



**КЛАССИКИ
МИРОВОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ**

BEDŘICH
SMETANA



И. МАРТЫНОВ

БЕДРЖИХ СМЕТАНА

ОЧЕРК ЖИЗНИ
И ТВОРЧЕСТВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА
1963



ВВЕДЕНИЕ

С именем Бедржиха Сметаны связана одна из блестящих страниц истории музыки прошлого столетия. Преданный сын чешского народа, он отдал родной стране все свое громадное дарование. Однако значение Сметаны исключительно велико не только для Чехословакии: его музыка явилась драгоценным вкладом в сокровищницу мировой классики, она завоевала признание во всех странах.

Для того чтобы полностью оценить историческое значение творчества Сметаны, необходимо, хотя бы вкратце, напомнить об особенностях развития чешской музыкальной культуры в более раннюю эпоху. Только тогда станет ясным глубокий смысл часто встречающихся высказываний: «Сметана — отец новой чешской музыки», «Сметана — чешский Глинка»

Чешский народ отличается редкой одаренностью и любовью к музыке. «Каждый чех — музыкант» — гласит народная поговорка, и, действительно, трудно найти в городах и селах Чехии, так же как и Словакии, человека, равнодушного к искусству звуков, к чарующей красоте родных песен. Они создавались в огромном количестве, и в них, как в вол-

шебном зеркале, отразилась вся история народа, его жизнь, мечты и надежды.

Богатейшее песенное наследие стало неотъемлемой частью чешской жизни и быта, вдохновляло многих композиторов, поэтов, художников. Как не вспомнить в связи с этим знаменитый «Шпаличек» Миколаша Алеша¹ — собрание рисунков к народным песням, известное каждому чеху. Какое здесь неистощимое богатство народных образов и типов! Прежде всего внимание Алеша привлекли песни о любви к родине, о борцах за ее свободу и независимость — храбрых гуситских воинах и их полководце Яне Жижке. А затем из-под его карандаша возникла вереница рисунков к лирическим и шуточным, печальным и веселым песням — единственная в своем роде галерея песенных образов, покоровших воображение замечательного национального художника. «Шпаличек» — один из примеров великой любви к родной песне, живущей в чешском народе. Она была особенно сильной потому, что в течение долгих лет именно песня являлась выразительницей патриотических чувств, искоренявшихся, но не искорененных иноземными угнетателями. И не случайно интерес к песне, к ее собиранию и изучению так возрос в годы подъема национально-освободительного движения. Не случайно она пользовалась такой горячей любовью всех крупнейших отечественных композиторов, в том числе и Сметаны, выразившего свое чувство в известной кантате «Чешская песня». Тесная и неразрывная связь с народно-творческой традицией характерна для всей истории музыкального искусства Чехии.)

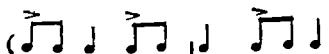
Нередко обращались чешские художники и к образам народной хореографии, также на редкость

¹ Миколаш Алеш (1852—1913) — замечательный чешский художник, широко воссоздавший в своем творчестве образы народной жизни и истории, пользующийся на своей родине исключительной популярностью.

богатой. Среди многочисленных чешских танцев необходимо выделить польку, скочну, дупак, обкročак и фуриант. Все они, кроме фурианта, идут в двухдольном размере.

Полька — и поныне популярнейший чешский танец — получила распространение сравнительно недавно — в первые десятилетия прошлого века. Однако типичные для нее ритмы и движения на полушагах (откуда происходит и самое название танца: *půl* по-чешски означает половина) существовали в народном быту и раньше.

Если полька явилась своеобразным обобщением образов народной хореографии, то остальные из названных танцев связаны в своем происхождении с народными играми и обрядами. Их характерность отражена и в названиях. Так, скочну танцуют в очень быстром темпе, высоко подпрыгивая (название скочна происходит от глагола *skočiti* — прыгать). С веселым оживлением и постоянными притопываниями исполняется дупак (*dupatí* — топать). К этой группе народных танцев принадлежит и трехчастный по форме обкročак: его первая и третья части идут в умеренном движении, а средняя — в быстром. Фуриант отличается бурным темпераментом, удалью и размахистостью, его метрическая структура сочетает элементы трех- и двух-

дольности  . И здесь

название говорит о характере танца (по-чешски *furiant* — гордец).

В народном музыкальном быту распространены скрипка, виолончель, контрабас, кларнет, дуда (волынка) и другие инструменты. Наиболее старинный из них — дуда — неперемнное украшение деревенских праздников. Типичные наигрыши и квинтовые органые пункты дуды звучат во многих произведениях чешских композиторов. Великолепный

образ народного музыканта — исполнителя на дуде — воссоздан в знаменитой комедии «Волынщик из Стракониц» Йозефа Каэтана Тыла¹, воплотившей оптимистический дух, не утраченный чешским народом в суровых исторических испытаниях. Этот оптимизм и неистощимаая жизнерадостность нашли отражение также в мелодиях и хореографии чешских народных танцев.

Большинство записей чешских народных песен и танцев относится к XIX и XX столетиям. Конечно, многие из записанных мелодий возникли значительно раньше, были и другие, более древние, утраченные или еще не обнаруженные фольклористами. Несомненно, однако, что в найденных песнях живут давние традиции народного творчества.

Замечательным явлением чешской музыкальной культуры стала гуситская песня. Она возникла в годы суровой борьбы против иноземных захватчиков и угнетателей и в своих лучших образцах отразила свободолюбивый дух народа. Не случайно одна из таких песен — «Кто ж вы, божьи воины» — сохранила свою силу в течение столетий, продолжала звучать и в недавние военные годы, как призыв к битве с врагами. Боевым духом проникнута песня «Восстань, восстань, великий город Прага» и многие другие мелодии эпохи гуситских войн. Интонационно они связаны с чешскими духовными песнями более раннего периода. Вместе с тем в них есть динамичность и ритмическая упругость, соответствовавшие новому характеру и назначению этих мелодий, так часто звучавших в боевой обстановке. Они воодушевляли чешских патриотов, наводили

¹ Йозеф Каэтан Тыл (1808—1856) — известный чешский писатель и драматург, автор драм «Кутногорские рудокопы» и «Ян Гус», комедий «Фидловачка», «Волынщик из Стракониц» и многих других произведений. Он оказал могучее влияние на развитие передового чешского искусства XIX столетия.

ужас на захватчиков. Известно, что звуки песни «Что ж вы, божьи воины» обращали в бегство вражеские полчища, знавшие безграничную храбрость и отвагу воинов храброго гуситского полководца Яна Жижки.

Гуситская песня распространилась далеко за пределами Чехии и оказала влияние на развитие западноевропейской музыки того времени. Об этом подробно говорится в капитальных трудах академика Зденека Неедлого¹.

Песенное творчество стало основой чешского профессионального музыкального искусства. Несмотря на тяжелые исторические условия, сложившиеся после трагической для чехов битвы у Белой Горы (1620 год), это искусство не погибло. Более того, оно сыграло важную роль в развитии европейского музыкального классицизма. И в «эпоху тьмы» (так называли чехи мрачный период утраты национальной независимости, начавшийся после белогорской битвы) появлялись талантливые музыканты — композиторы и исполнители.

В XVIII столетии Чехия была одной из музыкальнейших стран Европы. Английский историк музыки Чарльз Берней, посетивший эту страну во второй половине века, писал: «Я часто слышал, что чешский народ — наиболее музыкальный народ не только в Германии, но и во всей Европе; а один выдающийся немецкий композитор, проживающий в настоящее время в Лондоне, как-то мне сказал, что своею музыкальностью чехи превосходят бы и итальянцев».

¹ Зденек Неедлы (1878—1962) — крупнейший чешский ученый и общественный деятель, пламенный поборник чехословацко-советской дружбы. Им написаны многочисленные труды по истории Чехии, ее литературе и музыке. Большое значение имеют его исследования, посвященные жизни и творчеству Сметаны. Он опубликовал также многотомный труд о гуситских песнях («История догуситской песни в Чехии», «Возникновение гуситской песни», «История гуситской песни в эпоху гуситских войн»).

янцев, если бы они пользовались такими же выгодами, как и последние. Я проехал все Чешское королевство с юга на север и повсюду расспрашивал, как обучаются музыке простые чешские люди. Я узнал, что дети обоего пола обучаются музыке не только в больших городах, но и в каждой деревне, одновременно с обучением грамоте в школах»¹. Самоотверженный труд многочисленных учителей и органистов принес богатые плоды, повысил уровень массовой музыкальной культуры Чехии.

Об этом говорит грандиозный успех моцартовских опер в Праге. В 1782 году пражане услышали «Похищение из сераля», а в 1786 году — «Свадьбу Фигаро», и обе оперы сразу завоевали всеобщую любовь. Много раз цитировались слова великого композитора «Мои пражане меня понимают», сказанные директору театра, просившему его написать оперу для чешской столицы. Этой оперой стал «Дон-Жуан», премьера которого состоялась 29 октября 1787 года на сцене сохранившегося и поныне Словенского театра (теперь — театр имени Й. К. Тыла).

На берегу Влтавы Моцарт встретил чуткость и любовь к своей музыке, нашел искренних друзей и в их числе — выдающихся чешских музыкантов Франтишка и Йозефину Душек. Недели, проведенные Моцартом в их гостеприимной вилле «Бертрамка», принадлежали к счастливейшим в его жизни. Они были согреты теплом дружеских чувств, украшены часами творческого общения с близкими ему по духу музыкантами. Известно, что Моцарт проявлял большой интерес к чешским народным песням, восторгался их красотой. Его пребывание в Праге оставило неизгладимый след в истории чешской культуры. И до сих пор на вилле «Бертрамка» можно видеть чехословацких и зарубежных гостей, привлеченных сюда немеркнущим светом моцартовского

¹ Цит. по сборнику: «Чехословацкая музыка». Орбис, Прага, 1946, стр. 19.

гения. Моцарт остается одним из самых любимых имен для чешских и словацких музыкантов, он был особенно близок и Бедржиху Сметане.

Любовь к музыке композиторов-классиков была характерна не только для пражан, но и для жителей других — больших и малых — чешских городов и сел. О ней пишет и русский биограф Моцарта А. Улыбышев, искренне восхищавшийся музыкальной одаренностью братского славянского народа: «Проезжая через Чехию, я на постоянных дворах встречал крестьян, игравших гайдновские квартеты, и этих дилетантов в блузах можно было слушать с удовольствием. Я гордился тем, что приходился им почти соотечественником: они, как и я, были племенн славянского»¹.

Неудивительно, что из сравнительно небольшой страны вышло так много талантливых композиторов и исполнителей, работавших и на родине, и за границей. Они распространили добрую славу чешской музыкальной культуры по всей Европе.

К числу таких музыкантов принадлежал Богуслав Черногорский (1684—1742) — композитор и педагог (среди его учеников был Христоф Виллибалд Глюк), выдающийся мастер полифонического письма. Он чутко вслушивался в мелодии родных песен и одним из первых претворил их в своих произведениях. «Некоторые темы его фуг звучат словно эхо свежей и сочной народной мелодики. Несколько позже, уже во второй половине 18 века, этот дар мелодической и гармонической непосредственности становится главной отличительной чертой чешской музыки, благодаря которой она сыграла роль в образовании нового стиля музыкального классицизма», — пишет Владимир Гельферт².

¹ А. Д. Улыбышев. Новая биография Моцарта, том I. М., 1890, стр. 145.

² Владимир Гельферт (1886—1945) — музыковед, профессор Брненского университета. За свои прогрессивные

Интонации чешской крестьянской песни обогатили и творчество Франтишка Мичи (1694—1744). Подобно Гайдну, он был капельмейстером оркестра при дворе одного из богатых вельмож. К лучшим достижениям Мичи принадлежит ре-мажорная симфония — великолепная раннеклассическая партитура, отмеченная ясностью и зрелостью композиторского стиля. Ее прелесть не поблекла до нашего времени, она привлекает своей жизнерадостностью, красотой мелодии, живостью ритмического развития, выразительностью оркестровки. В симфонии, созданной задолго до начала творческой деятельности Гайдна и Моцарта, отчетливо выступают черты стиля классического симфонизма.

Важную роль в его формировании сыграли чешские музыканты Ян Стамиц (1717—1757) и Франтишек Рихтер (1709—1789) — знаменитые основатели мангеймской оркестровой капеллы. В своих произведениях они вырабатывали приемы симфонического развития, окончательно утвердившиеся со времени Гайдна и Моцарта. При этом они обогатили европейскую инструментальную музыку новым тематизмом. Справедливо отмечает Владимир Гельферт: «Со своей родины они принесли не только дар врожденной мелодичности, но и конкретные темы для новых музыкальных форм, которые они затем разработали и распространили в своем мангеймском окружении, внося свежую струю в окаменелую структуру изживающего себя барокко»¹.

Говоря о роли чешских музыкантов в создании классического симфонизма, надо помнить о том, что

убеждения подвергался преследованиям в годы фашистской оккупации, что стало одной из причин его преждевременной смерти. Цитата взята из его работы «Историческое значение чешской музыки 18 столетия». Сб. «Чехословацкая музыка», стр. 18.

¹ Сб. «Чехословацкая музыка», стр. 24.

их высокая инструментальная культура выросла на основе прочно сложившихся традиций народного творчества, что она создавалась музыкантами, чьи имена далеко не все сохранились для нас. Изучение музыкальных архивов, несомненно, воскресит память о многих, незаслуженно забытых, чешских музыкантах. Но и того, что уже известно, достаточно для пересмотра многих взглядов на роль славянских народов в эволюции европейской музыки. Это одна из важных задач современной музыкально-исторической науки.

Среди видных музыкантов XVIII столетия были Франтишек Бенда (1709—1786) — один из лучших скрипачей своего времени и его брат — композитор Иржи Бенда (1722—1795). Мелодрамы Иржи Бенды «Ариадна на Наксосо», «Медея», «Пигмалион» вошли в историю как пример мастерского сочетания декламации с инструментальной музыкой, оказали влияние на формирование драматического стиля оперного речитатива. Иржи Бенда обогатил и область комической оперы. Его «Деревенская ярмарка» (1775) и «Дровосек» (1778) имели в свое время очень большой успех. По сюжету и национальной характерности массовых сцен первая из этих комических опер отдаленно напоминает гениальную «Проданную невесту».

Во второй половине XVIII столетия на поприще музыкального искусства выдвинулся уроженец Праги композитор Йозеф Мысливечек (1737—1781). Значительную часть своей жизни он прожил в Италии, где с большим успехом шли его многочисленные оперы. Итальянцы называли его «божественным чехом». Стиль Мысливечка в некоторых отношениях предвосхищает Моцарта, высоко ценившего произведения чешского мастера. Долгие годы пребывания в Италии повлияли на характер мелодического языка опер Мысливечка. Но в инструментальных произведениях, в особенности написанных в

Праге, чувствуются крепкие связи с музыкой его родины. Это свойственно и другим чешским композиторам — современникам Мысливечка, в очень трудных условиях развивавших национальные музыкальные традиции.

Этот процесс шел еще интенсивнее в последние годы XVIII века, когда появились признаки подъема национально-освободительного движения, неразрывно связанного с возрождением и новым развитием чешской культуры. Энергично развернулась в то время просветительская деятельность будителей, среди которых были ученые, писатели, композиторы.

Габсбургские колонизаторы стремились уничтожить чешскую национальную самобытность, онемечили школы, преследовали чехов, говорящих на родном языке. Но в конце концов преследования вызвали нарастающий протест всех честных патриотов, привели к началу широкого движения за восстановление прав чешского языка — бытового и литературного. Передовые чешские люди придавали этому огромное значение, ибо, как сказано в стихах одного из будителей Вацлава Ганки¹:

Не сгубить народа,
Не сгубить и края
Там, где в род из рода
Речь звучит родная.
Где ж шипит чужая,
Что змея лихая —
Гаснет слава края!

(Перевод Л. Мей)

В 1792 году будителям удалось добиться открытия кафедры чешского языка при Пражском университете. Два года спустя появилась написанная по-чешски историческая «Хроника» Франтишка Пельцля (1734—1801), быстро ставшая любимой

¹ О Вацлаве Ганке см. стр. 15—16.

книгой народа. В борьбе за возрождение чешского языка важную роль сыграли Йозеф Добровский (1753—1829) и Йозеф Юнгман (1773—1847), автор чешско-немецкого словаря, вышедшего в свет в 1835—1839 гг.

С каждым годом обогащалась сокровищница национальной культуры. Франтишек Палацкий (1798—1876) пишет многотомную историю Чехии, доведенную до 1526 года. Словацкий поэт Ян Коллар (1793—1852) создает поэму «Дочь славы», вдохновленную мыслью о единстве славянских народов. Эта мысль была близка и Павлу Йозефу Шафарiku (1795—1861), опубликовавшему ряд научных трудов о славянских языках и культуре (особенно велико значение его капитальной монографии «Славянские древности»). Шафарiku посвящена поэма «Еретик» Тараса Шевченко. В ней великий украинский поэт высказывает пожелание, чтобы «все славяне стали братьями, друзьями».

Духом братской дружбы проникнуто знаменитое трехтомное издание «Славянские народные песни» Франтишка Ладислава Челаковского (1799—1852). Его многочисленные переводы произведений Пушкина, Дельвига, Языкова, Козлова, Дмитриева, а также сборник «Отголоски русских песен» способствовали широкому ознакомлению чехов с культурой братского русского народа. В 40-х годах замечательный чешский поэт Карел Яромир Эрбен (1811—1870) выпустил в свет три тома «Чешских народных песен». Эрбен перевел на русский язык «Слово о полку Игореве», «Летопись Нестора» и «Задонщину».

Живо интересовался фольклором и выдающийся чешский ученый Вацлав Ганка (1791—1861), собиравший и сочинявший песни. Он сделал немало переводов литературных произведений славянских народов (между ними — «Слово о полку Игореве»). В 1819 году он опубликовал Краледворскую, а за-

тем — Зеленогорскую рукописи, о которых будет сказано в дальнейшем, в связи с оперой Сметаны «Либуше». Ганка был убежденным сторонником идеи славянского единства. И не случайно в 1829 году юноша Шопен вписал в книгу посетителей Пражского музея мелодию мазурки, «обращенной к нему (Ганке.— *И. М.*) и восхваляющей его заслуги перед славянством»¹. Ганка был сотрудником Челаковского в работе над сборником «Славянские народные песни», выход которого в свет (в 1822 году) стал важным событием чешской культурной жизни.

В эпоху чешского возрождения выдвинулись новые крупные музыкальные дарования — скрипач Йозеф Славик, композиторы Вацлав Ян Томашек, Ян Вацлав Воржишек, Франтишек Шкroup.

Гениально одаренный Йозеф Славик (1806—1833), которого Шопен прозвал «чешским Паганини», пробуждал восторг повсюду, где ему довелось выступать в течение его короткой жизни. Он подавал большие надежды и как композитор, о чем свидетельствует концерт для скрипки с оркестром, и поныне исполняющийся в Чехословакии. Йозеф Славик был достойным наследником лучших традиций чешского скрипичного искусства и одним из тех, кто упрочил его всемирную славу.

Композитор, пианист и педагог Вацлав Ян Томашек (1774—1850) в течение долгих лет занимал одно из самых видных мест в музыкальной жизни Праги. Его фортепианные пьесы — эклоги, дифирамбы, рапсодии — явились в свое время интересными страницами чешской музыки. В еще большей степени это справедливо по отношению к его ученику Яну Вацлаву Воржишку (1791—1825), чьи фортепианные произведения выделялись свежестью и но-

¹ Ф. Шопен. Письма. Гос. издательство, Музыкальный сектор, М., 1929, стр. 59.



Франтишек Шкroup

визной романтического колорита. Он пробудил сочувствие у Бетховена и не остался чуждым Шуберту. Влияние Воржишка чувствуется, в частности, в шубертовских лирических миниатюрах для фортепиано.

Франтишек Шкroup (1801—1862) был в числе музыкантов, тесно связанных с кругами будителей. Его лучшие произведения вошли в историю как крупные достижения чешской национальной культуры.

В первую очередь это относится к его операм «Дротарь» (1825), «Ольдржих и Божена» (1828) и

«Брак Либуше» (1835), написанным на либретто одного из известных будителей Йозефа Красослава Хмеленского (1800—1839). Оперы сочинялись чешскими композиторами и до Шкroupа, но именно он открыл новый период в истории отечественного театра. Его оперы, написанные на чешские тексты, национальные по своему содержанию, наметили путь для дальнейшего развития музыкальной драматургии. И если Сметана явился первым классиком чешской национальной оперы, то Шкroup заложил один из самых крупных камней в фундамент ее здания. Его оперы имели большой успех среди современников, хотя возможности их сценического исполнения были очень ограниченными.

Шкroup прославился также своей музыкой к пьесе «Фидловачка» Й. К. Тыла, поставленной на сцене в 1834 году. Композитор сумел обобщить характерные ритмы и интонации чешской народной песенности в ярчайшем мелодическом образе песни «Где родина моя». После первых же представлений «Фидловачки» она полюбилась слушателям, а вскоре получила всенародное распространение. Этот величавый и благородный напев стал ныне первой частью гимна Чехословацкой Социалистической Республики (вторую составляет мелодия словацкой песни).

Создание мелодии песни «Где родина моя» — громадное достижение Шкroupа, чье многогранное творчество непосредственно вводит в период расцвета чешского музыкального искусства, связанный с именем Сметаны. Этот период был подготовлен столетиями исторического развития.

В чешской музыкальной культуре сложились свои традиции, она дала миру много художественных ценностей. Но ряду крупных мастеров приходилось работать за рубежом, что сильно распыляло силы, не давая возможности сосредоточить их целиком на развитии отечественного искусства. Дальней-

ший рост всех областей чешской культуры был связан с новым подъемом национально-освободительного движения.

Естественно, что для музыкантов начала XIX столетия характерна близость идеалам будителей, так много сделавших для возрождения лучших народных традиций. В эпоху Сметаны эта духовная близость сохранилась, хотя на сцене уже появились новые властители дум молодого поколения — Божена Немцова, Ян Неруда и другие.

В первой половине прошлого столетия происходило быстрое развитие чешской музыки. Однако в ней еще не было произведений, поднимающихся до уровня классики.

Не решена была полностью и проблема национального стиля. Почву уже подготовили, взрыхлили, засеяли семенами, давшими первые всходы. Но прекраснейшие цветы чешского искусства расцвели лишь во второй половине XIX столетия.

Отставание наблюдалось также в области концертной и театральной жизни. Возникло парадоксальное положение. Чешские музыканты многое делали для развития искусства европейских стран. А на их родине, даже в Праге, музыкальная жизнь не отличалась той интенсивностью, которую можно было ожидать, если вспомнить все говорившееся об одаренности чешского народа.

Такое положение нетрудно объяснить существовавшими условиями. Достаточно сказать, что только в 1798 году в Праге было разрешено давать любительские спектакли на чешском языке. Да и их позволяли ставить лишь в определенные дни. Как же можно было говорить, например, о свободном развитии оперного искусства?

Чешская музыкальная культура ждала прихода гениального музыканта, вооруженного ясным сознанием задач национального искусства. Таким музыкантом и явился Бедржих Сметана.

Глава первая

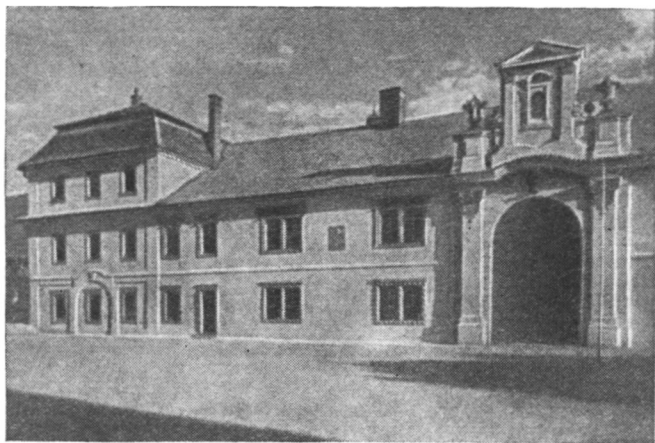
ГОДЫ УЧЕНИЯ И СТРАНСТВИЙ

1

В живописной местности юго-восточной Чехии лежит старинный городок Литомышль. В начале 1824 года сюда переехал пивовар Франтишек Сметана (1777—1857) со своей женой Барбарой (1791—1864), урожденной Лыньковой. Он поступил на службу к графу Вальдштейну и поселился в доме, расположенном на холме, против старого ренессансного замка, неподалеку от храма, поднимающего свои башни высоко над городом. В этом доме 2 марта 1824 года родился и прожил первые шесть лет своей жизни великий чешский композитор Бедржих Сметана.

Его отец — Франтишек Сметана — был простым и прямодушным человеком, горячо любившим родину и страстно мечтавшим об ее освобождении от австрийского гнета. Он сочувствовал движению будителей, к числу которых принадлежал и его брат — профессор пльзенской гимназии Йозеф Сметана (1801—1861). Франтишек Сметана, прослышавший за свои убеждения «якобинцем», воспитывал сына в духе свободолюбивых, демократических идей.

