноши заставляет новую Виолетту осознать всю невозможность простого человеческого счастья. Однако, в отличие от романа Дюма и оперы Верди, в сюжете не хватает главного — трагической развязки. Вздыхнув над письмом матери Руджеро, «ласточка» спокойно расстается с любимым и... возвращается к прежнему покровителю, богатому банкиру Рамбальдо. Традиционный опереточный «счастливый финал» искусственно примиряет все противоречия и сразу снижает этический смысл сюжета. Нужно ли удивляться тому, что образы «Ласточки» не вдохновляли Пуччини! Вопреки всем усилиям его либреттиста, опера так и осталась неудавшейся «Травиатой», «Травиатой» без трагического конца.

Известная жанровая неустойчивость сохранилась и в музыке Пуччини, отмеченной характерной для него тонкой инструментовкой, мастерством речитативного диалога, но и не утратившей поверхностной светской элегантности, присущей венскому опереточному стилю. Создается впечатление некоторой гибридности жанра.

Задуманная как оперетта, «Ласточка» постепенно превращалась в лирическую музыкальную комедию (такое определение — «*commedia lirica in tre atti*» — дал ей сам композитор). В этой драматургической двойственности, по справедливому суждению биографов Пуччини, и заключалась главная причина творческой неудачи, постигшей итальянского мастера. Слишком легковесная для лирической драмы, опера оказалась недостаточно веселой и для музыкальной комедии. Отсюда печальная сценическая судьба «Ласточки», которую композитор тщетно пытался довести до уровня своих прежних оперных партитур.

Наиболее интересно и разнообразно представлена в «Ласточке» жанровая сфера бального танца. В музыке Пуччини можно найти интонационные пласты различных эпох — от старинного венского вальса до современного танго или фокстрота, от Иоганна Штрауса до Рихарда Штрауса с его «Кавалером роз». И так же, как в «Кавалере роз», господствует в «Ласточке» ритмическая стихия трехдольности, плавных, чарующих вальсовых ритмов.

К старинной венской традиции принадлежат лучшие лирические и жанровые темы оперы. Среди них доминирует вальсовая тема арии Магды из I действия*, повторяющаяся далее как реминисценция, как образ светлой мечты о счастье:

1 Allegro moderato (Tempo di Valzer)



Еще больше напоминает о венском классическом вальсе эпохи Иоганна Штрауса стремительная, взлетающая тема из массовой сцены II акта (бал у Бюлье):

* Драматургический замысел этой экспозиционной арии, основанной на контрасте задумчиво-созерцательной и оживленной, изысканной темы, вновь вызывает сравнение с «Травиатой».



С этой стихией вальса несколько неожиданно сопоставляется интонационная сфера танца XX века, явственно ощутимая в бытовых жанровых эпизодах I и II актов. Здесь и энергичная поступь фокстрота, и синкопированные ритмы танго. Достаточно привести бравурную тему вступления в ритме уан-степа — модного танца 1910-х годов — или контрастную к ней томную лейттему любви, близкую по характеру аргентинскому танго:



Обе темы, впервые экспонированные в оркестровом вступлении, далее выполняют функцию лейтмотивов. Пуччини даже в «гибридной» опере, выросшей на осно-

ве венской оперетты, сохраняет принцип сквозного симфонического развития, пронизывая оперу ведущими темами ситуаций.

Лирические сцены «Ласточки», написанные с присущим Пуччини мастерством, несут на себе печать несколько салонной, но все же изысканной элегантности, присущей лучшим образцам венского стиля. Среди наиболее удачных лирических эпизодов, наряду с дуэтом главных героев выделяются тонко инструментованный романс поэта Прюнье из I действия и застольная песня Руджеро в сцене бала, перерастающая в большой ансамбль с хором — по аналогии с застольной песней Альфреда из «Травиаты». Но в целом на лирике Пуччини лежит печать усталости и равнодушия. Мелкие чувства героев не волновали и не затрагивали его воображения. И если «Ласточка» хоть в какой-то степени могла содействовать творческим исканиям композитора, то это следует отнести лишь к удачно найденным деталям, мастерству диалога и оркестровки, но, разумеется, не к общей драматургической концепции этого сочинения.

Премьера «Ласточки» состоялась 27 марта 1917 года в Монте-Карло. Пуччини не случайно остановил свой выбор на этом театре. Созданная по заказу австрийских антрепренеров, его новая опера давно уже вызвала недоброжелательные толки среди итальянской публики, и композитору хотелось сделать первую пробу за пределами родной страны. Но даже и здесь, в обстановке курортного буржуазного города, сохранявшего видимость мирного процветания в тяжелые годы войны, жизнь оперы оказалась недолговечной. «Ласточку» не спасло ни участие корифеев оперной сцены — Джильды делла Рипца и Тито Скипы, ни мастерство известного дирижера Джини Маринуцци, ни хвалебные отзывы прессы. Опера прошла всего три раза. Последующие постановки оперы в Италии, в Милане, Болонье, Риме и Неаполе, оправдали опасения Пуччини: и публика, и критика встретили «Ласточку» недоброжелательно. Этот провал трудно объяснить только художественными просчетами. Подавленная военными событиями Италия едва ли могла радушно принять эту элегантную, «светскую» музыкальную комедию, столь чуждую духу времени.

Для самого же Пуччини «Ласточка» не утратила привлекательности. После премьеры он не раз обращался к этой партитуре, переделывая оркестровку и отшлифовывая вокальные партии. Не придавая «Ласточке» первостепенного значения, он все же ценил ее за легкость, изящество, непринужденную грацию. Уже в последние дни жизни Пуччини снова вспомнил о ней и вздохнул над ее печальной сценической судьбой. «Бедная моя «Ласточка»! Как незаслуженно она забыта!» — писал он 24 августа 1924 года своей любимой певице Джильде делла Рицца, первой исполнительнице роли Магды (76, с. 215). В памяти композитора эта опера навсегда осталась маленьким интермеццо, приятной встречей с простым и непритязательным искусством изящной, сентиментальной комедии.

II.

Потрясшие Италию годы мировой войны неисцелимой болью отозвались в сердце Пуччини. Как и многие представители его среды, он плохо разбирался в действительных причинах мировой катастрофы. Разделяя иллюзии либеральной итальянской буржуазии, он искренне радовался тому, что Италия сумела сохранить нейтралитет на первом этапе военных действий, и надеялся на сохранение мирной обстановки в родной стране. Эти мечты вскоре оказались утопией. Не прошло и года, как Италия, растерзанная экономическим кризисом, зажата в тиски между Антантой и австро-германской коалицией, оказалась втянутой в мировую войну. Большую роль в этом сыграли давние притязания итальянского правительства на Балканы. Весной 1915 года пал кабинет министра Джолитти, стоявшего на позициях нейтралитета. Началась кровопролитная война с Австро-Венгрией, в которой Италия уже в первые месяцы наступления потеряла тысячи человеческих жизней, — война, усиленно подогреваемая шовинистической пропагандой. Сторонники войны — «интервенционисты» — кричали о мировом господстве Италии, о возвращении ей славы Древнего Рима. В националистический лагерь «интервенционистов» сразу переметнулся и бывший лидер итальянской социалистической партии Муссолини, из противника войны превратившийся в ее яростного за-

щитника. Формировалась идеология фашизма. А между тем в народной среде нарастал гневный протест против империалистической агрессии. В 1917 году антивоенные манифестации и стачки рабочих в северных городах Италии представляли собой такую грозную силу, с которой не могла не считаться правящая верхушка. Вести о революционных подвигах русского пролетариата воодушевляли итальянских повстанцев. Еще до Октября имя Ленина стало для них знаменем борьбы за мир, за прекращение империалистической бойни. «Да здравствует Ленин! Долой войну!» — с такими лозунгами вышел на баррикады туринский пролетариат в августе 1917 года. Революционные настроения проникали и в глубь итальянской армии. «Они не могут, они не хотят больше воевать», — писали буржуазные журналисты, побывавшие на фронте (8, с. 475).

На эти события по-разному реагировали представители итальянской интеллигенции. Многие видные деятели с энтузиазмом встретили вступление Италии в мировую войну и горячо поддержали программу «интервентистов». Среди музыкантов к ним принадлежали Масканьи и Леонкавалло. Война показала истинное лицо таких утонченных эстетов, какими были Габриеле д'Аннунцио и лидер итальянского футуризма Филиппо Томмазо Маринетти. Характерно, что именно итальянские футуристы еще в период нейтралитета организовали в Милане уличные демонстрации за вступление Италии в войну. Выдвинутый ими лозунг: «Война — единственная гигиена мира» — со всей откровенностью обнажил антигуманистическую природу их мировоззрения. Подобно ницшеанскому неоромантизму д'Аннунцио, позиция Маринетти и его единомышленников оказалась предвестницей узурпаторской идеологии фашизма с ее культом жестокости и милитаризма. Италия вступала в пору своей величайшей трагедии.

В это тревожное время чувство смятения и растерянности не покидало Пуччини. Глубокая тоска и подавленность сквозит в его письмах военных лет. 22 декабря 1914 года он писал своей верной подруге Сибиле Селигман: «...Мы-то по крайней мере не воюем. Знаю, что эти слова эгонистичны, но не умею сказать иначе. Война слишком ужасна, какими бы ни были ее результаты. Будь это поражение или победа, но в жертву

приносятся человеческие жизни. Мы живем в страшном мире, и я не вижу конца этой жестокости» (46, с. 196).

В 1915 году Пуччини подвергся резким нападкам националистов в связи с его «нейтралистской» позицией во время бельгийских событий. Будучи представителем нейтральной тогда Италии, он не считал возможным публично выступить с протестом против разгрома Бельгии немецкой армией. Этот поступок вызвал бурю возмущения в прессе. Особенно неистовствовали французские журналисты во главе с известным политическим деятелем Леоном Доде (сыном писателя). Свой голос присоединили и некоторые русские газеты.

Атаки на композитора еще более усилились в связи с постановкой злополучной «Ласточки» в Монте-Карло: Пуччини даже обвиняли «в преступной торговле с врагами родины». В апреле 1917 года он вынужден был выступить с публичным протестом. «Я взял назад от наших врагов то, что было их собственностью, и отдал свою оперу итальянскому издателю. Если таково мое преступление, то я им горжусь, — писал Пуччини. — Моя жизнь и мое искусство лучше всего свидетельствуют перед всем миром о моих чувствах патриота» (46, с. 196).

Его жестоко угнетала обстановка итальянской жизни — голод, нищета и разруха. Сердце переполняла тревога за судьбу единственного, любимого сына Антонио — офицера моторизованных войск, вступившего добровольцем в армию в первые же дни войны. И только неугасимая жажда творчества по-прежнему поддерживала в нем горячую волю к жизни, стремление жить, бороться и побеждать.



1916—1917 годы, драматичные в жизни Италии, оказались для Пуччини временем огромного, давно уже не испытанного им творческого подъема. После долгих размышлений, экспериментов, срывов и неудач композитор словно мобилизует все силы для последнего творческого взлета. В течение двух лет он создает три одноактные, но чрезвычайно насыщенные по материалу оперы, причем весь триптих в целом по масштабам значительно превосходит любую из его больших многоактных оперных композиций. Такой активности Пуччи-

ни не испытывал уже давно, со времени создания «Богемы» и «Тоски». И вряд ли можно сомневаться, что главным стимулом здесь послужила сама жизнь, насыщенная ощущением мировых катастроф, — та грозная действительность, которую Пуччини не сумел трезво оценить рассудком, но которую остро чувствовал сердцем художника.

Между пуччиниевским триптихом и накаленной атмосферой 1910-х годов на первый взгляд не было внутренней связи. Различные эпохи (XX, XVII, XIII век!), различные сюжеты, различные нравы. В анализе этого сочинения современные исследователи (Л. В. Данилевич, У. Эшбрук) подчеркивают то доминирующую мрачную тему смерти (убийство любовника ревнивым мужем, самоубийство молодой монахини, мнимая смерть мошенника Джанни Скикки), то постепенную линию просветления, ведущую от мрачной драмы-гиньоль к жизнерадостной опере-буффа. Все это не вызывает сомнений. Однако главным объединяющим стержнем оперного цикла остается типичная для Пуччини тема «обыкновенного человека», страдающего в тисках жестокой действительности. Тема эта, поднятая еще великими гуманистами XIX века — Верди, Чайковским, Мусоргским, теперь с особой остротой и в новом социальном аспекте предстала в искусстве эпохи первой мировой войны. Чувство бессилия и ужаса перед неумолимой и страшной злой силой порождало в искусстве особую заостренность эмоций, особую гипертрофированную образность, по-разному отразившуюся у Стравинского, Р. Штрауса, Бартока, Берга. Это сказалось и у Пуччини, как мастера, чуткого к новой атмосфере времени и впитавшего лучшие демократические традиции итальянского искусства. Едва ли бы смог он в других условиях создать образ рабочего-грузчика Луиджи с его гневной исповедью «отверженного»; едва ли сумел бы так искренне выразить трагедию молодой женщины, гибнущей под гнетом религиозного аскетизма; едва ли сумел бы так смело подчеркнуть демократическую направленность своей оперы-буффа и вывести в ней плебея, открыто презирающего флорентийскую знать. В триптихе гуманизм Пуччини приобретает ярко демократическую окраску, подсказанную событиями самой жизни.

Мысль о первой опере триптиха — «Плащ» — возникла у композитора летом 1912 года, когда он впервые увидел в Париже, в театре Мариньи, пьесу молодого драматурга Дидье Гольда с этим названием («La houppelande»). Малооригинальная по сюжету, она сразу же привлекла его остротой сценического действия, реалистической яркостью метко схваченных деталей, а главное, особым урбанистическим ощущением большого города, живущего своей скрытой и напряженной жизнью. Сюжет этот неотступно преследовал Пуччини в течение нескольких лет. Но только завершив работу над «Ласточкой», он смог вернуться к этому замыслу. Осенью 1915 года работа над «Плащом» закипела быстро: музыка опережала текст. Композитор писал первые эскизы, не дожидаясь законченного либретто Адами, который работал с таким же подъемом, стараясь не снижать темпа. Вскоре усилия соавторов соединились. 25 ноября 1916 года Пуччини поставил последнюю черту в своей партитуре, затратив на сочинение немногим более года. Однако он категорически отказался выпустить на сцену новорожденную оперу: это могло сразу же погубить идею оперного цикла! А между тем сюжет второй оперы — «возвышенный сюжет с парящей музыкой» (17, с. 273), о котором мечтал Пуччини, — все еще не стал для него реальностью. Существовало лишь смутное представление о нем как о своеобразном лирико-созерцательном *Andante* в этой большой «театрализованной симфонии».

Как это было присуще импульсивной натуре Пуччини, решение пришло внезапно. Рождением двух остальных частей триптиха Пуччини был обязан встрече с певцом и журналистом Джоваккино Форцано, впоследствии видным театральным деятелем, оперным режиссером, сотрудником Тосканини, сыгравшим видную роль в истории театра «Ла Скала». В то время, когда состоялось это знакомство, Форцано еще не достиг широкой известности. Но предложенный им эскиз собственной драмы «Сестра Анжелика» сразу затронул сердце Пуччини. Он тут же начал писать первые наброски партитуры.

Тем временем Форцано нашел для триптиха еще один сюжет — рассказ о плутнях флорентийца Джанни Скикки, заимствованный из первой части «Божествен-

ной комедии» Данте. Эта новая идея настолько увлекла композитора, что он даже хотел временно отложить работу над «Сестрой Анджеликой». В шуточном стихотворении, обращенном к Форцано, он признается в этом намерении:

*Dopo il tabarro di tinta nera
Senta la voglia di buffeggiare,
Lei non si picchi
Se faccio primo quel Gianni Schicchi *.*

Но все же благоразумие одержало верх, и начатое сочинение не было оставлено на полпути. В партитуру «Сестры Анджелики» Пуччини вписал слово «конец» 14 сентября 1917 года и уже после этого приступил к сочинению «Джанни Скикки». 20 апреля 1918 года была закончена и эта последняя опера, а вместе с ней и весь триптих.

Начались переговоры о постановке. Премьера триптиха — видимо, в силу натянутых отношений с Тито Рикорди — предполагалась не в Милане, а в Риме, в театре «Костанци». Но трудности военного времени (многие артисты еще не вернулись из армии) помешали осуществить постановку в короткий срок. Пуччини согласился одновременно заключить контракт с театром «Метрополитен-опера», где не так давно состоялась блестящая премьера «Девушки с Запада». Нью-Йорк и на этот раз оказался сценической родиной трех опер Пуччини. Темпы работы дирижера, исполнителей, режиссера были поистине рекордными: уже в конце 1918 года публика познакомилась с новым произведением Пуччини. Дирижировал Роберто Моранцони. В составе труппы особенно выделились итальянский баритон Джузеппе де Лука (Джанни Скикки) и американская певица Джеральдина Феррар (Сестра Анджелика). Успех был неровный. Восторженно принимая блестящую, озорную комедию «Джанни Скикки», публика осталась равнодушной ко второй части триптиха. Пер-

* Вот приблизительный перевод этих строк:

Покинув черный «Плащ» с его зловещей тенью,
Хочу веселому отдаться я творенью.
Не сетуй же, о друг, что «Джанни Скикки»
Написан будет раньше «Анджелики».

вая же опера цикла — «Плащ» — вызвала резкие разногласия и споры, не умолкающие, в сущности, до сих пор.

Примерно с такими же результатами опера прошла в Италии, в Риме, в театре «Костанци» (дирижер Джини Маринуцци), с тем лишь различием, что в оценке трех опер акценты переместились: «Сестра Анжелика» по своему образному строю оказалась более близкой итальянским слушателям *, в то время как «Плащ» несколько оттолкнул их банальностью чисто веристского, уже изрядно «заезженного» сюжета.

Интересно, что оперный цикл Пуччини так и не смог завоевать симпатии крупнейшего дирижера Италии — Артуро Тосканини. Ознакомившись с либретто «Плаща», Тосканини сразу же резко отверг эту «грубую, безвкусную драму в духе театра-гиньоль». А это повлияло и на общую оценку триптиха великим музыкантом. Холодный, даже презрительный отзыв Тосканини сильно огорчил Пуччини. Дружеские отношения сразу же прекратились, и прекратились надолго. Лишь в 1923 году, после блестящей постановки «Манон Леско» в «Ла Скала», где Тосканини со всей силой своего гениального дарования продемонстрировал неизменную любовь к музыке Пуччини, отзывчивое сердце композитора дрогнуло, и старая дружба возобновилась, чтобы уже не угаснуть до последней минуты его жизни.

Но если суждение Тосканини как музыканта оказалось чрезмерно суровым, то в качестве театрального деятеля он с редкой проницательностью предугадал трудную сценическую судьбу оперного цикла Пуччини. Практика показала огромную трудность постановки триптиха как целостного спектакля. Насыщенность каждой из опер — зрительная и музыкальная, общая длительность всего спектакля, слишком громоздкого для одного вечера, резкая внутренняя контрастность оперного цикла — все это предъявляло к исполнителям и к аудитории слишком высокие требования. Нужны были три разнородных оперных со-

* Успеху «Сестры Анжелики» немало способствовала талантливая артистка Джильда делла Рицца, которую Пуччини считал лучшей исполнительницей этой роли.

става. Более, чем все предыдущие оперы Пуччини, его триптих требовал певцов-актеров самых различных амплуа, способных к воплощению драматических, лирических и комических образов. И лишь немногие оперные артисты оказались достаточно разносторонними, чтобы принять участие хотя бы в двух операх этого уникального цикла. Особая роль в сценической истории триптиха принадлежит замечательному итальянскому артисту Тито Гобби, сумевшему с присущей ему широтой таланта создать на театральной сцене и остродраматический образ одинокого Микеле — героя оперы «Плащ», и острокомедийную, почти гротескную роль мошенника Джанни.

При жизни Пуччини все три оперы были неоднократно поставлены в Европе (в Риме — 1919, Лондоне — 1920, Вене — 1920, Милане — 1922) и в Америке (после нью-йоркской премьеры — в Чикаго и Буэнос-Айресе). Однако спектакль, задуманный как единое целое, очень скоро распался на составные части. Раньше всего из него выпала вторая часть цикла — «Сестра Анджелика»; известны случаи, когда эта опера прошла всего два-три раза. С течением времени оперные театры отказались и от «Плаща». Неизменным успехом вплоть до наших дней пользуется лишь «Джанни Скикки»: настолько захватывает и покоряет здесь музыка Пуччини своим неистощимым юмором, южным темпераментом, радостным ощущением итальянского *brío*. В различных оперных театрах мира эту блестящую музыкальную комедию ставили чаще всего вместе с любой другой оперой таких же масштабов — с «Паяцами», «Сельской честью» и даже с «Саломеей» Штрауса. Такая традиция удержалась надолго. С начала 1920-х годов и вплоть до наших дней триптих Пуччини, за редкими исключениями, не появлялся на сцене.

Подобное разрушение цикла сильно огорчало композитора. Особенно болезненно, с горьким недоумением воспринимал он провал «Сестры Анджелики». В его сознании именно эта опера осталась особенно дорогой, близкой его сердцу. История музыкального театра вынесла триптиху достаточно суровый приговор. Но можно ли считать его справедливым?

В триптихе Пуччини, по существу, впервые обратился к жанру одноактной оперы, при этом оперы, в которой нигде не нарушается принцип единства действия. Этим его «маленькие драмы» сразу же отличаются от большинства классических образцов данного жанра, включающих важные «сценические цезуры» — антракты, смены картин, оркестровые интермеццо. По сравнению с «Сельской честию», известными операми русских классиков («Иоланта», «Моцарт и Сальери», оперы Рахманинова) и даже собственной ранней оперой Пуччини «Виллисы», каждая из трех частей триптиха в гораздо более сильной степени подчинена принципу сквозного сценического развития. Композитору явно хотелось с начала до конца приковать внимание зрителя к тому, что совершается на театральной сцене, создать тот эффект соприсутствия, который является одним из самых мощных приемов воздействия острой и динамичной драматургии XX века, в том числе и драматургии киноискусства.

В каждой из опер триптиха сразу определяется присущая данному спектаклю эмоциональная температура, локальная окраска и атмосфера действия. И в каждой из них реалистический метод Пуччини выразился в усиленном, зорком внимании художника к мелочам окружающей жизни. Обыденное становится острым, драматичным, захватывающим, а судьбы маленьких, незаметных героев неожиданно раскрываются в новом аспекте трагической безысходности, в свете трагической непреодоленности повседневного гнета. Прямые линии отсюда идут к неореализму итальянского киноискусства, которое никогда не могло бы возникнуть без этих национальных корней веризма и поздней пуччиниевской традиции.

Сказанное касается прежде всего первой оперы триптиха — «Плащ». Все в ней, казалось бы, связано с уже пройденным этапом оперного веризма 1890-х годов: быт социальных низов, жестокая драма страсти, трагедия одинокого и отверженного героя, драма разбитой любви.

Но лишь на первый взгляд. В опере Пуччини есть нечто новое, явно отличающее ее от «Паяцев» Леонкавалло. Вопреки сюжетному сходству, композитор сумел найти и выявить в обыденной драме любви и ревности

особые, характерные черты. Снята характерная для оперы Леонкавалло романтическая патетика; быт городских низов Парижа показан правдивее и проще. Исчезает ореол цирковой романтики, несколько возвышающей героев Леонкавалло над окружающей их средой.

В отличие от романтических «комедиантов», в опере Пуччини выступают типичные представители «дна», как бы сошедшие со страниц знаменитых романов Золя, его «Западни» и «Чрева Парижа». Чувствуется, что своеобразное возрождение золаистской литературной традиции (на эту особенность справедливо указывает биограф Пуччини М. Карнер) у итальянского мастера произошло уже в условиях нового времени. Увлечение реализмом Горького для него, видимо, не прошло бесследно.

Реалистический метод Золя, еще не получивший полного отражения в веристской опере 1890-х годов, теперь, в XX веке, начал оказывать все более глубокое воздействие на музыкальный театр. Огромное значение у Пуччини приобретает своеобразная символика вещей и обстановки, окружающей героев драмы и как бы тяготеющей над их сознанием. Помимо персонажей, действующих на сцене, опера «Плащ» имеет еще одного главного героя, имя которому — Париж. Тонкое ощущение парижской атмосферы, города «блеска и нищеты», города социальных контрастов в гораздо большей мере сближает Пуччини с некоторыми французскими композиторами (особенно с Шарпантье), чем с итальянскими современниками. И если в «Богеме» атмосфера быта парижской артистической молодежи уводит скорее к эпохе Бальзака, его «Человеческой комедии», то в опере «Плащ» зритель живо испытывает то ощущение большого города, каким были навеяны многие страницы знаменитой эпопеи Ругон-Маккаров. «Огромный город, неподвижный и бесстрастный, всегда был передо мной, за моим окном, и казался мне участником моих радостей и печалей, подобно наперснику в трагедиях, — писал Золя в предисловии к роману «Страница любви». — Я мечтал написать роман, в котором Париж с океаном его кровель, стал бы действующим лицом, чем-то вроде античного хора. Мне представилась античная драма: три-четыре лица в небольшой комнате, а на горизонте

огромный город, который неустанно смотрит своим каменным взором на смех и слезы этих людей» (7, с. 257).

Присутствие этого «немного свидетеля» сразу же ощущается и в опере Пуччини. Действие происходит на Сене, в Париже начала XX века. В небольшом затоне, недалеко от острова Сен-Луи, стоит грузовая баржа Микеле*. Все атрибуты жизни на реке — тесная каюта хозяина с неизменной печуркой, увешанные бельем веревки и клетка с птичкой — тщательно оговорены в авторских ремарках.

В оркестровую партитуру включаются звуки города — завывающая сирена парохода, автомобильные гудки. Тяжелый труд грузчиков, заканчивающих разгрузку баржи, вечерняя прогулка молоденьких работников — «мидинеток», появление шарманщика и продавца песен — все эти эпизоды сразу дают почувствовать повседневную жизнь большого города, его дыхание, его ритм.

Французская атмосфера действия определяется в первых же сценах. Главной лейттемой «Плаща» служит тема реки, многократно повторяемая, подобно рефрену рондо. Спокойное течение Сены словно уносит с собой мечты и надежды, страдания и слезы людей. Импрессионистская по стилю тема реки выписана в изысканной «дебюссистской» манере. Функциональное значение гармоний мягко завуалировано переменностью лада (G-dur — e-moll), характерными миксолидийскими оборотами с пониженной VII ступенью и мелодической направленностью голосов, образующих два контрастных пласта. Легко и прозрачно звучащие параллельные кварты у флейт, кларнетов и группы засурдиненных струнных накладываются на оstinatную фигуру басов пиццикато.

Характерные колористические приемы позднего Пуччини ярко проявляются в инструментовке темы реки —

* Здесь и далее имена действующих лиц приведены в соответствии с подлинной партитурой Пуччини, изданной у Рикорди (Микеле, Лунджи). В иностранных изданиях, а также в музыковедческой литературе имена главных героев, как правило, соответствуют французскому тексту драмы Гольда (Марсель, Анри). Идентичным и у Пуччини, и у Гольда является только имя главной героини — Жоржетта.

изысканно детализированной, окрашенной в прозрачные тона. Интересно применение низких инструментов в высоком регистре: мелодия засурдиненных скрипок удваивается солирующей виолончелью, играющей на октаву выше альтов. В низком регистре звучит флейта соло — излюбленный у Пуччини «меланхолический» тембр:

4 Andante moderato calmo $\text{♩} = 50$

Flauti 1^a e 2^a *1^o solo* *ppp*

Clarineti 1^a e 2^a in Sib *solo* *ppp*

Clarone in Sib *ppp*

Fagotti 1^a e 2^a

Corni 1^a e 2^a in Fa

Violini 1^o *Andante moderato calmo* $\text{♩} = 50$ *con sord.* *ppp*

Violini 2^o *con sord.* *ppp*

Viola *con sord.* *ppp*

Violoncelli *solo* *con sord.* *ppp*

Contrabbassi *pizz.* *ppp*



Колорит этой плавно текущей мелодизированной гармонии еще более усиливается благодаря изменчивому баркаральному ритму ($\frac{12}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$). Баркаральному движению подчинена в основном и вся музыка пуччиниевской партитуры. Развертывающееся «на воде» действие драмы как бы пронизано этим лейтритмом, господствующим в речитативах и ариозо, в оркестровых интерлюдиях.

В общей структуре «Плаща» Пуччини применяет тот принцип контрастной двухчастности, которому он обычно следует в первых актах больших опер: жанровый фон и психологическая драма. Как и в первых актах «Девушки с Запада», «Богемы» или «Мадам Баттерфлай», первая половина оперы служит всего лишь вводом в действие.

Однако в условиях одноактного спектакля развитие более сжато. В опере нет не только самостоятельного оркестрового вступления, но даже и краткого «эпиграфа», подобного, например, грозным «аккордам Скарпи», открывающим I действие «Тоски». Согласно авторской ремарке, занавес поднимается до того, как зазвучит музыка. Перед зрителем открывается пейзаж в духе французских импрессионистов — Моне или Писсарро: осенний закат, зеркальная гладь Сены, окутанная дымкой панорама Парижа. Этим подчеркивается театральная специфика оперного спектакля: зрительное впечатление предшествует музыкальному. И лишь после поднятия занавеса пейзаж «озвучивается» в столь же утонченной, изысканной музыке Пуччини.