Все способствовало росту патриотических чувств в сердце мальчика. В Индржихувом Градце, где его семья жила с лета 1830 по конец 1835 года, он за-



Литомышль.
Дом, где родился Бедржих Сметана. Обновлен
в 1959 году

слушивался рассказами друга отца — художника Антонина Махека (1775—1844), известного своими картинами на исторические сюжеты и портретами многих современников (в том числе — родителей композитора). В годы 1836—1839, обучаясь в гимназии города Немецкий (ныне — Гавличкув) Брод, Бедржих находился под влиянием педагогов, воспитывавших в молодежи уважение и любовь к чешской национальной культуре. Здесь же он познакомился и сблизился с будущим выдающимся писателем и общественным деятелем Карлом Гавличком-Боровским¹, чьим девизом было жить и трудиться ради счастья и блага народа. И он отдал родине свои лучшие силы и самую жизнь, загубленную габсбургскими тюремщиками. В гимназические годы Гавли-

¹ Карел Гавличек-Боровский (1821—1856), талантливый публицист, писатель и критик, был активным участником революционных событий 1848 года.



Франтишек Сметана — отец композитора
С портрета А. Махека

чек-Боровский часто встречался с юным Бедржихом Сметаной и во многом помог его идейному развитию, осознанию долга перед своим отечеством.

Этому содействовало также пребывание в Пльзене (1840—1843), в семье дяди — профессора Йозефа Сметаны, познакомившего молодого человека с историей гуситского движения, завершившего его воспитание в духе любви к родине, ее историческим и культурным традициям. В доме дяди, дружившего с Шкroupом, Бедржих имел возможность узнать и новинки чешской музыки.



Барбара Сметанова — мать композитора
С портрета А. Махека

Словом, музыка вошла в жизнь будущего композитора с детских лет. В родном Литомышле, в других городах, деревнях и селах, где ему доводилось проводить летнее время, он часто мог слышать пение и игру на различных инструментах, без чего невозможно представить себе чешский народный быт. Его отец был страстным любителем музыки, неплохо игравшим на скрипке. В часы досуга у него собирались друзья, один из которых играл также на скрипке, другой — на альте, третий — на виолончели. Ребенок прислушивался с огромным интересом

к игре домашнего квартета. Когда Бедржиху было четыре года, отец начал заниматься с ним скрипичной и фортепианной игрой. Год спустя мальчик мог уже исполнить партию скрипки в одном из гайдновских квартетов. Большие успехи делал он и в игре на фортепиано: уже в 1830 году Бедржих впервые выступил публично, сыграв в одном из литомышльских концертов увертюру к опере «Немая из Портичи» Обера. «Тогда она была новинкою, едва два года прошло со времени парижского первого представления, а юный Сметана играл ее в маленьком чешском провинциальном городке. Столь жива уже тогда была его связь с этой новой музыкой, выросшей из почвы, насыщенной революцией», — пишет биограф композитора академик Зденек Неедлы¹.

Рано обнаружилось и композиторское дарование маленького Бедржиха: в восьмилетнем возрасте он начал сочинять небольшие пьески. Впоследствии он составил список своих произведений (написанных до шестнадцати лет), в котором имеются польки, вальс, увертюра для струнного квартета.

В гимназические годы талант Сметаны привлек всеобщее внимание, завоевал уважение товарищей и учителей. Юноша прославился в кругу знакомых как пианист, блестяще исполнявший произведения Шопена, Листа, Тальберга, Гензельта. Большим успехом пользовались среди молодежи его польки. До нас дошли многие из них, в том числе и написанная в 1840 году «Луизина полька», которая очень нравилась юному композитору. Она свидетельствует о прочных связях с традициями чешского бытового музицирования, так блестяще продолженных им впоследствии.

Замечательное дарование Сметаны росло и развивалось вполне самостоятельно: не только в про-

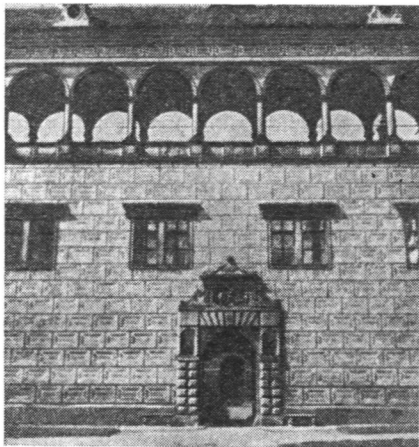
¹ Зденек Неедлы. Бедржих Сметана. Орбис, Прага, 1945, стр. 18.

винции, но и во время своего первого кратковременного пребывания в Праге (конец 1839 — первая половина 1840 года) он не имел возможности систематически заниматься с опытными музыкантами-профессионалами. Сметана достиг многого благодаря усиленной самостоятельной работе и прежде всего благодаря неустанному изучению произведений великих мастеров: Моцарта, Бетховена и, особенно, любимого им Шопена. Сметана видел в нем, — пишет академик Зденек Неедлы, — «великого национального поэта и, хотя в то время он этого не признавал, — эта именно сторона творчества Шопена, тогда еще мало оцененная и понятая, привлекала его прямо как нечто близкое, родное»¹. Несколько позднее молодой музыкант познакомился с искусством Берлиоза и Листа, произведшим на него огромное, неизгладимое впечатление.

В 1843 году Бедржих окончил пльзенскую гимназию. К этому времени в его душе окончательно созрело решение посвятить себя музыке. Его идеал — стать «Листом в технике и Моцартом в сочинении» (запись в дневнике от 23 января 1843 года). Вступая на артистический путь, юноша мог рассчитывать лишь на свои собственные силы — резко ухудшившееся материальное положение родителей лишило их возможности оказать ему существенную поддержку. Только двадцать талеров смог дать отец Бедржиху, провожая его из родного дома учиться в Прагу.

Эти скудные средства быстро иссякли, и Сметана начал испытывать самую настоящую нужду. Несколько лет спустя он вспоминал: «Очень часто шел спать голодным, однажды в течение трех дней имел на завтрак лишь маленькую чашку кофе с булкой и — ничего больше. Во всех отношениях мне было очень плохо. Находился в Праге уже 2 месяца, но

¹ З. Неедлы. Бедржих Сметана, стр. 20.



Литомышль.
Замок.
Периштейнские
ворота

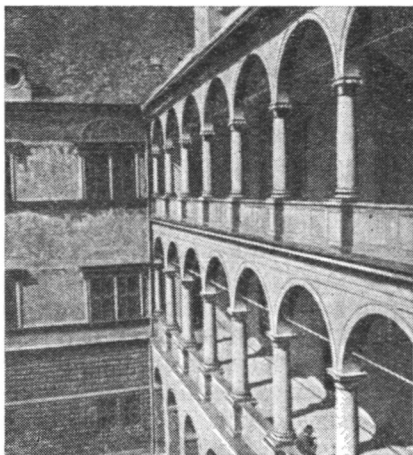
не мог достать фортепиано. Купить его не мог, а напрокат дать никто не хотел»¹.

Бедствия юноши продолжались до тех пор, пока директор Пражской консерватории Ян Киттль (1809—1868) не рекомендовал его учителем музыки в семейство графа Туна. При первом визите Сметана не пробудил в графе доверия: он казался очень юным и неопытным. Но, блестяще сыграв с листа предложенную ему пьесу, он утвердил свой музыкальный авторитет. Сметана оказался очень терпеливым педагогом, что было более чем необходимым, ибо четверо из пяти графских детей не имели музыкальных способностей.

Пять часов в день юноша отдавал урокам. Зато он получил возможность для дальнейшего совершенствования в любимом искусстве. Когда семейство Туна находилось в Праге, он мог использовать сво-

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech». Uspořádal František Bartoš. VIII rozšířené vydání. Praha, Topičova edice, 1948, стр. 17.

**Литомышль.
Аркады во дворе
замка**



бодное время для общения с музыкантами, а во время каникул, сопровождая учеников в поездках по стране, значительно расширил свое знакомство с чешской народной жизнью, бытом, искусством.

На это обращают внимание многие биографы Сметаны. Так, академик Зденек Неедлы полагает, что будущий композитор мог общаться с чешскими крестьянами, приезжавшими в Литомышль в дни больших базаров. Ян Радек пишет о частом исполнении чешских песен в кругу гимназистов Немецкого Брода. Интересно отметить, что они особенно любили петь песню «Сеял я просо», на мелодию которой Сметана написал в 1843 году фантазию для скрипки с фортепиано, а в 1846 году — фортепианные вариации. Трудно предположить, чтобы живой, любознательный и страстно любящий музыку юноша, каким был Сметана, прошел мимо сокровищницы народной песенности. Еще труднее согласиться с утверждением некоторых музыковедов, считавших, что автор «Проданной невесты» лишь много лет спустя близко узнал народное искусство. Поэтому

правы те исследователи, которые внимательно относятся ко всему, что указывает на раннее знакомство композитора с его родными песнями. Сметана мог не знать в юности чешской грамматики и овладеть ей лишь в зрелые годы. Но он не стал бы великим национальным композитором, если бы не проникся с детства обаянием народного творчества.

В Праге Сметана берет уроки у одного из известнейших в то время чешских педагогов Йозефа Прокша (1794—1864). Прокш сразу оценил талант юноши и с любовью занимался с ним. Годы учения у Прокша (1844—1847) дали молодому музыканту очень многое: ведь несмотря на большие успехи, он не имел сколько-нибудь систематической теоретической подготовки. Сам Сметана писал впоследствии Листу, что в семнадцатилетнем возрасте он не знал, что такое дубль-диез и дубль-бемоль, что гармония была для него неведомой областью. Под руководством Прокша он выполнил множество гармонических и контрапунктических упражнений, приобрел профессиональное мастерство. Прокш был большим знатоком родного искусства, автором труда «Очерки истории музыки в Чехии». Он внушал своему молодому ученику и другу, что народное творчество является основой для развития новой чешской музыки. Мысли Прокша попали на благодарную почву и помогли формированию эстетических принципов автора «Проданной невесты». И это радовало его учителя.

В 1848 году Прокш писал брату, что его недавний ученик стремится способствовать «национальному делу» и что «он совершит то, что заложено в моих принципах, но не в моих возможностях»¹. Из этих слов видно, в каком духе воспитывал Прокш Сметану и как он верил в его будущее.

В зрелые годы Сметана часто с благодарностью вспоминал уроки Прокша. Навсегда остались ему

¹ R. Müller. Josef Proksch. Liberec, 1874, стр. 99.

памятными и впечатления от пражских концертов 40-годов. Сметана, мечтавший в ту пору о поприще пианиста-виртуоза, с огромным интересом слушал Мошелеса, Тальберга, Клару Шуман. В 1846 году он присутствовал на концертах Берлиоза и Листа (игру последнего он слышал и во время своего первого приезда в Прагу) и тогда же имел возможность лично познакомиться с этими великими музыкантами. Их романтическое искусство произвело на молодого человека неотразимое впечатление, раскрыло перед ним новые творческие горизонты. Особенно увлекся он Листом, навсегда оставшимся для него примером недостижимого художественного совершенства. Между двумя композиторами в дальнейшем возникла теплая дружба, продолжавшаяся вплоть до смерти Сметаны.

В 1847 году Сметана оставил дом графа Туна. Он чувствовал себя созревшим для широкой музыкальной деятельности. Его напутствовали сердечные слова дяди, писавшего из Пльзеня: «Я хотел бы еще высказать от себя и от родины одно пожелание Вам: идти путем чешского художника! Если Вы поймете и почувствуете смысл моих слов, то мое желание будет выполнено»¹. Этот призыв проник в сердце молодого Сметаны, ставшего на путь национального искусства.

Детские и юношеские годы Сметаны совпали с периодом чешского возрождения. Это было время, когда протест против иноземного гнета становился все сильнее, достигнув кульминации в революционном 1848 году. В эти годы нарастания национально-освободительной борьбы быстро развивалась и чешская музыка.

В статье, посвященной концертам русского рогового оркестра в Праге, Йозеф Каэтан Тыл писал:

¹ Jaroslav Št'a s t n ý. Josefa Františka Smetany korespondence. Журнал «Hlídka», роç. XX, 1903, стр. 529.

«Напев славянский — это могучая струя, изливающаяся с высоты небес в грудь человека, — все равно будь он в горе или радости». Восхищаясь народностью искусства русских гостей, он обращался к соотечественникам: «Подумай, чех, какой богатый дар от бога твои народные песни и твоя музыкальность. Не зарывай же в землю драгоценный этот клад в убыток себе самому и в ущерб землякам своим»¹.

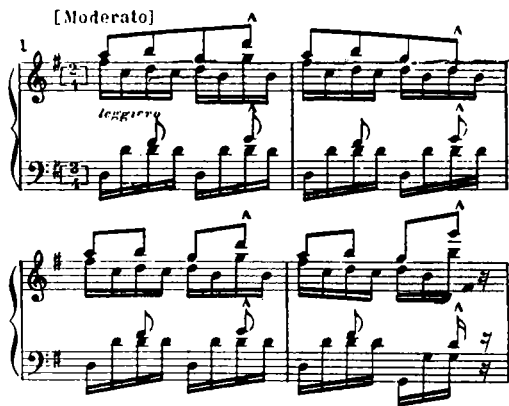
Сметана сделал для родного музыкального искусства больше, чем кто-либо другой из его современников. Его могучее дарование выросло на почве чешского возрождения, он чутко прислушивался к новым голосам, увлекался родной литературой, внимательно изучал произведения отечественных композиторов. С одним из них — Шкroupом — он познакомился еще в Пльзене и несомненно испытал благотворное влияние его художественных воззрений. Сметана смело пошел навстречу трудностям и выступил энергичным, вдохновенным деятелем чешского музыкального искусства — как пианист, педагог и композитор.

В годы 1840—1847 Сметана писал преимущественно для фортепиано. Среди произведений этих лет — «Багатели и экспромты» (1844), восемь прелюдий (1845), «Шесть характеристических пьес» (1847—1848), изданных впоследствии в качестве первого опуса, ряд полек и т. д. Все это важные страницы творческой биографии композитора, свидетельствующие о росте его профессионального мастерства, быстром овладении средствами музыкальной выразительности. Уже в ранних произведениях Сметаны видны черты яркой индивидуальности.

Таковы, например, «Багатели и экспромты». Большая часть этих небольших пьесок является му-

¹ Йозеф Каэтан Тыл. Избранное. Государственное издательство художественной литературы. М., 1954, стр. 34—35. («Вечер на Барвижском островке»).

зыкально-психологическими зарисовками («Невинность», «Удрученность», «Желание», «Радость», «Любовь», «Ссора»), две — жанровыми сценками («Деревенская картинка» и «Сказка»). «Багатели и экспромты» не потеряли своей привлекательности и в наше время. В них слышится юношески непосредственный голос двадцатилетнего композитора, владевшего даром характерности, умевшего быть разнообразным в своих лирических высказываниях. Интересно сравнить три пьесы — «Удрученность», «Радость» и «Ссору», — написанные в быстром движении (а две последние — даже в одном и том же размере $\frac{6}{8}$). В первой из них впечатляет сдержанность эмоционального выражения, которую не могут нарушить даже отдельные тревожные ноты. Вторая захватывает неудержимым ликующим порывом. В третьей, развертывающейся в стремительном движении, в такт на $\frac{6}{8}$ неожиданно вторгается трехдольность, что воскрешает в памяти характерную особенность фурианта. В светлой по колориту «Деревенской картинке» можно встретить жанровые эпизоды, напоминающие о некоторых страницах зрелого творчества Сметаны:



Молодой композитор показал в «Багателях и экспромтах» тонкое гармоническое чутье, свободное владение фортепианной фактурой, которая в каждой пьесе интересна, разнообразна и неизменно выразительна. Многие говорят здесь о близости к образам фортепианной музыки романтиков (особенно Шумана). Однако уже в раннем периоде своей творческой жизни Сметана стремился к национальной самобытности. Так, в «Деревенской картинке» слышатся отголоски ритмов народного танца, а в пьесе «Любовь» — интонации чешских лирических песен.

Еще самостоятельнее «Шесть характеристических пьес», посвященных Листу. Великий венгерский музыкант тепло отозвался об этих произведениях, отметив в них прочувствованность лирики и мастерство изложения. Интересно напомнить о том, что Сметана, стремившийся в ту пору стать концертирующим пианистом и с увлечением работавший над овладением фортепианной техникой, не сочинял виртуозных пьес. Его больше привлекали жанры лирической миниатюры и танцевальной музыки. Он высказывался в них с полной свободой и непосредственностью, которые свойственны, например, его полькам для фортепиано.

Все ранние польки Сметаны предназначались для танцев. Юноша охотно играл их в кругу молодежи, и они раньше всего принесли Сметане композиторскую известность. Многие из этих жизнерадостных фортепианных пьес возвышались над уровнем обычной бытовой танцевальной музыки, в них сверкали искры многообещающего таланта. При сравнении полек, написанных с 1840 по 1846 год, видно, насколько совершеннее стало мастерство молодого композитора. Взять хотя бы две польки — «Луизину» (1840) и «Воспоминание о Пльзене» (1843). Всего три года разделяет их, но насколько шире круг выразительных средств второго произведения! Мелодические интонации стали тоньше, гармония — разно-

образнее, форма — отчетливей и завершенней. Обогадилась и фортепианная фактура: композитор свободно пользуется контрастами регистров и штрихов, колоритными звучаниями двойных нот и т. д.

Черты концертности еще яснее выступают в польке ми-бемоль мажор (1846). В блестящем стиле была написана и более ранняя полька си-бемоль минор (1841), сохранившаяся лишь в отдельных фрагментах. Поскольку можно судить по ним, композитор еще не достиг тогда органичности фактуры, что так привлекает в польке ми-бемоль мажор. Но и полька си-бемоль минор свидетельствует об активности творческих исканий Сметаны, стремившегося к обновлению бытовых танцевальных жанров.

Исключительное внимание Сметаны к жанру польки связано не только с личными склонностями, но и с общими причинами. В первой половине прошлого столетия полька, бывшая раньше крестьянским танцем, появилась в городах и, распространяясь с необыкновенной быстротой, завоевала всеобщую любовь чешской молодежи. О триумфальном шествии этого танца поэтично рассказано в знаменитой «Балладе о польке» Яна Неруды¹:

Шум и гомон на деревне. Это полька в сани села,
Воронье кони в пене, сбруя в лентах закипела,
Вкруг нее и плеск и радость, как ручьи весною
ранней,
Смех, и пляски, и веселье, и народа ликование.
Села в сани — стройность в стане, в дальний город
хочет ехать.
«Добрый путь! Счастливой встречи!» — ей вослед
струится эхо.
Пусть увидят горожане, что деревня им прислала:
«Руки в боки, ноги в скоке, пусть их вскружит
вихорь бала!»
Это только едет полька!

(Перевод Ник. Асеева)

¹ О Яне Неруде см. стр. 74—75.

Полька сопровождала Сметану в течение всей его творческой жизни, став для него средством выражения больших чувств и идей. Полька появляется и в «Проданной невесте», и в симфонических поэмах из цикла «Моя родина», и в струнных квартетах, и во многих других произведениях чешского мастера.

Что сказать в заключение раздела, посвященного детству и ранней юности Сметаны? Он рос, овладевал профессиональным мастерством, с первых же шагов отдавал свои силы делу родного искусства. Однако в это время Сметана не совсем еще ясно представлял свое будущее: концертная эстрада привлекала его больше, чем композиция. Для большинства окружающих он был прежде всего пианистом и педагогом, мало кто видел в нем будущего автора замечательнейших произведений. Он быстро шел вперед, но путь был длинным и трудным: ведь ему предстояло обобщить опыт чешских композиторов и создать классические национальные произведения. Это требовало многого и, главное, полной ясности творческих принципов и целей, достигаемой лишь в напряженных исканиях. Они были еще впереди.

Кончился период детства и ранней юности Сметаны. Он расстался с отчим домом еще в 1836 году, когда поехал учиться в гимназию Немецкого Брода. Затем последовали годы жизни в Пльзене, а за ними Прага, с ее тревогами, волнениями и радостями. Здесь он подготовился к новым испытаниям, которые принесла ему судьба.

На жизненном пути Сметаны было много светлых минут вдохновения и радости признания, но было и много тяжелого, трагического. И если он выдержал до конца, если сумел вопреки всему раскрыть богатства своего творческого духа, сохранить оптимизм и веру в будущее, то в этом помогли ему уроки, полученные в первые годы пражской жизни.

Литомысль и Индржихув Градец, Немецкий Брод, Пльзен и Золотая Прага — все эти старинные

и славные чешские города были свидетелями детства и юности великого композитора. И их образы навсегда запечатлелись в его сердце.

2

Сметана выступил на арену активной музыкальной деятельности в эпоху крайнего обострения всех противоречий чешской общественной жизни. Страна находилась под тяжелым гнетом габсбургской династии. Крестьянство изнемогало под тяжестью непосильных налогов, под ярмом дворян, завладевших всеми землями. Беспощадной эксплуатации подвергались рабочие, уже довольно многочисленные в Чехии. Они находились, кроме того, под постоянной угрозой безработицы. Резкое недовольство своим положением выражала и чешская буржуазия, вытеснявшаяся более сильной австрийской. В Чехии назревала революционная ситуация, и в 1848 году развернулось мощное национально-освободительное движение, затронувшее и родной город Сметаны.

В «Философской истории» Алоиса Ирасека¹ рассказывается о борьбе литомышльской молодежи, об организации студенческого легиона и других событиях, развернувшихся буквально в нескольких шагах от дома, где прошло раннее детство Сметаны.

Кульминационным событием 1848 года в Чехии явилось пражское восстание, продолжавшееся всего несколько дней — с 12 по 17 июня, но оставившее неизгладимый след в истории чешского народа. Доб-

¹ Алоис Ирасек (1851—1930) — классик чешской литературы, воспевавший в своих исторических романах вековую борьбу народа за свободу и независимость. Его произведения, пользующиеся в Чехословакии всепародной любовью, переведены на многие языки. В СССР вышло в свет восьмитомное собрание сочинений замечательного чешского писателя-патриота.



лестно сражались на баррикадах пражские рабочие и представители демократической интеллигенции, среди которых были друг Сметаны — К. Гавличек-Боровский, его будущий либреттист К. Сабина¹ и многие другие. Но силы были неравными и габсбургский палач Виндишгрец жестоко расправился с героями пражских баррикад. Разгром восстания был страшным ударом для чешских патриотов, надеявшихся на близкое освобождение. Обстановка в стране резко изменилась, произошло расслоение общественных сил: в Чехии сложились либеральная и прогрессивно-демократическая группировки.

Либералы, напуганные ростом социальных противоречий, старались найти возможности для сотрудничества с венским правительством, переходя на по-

¹ О К. Сабине см. стр. 106.

зии австрославизма (то есть — признания правомерности существования сильного австрийского государства, включающего автономные Чехию, Моравию, Силезию и другие славянские земли). Демократические круги, выступавшие против компромиссов с Габсбургами, продолжили борьбу за национальное раскрепощение чешского народа. В последующие десятилетия борьба либералов и демократов развернулась во всех областях политической и культурной жизни Чехии. Активно участвовал в ней и Бедржих Сметана, примкнувший к демократическому движению.

Бурный 1848 год явился важнейшим рубежом в биографии композитора. Громко зазвучали призывы к вольности, к освобождению от ненавистного австрийского ига. Казалось, что рушатся устои монархии Габсбургов, близится час освобождения от трехсотлетнего ига. И Сметана, в душе которого всегда жил протест против угнетателей, не мог остаться в стороне от развернувшихся в Праге событий. Он состоял членом революционного студенческого общества «Svornost» («Согласие») и выполнял его поручения. Есть сведения и о том, что вместе с рабочими Малой Страны он стоял на страже одного из пражских мостов. Композитор откликнулся на события 1848 года созданием нескольких произведений, расширивших тематику его творчества далеко за пределы лирического и танцевального жанров.

В 1848 году Сметана написал «Песню свободы» для хора (на слова Йозефа Иржи Колара¹), два марша для студенческого легиона и Национальной гвардии, «Торжественную увертюру» для симфонического оркестра. Все они вдохновлены освободительной борьбой чешского народа, показывают ее мощное влияние на композитора, выступившего в

¹ Йозеф Иржи Колар (1812—1896) — выдающийся чешский поэт и драматург, много сделавший для развития прогрессивного искусства.

эти исторические дни верным гражданином своего отечества. В особенности характерна «Песня свободы», проникнутая духом патриотизма, призывающая к борьбе. Она выдержала испытание временем и до сих пор популярна в Чехословакии, где включается в школьные хоровые сборники.