Большая жанровая сцена, охватывающая всю первую половину оперы, строится по принципу пестрой, калейдоскопической смены кадров. Разгружают баржу рабочие, заслуженную награду — стакан вина — подносит им молодая хозяйка.

Большое значение Пуччини придает второстепенным типическим персонажам. Это два грузчика, молодой и старый, по прозвищу Тинка и Тальпа *, это и мусорщица Фругола **, музыкальный портрет которой очерчен очень детально.

Каждый из жанровых эпизодов примечателен тонкой наблюдательностью, экспрессией мелких деталей. В сферу трудовых будней большого города слушателя вводит трудовая «припевка» рабочих-грузчиков с характерным для этой темы монотонным, круговым движением мелодии, суровостью ладовой окраски (натуральный минор, бесполутоновый строй) и мерными акцентами басов. Глухо и тяжело звучат речевые возгла-

* Tinka — рыба линь; Talpa — крот (итал.).

** Frugola — производный эпитет от итальянского глагола frugolare — шарить, рыться, искать.

сы: «Эй, подымай! Эй! Еще раз!» Здесь можно усмотреть известное сходство с Мусоргским, с его методом активного эмоционального нагнетания в варьационном развитии темы. Песня грузчиков, звучащая вначале у низких голосов, постепенно приобретает все более яркую окраску в восходящем последовании минорных тональностей (a-, h- и c-moll). Вспоминается аналогичный прием в хоре народа из первой картины пролога «Бориса Годунова» (f-moll и fis-moll) — сходство тем более показательное, что и у Пуччини его тема тяжелого труда сопровождается во втором проведении выразительной оstinatной фигурой альтов, весьма близкой к теме принуждения Мусоргского:

Andante moderato. Calmo

5 Alcuni Baritoni e Tenori

(con accento pesante)

Mon ti stan. car. bel. lei. Je. re,
 Hy- ka. sco. amo. sto, po. ba. ta,

V.le

p

do. po por. ta. i ri. po. sa. re e Mar. got...
 sco. po poi. dem май по до. мам, и Мар. fo...

sf

Было ли это сходство случайным? Оперу Мусоргского Пуччини знал хорошо. Разумеется, народный образ у итальянского композитора, в соответствии с иной сценической ситуацией, отнюдь не наполнен такой трагической силой. Однако он все же несет в себе достаточно яркую социальную окраску. Во всем творчестве Пуччини это единственный, уникальный пример.

Следующая за этим хором застольная песня (Жоржетта подносит вино грузчикам) создает разрядку. На палубе тут же устраивается «импровизированный бал» с помощью вовремя подоспевшего шарманщика. Эпизод с шарманкой — великолепный образчик колористического мастерства позднего Пуччини, его ощущения живой жизни, его умения воссоздавать «le cose piccole» («мелкие вещицы»), которым он справедливо гордился. Явная параллель здесь ощущается уже не с творчеством Мусоргского, а с характерными приемами другого русского мастера позднейшей эпохи — Стравинского. Навивный и старомодный вальс в остроумной инструментовке Пуччини дает полную иллюзию фальшивой шарманки. Мелодия поручена двум флейтам, ведущим ее одновременно в тональностях Es-dur и E-dur в интервал уменьшенной октавы; механический аккомпанемент двух кларнетов и бас-кларнета оттеняет ее:



Тема шарманочного вальса, вначале банальная, далее меняет свой облик. Обогащаясь легкими, взлетающими фигурками у струнных, она обретает новый поэтический колорит и как бы возвращается к своему первоисточнику — лирическому вальсу середины XIX века. Эта романтическая трансформация пошлого, вульгарного образа полностью отвечает театральной мизансцене: начинают танцевать молодые влюбленные,

Жоржетта и Луиджи. Полная устремленности, полетности музыка выдает их скрытое чувство.

Вечерние развлечения начинаются и на берегу. Толпа девушек-работниц окружает Продавца песен. Под аккомпанемент арфы он поет им сентиментальную песенку о весне и любви, о прекрасной девушке Мими с ее печальной судьбой: «Кто живет для любви, от любви и умирает!» В рефрен этой изящной французской шансонетки Пуччини вводит автоцитату — лейтмотив Мими из «Богемы».

Финалом народной сцены служит острое, гротескное «скерцо». На палубе появляется старуха-мусорщица Фругола, жена грузчика Тальпы. Она тут же показывает Жоржете свою добычу: старые тряпки, обломки посуды, кусочки мяса для любимого кота. Замечательный по своей реалистической сочности народный образ воплощен у Пуччини прежде всего симфоническими средствами. Бурно низвергающаяся тема в оркестре с характерными триольными ритмами создает впечатление быстрой, как бы задыхающейся скороговорки. Акценты народного говора выдержаны и в вокальной партии, пронизанной синкопированными, перебойными ритмами.

Острой характерностью речевых интонаций отмечено и второе ариозо Фруголы, напоминающее итальянскую народную канцонетту (мусорщица поверяет Жоржете свою несбыточную мечту о маленьком домике в деревне, где она могла бы на покое дожить свои последние дни). В оркестре сохраняются суховатые, стучащие тембры дерева и струнных, играющих *col legno*. Острая комедийность всей сцены не лишена некоторого оттенка мрачного гротеска в духе гиньоля. Сухие тембры, стучащие оstinатные ритмы несколько напоминают зловещие образы «пляски смерти». Да и сама старуха-мусорщица, при всем ее внешнем добродушии, в общем контексте драмы выступает скорее как символическая фигура тяжелой и безотрадной человеческой доли. Подобный образ женщины из народа — и гротескный, и символический, и вместе с тем исполненный чисто народного юмора — появляется у Пуччини впервые.

Многосоставность народной сцены не вытесняет у Пуччини главной, психологической линии драматического действия. В первой части оперы она лишь остается

скрытой, подспудной: в привычной обстановке убогой жизни парижской бедноты назревает неотвратимая драма.

Пуччини с самого же начала знакомит зрителей с тремя главными персонажами оперы — Микеле, Луиджи и Жоржеттой, но не дает еще полного развития этих характеров.

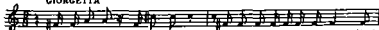
Действующие лица в опере показаны в тесном сплетении с бытовым окружением. Преобладающий в опере ариозно-декламационный стиль вокальных партий дает композитору широкую возможность сочетания двух контрастных планов действия. Типичным приемом становится наложение мелодического речитатива на основную тему оркестра и хора. Этим речитативным диалогам композитор придает важное смысловое значение, тщательно выделяя каждую интонацию, намеренно приглушая тембры оркестра и хора. В вокальной мелодии доминируют сдержанные, отнюдь не патетические интонации.

Речь идет о заурядных вещах: о перевозке грузов, о том, нужно ли оставить двух или трех рабочих, о том, как трудно найти работу в Руане... Но за обыденными репликами скрывается «подводное действие» психологической драмы. Прием этот, столь типичный для литературной драматургии начала XX века, для позднего Ибсена, Гауптмана, Чехова, Горького, тщательно обыгрывается в музыке Пуччини. Широко разрабатывается и характерный принцип символики отдельных деталей.

Примером тому может служить уже первая реплика Жоржетты, звучащая на фоне темы реки:

7 [Andante moderato calmo]

GIORGETTA



O Mi-che, le?.. Mi-che, le?.. Non sei stan-co d'as-sa-gli, nar. ti al
O Ми-ке-ле, Ми-ке-ле! Е-ще ра-ба-за бо-ле. ду?



so, le che tra mon. ta? Ti sem. bra un gran spi-
Смот. рить все на со-мн. е. Не. уж. то так кра.



Все здесь — закат солнца, образ угасающего огня — подчинено образной символике. Последние слова Жоржетты («Ты даже бросил... трубкой своей дымишь») выделены унисонами струнных: ведь именно огонь трубки Микеле и будет той роковой случайностью, которая привлечет на баржу молодого любовника и предаст его в руки мстителя, убийцы. Символика вещей, как увидим далее, найдет сильнейшее отражение во второй части драмы, в коротком мотиве плаща.

Речитативные диалоги, основанные на прозаических репликах, всюду составляют основу характеристики героев. Особенно скуп и сдержанно очерчен вначале образ Микеле. Обуревающие его чувства скрытого подозрения, отчаяния и ревности пока только угадываются под маской сурового равнодушия.

Яснее и проще показаны характеры Луиджи и Жоржетты. Как и Микеле, молодой герой «Плаща» обязан своим происхождением предшествующей опере Пуччини — «Девушке с Запада». Если первый из них в какой-то мере является потомком ревнивого Ренса, то второй несет в себе психологические черты Джонсона — смелого, прямого и мужественного. Однако насколько проще и вместе с тем реальнее выглядят оба соперника! Вместо демонического шерифа и таинственного бандита, перед зрителем появились знакомые персонажи из рабочей среды. Исчезла позолота авантюристических вестернов. Первый же выход Луиджи с толпой грузчиков, его застольная песня и вальс — простые жанровые эпизоды, в которых нет и тени романтического ореола, присущего прежним пуччиниевским героям-любовникам. И лишь один короткий намек, как бы вскользь брошенный в оркестре, внезапно освещает фигуру Луиджи

трагическим светом: в самом разгаре общего веселья, когда молодой рабочий готовится танцевать с хозяйкой, в оркестре у струнных пиццикато внезапно появляется короткий мотив любви, звучащий скорее как предостережение или угроза. Подобных тем любви еще не знала музыка Пуччини:



Развертывая характеристику молодого героя в сценах-диалогах, композитор дает этому образу ярко выраженное социальное наполнение. Великолепный монолог Луиджи в сцене с пьянчужкой-грузчиком Тинкой с особой силой раскрывает творческий замысел Пуччини. Вокальная партия в этой «исповеди отверженного» отмечена яркой экспрессией декламационных, речевых интонаций. Горькой иронии исполнены последние слова монолога: «Так склони же голову, согни спину!» Мощное оркестровое tutti, звучащее как взрыв ярости, подчеркивает их прямо противоположный, бунтарский смысл:

A musical score for a vocal passage, marked 'Andante moderato' and 'sostenendo'. The music is in 3/4 time and consists of a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian and Russian. The tempo changes to 'poco rall.' towards the end of the passage.

Lyrics (Italian):
 Pie - ga - re li ca. po ed incur, var la schie. na!
 Скло - ни - те го. ло. ва. со. гу. те спу. ны!

Lyrics (Russian):
 Скло - ни - те го. ло. ва. со. гу. те спу. ны!

Меньше занимала его главная героиня драмы — Жоржетта. Облик ее лишь эскизно намечен в дуэтах с Луиджи и Микеле, в речитативных диалогах. Нигде композитор не дает ей самостоятельного высказывания в развитом арнозном номере. Но все же и этот эскизный портрет выполнен точными, меткими штрихами. Суровому, молчаливому Микеле противопоставлена жизнерадостная, темпераментная, легко увлекающаяся женщина, дитя парижских улиц. Рожденная в предместье Парижа, Жоржетта ненавидит жизнь на реке и мечтает о том времени, когда можно будет вернуться в родную стихию. Именно чувство города сближает ее с молодым рабочим Луиджи, таким же, как и она, уроженцем Парижа: у обоих оно в крови. Весь ее первый дуэт с Луиджи — это гимн городу, его кипучей жизни, его несмолкающим голосам. Изящная, французского стиля тема дуэта, слегка напоминающая манеру Массне, сначала зарождается в вокальной партии Жоржетты, чтобы затем вспыхнуть ярким светом в типично пуччиниевском дуэте согласия с опорой на мощные унисоны всего оркестра: «Париж, Париж зовет нас тысячами веселых голосов!» В средней части дуэта Пуччини использует ритм танго.

Дуэт Жоржетты и Луиджи — последний светлый эпизод драмы. Композиционно он завершает ее первую, жанрово-пейзажную часть, эту «страницу жизни» большого города. Кодой ее служит последнее проведение темы реки, обогащенной голосами невидимых певцов — высокого тенора и сопрано, поющих за сценой. Прозрачно-нежные звуки арфы подчеркивают пленэрную, сумрачную окраску пейзажа. В последний раз в этот час прощания с солнцем звучит чудесная «музыка водного пространства». Город погружается во мрак. Начинается вторая часть оперы — собственно драма.

На первый план теперь выступает образ Микеле — типичного одинокого героя веристской оперы.

Симфоническое развитие действия во второй части оперы заметно активизируется. Устранены все второстепенные действующие лица. Драма разыгрывается в трепетных, динамичных, внутренне насыщенных диалогах, в дуэтах-поединках любовников, супругов, соперников. Мягкая, мерцающая тема реки сменяется грозными символическими мотивами плаща и смерти. Более рез-

кими становятся тональные соотношения (сдвиг в *cis-moll* после темы реки *B-dur* — на грани первого и второго разделов). Огромное значение приобретает мрачная тональность *c-moll* — тональность монолога Микеле, завершающая и оперу в целом.

Новая фаза развития начинается драматической сценой Жоржетты и Луиджи. После спокойного и жизнерадостного дуэта согласия эпизод этот воспринимается как резкий, внезапный перелом. Перед нами совсем новые лица, сбросившие привычную маску равнодушия. Тревожно и сумрачно звучит пронизывающий всю сцену мотив любви — угрозы (см. пример 8). Полон экстатического подъема короткий дуэт влюбленных. И, наконец, как грозный предвестник гибели впервые в их заключительном диалоге появляется роковой символ — «аккорды смерти» (в оркестре этот мотив проходит сразу после упоминания об условном сигнале — горящей спичке, которую в час свидания должна зажечь на палубе Жоржетта). Тембровая окраска этого лейтмотива дает типичную для Пуччини зловещую звуковую семантику: холодные высокие тембры перекрещивающихся голосов флейт и кларнетов, солирующий голос альты и глухой рокот литавр выразительно оттеняют жесткие параллелизмы квартовых и секундовых созвучий:



Следующий за диалогом влюбленных дуэт Жоржетты и Микеле воспринимается как лирический центр драмы. Образ страдающего Микеле здесь как бы освещен новым светом любви и тепла. На фоне речитативного диалога (снова обыденные, житейские интонации!) вырисовывается реальный психологический подтекст драмы. Мягко звучит в партии виолончелей основная тема Микеле, его неразделенной любви;



Огромную выразительную роль в этих моментах «подводного действия» приобретает типичный для композитора прием оstinatности. К числу самых впечатляющих моментов партитуры относится яркий мотив навязчивой идеи, неотступно преследующей Микеле. Ладовая двойственность этого мотива (соотношение двух терций: *c—es, cis — e*), щемящие, скорбные «сцепления» терций с органным пунктом у низкой флейты — все это в целом формирует тот острый интонационный комплекс, который своими экспрессионистскими нюансами заметно отличается от прежних скорбно-трагических тем Пуччини:



Психологический подтекст диалога далее полностью раскрывается в двух ариозо Микеле — его обращениях к жене. В первом из них («Зачем, зачем не любишь ты?») огромного эмоционального наполнения достигает тема любви Микеле, окрашенная нежными тембрами арфы и скрипок *divisi*. Впервые вступает в оркестре — при упоминании об умершем ребенке — символическая тема плаща; ее исполняют засурдиненная валторна, бас-кларнет и альт соло в низком регистре:



В общей концепции драмы Гольда плащ — символ счастливой семейной жизни, мужского покровительства и заботы: сколько раз укрывал этим плащом Микеле свою жену и ребенка! В музыке Пуччини это — трагическая тема рока, пронизанная пунктированными маршевыми ритмами. Первое появление ее эпизодично: лишь на единый миг отбрасывает она свою зловещую тень. Доминирует образ любви одинокого героя. Переходя в тональность *Des-dur*, тема любви Микеле становится все более страстной, восторженной и нежной... Но все напрасно: Жоржетта холодно, равнодушно слушает эту исповедь. Ее реплика: «Успокойся, Микеле... я устала... иди же!» — вызывает новое признание, полное отчаяния и мольбы.

Финал сцены заранее предопределяет трагическую развязку. Настала ночь. Вдали раздается бой часов. Жоржетта уходит в свою каюту. Микеле понимает, что надежда утрачена навсегда. Пелена спадает с его глаз: любимая изменила. После тепло и мягко звучащей тональности *Es-dur* внезапно раздается холодный, леденящий «чуждый» аккорд — тоника *a-moll*. С губ Микеле срывается грубое слово: «*Sgualdrina!*» *

Этот момент душевного потрясения пронизательно оттенен драматургическим приемом «наплыва». Вдали на набережной неожиданно появляются юноша и девушка, напевающие слова любви («Твои уста так свежи... так влажны поцелуй»). Простой, бесхитростный напев в эолийском ладу, напоминающий итальянскую народную песню, поддерживается самыми тонкими, воздушными тембрами оркестра (*pianissimo* арфы, челесты, солирующей флейты). Где-то вдали, в казарме,

* «Распутница!» (итал.).

раздается сигнал трубы: звуки жизни не умолкают*. Переключка этого эпизода с первой жанровой сценой оперы как бы скрепляет восдино всю композицию, созданную рукой опытного мастера. Появление влюбленной пары — последний, отстраняющий момент драмы, за которым следует главная ее кульминация — монолог Микеле и сцена убийства соперника.

Монологу Микеле Пуччини придавал значение решающей, предкульминационной фазы действия. Отвергнутый герой приходит к мысли о неизбежности кровавой развязки: спасение только в смерти, убийстве, уничтожении.

Обдумывая монолог Микеле, композитор не сразу пришел к окончательному варианту. Как утверждает Адами, в первом наброске задуманной моносцены композитор использовал ранее сочиненную, неопубликованную «Элегню». Отсюда возник более лирический по своему эмоциональному тону первоначальный вариант этой музыки, выражающей скорее глубокую скорбь, чем ненависть и ярость отмщения. Потрясенный Микеле остается наедине с родной стихией — рекой; с тоской смотрит он в ее глубокие воды: там найдет он вечное избавление от душевных терзаний.

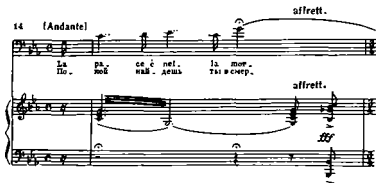
В такой первоначальной редакции монолог исполнялся вплоть до начала 1920-х годов. Но вскоре композитор убедился в условности этого решения. Скорбно-элегический тон раздумья не создавал предпосылки для кровавой развязки. Устранялись необходимые психологические мотивы ревности, ярости, подозрения. Поэтому, частично сохранив прежний тематический материал, Пуччини придал монологу совершенно новое освещение.

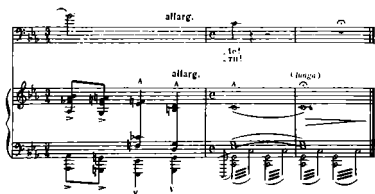
Более острым и выразительным стал весь мелодический рисунок декламационной вокальной партии; более стройной и впечатляющей стала общая композиция. Монолог получает развитие в сильно динамизированной трехчастной форме с тональным терцовым соотношением (с—е—с). В первой части (*Andante misterioso*)

* Слова интересный битональный эффект: фанфара B-dur особенно резко выступает на непрерывно звучащем фоне тональности a-moll.

тема плаща в низком регистре оркестра выразительно оттеняет начальные реплики Микеле: «Nulla! Silenzio!» («Нет никого! Молчанье!»). Вторая часть подчинена единой линии нарастания: ревнивые подозрения овладевают героем. «Кто же он? Кто? Тальпа? Слишком стар. Тинка? Нет, пьет беспробудно. Лунджи? Быть не может: ведь сам же он просил, чтобы отпустил я его в Руане. О, только бы узнать, только увидеть, только бы схватить его своими руками и крикнуть: ты! это ты!»

При имени Лунджи оркестр, как бы подтверждая догадку, выразительно интонирует тему любви — угрозы. Диапазон звучания стремительно расширяется: вступает вся медная группа, и, наконец, в сумрачной репризе (снова тональность *c-moll*) грозно и тяжело звучит в вокальной партии основная лейттема плаща, поддерживаемая вздымающимися волнами струнных. Характерное ладовое наклонение минора с повышенными VI и VII ступенями (в нисходящем движении) придает вокальной мелодии особый отпечаток суровой экспрессии. В гармонизации этого оборота Пуччини как бы синтезирует господствующее в финале оперы лейттональности терцовых соотношений (*a-moll* — *c-moll*). Завершающая фраза монолога подобным же образом объединяет лейттемы и лейтгармонии плаща и смерти. Те же мотивы в ритмическом увеличении далее повторяются в последних, завершающих тактах оперной партитуры:





Так в монологе Микеле Пуччини как бы стягивает в единый узел все нити драматургического развития. После замечательной моносцены уже не производит столь сильного впечатления «жестокая» развязка драмы — сцена убийства Лунджи, в которой тема плаща развивается приемами стретты, подобно стремительной коде. Традиционное веристское резюмирующее заключение увенчивает оперу.

Веристские черты «кровавой драмы» Пуччини надолго заслонили от современников ее новизну. Резкие повороты в сторону деромантизации оперного жанра и яркая социальная направленность в ней сочетаются с новыми стилистическими чертами суровости, собранности, экономии средств. Манера письма стала более сухой и графичной, но и более классической (Л. В. Данилевич правильно говорит о явном отпечатке бетховенских интонаций в теме плаща в финале). Классической стройностью отличается весь тональный план оперы с ясной направленностью развития от начального G-dur к заключительному c-moll. Такой же ясностью и определенностью отличается и гармонический язык. Обогащаясь новыми выразительными приемами политональности, гармония Пуччини остается вполне традиционной, классически функциональной.

Заметно возросло в опере значение бытовых, прозаических интонаций в речитативе. Чрезвычайно экономно применены оркестровые средства: пользуясь большим составом оркестра, композитор лишь в виде исключения применяет мощные tutti. Таковы завершаю-

щие кульминации-репризы в дуэтах Жоржетты и Луиджи, в монологе Микеле.

Сейчас неоспоримое значение оперы «Плащ», как и всего триптиха, гораздо яснее вырисовывается в общей исторической перспективе оперного искусства XX века. Высокую оценку это поистине переломное произведение получило в современной литературе. По верному определению известного музыковеда Э. Краузе, опера «Плащ» ярко отражает новые важные черты реалистического мировоззрения итальянского мастера: «Здесь он — художник-реалист, сильный, суровый, захватывающий... Неприкрытая душевная мука сквозит в каждой странице этой партитуры, по форме, быть может, самой совершенной из всех пуччиниевских партитур» (64, с. 532—533).

III.

Вторая опера триптиха — «Сестра Анджелика» — возникла в связи с типичнейшим театральным жанром эпохи символизма — жанром мистерии. Бесспорное влияние на Пуччини здесь оказали драмы д'Аннунцио — писателя, чуждого ему по духу, но близкого по конкретным историческим условиям, окружению и среде. Успех мистерии д'Аннунцио «Мученичество св. Себастьяна» и вдохновленной ею музыки Дебюсси (1911), конечно, не прошел мимо внимания Пуччини.

Еще более заметным оказалось влияние Метерлинка, к которому итальянский композитор всегда испытывал большую симпатию, особенно после «Пеллеаса» и «Синей птицы». Религиозно-символическая драма Метерлинка «Сестра Беатриса», весьма близкая по сюжету к пуччиниевской опере и привлекавшая многих композиторов (в том числе Гречанинова и Лядова), без сомнения, дала сильный толчок творческому воображению Пуччини и его либреттиста Форцано. Атмосфера молитвенного созерцания, картины далекого средневековья, аскетически-строгие образы средневековых мистерий — все это для многих крупных художников начала XX века имело неотразимую привлекательность.

И в то же время не только увлечение модой заставило Пуччини пойти по этому пути. В сюжете драмы Форцано были моменты, настолько живо затронувшие

его сознание, что он без колебаний тут же принялся за сочинение «Сестры Анджелики». Вопреки общему мнению, он считал эту оперу лучшей, самой глубокой и содержательной частью триптиха. Обращаясь к ней, он хотел воплотить не столько стилизованную мистериальную драму, сколько трагедию итальянской женщины, матери, трагедию чистой и прекрасной женской души, подавленной гнетом религиозного фанатизма. Тема эта, поднятая великими писателями прошлого, нашла ярчайшее отражение в классической итальянской и французской литературе, начиная от замечательной новеллы Стендаля «Аббатиса из Кастро». В своем этическом и социальном значении она, в сущности, не утратила своей актуальности и поныне.

История создания «Сестры Анджелики» окончательно проясняется в некоторых многозначительных строчках воспоминаний Адами. Вместе с Пуччини он совершил однажды, летом 1914 или 1915 года, прогулку в автомобиле по окрестностям Лукки. «С высоты холма мы наблюдали расстилавшийся на нашем пути пейзаж, утопавший в тени олив и кипарисов, — рассказывает Адами. — То там, то тут показывал он мне примечательные места, пояснял их названия, показывал церкви, колокольни, дома. Вдали на холме, за Луккой, возвышался монастырь Боргопелазо, где любимая сестра маэстро руководила в капелле хором монахинь. Совсем юной, почти ребенком, отреклась она от радостей семейного счастья ради призвания к иной, возвышенной жизни. Но музыкальная одаренность, связавшая пять поколений рода Пуччини, жила и у нее в крови, проявляясь даже в тиши монастыря» (33, с. 11).

Можно легко представить, какому «призванию к возвышенной жизни» поддалась юная, талантливая девушка, выросшая в бедной многодетной семье. Трагическая история пуччиниевской героини, разумеется, далеко не во всем совпала с жизненной судьбой любимой сестры Пуччини — Иджинии. Но внутренняя связь этих образов несомненна. В своей Анджелике композитор хотел запечатлеть дорогие ему черты женственности и мягкости, безграничного самопожертвования, мудрости и душевного благородства. Смирение и самоотречение Анджелики — не просто привычная маска монахини, оно вызвано сознанием человеческого долга. Аристо-

кратка по рождению, Анджелика чувствует себя равной среди монахинь-крестьянок и от души отдает все свои заботы, сочувствие и ласку «сестрам», заменяющим ей семью*.

Совсем не чуждой для композитора была вся внешняя обстановка «монастырской драмы», ее клерикальная атмосфера. В своем мировоззрении Пуччини никогда не был склонен к религиозному догматизму. Но ритуальная, декоративная и особенно музыкальная традиция церковно-католической службы, усвоенная им с детства, глубоко вошла в его внутренний мир. Создавая музыку «Сестры Анджелики», он мысленно возвращался к своей далекой юности, когда ему приходилось импровизировать на органе в луккском соборе или сопровождать игрой церковные службы в окрестных монастырях.

Первые пробы оперы состоялись в монастыре Боргопелазо, в капелле, которой руководила сестра композитора. В такой камерной обстановке опера исполнялась, по-видимому, с сопровождением органа и фортепиано, что, разумеется, не могло дать полное представление о ее будущей жизни на театральной сцене. Но композитора не смущала ни некоторая однотонность музыкального колорита, ни статичность сценического действия. Все найденные им драматургические приемы были направлены к одной художественной цели, одной художественной задаче воссоздания особой лирико-созерцательной атмосферы драмы.

Не только по образному строю, но и в стилистическом отношении «Сестра Анджелика» составляет

* Действие «Сестры Анджелики» относится к концу XVII века. Анджелика — девушка из знатной килжеской семьи — совершила «великий грех», родив внебрачного ребенка. Жестокая воля родных обрекла ее на монашество. Прошло уже семь лет с тех пор, как Анджелика стала монахиней и примирилась с своей судьбой. Но мысль о маленьком сыне по-прежнему терзает ее душу. Внезапно в монастырь приезжает Княгиня — тетка молодой монахини — с тем, чтобы заставить Анджелику официально отказаться от своей доли в разделе имущества. В ответ на тревожные вопросы Анджелики о сыне Княгиня отвечает, что ребенок вот уже два года как умер. Потрясенная мать тут же принимает решение: составив ядовитый напиток из сока цветов, она кончает жизнь самоубийством. В бреду умирающей чудится, что Мадонна сошла к ней с небес и возвратила ей маленького сына.

полную противоположность «Плащу». Пуччини в сильнейшей степени выразил здесь свою идею «цветового контраста». За мрачной, «черной», как называл ее композитор, человеческой драмой последовала элегия в серебристо-голубых тонах, окутанная дымкой религиозного созерцания. Яркие народно-жанровые сцены, выхваченные непосредственно из жизни, сменились католическими гимнами, псалмодией, литанией. Разнообразная и пестрая галерея действующих лиц уступила место однородному женскому составу: в опере нет ни одной сольной мужской партии, группа мужских и детских голосов участвует лишь в заключительном хоре, за сценой.

Сообщив опере более камерный и более однотонный характер, Пуччини все же не отказался от обычного большого симфонического оркестра. К тройному составу добавлена большая группа инструментов за сценой: флейта-пикколо, два фортепиано, орган, три трубы, колокольчики, большие ксилофоны и тарелки. Этими красками композитор владеет с утонченным мастерством, лишь в редких случаях прибегая к полнозвучному *tutti*. В инструментовке преобладают мягкие, прозрачные тона, обильные соло, тихие засурдиненные или вибрирующие звучности.

Как и во всех своих операх, Пуччини сосредоточил внимание на двух планах действия — жанровом и драматическом. «Пейзажу и жанру» посвящена первая часть оперы, личной драме — вторая. В отличие от «Плаща», эти две области разграничены не столь резко: мистический финал в духе средневекового миракля (хор ангелов) создает драматургическую арку к начальным эпизодам оперы с их молитвенно-созерцательной окраской. И лишь центральная сцена свидания Анджелики с Княгиней выделяется на этом фоне острым трагизмом, волнующим трепетом жизни.

В целом весь музыкальный строй партитуры отличается необычной для композитора сдержанностью и приглушенностью эмоционального тона. По-своему претворяя приемы импрессионизма, во многом усваивая манеру Дебюсси, Пуччини в то же время вдумчиво отражает плавные, величавые интонации старинных церковных песнопений. Благородно-сдержанная и очень экономная в развитии музыка несет отпечаток далекой старины,

отчасти напоминая средневековые, ранние формы многоголосия.

Этому впечатлению способствуют типичные для Пуччини выразительные приемы: широкое развитие диатоники, обилие параллельных квинт и октав. Огромную, определяющую роль в его партитуре приобретают интонации старых диатонических ладов. Суровые краски фригийского или дорийского лада, характерные миксолийские обороты, плавные, как бы завуалированные модуляции хорошо гармонируют с пуччиниевской техникой параллельного голосоведения, обилием параллельных трезвучий и септаккордов. Порой, в моментах драматического подъема (суровая тема гнева Княгини в сцене свидания с Анжеликой), эти параллелизмы приобретают резкое, жесткое звучание, насыщаясь трионовыми созвучиями.

Использованы и характерные полифонические формы старинной музыки. В первой же сцене оперы Пуччини вводит группу вариаций на *basso ostinato*. Открывающая оперу тема колокольного звона (напомним аналогичную колокольную тему в финале I действия «Тоски») далее сопровождается мягкой диатонической гармонией параллельных секундаккордов с типично импрессионистскими созвучиями (Лист, Бородин, Дебюсси). На эту гармонию наслаивается плавная, величавая тема молитвы монахинь, образующая контрапункт к оstinатному басовому голосу:



The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (soprano) with the lyrics "A. ve, Ma. ri. a," and a piano accompaniment marked *pp*. The second system includes two vocal lines (soprano and alto) with the lyrics "ple. na di gra. tia, Il Si. gno. re è te. co," and a piano accompaniment. The piano part features arpeggiated chords and flowing sixteenth-note patterns in the right hand, with sustained chords in the left hand.

К оркестру и хору присоединяются голоса природы: узорчатая, ажурная тема у флейты-пикколо имитирует голоса птиц, раздающиеся в весеннем саду. Вступают арфа и орган; гибко меняются краски в партии засурдиненных струнных. Так в маленьком цикле из восьми вариаций (каждая из них по четыре такта) постепенно вырисовывается обстановка действия, фон для развития драмы.

Плавная тема женского хора «Ave Maria» дает ключ к дальнейшему мелодико-интонационному развитию оперы. С ней связана обобщенная характеристика сестер-монахинь и всей атмосферы, окружающей молодых затворниц. Отсюда же вырастает и музыкальный портрет Анджелики — смиренной и величавой, погруженной

в печальные думы. В заключительных сценах оперы хоральная тема молитвы Мадонне по-новому трансформируется в ее вокальной партии и приобретает значение лейтмотива.

Облик героини впервые вырисовывается в ее маленьком ариозо — обращении к монахиням: «Только живым цветы желаний отрадны». Нисходящая поступенная мелодия вокальной партии, развертывающаяся на фоне плавного контрапункта у струнных, полна глубокого, сосредоточенного покоя:

18 *Andante sostenuto*
SUORA ANGELICA
dolce

1 I de. si. de. ri so. noi fio. ri. del vi. vi.
Толь. ко жн. блж. ко. ти же. ла. ний от. рад. ны.

Жанровые сцены в монастыре лишены обычной для композитора сочности, яркости колорита. Легкими штрихами он как бы эскизно намечает портреты молодых монахинь: доброй и ласковой Женевьевы, строптивой, непокорной Осмины, ребячливой простушки Дольчины. Но в целом эти персонажи всего лишь сопутствуют героине, не принимая активного участия в развитии драмы. И даже идиллические образы весенней природы (оркестровое интермеццо *A-dur* в начале оперы) несколько бледны по краскам: весна в цветущем монастырском саду не радует, не веселит юные сердца. Весь первый раздел оперы, до появления Княгини, лишен подлинно драматического движения.

Тем более сильное впечатление оставляет сцена «поединка» двух женщин. С появлением Княгини в монастырь вторгается трагическое прошлое Анджелики, раскрывается ее судьба женщины, матери; из сферы спокойного созерцания музыка вступает в сферу борьбы и страданий.

В музыкальной характеристике Княгини Пуччини как бы наследует традиции Верди, с его жестокими, фатальными образами. Это — сильнейшее воплощение той властной, неумолимой силы фанатизма, в борьбе с которой гибнут лучшие человеческие стремления. На протяжении всей сцены-диалога Пуччини дает огромное нарастание конфликта, противопоставляя жестокость и бессердечие старой аристократки душевному благородству Анджелики.

Выразительная лейттема, сопутствующая появлению Княгини, носит оттенок роковой непреклонности. В основе ее лежит резкий эффект полутонного сопоставления двух тональностей — *cis-moll* и *c-moll*, усиленный тембровым контрастом. Мрачным унисонам струнных отвечает холодный аккорд валторн:



Дальнейшее развитие этот образ получает в рассказе Княгини. С холодной жестокостью Княгиня напоминает Анджелике о ее позоре, о том, что каждый день молит она милосердное небо о спасении ее грешной души. В глубоком, низком регистре контральтового голоса возникает резко очерченная, угловатая тема, отмеченная выразительными шагами восходящих кварт:

18 Andante molto sostenuto

Nel si. len. zio di quel ra. zo. gli. men. ti, il mio
 В paz. миль. лотль. аз, в по. ко. е и мил. тиль. е дат. со.



После монолога Княгини действие вступает в самую напряженную фазу развития. Анджелика не может победить своего волнения. Все, все готова принести она в жертву, на все готова, чтобы искупить свой тяжкий грех. Но лишь одно тревожит ее — мысль о сыне. Со страстной тоской обращается она к Княгине, умоляя ее рассказать о дорогом ребенке. Стонущие хроматические возгласы, тревожные, взлетающие тираты струнных, внезапные, мнящиеся смены темпа передают волнение молодой матери. Впервые раскрывается в этом драматическом ариозо подлинный, человеческий облик Анджелики, ее истинное лицо:

10 Allegro moderato, ma agitato



Наступает трагический перелом: Княгиня сообщает Анджелике о смерти ребенка. Диалог заканчивается выразительной немой сценой, напоминающей аналогичные переломные ситуации в других операх Пуччини — моменты, когда слова бессильны, когда оркестр берет на себя роль античного хора.

Анджелика остается одна. В оркестре вновь воцаряется ритм траурного шествия, связанный с образом

Княгини. Этому сдержанному, сменяющему ритму как бы подчиняется острохроматическая тема героини. Контрастные интонационные комплексы синтезируются в симфонической коде. Цельность, законченность всей драматической сцены выразительно подчеркнута драматургическим приемом обрамления: вестницей смерти приходит Княгиня к молодой монахине, и последнюю надежду уносит она с собой.

Бурная, драматическая сцена сменяется лирической кульминацией. Теплая, вдохновенная ария Анджелики — плач об умершем ребенке — одно из лучших достижений Пуччини. По своему образному строю она прямо предвосхищает знаменитую арию Лиу из «Турандот». Художник стремится здесь к высшей простоте и правде выражения. Диатоническая тема арии, развертывающаяся в эолийском ладу, как бы возвращает оперное *lamento* к извечным истокам народного плача

20 *Lento grave*
SUORA ANGELICA

Sen - za mam - ma, o bim - bo, tu sei mor - to! Lo tuo
У - мер таи без ма - мам, мой ре - бе - нок! И лики.

pp

labbra, sen - za i bu - ci mie - i sco - lo - ri - ron fred - de,
то те - бя уж не це - лую, таи жо - лод - ный, таи в мо -

pp



Интересна связь этой темы с характерными интонациями русских народных причитаний, отразившихся и в русской классической опере *. Также интонационное сходство лишней раз подтверждает высокую обобщенность и чистоту луччиниевского образа скорби, корнящегося в глубинах народного сознания.

Вторая часть арии, полная душевного подъема, основана на широкой и плавной кантилене. Свободно и широко расппеваются здесь интонации начального хора «Ave Maria», приобретающие теплую, сочную окраску. Мелодия разворачивается у солирующей валторны и виолончелей *divisi*; фигурации арфы и струнных обогащают ее светлыми, звучными тембрами:



* Плач Ксении из «Бориса Годунова» Мусоргского, причитание Февронии в четвертой картине «Сказания о граде Китеже» Римского-Корсакова и многие другие примеры.



В общей композиции последней сцены Анджелики сказались присущая Пуччини логика симфонического развития. Большая ария-монолог героини объединяет в себе главные лейттональности оперы — a-moll и F-dur. Следующий за ней диалог Анджелики с монахинями составляет центральный раздел трехчастной формы. Сцена завершается репризой большой арии Анджелики (вторая часть), перенесенной в чисто симфонический план. Оркестр снова поет проникновенную широкую тему в той же ладотональной окраске (F-dur). Примечанием «со страстью» композитор подчеркивает эмоциональную открытость этой симфонической кульминации *.

Такой же стройностью композиции отличается и вся опера в целом, на первый взгляд построенная совершенно свободно и даже не опирающаяся на развитую систему лейтмотивов (преобладают лейтинтонации и реминисценции тем). В драматургическом отношении ее можно охарактеризовать как широко развернутую трехчастную форму с сокращенной, динамизированной репризой. Центром оперы служит большая сцена-диалог Анджелики с Княгиней (доминирует тональность cis-moll); крайние же разделы дают утверждение хоральных, религиозно-созерцательных образов с преобладающей тональностью F-dur («зеленой», весенней, по определению Римского-Корсакова).

* В сценическом отношении этот момент соответствует новой, многозначительной немой сцене. Наступает ночь, загораются звезды. Молодая монахиня тихо выходит в сад, чтобы испить горькую чашу смерти.

Заключительный хор ангелов, перекликающийся с начальной темой молитвенного песнопения, создает замыкающую всю оперу арку. Пуччини гармонизирует простую гимническую тему сплошными параллельными трезвучиями в духе средневековых органумов:

22 *Andante appena mosso*
Ragazzi
Sopr.

O glo. rio. sa vir. gi. nam. Su. bli. mis in. ter. si. de. ra.

В кульминационном эпизоде «чуда» (появление Мадонны с ребенком Анджелики) оркестр звучит со всей мощью. Вступает сценическая группа инструментов с органом и фортепиано; к женскому хору и хору мальчиков присоединяется небольшая группа басов и теноров. Затем звучание постепенно истончается; в оркестре повторяется тема Анджелики. Круг замыкается. Широко распетая плагальная каденция в мелодическом C-dur увенчивает оперу.

IV.

Если Пуччини имел все основания тревожиться за судьбу триптиха как единого оперного спектакля, то эти сомнения ни в малейшей степени не коснулись третьей части данного цикла — комической оперы «Джанни Скикки». Стоило опере увидеть свет ramпы, как она сразу вызвала единодушный восторг публики

и критики. Пуччини — автор «Богемы», трогательный Пуччини, чья музыка способна была исторгать слезы у самых предубежденных слушателей, неожиданно раскрыл здесь еще одну сторону своего многогранного таланта — яркую комедийность. Наряду с операми Перголези, Чимарозы, Россини, наряду с «Фальстафом» Верди, пуччиниевская опера-буффа вошла в сокровищницу этого жанра, одного из самых значительных в истории итальянского театра.

Счастливая судьба выпала на долю «Джанни Скикки». Ни одну из своих опер Пуччини не писал с такой легкостью и быстротой. Сюжет, найденный либреттистом Форцано, попал на хорошо подготовленную почву. Только теперь композитор смог наконец осуществить свою заветную мечту о веселой и увлекательной комической опере, которая могла бы «заставить публику смеяться». Словно горячая искра, маленький эпизод из «Божественной комедии» сразу воспламенил его воображение и пробудил в нем кипучий темперамент наследника Россини.

Едва ли можно сомневаться, что главной причиной этого творческого подъема послужило обращение к чисто национальному сюжету. Ни в одной из своих предшествующих опер Пуччини не был в такой степени итальянцем. Как это ни покажется странным, но в «Джанни Скикки» Пуччини впервые обратился к итальянской классической литературе: глубоко национальные образы «Тоски» возникли все же в связи с французской драмой; не без влияния французского театра сложилась и «Сестра Анжелика».

Теперь в ряду писателей, вдохновлявших Пуччини, появился великий Данте. В основу будущей оперы лег эпизод из XXX песни «Ада»: Данте в сопровождении Виргилия спускается в восьмой круг преисподней, где терпят жестокие муки лжецы, обманщики, фальсификаторы, принимающие чужой облик. О Джанни Скикки поэт говорит очень кратко. Это — обманщик и лицедей, который ради собственной выгоды (в вознаграждение он получил ослицу) принял обличье умершего флорентийца Буозо Донато и подделал его завещание.

Любопытен исторический фон повествования. Согласно утверждению историков, самое имя Джанни Скикки не было вымышленным. Это был реальный, ис-

торический персонаж — горожанин «низкого звания», живший во Флоренции в эпоху Данте, известный своей находчивостью и ловкостью и принимавший действительное участие в подделке завещания богатого, знатного Буозо Донато. Существует мнение, что та жестокая расправа, какую учинил над ним великий поэт, была вызвана личными причинами. В числе наследников, пострадавших от плутовства Джанни, оказалась... собственная супруга Данте, происходившая из семьи Донато. Об излишней суровости поэта с большим юмором вспомнил Пуччини, закончивший свою оперу речевой репликой Джанни: «Скажите, синьоры, можно ли было найти лучшее применение денежкам Буозо? За эту проделку меня отправили в ад... Ну что ж! Но если вы, с разрешения великого отца Данте, хоть немножко развлеклись сегодня вечером, то сделайте мне... маленькое списхождение!»

Уже один этот чисто театральный, буффонный финал ярко определяет стилистическую направленность оперы Пуччини. Эпизод из Данте был только зерном, из которого выросла будущая комедия. Если же говорить о реальном воплощении дантовского сюжета, то композитор и либреттист опирались здесь полностью на два коренных, традиционных жанра национального итальянского театра: народную комедию дель арте и классическую оперу-буффа XVIII столетия.

Либреттист Пуччини Форцано оказал ему неоценимую помощь. В тесном союзе с композитором он разработал план и сценарий оперы-комедии и в подлинном смысле слова «изобрел» действующих в ней персонажей. Он же дал новую жизнь и ее лукавому герою, который в «Божественной комедии» Данте фигурирует только в виде несчастного грешника, обезумевшего от адских мучений и кусающего всех, кто попадает к нему на пути.

Характеры оперы Пуччини в точности соответствуют классическим амплуа комедии дель арте. Здесь и хитрый, изворотливый герой (он же Арлекин, он же слуга или другое лицо «низкого звания» в народной комедии); здесь и влюбленная пара; здесь и престарелые родственники, мешающие счастью любящей четы (место традиционного опекуна в данном случае занимает старший по возрасту в семье Донато — рассудительный и

благообразный Симоне). Выведены на сцену и другие традиционные лица: вельеречивый доктор болонской школы, всегда готовый отправить своего пациента на тот свет; важный и глуповатый нотариус, провести которого легко даже и не такому ловкачу, как Джани Скикки. Все эти персонажи, населяющие комедии Гольдони и его предшественников, в опере XX века нашли новое, яркое претворение.

Традиционными являются и движущие мотивы драматургии. Мнимая смерть богача и связанная с этой ситуацией тема испытания истинных чувств не раз служили сюжетной основой в комедиях старых классиков (Мольер — «Мнимый больной», Бен Джонсон — «Вольпоне» и другие примеры). Широкое развитие в сюжетах такого рода находит мотив осуждения корыстолюбия и стяжательства. В трактовке Пуччини эта мораль приобретает острый обличительный смысл.

В стилистическом отношении опера Пуччини — прямой потомок тех блистательных образцов, какими увенчана история итальянской оперы-буффа XVIII века. Перголези, Галуппи, Паизиелло и Чимароза были ее духовными отцами. Заслугой Пуччини явилось творческое возрождение этой традиции, начавшей угасать в XIX столетии под гнетом преобладающей трагедийности оперных сюжетов. Жизнерадостная, кипучая, щедро излучающая солнечный южный юмор, опера Пуччини как нельзя более выражает то самое «*sentimento brillante*», которым некогда восхищался Глинка в Италии.

Оперу «Джани Скикки» нередко называют лучшей итальянской комической оперой после «Фальстафа» Верди. Это определение, по существу верное, все же не дает повода говорить о преемственных связях. Между монументальной оперой Верди, состоящей из трех актов и шести картин, и лаконичной оперой Пуччини лежит пропасть. Верди, всегда склонный к широкому и многостороннему развитию драматического сюжета, в своей опере запечатлел целый мир шекспировских образов; Пуччини, напротив, стремился к максимальной концентрации действия и экономии выразительных средств. Опера Верди — широкое, многокрасочное полотно; опера Пуччини — изящная гравюра, острая и точная, сделанная рукой мастера. Характеры Верди разносторон-

ни, характеры Пуччини — ожившие маски старой итальянской комедии. Автор «Джанни Скикки» не стремится к могучему размаху Верди, его монументальности, его сложным полифоническим формам: партитура Пуччини, более графичная и суховатая, чем все его предшествующие партитуры, отличается в первую очередь изяществом, точностью, остротой мелодического рисунка.

В этой намеренной заостренности музыкального образа сразу заметен почерк композитора XX века. Старинные образы итальянской комедии наполнились ощущением новой, окружающей жизни. В наивной истории хитроумного Джанни открыто выступили черты злой сатиры на добропорядочное буржуазное общество и его семейные устои. Типичен для оперы Пуччини и некоторый нюанс мрачного гротеска в духе театра-гильоли: при всей своей внешней развлекательности, действие происходит у постели покойника, при свете зажженных погребальных свечей, и мрачный эпизод похоронного шествия с телом Буозо под мерный грохот барабана выглядит злой пародией на аналогичные сцены в других операх того же Пуччини. Впрочем, подобные «траурные ситуации» не были чужды и подлинной народной комедии!

Опера Пуччини — почти современница «Любви к трем апельсинам» Прокофьева. Она родилась в период вызревания неоклассцистских тенденций, в равной мере отразившихся на судьбах драматического театра и музыки. Не случайно столь популярными на театральной сцене в эту эпоху становятся комедии Гольдони и Гоцци, Мольера и Мариво, Лопе де Вега и Кальдерона. В этих бессмертных созданиях художники XX века искали путь к рациональному отрезвлению европейского театра, уставшего от романтических страстей, трагических ситуаций и бурных, гипертрофированных эмоций. Новый подход к традиционной комедии масок или комедии кукол дал такие бессмертные шедевры, как «Петрушка» Стравинского, «Испанский час» Равеля, «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева.

На этом пути пуччиниевский «Джанни Скикки» явился одной из первых ласточек итальянского музыкального театра нового времени. Ему предшествовали важные, характерные симптомы деромантизации итальян-

янской музыки. Деятельность молодой группы неоклассиков — Казеллы, Малипьеро, Пизцетти — заставила задуматься итальянского мастера и уловить то ценное, что принесли с собой эти новые всяния. Жестоко раскритикованный представителями молодого поколения в период «Девушки с Запада», Пуччини через несколько лет создал блестящий образец той подлинно реалистической, народно-национальной, жизненной неоклассики, до уровня которой они, в сущности, не поднялись. Изысканные оперы-комедии, созданные новой итальянской школой уже после смерти Пуччини (трилогия Малипьеро «Три комедии Гольдони» — 1926, его же трилогия «Венецианская мистерия» на собственный текст — 1932, опера Казеллы «Женщина-змея» на сюжет Гоцци — 1932), только отчасти продолжили линию «Джанни Скикки». Однако в формировании наиболее прогрессивных тенденций итальянской оперы XX века комическая опера Пуччини, бесспорно, сыграла важную роль первичного толчка.

*

Музыкальная драматургия «Джанни Скикки» подчинена традиционным канонам классической комедии. В маленькой опере, как в фокусе, сосредоточены все ее основные этапы: завязка до появления главного героя, хитро задуманная интрига, в которой герой играет главную движущую роль, и, наконец, морализующая развязка, трактованная с известной долей условности: наказан порок, вознаграждена добродетель... Но можно ли считать положительной фигурой мошенника Скикки? Да, можно, отвечают нам авторы музыкальной комедии, ибо и самое плутовство Джанни служит осуждению общественных пороков и счастью юных, чистых сердец. Подобно мольеровским слугам, плебей полирует сословные преграды и оказывается носителем тех ценных моральных качеств, которых начисто лишены представители «благородного» сословия. Создав такого героя, Пуччини со всей силой реализма раскрыл демократическую природу народной комедии.

В опере нет обычного для Пуччини сопоставления фона и собственно действия, она с начала и до конца динамична. И динамична не только благодаря активности сценического движения. Мастерство композитора

проявилось в одновременном совмещении всех основных линий комедии — ее сатирической, любовно-лирической и обобщенно-патриотической концепций. Центральным образом Джанни сопоставляется с групповым, собирательным образом семьи Донато, олицетворяющей алчность и стяжательство флорентийской знати; а полная очарования юности влюбленная чета, царящая над этим злобным миром, в сознании композитора ассоциируется с его прекрасной родиной — Тосканой и ее сердцем — Флоренцией.

Сквозная композиция «Джанни Скикки» определяется рядом сцен-эпизодов, сменяющих друг друга в пестром чередовании. Принцип сквозного симфонического развития обусловлен широко развитой системой лейтмотивов. Важнейшие из них появляются уже в кратком оркестровом вступлении, рисуящую типичную для классической оперы-буффа атмосферу «безумного дня». Каскад мощных и энергичных аккордов обрушивается на слушателя во вступительных тактах партитуры, переходя далее в характерную лейттему плача родственников Донато. Типичная ламентозная интонация нисходящей секунды в этой теме получает особую трактовку: задержание неаккордового звука падает не на сильную, а на слабую долю такта, что придает плачевной музыке несколько искаженный, гротескный оттенок:



Тему плача сопровождает короткий озорной мотив, окрашенный юмористическим тембром флейты-пикколо:



Это и есть, по существу, главный движущий мотив интриги оперы-комедии (М. Данилевич остроумно характеризует его как «тему плутовства»). В дальнейшем тема интриги возникает в первой же сцене совещания родственников, потрясенных страшным известием: ходят слухи, что Донато оставил все свое состояние монахам! А далее та же тема всюду сонутствует плутовским проделкам Джанни Скикки, выступая в самых разнообразных вариантах и комбинациях.

Облик комического героя выразительно обрисован острыми, лаконичными темами фанфарного склада. Одна из них как бы прикреплена к его собственному имени, изобилующему двойными согласными, звучащему в итальянском произношении энергично и суховато (Gianni Schicchi). В этом смысле она может быть названа «мотивом-фонемой»:



Другая тема Джанни — звонкая фанфара в оркестре — рисует находчивость ловкого флорентийца, его торжество над людскими слабостями и пороками:



Любопытна особая звуковая семантика обоих мотивов Джанни Скикки, вызывающая ассоциации с народным ярмарочным театром, балаганом, театром марионеток. По звуковому составу эти «мотивы-сигналы» отвечают характерным народным интонациям выкрика, зазывания, клича. К таким же приемам прибегал и Стравинский в «Петрушке».

Броскость и лаконизм пуччиниевских лейтмотивов сказались даже в любовно-лирической сфере действия. Широкие, кантиленные темы влюбленных содержат одно неизменное зерно — восходящий патетический мотив-возглас, полный восторженного чувства и составляющий основу темы любви. И так же, как «именной мотив» Джанни Скикки, эта лейтмелодия связана с определенной речевой фонемой, с определенным текстовым лейтмотивом весеннего счастья. Не скрывая пылких чувств, влюбленные мечтают о том счастливом времени, когда они смогут наконец соединиться брачными узами «в дни майских празднеств» («per il Calendimaggio»):



27b *Sostenuto*



27c *Un poco affrett.*
(con gioia)



От этих кратких мотивов, составляющих интонационную основу оперы, заметно отличается еще одна, более пространная тема, воссоздающая атмосферу эпохи и обстановку сценического действия, — тема закона, или тема власти. Всюду, где только заходит речь о завещании Буозо Донато, композитор вводит этот торжественно-хоральный, метко стилизованный образ далекой старины. Тема закона лежит в основе характеристики важных должностных лиц, принимающих участие в драматических переживаниях семьи Донато, — Доктора и Нотариуса. В сцене фальшивого завещания Джанни Скикки она достигает апогея. Плавню и величаво зву-

чит этот лейтмотив в партии струнных, в то время как ученый Нотариус читает латинский текст завещания:



Гибкое симфоническое развитие тем-лейтмотивов способствует напряженной активности сквозного действия. Структуру оперы условно можно подразделить на несколько основных эпизодов, соответствующих главным этапам комедии:

Сцена родственников у постели Буозо Донато, их плач и стенания. Первые подозрения. Чтение завещания. «Ансамбль ярости». Первая мысль о Джанни Скикки (B-dur — As-dur).

Ария Ринуччо (B-dur).

Появление Джанни. Его ссора с семьей Донато (Ges-dur — c-moll). Ария Лауретты (As-dur).

План Джанни и сцена с Доктором (F-dur — D-dur).

Ария Джанни (D-dur — c-moll).

Большой ансамбль родственников (ликование).

Сцена переодевания.

Терзет трех женщин (C-dur — F-dur).

Ария-песня Джанни (G-dur).

Сцена с Нотариусом. Кульминация. Большой «ансамбль ярости» (G-dur — C-dur — Des-dur).

Кода. Дуэт влюбленных. Обращение Джанни к публике (Ges-dur).

Как видно из этой схемы, общая композиция оперы Пуччини в существенной мере отображает принципы рондо, в котором важными контрастирующими эпизодами являются арии Ринуччо, Лауретты и Джанни. Групповые же сцены сквозного действия, лишь иногда переходящие в классический ансамбль и основанные на ма-

тернале главных лейтмотивов, составляют весь остов музыкальной комедии и отражают ее сатирическую линию.

Важную формирующую роль, как всегда у Пуччини, приобретает логически обоснованный и тщательно продуманный тональный план оперы. Как и в предшествующих его партитурах, здесь есть своя лейттональность, определяющая яркий и энергичный строй всей музыки в целом, — В-dur. С этой тональностью связаны оркестровое вступление и первая сцена оплакивания Донато; она же господствует в светлой, мужественной арии Ринуччо, выражающей народно-патриотическую идею оперы Пуччини. Заметно выделяются также тональности, находящиеся в терцовых соотношениях с главной (Ges-dur как завершающая тональность финала). Лирический центр оперы сосредоточен в арии Лауретты As-dur. В целом во всей партитуре преобладают бемольные тональности.

Специфичен и оркестровый колорит. Пуччини явно стремится к некоторому упрощению стиля в соответствии с образным строем оперы-буффа. Менее изысканной и менее дифференцированной становится у него трактовка струнной группы, исчезают обильные *divisi* и *solì*. Заметно возросла роль духовых и особенно звонкой меди; более компактной стала вся оркестровая ткань. В симфоническом развитии оперы немало сочных и полнозвучных *tutti*. А с другой стороны, сильно облегчено оркестровое сопровождение речитативных эпизодов, где слово, столь важное в комической опере, должно отчетливо выступать на первый план. Пуччини не прибегает к стилизованному речитативу *secco*, но тем не менее косвенно отражает этот стиль, предоставляя широкие возможности декламационному искусству певца-актера. Блестящим примером пуччиниевских речитативов *parlando* могут служить сцены Джанни с Нотариусом и Доктором.

Сохраняя в опере принцип сквозного симфонического развития, Пуччини тем не менее тонко отражает особенности традиционных форм старинной оперы-буффа. Таковы, прежде всего, ансамблевые сцены, которым он придает активный, действенный характер. Правда, в структурном отношении ансамбли «Джанни Скикки» сильно отступают от классических образцов.

Пуччини не стремится ни к развитой полифонии, ни к сложной дифференциации партий. Зато поистине классической является у него техника вокальной декламации, экспрессия речевых интонаций, владение «вокальной инструментальной».

Интонационный строй ансамблевых сцен полностью отвечает классическим типам буффонных ансамблей. Здесь и выразительное «lamento» первой сцены, где характерный мотив плача (пример 23), развивающийся в темпе Largo, создает злую пародию на этот классический жанр. Здесь и комический «ансамбль ярости» после чтения завещания Донато, в котором Пуччини, следуя руссиневской традиции, прибегает к эффекту «ненстового crescendo». Здесь и столь же типичный «ансамбль ликования» (Allegro vivo), основанный на приеме быстрой скороговорки. Выслушав предложение Джанни подделать завещание, родственники радуются: способ найден!

В гротескной сцене переодевания Джанни выделяется прекрасный классический терцет трех женщин (Нелла, Ческа и Зита) в ритме сицилианы.

Во всех этих ансамблях Пуччини сохраняет ясность классической функциональной гармонии. Однако лицо композитора XX века явственно проглядывает в кульминационных моментах «накала страстей», сильнейшего обострения конфликта. Таковы, например, смелые политональные эффекты в первом «ансамбле ярости» (совмещение тональностей Es-dur и G-dur, ц. 21 партитуры) или острые параллелизмы септаккордов с последующим политональным наложением в финальной сцене (Джанни прогоняет взбесившихся родственников):

29 [Allegro vivo]



С групповым портретом семьи Донато неразрывно связан центральный образ хитрого Джанни. Пронизы-

вающий всю оперу главный мотив интриги относится, в сущности, и к той, и к другой стороне: знатные флорентинцы готовы тотчас же заключить преступный союз с мошенником Джанни, лишь бы не упустить наследства Буозо.