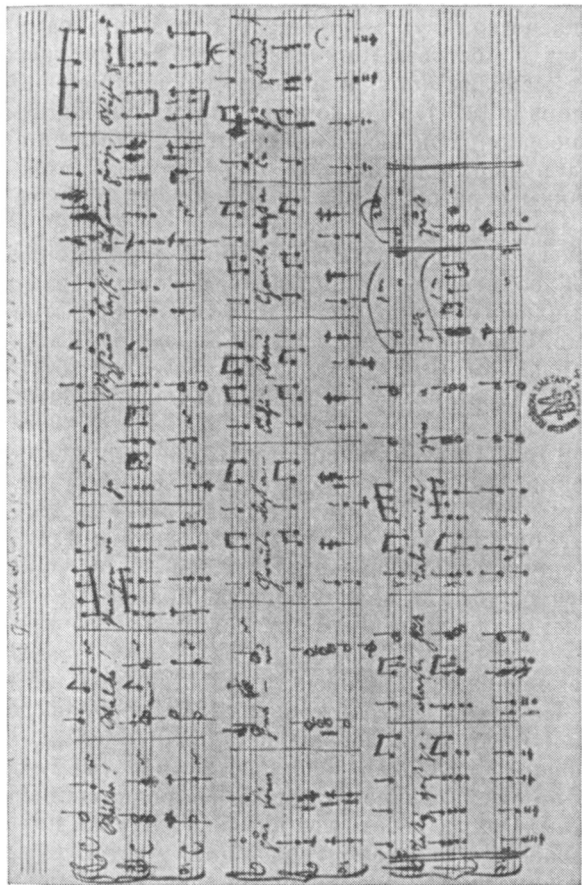
2 [Rozhodně]

i. Vá l . ka! Vá l . ka! Pra . por via .

je! Vzhů . ru, Če . ši,

Bůh nám pře . je, stůj . te pe v ně při své m prá . vu,

Мужественные интонации и четкий ритм этого хора заставляют вспомнить о песнях французской революции 1789 года (например, о знаменитой «Походной песне» Мегюля). В то же время здесь чувствуется близость к суровым напевам боевых гусит-



**«Песня свободы»
Автограф**

ских песен. В «Песне свободы» Сметана впервые обратился к тому кругу интонаций, который неоднократно разрабатывал впоследствии в своих монументальных оперных и симфонических произведениях.

Что касается двух маршей, то они менее самостоятельны и построены на разработке популярных песенных мелодий (так, в первом звучит мелодия «Gaudeamus igitur»). Однако в свое время они нашли отклик, неоднократно исполнялись и даже были напечатаны в переложении для фортепиано. Марши стали, таким образом, первыми изданными произведениями Сметаны.

«Торжественная увертюра» — очень динамичная, хотя и малооригинальная по языку, явилась первым опытом молодого композитора в крупной оркестровой форме. Она была исполнена 20 апреля 1849 года под управлением Ф. Шкroupа, сочувственно относившегося к Сметане, как и к другим молодым чешским музыкантам.

В 1848 году Сметана впервые ощутил силу искусства, вдохновленного освободительной борьбой народа. Перед ним открылись новые творческие перспективы, он был воодушевлен благородными патриотическими стремлениями. Но развитие лучших сторон его дарования задерживалось крайне неблагоприятными общественными условиями того времени.

После подавления пражского восстания и расправы с чешскими патриотами в 1849 году, когда 28 человек были приговорены к смертной казни, а 58 осуждены в общей сложности на 474 года тюрьмы, по всей стране установился реакционнейший режим. Целых десять лет длилась мрачная пора так называемой «баховской» реакции. Австрийский премьер-министр Бах жестоко расправлялся с чешскими прогрессивными деятелями, отменил завоеванное с таким трудом равноправие чешского и немецкого языков, ликвидировал свободу печати и т. д.

В годы «баховской» реакции преследовались все проявления национальной самобытности, бралось под сомнение все, что носило чешское имя. Не избегал гонений и Сметана, чьи демократические взгляды были общеизвестны. Очень трудно было работать в этой гнетущей обстановке, под постоянным надзором габсбургских жандармов. Но Сметана продолжал делать все, что было в его силах для развития пражской музыкальной жизни.

Сметана находился в тяжелом материальном положении, его заработки были невелики и случайны, он не имел рояля и вынужден был заниматься у друзей. Молодой композитор не терял бодрости, строил различные планы и, наконец, добился разрешения на открытие в Праге музыкальной школы. Но средств для этого у него не имелось. Сметана обратился с просьбой о помощи к Листу, который ответил ему сердечным письмом и помог изданию «Шести характеристических пьес», вскоре напечатанных в Лейпциге. Это окрылило композитора, продолжавшего сочинять разнообразные фортепианные пьесы. Небезынтересно отметить, что в некоторых из них прозвучали мелодические интонации, получившие впоследствии развитие в его оперных шедеврах — «Проданной невесте» и «Либуше».

В 1849 году появились «Свадебные сцены», которые много лет спустя сам композитор охарактеризовал, как написанные в «чисто чешском стиле». Фортепианная сюита «Свадебные сцены» состоит из трех частей: «Свадебный марш», «Жених и невеста» и «Свадебный праздник». В ней на каждом шагу ощутимы связи с польками и другими произведениями Сметаны, создававшимися на грани 60-х годов. В третьей части впервые прозвучал мотив кларнета из оркестрового вступления к первой сцене «Проданной невесты».

1851 год принес «Листки воспоминаний». Мелодический материал одной из пьесок был использован

композитором в опере «Либуше» (женский хор из второго действия). «Листики воспоминаний» представляют интерес не только поэтому: в некоторых из них уже проявляется оригинальность почерка Сметаны.

Таковы, в особенности, третья (*Vivace*) и пятая (*Moderato*) пьесы, своеобразно претворяющие жанровые черты польки. В первом случае они заметны в пассажах фортепианного этюда на «непрерывное движение». Следуя примеру Шопена, с чьими этюдами Сметана познакомился еще в конце 30-х годов, он стремится к мелодической выразительности виртуозных пассажей. Что касается *Moderato*, то в этой изящной пьеске прекрасно использован контраст порхающего, капризного ритма польки и четкого, равномерного движения шестнадцатых в левой руке. Обе пьесы полны юмора и задора.

Шесть пьес, изданных под названием «Листики воспоминаний», расположены по тональностям квинтового круга. Чешский музыковед Мирко Очадлик высказывает мысль, что Сметана предполагал написать цикл из 24 пьес во всех мажорных и минорных тональностях (о чем говорит и пометка композитора на последней странице рукописи). Весьма вероятно, что такой замысел возник под непосредственным впечатлением гениального цикла шопеновских прелюдий, которые чешский мастер очень любил и часто исполнял в кругу друзей.

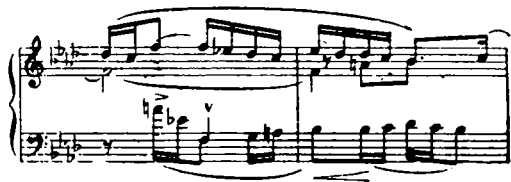
Выдающимся творческим достижением Сметаны явились «Три салонные польки» и «Три поэтические польки», опубликованные в Праге в 1855 году. Они отличаются от полек 40-х годов не только по уровню мастерства, но и по своей жанровой направленности: новые польки были написаны не для танца, а для концертного исполнения. Бытовой жанр поднят в них до высоты художественного обобщения, подобно тому как это было сделано некоторыми композиторами в отношении менуэта, вальса, мазурки и других

танцев. Сметана опоэтизировал польку и ввел ее в область художественной фортепианной литературы. Это не означает, впрочем, что он полностью отказался от сочинения танцевальной музыки: в 1859 году им была написана «Беттина полька» (вторая редакция относится к 1883 году), являющаяся типичным образцом бытового жанра.

Называя свои польки «салонными», Сметана хотел подчеркнуть, что они адресованы слушателям, а не танцорам. Только так следует понимать название первого цикла. Его полнокровная, реалистически-образная музыка не имеет ничего общего с поверхностностью салонного жанра. Как далека от этого уже первая полька фа-диез мажор — «сплошная свежесть, весна, ликование на небе и земле», по характеристике академика Зденека Неедлого!

Еще показательнее полька фа минор, отмеченная новаторскими чертами. Сметана развивает в ней необычные для его первых полек лирически-взволнованные и даже тревожно-вопросительные мелодические интонации. Они возникли в его сознании еще в 1848—1849 годах, к которым относится первый набросок этой пьесы, равно как и полный грусти эскиз польки ми минор, развитый много лет спустя в музыке второго струнного квартета. В польке фа минор беспокойные, почти драматические настроения выражены с большой силой. Необычны здесь не только сами интонации, но и характер развития, с его широким эмоциональным нарастанием, приводящим к напряженной кульминации. Взволнованность основной темы:





прекрасно оттенена музыкой трио — беспечно веселой, связанной с традициями народного музицирования:



Идейно-эмоциональное содержание польки фа минор неизмеримо глубже и значительнее, чем содержание более ранних полек Сметаны, форма и фактура отшлифованы до мельчайших подробностей.

Во втором цикле выделяются грациозная, ритмически капризная полька ми-бемоль мажор и полька соль минор, относящаяся к наилучшим фортепианным произведениям Сметаны. Полька соль минор вполне оправдывает свое название «поэтическая» — мечтательная задумчивость сочетается в ней с мягким юмором. Сметана мастерски переинтонирует основной мотив, служащий для передачи тонких оттенков настроений. Тематическое единство помогает композитору связать прихотливо чередующиеся эпизоды в одно стройное целое.

В польке соль минор нет виртуозных трудностей, но она требует от пианиста отличного владения тембровой и динамической палитрой фортепиано, свободы и непринужденности ритма, а главное — чуткости к особенностям чешской народной музыки. Тем

и примечательны польки Сметаны, написанные в 50-х годах, что в них выступает во всей чистоте оригинальный стиль композитора, выросший на основе национальных традиций.

1853 год был ознаменован для Сметаны работой над «Триумфальной симфонией» — единственным произведением этого жанра во всем его творческом наследии. В симфонии отразились влияния австроромантизма, коснувшиеся в какой-то степени даже такого последовательного и стойкого патриота, каким был Сметана: в трех частях симфонии он использовал интонации габсбургского гимна. Первое исполнение симфонии должно было состояться под управлением Шкroupa, но, незадолго до концерта, он отказался от выступления. 26 февраля 1855 года Сметана дирижировал «Триумфальной симфонией», холодно принятой пражской публикой. Она никогда не прощала артисту, чья рука «из лиры звук неверный исторгала». Таким неверным звуком, таким случайным эпизодом, запечатлевшим колебания и неуверенность, и явилась «Триумфальная симфония». Эти колебания были быстро преодолены, и сам автор не любил впоследствии вспоминать о симфонии, созданной в часы сомнений и душевного разброда.

Деятельная, энергичная натура Сметаны влекла его к новым и новым музыкально-общественным начинаниям. Помимо композиции и педагогики, он отдавал много сил концертной деятельности. Сметана организовывал камерные концерты, часто выступал в них сам как пианист. Он отстаивал национальное достоинство во всех его проявлениях. Известно, например, что на улицах Праги было расклеено его объявление об открытии музыкальной школы, причем чешский текст находился на первом месте, что было по тем временам вызовом гонителям родной культуры.

Концертная деятельность Сметаны носила просветительский характер, он не стремился к внешним ус-

пехам, не потворствовал дурным вкусам и считал, что виртуоз должен быть истинным художником. Истоки пианизма Сметаны восходят к традициям чешской школы, представленной такими именами, как Ян Ладислав Дусик, Ян Вацлав Воржишек и Вацлав Ян Томашек. Последний из них прожил всю жизнь в Праге, где имел многочисленных учеников. Его, несомненно, хорошо знал и Сметана. Огромное воздействие оказала на него игра Листа, открывшая перед ним новые горизонты пианистического искусства.

По свидетельству современников, Сметана сочетал виртуозный блеск с глубиной и выразительностью, «умел играть так, что каждый звук приобретал характеристичность выражения»¹. Он обладал превосходной музыкальной памятью, поражавшей всех, кому доводилось его знать. Один из знакомых Сметаны вспоминает, как однажды он сыграл ему наизусть до-мажорную симфонию Шуберта, разбирая при этом все интересные подробности большой и сложной партитуры. В репертуаре Сметаны находились многие произведения классических и современных композиторов. С особенной любовью он играл тех, кого называл «тремя юношами», — Моцарта, Шумана и Шопена, а также Бетховена и Листа. Концертные выступления Сметаны имели важное значение для развития чешской музыкальной культуры.

Верным другом и помощником композитора во всех начинаниях была его жена Катержина (1827—1859). Сметана впервые встретился с нею еще в годы детства в Индржихувом Градце. Маленькая Катержина Коларжова была одаренной музыкантшей, и дети часто играли на фортепиано в четыре руки. Вторично они повстречались в начале 40-х годов в Пльзене. Катержина к этому времени стала взрослой

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 33.



Катержина Коларжова —
невеста Бедржиха Сметаны

девушкой, прекрасно игравшей на фортепиано — она занималась в Праге у Йозефа Прокша. Молодые люди снова, как и в прошлые годы, совместно музицировали. Для этих вечеров Сметана написал две фортепианные увертюры в четыре руки. Общность интересов и любовь к искусству быстро сблизили Катержину и Бедржиха.

После отъезда Сметаны в Прагу между молодыми людьми завязалась оживленная переписка. Затем, уже в 1844 году, они снова встретились в Праге, где мать Катержины познакомила Сметану с Йозефом Прокшем, что, как отмечалось, явилось важным событием в его жизни. Дружеские отношения молодых людей крепки, сочетались с возникшим глубоким сердечным чувством, и в 1849 году они вступили в брак.

Этот брак был счастливым. В лице Катержины Сметана нашел любящую, верную подругу жизни, понимавшую его творческие стремления. Молодая чета жила очень скромно, но их дом был открыт для друзей, которых здесь встречали приветливо и сердечно. В 1856 году у них побывал и Ференц Лист.

Лист много играл молодому другу, знакомил его со своим стилем исполнения Бетховена, Шопена, Шумана. Сметана показывал венгерскому музыканту свои новые произведения. Мнением Листа он дорожил в высшей степени. На память об этих вечерах у него осталась партитура симфонической поэмы «Тассо» с дарственной надписью Листа. Партитура «Тассо» и шесть писем Листа к автору «Проданной невесты» хранятся в Музее Бедржиха Сметаны.

В семейном кругу Сметана забывал про жизненные невзгоды, которых было немало. Трудно, очень трудно жилось и работалось чешскому музыканту в условиях нарастающей реакции. Все области художественной жизни находились под неусыпным оком иноземных угнетателей. Что было делать музыканту в Праге, где в то время по существу не было концертной жизни, где возможности общественной деятельности оставались до крайности ограниченными? Перед Сметаной встал тот же вопрос, что и перед многими его предшественниками — чешскими музыкантами, отправлявшимися искать счастья в чужие края. Не находя приложения своим быстро растущим творческим силам, не имея возможности матери-



Катержина Сметанова — жена композитора
С портрета работы И. О. Зёдермарка (1858)

ально обеспечить свою семью, он был вынужден оставить горячо любимую родину и отправиться в поисках работы в Швецию. Так закончились годы молодости, прошедшие в Золотой Праге.

Они дали Сметане очень много. Из подающего надежды талантливому юноши, каким он был в 1844 году, вырос превосходно образованный музыкант, отлично владевший техникой своего искусства и стоявший на прогрессивных идейно-художественных позициях. Он ясно ощутил, чем может быть искусство для народа, отстаивающего свои священные права, он дышал грозovým воздухом 1848 года, был захвачен волной нарастающего революционного движения. Его творческий дух окреп.

Сметана уже стал крупным мастером чешского музыкального искусства. Но прошло еще немало времени, прежде чем он утвердил в нем свое истинное значение и раскрыл всю величину своего дарования. Путь к этому шел через напряженную и трудную борьбу. А пока ему оставалось сделать горькое признание: «Прага не захотела меня признать, и я оставил ее. Существует распространенная поговорка о том, что на родине не хотят признавать своего земляка и что художник должен завоевывать имя и лучшее положение на чужбине»¹. Нелегко было прийти к такому выводу, трудно было расстаться с Прагой, с чешской землей, но обстоятельства не представляли другого выбора. И в 1856 году Сметана отправился искать счастья и признания за рубежом.

3

Пять лет (1856—1861) Сметана прожил за рубежом, обосновавшись в шведском городе Гётеборге.

¹ Цит. по книге: Jan Ráček. *Idea vlasti, národa a slávy v díle Bedřicha Smetany*. Hudební matice Umělecké besedy, Praha, 1947, стр. 62.

Он приехал сюда по рекомендации пианиста Александра Дрейшока¹, рассчитывая получить педагогическую работу. Эти надежды оправдались: после того, как он дал в Гётеборге два концерта, в уроках не было недостатка. Чешского музыканта встретили приветливо, он быстро приобрел здесь много друзей и знакомых. С некоторыми из них он переписывался и после отъезда из Гётеборга.

Вскоре Сметана был приглашен руководить «Обществом классической музыки старого и нового времени» и дебютировал в его концертах, продирижировав ораториями Мендельсона («Илья») и Шумана («Рай и пери»). Здесь сразу же проявилось его большое педагогическое и организационное дарование: в короткий срок он сумел подготовить оркестр, хор и солистов для выполнения трудных художественных заданий. Концерты имели большой успех и положили начало активной дирижерской деятельности Сметаны в Гётеборге. Много работая с оркестром, он систематически выступал и в качестве пианиста, исполняя произведения Шумана, Листа, Вагнера. Почти все они были новостью для гётеборжцев.

Сметана быстро завоевал в Гётеборге всеобщее уважение и признание как первый музыкант города. Но ни плодотворные художественные труды, ни шумные успехи не могли полностью удовлетворить композитора, всем сердцем стремившегося в родную Чехию. «Мне грустно, что я вынужден добывать себе хлеб на чужбине, вдали от родины, которую я так горячо люблю»², — писал он одному из своих друзей. Далеко на севере Сметана слышал биение сердца чешского народа, и любовь к нему разгоралась в душе композитора все сильнее.

¹ Александр Дрейшок (1818—1869) — чешский пианист, ученик В. Томашка. Он был в числе первых профессоров Петербургской консерватории.

² «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 49.



БЕДРЖИХ СМЕТАНА
(1857)

Сметана пристально следил за чешскими газетами, был в курсе всех событий и жизненных интересов страны. В письмах родным и знакомым он постоянно возвращается к мыслям о «прекрасной, великой родине». Думы о ней нашли поэтическое выражение в его известных фортепианных пьесах «Воспоминания о Чехии в форме полек» (1859—1860).

17 декабря 1859 года Сметана записал в дневнике: «Работаю над польками по образу шопеновских

мазурок»¹. Близость к Шопену сказалась в принципах претворения народно-танцевальных жанров, в обобщенности их трактовки. «Воспоминания о Чехии» можно поэтому сравнить не только с мазурками, но и с полонезами Шопена.

Так же как и Шопен, Сметана воплотил в своих произведениях страстную тоску по далекой отчизне и в то же время образы народной жизни — яркие, полнокровные, величавые. Его музыка вдохновлена любовью к чешскому народу, верой в его неисчерпаемые жизненные силы, его будущее. Развивая элементы бытового танцевального жанра, композитор поднимается до музыкально-философских обобщений. И не случайно некоторые чешские музыковеды находят черты сходства между отдельными эпизодами гётеборгских полек и величественным циклом симфонических поэм «Моя родина».

Польки ля минор и ми минор, составляющие первую тетрадь «Воспоминаний о Чехии», сходны по форме и поэтической концепции: это трехчастные пьесы, в которых чередуются настроения печали и радости, выраженные средствами народно-танцевального жанра. Вместе с тем, в каждой из них самостоятельно решена художественная задача.

Ля-минорная полька примечательна тонкостью и изяществом хроматических интонаций главной темы, сопровождаемой колоритным мелодическим подголоском. Свобода ритмического построения темы подчеркивается четкостью ритма в партии левой руки. Лирически проникновенная музыка первой части сменяется веселым трио, в котором, как и в других польках Сметаны, слышатся отголоски народных мелодий. Композитор постоянно пользуется контрастом двух начал: глубоко индивидуального, лирического и

¹ Цит. по вступительной статье Мирко Очадлика ко второму тому собрания фортепианных сочинений Сметаны: B. Smetana. Klavírní dílo, svazek druhý. Praha, Melantich, 1944, стр. 22.

объективного, конкретно-жанрового. Он погружается в воспоминания о далекой родине, и в сознании возникают яркие картины народной жизни.

Еще полнее выражена эта идея в польке ми минор — произведении, полном глубокой и возвышенной поэзии. Полька ми минор замечательна не только по красоте мелодического материала, но и по широте и масштабности его развития. Необычна уже первая тема с ее свободным, несколько импровизационным по характеру мелодическим развитием. Ритм польки ощущается главным образом в первом, четвертом и пятом тактах:



Характер танца ясно выражен в трио, отличающемся от первой части простотой строго диатонических интонаций и четкостью ритма темы. Это настоящая народная полька, во всем ее своеобразии:





Есть здесь и нечто новое по сравнению с аналогичными эпизодами предшествующих полек: незатейливый танцевальный мотив развивается, приводит к мощной кульминации. Надо сказать, что при повторении первого восьмитакта темы в верхнем голосе появляется новая, более плавная по очертаниям мелодия. В кульминационном эпизоде звучат обе темы: первый раз развитие приводит к полнозвучному проведению основной мелодии, второй — к динамическому нарастанию на новом интонационном элементе. Это вносит в жанровую сценку неожиданные контрасты, она приобретает волевой, жизнеутверждающий характер. В дальнейшем Сметана вводит начальные такты обоих мелодических элементов в коду, где они приобретают спокойно-просветленный характер, звучат точно напоминание о чешском крае, оставшемся далеко за морем.

Полька ми минор примечательна и богатством фортепианной фактуры, то полнозвучной, то прозрачной, интересной и по тонкости полифонических узоров, и по блеску октавных и аккордовых эпизодов. Во всех отношениях — это одно из лучших фортепианных сочинений Сметаны.

Во второй тетради «Воспоминаний о Чехии» помещены польки ми минор и ми-бемоль мажор. Первая из них — лирическая миниатюра, выдержанная в элегическом характере. Она отличается мастерством разработки танцевальных мелодий и ритмов, подчас капризных, даже изысканных. В ней ясно ощутима связь с народной первоосновой.

Что касается польки ми-бемоль мажор, то она не

совсем обычна и по характеру музыки, и по форме. Своеобразие ладового колорита создают в ней интонации увеличенного трезвучия, отчетливо выступающие уже в энергичном вступительном восьмитакте. Мужественная, несколько суровая первая тема напоминает не о танце, а скорее о героическом марше:



Две другие темы очень непохожи на первую: это задорное, остро ритмованное *Più vivo* и величавое *Quasi andante* с привольно развертывающейся мелодией, в дальнейшем изложении украшенной фигурациями.



Таким образом, в польке три контрастных образа: героический, шутливый и торжественный. Форму польки можно представить как трех-пятичастную с репризой-кодой. При этом необходимо подчеркнуть, что повторное проведение второй темы и, особенно, третьей расширено, обогащено новыми элементами.



Дом на приморском курорте Сёрё (Швеция),
где Сметана работал над симфонической поэмой
«Ричард III»

Рисунок композитора

В первом случае — это внезапно появляющийся, взлетающий в неудержимом порыве начальный восьмитакт. Во втором — мелодический орнамент. Реприза-кода сочетает первую и третью темы в насыщенном аккордовом изложении, что производит впечатление большой силы и торжественности. Композитор выразил в пьесе большую, жизнеутверждающую идею, близкую той, которая легла в основу концепций симфонических поэм «Вышеград» и «Бланик». Примечательно, что полька ми-бемоль мажор, так же как и «Бланик», завершается синтезом ярких образов героики и эпического величия.

Особого внимания заслуживает гармонический язык польки с элементами увеличенного лада и политональности (переход ко второму *Quasi andante*, где на органном пункте тоники звучат доминантсепт-аккорд ми-бемоль мажора и ми-мажорное трезвучие), с использованием приема неожиданного моду-

ляционного сдвига (переход к третьему проведению первой темы). Во всем чувствуется оригинальность почерка, связанного с новизной характера музыкальных образов.

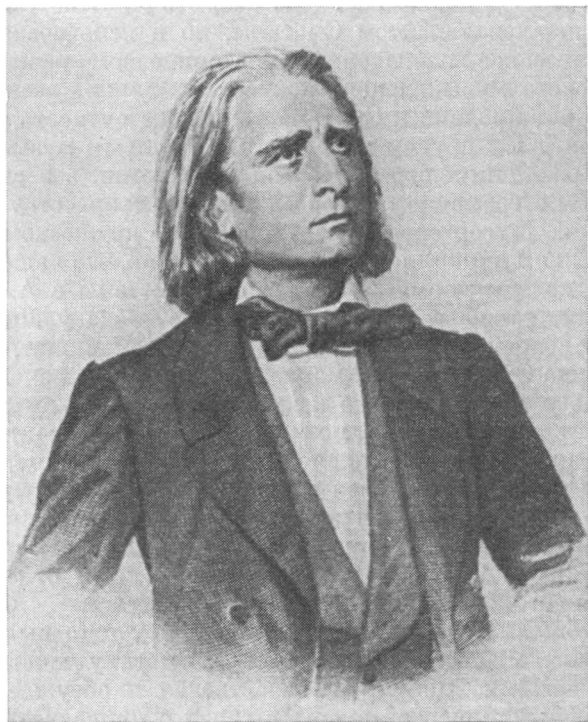
Среди фортепианных произведений гётеборгского периода находятся и четыре концертных этюда, лучший из которых известен под названием «На берегу моря». Это типично романтическая картина бурной стихии: на фоне вздымающихся и падающих арпеджио всплывает прекрасная, взволнованная мелодия. Этюд «На берегу моря» написан с блеском и размахом, вполне оправдывает наименование «концертный». Его любил играть сам композитор.