Блестяще написанные арии Джанни ярко отображают народную стихию оперы. Первая из них (Джанни сообщает свой план «перевоплощения») основана на гротескной, маршевой теме, включающей характерные фанфарные лейтинтонации героя:



В дальнейшем развитии большой ансамблевой сцены эта же маршевая тема создает выразительный контрастный фон для речитатива в характере *parlando*. Каждый из претендентов нашептывает мнимому Буозо Донато свои пожелания («А мне не забудь оставить дом, ослицу и мельницу в Синье!»).

Вторую арию Джанни можно назвать арией-канцонной. Напоминая присутствующим о той жестокой каре, которая ждет каждого гражданина Флоренции, совершившего подлог (преступнику отрубали правую руку и приговаривали его к вечному изгнанию), Джанни мысленно прощается с родным городом. В арии Джанни «Прощай, Флоренция!» Пуччини использует характерные обороты народных тосканских песен, выразительно применяя эффект ладовой переменности и экспрессивные интонации лидийского мажорного лада (приводим аналогичный пример подлинной тосканской народной песни с таким же приемом ладовой переменности и характерной фиоритурой):

Andantino giusto

rit.

314

Ad-dio, Fi-ren-ze, ad-dio, cie-lo di-vi-no.
Прощай, мой го-род, бо-жествен-но-е не-бо,

316

Ma-d-da-le-na... Ma-d-da-le-na...
Ма-да-да-ле-на... Ма-да-да-ле-на...

Хоровой рефрен подчеркивает простую песенную форму арии, складывающуюся из трех построений.

Маленькая канцона Джанни — одна из драгоценных находок Пуччини. С большим юмором композитор обыгрывает эту тему в заключительной сцене оперы. Джанни диктует Нотариусу фальшивое завешание Буозо, составленное в пользу «моего лучшего друга Джанни Скикки», но тут же напоминает потрясенным родственникам, как важно сохранить тайну подлога. Речевой речитатив сменяется широкой кантиленой («Прощай, Флоренция!»); сопровождающие канцону резкие, диссонансирующие гармонии выразительно раскрывают трагикомический смысл этой ситуации.

Народно-песенное начало, воплощенное в музыкальном портрете Джанни, открыто выступает и в партиях молодых героев. Но здесь Пуччини вступает в совсем иную сферу своей комедии — сферу лирики. Его Ринуччо и Лауретта — радостные, счастливые дети солнечной южной страны. Образы их в воображении композитора как бы слились с неувядающей красотой родной Тосканы, с вечной молодостью прекрасной Флоренции.

Отсюда вытекает особое драматургическое значение этих образов — не слишком индивидуальных, обобщен-

ных и как бы приподнятых над всем окружающим миром человеческой пошлости.

Стройные, завершенные по форме арии Лауретты и Ринуччо служат выражением той сверхзадачи, которую Пуччини поставил перед собой в «Джани Скикки», — прославления родины.

Уже в прелестной и простодушной арии-специиане, которую Лауретта поет, обращаясь к отцу, вырисовывается поэтический образ Флоренции:

32 Andantino ingenuo

О mio bab-bi no ca-ri-ssim,
 Па-ро-ка мой лю-би-мый,
 date:
 pp
 mi-ria-cce, è bel-la, bel-la, bel-
 как он про-сид. ла-да, сти-ро-ла!

Однако во всей своей полноте национальная, итальянская стихия раскрывается в арии Ринуччо, созданной, как указывает сам композитор, по образцу народной тосканской песни сторнелло. Пронизанная маршевым пунктированным ритмом, полная кипучей энергии, тема звучит в полном смысле слова как торжествующий

гимн родине. Звонкий аккомпанемент арфы, высокий регистр теноровой вокальной партии и мужественная тональная окраска (B-dur) усиливают этот характер:

33 Andante mosso un po' sostenuto

Rin.

Ри, ренце ёсо, теина! Бе, ри! Фло, ри, ло!
Фло, ренца, а, как сад! вродней ца, тошь ты!

Музыке Пуччини хорошо соответствует поэтический текст Форцано. Прославляя «цветущее дерево Флоренции», молодой тосканец поет о питающих этот город народных корнях, о «быстрых ручейках», бегущих с гор и долин и вливающих в светлые воды Арно новые жизненные соки. Поет он о дивных зодчих и живописцах Флоренции, вышедших из народа: славном Арнольфо ди Камбио, великом Джотто и о семье Медичи — отважных сыновей купеческого рода. «Так бросим же распри и раздоры! — провозглашает Ринуччо. — Да здравствуют новые люди и Джанни Скикки!»

Мощное оркестровое заключение интонирует героическую тему — новый, облагороженный вариант фанфарного мотива Скикки (см. пример 26), а в средней части арии широко и привольно звучит тема арии Лауретты (см. пример 32). Так в жизнеутверждающем гимне Пуччини синтезирует самые яркие, полнозвучные и самые национальные темы своей партитуры.

Ту же идею прославления родины композитор утверждает в финальной возвышенно-лирической коде. Струнные в полный голос поют красивую тему любви с ее характерной восходящей лейтмотивной. Теперь она воспринимается и как образ вечно юного города — «золотой Флоренции» (см. пример 34).

Lan - rel - la
 Mo - a Day -
 mi - a
 sta-re-mo sem-pre più...
 - per - ra! Beo-ly sta-Go, in gita.

Комическая опера превратилась в ликующий гимн — хвалебную песнь Италии, ее молодости и красоте.

Мудро объединяя в финале два плана действия, Пуччини не забывает о главном герое: ведь это ему обязаны своим счастьем молодые влюбленные, ведь это он и есть тот самый «новый человек», плебей, который дает родине жизненные силы.

И вот маска сброшена. Перед публикой сам актер, живой исполнитель роли Джанни Скикки. По установившемуся обычаю, он просит у публики снисхождения, в котором некогда отказал ему Данте. При этом великом имени в оркестре звучит тема гимна Ринуччо, тема славы Италии. Ведь даже и сам «пострадавший» грешник готов преклониться перед великим поэтом! Победоносным мотивом Джанни, его «триумфальным кличем» заканчивает свою оперу Пуччини.

Три части триптиха — три лица Пуччини — во многом подводят итог его творческого пути. Создание этой триады было огромным завоеванием художника, сумевшего и сохранить то ценное, что связывало его с итальянской традицией, и преодолеть ее отжившие черты.

Новаторские принципы Пуччини в триптихе очевидны. В нем явственно прослеживаются лучшие прогрессивные черты европейского музыкального искусства начала XX века; видны чуткие переключки с французским импрессионизмом, стилем Дебюсси, искусством молодого Стравинского, с зарождающимся неоклассицизмом в лучших его проявлениях.

Заметно изменился и стиль Пуччини в целом. Менее певучими, менее капризными стали вокальные партии; заметно возросла роль речевой интонации; еще изысканнее и виртуознее становится оркестровка. Более лаконичным и броским стало развитие драматического действия, подчиненное принципу «смены кадров».

Но главных, коренных своих качеств Пуччини не утратил. По-прежнему поражает у него (даже и в лаконичных темах) яркая специфика итальянского мелоса, подлинная симфоничность развития, глубокая продуманность, в мельчайших ее деталях, стройной, компактной оперной формы. Уже один «нерукотворный памятник», какой композитор воздвиг себе в «Джанни Скикки», свидетельствует о ценности пуччиниевского цикла.

В оценку триптиха время внесло свои коррективы. Восхищаясь оперой «Джанни Скикки», современный слушатель, конечно, не будет отвергать двух первых опер цикла и, более того, несомненно, проявит к ним живой интерес. Ни мрачная, но и столь обычная человеческая драма в «Плаще», ни слишком изысканная, но глубоко гуманистическая в своей направленности «Сестра Анжелика» несколько не умаляют достижений позднего Пуччини. Напротив, только воспринимая всю оперную триаду как единое целое, можно составить полное представление о данном этапе творчества итальянского мастера. При всей их контрастности, три оперы триптиха создают то неразрывное единство цикла, которое лучше всего выражает новаторские тенденции «театрализованного симфонизма» Пуччини.

Восстановить это единство — одна из почетных задач музыкального театра современности.



Глава VIII

ПОСЛЕДНИЙ ВЗЛЕТ

В эту оперу я вложил всю свою душу; увидим же, насколько мои чувства созвучны с чувствами публики.

*Пуччини (из письма к Симони
от 25 марта 1924 г.)*

I.



лестяще показав в триптихе владение малой оперной формой, Пуччини не оставлял мечты о новом капитальном оперном сочинении. Опыт трехчастного цикла для него не прошел бесследно. Композитору, как и прежде, хотелось избежать проторенных путей. Его странная переписка с двумя последними либреттистами — Адами и Си-

мони — свидетельствует о том, что мысль его уже не останавливается на чистом жанре лирической или комической оперы: он ищет своеобразного синтеза в оперном жанре — произведения, которое позволило бы ему создать широкое реалистическое полотно на основе ранее разработанных одноактных эскизов. Высокий накал человеческой драмы он стремился сочетать с теплым лиризмом и острой комедийностью. Такой сюжет композитор нашел в трагикомической сказке Гоцци «Турандот».

Летом 1919 года на приморском курорте Баньи ди Лукка Пуччини встретился с известным драматургом, театральным критиком и журналистом Ренато Симони (1875—1952). Это знакомство вскоре привело к творческому содружеству. В лице Симони, широко образованного литератора, композитор нашел будущего со-трудника, с которым всегда мог поделиться творческими замыслами, сомнениями и поисками и чьи советы могли оказать ему немалую помощь.

Как-то раз, в начале 1920 года, во время одной из своих поездок в Милан, Пуччини в беседе с Адами и Симони коснулся своих творческих планов и заговорил о поисках нового, «идеального» оперного сюжета. «Почему бы не взять „Принцессу Турандот“?» — спросил Симони. Эта мысль сразу зажгла воображение композитора. Симони тут же доставил ему экземпляр пьесы, и Пуччини принялся изучать ее в поезде, по дороге домой, в Торре дель Лаго.

А через несколько дней он уже со всей категоричностью заявляет о желании работать над «Турандот». В письме к Симони от 18 марта он проявляет живой интерес к сценической интерпретации пьесы Гоцци, а главное, к ее центральной гуманистической мысли, с большой смелостью выраженной у итальянского драматурга эпохи Просвещения. Усилить эту гуманистическую линию композитору помогла шиллеровская переработка сказки Гоцци, которую он первоначально предпочел оригиналу и взял за основу будущей оперы *. «Дорогой Симони, я прочитал «Турандот», — писал Пуччини, — мне кажется, что не стоит отказываться от этого сюжета. Вчера говорил с одной иностранкой, она сказала мне, что эта вещь идет в Германии в очень любопытной и оригинальной постановке Макса Рейнгардта. Она напишет, чтобы ей прислали фотографии этого спектакля, так что и мы увидим, о чем идет речь. Но я, со своей стороны, посоветовал бы взяться за этот сюжет. Надо упростить его — сократить число актов и отработать — сделать более гибким, действенным и, главным образом, раскалить любовную страсть Турандот, которую она

* С пьесой Шиллера «Турандот» Пуччини познакомился в итальянском переносе А. Маффей, одного из либреттистов Верди.

столько времени тушила под пеплом своей великой гордыни... Словом, я считаю, что «Турандот» самая нормальная и человеческая пьеса из всего, что написал Гоцци.

И, наконец: «Турандот» надо прочитать современными глазами — твоими, Адами и моими» (17, с. 301).

Это письмо выразительно предугадывает будущую концепцию оперы Пуччини. То современное восприятие, о котором мечтал он вместе с своими либреттистами, действительно осветило новым светом всю драматическую сказку Гоцци и выдвинуло на первый план скрытый в ней гуманистический смысл.

Как видно из текста письма, работа над сценарием и либретто была поручена двум авторам — Адами и Симони. Посылая Адами текст пьесы Шиллера, Пуччини пишет: «Посылаю тебе томик Шиллера. Обсудим все письменно. Вот что необходимо сделать сейчас: адаптировать сюжет, найти для него надлежащий стиль, наполнить его новой субстанцией, нагрузить и снова разгрузить его. В настоящем виде он невозможен... Вы, два венецианца *, должны придать интересную, разнообразную и современную форму вашему переложению Гоцци. Пока храним молчание! Но если вы добьетесь успеха (а добиться вы должны), увидите, какая получится прекрасная, оригинальная вещь, и притом вещь захватывающая (на этом я настаиваю). Ваше воображение, воспламененное буйной фантазией старинного автора, не может не привести к чему-то великому, привлекающему! Желаю вам побольше сил!» (46, с. 210).

Письма, обращенные к обоим либреттистам, послужили сигналом к усиленной работе над новой оперой. С тех пор и до последних лет жизни чудесная сказка Гоцци завладела всеми мыслями композитора, всем его существом. С лихорадочной поспешностью набрасывает он первые эскизы тем, изучает китайскую музыку, торопит своих соавторов, придирчиво критикует присланные ему фрагменты текста.

Особенно активным был этот процесс в течение двух первых лет. 15 августа 1920 года композитор сообщает

* Симони был известен как автор комедий на венецианском диалекте.

своему другу Риккардо Шнаблю, что Адами и Симони уже прислали ему «весьма оригинальный план „Турандот“» (47, с. 494). Однако фактически речь шла уже не только о плане, а о первоначальном варианте либретто первого действия, написанном в середине мая 1920 года.

В конце этого года (декабрь) либреттисты Пуччини смогли показать ему наброски II действия. На этот раз их работа не удовлетворила композитора. Пуччини жестоко раскритиковал либретто за многословие и обилие этнографических деталей. «Это не действие, это лекция!» — восклицал он. Призывая своих соавторов к насыщенной, лаконичной и яркой образности текста, он сам в письме к Симони набросал сценарий II действия*, как бы задавая тон последующим сценам либретто. Текст этого сценария (одного из немногих сохранившихся авторских планов Пуччини) заслуживает того, чтобы привести его целиком. Композитор отчетливо видит сцену и старается передать свое видение либреттистам.

«Дорогой Ренато, — писал он в декабре из Торре-дель-Лаго, — вот что-то вроде руководства ко второму действию.

Второе действие: очень схематично — должно быть очень быстрым, остановки наступают лишь там, где потребует того лирика; выход Турандот — нервно.

Nessun dorma — Пекин; романс тенора.

Искушения: вино, женщины — отвергает пиршество. Соблазнительями и протагонистами в этой сцене будут маски. Требуют назвать имя ради спасения их жизни. Калаф: Нет, я потеряю Турандот; предлагают бежать — нет; затем небольшой заговор между ними, угрожают смертью — прочь, изверги! Входит Турандот — самый короткий дуэт — короткая сцена пытки. Все трое говорят, что сердца их разбиты. — Я ее потерял! — О, мое сердце, почему ты так бьешься? Лну говорит, что хочет остаться, умоляет Турандот сжалиться. — Палач — сцена в занавешенной комнате — рабыни и

* Впоследствии этот материал послужил основой для III действия «Турандот».

Лиу — Турандот уязвлена ревностью — небольшая сцена — Палач.

Последняя сцена: большой белый дворец — Пегония, все в сборе, император на троне — восход солнца. Калаф: Прощай, свет, прощай, любовь, прощай, жизнь. — Имя? Я его не знаю. Лапидарно. Большая любовная тирада, поцелуй в современном духе. Поют все присутствующие» (47, с. 496).

В начале 1921 года работа сильно продвинулась. Одоблив новый вариант либретто I акта, Пуччини приступает к сочинению музыки. Присланные дальнейшие сцены тоже в целом удовлетворяют его. «Браво, Ренато! — пишет он Симони, получив в конце апреля II действие. — А теперь вперед, к третьему действию, которое должно быть достойно двух предыдущих» (47, с. 504). Он, по его словам, уже с восторгом «предчувствует» трогательное *lamento* Лиу и заключительную сцену торжества. И снова пишет Симони 22 мая 1921 года. «Я работаю, и, мне кажется, с успехом. Закончил сейчас ужасную песнь Палача; принимаюсь за «Луну» и Траурный марш. Для этих двух отрывков у меня уже есть хороший материал, и я закончу их быстро. Опера приобретает «роскошные» формы» (17, с. 308).

Летом, в июне, была почти закончена музыка замечательного I акта — одного из самых монументальных, развернутых экспозиционных действий Пуччини.

Но композитора по-прежнему волнуют недостающие сцены либретто. Ему явно хочется услышать живую речь своих героев, увидеть их на подмостках, ощутить их сценическую плоть и кровь. «Второй акт? — пишет он Симони. — А третий? Третий?! Третий?! Подумайте, о поэты, ведь о третьем мы меньше всего говорили, потому что трудно было найти чувствительный центр... В III акте я прошу больше лирики и взволнованности: хоры, краски, император, палач и т. д. — все это хорошо и красиво, но когда говорит только душа, получается намного выразительнее» (17, с. 309).

Затем работа над оперой на некоторое время затормозилась. Осенью 1921 года Пуччини в отчаянии пишет Сибиле Селигман, что «Турандот», видимо, так и не будет окончена, и даже подумывает о новом сюжете. Возвратившаяся в то время «мода на XVIII век» заставила его задуматься над приключениями знаменитого аван-

тириста графа Калиостро. Это увлечение, правда, оказалось недолгим.

Вернувшись к «Турандот», Пуччини приступил к оркестровке I действия, которую закончил 8 ноября 1922 года. Одновременно рождалась музыка последующих сцен: большая ария Турандот, романс Калафа («Nessun dorma»), эскизы комической сцены масок в начале II действия.

Создавая эти фрагменты, Пуччини пока еще не мог окончательно установить структуру будущей оперы. Судя по материалам его переписки, он первоначально склонялся к двухактному варианту «Турандот». Однако постепенно разрастающийся музыкальный материал заставил его отказаться от этого плана. Помня печальный опыт премьеры «Мадам Баттерфлай», Пуччини решил наконец остановиться на трех действиях и тем самым придать своей опере более традиционную и доступную сценическую форму.

Следующий, 1923 год был годом упорной и вдохновенной работы. Закончено сочинение II действия, и почти завершена его оркестровка. Сочинены все сцены III действия, кончая предсмертной арией Лну, для которой сам композитор пишет слова.

Остается немного — финал III акта. Но это немного больше всего тревожило, волновало Пуччини. Большой дуэт Калафа и Турандот должен был властно утвердить ту силу гуманизма, которая скрывалась в условных образах старой сказки. На эту сцену он возлагал все свои надежды, задумав ее не только как любовный дуэт, но и как философский апофеоз, просветляющий всю оперную концепцию. Один за другим отвергает он все варианты, предложенные его либреттистами: все они — ниже поставленной им задачи.

«Дорогой Карло, — пишет он 14 февраля 1924 года своему другу, композитору Клаузетти, — получил от Симони стихи, но это не то. Я написал об этом Адами, но Ренато пока не ответил, потому что должен сказать ему, видимо, не очень приятные вещи...» (17, с. 318—319).

С текстом заключительного дуэта Пуччини считал нужным познакомить будущего дирижера оперы — Тосканини. Прославленный маэстро также проявил к либретто достаточно критическое отношение и вызвал на совеща-

ние осенью 1924 года обоих либреттистов «Турандот». Наконец, в октябре Пуччини одобрил текст дуэта и приступил к сочинению музыки. «Это должен быть великий дуэт, — писал он Адамн. — Два существа, находящиеся, так сказать, по ту сторону реального мира, внезапно преобразуются в живых людей силой любви; и эта любовь должна властно захватить всех находящихся на сцене, излиться в мощном оркестровом заключении...» (46, с. 215).

Но великая сцена любви так и осталась несбывшейся мечтой мастера. Пуччини не суждено было закончить свой труд — совсем не по вине его либреттистов.



Последние годы жизни Пуччини были отравлены сознанием надвигающейся роковой болезни. Чуткий и впечатлительный, он все чаще испытывал состояние депрессии, одиночества, неверия в свои силы. Это состояние не могли развеять ни шумный успех, ни растущее материальное благополучие, ни заботливое отношение семьи.

Художника глубоко угнетала вся атмосфера окружающей жизни, вся мрачная действительность Италии послевоенных лет. Пуччини, как известно, не обладал прозорливостью в вопросах политики и внешне полностью разделял те буржуазно-либеральные взгляды, которые прочно укоренились в его среде. Однако всем своим сердцем чуткого художника, подлинного сына Италии, он не мог не ощущать ужаса надвигающейся политической катастрофы.

Одержав победу в войне с Австро-Венгрией, Италия вступила в полосу глубочайшего кризиса. Присоединение новых территорий досталось ей дорогой ценой. «Почти 700 тысяч убитых, более 1,5 миллиона искалеченных и раненых, десятки тысяч сирот и оставшихся без кормильцев стариков... Таковы были последствия войны для Италии. Пять наиболее плодородных и богатых провинций полуострова были опустошены неприятельским вторжением. Военные убытки составляли 12 миллиардов лир. Война потребовала от Италии колоссального напряжения всех ее и без того скудных ресурсов» — так анализирует этот период современный советский исследователь (9, с. 7).

В разрушенной, обнищавшей стране вспыхнуло революционное движение. Доведенные до отчаяния голодом и нищетой, трудящиеся Италии развернули жестокую борьбу за свои права: в 1919 году по всей стране прокатилась волна забастовок, митингов, демонстраций. Особенно мощного размаха достигло движение в защиту молодой Советской республики, за солидарность с русским пролетариатом.

Однако руководители революционного итальянского пролетариата не сумели придать этой борьбе подлинно классовый характер. Рабочий класс Италии так и не смог занять руководящее положение в накаленной атмосфере бурного социального протеста. И даже образование в январе 1921 года Итальянской коммунистической партии во главе с Антонио Грамши не могло обеспечить победу итальянскому пролетариату. Над страной уже нависла реальная угроза фашизма, менялось соотношение классовых сил.

Пользуясь обстановкой экономического кризиса, отряды фашистов широко развернули шовинистическую пропаганду за «возрождение могучей Италии». При поддержке значительной части крестьянства и националистически настроенной буржуазии они настойчиво рвались к власти. Начались открытые нападения фашистов на местные организации социалистической и коммунистической партий, фашистские погромы в деревне. Слабое, нерешительное коалиционное правительство Италии было не в силах остановить надвигающийся фашистский террор.

В 1922 году фашизм перешел к прямой атаке. 28 октября Муссолини предпринял свой знаменитый «поход на Рим», завершившийся официальным государственным переворотом — приходом к власти диктатора. Характерно, что этот переворот совершался пока еще в рамках существующей старой конституции. Фактически подчинив себе парламент и королевскую власть, Муссолини, по его словам, «заботился о том, чтобы не затронуть главные столпы государства» (9, с. 48). Начальный период установления фашизма определялся его приверженцами как «диктатура фашистской партии над старым либеральным государством» (9, с. 49).

Наступление фашистского режима внешне не отразилось на общественном положении Пуччини. Более того,

в начале своей карьеры Муссолини стремился привлечь на свою сторону крупнейших представителей художественного мира. В 1924 году он даже счел нужным удостоить Пуччини звания «государственного сенатора» («*Senatore del Regno*»). К этой почести композитор отнесся иронически. Титул сенатора он сразу же переделал по-своему, заменив букву «с» буквой «о». Так получилось новое звание — «*Sonatore del Regno*» («государственный музыкант»), которым Пуччини любил пощеголять в беседах с друзьями.

Знаки внимания оказанные ему новым правительством, заставили Пуччини одно время надеяться, что он сможет принести известную пользу развитию национальной культуры. Летом 1923 года он обратился к Муссолини с просьбой о строительстве Большого национального театра в Риме, но, получив от диктатора отказ («У государства нет средств»), сразу же разочаровался в своих ожиданиях.

В этих условиях невольно привлекает внимание такой важный факт биографии композитора, как его новое сближение с Артуро Tosканини — открытым, непримиримым врагом фашизма с первых же дней нового режима. Едва ли можно считать случайным, что дружба двух музыкантов так внезапно окрепла и углубилась именно в эти тяжелые для их родины годы. Какими бы близорукими ни были политические суждения Пуччини, но в лице гениального дирижера он, видимо, с особой остротой почувствовал представителя той великой демократической культуры Италии, в недрах которой сложилось и его собственное мировоззрение художника.

События государственного переворота вызвали у Пуччини чувство смятения и тревоги. Он мечется между своей неизбывной привязанностью к родной земле, к природе родной Тосканы — и желанием скрыться, уйти, убежать от гнетущей обстановки, окружающей его повсюду. Более, чем всегда, он избегает больших городов Италии и живет в сельском уединении — то на своей вилле в Торре дель Лаго, то в охотничьем домике в Торре делла Тальята, то на приморском курорте Виареджо. Здесь его посещают Адами и Симони, близкие друзья из Милана и Рима. Периоды уединения сменяются частыми поездками то в Лондон, то в Вену, то в Париж, а летом 1922 года он предпринимает большую турист-

скую поездку в автомобиле по Швейцарии, Германии и Голландии. Одно время Пуччини даже делал фантастическую мечту о кругосветном путешествии в далекие страны, в Индию, Китай и Японию — на родину своей Баттерфлай, но вскоре сам сознает неосуществимость этих мечтаний.

В декабре 1921 года Пуччини вынужден был покинуть свое любимое убежище — Торре дель Лаго — и переселиться в курортный городок Винареджо на берегу Лигурийского моря. Причиной этой внезапной смены любимому дому, по сохранившимся сведениям, послужила постройка фабрики около виллы Пуччини. Но можно предположить, что в маленьком поместье композитора резко изменились и самые условия жизни: война, обнищание и разруха неминуемо должны были разрушить ту сельскую идиллию, которая некогда окружала автора «Богемы». На смену уютному дому на берегу озера Массачукколи пришла большая и комфортабельная вилла в Винареджо, окруженная могучими соснами. Пуччини гордился этим новым приобретением, но в душе не питал к нему симпатии. Отъезд из Торре дель Лаго он сам расценивал как «одну из величайших горестей» в его жизни.

Большой, просторный дом Пуччини в Винареджо, сохранившийся и поныне, в целом производит мрачное впечатление. Именно здесь весной 1923 года композитор написал свою поэтическую исповедь — маленькое стихотворение, пронизанное глубокой скорбью:

Как одинок я!
Нет рядом друга,
Даже и в музыке
Радости нет.
И если смерти
Настанет время,
С какой отрадой
Найду покой!
Баловнем счастья
Кажусь я многим.

Но как сурова
Ты, жизнь моя,
Мои успехи?
Минует слава,
Едва ничтожный
Оставив след.
Уходит скоро
Светлая юность,
И взор провидит
Вечности мрак.

Чувством опустошенности и одиночества наполнены многие письма композитора, обращенные к самым близким друзьям — Джузеппе Адами и Сибиле Селигман. И только дружба с Тосканини, разгоревшаяся с новой

силой, была ярким лучом, озарившим последние годы итальянского мастера.

Живейшую радость композитору принесла новая постановка «Манон Леско» в театре «Ла Скала», приуроченная к 30-летию этой оперы. Премьера состоялась 26 декабря 1922 года. Главным инициатором торжества был Тосканини, сумевший в своей интерпретации раскрыть лучшие стороны раннего, «молодого» пуччиниевского стиля. Партию де Грис исполнял знаменитый Аурелиано Пертиле; по мнению Пуччини, артист не имел соперников в этой роли. Потеряв в 1921 году своего лучшего друга Карузо, композитор воочию убедился, что новая, «пуччиниевская» школа бельканто не угасла: она нашла свое продолжение в деятельности целой группы замечательных певцов XX века, воспитанных на операх Пуччини, несущих его музыку во все страны мира. Слушая исполнение Тосканини, он как бы заново обретал свою юность, творческое горение молодых лет.

«Дорогой Артуро, ты доставил мне самую большую радость в жизни, — писал он 2 февраля 1923 года. — «Манон» в твоей интерпретации — это то, о чем я даже не мечтал в те далекие времена, когда писал ее. Ты исполнил мою музыку так поэтично, с такой *souplesse* (гибкостью) и так недосыгаемо страстно. Вчера вечером я буквально ощущал всю твою великую душу и любовь к твоему старому другу и товарищу юношеских лет. Я счастлив, потому что ты прежде всего сумел понять весь мой юношеский и страстный пыл тридцатилетней давности! Спасибо от всего сердца!» (17, с. 316).

Успех «Манон Леско» примирил Пуччини с театром «Ла Скала». Он искренне постарался забыть и неудачу с «Эдгаром», и страшный провал «Мадам Баттерфлай», и временную неприязнь к Тосканини, вызванную холодным отзывом дирижера о триптихе. Теперь, в пору создания «Турандот», Пуччини возложил все надежды на этого гениального музыканта. Ему одному, и только ему, мог он доверить сценическую судьбу своего последнего детища.

Осенью 1924 года он принял твердое решение передать оперу театру «Ла Скала» и сообщил об этом Адами в письме от 1 сентября: «В отношении «Ла Скала» я сказал «да». Умно ли я поступил? Сейчас примусь за работу, которую прервал полгода тому назад. Надеюсь,

что скоро покончу с этой проклятой принцессой. Вижу, что горизонт проясняется» (46, с. 220). Уже назначены были примерные сроки премьеры — апрель — май 1925 года.