Наиболее крупными произведениями, написанными в Гётеборге, явились три симфонические поэмы: «Ричард III» (1858), «Лагерь Валленштейна» (1859) и «Гакон Ярл» (1861). В них заметно сказалоcь воздействие эстетических принципов Листа, чьи симфонические поэмы Сметана уже знал к тому времени.

Сметана переписывался с Листом и по его приглашению гостил в Веймаре в 1857 и 1859 годах. Великий венгерский композитор поддержал своего молодого друга в его намерении работать на благо национальной культуры. Об этом рассказывает Вацлав Новотный¹.

Однажды Сметана повстречался в доме Листа с венским композитором Гербеком — чехом по происхождению, но совершенно утратившим связи с родной страной и ее культурой. Гербек отрицал самое существование самобытной чешской музыки. Сметана страстно возражал ему. Их спор был прерван Листом: «Позвольте, господа, сыграть Вам новейшую чисто чешскую музыку», — сказал он и, сев за форте-

¹ Вацлав Иуда Новотный (1849—1922) — композитор и музыкальный критик, автор ряда статей, посвященных Сметане.



Ференц Лист

пиано, исполнил первую тетрадь «Характеристических пьес» Сметаны. Затем, взяв растроганного автора за руку, он добавил: «Вот композитор с чисто чешским сердцем, художник, одаренный богом»¹. Этот эпизод показывает еще раз, что Лист не только восхищался талантом Сметаны, но и ясно сознавал его высокое назначение в историческом развитии чешского музыкального искусства.

Лист проявил к Сметане такую же чуткость, как к Григу и к другим молодым талантливым музыкантам различных стран. Нельзя не вспомнить в связи с этим о громадном интересе Листа к творчеству Бородина, Мусоргского, Глазунова, о его дружеском общении с Глинкой и Серовым. Интересно, что чешские музыковеды упоминают о встрече Сметаны с А. Серовым, также гостившим летом 1857 года у Листа. Так, современный музыковед Ян Рацек пишет, что поездка Сметаны в Веймар способствовала осознанию идеалов национального искусства, ибо там композитор «впервые лично познакомился с Александром Серовым». Рацек добавляет: «Как раз в ту пору, когда Сметана встретился с ним, этот русский критик и композитор боролся за высокое, всемирно известное и передовое национальное искусство. Встреча Сметаны и Серова безусловно была в этом отношении небесполезной»².

Общение с Листом и гостившими у него выдающимися музыкантами обогатило Сметану многими творческими идеями. Он участвовал в обсуждении проблем комической оперы в связи с привлекавшим внимание листовского круга «Багдадским цирюльником» Петера Корнелиуса. Он глубоко заинтересовался вопросами программного симфонизма. Академик Зденек Неedly справедливо утверждает, что

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 36.

² Jan Racek. Idea vlasti, národa a slávy v díle Bedřicha Smetany, стр. 64.

знакомство с листовскими симфоническими поэмами помогло Сметане лучше осознать могущество музыки как средства выражения определенного идейного содержания. Об этом писал и сам композитор в письме к Листу от 24 октября 1858 года:

«Я не сказал бы ничего нового, если бы захотел вновь описать, какое сильное впечатление произвела на меня Ваша музыка, и я не только понял, что в искусстве необходим прогресс,— в чем я был уже раньше убежден,— но что его можно достичь тем способом, которому Вы учили меня с таким размахом и серьезностью, что я сделал его своим знаменем веры»¹.

Позже, в своем великолепном цикле «Моя родина», Сметана выступил выразителем заветных дум и надежд чешского народа. Более скромное место в его творчестве занимают симфонические поэмы 1858—1861 годов. Они интересны как попытка овладения жанром, новым не только для самого Сметаны, но и для других композиторов (первые шесть симфонических поэм Листа вышли в свет незадолго перед этим — в 1856 году). Но им недостает самостоятельности и яркости народного характера, подчас чувствуется, что Сметана находится под непосредственным влиянием листовских симфонических концепций. Такова, например, первая из трех симфонических поэм — «Ричард III» (по Шекспиру).

Много лет спустя композитор так охарактеризовал содержание своей симфонической поэмы: «Кто знает Ричарда III Шекспира, тот может представить себе при исполнении музыки всю трагедию так, как это ему нравится; но пересказать в деталях все явления и все действие невозможно, и этого менее всего вы можете от меня ожидать. Я могу только сказать, что уже в первом такте я воссоздал образ Ричарда; его тема главная и в различных вариантах она проходит

¹ Цит. по вступительной статье к изданию: B. S m e t a n a. Orchestrální skladby, sv. I. Praha, 1942, стр. 1.

через все произведение... Средняя часть поэмы изображает триумф Ричарда как короля... Перед финалом я пытался воплотить в музыке страшный сон Ричарда... Заключение — это падение Ричарда»¹.

Обращение Сметаны к шекспировской теме было не случайным: оно связано с огромным интересом к творениям великого английского драматурга, который существовал в Чехии и полностью разделялся Сметаной. Забегая вперед, следует сказать о его шекспировском марше для симфонического оркестра и опере «Виола» (на сюжет комедии «Двенадцатая ночь»), над которой он работал в последние месяцы своей жизни.

Музыкальный язык «Ричарда III» лишен национальной характеристики, носит общеромантический характер. Такова и первая энергичная тема, рисующая облик короля,



и патетическая мелодия, в которой также отчетливо ощущается влияние веймарского маэстро:



¹ Вступительная статья к изданию: B. Smetana. Orchestrální skladby, sv. I, стр. 2.

От Листа идет и прием трансформации главной темы, приобретающей в отдельных эпизодах партитуры различный характер. Но Сметана пользуется этим приемом по-своему и передает в музыке свое понимание увлекшей его воображение трагедии Шекспира. Он собирался также написать и симфоническую поэму «Макбет», сохранившуюся в виде фортепианного эскиза, интересного по характерности музыкальных образов и смелости гармонического языка.

В поисках сюжетов для программной симфонической музыки Сметана обращался и к трагедиям Шиллера — «Марии Стюарт» и трилогии о Валленштейне. В письме к Прокшу от 9 марта 1858 года он писал из Гётеборга: «...работаю над музыкой к шиллеровскому «Лагерю Валленштейна», за которым позже должна последовать «Смерть Валленштейна». Шумная жизнь лагеря, как ее изобразил Шиллер, представляет благодарный материал для музыкальной разработки. Надеюсь, что окончу ее в течение этого года»¹. Сметана вписал последние ноты в партитуру 4 января 1859 года, но вторая часть задуманного симфонического цикла так и осталась неосуществленной.

Отакар Зих² предлагает для этой симфонической поэмы такую программу: вначале — пестрая, полная жизни и движения картина средневекового военного лагеря, затем — сцена всеобщего веселья и плясок под звуки скрипок и волынок, в которую внезапно врывается голос монаха-капуцина (речитатив тромбона), обличающего греховные, по его мнению, развлечения солдат. И как завершение — картина уснувшего лагеря и его утреннего пробуждения.

В музыке Сметаны, действительно, есть конкретная образность. В ней много яснее, чем в первой

¹ Вступительная статья к изданию: B. S m e t a n a. Orchestrální skladby, sv. I, стр. 2.

² Отакар З и х (1879—1934) — чешский композитор и музыковед, исследователь творчества Сметаны.

симфонической поэме, чувствуется нечто общее с позднейшими зрелыми произведениями. Так, эпизод пробуждения валленштейнских солдат (*Tempo di marcia, Moderato* [475]—[490]) заставляет вспомнить о знаменитых фанфарах вступления к опере «Либуше». Показательны и танцевальные эпизоды, верно передающие характер народного музицирования, типичные звучания волынки:



Здесь привлекает также легкость и непринужденность полифонической манеры.

Партитура симфонической поэмы «Лагерь Валленштейна» содержит авторскую ремарку, указывающую, что она задумана в качестве вступления к одноименной драме Шиллера. Однако нельзя не согласиться с тем, что это «скорее картина жизни чешского народа, большого сборища на ярмарке или на храмовом празднике, чем точное воспроизведение сюжета Шиллера»¹. Действительно, в симфонической поэме Сметаны есть много жанровых эпизодов, связанных с традициями чешского музыкального фольклора. Это имеет сюжетное оправдание, ибо события трагедии Шиллера разворачиваются в Чехии, в окрестностях города Пльзень.

«Лагерь Валленштейна» — наиболее самостоятельная по стилю и национальной характерности из трех гётеборгских партитур. Здесь Сметана вплотную подошел к творческим задачам, так блистательно и своеобразно решенным в симфоническом цикле «Моя

¹ З. Неедлы. Бедржих Сметана, стр. 28.

родина». Самое обращение к истокам чешского фольклора глубоко симптоматично. Это было необходимо для воссоздания исторической обстановки.

Третья симфоническая поэма — «Гакон Ярл», написанная на сюжет драмы Адама Эленшлегера¹, которую композитор неоднократно видел на сцене в годы жизни в Швеции. Трагедия произвела на Сметану глубокое впечатление и, как он писал много лет спустя Адольфу Чеху², симфоническая поэма «Гакон Ярл» была задумана как скромный дар норвежскому народу — стойкому в борьбе за свои права.

Содержание симфонической поэмы «Гакон Ярл» было разъяснено композитором в печатной программе, выпущенной ко дню ее первого исполнения (24 февраля 1864 года). В ней рассказывается о борьбе короля Олафа Тригвасона против узурпатора власти Гакона Ярла, о победе, одержанной над тиранией. Эта тема находила отклик в сердцах норвежцев, о чем говорит григовская кантата «Олаф Тригвасон». Она была близка и чешским людям, находившимся в то время под иноземным гнетом. Поэтому далекая, казалось бы, от чешской действительности драма Эленшлегера приобретала для Сметаны и его соотечественников актуальное значение.

Музыкальное развитие симфонической поэмы построено на контрастных сопоставлениях образов Гакона и Олафа, выдержано в напряженно драматическом характере. В драме говорится о борьбе язычества и христианства, что дало возможность компо-

¹ Адам Эленшлегер (1779—1850) — датский поэт-романтик, принадлежавший к демократическому течению. Написал ряд произведений, обличающих современную ему буржуазную действительность.

² Адольф Чех (1841—1903) — выдающийся чешский дирижер, восемь лет работавший вместе со Сметаной во Временном театре и сменивший его на посту первого дирижера в 1874 году. Впоследствии — первый дирижер Национального театра. Дирижировал премьерами опер Сметаны «Поделуй», «Тайна», «Чертова стена».

зитору использовать эффект сопоставлений бурных пассажей и плавных хоральных звучаний. И здесь *Andante religioso* построено на характерных листовских терцовых чередованиях аккордов.

Гётеборгские поэмы Сметаны явились важным этапом его творческой биографии: они показывают большой успех композитора в овладении жанрами симфонической музыки, намного превосходя во всех отношениях его предшествующие опыты сочинения для оркестра. Они вошли в историю как первые значительные программно-симфонические произведения чешской музыки и поныне сохранили способность воздействия на слушателя. Думается, что при изучении проблематики романтического программного симфонизма им должно быть уделено серьезное внимание, что, к сожалению, не встречается в большинстве курсов истории музыки.

Жизнь Сметаны в 1856—1861 годы протекала в условиях признания и материального благополучия, была полна интересных встреч и знакомств, украшена плодотворным творческим трудом. Но в то же время он пережил на чужбине много горестных дней и недель, омраченных тоской по родине и личными несчастьями. Композитор приехал в Швецию, тяжело переживая смерть своей первой дочери. Через три года его поразили новый страшный удар: горячо любимая жена Катержина на чужбине чувствовала себя плохо, с каждым годом ее здоровье ухудшалось и в начале 1859 года стало внушать самые серьезные опасения. Сметана думал, что в Праге, среди родных, Катержине станет лучше. Он отправился с ней в путь, но по дороге она скончалась в Дрездене. В Прагу композитор приехал вдвоем с дочерью Софьей и провел летние месяцы в Хломеке, в семье брата Карла. Затем один возвратился в опустевшую гётеборгскую квартиру, оставив маленькую дочь на попечение бабушки — Анны Коларжовой. В Гётеборге ему жилось трудно, и его мысли, больше



БЕДРЖИХ СМЕТАНА

С литографии Г. Саломана (1857)

чем когда-либо раньше, были устремлены к далекой Праге.

В 1860 году Сметана женился вторично на Беттине Фердинандовой — сестре жены его брата Карла. Затем он ненадолго возвратился в Гётеборг, ликвидировал там свои дела, дал несколько концертов в Стокгольме и Норчепинге. Весною 1861 года он окончательно возвратился на родину, поселился в Праге и принял самое активное участие в строительстве чешской национальной культуры.

Год возвращения на родину открывает новый период биографии Сметаны, отмеченный высшим развитием его гения. В 60-х и 70-х годах он создал свои лучшие произведения, утвердившие его место и значение в мировой музыкальной культуре. Творческие результаты этих десятилетий далеко превосходили все сделанное композитором в 40-е и 50-е годы. И все же годы учения и странствий полны знаменательных событий в жизни творца «Проданной невесты».

В эти годы окончательно сформировались общественные и эстетические взгляды композитора. Он пришел к идеалу реалистического искусства, тесно и неразрывно связанного с национально-освободительными чаяниями народа. Он успешно искал и пути воплощения своих художественных замыслов, становящихся год от года все более значительными и глубокими.

Сметана понял, что энергичное участие в строительстве демократической культуры является необходимым условием творческого роста художника. И умом, и сердцем он стремился служить родному чешскому народу, и это направляло его фантазию в поисках тем, сюжетов, средств музыкальной выразительности.

Из года в год складывался стиль Сметаны. Особенно ясно выступают его черты в лучших польках 50-х годов, выделяющихся богатством содержания и уровнем мастерства. Здесь уже найдены выразитель-



Беттина Сметанова — вторая жена Сметаны

ные средства, характерные и для наиболее зрелых произведений Сметаны. В 50-х годах он уже овладел присущими ему индивидуальными формами лирического высказывания.

Больше трудностей представляло воплощение монументальных тем, героических и трагедийных образов, занимающих столь видное место в его позднейшем творчестве (оперы «Либуше» и «Далибор», симфонический цикл «Моя родина»). Но и здесь он наметил правильный путь, сделал по нему первые шаги, ведущие к цели.

Биографы композитора нередко сетуют на урон, принесенный ему пятилетним отрывом от чешской музыкальной жизни. Справедливо, однако, отметить: пребывание за рубежом дало композитору много такого, чего он не мог в то время получить в Праге. Он встретился со многими крупными европейскими музыкантами, увидел и услышал много интересного, нового, и это расширило его творческий кругозор.

Дирижерская деятельность в Гётеборге принесла Сметане важный и необходимый опыт, так пригодившийся ему для работы в оперном театре. Да и самый отрыв от родной почвы был относительным: композитор несколько раз посещал Прагу, его думы были устремлены к Чехии, образы которой всегда вдохновляли его.

Сметана возвратился на родину тридцати семи лет от роду, в полном расцвете сил и способностей. Прошедшие годы обогатили его жизненным и творческим опытом. Выросло и окрепло его композиторское и исполнительское дарование. Никто другой из чешских музыкантов того времени не был подготовлен лучше его к тому, чтобы стать во главе национальной школы. И Сметана выполнил свое предназначение — он поднял чешскую музыку на новую высоту, создал произведения, получившие всемирное признание.



БЕДРЖИХ СМЕТАНА

С портрета художника Й. О. Зедермарка (1858)

Глава вторая

СНОВА НА РОДИНЕ

1

В 60-х годах прошлого столетия наступил новый подъем чешского освободительного движения. После неудачной войны с Францией и Пьемонтом (1859) венское правительство было вынуждено несколько ослабить национальный гнет. Пало ненавистное чехам министерство Баха. И во всех областях общественной и художественной жизни наступило оживление, быстро выдвинулись замечательные ученые, писатели, музыканты. Они выступили поборниками передовой чешской культуры.

Это говорило о неисчерпаемости творческих сил чешского народа, никогда не забывавшего о своих свободолюбивых чаяниях. Их не могли подавить репрессии, под внешним спокойствием скрывались бурные общественные страсти. И время от времени они давали знать о своем существовании, нарушали молчание, на которое обрекли народ его угнетатели.

Еще в годы разгула самой черной реакции раздался вдохновенный голос Карла Эрбена, выпустившего в свет знаменитый сборник баллад «Букет»:

Родина-мать, о твоей дивной силе
повествуют наши преданья!
Собрал я их на древней могиле
кому в назиданье?

Свяжу я их единым букетом,
лентой обовью широкой,
пошлю их по белому свету
дорогой далекой.
Может быть, почуяв свежее дыханье,
дочь твоя найдется,
может, сын твой, слыша то благоуханье,
сердцем встрепетнется!

(Перевод Ник. Асеева)

Двумя годами спустя появилась «Бабушка» Божены Немцовой (1820—1862). Эта замечательная чешская писательница внесла драгоценный вклад в мировую литературу. Ее «Национальные сказки и сказания», «Картины из окрестностей Домажлиц» и, особенно, «Бабушка» полны высоких патриотических помыслов, написаны вдохновенно, согреты теплом большого человеческого сердца. С глубоким сочувствием рассказывает Божена Немцова о жизни крестьянства, поднимая голос протеста против его нищеты и несправедливости. Необычайно поэтично нарисованы в «Бабушке» картины чешской природы и жизни, исполнены высокого благородства и нравственной красоты образ простой крестьянки Мадлены Новотной. Божена Немцова оказала громадное влияние на современников, ее глубоко почитал и Сметана, хранивший книги писательницы в своей библиотеке и встречавшийся с ней лично.

Молодое поколение чешских писателей стремилось всесторонне отобразить жизнь народа, улавливало черты назревающих социальных перемен. Здесь, прежде всего, надо назвать имя друга Сметаны — замечательного поэта, писателя и журналиста Яна Неруды (1834—1891).

Ян Неруда ясно понимал, что является истинной движущей силой в развитии чешской культуры и национально-освободительного движения. В своем знаменитом фельетоне «Куда идешь, Ян?» он писал: «Чем бы ни прославился в истории чешский народ, в этом почти не принимали участия дворянские, выс-



Божена Немцова
Портрет работы Ф. Шафаржовица

шие круги общества, вся слава, военная и культурная, создана силами народа. Этому же народу обязано и наше чудесное возрождение — мы растем все выше, естественно, как дерево, и так же красиво»¹.

Неруда — автор стихов и баллад, «Малоостранской идиллии», многих статей и фельетонов — выступил

¹ Ян Неруда. Избранное. Гослитиздат, М., 1950, стр. 511.

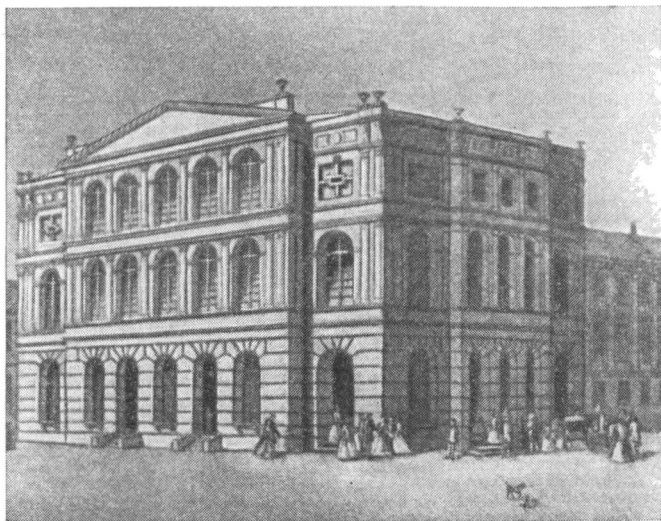
как поэт, писатель и публицист, воодушевленный демократическими идеями. Он был одним из первых, кто приветствовал выход на историческую арену чешского пролетариата и его справедливую борьбу. Глубоко знаменательны, поэтому, слова героя чехословацкого народа Юлиуса Фучика: «Это наш величайший поэт. Он смотрел далеко в будущее»¹.

Наряду с литературой развивалась и прогрессивная чешская живопись, крупнейшим представителем которой в ту пору был Йозеф Манес (1820—1871). Йозеф Манес — вдохновленный живописец чешского народа, запечатлевший в своих картинах и рисунках образы родной природы, истории, быта, оставивший великолепную галерею реалистических портретов. Высоким патриотическим чувством порождены его иллюстрации к «Краледворской рукописи», воскрешающие страницы древней славы чешского народа. В его росписи циферблата знаменитых часов пражской ратуши реалистически воссозданы типы чешского крестьянства, нарисованы картины его созидательного труда.

Манес не прошел в своем творчестве и мимо искусства музыки, столь дорогого сердцу каждого чешского человека: ему принадлежит прекрасный цикл рисунков, вдохновленных образами народных песен, а также эскиз знамени для хорового общества «Глагол пражский». Все это сделало художника особенно близким его сотоварищу по искусству Бедржиху Сметане. Они работали в Праге в одно и то же время, встречались в «Умелецкой беседе», и их творческие искания во многом соприкасались. Манес скончался в расцвете творческих сил, но его вклад в чешскую национальную культуру очень велик.

В культурной жизни и искусстве Чехии 60-х годов выдвинулось немало и других замечательных

¹ Юлиус Ф у ч и к. Избранные очерки и статьи. Издательство иностранной литературы, М., 1950, стр. 23.

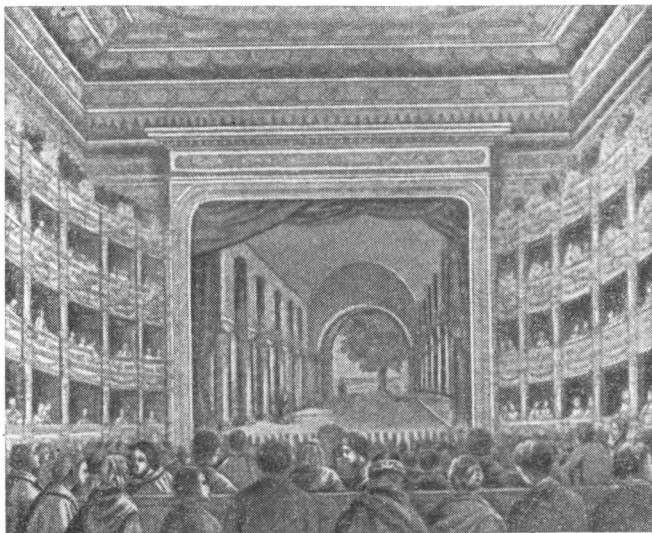


Временный театр в Праге

людей. Но нельзя не согласиться с академиком Зденекон Неедлым, что во главе «стояли три великих художника, до сих пор остающихся величайшими классиками чешского искусства: в литературе это был Ян Неруда, в музыке — Бедржих Сметана, в живописи — Йозеф Манес»¹. Их сближает совместная деятельность во славу родины.

Ярчайшие страницы истории чешской культуры связаны с борьбой за право иметь свой театр. Как отмечалось, в 30-х годах прошлого столетия спектакли на чешском языке разрешалось ставить на сцене Сословного театра лишь по воскресеньям и праздничным дням, причем каждый из спектаклей мог продолжаться не свыше двух с половиной часов. Ограниче-

¹ З. Неедлы. Предисловие к книге: Ян Неруда. Стихи и повести. М., Гослитиздат, 1950, стр. 3.



Зал Временного театра

ние имело силу не только для пьес чешских авторов, но даже для переводов из Шекспира и Шиллера! В таких условиях вопрос о театре приобретал важнейшее общественное значение. Передовые люди справедливо видели в театре трибуну для выступлений в защиту народных прав, могучее средство патриотического воспитания. Так, Йозеф Каэтан Тыл, всю свою жизнь отдавший делу чешского искусства, писал о том, что будущий театр должен быть построен «на принципах высокой морали и высокого художественного мастерства»¹ (разрядка Тыла).

Вопрос о постройке театрального здания возник еще в 50-е годы, когда была предпринята первая по-

¹ Й. К. Тыл. Избранное, стр. 501.

пытка начать сбор средств для этой цели. В обращении комитета по сооружению Национального театра говорилось, что чешскому народу нужен «такой храм Талии, в котором жизнь будет показана со всеми ее светлыми и темными сторонами, где человеческая глупость будет бичеваться беспощадным смехом, где победа правды и справедливости всегда является выражением высшей силы человеческого духа, где история со всеми ее великанами... будет учить человечество. Такой храм есть бесспорно самая действенная школа жизни»¹.

Трудно было в тяжелых условиях «баховской» реакции решить подобную высокую патриотическую задачу, это стало возможным лишь в 60-е годы, когда в широко развернувшемся движении за создание в Праге Национального театра нашли выражение протест против иноземного гнета и твердая воля к развитию прогрессивной национальной культуры.

В короткий срок были собраны средства, достаточные для покупки участка земли на набережной Влтавы и возведения так называемого Временного театра, торжественно открытого 18 ноября 1862 года. Маленький Временный театр, вмещавший около 1000 человек, стал на долгие годы средоточием чешской художественной культуры. Его деятельность была неизменно в центре общественного внимания, он объединил вокруг себя лучшие творческие силы. В течение восьми лет (1866—1874) в театре работал и Сметана. Здесь состоялись премьеры его опер «Бранденбургцы в Чехии», «Проданная невеста», «Две вдовы» и «Поцелуй».