Однако, приехав в Винареджо, Тосканини застал автора «Турандот» тяжело больным. Ранней весной Пуччини почувствовал резкое обострение горловой болезни, которой он страдал с давних пор. Сначала он не придал этому заболеванию серьезного значения и приписал его временному раздражению (Пуччини много курил), но тем не менее счел нужным посоветоваться с врачами. Миланский врач-ларинголог, осмотрев больного, не нашел никаких угрожающих симптомов. А между тем боль в горле становилась невыносимой, работа над оперой прекратилась. В августе композитора посетила его верная подруга Сибилла Селигман. Она нашла Пуччини настолько изменившимся, что решила поделиться своими опасениями с его сыном Тонио. Измученный болезнью маэстро обратился еще к одному врачу-специалисту, на этот раз во Флоренции. Результат консультации оказался трагичным. Сообщив своему пациенту, что ему удалось обнаружить небольшую опухоль незлокачественного характера, врач вызвал сына Пуччини и открыл ему всю правду: композитор страдал раком горла в стадии, уже не поддающейся излечению. Медицинский консилиум в Милане подтвердил этот приговор.

Оставалась последняя надежда — операция и облучение радием. По совету врачей Пуччини был направлен в Брюссель, в клинику известного онколога профессора Леду. По пути в Бельгию он задержался в Милане. Здесь состоялось его последнее свидание с Тосканини — беседа о будущей постановке «Турандот». Показывая дирижеру свою неоконченную оперу, Пуччини произнес пророческие слова: «Ну, а здесь кто-то выйдет на сцену и скажет: в этот момент смерть прервала работу композитора».

Несмотря на уверения окружающих, он хорошо сознавал нависшую над ним угрозу. «Дорогой Адамино, что я скажу тебе? — писал он своему другу незадолго до отъезда в Брюссель. — Я переживаю ужасное время. Эта боль в горле мучает меня, и еще более морально, чем физически. Еду в Брюссель к известному специалисту (...). Будут ли меня оперировать? Вылечат ли меня?

Или не будет спасения? Больше так продолжаться не может» (76, с. 248—249).

4 ноября Пуччини выехал в Брюссель в сопровождении сына, приемной дочери Фоски и представителя фирмы Рикорди — Карло Клаузетти. В его портфеле были наброски заключительного дуэта и финала III действия: он все еще надеялся закончить работу над «Турандот». По дороге состояние больного сильно ухудшилось: начались горловые кровотечения, которые он старался скрыть от своих родных.

Вечером 7 ноября в Брюсселе Пуччини в последний раз посетил оперный театр. Шла «Мадам Баттерфлай». Собрав последние силы, он простился с оперной сценой, которой отдал всю жизнь. Во время спектакля зрители сразу узнали итальянского мастера и приветствовали его восторженными овациями.

В клинике началось мучительное лечение радиом. Пуччини, по его словам, «был готов ко всему». 24 ноября, в понедельник, профессор Леду произвел операцию, которая продолжалась три с половиной часа под местным наркозом. За исходом операции с тревогой следил весь мир: непрерывный поток телеграмм наводнял больницу. Пуччини стойко переносил ужасные страдания последующих дней. Стеклообразные иглы, облученные радиом, пронзали его гортань, жажда затрудняла дыхание. Но врачи не теряли надежды. «Пуччини выберется», — уверенно сказал Леду на третий день после операции.

Этот прогноз не оправдался: 28 ноября, к вечеру, наступил острый сердечный кризис. Пуччини потерял сознание. Испуганные врачи немедленно удалили иглы и приняли все меры к тому, чтобы оживить сердечную деятельность. Сознание вернулось, но силы больного быстро падали. Знаком попросив дать ему бумагу и карандаш, Пуччини начертал последние слова: «Мне хуже, чем вчера, — адская боль в горле — холодной воды. Эльвира — бедная женщина!» Наступила агония. В клинику прибыли посол Италии Орсини-Барони и папский нунций монсеньор Микара для обряда соборования.

29 ноября 1924 года, в субботу, около четырех часов утра, сердце композитора перестало биться *.

* Некоторые биографы Пуччини (в том числе А. Фраккарони) относят время его кончины к 11 часам 30 минутам утра, очевидно имея в виду час официального извещения в печати.

Через несколько дней Италия отдавала последний долг певцу «Богемы». День похорон Пуччини — 3 декабря — был объявлен днем национального траура. В Миланском соборе состоялась торжественная заупокойная служба. Оркестром и хором дирижировал Тосканини, исполнивший Реквием из оперы Пуччини «Эдгар». Давний соперник композитора Пьетро Масканьи откликнулся на смерть Пуччини прочувствованной статьей. «Он был велик и благороден, — писал Масканьи, — был горячо любим в своей отчизне. Как музыкант он всегда следовал велению чувства, а как человек не имел ни одного врага» (50 — см. 76, с. 251).

Тело Пуччини было погребено на кладбище *Cimitero Monumentale* в Милане, в склепе семьи Тосканини, и лишь через два года перевезено в Торре дель Лаго. За этот срок около виллы Пуччини, на берегу озера, был воздвигнут мавзолей, ставший последним местом упокоения итальянского мастера. На этом траурном торжестве погребения в Торре дель Лаго присутствовали многие представители итальянского художественного мира, исполнялись симфонические фрагменты из опер Пуччини. Надгробную речь произнес Масканьи.

Но самый величественный, поистине «нерукотворный» памятник композитору был воздвигнут не здесь. Весной 1926 года крупнейший дирижер Италии вынес на сцену театра «Ла Скала» последнее, незаконченное творение Пуччини, его лебединую песню — оперу «Турандот».

По совету Тосканини завершение оперы было поручено Альфано *, как композитору, по стилю близкому к Пуччини, впитавшему его влияние. На его долю выпала нелегкая задача досочинения «великого друга» Калафа и Турандот и заключительной сцены III действия по эскизам Пуччини.

Премьера состоялась 25 апреля 1926 года. Дирижировал Тосканини. То был один из последних, тяжелых годов его пребывания на родине перед отъездом в Америку. Непримиримая ненависть маэстро к фашистскому правительству сделала невозможной его дальнейшую

* Франко Альфано (1876—1954) — один из видных представителей веристской школы, автор десяти опер, среди которых особую известность приобрела опера «Воскресение» (1904) на сюжет романа Л. Толстого.

работу в Италии и даже поставила под угрозу исполнение «Турандот». О той обстановке, которая сложилась тогда в Милане, подробно рассказывает биограф Пуччини Карнер.

«Премьера «Турандот» едва не сорвалась из-за грандиозного политического скандала. Случилось так, что фашистская партия решила торжественно отметить 21 апреля праздничный День империи и воздать почести Муссолини, который специально для этого приехал в Милан. А потому дирекция «Ла Скала» сочла своим долгом пригласить дуче почтить своим присутствием премьеру «Турандот». Антифашистские взгляды Тосканини были хорошо известны. Осенью 1923 года во время представления оперы Пиццетти «Дебора и Ианль», которой дирижировал Тосканини, в театр «Ла Скала» ворвалась банда чернорубашечников с требованием исполнить фашистский гимн «Джовинетца», на что маэстро ответил отказом. После этого известного случая самое имя Тосканини стало для Муссолини красной тряпкой, которой дразнят быка. Вспомнив об этом инциденте, Муссолини ответил, что примет приглашение лишь в том случае, если перед спектаклем будет исполнен фашистский гимн. Но он недостаточно знал железное упорство музыкального властелина. Узнав о требовании дуче, Тосканини предъявил дирекции «Ла Скала» краткий ультиматум: или «Турандот» будет исполнена без фашистского гимна, или оперой будет дирижировать другой дирижер. И Тосканини победил. Рождение лебединой песни Пуччини не было запятнано ни «Джовинетцей», ни присутствием дуче» (46, с. 225—226).

На премьере присутствовали виднейшие музыканты Италии. В главных партиях Турандот, Лиу и Калафа выступили Роза Райза, Мария Дзамбони и Мигуэль Флета.

По воле дирижера спектакль превратился в торжественный гимн памяти Пуччини. Маэстро не пожелал исполнять сцены, досочиненные Альфано. Спектакль прекратился на середине III действия. Проникновенно прозвучали последние страницы партитуры, написанные рукой создателя «Турандот», — предсмертная ария Лиу и хор, оплакивающий маленькую героиню: «Прощай, Лиу! Прощай, доброта! Прощай, нежность! Прощай, поэзия!» Затем Тосканини положил дирижерскую па-

лочку и, обратившись лицом к публике, произнес: «Здесь смерть прервала работу над оперой, которую маэстро не успел завершить». Все встали. Раздались крики: «Viva Puccini!» Театр «Ла Скала» отдал певцу «Богемы» последнюю дань.

II.

Судьба последней оперы Пуччини сложилась своеобразно. Если в начале ее сценической жизни «Турандот», особенно за пределами Италии, не пользовалась широкой известностью, то в настоящее время она завоевала славу чуть ли не лучшего сочинения Пуччини, недостижимого шедевра итальянской оперной классики.

Огромную роль в этом признании сыграло настойчивое освоение позднего творчества Пуччини лучшими коллективами итальянских оперных трупп, и прежде всего театром «Ла Скала». Второе рождение «Турандот» на сцене этого театра, поставленной в замечательных декорациях Н. Бенуа с участием таких крупных певцов, как Мария Каллас, Биргит Нильсон, Мирелла Френи и Франко Корелли, раскрыло глубину художественного замысла Пуччини, высокое совершенство его музыки. С этой постановкой в 1964 году, во время гастролей «Ла Скала» в Москве, смогли познакомиться и советские зрители.

Внезапно вспыхнувший интерес к позднему Пуччини был связан и с более углубленной теоретической разработкой его наследия. Широкое признание Пуччини как классика итальянской музыки, наступившее в основном в послевоенный период, нашло опору в серьезных, обстоятельных научных трудах, где авторы стремились установить подлинное место композитора в современном музыкальном мире и полностью осветить его творческую эволюцию.

Отсюда — особое внимание к наименее разработанной стилистике поздних пуччиниевских опер, их драматургическим принципам, истории их создания и сценической жизни. Уже не пламенный автор «Тоски», не мягкий, прекраснодушный и столь пленительный в своей душевной щедрости автор «Богемы», а более суровый и сдержанный, порой иронически-сумрачный создатель «Турандот» интересует теперь исследователей. Путь

Пуччини во многих зарубежных трудах «графически» представлен в виде прямой восходящей линии, устремленной к единой цели — к его «китайской» опере «Турандот».

Мнение это достаточно ясно выражено устами современных зарубежных музыковедов. «Величайшим и богатейшим» произведением Пуччини называют эту оперу М. Карнер. А в одной из новейших работ о Пуччини американский автор У. Эшбрук еще более решительно аргументирует это мнение: «Партитура «Турандот», бесспорно, величайшее завоевание Пуччини. Ее экзотический колорит, ее мужественный тонус и ее блестящая оркестровка — яркие признаки смелых дерзаний Пуччини как открывателя новых путей. И в то же время можно считать доказанным, что «Турандот» является логическим развитием прежних методов и приемов Пуччини. Поразительно, что стиль его не обнаруживает никаких следов угасания, а лишь свидетельствует о возросшей силе и более зрелом понимании эстетических проблем» (39, с. 215).

В этой оценке многое справедливо. Да, «Турандот» Пуччини — произведение высокого, зрелого мастерства, опера, в которой дар композитора проявился с неослабевающей силой.

И вместе с тем характеристика этой оперы как абсолютной вершины творчества композитора в значительной мере спорна, ибо каждая из опер Пуччини несет на себе прежде всего печать своего времени. Пуччини как автор «Богемы» и «Тоски», этих немеркнущих шедевров, вступает в соревнование с Пуччини — автором «Турандот». И надо думать, что именно в этой неповторимости прежнего, пройденного (а ведь как часто приходится слышать мнение о «стандартных приемах» пуччиниевской драматургии!) и заключается одна из главных причин растущего интереса к наследию Пуччини, к его творческой личности.

Опера «Турандот» явилась в полном смысле слова порождением своего века. Последнее творение Пуччини возникло в годы великих потрясений, жестоких, неприемлемых классовых битв, в годы, когда кровавые события первой мировой войны коренным образом изменили отношение художников к окружающему, современному миру. Защита духовных ценностей в творчестве наиболее

прогрессивных из них получает новое освещение. Образы зла и насилия тяготеют над их сознанием, порой приобретая самодовлеющий смысл. Сфера иронии и гротеска властно противопоставляет себя романтическому миру прекрасного и разрушает привычные каноны красоты.

В оперной концепции «Турандот» Пуччини по-прежнему остается ярким выразителем гуманистических идеалов, певцом любви, жизни, света. Победа любви над миром насилия, по мысли композитора, составляет главную сверхзадачу, которой продиктован весь драматургический строй «Турандот». Разрешить ее призван был «великий дуэт» двух молодых героев, едва только намеченный, но не написанный композитором.

С другой стороны, образы контрдействия, силы антигуманизма никогда еще не получали у Пуччини столь обобщенного и разностороннего воплощения. Ирония и гротеск, жесткие варваризмы и экзотическая фоника тембров-гармоний, намеренно заостренная героическая патетика — таковы новые приметы «китайской трагикомедии» Пуччини. Яркое образное отражение мир зла находит в картинах архаического, варварского Востока, в «ужасном хоре палачей» (слова Пуччини), в таинственной сцене призраков, в торжественных шествиях императорской свиты, в мрачной сцене смерти Лиу, а главное — в новом для композитора сложном психологическом облике самой героини, таящей в себе и злое, роковое начало, и гордое достоинство женщины.

Новаторские черты драматургии «Турандот» особенно ярко выступают в сравнении этой оперы с ее предшественницами — «Тоской» и «Девушкой с Запада». Линия сильно-драматических опер Пуччини здесь делает крутой поворот. В «Турандот» нет ни романтического духа «итальянской трагедии», ни веристских черт бытовой мелодрамы, присущих его «американской» опере 1910-х годов. Темные образы злодеев-угнетателей (Скарпиа, шериф Ренс), связанные с драматической традицией XIX века, уступили место символически-обобщенным фигурам архаического «китайского царства»: на сцене дряхлый, безвольный император, гротескные маски царедворцев, зловещая фигура великана-палача и сама жестокая властительница «небесной империи» — принцесса Турандот. В сумрачной атмосфере музыки «Ту-

рандот», в подчеркнуто проническим освещении сказочных персонажей, в открытом влечении композитора к суровой архаике, к варварски-жесточкой стихии китайских сцен со всей непреклонностью ощущается «железная поступь» века. С такой же настроенностью, думается, создавал Стравинский «Весну священную», Римский-Корсаков — сказку о Кашее Бессмертном — сказку, в которой таинственно-загадочный образ Кашеихи во многом перекликается с пуччиниевской героиней, а торжество светлого начала лишь на последнем этапе развития неожиданно озаряет ярким светом сумрачную образность музыки.

Сам Пуччини по праву рассматривал свою оперу как нечто новое, уникальное. Действительно, как музыкальное произведение «Турандот» вобрала в себя все основные черты его позднего стиля. Более сухая, графически четкая манера письма в ней сочетается со смелой и своеобразной гармонией, с широким использованием политональных принципов, оригинальных ритмов и новых ладовых образований. Поразительной изощренности и силы колорита достигает инструментовка, окрашенная яркими, экзотическими тембрами. С большим мастерством применены средства выразительной, подчас речевой декламации, в том числе декламации хоровой. Заметно изменились и принципы архитектоники — еще более четкой и ясной, тяготеющей к стройным инструментальным формам (признаки сонатно-симфонического цикла, репризная трехчастность, вариационность). Стихия непосредственного излияния чувства, господствующая в более ранних операх Пуччини, сменилась более трезвым, рационалистическим подходом к воплощению темы, более четкими и логичными принципами распределения материала. И в этом смысле в опере Пуччини, бесспорно, проявились те отрезвляющие антиромантические тенденции, которые в период 20-х годов сыграли столь важную роль в обновлении музыкальных выразительных средств.

Музыкальный язык «Турандот» в высокой степени современен. Итальянский маэстро здесь выступает как достойный современник молодых Стравинского и Прокофьева, Бартока и Рихарда Штрауса. Создавая свою «последнюю песню», он пристально следил за всеми новациями музыкального театра, изучал новые оперные

партитуры и старался не пропускать ни одной интересной премьеры во время своих зарубежных поездок.

С большим вниманием относился он и к явлениям «музыкального авангарда» своего времени, особенно к творчеству Стравинского, Шёнберга и Казеллы.

Последний в своих воспоминаниях рассказывает, с каким одобрением встретил Пуччини его оркестровую пьесу «Военные страницы», исполненную в Италии в январе 1919 года. «К моей великой радости, он высоко оценил эту вещь, — писал Казелла. — Он был внимательным и зорким наблюдателем новых явлений музыкальной жизни, и его познания в этой области были одновременно исчерпывающими и самыми современными. Не было ни одной музыкальной проблемы, которую он бы не изучил и о которой не смог бы судить с подлинной компетентностью. Это был чрезвычайно симпатичный, приветливый человек, сохранивший большую скромность, несмотря на свой огромный успех» (48, с. 147).

Пуччини живо интересовался творчеством Шёнберга. В мае 1924 года во Флоренции он присутствовал на исполнении вокального цикла «Лунный Пьеро»; дирижировал автор *. Казелла рассказывает: «Пуччини специально приехал из Торре дель Лаго послушать это произведение, которое невероятно заинтересовало его, и принес с собой партитуру. Перед концертом он пожелал встретиться с Шёнбергом. Его замечания были не только любезны, но и проникнуты горячим восхищением. Было весьма любопытно наблюдать беседу двух музыкантов, воплощавших в своем искусстве столь противоположные типы и в то же время полных взаимной симпатии и взаимного уважения» (48, с. 164).

Замечание Казеллы симптоматично. Впитывая новые веяния времени, Пуччини как художник и мыслитель все же являл собой «противоположный тип» оперного композитора, не изменявшего почвенной итальянской

* Шёнберг надолго сохранил об этой встрече благодарное воспоминание. В январе 1925 г. он писал Альфредо Казелле: «Смерть Пуччини глубоко меня огорчила. Никогда не думал, что мне уже не придется снова увидеться с этим великим человеком. Я горжусь тем, что пробудил у него такой живой интерес, и очень ценю, что в Вашей последней статье Вы поставили об этом в известность моих врагов» (см. 48, с. 164).

традиции XIX века. Новая по средствам выражения, его «Турандот» сохраняет всю силу гуманистического искусства вердиевской эпохи. И эта человеческая сущность концепции Пуччини особенно ярко выступает в сопоставлении с новыми феноменами итальянской оперы XX века, с эстетскими и реставраторскими тенденциями неоклассицизма.

Время, когда создавалась последняя опера Пуччини, ознаменовалось решительным поворотом молодого поколения итальянских композиторов в сторону оперного театра. Если на рубеже XX века новая итальянская школа призывала прежде всего к возрождению старой инструментальной традиции и в этом своем стремлении доходила до отрицания оперы как жанра, то теперь, в 20-е годы, эта нигилистическая антиоперная теория оказалась несостоятельной. В послевоенный период итальянская опера обогатилась новыми сочинениями, в которых композиторы стремятся дать свое истолкование национальных традиций. Наряду с оперой-комедией на сцену вновь возвращается высокая музыкальная трагедия, стилизованная в духе барокко, с характерной для нее мифологической или библейской тематикой. Франческо Маллиньо создает стилизованную трилогию «Орфеиды» (1918—1921, премьера в 1925), в которой использует принципы старинной канцонны и мадригала, а затем — триаду комических опер на сюжеты Гольдони (1926). Ильдебрандо Пиццетти вслед за «Федрой» на текст д'Аннунцио (1915) пишет одну из самых значительных своих опер — «Дебора и Иаиль» (1922), отмеченную чертами ораториальности. В тот же период появились оперы Отторнио Респиги: «Спящая красавица в лесу» (1922) и «Бельфагор» (1923).

Неоклассицизм причудливо переплетается в этот период с импрессионистскими и поздними романтическими тенденциями, иногда приобретающими оттенок «неистовой», ультраэкспрессивной патетики. Особенно ярко проявились эти черты в операх Дзандонаи «Франческа да Римини» (по драме д'Аннунцио, 1914), «Джульетта и Ромео» (1922), отчасти в творчестве Итало Монтеменци («Любовь трех королей» — 1913).

Ведущим остается все же то основное направление неопитальянской оперной школы, которое питалось творчеством старых мастеров итальянской комедии — Голь-

донн и Гоцци. Своеобразный ренессанс старинной оперы-буффа, начавшийся еще в первом 10-летии XX века у Вольфа-Феррари*, нашел свое продолжение в творчестве крупных, выдающихся композиторов — Казеллы, Пиццетти и Малипьеро. Бессмертные образы классической комедии были для них прежде всего средством изысканной стилизации и остроумного переосмысления классических музыкальных форм. Это увлечение, бесспорно, затронуло и Пуччини.

Однако в своем восприятии творчества Гоцци создатель оперы «Турандот» был очень далек от реставраторских задач. В сказке венецианского драматурга он видел прежде всего «самое человеческое» из его творений, драму борьбы человеческих характеров. Пуччини глубоко привлекали трагедийные черты старинной фьябы, которым он постарался придать новый акцент в своей музыке.

И в этом отношении его опера резко отличается от одноименного сочинения современника — знаменитого пианиста, теоретика, дирижера и композитора Ферруччо Бузони. Ярый приверженец «молодой классической школы», Бузони в 1917 году создал свою оперу «Турандот» на основе им же написанной музыки к пьесе Шиллера. Яркая инструментальная, мастерски скомпонованная, но чисто декоративная музыка Бузони совсем не преследует каких бы то ни было психологических задач. В ней доминируют эффектные маршевые и танцевальные темы, слегка приправленные китайской пентатоникой, но и соприкасающиеся с условным ориентализмом XVIII века (заключительный марш «alla turca»). Чувствуется, что персонажи старинной фьябы были для композитора не столько живыми людьми, сколько условными масками итальянской комедии.

Такие позиции чистого эстетизма мало импонировали наследнику Верди. Отдавая дань модному в то время

* Эрмано Вольф-Феррари (1876—1948) — итальянский композитор немецкого происхождения; широко пропагандировал жанр оперы-буффа, обращаясь к комедиям Гольдони («Любопытные женщины» — 1903, «Четыре деспота» — 1906 и другие). В 20-е годы подхватил замысел Пуччини, сочинив комическую оперу «Слай» (1927) по мотивам пролога из комедии Шекспира «Угрошение строптивой». Автором либретто этой оперы был Форцано, первоначально предназначавший его для Пуччини.

«театру представлений». Пуччини стремился передать прежде всего внутренний смысл старой сказки, ее «светлый и волнующий гуманизм» (17, с. 304). Глубоко правильным в этом смысле нам представляется тезис о современности старых сюжетов, подвластных могучей и обновляющей силе музыки, выдвинутый исследователем современной оперы Б. М. Ярустовским. «Эмоциональная драматургия «вечных сюжетов» оказывается в опере особенно впечатляющей; она способна захватить чувства нынешних слушателей, ощутив древние сюжеты и образы как современные. Такое волшебство «омоложения» не во власти драматического театра», — пишет Б. Ярустовский (31, с. 40). Музыка «Турандот» как нельзя более подтверждает эту мысль.

III.

История создания пьесы Гоцци широко освещена в советской литературе (см. 15). Родившаяся на почве восточных сказаний, повесть о жестокой и прекрасной принцессе, восставшей против извечного рабства женщины, оказалась созвучной просветительским идеям XVIII века. В европейскую литературу этот сюжет впервые ввел французский ориенталист Петит де ла Круа в своем сборнике восточных сказок (1712). Затем та же сказка приобрела популярность в других французских антологиях и появилась, наконец, на сцене ярмарочного театра в Париже в новом, «китайском облике» в переложении знаменитого Лесажа. От комической оперы Лесажа («Китайская принцесса») отталкивался в своей пьесе и Гоцци, обогативший модный в то время экзотический сюжет глубоким философским содержанием.

Именно в знаменитой фьябе итальянского драматурга впервые нашел выражение тот трагедийный подтекст, который скрывался в оболочке занимательного сказочного сюжета. В противоположность другим пьесам Гоцци, насыщенным магическими элементами (особенно часто использует он древний мифологический мотив превращения человека в животное), в «Турандот», по его собственному утверждению, «фантастическое и чудесное отсутствуют совершенно» (15, с. 265). Борьба характеров, динамизм их развития, острый конфликт драматургических линий — все это ставит пьесу Гоцци

на такой уровень мастерства, до которого не поднимались его итальянские современники. Мифический образ женщины-метительницы, восходящий к далекой древности, приобрел у него новые психологические черты. Его Турандот — свободолюбивая, сильная женщина, в груди которой бьется горячее сердце. Жестокость Турандот — лишь проявление ее страстного протеста против угнетения и несправедливости; любовь к Калафу — могучая сила, которой она в конце концов покоряется, не утрачивая своей внутренней свободы и независимости, своего человеческого достоинства.

Психологически усложнен и образ сказочного героя, наделенного не только мудростью и отвагой, но и подлинным великодушием, гуманностью, широтой щедрой натуры. Отгадав загадки Турандот, Калаф снова рискует жизнью и предлагает ей новое состязание (принцесса должна узнать его имя, и в этом случае он лишается права на ее любовь). Не желая пользоваться только правом победителя, он снова отдает себя во власть побежденной.

И, наконец, новое осложнение коллизии, введенное драматургом, — соперничество Турандот и ее рабыни Адельмы, любящей Калафа и добивающейся его любви. Эта вторая, побочная линия драмы нашла у Пуччини широкое развитие, была им переосмыслена и, несомненно, послужила для него одним из главных мотивов в выборе данного сюжета.

Просветительские идеи фьябы Гоцци нашли еще более широкое развитие в свободной переработке, сделанной в 1801 году для Веймарского театра Шиллером. Немецкий драматург не ограничился простым переводом. Он сохранил план и структуру пьесы, но существенно изменил ее текст. В уста Турандот он вложил красноречивые тирады о независимости и духовном равноправии женщины. Жестокая принцесса превратилась в активную поборницу женских прав:

Рабынями униженными вижу
Я в Азии всех женщин, и за них
Отметить хочу тиранам их, мужчинам,
Которые одним лишь превосходством
Над женщиной кичиться могут — силой.
Природа мне оружием дала
Находчивость и гибкий, острый ум,
Чтоб защищать от них свою свободу.

Удивительная по богатству красок и разнообразию характеров фьяба Гоцци на протяжении двух веков привлекала виднейших деятелей драматического и музыкального театра. Для каждого из них она оборачивалась своей стороной. Гёте, увидев «Турандот» на подмостках Веймарского театра, оценил в ней и силу просветительских идей, и яркость трагикомических контрастов. Гофман, в своем восхищении театром Гоцци, видел в нем прежде всего романтическую сторону. А это типичное для Германии романтическое восприятие итальянского классика в свою очередь помогло молодому Вагнеру построить на основе фьябы «Женщина-змея» свою первую оперу — «Фен» (1833). К творчеству Гоцци, также в пору юности, обратился и Вебер, написавший музыку к «Турандот» (1809). В романтическом ключе в эпоху Верди, в 1867 году, была трактована опера «Туранда» итальянского композитора А. Баццини, одного из учителей Пуччини в Миланской консерватории.

Но самое активное возрождение драматургии Гоцци началось позже, в первой четверти XX века, в пору сценических реформ Вахтангова и Мейерхольда. Новое явление — увлеченность «театром представлений», «театром действия» — вновь вынесло на сцену бессмертные сказки итальянского чародея. Большим успехом пользовалась берлинская постановка «Турандот» в сценической версии известного режиссера Макса Рейнгардта (1913), с музыкой Ф. Бузони*. За ней последовала премьера знаменитой прокофьевской оперы-сказки «Любовь к трем апельсинам» (1919, Чикаго), а затем новая веха в истории театра — премьера «Принцессы Турандот» в постановке Е. Вахтангова (1922), с музыкой Н. Сизова.

Опера Пуччини родилась, таким образом, в атмосфере, насыщенной жизнерадостным духом итальянской комедии дель арте, ее свободной импровизационностью, изяществом и свободой ее театральных форм. Как же отнестись к образной трактовке старинной фьябы Пуччини? Насколько соответствовало его видение оперного спектакля романтическому восприятию XIX столетия или изысканной стилизации, присущей театру XX века?

* С этой партитурой Пуччини, по-видимому, был знаком, хотя ему так и не удалось видеть на сцене ни пьесу Шиллера, ни оперу Бузони.

Первоначальной основой либретто «Турандот» послужила, как уже сказано, шиллеровская переделка пьесы, которую Пуччини прочитал весной 1920 года. Этому обстоятельству не стоит придавать решающего значения: композитор, как и всегда, отталкивался не от словесного текста, а от сценически-образных представлений, вызванных данным сюжетом. Пуччини никогда не видел на сцене ни пьесу Гоцци, ни переделку Шиллера. Но его взгляду художника живо представилась вся обстановка действия: роскошные дворцы легендарного Древнего Китая, причудливые декоративные орнаменты, свирепая толпа, окружающая трон властелина, торжественные шествия, фантастические картины природы... и над всем этим образ «тирана-принцессы», женщины, таящей пламенное сердце «под пеплом своей великой гордыни».

Как и прежде, Пуччини требовал от своих либреттистов основательной переделки сюжета и подчинения его музыкальному замыслу. Сравнивая сейчас текст пьесы Гоцци с оперным либретто, легко уловить смысл этих требований. Они сводились: к возможному сокращению и концентрации фабулы; к заострению контраста, и прежде всего трагического и комического; к широкой разработке новой лирической линии (любовь и верность Лию) и, наконец, к усилению экзотического элемента, красочного фона, сгущению всей атмосферы китайской экзотики.

Как уже говорилось, пять актов фьябы в опере Пуччини превратились в три (первоначально два) действия. При этом были отброшены все побочные и разъясняющие мотивы, столь характерные для драматургии XVIII века (встреча Калафа с его воспитателем Барухом, длинные диалоги между ними, разъясняющие предысторию драмы), устранены второстепенные действующие лица.

Подчеркивая контрастность многоплановой драматургии, композитор не только проводит резкую грань между сценами крупных масштабов — эпическими, трагическими, лирическими, гротескными, но и ярко концентрирует, в известном смысле даже схематизирует главные, коренные черты характера своих героев, делая их живым воплощением противоположных психологических состояний. Жестокость и непреклонность Турандот, великодушные Калафа, безграничная, жертвенная

любовь маленькой рабыни Лиу — вот эмоциональные грани музыкальной драмы Пуччини, драмы глубоко человеческой в ее философской сущности, несмотря на легендарность сюжета.

Сильно переосмыслен композитором центральный образ героини. Если у Гоцци характер непреклонной красавицы овеян мягким юмором, а трагическая коллизия ее любви и ненависти к Калафу в конце пьесы неожиданно оборачивается чисто комедийной стороной («Узнайте вы, любезные мужчины, что я вас всех люблю»), то в опере Пуччини образ этот приобретает почти символические черты жестокого, варварского духа старинной китайской легенды. У Гоцци и Шиллера Турандот, увидев Калафа, сразу же признается своей приближенной рабыне в любви к нему. У Пуччини она остается непреклонной. У Гоцци и Шиллера принцесса сама не присутствует при казни несчастного юноши, претендента на ее руку, не предает беззащитную Лиу в руки палачей. У Пуччини она появляется в немой сцене I действия как символическая богиня мрака и мщения, таинственная «принцесса смерти»: тщетно народ умоляет ее отменить казнь юного принца. Подобная экспозиция главной героини — этого уникального, необычного для Пуччини женского характера — сразу же ставит акцент на мрачно-трагической стороне ее образа. Как правильно утверждают некоторые исследователи творчества Пуччини, в музыкальной характеристике «принцессы смерти» есть черты, близкие ее жестоким современницам, героиням Рихарда Штрауса, Электре и Саломее. И лишь в последнем действии, в «великом дуэте любви», мстительница уступает место женщине с горячим сердцем. Такая антитеза нужна была композитору, чтобы предельно заострить коллизию света и мрака, любви и смерти, добра и зла. Далее мы увидим, насколько убедительным в опере получился этот момент перерождения героини.

Огромное значение в опере приобретает образ Лиу, покорной и любящей, жертвенной и смиренной. Характер этот явился всецело созданием самого композитора. Пуччини вновь персонифицировал в нем свою тему вечной и безграничной женской любви. Драматургическая линия рабыни Лиу вносит в оперу тот необходимый лирический акцент, без которого он не мыслил создание

оперного спектакля и без которого в его музыке не могла «говорить душа». Родная сестра Баттерфлай, Лиу все сильнее завладевала его сознанием, постепенно вытесняя даже и образ главной героини. Недаром эту партию он предназначал для своей любимой артистки Джильды делла Рицца, создательницы сценического образа сестры Анджелки. «Полагаю, что маленькая Лиу — это партия для Вас; не думайте, однако, что это второстепенная роль, совсем наоборот», — писал он артистке (17, с. 307—308). И в самом деле, образы Лиу и Турандот в опере Пуччини по существу равноправны.

Оба женских характера связаны с центральным героическим образом Неизвестного принца — молодого Калафа. Это традиционное сопоставление (герой и две соперницы, драматургический узел всердневских опер — «Анды» и «Дона Карлоса») осложняется остротой психологической борьбы, жестокого поединка между влюбленными: Турандот и любит, и ненавидит Калафа; молодой принц и любит, и осуждает жестокую Турандот. Образы обоих героев исполнены пафоса, поставлены «на котурны» высоких трагических ситуаций.

Холодность Турандот противопоставлена человечности и великодушию Калафа. Неизвестный принц — один из самых мужественных героев Пуччини. По средствам вокальной выразительности, использованию теноровой тесситур, динамики, регистров его партия служит прямым продолжением образов позднего Верди — Радамеса, Отелло. Это родство сказывается и в ярко окрашенном национальном, итальянском стиле характеристики. Из всех персонажей «Турандот» именно Неизвестный принц больше всего выдает свое итальянское происхождение. Музыкальный тематизм Калафа, в том числе знаменитая тема любви, полностью лишен элементов китайской экзотики, жестких варваризмов. И это понятно: возвышаясь над окружающим его миром, Калаф в опере является главным носителем общечеловеческого начала — всепокоряющей силы страсти, любви, человечности. «Его имя — Любовь!» — провозглашает в финале Турандот. И эту лейттему Пуччини выразительно передает на родном языке итальянской кантилены, как бы сливаясь со своим героем.

Героическая и лирическая сфера в опере уравновешивается элементом комедийности. В образах трех ма-

сок — Пинга, Панга и Понга — Пуччини широко развил импровизационные приемы комедии дель арте. Первый из них, баритон Пинг, как бы возглавляет маленький ансамбль, играя роль великого канцлера, приближенно-го китайского императора. Другие два, придворный поставщик Панг и придворный шеф-повар Понг (партии их поручены тенорам), более демократичны по своему облику. Своими меткими репликами, то грубовато-шутливыми, то комически-сочувственными, они прокладывают мост между сценой и зрительным залом и берут на себя функцию маленького хора — комментатора происходящих событий. Создавая колоритные роли своих масок, Пуччини и его либреттисты, в сущности, продолжают те же импровизационные приемы итальянской народной комедии. Правда, они отнюдь не придерживаются оригинального текста Гоцци (и еще меньше — Шиллера) и поручают функцию комментаторов уже не четырем, а трем персонажам*. Но, как это и было свойственно итальянскому драматургу, комические персонажи Пуччини служат прежде всего выразителями народного мнения. Их сочувствие — на стороне добра и справедливости, их беспощадная ирония — прямое обвинение жестокости и деспотизма мрачной принцессы, их слезы и скорбь — о счастливом и безвозвратно далеком прошлом родной страны. Именно маски отговаривают Калафа от участия в опасном состязании, восхищаются его мужеством и мудростью, могуществом его воли. И только в III действии, поддавшись чувству страха, они предательски искушают его радостями жизни и стараются вырвать у него желанное признание, узнать его имя в угоду своей повелительнице.

О подлинно народном, реалистическом замысле этих комических сцен свидетельствует интереснейшее письмо Пуччини к Адами, в котором он старается направить мысль либреттиста по пути шекспировской драматургии. «Не заботься особенно об этих венецианских масках, — писал он в 1920 году, — это клоуны и философы, которые время от времени отваживаются то на острую шутку, то на замечание (метко подобранное и метко приуроченное к данному моменту), но они не должны слиш-

* В пьесе Гоцци комические герои носят традиционные имена Панталоне, Тарталья, Бригелла, Труффальдино

ком завладеть вниманием и быть слишком навязчивым... Возможно, что, сохранив эти маски в известных пределах благоразумия, мы введем сюда итальянский элемент, который в сочетании с китайским маньеризмом (ибо так это и есть) придаст всему отпечаток нашей жизни и прежде всего — отпечаток искренности.

Колоритные замечания Паиталоне и компании возвратят нас к реальности нашей жизни. Короче говоря, сделай это немного в духе Шекспира, когда у него появляются на сцене три-четыре добавочных персонажа, пьют, сквернословят и ругают короля. Все это я видел когда-то в «Буре», в сценах эльфов, Ариэля и Калибана» (46, с. 212—213).

Как это видно из приведенного письма, интонационный строй масок связан в опере с общей атмосферой народных сцен. Характеристика Пинга, Панга и Понга, как и всех жителей древнего Пекина, намеренно выдержана в духе «китайского маньеризма» и притом остро приправлена жесткой, современной гармонией. Своеобразие китайских ладов, ангемитонных оборотов подчеркивает гротескность этих колоритных фигур.

Но здесь каждый исследователь творчества Пуччини неизбежно столкнется с одной из главных проблем, определяющих поздний стиль композитора, — с принципами использования неевропейских ладов и их своеобразной адаптацией в собственной, индивидуальной манере. Нет сомнения в том, что царство китайской экзотики неотразимо влекло к себе композитора, являясь одной из главных причин его стойкой симпатии именно к данной пьесе Гоцци. В это сказочное царство Пуччини вступил во всеоружии мастерства, опираясь на многолетний опыт своей работы. В художественном воплощении далекого Востока он вступил в состязание с такими мастерами, как Барток, Равель, Стравинский. Увидим же, насколько удалось ему выдержать это трудное испытание.

IV.

К музыкальному воплощению сюжета и образов «Турандот» Пуччини шел через творческую интеграцию ритмов и интонаций музыки Дальнего Востока. Как и в процессе создания «Мадам Баттерфлай», в творческом

методе композитора вновь проявились типичные тенденции музыкального фольклоризма XX века, стремление обновить музыкальный язык путем внедрения виевропейских музыкальных систем, виевропейских фольклорных элементов.

Работая над «Турандот», Пуччини долго и тщательно собирал материалы, слушал механические записи отдельных образцов китайской музыки (большую помощь в этом ему оказал его приятель — барон У. Фоссини, долго живший в Китае). Можно считать доказанным, что он был хорошо знаком с некоторыми фольклорными трудами, в частности с книгой И. Альста «Китайская музыка» (32). О пристальном внимании Пуччини к проблеме стиля и колорита будущей оперы свидетельствует письмо к Симони, датированное 4 декабря 1920 года, когда он только что приступил к сочинению «Турандот»: «Знал бы ты, что я каждый день набрасываю какие-нибудь темы, намечаю шествия, напеваю скрытые за сценой хоры, подбираю экзотические гармонии...» (17, с. 304).

По-видимому, именно эти «экзотические гармонии» были главным предметом забот композитора в начальной стадии работы над «Турандот». Создавая «китайскую» оперу, он, разумеется, в какой-то мере отталкивался от опыта «Мадам Баттерфлай», но и старался не повторять прежних приемов. Преобладающий стиль его прозрачных и нежных «японских акварелей» трудно сравнить с более жестким и резким колоритом китайских сцен. Пуччини, как и всегда, стремился переплавить фольклорные элементы в своей собственной творческой манере. Но здесь слияние с фольклорной стихией стало еще более тесным и близким: опера монолитна по стилю, и лишь порой, в моментах высокой патетики и драматического накала страстей, лицо Пуччини-итальянца заметно проглядывает сквозь архаичную образность китайской легенды.

Разумеется, прочной опорой для композитора послужили аналогичные опыты и искания его современников. Отметим в первую очередь огромную роль Стравинского, чье стимулирующее влияние все больше и все заметнее ощущалось в поздних операх Пуччини. Слушая «Весну священную» и посещая спектакли дягилевской труппы, итальянский мастер, несомненно, был хорошо знаком и

с таким образцом «современного китайского стиля», как опера «Соловей», поставленная в 1914 году в Париже. С этой оперой Стравинского в луччиниевской «Турандот» явно перекликаются некоторые жанровые моменты (торжественный «китайский марш» из II действия, траурное шествие, сцена призраков). Но в целом эпическая величавость, строгость и простота музыки «Турандот» значительно глубже и вернее передают дух древней китайской легенды. Ранняя опера Стравинского, с ее замысловатой «китайщиной» стиля рококо» (Асафьев), оказалась произведением куда менее значительным по сравнению с поздней оперой Пуччини, возникшей в итоге всего его творческого пути.

Заметно ощущаются у Пуччини и точки соприкосновения с русскими композиторами старшего поколения, представителями Новой русской школы. О влиянии Мусоргского на хоровые сцены «Турандот» единодушно говорят все зарубежные исследователи нашего времени (см. 39, 46, 76). А в торжественных ритуальных картинах Древнего Китая со всей несомненностью сказалось влияние поздних опер Римского-Корсакова, его «Золотого петушка», вероятно знакомого композитору по тем же парижским впечатлениям.

Но каковы бы ни были эти впечатления, стиль Пуччини никогда не теряет своей индивидуальности. Ему по-прежнему удалось создать гибкую, действенную оперную форму, слить полноту вокального мелоса с богатством симфонического развития, свободу сквозного действия — с принципами традиционных классических оперных форм.

Музыкальный тематизм оперы, основанный на творчески обобщенных интонациях китайской народной музыки, в ряде случаев опирается и на прямые фольклорные цитаты (около десяти таких подлинных тем установил в своем исследовании М. Карнер). Это касается в первую очередь характеристики главной героини.

Центральный образ Турандот очерчен в опере двумя лейтмотивами, отображающими известную двойственность этого персонажа: Турандот — жестокая и загадочная «принцесса смерти» и Турандот — повелительница, дочь императора.

Основная лейттема Турандот, открывающая партитуру, принадлежит к тем кратким, афористическим лейт-

мотивам, которые в ряде опер Пуччини связываются образом рока, трагической предопределенности событий (в дальнейшем этой теме противостоит тема любви). Ее близкие параллели — аккорды Скарпина и выразительная тема судьбы из «Девушки с Запада». Являясь наиболее устойчивым лейтмотивом всей партитуры, она сразу определяет мрачно-трагическую сферу музыки:



Характерная для этой темы-эпиграфа «злая» тритоновая настройка сохраняет свое значение в ряде последующих ее модификаций. Производной от этого образа является ключевая тема загадок Турандот во второй картине II действия; новые варианты темы звучат и в хоре палачей, и в сценах масок при упоминании о жестокой принцессе, и в партии самой Турандот, в ее заключительном дуэте с Калафом:





Вторая тема Турандот, торжественно-ритуальная, рисует ее как обожествляемую народом дочь императора, «дочь небес». В основе ее лежит популярная в Китае мелодия народной песни, известная в Европе еще в XVIII веке *. Пуччини гармонизует эту пентатоническую мелодию в миксолидийском ладу и поручает ее хору мальчиков с легким, прозрачным сопровождением смешанного хора без слов и камерного состава оркестра (струнные, деревянные, два саксофона-контральто за сценой, челеста, арфа, колокольчики, китайский гонг *pianissimo*):

2. Moo - Lee - Wha



* Все образцы китайской музыки приводятся нами по книге М. Карнера (45), в свою очередь заимствовавшего их у Я. Альста (32), Амброста (37) и из музыкальных энциклопедий Грова и Лавиньяка.

L'è, su l' mon, il del, l'est,
 TAM, na noc, to, ne sa ro, pù,
 (a bocca chiusa)

pp (a bocca chiusa)

12 Saxofoni contralti dentro lo scene)

Andantino
pp *pp*

pp

Своего апогея эта тема достигает в финале II акта, где народ торжественно приветствует Калафа-победителя, будущего супруга Турандот.

Подлинные китайские гимнические и ритуальные темы широко использованы композитором в сценах шествия императора и его свиты, в соответствующих эпизодах II и III действий. Таковы три темы китайской ритуальной храмовой музыки и тема национального гимна китайской империи, остроумно разработанная Пуччини в комических интермедиях масок:

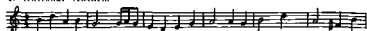
4. Ceremonial Melody

46 Temple Music: „Guiding March“

4a Temple Music

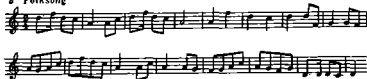


4c National Anthem



С характеристикой масок — Пинга, Панга и Понга — связана также народная китайская мелодия подвижного, танцевального ритма:

5 Folksong



В жанровых сценах «Турандот» Пуччини с большой изобретательностью по-разному освещает свои экзотические темы, окрашивая их то строгими диатоническими гармониями натуральных ладов (особенно часто применяется в этих случаях миксолидийский лад, дающий возможность строгой и чистой гармонизации ангемитонных мелодий), то острыми политональными сопоставлениями, то яркими аккордами нетерпимой структуры, красочными пятнами диссонансирующих гармоний. Так, в комической сцене трех сановников (первая картина II действия) гротескная тема министра Пинга, изложенная в лидийском ладу А, сразу накладывается на диссонансирующий фон оstinатных гармоний:

6 Allegro moderato

PING



Тот же эффект битональности применен и в самом начале оперы, в эпизоде чтения указа:

7 [Andante sostenuto]

MANDARINO



А в торжественном марше II действия красочной тоникой служит пятиступенный бесполутоновый звукоряд, образующийся в результате наложения субдоминанты на тонику:

8 Moderatamente (alla marcia)



Принципы разработки экзотических тем в опере Пуччини базируются чаще всего на тех приемах коло-

ристического варьирования, которые получили тонкое претворение у французских импрессионистов. Стравинского и композиторов Новой русской школы (впрочем, и самые образы азиатской экзотики в сознании Пуччини, бесспорно, преломлялись сквозь призму восприятия русской музыки — восточных образов Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова). И каждый раз новые варианты, новые прочтения темы выразительно оттеняют сценическую ситуацию.

Нельзя не отметить в этом плане эпически-величавую образность II действия — картину торжественного шествия и величания императора. Постепенно разрастающееся звучание темы марша у медных (см. пример 8) обогащается цветистой орнаментикой флейт и скрипок, глиссандирующими пассажами челести и арфы, контрапунктирующими возгласами труб. В мощном кульминационном проведении темы щедро применены политембровые и полиритмические эффекты, постепенно наполняющие «упрямую» маршевую музыку радужным и звонким звучанием. Подробный анализ этого «китайского марша» дает Л. Данилевич, справедливо сближающий музыку Пуччини со «Свадебным шествием» из «Золотого петушка». Метко выявлены исследователем и те черты разрушительного, злого начала, которые скрыты в этой внешне блестящей, но жесткой по своему образному строю музыке (6, с. 357).

Эпичность повествования, присущая массовым сценам «Турандот», в творчестве композитора была достижением поистине новым. Пуччини глубоко проникает в дух и строй восточной легенды, создавая широкое, многокрасочное полотно.



Драматургическая расстановка сил в опере Пуччини обусловлена антитезой двух групп. С одной стороны, это светлые человеческие образы носителей добра и красоты жизни: Калаф, Тимур, Лиу. Им противопоставит мир зла и насилия, сосредоточенный в суровых и архаичных образах хоровых сцен. Между двумя сферами возвышается фигура главной героини, таинственной и загадочной, мифической и легендарной, сначала несущей в мир злое начало мщения и смерти, а затем подчиняющейся

неодолимой силе любви. В I действии ее образ незримо присутствует в драме (Турандот лишь на единый миг появляется на сцене как мимический персонаж), направляя развитие музыкального и сценического действия. Во II, кульминационном акте оба главных героя вступают в состязание. Финальный акт характеризуется двойной развязкой: ради спасения любимого жертвует жизнью верная Лиу. Но всемогущая любовь Калафа все же одерживает победу: преображается жестокая Турандот, подвиг героя открывает путь в царство света и разума.

Господствующая в драматургии оперы линия постепенного просветления (от мрака к свету) подчеркивает внутреннюю симфоничность ее замысла. Принципы симфонического развития, ранее проявившиеся в операх Пуччини, особенно в «Тоске» и триптихе, теперь обозначились более определенно и четко. Сопоставляя в опере крупные сцены эпического или драматического плана, Пуччини не случайно включает в действие контрастный, гротескный элемент: комические сцены сановников как бы выполняют здесь функцию скерцо большой симфонии. И с этой точки зрения всю оперу можно уподобить грандиозному симфоническому циклу: драматическое сонатное аллегро с конфликтным сопоставлением противоборствующих сил в I действии; остроумное «китайское скерцо» Пинга, Панга и Понга в первой картине II акта; эпически-величавое *Andante* — сцена загадок; второе траурно-скорбное *Andante* в первой картине III действия (смерть Лиу) и заключительная картина торжества в финале, увенчанном темой любви *.

Аналогичный план симфонического цикла прослеживается в монументальном I действии «Турандот» — этой вершине драматургического мастерства Пуччини. С изумительным чувством «направленности формы» удалось ему сочетать здесь широкий эпический размах и проникновенную лирику, яркость экзотического колорита и силу драматических контрастов.

* Принципы симфонического единства нашли отражение и в тональном плане, логически строго продуманном композитором. Этому способствует и опора на определенное лейттональность (d, D, es, Es, Ges, D), и даже известная тональная замкнутость всей оперы в целом (от первой сцены с ее политональной основой d—cis к мощному D-dur финала).

I действие «Турандот» — по преимуществу массовое, хоровое. Новыми для Пуччини являются здесь и крупные масштабы хоровых сцен, и многоплановость их трактовки, отображающая действенный образ народа. В известной мере пробой для композитора послужило экспозиционное I действие «Девушки с Запада» с интересно задуманным коллективным портретом золотискателей.

Но в «Турандот» Пуччини уже не ограничивается приемами жанровой характеристики. Массовые сцены подчинены активному развитию народных образов, показу народа «как личности» (Мусоргский), живущей сложной внутренней жизнью. Здесь и необузданная свирепость варварской, кровожадной толпы, и преклонение перед таинственными силами природы, и внезапное пробуждение добрых, гуманных чувств, а затем — восхищение мужеством и мудростью человека-героя.

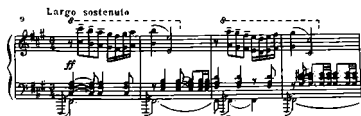
Исследователи творчества Пуччини единодушно говорят о влиянии Мусоргского в трактовке хоровых сцен «Турандот». Оно, несомненно, проявилось не только в многогранности народного образа, но и в самих приемах хорового письма. В ряде случаев Пуччини смело отступает от привычной простой гомофонной фактуры и создает развернутые хоровые сцены в вариационной форме с применением полифонического развития. Большое значение приобретает у него принцип хорового диалога, дифференцированной трактовки хора.

Эти тенденции ярко проявились в первой же экспозиционной сцене I действия, которую можно сравнить с драматически насыщенным сонатным аллегро большого четырехчастного цикла. Завязка драматического конфликта отражена в резком сопоставлении двух образных сфер — жестокого мира варварской толпы и светлого, лирического мира главных героев.

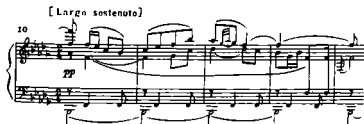
Вслед за суровой и резкой в своем битональном звучании вводной сценой чтения указа (см. пример 7) и возгласами народа, требующего казни, Пуччини вводит контрастную группу действующих лиц: на сцене появляется кроткая Лиу, ведущая слепого Тимура, а затем и Калаф, который сразу же узнает в несчастном слепце своего отца.

Динамика массового действия не угасает. Экспозиция главных героев как бы накладывается на фон активно

развивающейся народной сцены: дворцовая стража прогоняет собравшуюся толпу, народ ропщет. В этой типичной для Пуччини многоплановой сцене широкой волной разливается проникновенно-печальная тема, доминирующая в оркестре и связанная с образом лирической героини — Лиу. По эмоциональному облику и тональной окраске она несет в себе типичный для пуччиниевского стиля оттенок трагической предопределенности, семантику темы-предвещания, намекающей на печальную судьбу героини:



Более непосредственно и наивно звучит вторая тема Лиу, рисующая ее облик девушки-китайки. Ясно определяются те характерные пентатонические обороты и специфические нежно-звонящие лейттембры (челеста и арфа), которые позже станут основой ее замечательных ариозо I и III действий:



Кульминация сцены сосредоточена в диком, варварском хоре палачей, сопровождаемых толпой народа. Подчеркнуто примитивный рисунок темы, окрашенной интонацией фригийского лада и сопровождаемой хором

медных на сцене, создает впечатление грубой, первобытной силы:

11
12 Bassi

On gi, ar-ro-ia, che ia ia ma gior-zì.
На то, чить силъ, пей ме-чи! Пусте-стать-ца.

Allegro
pp

spriz-zì fuo-co san-cue!
-ца-ет жаж-дой про-ви!

В средней части хора привлекают внимание подхлестывающие триольные фигуры, сближающие этот образ с «Половецким маршем» Бородина. Характерна и полифоническая, имитационная трактовка хора, интонирующего тему жестокой Турандот (см. пример 12).

Внезапный перелом настроения толпы наступает во второй части акта — развернутом «симфоническом Andante», складывающемся из ряда сцен медленного темпа.

Пуччини переносит действие в план импрессионистской статичности. Таинственная сцена восхода луны полна колдовского очарования, исполнена «сумеречных», завораживающих слух гармоний. Использован весь арсенал импрессионистских приемов Пуччини: протянутые, застывшие органические пункты, шепчущие реплики хора («Где ты, луна? Приди, о бледноликая подруга мерт-

Sopr. I
 Sia - mo pro - na - ri, ca, ma - ri!
 По - ра - бо - та - ны то - го - да!

Sopr. II
 A - van - ti, do - i, cia - man - ti!
 Пя - ни - ки, люб - ви, це - ре!

Ten.
 Do - i, cia - man - ti, a - van - ti, a - van - ti!
 Пя - ни - ки, люб - ви, це - ре - те!

Bassi
 Do - i, cia - man - ti, a - van - ti, a - van - ti!
 Пя - ни - ки, люб - ви, це - ре - те!

(Trombone I.)

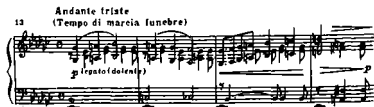
Tempo (Molto)

вых!»), нежное, призрачное *divisi* струнных, нисходящие хроматические пассажи арфы, челюсты и флейты — словно легкие набегающие облака. Все эти изысканные «дебюссизмы» психологически оттеняют зловещее настроение ожидания. В конце сцены музыка таинственного нокturna внезапно перерастает в грозный призыв. Луна взошла, час казни настал. Мощно звучит клич народа, зовущего палача: «Пу-Тин-Тао!» И как отклик на этот зловещий зов раздается светлый хор детских голосов,

поспевающий всемогущую Турандот, — старинный китайский гимн, первозданный, как сама природа, песнь чистых сердец, не знающих страха (см. пример 36). Высокое мастерство драматургического контраста, редкая смелость «эмоциональных поворотов», какие не часто можно встретить даже и в лучших операх Пуччини!

Центром «симфонического Andante» и вместе с тем всего I действия является картина траурного шествия, перекликающаяся с самыми мрачными, трагическими образами опер Пуччини. После светлого мажора (миксолидийский Es) наступает переключение в es-moll — излюбленную «трагическую» тональность композитора и одну из лейттональностей «Турандот». Вспоминаются сцены мрачного шествия осужденных преступниц из «Манон Леско», финал II действия «Девушки с Запада».

Интонационный строй траурного марша сохраняет черты восточного колорита. Но общий эмоциональный тон музыки уже иной по сравнению с «китайской арханкой» предыдущих сцен: по-человечески теплая, она сразу же наполняется глубокой, искренней скорбью. С тонким артистизмом использована экспрессия восточного, иранского лада с повышенной IV ступенью (возможно, возникшая под влиянием «Пляски персидок» Мусоргского). Выразительна и сумрачная тембровая окраска темы, порученной альтам и засурдиненной трубе, с глубоким фоном у бас-кларнета и низких струнных:



Являясь центром I действия, картина шествия на казнь резко меняет эмоциональный строй народной сцены: тронутые юностью и красотой осужденного принца.

жители Пекина уже не жаждут жестокой казни; сердца их смягчаются. С мольбой обращаются они к Турандот: «Пощады, принцесса, пощады!»

Но сердце Турандот не знает жалости. Освещенная светом луны, она появляется на террасе замка. Мощный хор медных в оркестре и на сцене провозглашает вторую, ритуальную тему жестокой принцессы. Повелительным жестом Турандот посылает на казнь влюбленного юношу.

Поворот наступает и в судьбе главного героя. Скорбно-элегическая тема траурного марша порождает в своем развитии страстную реплику Калафа, его первое признание в любви: впервые видит он прекрасную Турандот.

В единый узел сплетаются темы любви и смерти, отчаяния и светлой надежды:

[*sostenendo con gravità*]

14 IL PRINCIPE



O di_ vi_ na bel_ lez_za, o me_ ra_ vi_ glia!
O бо_ же_ ствен_ный лик, о чу_ до зем_но_ е!

Мрачные, траурные образы внезапно отстраняются блестящей скерцозной музыкой: появляются маски. Три сановника отговаривают Калафа от его безрассудного решения отгадать загадки Турандот. Остроумно переэнтонированная тема китайского национального гимна (см. пример 4г) с резким звоном вторгается в симфоническую ткань оркестра. «Китайские» тембры гонга, колокольчиков, ксилофона и челесты, резкие акценты и капризная смена метроритма ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$) создают колоритный, ставший уже традиционным у импрессионистов образ «игрушечной китайщины». Но даже и здесь Пуччини остается верен принципам шекспировских контрастов, сплетения трагического с комическим. Сцена масок, старательно отговаривающих Калафа от рокового шага («Ну что такое принцесса? Всего-навсего женщина с короной на голове!»), омрачается фантастическим эпизодом призраков. Словно в ответ на предостерегающие речи сановников вдали появляются тени несчастных юношей, казненных принцессой Турандот. В оркестре вновь

воцаряется таинственная, застывшая гармония, на этот раз куда более жуткая в своей диссонирующей экспрессии, чем фантастические созвучия восхода луны*:



Разрядка гротескной и фантастической сцены наступает в лирических монологах главных героев.