В том же 1862 году по всей Чехии развернулась подписка на сооружение большого здания Национального театра, который, как говорил когда-то К. Гавличек-Боровский, должен быть более величественным

¹ Přemysl Pražák. Smetanovy zpěvohry, svazek první. Vydavatelstvo za svobodu v Praze, 1948, стр. 25.

и прекрасным, чем пражский Немецкий театр. И снова по всей стране прокатилась волна мощного патриотического движения, запечатленного во многих литературных произведениях и полном поэзии знаменитом рисунке М. Алеша.

Сметана был в числе тех, кто принимал самое активное участие в новом общественном начинании. Он выступал в маленьких городках и селах, отдавая сбор в фонд постройки театра. Для этих концертов он написал фортепианную «Фантазию на темы чешских песен».

Год спустя после открытия Временного театра возникла «Умелецка беседа» («Umělecká beseda») — художественный клуб, объединивший лучшие силы пражского искусства, наметивший широкую программу развития национальной культуры. «Умелецка беседа» состояла из трех отделений — литературного, изобразительного и музыкального. Первым председателем клуба был поэт и переводчик Йозеф Венциг (1807—1876), написавший для Сметаны либретто «Далибора» и «Либуше», его заместителем стал Карел Эрбен. Литературное отделение возглавил писатель Винценц Вавра (1824—1877), изобразительное — Йозеф Манес, музыкальное — Сметана и Йозеф Звонарж¹. Сметана явился вдохновителем важных музыкальных начинаний «Умелецкой беседы», в том числе — ее абонементных концертов.

Деятельность крупнейших чешских писателей, композиторов, художников, создание «Умелецкой беседы», ряда хоровых обществ (в том числе крупнейшего из них — «Глагол пражский»), всенародная кампания по сбору средств на постройку здания Национального театра свидетельствовали о бурном росте прогрессивной культуры, который не могли остано-

¹ Йозеф Леопольд Звонарж (1824—1865) — чешский композитор, один из активных участников революционного движения 1848 года.

вить никакие ухищрения баховского правительства. Однако процесс развития чешского искусства не был спокойным.

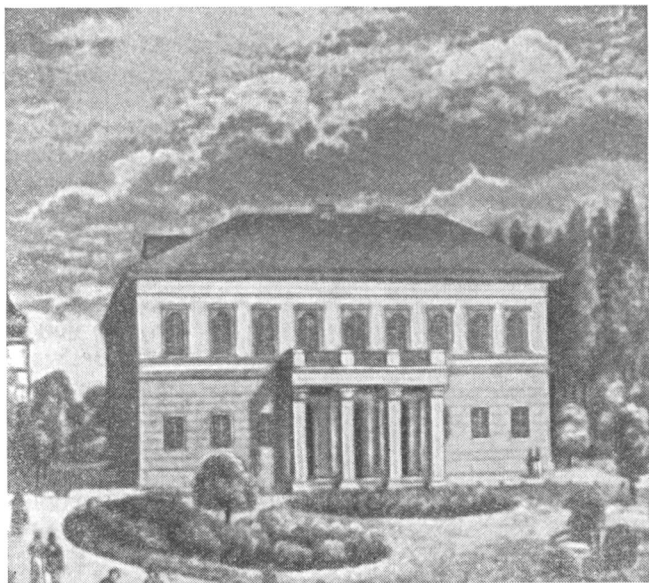
Противоречивые тенденции общественного развития, борьба демократических и либеральных элементов отразились и в области искусства. Путь передовых художников в этих условиях был нелегким: им приходилось преодолевать противодействие консервативных кругов. Эти круги ополчились и против Сметаны, нашедшего, однако, в себе достаточно сил и воли, для того чтобы не свернуть с намеченного пути и в течение всей своей жизни высоко нести знамя подлинно народного, по-настоящему демократического искусства.

2

Сметана возвратился на родину в пору высокого подъема чешской культуры и сразу же оказался в центре пражской художественной жизни. Он был полон сил, работал вдохновенно, смело шел к намеченной цели. Деятельность Сметаны была на редкость многообразной: он выступал в качестве композитора, дирижера, пианиста, педагога, критика, организатора музыкальной жизни, вкладывая в любое дело всю силу своего дарования и темперамента.

На своем пути Сметана встречал не только успех, но и много преград, не только друзей, но и врагов, часто очень сильных и влиятельных. Годы творческих достижений были для Сметаны, в то же время, годами непрестанной борьбы с консервативными кругами. Театр, где полновластно распоряжался Франтишек Ригер¹, консерватория, ряд влиятельных газет находились в руках консерваторов — старочехов. И все они противодействовали начинаниям демокра-

¹ Франтишек Ригер (1818—1903) — политический деятель, лидер реакционной старочешской партии.



Здание на Жофинском острове в Праге, где состоялся первый концерт Сметаны по возвращении на родину

С гравюры В. Кандлера (60-е годы XIX века)

тически настроенных музыкантов, к числу которых принадлежал и Бедржих Сметана. Он, с первых дней своего возвращения в Прагу, установил близкие отношения с прогрессивными кругами чешской интеллигенции и поэтому сразу стал нежелательной персоной для Ригера и его окружения.

Когда 19 мая 1861 года Сметана вступил на дорогу его сердцу пражскую землю, он ожидал встретить внимательное отношение широкой публики. Но эта надежда не оправдалась. Он был позабыт, известия о его заграничных успехах не распространялись далее круга близких друзей.

Первый пражский концерт Сметаны состоялся 5 января 1862 года в зале на Жофинском острове. Под управлением автора были сыграны симфонические поэмы «Ричард III» и «Лагерь Валленштейна», затем он выступил с исполнением фортепианных произведений Баха, Генделя, Шопена, Листа и своего концертного этюда «На берегу моря». Слушатели тепло принимали композитора, но... их было очень мало и, преимущественно, с пригласительными билетами. Сметана должен был возместить 208 талеров убытку.

«...Никто не бывает пророком в своем отечестве, — писал композитор в дневнике. — Я думал, что некоторые хотя бы из любопытства захотят послушать земляка, который после шестилетнего отсутствия вернулся на родину. Но как бы не так!»¹ Не многих пражан привлек и второй концерт, состоявшийся 18 января в зале Конвикта.

Сметане было горько встретить такое равнодушие. В памяти еще совсем были свежи воспоминания об успешных концертах в городах Германии и Голландии, где он побывал осенью 1861 года. Однако Сметана не пал духом и продолжал работать в твердой уверенности, что положение изменится к лучшему. И, действительно, в скором времени его общественное положение упрочилось.

Талант Сметаны привлек внимание литературной молодежи, среди которой был и Ян Неруда. Композитор встречался с писателями и поэтами в кругу «Мещанской беседы»², о чем сохранилась запись в его дневнике: «Своим бывшим учеником Людевитом Прохазкой³ я был введен в «Мещанскую беседу» и

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 51—52.

² «Měšťanská beseda» («Городской клуб») была основана в 1844 году и вплоть до возникновения «Умелой беседы» являлась важным центром культурной жизни Праги.

³ Людевит Прохазка (1837—1888) — пианист, композитор, один из активных пропагандистов творчества Сметаны.



познакомился здесь со многими нашими литературными величинами. В период нового возрождения нашей нации у меня появляется желание усовершенствоваться в родном языке, чтобы и по-чешски я мог хорошо выразить свои мысли, как устно, так и письменно»¹. Следует напомнить, что в годы детства композитора преподавание в школах велось на немецком языке, и ему пришлось в зрелые годы восполнять недостаток знания родной грамматики. До нас дошли его тетради с многочисленными грамматическими упражнениями.

Круг знакомств Сметаны стал еще шире после возникновения «Умелецкой беседы», где со дня основания клуба он был одним из активнейших его участников.

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 51.

Открытие Временного театра вселило было в сердце Сметаны надежду на получение капельмейстерского места. Но этому решительно воспротивился Ригер, предназначавший место капельмейстера для своего ставленника Яна Майра (1818—1888). Тщетными оказались и надежды на занятие поста директора консерватории, оставшегося вакантным после ухода в отставку Яна Киттля. Казалось, что именно Сметана, с его талантом, знаниями и энергией, более чем кто-либо другой, был достоин стать во главе консерватории. Но и здесь реакционеры успели преградить путь великому музыканту. Лишь через пять лет по возвращении на родину, в 1866 году, Сметана добился исполнения своей заветной мечты и стал за дирижерский пульт пражского театра. Он был уже к тому времени автором опер «Бранденбургцы в Чехии» и «Проданная невеста». Однако до этого было еще очень далеко, а пока приходилось думать о том, как найти в Праге средства к существованию. Сметана вновь вернулся к педагогической деятельности. Его сотоварищем явился Фердинанд Геллер (1824—1912) — композитор, скрипач и хоровой дирижер.

Зимой 1862/63 года Сметана и Геллер открыли в Праге музыкальную школу. Учеников записалось много, так что вскоре пришлось пригласить в помощь нескольких учителей, в числе которых были Индржих Пех (1837—1905) — брат Элишки Красногорской, будущей либреттистки Сметаны, и известный впоследствии композитор Карел Бендль (1838—1897). Но дохода, на который рассчитывали устроители, школа не приносила — слишком незначительны были взносы учащихся, происходивших по большей части из малоимущих семей. Вначале Сметана проявлял интерес к занятиям, но в дальнейшем он стал отдавать все больше времени композиторской деятельности и охладел к школе, а затем и совсем оставил область музыкальной педагогики.

Знамя хорового
общества «Глагол»
Рисунок И. Манеса



Занятия в школе сблизили Сметану и Геллера, друзья музицировали по воскресеньям и праздничным дням. При этом часто присутствовал и Я. Неруда. Он явился инициатором вечеров, на которых танцевали под звуки мелодий чешских народных песен и плясок. Танцевальные вечера не остались вне поля зрения Сметаны.

Работа в школе не могла удовлетворить музыканта, полного творческих сил и планов. Он стремился проявить себя всесторонне. Особое внимание Сметаны привлекала отечественная хоровая культура. Много сил и вдохновенного труда он отдал знаменитому хоровому обществу «Глагол пражский», для которого написал несколько произведений, вошедших в основной чешский репертуар.

Хоровое общество «Глагол пражский» было основано в 1861 году. На его знамени, вытканном по рисунку Йозефа Манеса, красовался лозунг «Песней к сердцу, сердцем к родине». Эти слова прекрасно характеризовали передовые устремления «Глагола пражского», сыгравшего, вместе с другими чешскими хоровыми обществами, важную роль в развитии национального искусства.

Первыми хормейстерами «Глагола пражского» были Ян Людвик Лукес¹ и Фердинанд Геллер. С 20 октября 1863 года во главе хора стал Сметана. Он оставался на этом посту сравнительно недолго: уже в июле 1865 года композитор обратился к совету общества с письмом, в котором просил освободить его от хормейстерской работы, ввиду крайней загруженности композиторским творчеством. «Слагая с себя обязанности директора, я надеюсь, что совет поймет причину, побудившую меня сделать это. Впрочем я всегда буду почитать за честь оставаться членом славного общества»². Такими словами прощался Сметана с коллективом «Глагола пражского».

За короткий срок он успел сделать для него многое. С другой стороны — общение с «Глаголом пражским» имело немаловажное значение для роста его хорового мастерства. Он и впоследствии принимал участие во многих начинаниях «Глагола пражского», написал для него хоры «Приданое» (к двадцатилетию коллектива, отмечавшемуся в 1881 году) и «Два лозунга». В 1877 году Сметана был избран почетным членом прославленного в летописях чешской культуры хорового общества.

Видное место в общественной жизни Праги заняли концерты «Умелецкой беседы», душой которых был председатель ее музыкального отделения. В первом из них, состоявшемся 14 августа 1863 года, Сметана вместе с Фердинандом Лаубом³, исполнил

¹ Ян Людвик Лукес (1824—1906) — выдающийся чешский оперный певец, выступавший в первых спектаклях опер Сметаны «Бранденбургцы в Чехии» и «Проданная невеста».

² «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 73.

³ Фердинанд Лауб (1832—1875) — замечательный чешский скрипач, состоявший в течение нескольких лет профессором Московской консерватории и пользовавшийся исключительной любовью русской публики. Его памяти посвящен третий квартет Чайковского, бывшего в дружеских отношениях с чешским скрипачом.

«Крейцерову сонату» Бетховена. На шекспировских торжествах 1864 года (по случаю трехсотлетия со дня рождения гениального английского драматурга) он дирижировал третьей частью драматической симфонии «Ромео и Юлия» Берлиоза («Ночь в садах Капулети»), а также написанным к этому празднику собственным маршем для симфонического оркестра. Наконец, он явился дирижером абонементных симфонических концертов «Умелецкой беседы».

Первый абонементный концерт «Умелецкой беседы» состоялся 28 декабря 1864 года. Афиша была напечатана на чешском языке, цены назначены общедоступные. В программу вошли бетховенская увертюра «Леонора III», фортепианный концерт Моцарта (солистом выступил Сметана), симфония Аберта и отрывки из «Бранденбургцев в Чехии». Во втором концерте среди других произведений Сметана дирижировал «Камаринской» Глинки. (К творчеству великого русского композитора он неоднократно обращался и впоследствии: включил в программы своих концертов увертюру к «Князю Холмскому» и «Арагонскую хоту», дирижировал спектаклем «Ивана Сушанина» на сцене Временного театра.) Программу третьего концерта составили произведения Берлиоза, Мендельсона, Бетховена, Лёве (отрывки из оратории «Ян Гус»).

Все три концерта, мастерски проведенные Сметаной, имели громадный художественный успех. Но их материальный результат оставлял желать лучшего: неокрепшие чешские организации не имели достаточных средств для финансирования концертов и от удачно начатого дела пришлось временно отказаться. И все же оно не прошло бесследно. Первым его продолжателем выступил снова Сметана, устроивший в 1869 году новую серию симфонических концертов. А в 1873 году в Праге возникло филармоническое общество, превратившееся впоследствии во всемирно известную Чешскую филармонию. Таким образом,

Сметана явился одним из основоположников замечательных традиций концертной жизни Чехословакии.

Внимание пражской общественности было привлечено еще одним концертом, прошедшим под управлением Сметаны 16 мая 1866 года. В его программу был включен «Казачок» Даргомыжского, за которым последовали песни славянских народов в исполнении хора «Глагола пражского» — чешские и моравские, русские и украинские. Сметана провел программу с воодушевлением, снова показавшим его интерес к русской музыкальной культуре.

Вопрос об отношении Сметаны к русской музыке нередко сводили к печальным недоразумениям, имевшим место между ним и Балакиревым в бытность последнего в Праге в 1866—1867 годах. Балакирев приехал в чешскую столицу для постановки «Руслана и Людмилы». Он дирижировал четырьмя спектаклями этой оперы и одним спектаклем уже известного пражанам «Ивана Сусанина». Оперы Глинки имели громадный успех, в особенности «Руслан и Людмила». Балакирев с торжеством сообщал Стасову, что «Руслан окончательно покорил себе чешскую публику»¹, что на улицах можно слышать, как молодежь распевает полюбившийся ей речитатив Баяна — «Про славу русския земли бряцайте струны золотые». Легко понять чувства чешских слушателей «Руслана и Людмилы», видевших в опере Глинки ожившие страницы летописи Нестора — ведь они и сами искали в родной славянской старине, в Краледворской летописи, образы славы и величия, вдохновлявшие их в борьбе за независимость. Именно поэтому спектакли «Руслана и Людмилы» стали важным событием чешской общественной жизни, сыграли большую роль в укреплении дружеских и культурных связей между двумя братскими славянскими народами.

¹ «Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым», том I. Огиз — Музгиз, М., 1935, стр. 239.

Обо всем этом говорится в известных статьях Стасова «Опера Глинки в Праге» и «Чехи и русская опера»¹, написанных в начале 1867 года, под свежим впечатлением радостных для него новостей из Праги. Едва ли есть необходимость излагать здесь их содержание — оно широко известно. Хотелось лишь коснуться вопроса о встречах Балакирева и Сметаны, о которых много и, как нам представляется, несколько односторонне, писали русские и чешские музыковеды. Вопрос этот имеет важное значение.

История их взаимоотношений до сих пор не освещена с исчерпывающей полнотой, в ней все еще много неясного. Непонятно, например, как Сметана не увидел в Балакиреве истинного собрата, страстного и принципиального борца за передовое национальное искусство, также неустанно и с таким же темпераментом отбивавшего атаки многочисленных недругов. Что касается Балакирева, то он проявил живейший интерес к чешской музыке и поддерживал тесные дружеские отношения с ее представителями. С восхищением рассказывал он своим друзьям-композиторам о пражской публике, рукоплескавшей операм Глинки, о чешских народных песнях. Он не только написал известную симфоническую поэму «В Чехии», но и стремился привлечь внимание своих друзей к чешской тематике. Так, не лишено основания предположение о том, что замысел симфонической поэмы «Подебрад чешский» возник у Мусоргского под его влиянием. И когда Стасов предлагал Балакиреву сюжет симфонической поэмы «Ян Жижка», то он, очевидно, знал об интересе композитора к событиям чешской истории. Знаменательно, что в обоих случаях речь шла о сюжетах, связанных с освободительной борьбой, столь близкой и сердцу Сметаны. Балакирев сохранил интерес к чешской истории и куль-

¹ В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах, том первый. Государственное издательство «Искусство», М., 1952, стр. 156—170.

туре до конца своих дней, о чем свидетельствует его переписка с Йозефом Коларжом.

Все, казалось бы, предрасполагало к тому, чтобы русский и чешский композиторы стали друзьями. Как же объяснить иной ход событий? Быть может известную роль сыграла горячность их натур, при которой мелкие недоразумения могли разрастись в нечто несоответствующее их истинному значению. Но кроме того в Праге могли найтись люди, сознательно отдалявшие и даже старавшиеся поссорить вспыльчивых и мнительных композиторов, какими были Балакирев и Сметана.

Известно, что Балакирев был приглашен в Прагу тем самым старочешским руководством Временного театра, которое чинило столько неприятностей Сметане. Русский композитор сразу очутился во враждебном Сметане кругу Ригера и Майра, и они легко могли восстановить его против Сметаны. Возможно, что именно от этих людей и исходило фантастическое предположение в причастности последнего к таинственному исчезновению партитуры «Руслана и Людмилы» накануне спектакля. Зная подозрительность Балакирева, легко себе представить, что он мог поверить многому из того, что нашептывали ему сторонники Майра, а быть может и он сам. С другой стороны — общение Балакирева со старочешскими музыкальными кругами было плохой рекомендацией для Сметаны, и он, в свою очередь, болезненно воспринимал многое, к чему в других условиях отнесся бы спокойно, без раздражения. Думается, что именно происки врагов славянского единства и стали главной причиной возникших печальных недоразумений и по существу несправедливых взаимных обвинений. Несомненно также, что некоторые музыковеды чрезмерно преувеличили значение происшедших событий, в особенности после появления ряда необъективных, глубоко оскорбивших Сметану, рецензий о спектаклях «Проданной невесты» в Петербурге.

Во всяком случае печальная размолвка с главой «Могучей кучки» не повлияла на отношение Сметаны к творчеству русских композиторов, чьи произведения он продолжал исполнять и после отъезда Балакирева из Праги. Здесь, несомненно, сказалась близость традиций двух славянских культур. Как не вспомнить при этом грандиозный финал «Либуше», неповторимо самобытного и глубоко национального произведения Сметаны. В его творческой концепции ощущается близость к гениальному финалу «Ивана Сусанина» — оперы, шедшей на пражской сцене под управлением Сметаны и, конечно, отлично ему известной. И русский, и чешский композиторы, каждый по-своему, в индивидуальной манере, заканчивают патриотические оперы торжественным, гимническим прославлением народа.

Музыка Глинки всегда привлекала пристальное внимание Сметаны, немало сделавшего для ее распространения в Чехии. В одной из критических статей, посвященной путям развития чешского оперного театра, Сметана указывает на необходимость широкого ознакомления чешской публики с творчеством славянских композиторов, в ряду которых первым называет Глинку. Все эти факты давних, исторически сложившихся связей между чешскими и русскими музыкантами получают в наше время новый смысл и значение. Они находят продолжение в дружеском общении музыкантов Чехословакии и Советского Союза, в их совместной борьбе за высокие принципы народности и реализма.

Большое общественное значение имела музыкально-критическая деятельность Сметаны, продолжавшаяся с 1858 по 1865 год. В сборнике, вышедшем в Праге в 1948 году, опубликовано 103 статьи автора «Проданной невесты»¹. Подавляющее большинство

¹ «Kritické dílo Bedřicha Smetany». Nakladatelství Pražské akciové tiskárny, Praha, 1948.

из них (95) относится к 1864—1865 годам, когда композитор состоял музыкальным референтом газеты «Народни листы». Прекращение критической деятельности Сметаны совпало по времени с двухмесячным запретом газеты австрийской цензурой. Но, по всей вероятности, причиной его ухода с журналистского поприща было не только это. Нельзя забывать, что интенсивная композиторская деятельность, а затем и дирижирование оперными спектаклями поглощали все силы Сметаны.

Сметана-критик уделял особое внимание вопросам оперы. Он рецензировал многие оперные спектакли Временного театра, не пропуская ни одного сколько-нибудь значительного явления. Его рецензии обычно написаны очень сжато, но это не мешает им быть содержательными и конкретными. Сметана умел в немногих словах дать оценку исполнения каждого артиста, руководствуясь высокими художественными требованиями. Его рецензии сыграли важную роль в борьбе за прогрессивное оперное искусство. Еще большее значение имела в свое время статья «Общественная музыкальная жизнь в Праге», печатавшаяся на страницах газеты «Народни листы» в трех номерах — от 24 июня, 15 и 22 июля 1864 года.

Эта статья была написана Сметаной в ту пору, когда он уже закончил оперу «Бранденбургцы в Чехии» и усиленно добивался постановки ее на сцене. Он отлично знал тогдашнюю театральную обстановку и с полным знанием дела мог говорить о насущных задачах чешской национальной оперы. Указывая на то, что ее состояние далеко не отвечает требованиям передовой общественности, он подробно остановился на широком круге вопросов, писал о репертуаре, исполнительском стиле, о том, каким должно быть будущее здание Национального театра и т. д.

«Развитие отечественного искусства — первая и прекраснейшая задача нашей оперы», — писал Сметана. Он откровенно высказывался о трудном положе-

нии, в котором находилось оперное творчество, указывал на бедность чешского репертуара. Сметана умел, в то же время, видеть тормозы развития передового искусства и справедливо упрекал тогдашних руководителей театра в полном равнодушии к чешским композиторам, в нежелании допускать на сцену их произведения. Дирекция театра, по мнению Сметаны, должна помогать композиторам в их работе над оперой, заботиться о создании хороших либретто, приобретать законченные партитуры и, самое главное, включать повинки в текущий репертуар. Сметана тепло вспоминает и о представителях старшего поколения — Ф. Шкroupе и Я. Кйттеле, чьи оперы, по его мнению, интереснее многих из идущих на сцене.

Сметана ратовал за включение в репертуар театра лучших произведений зарубежных и, в первую очередь, славянских композиторов: «Настало время познакомить нас также с операми наших кровных братьев — Глинки, Мюшкетера, Рубинштейна...»¹, — пишет он во второй из своих программных статей. Следует напомнить, что два года спустя после появления этих строк Прага услышала «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилу», а затем — и «Гальку». Так воплощались в жизнь призывы к культурному сближению славянских народов, чьи композиторы создавали в то время непреходящие ценности реалистического искусства.

Сметана говорил о необходимости повышения исполнительской культуры оперных спектаклей, которые должны быть проникнуты «верным, истинно художественным духом». Он критиковал «капральскую» манеру дирижирования, подчеркивал важную функцию хора, «исполняющего часто прекраснейшие и значительнейшие части опер», привлекал внимание к режиссерской работе и т. д. Композитор считал необходимым для дальнейшего развития опер-

¹ «Kritické dílo Bedřicha Smetany», стр. 88.

ного искусства сооружение в ближайшем же будущем специально оборудованного здания и высмеивал тех, кто готов был примириться с тогдашним положением: «Энтузиасты Временного театра кричат: «Благодарим бога за то, что у нас есть Временный театр». Но мы отвечаем: «Да, но просим бога поскорее избавить нас от него»¹.

В статьях Сметаны намечалась обширная программа мероприятий, необходимых для того, чтобы опера «стала отечественной, национальной, а во-вторых, поднялась на высоту, достойную нашего народа»². И сам он сделал для воплощения этой мечты в действительность больше, чем кто-либо другой из его современников.

Еще в 1862 году, вскоре по возвращении в Прагу, Сметана выступил на страницах журнала «Славой» с программной статьей «О наших концертах». Он писал о бедности пражской музыкальной жизни того времени, намечая широкую программу концертов, которые должны были содействовать ознакомлению чешской общественности с лучшими произведениями мировой музыкальной литературы и, прежде всего, с творчеством славянских композиторов.