Трогательное в своей чистоте и искренности ариозо Лну дает уже не первый эскиз, а законченный музыкальный портрет героини, любовно и тщательно написанный композитором. Как и в характеристике Баттерфлай, Пуччини стремится сочетать интонационную основу пентатоники с выразительностью своего индивидуального декламационно-напевного стиля («*stilo misto*»). Короткие, ритмически гибкие фразы, трихордные диатонические попевки, скупая и частая диатоническая гармонизация, прозрачная оркестровка (участвуют только струнные и духовые в светлом, высоком регистре, доминирует тембр гобоя) и постепенное расширение диапазона мелодии, устремленной к последней, завершающей кульминации, — типичные черты лирического ариозного стиля Пуччини. Выразительная мелодия, выдержанная целиком в пентатоническом строе, разворачивается в одной из лейттональностей «Турандот» (Ges-dur, «тема на черных клавишах»):

* К этой же сфере импрессионистской статичности можно отнести и другой эпизод, прерывающий оживленный диалог масок (придворные дамы Турандот уговаривают сановников хранить молчание: наступила глубокая ночь!). Музыка этого маленького ноктюрна (см. ц. 35 партитуры, *Andante lento*), как и других фантастических эпизодов «Турандот», обнаруживает явные черты сходства с таинственными «ночными» образами Раверя. Драматургически скерцозная сцена I действия представляет собой своеобразное пятчастное рондо (маски — ноктюрн — маски — эпизод призраков — маски).

Adagio

pp

Si gno-re, ascol-la! Ah, si gno-re, a.
Мой принц, по-слу-шай! Ах, про-шу по-

-sent-ta! Liù non rre-gra più!
-слу-шай! Я не ре-гра на!

Естественным продолжением монолога Лиу служит следующее за ним ариозо Калафа. Мажор сменяется параллельным минором, устанавливается главная тональность финала. Мелодия Калафа сразу же наполняется сочной и полнозвучной итальянской кантиленой. Развертывающаяся в узком диапазоне терции и как бы скованная замкнутым, «кольцевым» движением, она полна мужественной решимости.

Andante lento sostenuto

Non pian-gra-re, Liù! - Se un ton-is, no glier-no
Не плачь, мо-я Лиу! - Каладен-дой из-ста-нет

Плавню и постепенно перерастает тема Калафа в такую же замкнутую, сосредоточенную тему финала, изложенную в суровом диатоническом эолийском ладу:

Andante lento sostenuto
con calma tragica

18



Сосредоточенная, роковая тема финала (примечание «con calma tragica» — «с трагическим спокойствием») получает развитие в мощном звучании всего ансамбля, оркестра и хора. Задача эмоционального нарастания решена чисто динамическими средствами: уже в самом начале сцены тему излагает весь оркестр, за исключением ударной группы; но средства динамики, фактуры и оркестровки (струнные играют в низком регистре приемом tremolo) оставляют композитору широкий простор для постепенного наполнения и роста скорбно-героической темы. Сцена заканчивается мощными ударами гонга: Калаф вызывает на поединок принцессу Турандот.

Сила сценического и музыкального эффекта, постепенно нарастающего эмоционального crescendo, сближает этот финал с аналогичной развязкой I действия «Тоски» (сцена Скарпиас хором). Как и в своей «итальянской трагедии», Пуччини подчиняет материал экспозиционного действия принципу симфонического единства и делает финальную сцену естественным итогом происходящих событий. Здесь эти приемы симфонизации оперной формы еще более отстоялись и подчинились строго продуманному, логичному плану. Конструктивная четкость I действия «Турандот», пронизанного главной лейттемой жестокой принцессы и опирающегося на строго определенные разделы циклической формы, даст, быть может, наиболее яркое подтверждение классических тенденций позднего стиля Пуччини.

Эти тенденции сказались и в органичном сочетании оперных традиций с принципами сквозного развития. При всей естественности и непрерывности сценического действия, «костяк» классической оперной формы сразу прослеживается в музыке I акта «Турандот», с его замечательными хоровыми сценами, относительно замкнутыми сольными ариозо, монологами или рассказами действующих лиц и динамически наполненными ансамблями. В этом драматургическом синтезе старого и нового мастерство Пуччини проявилось с не меньшей силой.

В противоположность единому, монолитному I действию, II и III акты «Турандот» складываются из двух контрастных картин. Во втором действии смена двух пластов вызвана колоритным сопоставлением комического терцета масок с величественной и драматичной сценой состязания Калафа и Турандот. В третьем трагической сцене гибели Лию противопоставлена ослепительная картина торжества — гимн свету, любви и радости жизни. В обоих случаях две контрастирующие картины каждого действия идут без перерыва и соединяются симфонической аркой.

Большая сцена масок в начале II действия не носит эпизодического характера. В оперную партитуру Пуччини она вошла как вполне самостоятельное, законченное по форме «скерцо», пронизанное жизнерадостным духом народной комедии. Именно в этом изящном и умном гротеске Пуччини больше всего сближается с национальной стихией фантастической сказки Гоцци. Сквозь пеструю ткань «китайщины» сразу просвечивают знакомые зрителю физиономии Тартальи, Бригеллы, Труффальдино. Живо ощущается подготовленность этих образов в предшествующей итальянской опере-комедии Пуччини — «Джанни Скикки».

Складывающаяся из ряда самостоятельных эпизодов, сцена трех сановников содержит множество тонких психологических нюансов, не выходящих, однако, за рамки комедийности. В пределах этого интермеццо есть и лирика, и юмор, и мрачная фантастика (реминисценция хора палачей, поющих за сценой).

Как и в I действии, тематической основой интермеццо служат подлинные китайские темы (см. примеры 4, 5), остроумно трансформированные у композитора путем сложной, нередко политональной гармонизации (см. пример 6) и мастерской экзотической оркестровки.

Особенно интересен центральный лирический эпизод, в какой-то мере затрагивающий личные чувства Пуччини, приоткрывающий завесу над его печальными думами и настроениями последних лет. Пинг, Панг и Понг горько сетуют на страшный упадок нравов в окружающем их жестоком мире: «До чего мы дожили! Мы, министры, служим палачу!» Они мечтают о царстве приро-

ды и покоя, где можно было бы скрыться от этих ужасных впечатлений, уйти в мир «священных книг», древних и мудрых китайских традиций. «Есть у меня домик на берегу лазурного озера», — вздыхает Пинг. «А у меня тенистая роща! А у меня цветущий сад!» — вторят ему Панг и Понг. «Бежать, бежать! Скорей туда! В бамбуковые рощи! К священным книгам!» Прозрачно и нежно звучат диссонирующие гармонии лидийского лада, изложенные в мерном, баюкающем движении параллельно идущих голосов (флейты, челеста, арфа). «Как можно тише» (*crüü piano possibile*), — делает примечание Пуччини. Ведь все это лишь манящий призрак, мираж, неосуществимая греза. Вторгающиеся резкие звуки труб и поступь торжественного марша пробуждают несчастных сановников к ужасной действительности. Начинается вторая, эпически-торжественная картина II действия.

В кульминационной сцене загадок драматургия подчинена принципам эпического повествования. Настоячиво утверждается здесь традиционный прием троекратных повторов. Трижды проводится — каждый раз в новом гармоническом и тембровом варианте — торжественный хор «Слава императору»; три таинственных аккорда (мотив загадок, см. пример 2а) каждый раз предваряют речь Турандот; трижды повторяется и самый эпизод состязания.

Обрамленная пышно-торжественными ритуальными сценами, картина привлекает внимание к двум главным героям.

Впервые полностью раскрывается в музыке образ Турандот. Уже не как символическая, безмолвная «богиня смерти», властвующая над миром легендарного Китая, а как реальное действующее лицо появляется она перед зрителем.

Большая ария Турандот дает самую яркую и по существу исчерпывающую характеристику гордой принцессы. Пуччини впервые создает женский образ приподнято-героического плана, далекий от бытовой атмосферы (напомним его слова: «Два существа, находящиеся, так сказать, по ту сторону реального мира, преобразуются в живых людей силой любви»). Этим объясняется почти полное отсутствие экзотического китайского элемента в индивидуальной характеристике Турандот. От-

крывающий арню ритуальный хор мальчиков, славящих принцессу (см. пример 3), лишь подчеркивает мощную драматическую экспрессию вокальной партии самой героини.

В композиционном отношении арня опирается на сложившуюся классическую двухчастную схему: рассказ Турандот (*Molto lento, fis-moll, d-moll*) и ее обращение к Калафу (*Largamente, Ges-dur*). Пуччини и его либреттисты своеобразно трактуют текст Гоцци и Шиллера. Горячая речь Турандот в защиту женских прав в опере приобретает более отвлеченный, мифологический смысл: принцесса не столько отстаивает свое достоинство, сколько мстит за поруганную честь многих поколений женщин, своих предшественниц. Торжественно повествует она о своей далекой прапраматери — принцессе Лоу-Линг, смертельно оскорбленной тысячу лет назад насильником-завоевателем. Рассказ Турандот сопровождается тихими, шепчущими репликами хора, приемом хоровой речитации на одном звуке. Такой эффект звукового эха в опере Пуччини, по верному наблюдению Б. Ярустовского, усиливает смысл основных, важнейших моментов драмы.

Принципы эпической драматургии сочетаются в арии с напряженной экспрессией, сразу же выделяющей образ Турандот на фоне застывшей арханки. Труднейшая в исполнительском отношении вокальная партия развертывается в высокой тесситуре; она обильно уснащена резкими скачками голоса, острыми интонационными поворотами и энергичными пунктированными ритмами. Такова горделивая, властная тема эпизода *Largamente Ges-dur*, изложенная сначала в оркестре, а затем развивающаяся в партии Турандот, — одна из самых выразительных тем всей оперной партитуры:



Итоговой кульминацией арии служит многозначительная ключевая фраза Турандот: «Загадок — три, а смерть у всех одна лишь!»



Эта афористическая реплика с ее энергичной квартовой интонацией служит смысловой вершиной сцены. Она троекратно утверждается сначала в партии Турандот, затем в ответе Калафа («Загадок — три, а жизнь — одна!») и, наконец, в предельно высокой тесситуре в партиях обоих героев. Секвенционное восходящее движение темы (Es-dur, Fis-dur, As-dur) подчеркивает драматизм ситуации: вызов брошен.

Состязание начинается. Контрастные образы поэтического текста, казалось бы, могли дать основание к аналогичным контрастам в их музыкальной трактовке. Конкретный смысл загадок Турандот (иных, чем у Гоцци или Шиллера) мог получить отражение в различной по характеру музыке. Но эта задача не соблазнила Пуччини: ему важнее было сохранить торжественно-ритуальный тон сцены и ту народную традицию магических троекратных повторов, какие издревле стали типичной приметой эпических жанров.

Решение таинственных загадок («надежда» — «кровь» — «Турандот») осуществляется при помощи идентичных музыкальных средств и композиционных приемов. После торжественной речи Турандот следует неизменная реплика Калафа и подтверждение восьми мудрецов, раскрывающих свитки с написанным ответом. В первых двух случаях не изменяется даже тональность (d-moll), а лишь обогащается оркестровая фактура — более динамичная, трепетная и яркая, в соответствии с образностью второй загадки («кровь»). И только на последнем, решающем этапе состязания Пуччини прибегает к выразительному тональному сдвигу (d-moll — es-moll). Турандот в последний раз испытывает мудрость Калафа. Все застывают в немом ожидании. Напряжен-

но звучит у двух солирующих виолончелей экспрессивный мотив ожидания, сопровождающий всю сцену:



Последняя загадка решена. Калаф торжествует. Ликующий народ прославляет победителя (новый, помпезный вариант гимна Турандот). Однако традиционный счастливый конец старой сказки неожиданно отодвигается, как и у Гоцци, новым сюжетным мотивом: Незвестный принц великодушно отказывается от своего права победителя и предлагает принцессе новое состязание.

Музыкальный смысл этой «драматургической коды» кроется в первом появлении темы любви, которой и предназначено стать окончательным выводом всей коллизии. Проникновенно, тепло звучит она в низком регистре скрипок, в традиционной «любобной» тональности Des-dur:



Торжественный хор «Слава императору» завершает действие.

•

Труднейшие задачи стояли перед композитором в III акте «Турандот». Пуччини хотел не только разрешить здесь главный драматургический узел, но и показать вершину лирической линии развития, связанной с обра-

зом Лну. Вторую из этих задач он осуществил на самом высоком уровне мастерства и вдохновения; первая же нашла у него в достаточной мере формальное решение.

Первая картина, наиболее развитая по масштабам, содержит элементы репризности, тематических арок. Музыка оркестрового вступления сразу же возвращает слушателя к таинственной ночной атмосфере I действия (эпизод призраков, восхода луны). Трепетные тремоло струнных, взрывающиеся глассандо, неясные стоны и шорохи ночи — всем этим щедро наполнена музыка вступительного ноктюрна.

Музыка таинственного ноктюрна гибко перерастает в тему ариозо Калафа, как бы подхватывающего нисходящую интонацию невидимого хора:

23 IL PRINCIPU





Tu pu - re, o Prin-ci-pes-sa, ne lla tua freed-da stan- za
И ты, прин-цес-са, то- же не спыши поко- ях ныш- ток

В теплой и страстной кантилене теноровой партии настойчиво интонируется тема любви. Слова Калафа «Во мне моя сокрыта тайна» раскрывают внутренний смысл его загадки. И так же как в арии Турандот, Пуччини применяет свой излюбленный эффект эхообразного хора: женский хор за сценой оттеняет эту важную, ключевую реплику.

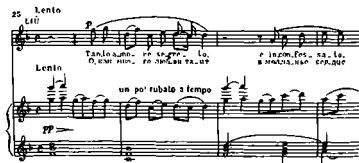
Следующая за этим вокальным ноктюрном «сцена соблазнов» драматургически основана на авторском плане Пуччини (см. с 454—455). Сановники соблазняют героя всеми радостями жизни, умоляя его отречься от Турандот и покинуть пределы Китая. Вновь появляются знакомые пентатонические китайские темы, звенящие тембры арфы, челесты и колокольчиков, яркие, блестящие репетиции у труб. Правда, музыка масок в этой картине приобретает все более тревожный характер: упорство Калафа угрожает собственной жизни трех сановников. Новым штрихом, обогащающим китайскую музыку масок, являются остроумные приемы гетерофонии в оркестре, родственные Стравинскому. Основная трихордная попевка, исполняемая трубами, одновременно звучит и как единый гармонический комплекс в партиях других инструментов (дерево, челеста), и как яркий орнамент параллельных кварто-квинтовых созвучий у струнных и арфы:



Трагическая кульминация картины подготавливается появлением Лиу и Тимура на выразительной реминисценции печальной темы-предвестницы из I действия (см. пример 9). Появляется и Турандот. Пуччини впервые сталкивает образы своих героинь, показывая высокое превосходство доброго, этического начала над миром холодной, жестокой красоты.

Сцену смерти Лиу Б. Ярустовский справедливо считает «эстетически вершинной» для всей оперы Пуччини. Вспоминая слова композитора, можно сказать, что он действительно «вложил в нее всю свою душу», делая этот образ глубоко «созвучным с чувством публики».

Два ариозо Лиу, обращенные к принцессе, составляют единую цепь в развитии образа. Не отступая от общей линии строгой и чистой характеристики, Пуччини постепенно сгущает трагические краски. В первом ариозо («*Tanto amore segreto*») исчезает чистая пентатоника, характерная для арии Лиу I действия — этого портрета маленькой китайки. Своеобразной экспрессией диатонических переменных ладов окрашивается вокальная партия. Строгость и чистота лидийских и миксолидийских оборотов вокальной мелодии выразительно подчеркиваются экономией оркестровых средств: голос звучит в унисон с солирующей скрипкой:



Столь же скупой и сдержанный изложен тема предсмертного монолога Лиу («*Tu che di gel sei cinta*») с ее замкнутой, фатальной интонацией возвращения к исходному звуку (переменный лад b-es):

Andantino mosso

p

Tu che di gel sei cin- ta,
Верь, и те- бя мор- за- то

da lan- ta fiam- ma vin- ta,
до- ло- го- го- ра- пет- ля- ста- бнт.

В этом последнем ариозо — самом сдержанном и благородном из всех пуччиниевских *lamento* — композитор добивается особых нюансов скорбной выразительности благодаря свободному ритмическому дыханию, не подчиненному деспотической власти сильной доли. Переменность лада и метроритма создает особое впечатление непосредственного излияния простой и чистой души. И если родственный Лиу образ Баттерфлай у Пуччини в драматических сценах был овеян горячим дыханием итальянской патетики, то в музыкальной характеристике своей маленькой героини — юной и чистой, не знавшей любви, но приносящей себя безропотно в жертву своему чувству — этот оттенок полностью устранен. Все средства подчинены особой задаче сублимации, очищения и в самом высоком смысле опрощения лирического образа. Присущая пуччиниевской Лиу поэтическая наивность сделала ее подлинной, главной героиней оперы, отодвинув на задний план холодную Турандот.

Сцена Лиу властно утверждается в сознании слушателя как эмоциональная вершина оперы Пуччини. Композитор завершает ее скорбным хором (*es-moll*), замечательным по своей проникновенности, искренности и глубине. Экспрессивные альтерации, терпкие, щемящие созвучия сближают этот маленький реквием с самыми трогательными и человечными образами музыки Мусоргского — одного из любимых композиторов Пуччини.

Медленно, тихой поступью удаляется толпа народа, несущего тело погибшей Лиу. В последний раз как возглас прощания звучит ее тема у хора: «Спи, Лиу! Прощай, доброта, нежность, поэзия!»

Символический возглас! Выше этой трагической сцены не поднялась творческая фантазия автора «Турандот». Закончив ее последним словом «поэзия», Пуччини — как и в свое время Моцарт, Чайковский — создал свой реквием, навеки залечател в этой музыке свой поэтический дар.

Тем сложнее оказалась для композитора проблема музыкального завершения главной драматургической линии, решающей развязки. Картина смерти Лиу, написанная с огромной силой вдохновения (последний взлет!), властно преградила ему дорогу к светлому, радостному финалу. Героические фигуры Калафа и Турандот явно померкли рядом с этой любимой дочерью Пуччини.

Отсюда возникло то главное противоречие, которое делает во многом несостоявшейся общую философскую концепцию оперы. Известная доля вины здесь лежит прежде всего на либреттистах Пуччини, поспешно закончивших свой труд в последние дни жизни композитора. Благородный Калаф слишком скоро утоляет свой гнев перед лицом жестокой «принцессы смерти», слишком скоро предает забвению свою верную маленькую рабыню. Столь же внезапно перерождается в любящую, живую женщину и гордая Турандот. В противоположность тонко обрисованному женскому характеру Гоцини, образ ее, в сущности глубоко чуждый композитору, в опере не содержит решительно никаких предпосылок для подобной метаморфозы.

В достаточной мере формальное решение получило у композитора последнее арнозо Турандот в ее дуэте с Калафом, задуманное как первое признание покоренной.

смирившейся, нежной и любящей женщины. Ложную ситуацию не спасают ни колористические находки (незримый хор без слов, вторящий любовному дуэту героев), ни мощные, ослепительные факфары, ни пышный апофеоз великолепной темы любви в хоровом финале.

Роковая незавершенность оперы самим композитором, разумеется, сыграла в этом важнейшую роль. Альфано, несмотря на советы и помощь Тосканини, не сумел придать тематическому материалу Пуччини ту гибкую и тонкую разработку, на которую был способен сам автор «Турандот».

Но эта причина все же не была единственной. Эскизы «великого дуэта», хранящиеся в архиве Рикорди в Милане, неопровержимо свидетельствуют о тех немомых усилиях, с какими Пуччини пытался дать достойное воплощение светлым образам торжества.

На сохранившихся 36 страницах авторских эскизов он успел набросать все основные темы диалога героев, темы ариозо Турандот, признание Калафа, открывающего свое имя принцессе, и тему ликования, порученную женскому хору без слов *.

Весь этот тематический комплекс, видимо, сложился в сознании композитора уже давно. Но сам он хорошо ошущал внутреннюю неуверенность его драматургического решения. Образ Лиу — образ «доброты, нежности, поэзии», оплодотворив его творческую фантазию, в то же время незримыми узами связывал этого правдивого художника с тяжелой реальной действительностью окружающей жизни, в которой таким далеким, таким недостижимым казалось все это «царство солнца», восплаемое в финале.

Признание Пуччини: «Мы живем в жестоком мире» — окрасило трагическим светом его последнее творение. Великий мастер оперной сцены ушел из жизни вместе со своей любимой героиней. Ушел, так и не открыв «сокрытой тайны Калафа», ведущей к победе добра и справедливости.

* Эти ценные сведения, впервые появившиеся в литературе, дает в своем труде У. Эшбрук (39, с. 224).



ЗАКЛЮЧЕНИЕ



необыкновенном драматургическом чутье Пуччини можно сказать так много, что я предпочитаю ограничиться простой констатацией: у него нет ни одной ноты и ни одного слова лишнего», — говорит об итальянском мастере один из крупнейших дирижеров нашего времени Герберт фон Караян (см. 38, с. 171).

Оставим в стороне присущую этому высказыванию ораторскую гиперболу и отдадим должное проникательности австрийского дирижера. Да, Пуччини был в первую очередь музыкантом-драматургом, и более того, драматургом XX века.

Творческий путь Пуччини развевывался на рубеже двух столетий, в тревожную, бурную пору мирового искусства. В процессе анализа его опер мы попытались осветить основные этапы этого сложного пути. От позднего Вагнера и позднего Верди, через эпоху Дебюсси и Равеля, а затем Стравинского и Прокофьева прошла эволюция композитора, впитавшего дух своего времени и неизменно чуткого не только к музыкальным, но и театральным новациям эпохи. Отдельные точки соприкосновения с Вагнером (вспомним «Манон Леско» и «Тоску»), Дебюсси (прежде всего в «Богеме», «Мадам Баттерфлай», «Плаще», «Сестре Анджелике»), Р. Штраусом («Девушка с Запада», «Ласточка»), молодым Стравинским (триптих и «Турандот») легко угадываются слухом уже при первом знакомстве с пуччиниевскими партитурами. Не прошла мимо его внимания и Новая русская школа,

особенно творчество Мусоргского, учителя музыкальной правды.

С виднейшими оперными композиторами его времени итальянского мастера роднит общее стремление — поиски новой, гибкой и развивающейся оперной формы, поиски музыкальной драмы в самом широком и высшем значении этого термина. Принципы симфонизации и сквозного действия, так прочно утвердившиеся в опере конца XIX века, в каждой отдельной стране принимали свои специфические формы. Яркое национальное направление они получили и в творчестве Пуччини, которого итальянские критики наших дней нередко называют последним представителем стиля *bel canto*.

Являясь по духу итальянским художником, Пуччини в то же время оказал неопровержимое воздействие на судьбы мировой оперы — не столько в сюжетах и тематике оперного театра, сколько в самих принципах оперной драматургии, точнее, оперного динамизма нашего времени. И если в творчестве таких великих мастеров, как Вагнер или Дебюсси, поиски музыкальной драмы нередко вступали в противоречие с законами сцены и подчинялись чисто музыкальным закономерностям, то лучшие завоевания Пуччини, напротив, шли по пути преодоления статичности и условности оперного сценического действия.

Отсюда типичные для него приемы концентрации событий, напластования, выразительного «контрапункта» действенно-драматических и фоновых жанровых сцен (жизнь идет своим чередом!); отсюда и особая роль скрытого действия, психологического подтекста, носителем которого служит гибкий, подвижный во всех элементах «ситуационный оркестр» (термин М. Друскина); отсюда и специфика пуччиниевского динамичного, нервного арнозно-речитативного стиля с яркими вспышками внезапно разгорающейся широкой кантилены, естественно внедряющейся в речитативный поток. «Новое у Пуччини, — справедливо замечает в своем содержательном очерке советский музыковед А. Кеннигсберг, — обусловлено стремлением передать в музыке стремительный темпоритм действия, запечатленный в быстрой смене изображаемых событий и состояний» (12, с. 203). По верному замечанию того же автора, он был «первым композитором, который на рубеже XIX—XX веков сумел

сочетать отдельные новые приемы оперной драматургии в единую, отличную от классической технику» (12, с. 222).

Вопрос о пуччиниевских влияниях в музыкальном театре современности все более глубоко заинтересовывает и привлекает исследователей наших дней. Давно уже пройден тот этап, когда анализ творчества Пуччини базировался только на принципах узко понимаемого натурализма и столь же узкой догматической оценки веризма как его музыкальной разновидности. Если во многих исследованиях 1920—1930-х годов с операми Пуччини сопоставлялись только явления, лежащие на поверхности натуралистических увлечений («Луиза» Шарпантье, «Долина» д'Альбера, «Дальний звон» Шрекера), то современное музыкознание заметно расширило границы этих влияний: с именем Пуччини теперь постоянно сопоставляются имена Равеля, Берга, Стравинского и, далее, крупных композиторов середины XX века. В таких операх, как «Питер Граймс» и «Альберт Херринг» Б. Бриттена, «Человеческий голос» и «Диалоги кармелиток» Пуленка, нельзя не видеть прямых отголосков пуччиниевской «человеческой комедии» и «человеческой драмы».

Ярко отразилось воздействие итальянского мастера на судьбах американской оперы XX века, развитию которой «Девушка с Запада» дала столь сильный толчок. Явным продолжением пуччиниевской традиции явилось замечательное произведение Дж. Гершвина «Порги и Бесс» — этот классический образец американской народной драмы, пронизанной живым ощущением быта, динамикой жанровых, фоновых, массовых сцен. Драматургические приемы Пуччини и найденная им техника комментирующего оркестра наглядно отразились в операх его приверженца и подражателя Джан-Карло Менотти («Медиум», «Консул», «Слепая с улицы Бликкер», «Мария Головина»), отчасти у С. Барбера — в его опере «Ванесса». Эти сопоставления, естественно, распространяются и на современный итальянский оперный театр. При всем различии конкретных выразительных средств, гуманистические идеи Пуччини, тираноборческий пафос его «Тоски» наложили свой отпечаток на творчество видного итальянского композитора современности Л. Даллапицколы с его оперой «Узник».

Но, разумеется, особое внимание советских музыковедов привлекают проблемы «Пуччини и русская музыка», «Пуччини и советский музыкальный театр». О явных симпатиях итальянского композитора к творчеству Мусоргского и о его пристальном интересе к молодому Стравинскому сказано уже немало. Большое внимание этой стороне его творческой личности уделено в своем труде Л. Данилевич. Отмечая в пуччиниевских партитурах следы воздействия русской музыки (в этом с ним солидаризируется и автор настоящей работы), Л. Данилевич в то же время совершает выход в новую важную и по существу еще не разработанную в нашей литературе тему: жизнь музыки Пуччини в нашей стране. Последний раздел написанной им монографии, посвященный русским и советским постановкам оперы Пуччини, намечает пути к еще не написанному театроведческому исследованию, для которого практика советского оперного театра уже накопила большой и благодарный материал.

Прошло более чем полвека с тех пор, как угасла жизнь создателя «Турандот». Это 50-летие можно по праву считать временем освоения традиций Пуччини, расширения существующих представлений о нем, внедрения его принципов в театральную практику. Растет и обогащается музыковедческая пуччинниана. Множатся режиссерские и дирижерские прочтения пуччиниевских партитур. Постепенно находят пути к широкой аудитории поздние сочинения итальянского мастера, надолго отодвинутые на задний план его шедеврами среднего периода — «Богемой» и «Тоской». И, что важнее всего, созвучным нашему времени оказывается сам образный строй опер Пуччини, сумевшего осветить поэтическим свистом обыденные явления и даже, казалось бы, мелкие, обыденные сюжеты. В операх Пуччини, глубоко демократических по концепции, в созданных им образах нам не случайно видятся простые люди современной Италии, реалистические сцены полотен Гуттузо, новелл Моравиа или фильмов Феллини. Непрехватная любовь к жизни, к реальному человеческому бытию, к незаметному герою невольно притягивает современного слушателя к простым человеческим драмам Пуччини, его теплой, сердечной музыке. Ведь даже к последней своей, легендарно-эпической опере «Турандот» композитор предья-

вил прежде всего требования правды и человечности. «Ощущаю, главным образом, светлый и волнующий гуманизм этой истории, полной поэзии и особого аромата», — писал он Симони. И позже в письме к нему: «Мне хотелось, чтоб было человечно; когда говорит сердце, в Китае ли то происходит либо в Голландии, чувство всегда одно и устремления у всех одинаковы» (17, с. 304, 321).

Таким волнующим гуманизмом неизменно наполнена для нас музыка «Богемы» и «Тоски», «Баттерфлай» и «Турандот». В равной степени музыкант и художник театра, Пуччини сумел сделать своих героев живыми и подлинными в их человеческой сущности. А не в этом ли заключается одна из главных задач реалистического музыкального театра наших дней?