«Разве может похвастаться Прага тем, что она является переводчиком произведений композиторов русских, польских, южнославянских? В этом сомневаются все партии. Да, еще очень редко мы встречаемся в программе с именем того или другого «нашего брата». Некоторые газеты в связи с этим весьма иронически замечали, что нынешнее положение в области музыки изменится тогда, когда концерты, организованные мною, будут именоваться «славянскими концертами». Ирония переходит в правду»³.

И дальше Сметана выступает с призывом: «Я чех

¹ «Kritické dílo Bedřicha Smetany», стр. 93

² Там же, стр. 79.

³ Там же, стр. 39.

и устраиваю чешские концерты. Ведь нам, чехам, все-таки позволено организовать свои собственные концерты. Или чешское общество недостойно этого? Полагаю, что наше доброе имя народа музыкального уже давно достаточно известно, и задача художника, воодушевленного любовью к родине, поднимать его выше и выше», — писал Сметана на страницах журнала «Славой»¹.

В рецензиях Сметаны отражена вся пражская концертная жизнь. Он писал о выступлениях чешских и иностранных музыкантов (среди последних — о Кларе Шуман, Эде Ремени, Уле Булле). Он умел справедливо оценивать зарубежных исполнителей, никогда не забывал о своем родном искусстве. Так, рецензируя концерт, в программе которого находились произведения Палестрины, Преториуса и других старых мастеров, он высказывает мысль о необходимости ознакомления пражской общественности с чешской музыкой прошлых веков. Восхищаясь великолепной игрой Ф. Лауба, он сетует на то, что чрезмерно увлекающаяся заезжими гастролерами публика недостаточно ценит крупнейших отечественных артистов. Сметана страстно желал, чтобы музыкальная жизнь Чехии развивалась все шире, чтобы все больше выдвигалось молодых дарований.

Среди рецензий Сметаны есть одна, посвященная новой чешской опере «Владимир — божий избранник» Франтишка Скугерского². Это была первая опера чешского композитора, поставленная на сцене Временного театра, и Сметана в начале статьи выразил надежду, что спектакль послужит добрым предзнаме-

¹ «Kritické dílo Bedřicha Smetany», стр. 39.

² Франтишек Зденек Скугерский (1830—1892) — чешский композитор, теоретик и педагог. «Владимир — божий избранник» был его третьей по времени написания, но первой из поставленных в Праге опер. Он был также автором научно-теоретических трудов по гармонии и контрапункту.

нованием, откроет дорогу другим чешским спектаклям. Рецензент отметил удачу самого замысла оперы, остановился и на ее отдельных недостатках. В заключение Сметана пишет о «прекрасном даровании» Скугерского, проявившемся в области драматической музыки, и выражает надежду, что он «не остановится на этом первом опыте и порадует нас новыми созданиями...»¹.

К опере были устремлены в то время все помыслы Сметаны. «Отечественную оперу! Отечественную национальную оперу! Отечественный театр с отечественным самостоятельным руководством! — так звучало желание народа» — этими словами начинается Сметана набросок одной из своих статей²; они стали лейтмотивом всей его творческой деятельности.

Сметана придавал огромное значение развитию массовой хоровой культуры, ибо видел будущее родного искусства в широчайшем, всенародном его распространении.

В критических статьях Сметаны, особенно в тех, которые посвящены вопросам оперной и концертной жизни, живо ощущается его страстное желание поднять уровень отечественной музыкальной культуры. И ему посчастливилось в ближайшие годы увидеть, как многое из того, о чем он писал в своих статьях, стало действительностью. Его критические статьи остались интересными документами пражской музыкальной жизни 60-х годов и биографии самого композитора, свидетельством его кровной заинтересованности в развитии чешской музыкальной жизни.

Энергичная деятельность Сметаны получала признание со стороны многих передовых чешских людей,

¹ «Kritické dílo Bedřicha Smetany», стр. 148.

² Наброски статьи «Общественная музыкальная жизнь в Праге» были впервые опубликованы О. Гостинским. Цит. по книге: «Kritické dílo Bedřicha Smetany», стр. 329.

понимавших, что в его лице они имеют могучую творческую силу. Но у него были и влиятельные недруги, особенно среди окружения Ригера, всячески старавшиеся помешать ему занять должное место в музыкальной жизни Праги. Композитор с горечью писал своему гётеборгскому другу, что «со стороны многих он встречает и неприятельские нападки, и непризнание», что «осуществление всех его художественных намерений отодвигается на время», и он «должен уступать другим, лучшим» (речь идет о местах дирижера оперы и директора консерватории. — *И. М.*). «Мне осталось — терпеть и ждать!»¹ — заканчивает он свои невеселые размышления. Когда Сметана писал эти строки, ждать оставалось недолго, но и на желанном для него посту дирижера Временного театра он не нашел успокоения: битва за новую чешскую музыку по существу только начиналась.

Сметана жил в Праге на набережной любимой им Влтавы, носящей ныне его имя. Весь его день проходил в напряженном труде. С утра композитор садился за фортепиано и до обеда работал. Затем шел по урокам и различным общественным делам, часто занимавшим его до позднего вечера. Часто он посещал «Умелецкую беседу», где встречался с музыкантами, литераторами, художниками. Друзья собирались и в его квартире. В такие дни, в товарищеском кругу нередко исполнялись отрывки из сочинявшихся тогда «Бранденбуржцев в Чехии» и «Проданной невесты». Бывали здесь и зарубежные гости.

Весною 1865 года Сметану навестили Лист и Ренин. Сметана сыграл по просьбе автора один из листовских этюдов, а затем Лист заинтересовался последними произведениями чешского композитора. На пюпитре появилась рукописная партитура торжественного «Марша к шекспировскому празднеству»,

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 69—70.



который был тотчас же проигран в четыре руки Листом и Сметаной. К ним присоединился и Ремени со своей скрипкой. Такие встречи много значили для Сметаны, всегда с необычайным вниманием прислушивавшегося к мнению обожаемого Листа.

Несколько месяцев спустя Сметана встретился с ним в Пеште, во время репетиции оратории «Легенда о святой Елизавете». Лист просил его взять на себя исполнение оратории в Праге. Сметана согласился, и 20 апреля 1866 года оратория прозвучала под его управлением в концерте «Умелецкой беседы». Концерт прошел с огромным успехом, всеобщий восторг пробудила молодая певица Эмилия Бубеничкова¹, исполнившая партию Елизаветы. Во время

¹ Эмилия Бубеничкова (1844—1920) — выдающаяся чешская певица, выступавшая в течение ряда лет с исполнением главных партий в театрах Петербурга и Москвы.

пребывания в Пеште Сметана познакомился также с Г. Бюловом. «Навещал его, он мне много играл, и я ему тоже», — записал Сметана в дневник в августе 1865 года. Это знакомство продолжилось и в дальнейшем; во время своих наездов в Прагу Бюлов навещал Сметану, постоянно благожелательно высказываясь о его творчестве.

Борьба за капельмейстерское место тем временем шла своим чередом. Сметана понимал, что путь к дирижерскому пульта будет для него закрыт до тех пор, пока в театре полновластно распоряжается Ригер. Но времена менялись, и после того, как делами театра начал заниматься вновь назначенный совет, события развернулись благоприятно для Сметаны. 15 сентября 1866 года он с торжеством писал жене: «...сегодня стал капельмейстером! От имени всего комитета Скрейшовский (председатель театрального совета. — *И. М.*) пригласил меня быть капельмейстером. Но дают мне те господа чертовски мало: ежегодно 1200 золотых жалования и 1 бенефис, всего 1400 золотых... Деятельность моя начинается с приглашения певцов и т. д., заниматься начну, когда соберется весь персонал»¹.

Так завершилась длительная борьба Сметаны за право быть дирижером театра, чему он придавал особое значение, ибо, как он писал в одном из писем 60-х годов, «место капельмейстера чешского театра очень важное: оно дает возможность непосредственно воздействовать на публику в широчайшем смысле слова, оказывать влияние на улучшение художественного вкуса, так же как и на направление искусства»². Сметана видел перед собой непочатый край работы, видел рост молодых сил чешской музыки, и это воодушевляло и поддерживало его в предстоящей трудной работе в театре.

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 85.

² Там же, стр. 70.

Сметана пришел к дирижерскому пульта, имея за плечами большой художественный опыт. В его композиторском портфеле находились две оперы, в том числе — гениальная «Проданная невеста». Он много работал с певцами, хорами и оркестром, что прекрасно подготовило его к деятельности оперного дирижера. Он, наконец, имел отчетливо сложившиеся идейно-эстетические принципы, прочно стояли на почве передового национального искусства.

Все это помогло Сметане подвинуть вперед дело чешской оперной культуры.

В течение восьми лет — вплоть до осени 1874 года, когда композитор внезапно и навсегда потерял слух, — его жизнь и большинство творческих начинаний были связаны с пражским театром. Поэтому назначение Сметаны дирижером пражского театра явилось одной из важнейших дат его творческой биографии и, более того, вехой в развитии чешского музыкально-драматического искусства.

3

Энергичная музыкально-исполнительская и общественная деятельность не отвлекла Сметану от композиции. Наоборот, как раз в 1861—1874 годы особенно пышно и богато расцветает его могучее дарование. Среди произведений этого периода на первом месте находятся оперы. Исключительное внимание к оперному жанру объясняется и творческими склонностями композитора, и обстановкой, в которой развивалось чешское искусство того времени. Именно опера — наиболее демократическая из крупных музыкальных форм — могла выразить во всей полноте и силе национально-освободительные устремления народа, вдохновлявшие Сметану.

В числе первых композиторских работ Сметаны, предпринятых по возвращении в Прагу, были две увертюры для спектаклей кукольного театра — лю-



Лазанский дворец в Праге.
Сметана жил здесь в 1863—1868 годах

бимого и издавна распространенного в Чехии вида искусства. Один из деятелей раннего чешского возрождения Матей Копецкий (1762—1847) снискал широкую известность пьесами для театра марионеток, исполнявшимися повсеместно — в больших и малых городах, деревнях и селах.

В канун нового 1863 года «Умелецка беседа» организовала в зале гостиницы «Иерусалим» исполнение пьесы Копецкого «Доктор Фауст». Это не был обычный кукольный спектакль: на подмостках выступили живые артисты, подражавшие движениям марионеток. В веселом новогоднем спектакле приняли участие известные писатели, поэты и художники, в том числе Витезслав Галек (1835—1874), на чьи стихи Сметана написал впоследствии свои «Вечерние песни» для голоса с фортепиано. В подготовке спектакля был

занят и композитор, создавший для него увертюру. Год спустя, также для новогоднего представления, была написана вторая «кукольная» увертюра «Ольдржих и Божена».

Сметана давно интересовался кукольным театром. Чехословацкий музыковед Франтишек Бартош высказывает в связи с этим предположение, что композитор мог видеть в Ружковых Лотицах, где он жил в детстве, самого Копецкого или кого-либо из его сыновей, также выступавших с кукольными спектаклями. Друг Сметаны Ян Неруда сообщает, что молодой музыкант часто вспоминал о том, как он разыгрывал отрывки из пьес Копецкого перед своими гимназическими товарищами в Пльзене. У Сметаны были хорошие марионетки, и он часто выступал с ними не только в школе, но и в знакомых домах. Много лет спустя он устраивал кукольные спектакли дома, для своих маленьких дочерей¹.

Из всего сказанного ясно, что Сметана хорошо знал специфику кукольного театра. Его увертюры способствовали успеху новогодних увеселений пражской художественной интеллигенции, где, как вспоминал впоследствии композитор, царил непринужденное веселье, не было и следа зависти и недоброжелательства. Увертюры, рисующие картинки жизни артистической Праги 60-х годов, и поныне сохранили значение историко-художественного документа. Обе партитуры предназначены для камерного ансамбля не совсем обычного состава. Увертюра «Доктор Фауст» написана для квинтета струнных, двух валторн, тромбона, фортепиано, треугольника и большого барабана. Вторая увертюра — для струнного квинтета, двух кларнетов, двух валторн, трубы и литавр. Музыка Сметаны дышит весельем и юмором, что прекрасно сочетается с характером пьес Копецкого. Она

¹ Bedřich Smetana. Orchestrální skladby, sv. II. Orbis, Praha, 1951. Předmluva, стр. VIII.

проста и непритязательна, как и надлежит быть музыке к марионеточному спектаклю.

Комически важная увертюра к «Доктору Фаусту» вводит в атмосферу кукольного театра, в котором разыгрывается несложное, но забавное представление, заставляющее зрителей весело посмеяться, а иногда и подивиться событиям, происходящим на маленькой сцене. Наивная символика увертюры Сметаны, связанная с образами пьесы, была понятна каждому, кто присутствовал на спектакле. Зрители сразу улавливали значение фугато, воплощающего размышления Фауста о смысле жизни («...не нужно обладать пылким воображением, — пипет Франтишек Бартош, — чтобы догадаться о значении этого фугато». «Голос справа» (хрустальные звучности фортепиано) и «голос слева» (рев низких басовых звуков тромбона) символизировали борьбу светлых и темных сил за обладание Фаустом, бойкое *Allegro vivace* — его наслаждение жизнью, хроматические гаммы в нижнем регистре фортепиано, сопровождаемые аккордами *col legno* — адские возгласы и т. д.

Еще характернее вторая увертюра, посвященная композитором «всем деревенским музыкантам». И здесь музыка комически серьезно следует за сюжетом кукольного представления, изобилует лаконичными жанровыми штрихами, подчас быть может несколько грубоватыми, но также понятными каждому. При первом исполнении увертюры «Ольдржих и Божена» партию альты играл Антонин Дворжак — будущий великий композитор.

Интересно отметить, что, вспоминая о начале работы над «Проданной невестой», Сметана записал в дневнике: для новой оперы надо овладеть «легким стилем, в котором я никогда не писал, если не считать двух кукольных увертюр»¹. Так две скромные

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 77.

партитуры явились «дальними подступами» к созданию шедевра чешского искусства. Работа над кукольными увертюрами свидетельствовала также о демократических устремлениях композитора, о его всегдашней готовности поддержать передовое общественное начинание.

Две кукольные увертюры были первыми среди довольно многочисленных оркестровых пьес, сочинявшихся Сметаной по различным поводам, для тех или иных общественных мероприятий. К ним относятся также музыкальные иллюстрации к изблюбленным в то время «живым картинам» (гетевской балладе «Рыбак» и «Суду Либуше»), фанфары к шекспировской трагедии «Ричард III» и т. д. Наиболее значительным из произведений этого рода явился «Марш к шекспировскому празднеству» для симфонического оркестра, написанный и впервые исполненный в 1864 году.

По замыслу устроителей шекспировского вечера, по сцене Новоместского театра должна была пройти в медленном шествии вереница героев и героинь великого драматурга. Для этого шествия Сметана и написал торжественный марш. Он остался в памяти присутствовавших на вечере как произведение, отмеченное печатью творческой индивидуальности и имеющее самостоятельное значение. Это подтвердили и последующие исполнения.

Марш выдержан в величавом характере, проникнут романтическим пафосом, что выражает полноту чувств композитора и его соотечественников, воздававших славу великому гуманисту. (Как известно, бюст Шекспира был установлен в одном из залов Национального музея в Праге.)

Шекспировский марш начинается изблюбленными Сметаной фанфарами, за которыми следует главная, торжественно-горделивая тема. Энергичный характер не исчезает и при появлении лирической темы, интонируемой вначале деревянными духовыми. Музыка разворачивается на едином широком дыхании. Благо-

Йозеф Иржи
Колар
Рисунок
К. Майкснера



родство мелодии, богато разработанная фактура и полнозвучная оркестровка определили успех произведения, показавшего рост профессионального мастерства композитора.

Сметана ценил свой марш — он разослал его четырехручное переложение многим друзьям, мечтал об издании партитуры. Это осуществилось, однако, много десятков лет спустя: партитура «Марша к шекспировскому празднеству» вышла из печати лишь в 1951 году, в издании пражского «Общества Бедржиха Сметаны».

Возвратившись на родину, Сметана немедленно приступил к осуществлению давно лелеемой мечты — созданию оперы. Прежде всего надо было найти либретто. Сметана обратился к известному писателю и драматургу Й. Колару, но тот не помог ему. Поиски продолжались и, наконец, в феврале 1862 года, Сметана записал в дневнике: «С помощью Прохазки я получил, наконец, оперный текст от поэта Са-

бины. Опера будет в трех актах на сюжет из времен захвата Чехии Отто Бранденбургским после смерти Пржемысла Отакара II.— С охотой приступил к работе»¹.

Журналист и поэт Карел Сабина (1813—1877), активный участник революционных событий 1848 года, лишь несколько лет тому назад вышел из тюрьмы, куда был заключен австрийским правительством. В 60-е годы он вошел в круг «Умелецкой беседы», принимал участие во многих ее начинаниях. Он охотно откликнулся на просьбу композитора, принялся за сочинение оперного либретто. Правда, Сабина не имел никакого опыта и мало знал о специфике оперного жанра, но он прислушивался к требованиям композитора и сумел удовлетворить его основным пожеланиям. Их сотрудничество оказалось плодотворным и продолжилось при написании «Проданной невесты».

Сюжет «Бранденбуржцев в Чехии» близок одноименной повести Й. К. Тыла, вышедшей в 1847 году и переизданной в 1859. Сабина пользовался также материалами «Истории города Праги» Вацлава Владивоя Томека (1818—1905), появившейся в 1855 году. Надо сказать, впрочем, что либретто во многом отличается от этих источников, имеет самостоятельный характер.

Сметана работал быстро: 8 января было закончено первое действие, 16 февраля — второе и 23 апреля — третье действие оперы. Но путь на сцену оказался несравненно более длительным, принесшим композитору много горестей и невзгод. В ожидании счастливого дня премьеры Сметана припал участие в конкурсе на написание чешской оперы, объявленном в 1861 году графом Яном Гаррахом².

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 52.

² Ян Гаррах (1828—1909) — один из патристически настроенных представителей чешского дворянства, много сде-

Конкурс имел немаловажное значение для развития чешского оперного искусства. Времена были трудные: в 1861 году лишь начиналось оживление общественной жизни, еще не существовало Временного театра и немногочисленные композиторы не видели перспективы для работы над операми.

Цели конкурса были ясно изложены в тексте условий, опубликованных в 1861 году. Оставляя конкретный выбор сюжета и характера музыки на усмотрение авторов, организаторы конкурса ставили и обязательные общие требования. Учреждалось две премии за музыку и либретто двух опер. Первая из них должна была быть написана на сюжет из чешской истории, вторая, комическая, — рисовать картины народной жизни Чехии, Моравии или Силезии. Перед либреттистами выдвигалось требование сценичности и музыкальности текста, перед композиторами — задача создания подлинно национальной музыки на основе изучения народных напевов. В условиях конкурса говорилось также о необходимости включения в комическую оперу народных танцев, а в историческую — старинных хоралов для больших хоровых сцен. Следует заметить, что в недалеком будущем все это нашло реальное воплощение в таких замечательных чешских операх, как «Проданная невеста» и «Далибор». В конкурсных условиях были, таким образом, отражены важные эстетические принципы национального оперного искусства. Естественно, что конкурс привлек внимание автора «Бранденбургцев в Чехии», ставившего перед собой задачу создания национальной чешской оперы.

Сметана представил на конкурс партитуру под девизом:

«Музыка — язык чувства,
Слово — мысли».

лавший для развития национальной культуры. Был в течение некоторого времени председателем комитета по сбору средств на сооружение здания Национального театра.

Он получил первую премию, но уже в 1866 году, после постановки оперы на сцене Временного театра.

Целых три года ожидал Сметана сценической постановки своего оперного первенца. И это тогда, когда чешский репертуар был до крайности скуден! Старочешскую группировку, полновластно распоряжавшуюся в театре, не увлекла даже актуальность сюжета оперы. Они постарались не заметить и успех концертного исполнения отрывков из «Бранденбуржцев в Чехии», остались глухими к положительным отзывам тех, кто имел возможность познакомиться с произведением Сметаны.

Пражская публика впервые услышала музыку оперы 28 декабря 1864 года в абонементном концерте «Умелецкой беседы». Элеонора Эренбергова и Йозеф Лев¹ исполнили в тот вечер сцену Людише и Таузендмарка из первого действия «Бранденбуржцев в Чехии».

Вопрос о постановке «Бранденбуржцев в Чехии» был решен лишь тогда, когда пришел конец полновластию Ригера. Новый директор театра предложил композитору приступить к постановке оперы. Но Майр, продолжавший оставаться капельмейстером, отказался репетировать оперу Сметаны, и композитору пришлось самому разучивать партии с певцами. И здесь на его пути встала злая воля Майра, забравшего для своей репетиционной работы все утренние часы. Сметана мог собирать лишь артистов, свободных от спектаклей. Это создало напряженную обстановку, тем более, что Майр позволял себе выпады против артистов, сотрудничавших со Сметаной. Несколько раз на репетиции не являлся никто, кроме самого композитора. Примадонна театра — Эренбергова, принимавшая участие в концертном исполнении

¹ Йозеф Лев (1832—1898) — один из крупнейших чешских певцов, внесший важный вклад в историю отечественной оперы.



БЕДРЖИХ СМЕТАНА

Фотография 1863 года



Афиша первого представления «Бранденбуржцев в Чехии»

сцены из оперы Сметаны, вдруг нашла свою партию неинтересной и отказалась продолжать репетиции. В конце концов, при содействии нового руководства театра, Сметане удалось закончить репетиционную работу.

5 января 1866 года на сцене Временного театра состоялась премьера «Бранденбуржцев в Чехии». Она ожидалась с нетерпением, ей предшествовала статья в газете «Народни листы», рассказывающая о творческом замысле композитора и содержании оперы. Около театра собралось много любителей искусства, не имевших билетов и желавших узнать по окончании спектакля о первых впечатлениях публики. Картина, столько раз повторявшаяся при последующих премьерах сметановских опер!

Премьера «Бранденбуржцев в Чехии» стала важным событием в истории чешского искусства, поворотным пунктом в биографии композитора, получившего наконец то, о чем он мечтал уже давно: возможность общаться с широкой аудиторией оперного театра.

Первым спектаклем дирижировал автор. Роли исполняли: Франтишек Гинек (Вольфрам Ольбрамович), Петр Доубравский (Ольдржих Рокицанский), Индржих Поляк (Юнош), Йозеф Лев (Таузендмарк), Ян Лукес (Варнеман), Арношт Грунд (Ира), Изабелла Ференчи (Людише), Йозефина Прохазкова (Влчечка), Мария Писаржовицова (Дечана), Йозеф Палечек¹ (Старец). Спектакль прошел с огромным успехом, публика, переполнившая зал, вызывала композитора девять раз. Это подействовало на театральную дирекцию, предложившую приступить к постановке «Проданной невесты». Положение композитора сразу изменилось к лучшему.

Отакар Гостинский², присутствовавший на премьере «Бранденбуржцев в Чехии», писал: «Впечатление от этого вечера, принадлежит к сильнейшим, которые я вообще получал от чешского театра: музыка взволновала меня своей стихийной силой»³. Чтобы понять значение «Бранденбуржцев в Чехии» для современников, надо напомнить, что к 1866 году чешскими композиторами было написано всего лишь

¹ Йозеф Палечек (1842—1915) — замечательный чешский оперный артист, много лет проживший в России и, вместе со своим соотечественником Э. Направником, отдавший лучшие силы русской опере. Он был одним из инициаторов постановки «Проданной невесты» в Петербурге (1871).

² Отакар Гостинский (1847—1910) — профессор эстетики, один из первых исследователей творчества Сметаны и страстный пропагандист его творчества. Большой интерес представляет его книга «Бедржих Сметана и его борьба за современную чешскую музыку», вышедшая в 1901 году.

³ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 79.

шесть опер: «Дротарь», «Ольдржих и Божена» и «Брак Либуше» Шкroupa, «Владимир — божий избраннык» Скугерского, «Тамплиеры в Моравии» Шебора и «Дуб Жижки» Мацоурка. Следует добавить, что не все они были показаны в театре и что ни одна из них не могла сравниться с оперой Сметаны по глубине содержания и уровню композиторского мастерства. «Бранденбуржцы в Чехии» знаменовали начало новой эры в истории чешской национальной оперы.

«Бранденбуржцы в Чехии» вызвали множество толков среди пражской публики и откликов на страницах прессы. Самая основательная рецензия была помещена Л. Прохазкой на страницах газеты «Народни листы». Прохазка подчеркнул значение оперы Сметаны, писал о его большом музыкально-драматическом даровании, мастерстве и понимании законов жанра. Рецензент по достоинству оценил многие эпизоды оперы, особо выделив монументальные народные сцены. Вместе с тем он коснулся и недостатков произведения, указав, в частности, на перегруженность звучания оркестра, трудность интонирования отдельных мест в вокальных партиях и бледность рецитативов.

Авторы монографий о Сметане высказывали подчас мнение о том, что эти критические замечания перекликались с упреками, исходившими от врагов композитора. Однако статья Прохазки была дружеской и принципиальной, и критические нотки в ней имели основание, ибо при всем большом значении «Бранденбуржцев в Чехии», их нельзя было считать во всех отношениях совершенными и безупречными. Другое дело, что в устах врагов все приобретало иной характер: частности раздувались, становились нормой оценки, ведущей к ложным выводам.

Высоко оценил «Бранденбуржцев в Чехии» и Пивода — будущий яростный противник Сметаны. Он писал: «Сметана призван заложить своими произведениями фундамент здания, которое со временем будет

известно под именем «чешская опера»¹. Журнал «Народ», близкий к Майру, также отдавал должное Сметане как крупнейшему среди молодых чешских композиторов. Но он писал и о «вагнеризме» Сметаны. Недруги Сметаны стремились принизить значение его успеха и в кулуарных кривотолках. Они говорили, что успех оперы создан, прежде всего, артистами, в том числе — действительно блестящим исполнителем партии Иры — Арноштом Грундом. Неруда метко указал на причину нападок:

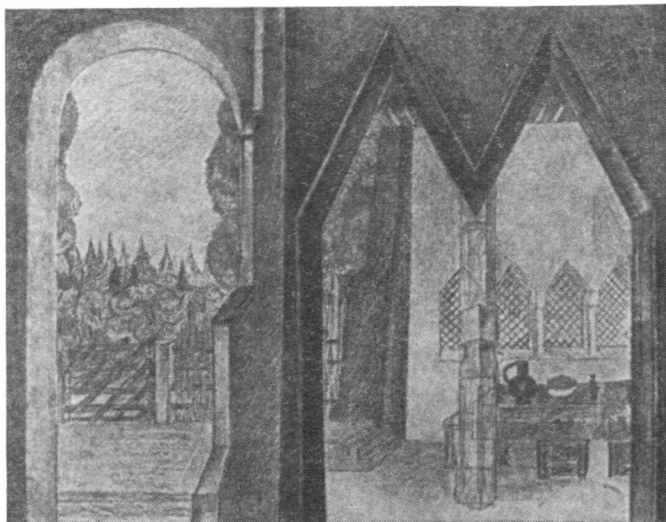
Нет, этой музыке никто из нас не рад!
Она, во-первых, к танцам непригодна,
А во-вторых, она народна,
А в-третьих — Сметана ужасный демократ,
Тут в каждой флейте, в каждой скрипке
Демократические грезятся улыбки!..

(Перевод А. Арго)

Невзирая на происки недоброжелателей, опера прошла десять раз с неизменным успехом. Разразившаяся австро-прусская война и нависшая угроза захвата Праги неприятелем сделала дальнейшие спектакли невозможными. Да и сам композитор покинул на некоторое время город, не без оснований опасаясь репрессий со стороны прусских интервентов. «Как только узнают, что я автор «Бранденбуржцев», меня, вероятно, расстреляют», — говорил Сметана своему ученику Иранеку². Враги не вошли в Прагу, и Сметана вскоре возвратился обратно. Но «Бранденбуржцы в Чехии» были возобновлены лишь в 1867 году и затем лишь изредка появлялись на сцене. Всего при жизни композитора состоялось

¹ P. Pražák. Smetanovy zpěvohry, svazek první, стр. 120.

² Йозеф Иранек (1855—1940) — чешский пианист и композитор, ученик Сметаны. Жил в семье композитора в годы 1865—1872. Его слова цит. по изданию: «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 83.



«Бранденбуржцы в Чехии»
Эскиз декораций Ф. Киселя (1923)

28 спектаклей, из них 14 — в год премьеры. В дальнейшем активными пропагандистами оперы выступили Карел Коваржовиц и Отакар Острчил¹.

Действие «Бранденбуржцев в Чехии» происходит в XIII столетии. В 1279 году власть в стране была захвачена маркграфом Отто Бранденбургским, явившимся незванным «опекуном» малолетнего короля Вацлава II. Это была пора хозяйничания немецких мародеров, пора частых крестьянских волнений и восстаний против феодального и национального гнета. Сметана нарисовал яркую картину борьбы чехов с немецкими феодалами. Его произведение трагично и по своему сюжету, и по характеру развития. При всем

¹ См. примечания на стр. 229 и 243.

том оно полно жизнеутверждающего пафоса, показывает народ, охваченный могучим порывом к освобождению, к борьбе во имя свободы и счастья родины.

Действие оперы Сметаны разворачивается то в Праге, то в деревне, расположенной вблизи чешской столицы, оно отличается драматизмом, яркими контрастами. На первом плане образ смелого и отважного Иры — предводителя пражской бедноты, смело поднимающейся на борьбу с угнетателями. Рядом с ним молодые влюбленные — Людише (дочь безвольного правителя Ольбрама) и Юнош. Резкими контурами очерчен предатель Таузендмарк, нашедший общий язык с бранденбуржцами. И все время чувствуется присутствие еще одного — важнейшего — действующего лица — народа, выступающего в прекрасных, полных жизни и движения массовых хоровых сценах.

Надо сказать, что либретто Сабины было далеко от совершенства, изобиловало недостатками, на которые справедливо указывали уже первые критики оперы Сметаны. Но композитор сумел преодолеть многие из них. Почерк Сметаны-драматурга виден в умении сочетать развитие личных и социальных мотивов. Он показывает отдельные факты, имеющие, казалось бы, отношение лишь к судьбам Людише, Юноша и Таузендмарка. Но они оказываются неразрывно связанными с общим положением, в них, как в капле воды, отражаются исторические события, волнующие весь народ. И потому народ принимает такое живое участие в судьбах влюбленных, потому их радость сливается с победным ликованием пражского люда.

Такая трактовка сюжета была новой для чешской оперы. Но в России был уже Глинка, поэтому весьма уместно провести параллель между ним и Сметаной: оба сходно трактовали массовые сцены, оба стремились показать связь своих героев с народом, и в этом, несмотря на многие индивидуальные разли-

чия, сказалась близость художественных устремлений крупнейших композиторов двух братских славянских народов.

В «Бранденбуржцах» Сметана не старался воссоздать национальный колорит в той мере, в какой это сделано в его следующей опере — гениальной «Проданной невесте». Но уже здесь проявилась забота о верности музыкальной декламации, о правильности передачи основных ритмических особенностей чешской речи, что — по глубокому убеждению композитора, неоднократно высказывавшемуся им, — было очень важно для развития чешской профессиональной музыки. Весьма возможно, что сюжет оперы, относящийся к XIII столетию, не позволял композитору обратиться к современному фольклору — это было бы анахронизмом. Нельзя было использовать и мелодии боевых гуситских песен, вдохновлявших Сметану в более поздних произведениях на историко-героические темы. Всем этим, отчасти, объясняются особенности музыкального стиля «Бранденбуржцев», в котором мало элементов ярко выраженной национальной характеристики. Но в целом произведение было типично чешским, много говорившим сердцам современников, которые без труда усматривали параллель между событиями, разыгрывавшимися на сцене, и реальной действительностью середины XIX века. Ведь по улицам Праги в то время расхаживали новые бранденбуржцы!

Если добавить, что в первой опере Сметаны было много музыкальных достоинств, что по масштабу и уровню мастерства она намного превзошла предшествующие чешские оперы, то легко понять и причины успеха «Бранденбуржцев», и историческое значение оперного первенца великого композитора, о котором справедливо высказывались многие музыковеды. Дело в том, что Сметана вывел чешское музыкально-драматическое искусство на широкую общественную арену.

И еще одно: «Бранденбуржцы в Чехии» наметили круг тем, образов и даже приемов музыкального развития, характерных для последующих произведений Сметаны на историко-героическую тематику.

В опере преобладает непрерывность музыкально-драматургического развития, отчасти в духе Вагнера. Сметану часто упрекали в «вагнеризме», но даже здесь, в его первой опере, чувствуется самостоятельность мышления — композитор отказывается от догматических норм лейтмотивного развития, широко использует возможности хора и оркестра. В опере важное место занимают ансамбли, написанные мастерски, неизменно связанные с драматическим действием.

Сметана умело пользуется приемом контраста. Так, например, в пятой картине первого действия, вслед за молитвой Людише и ее сестер Влченки и Дечаны, он помещает контрастную сцену — приход Таузендмарка с ордой бранденбуржцев. Композитор показал здесь искусство музыкально-драматической характеристики, применяя простые, но точно отобранные интонационные средства. Это придает образам жизненность, хотя подчас им и недостает той динамичности психологического развития, которая есть в более поздних операх чешского мастера.

Показательно небольшое ариозо Людише, вспоминающей в дни печали о былом счастье (второе действие). Ариозо является образцом сметановского мелодико-декламационного стиля, так широко представленного в партитуре «Бранденбуржцев»:





С большой силой очерчен образ Иры, чья партия, кстати, очень трудна и требует от исполнителя высокого мастерства — вокального и сценического. Первое же появление Иры — в окружении пражской бедноты — подчеркивает его единство с народом, вносит в действие яркое жизнеутверждающее начало. Реплики Иры подхватываются хором, напряжение растет, приводя, в конце концов, к великолепному хору восьмой картины.

В хоре передано стихийное возмущение народа, поднимающего знамя восстания против угнетателей-бранденбуржцев. С большим мастерством композитор проводит единую линию развития. Сопоставляя крупные хоровые массивы, он добивается эффекта непрерывного нарастания. Вначале тема появляется в полнозвучном изложении для хора *à capella*. Насыщенное оркестровое звучание мужских голосов, четкость маршевого ритма, твердость интонации — все это сразу воссоздает живую картину пражской улицы, бурлящей народным негодованием:

Maestoso
Тенора

13

Хор

Басы

U - ho - di - la na se ho di - na,
o - tečre - ly se brá - ny, praž - ská se zbu - di - la
chu - di - na, a za - hra - je si - na. pá - nyl

В репризе тот же эпизод звучит с оркестровым сопровождением, изменилась и хоровая фактура: аккордовый склад оживлен активным движением голосов, в особенности энергичным ходом басов. Хор написан в монументальном стиле, но его основа — походная песня. Так Сметана проводит экспозицию темы народа — гневного, протестующего, отвергающего мысль о примирении с бранденбуржцами.

Совсем иной аспект образа народа раскрыт в ясном, лучезарном хоре из второй картины второго действия, который звучит как выражение непреклонной веры в освобождение и торжество правды. И отсюда перекидывается большая смысловая арка к заключительной сцене, к могучему вокальному ансамблю, воспевающему победу справедливости. В этом про-

славлении жизни и свободы есть нечто напоминающее о финале «Либуше» — патриотической оперы Сметаны, написанной много лет спустя. Но, конечно, здесь только намек на будущее, только эскиз грандиозной картины.

Среди хоровых сцен «Бранденбуржцев в Чехии» есть и другие, не менее ясно показывающие масштаб драматургического дарования композитора. Таковы, в частности, начальные страницы второго действия, где трогательная народная мольба («Отврати от нас ужасы войны») сменяется выражением уверенности в будущем прекрасной чешской земли. Здесь, как и в других хорах «Бранденбуржцев в Чехии», чувствуется рука мастера, владеющего средствами хорового письма и умеющего пользоваться ими для воплощения своего драматургического замысла.

Все эти качества были выработаны композитором в общении с хоровыми коллективами (и прежде всего с хором «Глагола пражского»), для которых им были написаны такие подлинно драматические произведения, как «Три всадника» и «Отщепенец». И по тематике, и по характеру музыкальных образов они очень близки первой опере Сметаны. Оба хора, по существу, представляют собой драматические сцены, непосредственно примыкающие к хоровым картинам «Бранденбуржцев в Чехии» и несколько не уступающие им по художественным достоинствам.

«Три всадника» — драматическая баллада на стихи Ю. В. Яна — посвящена памяти Яна Гуса. Тревожность хорового начала оттенена в среднем эпизоде выразительными соло — голосами всадников, несущих на родину печальную весть о гибели верного сына чешского народа. Завершается произведение мощным апофеозом, вдохновленным высокими патриотическими чувствами композитора.

Еще драматичнее хор «Отщепенец», написанный на украинский текст Амвросия Метлинского (1814 — 1870) в переводе Франтишка Челаковского. Произве-

дение обличает изменников родины с тем страстным, публицистическим темпераментом, который был свойствен Сметане. «Отщепенец» существует в двух редакциях — для двойного и обычного мужского хора. Это один из ярчайших примеров мастерства хорового письма, сложная и трудная партитура, предъявляющая к исполнителям самые высокие требования.

Отсюда прямой путь к монументальным хорам другого крупнейшего чешского композитора — Леоша Яначка. Конечно, Сметана и Яначек непохожи друг на друга, у каждого из них был свой собственный почерк. Но оба они развивали замечательные традиции отечественной хоровой культуры, и это позволяет сблизить их. Наконец, следует отметить, что хор «Отщепенец» напоминает по характеру большую драматическую сцену, полную конфликтов, напряженную по развитию.

Такие хоры, несомненно, явились для Сметаны подступами к овладению музыкально-драматургическим мастерством, творческой лабораторией, где было сделано много важных опытов, имеющих, как уже указывалось, и вполне самостоятельное художественное значение.

Что же касается хоровых сцен «Бранденбуржцев в Чехии», то именно в них со всей очевидностью проявилась демократическая устремленность композитора, вызвавшая такое раздражение и даже озлобленность среди реакционной части пражской публики. Неруда писал вскоре после премьеры сметановской оперы: «Больше всего рассердило этих господ то, что в «Бранденбуржцах» есть хоры пражского «сброда», который посмел спеть «Мы не сброд, мы народ»¹. Он имеет здесь в виду знаменитую хоровую

¹ Статья Я. Неруды появилась в газете «Народни листы» от 13 января 1866 года. Цит. по изданию: P. P r a ž á k. Smetanovy zpevoňry, svazek první, стр. 122.

сцену из первого действия, где раздаются призывы к борьбе с заклятыми врагами.

Такую идейную направленность придал опере, конечно, композитор, сумевший увидеть больше и подняться выше, чем его либреттист. Можно сказать, что в «Бранденбуржцах» чешская музыка вышла на ту передовую линию, где уже находилась чешская литература, что они показали могучее общественное значение искусства Сметаны. В «Бранденбуржцах» композитор уже стоит на тех передовых идейно-художественных позициях, которые остались для него незыблемыми и впоследствии.

Можно сказать даже больше: он смотрел дальше, чем многие из его современников, увлеченных идеалами национальной независимости (очень важных для того времени), но не всегда замечавших социальные противоречия. Сметана увидел социальную основу сюжета — борьбу пражской бедноты не только против бранденбуржцев, но и против «собственных» феодалов. Он не пошел по проторенной дорожке «постановочных» исторических опер, столь распространенных в то время. Он избежал этого потому, что сосредоточил внимание на раскрытии демократических устремлений народа. В массовых сценах Сметана реалистически обрисовал чувства и настроения народных масс.

«Бранденбуржцы в Чехии» явились первым крупным достижением чешского оперного искусства XIX столетия. Конечно, эта опера Сметаны во многом уступает его зрелым произведениям последующего времени. Но драматизм и размах хоровых сцен говорят об истинных масштабах дарования композитора. Его первая опера осталась важным памятником чешской национальной культуры, сохранившим свое значение и поныне.

Опера Сметаны приобрела новую актуальность в страшные годы гитлеровской оккупации, когда на чехословацкой земле снова появились чужеземные

насильники, пробуждавшие гнев и ненависть в сердцах патриотов. В то время нельзя было и думать о постановке оперы на сцене. Но о музыке Сметаны не забывали, она продолжала звать на бой против заклятых врагов. В первые же месяцы после освобождения на сцене пражского Театра имени 5 мая (ныне — Театр имени Сметаны) с огромным подъемом прошли спектакли «Бранденбуржцев в Чехии». Так, много лет спустя после премьеры снова ожила во всей своей жизненной силе первая опера Сметаны.

Глава третья

НА ВЕРШИНЕ. «ПРОДАННАЯ НЕВЕСТА»

1

Сметана впервые упоминает о работе над оперой «Проданная невеста» в июньском дневнике 1863 года, в связи с получением от Сабины текста «комической оперетты».

Либретто не имело названия и вначале представляло собой крайне примитивный текст одноактного представления. Сметана настойчиво добивался от соавтора доработки текста, и постепенно замысел приобретал все более ясные формы. Нет сомнений в том, что композитор с первых же шагов ставил перед собой задачу создания не оперетты, а народной комической оперы. Записывая в дневнике об окончании работы над первым действием «Проданной невесты», он указывает на новизну жанра, добавляет, что каждый из номеров оперы должен выражать народный характер. Музыкальная концепция Сметаны была неизмеримо выше и окончательной редакции либретто, не говоря уже о его первоначальном виде. Это понимал и сам Сабина, откровенно признававшийся впоследствии: «Если бы я мог предполагать, что Сметана сделает с этой моей «опереттой», то я поработал бы больше и написал бы для него лучшее

и более содержательное либретто»¹. Кто мог бы подумать, что в тексте Сабины сокрыты такие художественные возможности? Нужен был гений Сметаны, разгадавшего их и сумевшего создать на этой, довольно примитивной, основе пленительную музыку «Проданной невесты».

В апреле 1864 года композитор сообщает друзьям об успешной работе над комической оперой в двух действиях, снова подчеркивая при этом народность музыки. Интересно отметить, что он начал сочинение прямо с увертюры. 18 ноября 1863 года увертюра уже была исполнена на одном из вечеров «Умелецкой беседы».

Йозеф Срб-Дебрнов² вспоминает об обстановке, в которой создавалась «Проданная невеста»: «Большинство прелестных мелодий «Проданной невесты» возникло в предвечерние часы, на набережной, при созерцании Градчан и Малой Страны. Мастер прогуливался там почти каждый день и на ходу перечитывал текст, который Сабина присылал ему по частям. Мелодии возникали в его голове сами собой. Возвращаясь домой... он садился к столу и немедленно записывал продуманное».

Музыку оперы, по мере ее написания, Сметана охотно играл в кругу друзей, интересовался их мнением, стремился добиться верности народного характера во всем произведении. Оживленные беседы о путях развития чешского искусства композитор вел с Я. Нерудой и Ф. Геллером. Особенно много дало ему общение с Нерудой, который горячо любил и отлично знал чешские народные песни и танцы. Взаимопони-

¹ Цит. по книге: P. P a ž á k. Smetanovy zpěvohry, svazek první, стр. 164.

² Йозеф Срб-Дебрнов (1836—1904) — музыкальный писатель, друг и секретарь Сметаны. Его высказывания заимствованы из «Воспоминаний старого музыканта о Сметане и Дворжаке». Цит. по книге: «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 66.



БЕДРЖИХ СМЕТАНА

Рисунок художника А. Гарейса (1867)

мание между композитором и поэтом установилось не сразу: первое время Неруда иронически называл произведения своего друга «шведской музыкой». Но затем недоразумения рассеялись, и, встречая одобрение других друзей, Сметана постоянно спрашивал — «А что скажет Неруда?». И Неруда, несомненно, во многом помог композитору, так же как и сам, в свою очередь, обогатился духовно, знакомясь с его замечательной музыкой. Известно, что Неруда не раз выступал в защиту глубоко национального искусства Сметаны от нападков бесчисленных врагов.

Работа над «Проданной невестой» продолжалась без малого три года: 15 марта 1866 года партитура была закончена. На этот раз композитору не пришлось томиться в ожидании премьеры: опера была сразу принята к постановке во Временном театре, и 30 мая того же года пражская публика впервые услышала ее.

Исполнителями первого спектакля были: Элеонора Эренбергова (Марженка), Индржих Поляк (Еник), Франтишек Гинек (Кецал), Йозеф Палечек (Крушина), Йозеф Кисела (Вашек), Йозефина Прохазкова (Людмила), Войтех Шебеста (Миха), Мария Писаржовицова (Гата), Индржих Мопна (Хозяин балагана), Тереза Ледерерова (Эсмеральда), Кржтин (Индеец). Дирижировал оперой автор.

Премьера прошла с успехом, вступительный хор был повторен, композитора вызывали троекратно по окончании каждого действия. Однако немедленно подали свой голос и противники Сметаны. Срб-Дебровн вспоминает слова одного из видных пражских музыкантов, сказанные ему при выходе из театра: «Это вовсе не комическая опера... начальный хор прекрасный, а остальное мне не понравилось»¹. Мемуарист справедливо добавляет, что этот музыкант оказался плохим пророком. Но на втором спектакле композитору пришлось пережить неприятные минуты в полупустом зале театра. Причина заключалась, впрочем, не в падении интереса к музыке Сметаны: наступили тревожные дни ожидания прусской интервенции и пражанам было не до спектаклей. А когда все успокоилось и в октябре 1866 года состоялось третье представление «Проданной невесты», то оно прошло с большим успехом, нараставшим с каждым спектаклем. «Проданная невеста» быстро стала любимой оперой чешских слушателей.

¹ P. Pražák. Smetanovy zřevohry, svazek první, стр. 164.



«Как видел чешский народ приход и уход прусских войск во время войны 1866 года»

Карикатура из газеты «Гумористичке листы»

Опера Сметаны вызвала много критических отзывов. В газете «Народни листы» от 2 июня 1866 года была напечатана большая статья Неруды, рассматривавшего «Проданную невесту» как одно из высших достижений чешского искусства. Он подчеркивал национальную характерность музыки Сметаны: «...напевность, чудесное настроение, живость ритма и нежная простота выражения, господствующие в «Про-

данной невесте», придают ей в полной мере характер народной музыки, и те, кто тосковал по славянской опере, могут с радостью воскликнуть — вот мы уже и имеем славянскую оперу!»¹. В статье Неруды с иронией говорится о том, что состоятельная часть пражского населения не почтила своим вниманием премьеру «Проданной невесты». Эти люди были шокированы яркой народностью и сочным юмором гениального произведения, получившего у них пренебрежительную кличку «коженковая» опера. Как это похоже на пересуды петербургской знати о «кучерской» музыке «Ивана Сусанина»!

Среди других рецензий надо упомянуть о статье Ф. Пиводы, напечатанной в газете «Политик» вскоре после премьеры. «Проданная невеста» была последним произведением Сметаны, получившим положительную оценку Пиводы: в дальнейшем он выступал яростным противником его творческого дела. Ныне же он был восхищен народным характером музыки «Проданной невесты»: «В оркестре и в пении... постоянно слышались звуки чешских народных песен, хотя ни одна из них не была цитирована»², — писал рецензент, указывая на важную особенность творческого метода композитора: его умение создавать оригинальный тематический материал на основе обобщенных народнопесенных и танцевальных интонаций. Эта обобщенность стала впоследствии камнем преткновения для Пиводы и его единомышленников, очень узко понимавших принцип народности и требовавших от композиторов точного следования фольклорным образцам. Стремление к фольклорному натурализму определило и точку зрения Пиводы на

¹ Газета «Народни листы» от 2 июня 1866 года. Цит. по книге: P. Pražák. Smetanovy zpěvohry, svazek první, стр. 165.

² Цит. по книге: P. Pražák. Smetanovy zpěvohry, svazek první, стр. 166.



Афиша первого представления «Проданной невесты»

окончательную редакцию гениальной оперы Сметаны, о чем будет сказано несколько дальше.

Успех «Проданной невесты» не помешал композитору увидеть недостатки ее первой редакции, и он, уже после первых спектаклей, продолжал вносить в нее все новые изменения, что в конечном результате привело к созданию того варианта, который и получил ныне всемирную известность.

Первоначально «Проданная невеста» была двух-актной оперой с прозаическим диалогом. К третьему спектаклю (в котором Кедала впервые пел замечательный чешский артист Йозеф Палечек, исполнявший впоследствии эту партию и в Петербурге) в оперу были введены танцы. В 1869 году композитор внес в партитуру важные дополнения, значительно изменившие облик оперы. Сметана перепланировал первое действие, разделив его на две картины и добавив не-

мало новой музыки. Во втором действии появилась великолепная полька с хором, перенесенная затем в финал первого действия.

Несколько месяцев спустя, в том же 1869 году, возникла новая редакция оперы — уже в трех действиях. Первое действие заканчивалось полькой с хором, на месте которой во втором появился вновь сочиненный фуриант, третье обогатилось скочной комедиантов. Были сделаны и другие дополнения, расширяющие характеристику отдельных действующих лиц.

Наконец, осенью 1870 года, готовясь к петербургской премьере, композитор заменил прозаический диалог распевным речитативом, и опера получила свой окончательный вид, знакомый по первому изданию клавира, выпущенного в свет «Умелецкой беседой» в 1872 году.

Шесть лет — с 1864 по 1870 — продолжалась, таким образом, работа Сметаны над «Проданной невестой». Какие же цели преследовал композитор? Во-первых, он значительно усилил национальную характерность музыки, о чем говорит введение в партитуру великолепных танцев — польки с хором, фурианта и скочны, без которых теперь невозможно представить себе «Проданную невесту». Во-вторых, он позаботился о динамизации сценического действия, в связи с чем произвел многочисленные перепланировки материала. Они делались с учетом непосредственного опыта спектаклей и потому оказались особенно жизненными. В-третьих, Сметана шире использовал арсенал средств музыкально-драматического искусства, что обогатило фактуру и принципы развития его замечательной комической оперы. Многолетняя работа принесла блестящие результаты, но не встретила одобрения у критиков типа Пиводы, ополчившихся на композитора и старавшихся повернуть его на путь этнографического примитива.