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

1. Ленин В. И. Империализм и социализм в Италии. — Полн. собр. соч. 5-е изд., т. 27.
2. Ван-Гог. Письма. М.; Л., 1966.
3. Верди Дж. Избр. письма. М., 1959.
4. Гейне Г. Собр. соч. Л., 1958, т. 6.
5. Гунст Е. А. Жизнь и творчество аббата Прево. — В кн.: Прево А. Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско. М., 1964.
6. Данилевич Л. Джакомо Пуччини. М., 1969.
7. Золя Э. Собр. соч. в 18-ти т. М., 1957, т. 7.
8. История Италии / Ред. К. Ф. Минкано. М., 1970, т. 2.
9. То же. М., 1971, т. 3.
10. Итальянские новеллы. М.; Л., 1968.
11. Келдыш Т. Джакомо Пуччини. Л., 1962.
12. Кенигсберг А. Некоторые приемы музыкальной драматургии Пуччини и современная зарубежная опера. — В кн.: Вопросы современной музыки. Л., 1963.
13. Конен В. Пути американской музыки. М., 1965; 2-е изд. 1977.
14. Лидзани К. Итальянское кино. М., 1956.
15. Мокульский С. Вступительная статья. — В кн.: Гоцци К. Сказки для театра. М., 1956.
16. Нестьев И. Джакомо Пуччини. М., 1963; 2-е изд. 1966.
17. Пуччини Дж. Письма / Сост., ред., коммент. и вступ. статья Т. Келдыш. Л., 1971.

18. Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. М., 1946, вып. 4.
19. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955.
20. Смирн А. Констант. Пуччини и его опера «Богема». М., 1936.
21. Стасов В. В. Искусство XIX века.— Соч. М., 1952, т. 3.
22. Стендаль. Собр. соч. М., 1959, т. 5.
23. Титта Руффо. Моя параболла.— Сов. музыка, 1964, № 8.
24. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1951, т. 30.
25. Торадзе Г. Руджеро Леонкавалло и его опера «Паяцы». М., 1960.
26. Французская музыка второй половины XIX века / Ред. М. С. Друскина. М., 1938.
27. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953.
28. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. М., 1977, т. 15 Б.
29. Шостакович Д. Три вопроса — ответ один.— Сов. музыка, 1964, № 12.
30. Ямпольский И. Никколо Паганини. М., 1961.
31. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. М., 1971.

На иностранном языке

32. Aalst J. A. Chinese music. Shanghai, 1884.
33. Adami G. Puccini. Berlin, 1943 (ed. ital. 1935).
34. Adami G. Un secolo di scenografia alla Scala. Milano, 1945.
35. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a/M., 1924.
36. Ambra L. d'.— In: Vite dei musicisti italiani.
37. Ambros A. W. Geschichte der Musik. Breslau, 1862—1878, Bd. 1—4.
38. Amy D. Giacomo Puccini. Paris, 1970.
39. Ashbrook W. The operas of Puccini. New York, 1968.
40. Austin W. Music in the 20th century. New York, 1966.
41. Bonaccorsi A. Giacomo Puccini e suoi antenati musicali. Milano, 1950.
42. Bonaccorsi A. Il folklore musicale in Toscana. Firenze, 1956.
43. Bonaccorsi A. Spettacoli musicale lucchese: Le tasche. Lucca, 1935.
44. Bruneau A. Musiques d'hier et musiques de demain. Paris, 1900.
45. Carner M. Exotic elements in the works of Puccini.— In: Carner M. Of men and music. London, 1945.
46. Carner M. Puccini. London, 1958; 2^d ed. 1974.
47. Carteggi pucciniani / A cura di Eugenio Gara. Milano, 1958.
48. Casella A. Music in my time. Oklahoma, 1955.
49. Cesari G. Italiener.— In: Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a/M., 1924.
50. Corriere della sera, 1924, 30 nov.— In: Sandelewski W. Puccini. Krakow, 1963.
51. Della Corte A., Pannain G. Storia della musica. Torino, 1936, v. 2.

52. De' Paoli D. L'opera italiana dalle origine all' opera verista. Roma, 1955.
53. Epistolario di Giacomo Puccini. A cura di Giuseppe Adami. Milano, 1928.
54. Fajth T. Puccini. Budapest, 1958.
55. Fraccaroli A. Giacomo Puccini si confida e racconto. Milano, 1957.
56. Fraccaroli A. La vita di Giacomo Puccini. Milano, 1925; 2^a ed. 1957.
57. Gadda Conti P. Vita e melodie di Giacomo Puccini. Milano, 1955.
58. Gatti G. Fifty years of opera and ballet in Italy. Roma, 1956.
59. Gauthier A. Puccini. Paris, 1961.
60. Greenfield E. Puccini — keeper of the seal. London, 1958.
61. Hanslick E. Fünf Jahre Musik. Berlin, 1896.
62. Hughes S. Famous Puccini operas. London, 1959.
63. Klein J. W. Pietro Mascagni and Giovanni Verga.— Musical Quarterly, 1964, N 4.
64. Krause E. Oper von A — Z. Leipzig, 1961.
65. Leibovitz R. Histoire de l'opéra. Paris, 1957.
66. Macdonald, Ray S. Puccini: King of verismo. New York, 1973.
67. Marek G. R. Puccini. London, 1952.
68. Marotti G. Giacomo Puccini intimo. Firenze, 1949.
69. Miyazawa J. Some original Japanese melodies in «Madam Butterfly». — In: Puccini. Nel centenario della nascita Lucca, 1958.
70. Nádor T. G. Puccini, életének kronikája. Budapest, 1974.
71. Pahissa J. M. de Falla. London, 1954.
72. Palladini C. G. Puccini. Con l'epistolario inedito / A cura di M. Paladini. Firenze, 1961.
73. Puccini G. / A cura di C. Sartori. Milano: Ricordi, 1959.
74. Puccini com' era / A cura di A. Marchetti e con la collaborazione di V. Giuliani. Milano, 1973.
75. Ricci L. Puccini interprete di se stesse. Milano, 1954.
76. Sandelewski W. Puccini. Krakow, 1963; 2^e wyd. 1973.
77. Sartori C. Puccini. Milano, 1958.
78. Sbircea G. Giacomo Puccini. București, 1959.
79. Seifert W. Giacomo Puccini. Leipzig, 1957.
80. Seligman V. Puccini among friends. London, 1938.
81. Siciliano E. Puccini. Milano, 1976.
82. Shaw B. Music in London 1890—1894. London, 1950, v. 3.
83. Storia della musica. Milano: Fabbri, 1964, v. 7.
84. Tarozzi G. Puccini. La fine del bel canto. Milano, 1972.
85. Torrebranca F. Giacomo Puccini e l'opera internazionale. Torino, 1912.
86. Winterhoff H. J. Analytische Untersuchungen zu Puccinis «Tosca». Regensburg, 1973.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН¹

Адами (Adami) Дж. 7, 63,
75, 142, 339, 388, 389, 390,
398, 418, 422, 451, 452,
453, 454, 456, 457, 459,
460, 461, 462, 479, 516,
517

Адан А. 65, 146

Адлер (Adler) Г. 7, 516

Алексеев В. С. 335, 342

Альбер Э. д' 267, 512

Альст (Aalst) П. 481, 484, 516

Альфако Ф. 20, 23, 464, 465

Амато П. 340

Ambra L. d' 516

Амброс (Ambros) А. 484, 516

Ами Д. 516

Анджелони К. 54, 55

Анраде А. д' 74

Арриабене О. 71

Асафьев Б. В. 482

Байрон Дж. Н. Г. 79

Бализак О. де 11, 266, 403

Банфи А. 331

Барбер С. 512

Барьер Т. 154

Барток Б. 397, 469, 480

Баттистини М. 57

Бах И. С. 47, 48, 58, 59, 149,
259

Баццини А. 56, 59, 60, 146,
475

Бачокки Э. 51

Беккер П. 33

Беласко Д. 268, 269, 270, 271,
273, 274, 280, 281, 284,
321, 336, 337, 338, 339,

340, 345, 346, 348, 352, 375

Беллинский В. Г. 127

Беллиничони Дж. 101

Бенди К. 286

Бенуа А. Н. 24

Бенуа Н. А. 24, 466

Берг А. 32, 237, 245, 397, 512

Берсеццо К. 151

Бернар С. 12, 30, 201, 215

Берта Э. 151

Берте Г. 386

Бертон П. 112, 189

Бетховен Л. ван 26, 59, 101

Бизе Ж. 12, 18, 27, 29, 75, 81,
85, 98, 104, 135, 139, 173,
275, 276, 389

Бималь М. 155

Бодлер Ш. 155, 189

Бойто А. 13, 14, 57, 59, 61,
65, 74, 86, 110, 221

Боккерики Леопольдо 49

Боккерики Лунджи 49

Бонаккорси (Bonaccorsi) А.
7, 42, 48, 516

Бонтури Э. см. Пуччини Э.

Бородин А. П. 425, 488, 492

Босси М. Э. 21

Бочаров М. В. 342

Бриттен Б. 32, 237, 512

Брюно (Bruneau) А. 187, 191,
192, 193, 194, 195, 197, 516

Бузони Ф. Б. 472, 475

Бурбоны 51

Вагнер Р. 13, 29, 57, 58, 59,
65, 74, 81, 88, 97, 101, 110,

¹ Составил А. К. Модин.

114, 132, 151, 191, 221,
222, 233, 290, 475, 510, 511
Валлес Ж. 155, 156
Валлон Ж. 155
Ван-Гор В. 272, 515
Вахтангов Е. Б. 475
Вебер К. М. фон 59, 475
Верга Дж. 17, 18, 19, 92, 94,
95, 101, 102, 143, 144, 145,
334
Верди Дж. 11, 12, 13, 14, 18,
21, 26, 27, 28, 29, 33, 34, 36,
39, 40, 42, 52, 55, 57, 58,
60, 61, 71, 72, 74, 75, 76,
81, 82, 88, 91, 96, 97, 98,
99, 100, 101, 105, 107, 111,
118, 122, 128, 135, 137, 139,
140, 146, 149, 177, 181, 185,
198, 199, 200, 202, 205, 212,
217, 218, 220, 222, 237, 245,
251, 260, 265, 268, 274, 290,
332, 336, 347, 390, 397, 428,
434, 436, 437, 452, 472, 475,
478, 510, 515
Вивальди А. 21, 328
Виктор-Эммануил 17
Вильмант Т. 150
Вильнер А. 387
Винтерхоф Х. И. 517
Викни А. де 158
Вольф-Феррари Э. 472

Габриэлеско Г. 85
Гадда Конти (Giadda Con-
ti) П. 8, 517
Гайди И. 207
Гайикус 328
Гайяре Дж. 56
Галеви Ж. Ф. 119
Галуппи Б. 436
Гамсун К. 31
Ганслик (Hanslick) Э. 88, 99,
117, 517
Гара Э. 7
Гарибальди Дж. 17, 60
Гарт Б. 346
Гарунобу 272
Гатти (Gatti) Г. 7, 517
Гауптман Г. 266, 411
Гвинера А. 267
Гейне Г. 65, 66, 100, 515
Герцен А. И. 127
Гершвин Дж. 512

Гёте И. В. 475
Глинка М. И. 436
Глюк К. В. 192
Гоббс Т. 42, 401
Гоген П. 272
Гольд Д. 384, 385, 398, 404,
417
Гольдони К. 116, 177, 266,
271, 436, 437, 471, 472
Гонкур де, братья Э. и Ж.
112, 272
Горга Э. 150
Горький А. М. 335, 336, 345,
349, 383, 403, 411
Готье (Gauthier) А. 32, 149,
171, 172, 178, 221, 517
Готье Т. 66
Гофман Э. Т. А. 65, 475
Гоши К. 59, 116, 437, 438,
451, 452, 453, 472, 473, 474,
475, 476, 477, 479, 480, 499,
501, 502, 503, 508, 515
Грамола 75
Грамши А. 458
Гретри А. Э. М. 51
Гречанинов А. Т. 421
Гринг Э. 89
Гринфилд (Greenfield) Э. 8, 35,
167, 517
Гров Дж. 484
Гучо Ш. 335
Гунст Е. А. 515
Гуттузо Р. 513
Гюго В. 16, 60, 211, 266, 271,
333

Даллапинкола Л. 512
Дамаев В. П. 342
Даннлевич Л. В. 9, 11, 26, 41,
44, 173, 185, 343, 344, 350,
397, 420, 440, 488, 513, 515
Д'Аннуцио Г. 22, 23, 109,
266, 330, 331, 332, 333, 395,
421, 471
Данте А. 47, 266, 271, 383,
384, 399, 434, 435
Даркле Х. 210
Дебюсси К. 13, 20, 38, 47, 88,
154, 159, 172, 193, 194, 197,
288, 289, 323, 328, 333, 334,
350, 353, 359, 380, 382,
421, 424, 425, 450, 510, 511
Дега Э. 156, 159, 186, 272

Делиб Л. 117, 275, 276, 321
 Делла Корте (Della Corte) А.
 6, 516
 Делла Рицца Дж. 393, 394,
 400, 478
 Де Лука Дж. 284, 399
 Дель Монако М. 42
 Де Марки Э. 210, 211
 Деланис Дж. 57, 122
 Де Паоли (De Paoli) Д. 15,
 30, 517
 Де Санктис Ф. 3
 Де Санктис Ч. 140
 Дестиниова Э. 340
 Джакоза Дж. 121, 147, 148,
 185, 203, 239, 265, 280, 281,
 282, 333, 339, 366
 Джеминиани (Леонарди) Фо-
 ска 78, 463
 Джеминиани Франческо 49
 Джеминиани Э. см. Пуччи-
 ни Э.
 Джильи Б. 42
 Джинори-Лиши К. 141
 Джиральдонни Э. 210
 Джолитти Дж. 394
 Джонс С. 277
 Джонсон Б. 436
 Джордано У. 19, 22, 96, 115,
 144, 197, 258, 261, 262,
 263, 330
 Дзамбони М. 465
 Дзанадзо Л. 206
 Дзангарини К. 339
 Дзандонаи Р. 19—20, 22, 330,
 334, 471
 Дзенателло Дж. 284
 Дзуэлли Г. 73
 Диндро Д. 149
 Диккенс Ч. 11
 Доде А. 191, 267, 268
 Доде Л. 396
 Донато Б. 435
 Доннцетти Г. 52, 57
 Достоевский Ф. М. 335
 Друзякина С. И. 342
 Друскин М. С. 511
 Дузе Э. 27, 102, 121, 128
 Дюка П. 328
 Дюма-отец А. 156, 266
 Дюма-сын А. 211, 390

Ерица М. 387

Жилль Ф. 120
 Жюссомон 284

Зейферт (Seifert) В. 8, 343,
 517
 Золя Э. 15, 16, 17, 25, 27, 87,
 93, 112, 143, 156, 190, 191,
 192, 193, 197, 266, 269, 331,
 403, 515

Ибсен Г. 31, 291, 411
 Иллика Л. 121, 147, 148, 150,
 177, 201, 202, 203, 218, 262,
 265, 266, 277, 281, 282, 334,
 335, 336, 385

Казелла (Casella) А. 21, 22,
 23, 328, 329, 438, 470, 472,
 516

Каллас М. 42, 466
 Кальдерон П. 437
 Кампаннини К. 284, 341

Капонетти Р. 74
 Капуана Л. 92, 95
 Караян Г. фон 20, 510
 Кардуччи Дж. 110
 Карнер (Carner) М. 7, 8, 11,
 33, 73, 152, 175, 274, 285,
 293, 299, 301, 320, 326, 330,
 332, 343, 358, 403, 465,
 467, 482, 484, 516

Карузо Э. 42, 211, 337, 340,
 461
 Каталани А. 52, 59, 65, 86,
 221

Катанео А. 85
 Кантерро, братья 385
 Келдыш Т. Г. 10, 343, 515
 Кенигсберг А. К. 9, 511, 515
 Керубини Л. 100
 Клаузетти К. 71, 336, 456, 463
 Клейн Дж. У. 517

Конен В. Д. 355, 515
 Констан Б. 266
 Корелли Ф. 21, 328, 466
 Коссото Ф. 109
 Котонья А. 56
 Краузе (Krause) Э. 421, 517
 Кроче Б. 331
 Круза Петти де ла 473

Крушельницкая С. А. 286,
335
Кузнецов К. А. 9, 40, 516
Куперен Ф. 48
Кюн Ц. А. 60

Лавиньяк А. 484
Лало Э. 276
Левн П. 341
Легар Ф. 387
Легуве Э. 261
Леду 462, 463
Лейбовиц (Leibovitz) Р. 225,
517
Ленни В. И. 92, 395, 515
Леонкавалло Р. 19, 21, 25, 88,
89, 91, 96, 97, 99, 110, 111,
112, 114, 115, 116, 117, 118,
119, 120, 137, 146, 147, 158,
187, 188, 189, 190, 191, 193,
194, 330, 395, 402, 403
Лессаж А. Р. 473
Лидзани К. 23, 44, 515
Лист Ф. 425
Лонг Дж. Л. 269, 270, 271,
274, 281
Лондон Дж. 346
Лопе де Вега 437
Лоти П. 273, 274, 276
Луве Л. 155
Луи-Филипп 28, 174
Луис П. 267, 330, 334
Лядов А. К. 308, 421

Маджи Ф. 53, 54
Макдональд (Macdonald) Р. С.
8, 517
Малер Г. 76, 88, 89
Малипьеро Ф. 21, 22, 23, 328,
329, 438, 471, 472
Мандзони А. 60, 94
Мане Э. 154, 156, 272
Манфредн Дж. 142
Манфредн Дорня 327, 340
Мапелли Л. 73
Марек (Marek) Дж. 142, 152,
517
Мариво П. 437
Маринетти Ф. Т. 395
Маринуцци Дж. 393, 400
Мария-Антуанетта 197, 333
Мария-Луиза 211

Маркетти А. 7
Маркони Г. 337
Маротти (Marotti) Г. 7, 142,
517
Мартини Дж. Б. 50
Мартуччи Дж. 21, 101
Масканы П. 18, 19, 20, 21,
22, 25, 62, 63, 70, 71, 82, 87,
88, 89, 90, 91, 96, 97, 99,
100, 101, 102, 103, 104, 105,
107, 108, 109, 110, 112, 114,
115, 118, 137, 143, 144, 146,
187, 193, 197, 209, 261, 277,
278, 279, 280, 291, 330, 332,
385, 395, 464
Массне Ж. 75, 111, 117, 119,
120, 123, 126, 127, 146, 191,
193, 194, 275, 276, 414
Маффеи А. 452
Мейербер Дж. 189
Мейерхольд В. Э. 475
Мельяк А. 120
Менаски Г. 101
Менотти Д.-К. 512
Меркаданти Дж. С. 52
Мессаже А. 194, 275, 276, 288
Метерлинк М. 31, 197, 291,
421
Микара 463
Мила М. 7
Мицкевич А. 60
Мокульский С. С. 515
Мольер Ж. Б. 436, 437
Моне К. 159, 178, 407
Монтеверди К. 22
Монтемецци И. 20, 22, 23, 24,
330, 471
Мопассан Г. 27, 29, 93, 127,
156, 186
Моравиа А. 513
Моранцони Р. 399
Морель В. 111, 119
Морошобу Х. 272
Моцарт В. А. 48, 50, 508
Муньоне Л. 152, 209, 210
Мусоргский М. П. 13, 29, 42,
397, 408, 409, 431, 482, 488,
490, 494, 508, 511, 513
МуССолини Б. 394, 458, 459,
465
Милава И. 517
Мюрже А. 25, 112, 118, 120,
145, 146, 147, 153, 154, 155,

156, 157, 158, 165, 167, 177,
187, 188, 189, 194
Мюссе А. де 79, 80, 100, 139,
158, 166

Надор (Nádor) Т. 8, 517
Наполеон 51
Нестьев И. В. 9, 81, 343, 515
Нильсон Б. 466

Обер Ф. 119
Олдрич Р. 340
Олива Д. 120
Онетгер А. 149
Орсини-Барони 463
Остин (Austin) У. 11, 516
Оффенбах Ж. 189

Паганини Н. 51
Пазини К. 150
Патрикелло Дж. 51, 207, 436
Пансса Х. М. 517
Паладини (Palladini) К. 7,
517

Палестрина Дж. 58
Панацци 74
Паникелли П. 206
Паннаин (Pannain) Г. 6, 516
Панталеони Р. 56, 85
Паньн Ф. 142
Паска 86
Патти А. 57
Пельц Э. 74
Перголези Дж. 177, 434, 436
Пертиле А. 461
Пессар Э. 267
Писсарро К. 153, 407
Пиццетти И. 7, 21, 23, 328,
329, 438, 465, 471, 472
Пиччини Н. 51
Помэ А. 122
Понкелли А. 60, 61, 62, 64,
74, 82, 100
Потье Э. 155
Прага М. 120, 121, 124
Прево А. Ф. 118, 119, 120,
121, 122, 123, 125, 126, 128,
129, 153, 515
Прокофьев С. С. 32, 237, 260,
437, 469, 510
Прянишников И. П. 112, 114

Пуленк Ф. 32, 290, 512
Пуччини Альбина 53, 54, 56,
61, 77
Пуччини Антонио 50, 79, 283,
396, 462, 463
Пуччини Джакомо 47, 50
Пуччини Доменико 50, 51, 52,
199
Пуччини И. 55, 422
Пуччини М. 47, 52, 53, 62, 77,
78, 201
Пуччини Э. 78, 79, 150, 283,
327, 463

Равель М. 38, 350, 437, 480,
496, 510, 512
Райза Р. 465
Рахманинов С. В. 402
Рензов Б. Г. 94
Рейе 191
Рейнгардт М. 452, 475
Рейхерт Г. 387
Ренуар О. 159, 173
Респиги О. 21, 23, 471
Риччи Л. 517
Рикорди Джованни 75
Рикорди Джулио 61, 74, 75,
76, 85, 111, 119, 120, 121,
142, 144, 147, 148, 150, 161,
177, 201, 202, 203, 207, 208,
209, 266, 267, 281, 286, 288,
327, 332, 334, 335, 336,
345, 386, 389
Рикорди Т. 75, 76, 209, 283,
284, 286, 334, 336, 338, 339,
340, 387, 388, 399, 404, 509
Римский-Корсаков А. Н. 516
Римский-Корсаков Н. А. 20,
45, 88, 89, 308, 431, 432,
469, 482, 488, 516
Ристори А. 14, 27
Ришпен О. Ж. 266
Рождественский Вс. А. 153,
166
Роллан Р. 132
Росси Э. 14, 27
Россини Дж. 57, 101, 189, 237,
434
Ростан Э. 266
Ру М. 155

Сада Я. 282
Сала М. 74

Салливен А. 277
 Сальвини Т. 14, 27
 Санделевский (Sandelevski) В. 8, 81, 124, 215, 332, 343, 379, 516, 517
 Санминнотелли Б. 46
 Сарду В. 12, 30, 196, 197, 198, 199, 201, 203, 204, 205, 207, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 219, 220, 251, 255, 263
 Сартори (Sartori) К. 7, 8, 517
 Сбирча (Sbircea) Дж. 8, 517
 Сгамбати Дж. 21, 101, 209
 Селигман (Seligman) В. 339, 517
 Селлгман С. 326, 333, 339, 385, 395, 455, 460, 462
 Сен-Санс К. 276
 Серао М. 92, 336
 Сибелиус Я. 89
 Скзов Н. И. 475
 Симон С. 112, 189
 Симони Р. 339, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 459, 481, 514
 Синнигалья Л. 21
 Сислей А. 153, 178
 Сичильяно (Siciliano) Э. 8, 517
 Скарлатти, семья 48
 Скипа Т. 393
 Скринб Э. 211, 261
 Скрыбин А. Н. 335
 Смирн А. К. см. Кузнецов К. А.
 Сольдани В. 5, 336
 Сонцоньо Э. 64, 73, 100, 111, 147, 388
 Станьо Р. 101
 Стасов В. В. 88, 89, 516
 Стендаль 56, 199, 219, 422, 516
 Сторкьо Р. 284
 Стравицкий И. Ф. 13, 32, 38, 173, 226, 237, 301, 308, 335, 397, 409, 437, 440, 450, 469, 470, 480, 481, 482, 488, 505, 510, 512, 513
 Табар 155
 Таманьо Ф. 56, 86
 Тарджони-Тодзетти Дж. 101
 Тароцци (Tarozzi) Дж. 8, 517
 Тебальди Р. 42

Тевфик-Махмуд 110
 Тетрацини Л. 86
 Титта Руффо 101, 516
 Толстой Л. Н. 29, 267, 271, 335, 464, 516
 Торадзе Г. Г. 115, 516
 Торки Л. 7
 Торрефранка (Torreiranca) Ф. 329, 342, 380, 517
 Тосканини А. 111, 138, 150, 151, 152, 160, 164, 337, 340, 341, 398, 400, 456, 459, 460, 461, 462, 464, 465, 509
 Тронколи Ч. 92
 Трубецкой П. П. 141, 335, 336
 Тулуз-Лотрек А. де 156, 190
 Тургенев И. С. 127, 216, 335
 Тьерсо Ж. 123, 192
 Уайльд О. 159, 333
 Уйда (псевд. Л. де ля Раме) 385
 Умберто I 200, 209
 Утамаро К. 272
 Файт (Fajth) Т. 8, 517
 Фалья М. де 154
 Фаччо Ф. 58, 62, 85
 Феллерер К. Г. 343
 Феллини Ф. 513
 Феррари Ч. 122, 150
 Феррар Дж. 399
 Филиппи Ф. 57, 62
 Флета М. 465
 Флобер Г. 93, 127, 156
 Фонтана Ф. 64, 65, 66, 72, 73, 74, 79, 80, 85, 120
 Форс Г. 194
 Форцано Дж. 339, 384, 386, 398, 399, 421, 434, 435, 448, 472
 Фоссини У. 481
 Фостер С. 338
 Фраккарولي (Fraccaroli) А. 7, 63, 86, 142, 145, 146, 148, 152, 175, 204, 218, 463, 517
 Франк С. 171
 Франкетти А. 19, 118, 201, 202, 209
 Френи М. 109, 466
 Фрескобальди Д. 21, 328

Хокусай К. 272
Хьюз (Hughes) С. 8, 517

Цаккони Э. 27

Чайковский П. И. 11, 12, 13,
18, 26, 29, 44, 45, 88, 89,
90, 139, 149, 173, 222, 397,
508, 516

Чамполи Д. 92

Чезари (Cesari) Г. 91, 516

Чередниченко Т. В. 67

Черу Н. 56, 78

Чехов А. П. 31, 291, 411

Чивинили Г. 339

Чилеа Ф. 19, 21, 96, 98, 115,
144, 209, 258, 261, 262

Чимароза Д. 51, 434, 436

Шабрие Э. 191

Шаляпин Ф. И. 285, 335, 336

Шани А. 154

Шанфлёри 155

Шарпантье Г. 187, 192, 193,
403, 512

Шекспир В. 211, 217, 472, 480

Шёнберг А. 225, 226, 245, 290,
470

Шиллер Ф. 452, 453, 472, 474,
475, 476, 477, 479, 501, 502

Шнабель Р. 454

Шостакович Д. Д. 32, 109,
134, 237, 260, 516

Шоу (Shaw) Б. 33, 135, 137,
138, 517

Шпехт Р. 343

Шрекер Ф. 512

Штольц Т. 56

Штраус И. 391

Штраус Р. 13, 245, 246, 327,
328, 347, 350, 380, 387,
389, 391, 397, 401, 469,
477, 510

Шуберт Ф. 26

Эдисон Т. А. 337

Эйбеншютц О. 386

Эйснер А. 388, 389

Эрланже К. 334

Эшбрук (Ashbrook) У. 8, 37,
343, 360, 397, 467, 509, 516

Ямпольский И. М. 516

Ярустовский Б. М. 9, 19, 40,
229, 473, 501, 506, 516

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Глава I. ЮНОСТЬ ПУЧЧИНИ. ПЕРВЫЕ ОПЕРЫ	46
Глава II. СОВРЕМЕННОКИ	87
Глава III. «БОГЕМА»	139
Глава IV. ИТАЛЬЯНСКАЯ ТРАГЕДИЯ	196
Глава V. ПРОСТАЯ ПОВЕСТЬ	265
Глава VI. ТРУДНЫЕ ГОДЫ	326
Глава VII. ТРИ ЛИЦА ПУЧЧИНИ	383
Глава VIII. ПОСЛЕДНИЙ ВЗЛЕТ	451
Заключение	510
Список использованной литературы	515
Указатель имен	518

Ольга Евгеньевна Левашова

ПУЧЧИНИ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ

Редактор И. Прудников
Художник Е. Ганичкин
Худож. редактор Л. Рабенау
Техн. редактор Р. Орлова
Корректор Г. Криченко

Сдано в набор 8/V—79 г.
Подл. к печ. 21/III—80 г. А 10212.
Форм. бум. 84×108¹/₂ Бумага тип. № 1
Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая.
Печ. л. 17,31 Условные 29,06
Уч.-изд. л. 29,31 (вкл. вклейки) Тираж 10 000 экз.
Изд. № 4886 Зак. 370 Цена 2 р. 40 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6,
Садовая-Триумфальная ул., 14—12.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательства, полиграфии
и книжной торговли,
109083, Москва, Ж-68, Южнополюшная ул., 24.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует
91	14 сверху	новый	новых
100	14 снизу	«Вильгельм	«Вильям
110	13 сверху	в своей	в своем
134	4 сверху	Картина шестая	Картина шествня
208	18 сверху	ваша	ваше
251	10 снизу	«исступлено»	«исступленно»
333	18 снизу	d'nsprazione	d'inspiratione
351	2 сверху	Появляющаяся	Появляющийся
358	5 снизу	последователи	исследователи