Теперь мы видим правоту Сметаны, шедшего по пути подлинно творческого развития традиций на-

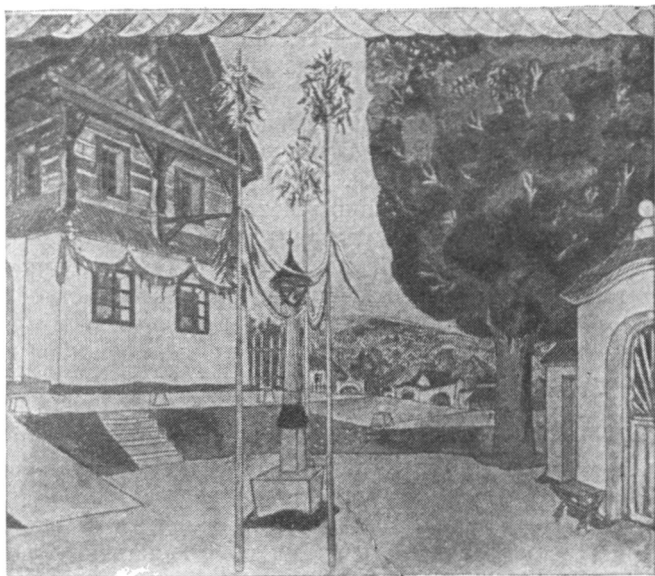
родного искусства. И его «Проданная невеста» стала одной из лучших комических опер XIX столетия, показала неисчерпаемость этого музыкально-театрального жанра. А неутомимый труд композитора над партитурой остался памятником его взыскательности и строгой принципиальности.

2

Сюжет оперы «Проданная невеста» очень прост и даже непритязателен. Вкратце содержание либретто сводится к следующему.

Еник, сын богатого крестьянина Михи, не поладив с мачехой, был вынужден покинуть родной дом и скитаться по свету в поисках счастья. Он поселился в одной из отдаленных от родных мест деревень и работал там батраком. В деревне Еник встречался с молодой девушкой Марженкой, дочерью зажиточных крестьян Крушины и Людмилы, и полюбил ее от всего сердца. Девушка разделила чувство Еника, но ее родители мечтали о более богатом женихе. С помощью деревенского свата Кецала они нашли ей другого суженого. Им оказался сын Михи от второго брака — недалекий и ограниченный Вашека.

Марженка с негодованием отвергла предложение выйти замуж за Вашека и не пожелала слушать никаких доводов родителей и свата. Кецалу пришлось пустить в ход всю свою хитрость, чтобы добиться заключения брачного договора. Он узнал о Енике и попытался уговорить его отступить от Марженки ради новой богатой невесты. Еник оставался непреклонен. Но неожиданно он узнал, что Кецал хлопочет об интересах Вашека, и ему пришла в голову мысль одурачить чересчур настойчивого свата. Еник согласился отказаться от Марженки за вознаграждение в 300 дукатов, при условии, что она выйдет замуж только за сына Михи. Кецал, не зная о том, что



«Проданная невеста»

Эскиз декораций. Ф. Киселы (1924)

Еник тоже сын Михи, с удовольствием подписал договор, рассчитывая на хорошую прибыль. Это событие стало известно всей деревне; крестьяне были возмущены, Марженка в отчаянии — она думала, что Еник насмеялся над ее любовью. А хитрый Кецал предвкушал торжество.

Но события сложились самым неожиданным и неприятным для свата образом. Вашек повел себя в высшей степени глупо и оттолкнул родителей Марженки. Еник — к величайшему изумлению Кецала — оказался также сыном Михи, и ничто не могло помешать ему жениться на Марженке, сохранив к тому же злосчастные дукаты. Еник примирился с отцом

и получил его согласие на брак со своей возлюбленной. Опера заканчивается сценой веселья и ликования крестьян, от всего сердца поздравляющих молодую чету.

Действие оперы разворачивается на живописном фоне народного быта, на улицах чешского села, согретого вешним солнцем, украшенного свежей зеленью и осененного цветущими ветвями деревьев. Правда, чешская деревня предстает здесь в идеализированном виде. Над ней вечно сияет солнце, она — обитель счастья, где царят веселье, благоденствие и всеобщий мир, нарушаемый иногда различными происшествиями, но неизменно восстанавливающийся ко всеобщему удовольствию обитателей этого патриархального уголка.

Жанр комической оперы давал возможность для иной, более острой, сатирической трактовки сюжета, для раскрытия социальных противоречий чешской деревни того периода. Конечно, отказавшись от этого, композитор несколько обеднил общую картину. Однако он сумел ясно и отчетливо раскрыть основную, глубоко демократическую идею оперы. Народ показан в ней полным сил, душевного здоровья и неистощимой жизнерадостности, что имело громадное значение для того времени, когда важно было поддерживать бодрость духа широких масс. Верно сказал академик Зденек Нседлы: «Проданная невеста» оказалась, в особенности в эпоху борьбы за национальное существование, неоценимые услуги национальным борцам тем, что вселяла в них радость и веру... необходимые для этой борьбы. Поэтому чехи с восторгом ходили на ее представления как раз в те периоды, когда им приходилось хуже всего»¹.

Создавая первую комическую оперу, Сметана не мог пройти мимо воспоминаний детских и юношеских лет, когда он имел много возможностей для ознаком-

¹ З. Н е е д л ы. Бедржих Сметана, стр. 41.

ления с жизнью и бытом чешского народа. Не прошла даром и упорная работа над совершенствованием индивидуального стиля, принеся богатые результаты в лучших из предшествующих произведений Сметаны. Но «Проданная невеста» превзошла их по значительности замысла, богатству содержания, верности передачи национального характера, мастерству письма.

Композитор достиг поставленных перед собой художественных целей потому, что твердо придерживался принципа народности музыкального искусства. Правда, в партитуре «Проданной невесты» почти не встречаются подлинные чешские мелодии: за исключением темы фуррианта из второго действия, все остальное является плодом творческой фантазии композитора. Но его фантазия питалась живительными родниками народного творчества, она обогатилась непосредственным знакомством с чешской провинциальной жизнью и бытом. Сметана научился говорить в совершенстве на родном музыкальном языке, сумел добиться жизненности, правдивости воплощения национального характера, создать мелодии, ставшие народными. В этом тайна исключительной популярности «Проданной невесты».

Свежесть и поэтичность, светлый дух веселья и жизнерадостности, несколько наивное, но сильное и чистое чувство, колоритность жанровых зарисовок, сделанных с большой любовью к изображаемым персонажам,— все привлекает в произведении Сметаны. Но для каждого чешского патриота «Проданная невеста» была не только веселым спектаклем. В ней раскрывалось нечто важное и глубокое, о чем можно прочесть в только что упоминавшейся работе академика Неедлого: «Иностранец не в состоянии был бы понять, что можно извлечь, какие силы можно почерпнуть из невинной истории о Марженке и Енике, Кецале и Вашеке, но чешскому человеку говорил здесь сам дух народа, его высочайший завет, пронес-

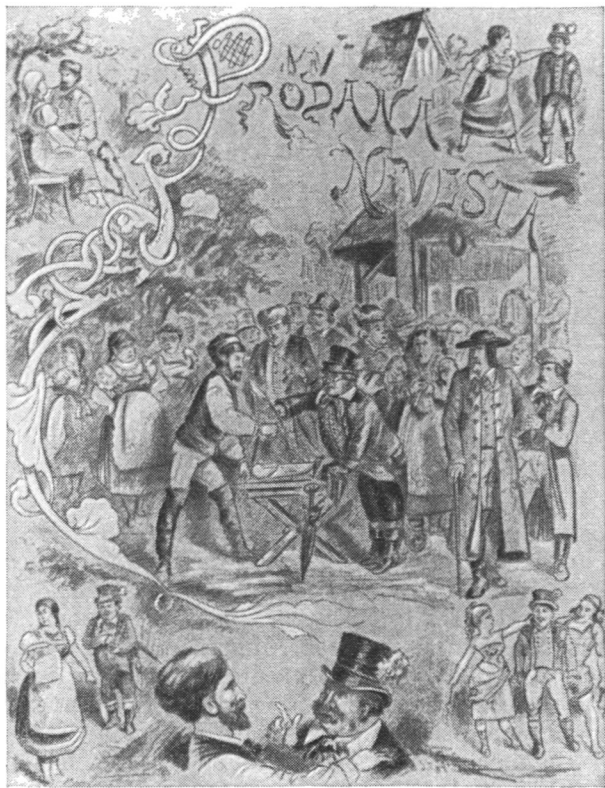
ший его сквозь все испытания истории: не отчаивайтесь, будьте веселы и тогда вы неодолимы»¹.

Опера Сметаны действительно стала вдохновенным повествованием о народной жизни, о людях, сохранивших в труднейших исторических условиях свой язык, культуру, чувство мягкого славянского юмора. «Проданная невеста» стала драгоценным вкладом чешского народа в сокровищницу мировой музыкальной культуры. Более того — она была первым по времени крупнейшим успехом композиторов славянских стран в комедийном жанре. Вслед за историко-героической и эпической операми русского композитора Глинки на сцене появилась комическая опера чешского композитора Сметаны. При всем различии сюжетов, образов, жанров, стилей и творческих индивидуальностей оба они шли по одному пути — закладывали прочный фундамент для развития национального искусства, обогащали его крупнейшими достижениями.

В Чехии 60-х годов прошлого столетия много говорилось о создании комической оперы на сюжет из народной жизни, с музыкой, проникнутой национальным характером. Но надо было обладать громадным творческим дарованием и проницательностью Сметаны, чтобы решить задачу во всей ее полноте и значительности. Ведь многие из ратовавших за комическую оперу представляли ее в форме простенького водевиля с вставными номерами из народных песен и танцев. На этот путь усиленно направляли и Сметану. Но он ставил перед собой иные, неизмеримо более высокие задачи и блистательно решил их в партитуре «Проданной невесты».

Сметана мог бы ограничиться музыкальным воплощением переживаний героев — ничего иного, в сущности, не требовал первоначальный вариант либретто. Но композитор пишет сочной кистью сцены

¹ З. Неедлы. Бедржих Сметана, стр. 41.



Зарисовки сцен из спектакля «Проданной невесты»

Художник И. Вилимек.

Из журнала «Дивадельни листы» (1882)



Эскиз костюма
Марженки
Художник
К. Сволinsky

народной жизни, раскрывает в них важные черты народного характера, и лишь в таком окружении становятся понятными поступки его героев, вся нить музыкально-драматургического развития оперы.

Нельзя представить себе Марженку и Еника, не вспомнив о той чудесной, жизнерадостной крестьянской молодежи, которая поет и танцует на площади села. И все его жители, вместе с Марженкой, осуждают Еника за мнимое отступничество (финал второго действия), все радуются победе верности и любви в последней картине оперы. Поэтому чувства и переживания героев и народа воспринимаются как нечто нераздельное, а массовые сцены в опере составляют основу для развития действия.

Как все это близко творческим принципам русских композиторов-классиков, решавших в то же

время — на иной тематической и сюжетной основе — сходные задачи! Левко в «Майской ночи» Римского-Корсакова неотделим от веселой гурьбы парубков, переживающих с ним и горе, и радость. Реалистически написаны картины украинской жизни и быта в «Сорочинской ярмарке» Мусоргского. Русских и чешского композиторов объединяло новаторское понимание жанра комической оперы, стремление к правдивости воплощения народных характеров, горячие симпатии к простым людям, носителям высоких и благородных чувств.

И Сметана рассказывает о них с любовью, с мягким и незлобивым юмором, столь свойственным чешскому народу. Верность и любовь торжествуют над корыстью и расчетом, музыка поет о чистом и искреннем чувстве, прославляет молодость и жизнь. В характеристике персонажей и расстановке акцентов выступают со всей определенностью демократические устремления Сметаны. В этом отношении «Проданная невеста» продолжила линию, намеченную в «Бранденбургцах в Чехии». Более того, именно здесь демократические идеи композитора нашли полное и яркое выражение, воплотились в рельефных музыкальных образах естественно, без всякой навязчивости. «Проданная невеста» — пример нерасторжимого единства содержания и формы. Она точно прекрасный цветок на древе чешского искусства, сохраняющий свою красоту, аромат, свежесть, как и в день своего появления на свет.

Музыка «Проданной невесты» отличается высокой простотой. Это простота большого мастера, умеющего безошибочно отобрать нужный материал, отказавшись от всего лишнего, и полностью высказать свою мысль немногими словами. Сметана не прибегает к усложнению фактуры, к необычным гармоническим последованиям, не расстаётся с классическими оперными формами во имя «бесконечной мелодии», то есть не делает того, что считалось при-

знаком «хорошего тона» среди многих современных ему композиторов. «Проданная невеста», по первому впечатлению, заставляет вспомнить о старых комических операх. Она составлена из последования отдельных, по большей части несложных, вокальных номеров. В ней нет и широко развитых симфонических эпизодов (исключение составляет лишь увертюра). Но традиционные особенности жанра комической оперы обогащены новыми национальными чертами, о которых говорилось выше.

Успех «Проданной невесты» еще раз показал ложность позиций тех, кто стремился к чрезмерному усложнению музыкального языка, к «преодолению» будто бы отживших свой век традиций мелодической оперы, с развитыми закругленными формами и главенствующим значением вокального начала. В легких, грациозных мелодиях, в «порхающих» ритмах польки, в чисто славянской задушевности лирических страниц нашли выражение чувства и переживания богато одаренного композитора, в чьей музыке слышны отзвуки звонкого и задорного смеха народа. Сочетание лирической задушевности с мягким юмором характерно для стиля оперы Сметаны. И это также чисто чешская национальная черта.

Мелодическое богатство «Проданной невесты» проявилось не только в ее вокальных, но и в оркестровых партиях, где нередко звучат прекрасные, напевные фразы, дополняющие основной музыкальный образ. Композитор не боится повторить по несколько раз свои лучшие мелодии. И они, поэтому, с легкостью запечатлеваются в памяти слушателей, покидающих театральный зал. Запоминаемости мелодий содействует и манера их изложения: везде на первом месте ясный и выразительный напев, выделяющийся на фоне прозрачного сопровождения. «Проданная невеста» — один из ярчайших образцов оперы песенно-мелодического стиля, ее автор стремился к напевности и изяществу каждой партии.

Появление «Проданной невесты» было для своего времени глубоко примечательным событием, ибо оно свидетельствовало о быстром росте чешского и, вместе с тем, славянского оперного искусства. Она выделилась из ряда многих современных ей произведений этого жанра свежестью и подлинной народностью музыкальной речи, характеров и образов, неиссякаемой жизнерадостностью. Находились критики в разных странах, обвинявшие чешского мастера в «примитивизме». Но время наилучшим образом показало беспочвенность обвинений — музыка «Проданной невесты» продолжает звучать в театрах всех стран, в то время как многое из того, что когда-то казалось оригинальным и интересным, сошло со сцены.

3

В музыке «Проданной невесты» впервые раскрылся истинный масштаб дарования Сметаны — он выступил вполне сложившимся и оригинальным мастером музыкального театра. Значительность его художественных достижений видна уже в увертюре, справедливо причисляемой к шедеврам сметановского творчества.

Увертюра была написана в самом начале работы композитора над «Проданной невестой». Она тесно связана с драматургией оперы, сочинявшейся в последующие месяцы. Это свидетельствует о том, что у Сметаны был четко осознанный замысел всего произведения, нашедший свое симфоническое воплощение в жизнерадостной музыке увертюры.

Ее основной тематический материал заимствован из финала второго действия (начальная интонация фугато напоминает также об оркестровом вступлении к первой картине). Что касается связи с общей концепцией оперы, то не случайно композитор пере-

сказывает на языке симфонической музыки именно ту сцену, в которой драматургический конфликт достигает высшего напряжения (народ осуждает Еника за его поступок — продажу невесты).

Увертюра, стремительная, полная движения, сразу вовлекает слушателя в хоровод музыкальных образов оперы. Вначале разворачивается фугато струнных, затем на первый план выходят ритмы польки, они приобретают все большую определенность и, в конце концов, становятся господствующими. Реприза не является точным повторением экспозиции: строгость фугато в ней нарушена, развитие более напряженно, изобилует контрастными сопоставлениями. Завершает ее искрящаяся кода.

Увертюра блестяще оркестрована. Колоритно звучание струнных (фугато), эффектны «перехваты» их движения духовыми инструментами, а также унисоны быстрых пассажей. Характер оркестрового звучания неразрывно связан с музыкальными образами, их юношеским задором и весельем.

Увертюра к «Проданной невесте» непосредственно вводит в действие оперы и круг ее основных настроений, в кипучую жизнь массовых сцен. Они написаны в сочной жанровой манере, воспринимаются как зарисовки народной жизни и быта: склад музыки Сметаны глубоко национальный, почвенный, она богата характеристическими штрихами, благодаря чему создается картина, сочетающая частное и общее, субъективное и объективное. Такая трактовка массовых сцен, как уже отмечалось, свойственна славянским — в том числе русским — композиторам. Сметана, одним из первых, перенес эти принципы в жанр комической оперы.

Как известно, композитор не сразу понял все значение массовых сцен, не сразу нашел для них и должное место в общем музыкально-драматургическом замысле. Но именно они и определили своеобразие оперы, которая без них легко лишилась бы

своего народного, реалистического характера. Массовые сцены заняли в опере центральное место, от них перекинулись смысловые арки, укрепляющие конструктивные связи (полька в первой и последней картинах первого акта и в финале второго).

В массовых сценах оперы встречаются характерные формы и ритмы различных народных танцев (в первую очередь — польки, затем — фурианта, скочны и т. д.). Обращение к народным первоисточникам было связано для Сметаны не с условностями «местного колорита», о котором так много говорили романтики, — он искал выразительные средства, необходимые для музыкального воплощения народных образов и характеров.

Первая картина оперы открывается кратким оркестровым вступлением. Оно рисует сельскую улицу, заполненную веселящимися крестьянами. Интонации, ритмы, фактура оркестрового сопровождения (с типичными для чешского бытового музицирования квинтовыми педалями и наигрышами кларнета) — все ярко национально. Великолепен своей жанровой характерностью и знаменитый хор «Как же нам не веселиться», полный свежести и ясности чувства. Его мелодия звучит как подлинная народная песня:

Con vivacita

Жен.
14

Хор

Proč by - chom se ne - tě - ši - li,

Муж.

Con vivacita



Хор — чудесная в своей непосредственности картинка народной жизни — выражает в то же время и главную — оптимистическую — идею оперы. Важно отметить, что на фоне хора звучат и первые реплики Марженки и Еника, как бы подчеркивая единство личного и народного, о котором говорилось выше.

В неменьшей степени это относится и к финалу первого действия — знаменитой польке с хором. Задорно и бойко звучат ее слова в устах крестьянских юношей и девушек:

Ну-ка, парни, ну, девицы,
Вам ли в танце не кружиться.
Все танцуют до упаду,
Музыкантов ждет награда;
Скрипка, флейта, контрабас
Постараются для вас!

(Перевод С. Мизалкова)

Полька из финала первого акта «Проданной невесты» принадлежит к числу лучших произведений этого жанра у Сметаны, она замечательна по красоте и характерности тематического материала и по мастерству его развития. Здесь звучат две главные темы: первая (интонационно родственная мелодии хора «Как же нам не веселиться») — задорная и грациозная, вторая сочетает ритмическую четкость

танца с широким размахом мелодии. Музыка финала увлекает непрерывным нарастанием динамики, яркостью воплощения образов народного веселья:



Ритмы и интонации польки господствуют и в финале второго действия. Но там они использованы для выражения совсем других эмоций — негодующих упреков крестьян по адресу Еника. Вот пример мастерства композитора в использовании бытовых жанров для целей драматической характеристики! Много интересного в этом отношении можно найти в партиях Еника и Кецала, где также видно глубоко индивидуальное претворение особенностей жанра польки.

Также оправдано введение в партитуру и других народных танцев — фурiantа в начале второго действия и скочны — в сцене комедиантов. Последняя написана рукой композитора-жанриста, чуткого к народному юмору и умеющего посмеяться так же звонко и добродушно, как чешские крестьяне. Сцена комедиантов оказалась камнем преткновения для некоторых критиков «Проданной невесты» — они увидели в ней нечто чуждое оперному жанру. Но для Сметаны введение сцены комедиантов имело глубокий смысл: она воспроизводила характерную деталь деревенской жизни, переносила на сельские площади, где часто разыгрывались представления бродячих ко-



Йозеф Мошна в
роли Хозяина
балагана

медантов. Неудивительно, что она пробудила такой живой отклик среди чешской публики. И недаром чешские музыковеды и театроведы так много внимания уделяют исполнителям партий Хозяина балагана и Эсмеральды, видя в них важные детали великолепной картины народного быта.

Очень характерны и средства музыкальной выразительности, использованные в сцене комедиантов. Она начинается «выходным маршем» странствующих циркачей, исполняемым флейтой *risolo* под аккомпанемент трубы и большого барабана. Мелодия примитивна, даже несколько карикатурна и воспринимается как зарисовка с натуры. Однако сцена представления, построенная на мастерском развитии



ритмов скочны, говорит об умении композитора художественно обобщать бытовые жанры, делать их средством драматической характеристики.

Впервые введенная в оперную партитуру скочна увлекает своей стремительностью и по самому характеру (скочна — танец с прыжками) прекрасно подходит для постановки сцены циркового представления. Конечно, многое зависит от дарования и такта балетмейстера, но композитор дал ему канву для воссоздания насыщенного юмором действия, развертывающегося на площади и привлекающего все деревенское население — от мала до велика.

Простыми и выразительными штрихами нарисовал композитор своих действующих лиц. Таковы,

прежде всего, любовно очерченные Марженка и Еник. Поэзия молодого, чистого и красивого чувства выражена в их ариях, ариозо и дуэтах, в лирических, полных изящества и благородства мелодиях. Страницы, связанные с образами главных героев, кажутся подчас наивными, но в них нельзя не заметить жизненности, правдивости и задушевности. Именно эти качества, в сочетании с народнопесенными интонациями, придают их музыкальным портретам такую убедительность и художественную цельность. Они занимают особое место среди типов, созданных мастерами комической оперы.

Лирическое начало окрашивает вокальные партии Марженки и Еника, но есть в каждой из них и нечто свое, типическое. Так, в партии Марженки пленяет чудесный юмор, которым проникнуты ее сцены с Вашеком, в партии Еника — наигранная простоватость диалогов с Кедалом. Характеры Марженки и Еника даны в развитии, но можно сказать, что уже их первый дуэт рассказывает о самом главном: глубоком чувстве преданной любви. А сколько кристальной ясности и чистоты в арии Марженки, живо напоминающей задушевные мелодии чешских песен!



Важную роль в музыкальной характеристике Еника играет небольшая ария из последнего действия. Она построена на развитии ритмов польки, ис-

пользованных здесь для выражения лирического раздумья, тонко оттененного чуть заметными задорными интонациями. Обращают на себя внимание и изгибы мелодической линии, и колорит редко встречающегося у Сметаны минорного лада со второй пониженной ступенью. В целом полька Еника — одна из ярчайших страниц оперы:



Иная сторона дарования Сметаны раскрывается в образах незадачливого жениха Вашека и хитрого деревенского свата Кецала. В обрисовке их характеров композитор избежал преувеличенной карикатурности. Если подчас в некоторых постановках Кецал и Вашек выглядят подчеркнуто гротескными, то в этом повинны исполнители, а не автор. Он был далек от мысли создать сатирические образы и наделил своих героев чертами мягкого юмора, характерного для всей оперы. И он добился удачи: Кецал и Вашек получились живыми, правдивыми образами.



Адольф Крёссинг
в роли Вашека

Особенно колоритна фигура свата Кецала. На первый взгляд он имеет много общего с традиционными для жанра комической оперы персонажами *basso-buffo*, но в то же время сват обладает самобытностью, выделяющей его из множества подобных типов. Кецал точно списан с жизненного оригинала, его облик отмечен чертами национальной характерности, и не случайно он стал одним из любимых персонажей чешского музыкального театра. Хитрость, расчетливость и настойчивость Кецала воплощены в новых для жанра комической оперы интонациях и ритмах, в первую очередь — ритмах польки. Таков, например, Кецал в сцене с Еником во втором действии:

18 Con anima

Кецад

Znam jednu div - ku, ta má du.

p espress.

ká - ty, má du - ká - ty,

Если Марженка и Еник, с одной стороны, и Кецад с Вашеком — с другой, находятся как бы в полярной противоположности друг к другу, то персонажи родителей занимают промежуточную позицию в развитии действия и поэтому очерчены не столь рельефно. Но и здесь композитором найдены выразительные штрихи, отличающие Миху и Гату — отца и мачеху Еника — с их властной надменностью от родителей Марженки. Совсем скромное место занимают в опере комедианты — Хозяин балагана и цыганка Эсмеральда. Это обобщенные жанровые типы, не лишённые, однако, вполне конкретных характеристических деталей.

«Проданная невеста» знаменовала для Сметаны новый этап в овладении мастерством оперного письма. В ней много широко развернутых вокальных ансамблей — от дуэтов до массовых сцен с большим количеством участников. Ансамбли всегда оправданы требованиями музыкально-драматургического развития и, в соответствии с теми или иными ситуациями,

**Г. Цавалларова
в роли Эсмеральды**



различны по характеру. Следуя примеру классиков (прежде всего — горячо любимого Моцарта), Сметана стремился к рельефности музыкального воплощения каждого характера при общей стройности и цельности ансамбля.

Таково трио из первого действия, в котором участвуют Людмила, Крушина и Кедал. Напыщенность интонаций свата резко отличает его партию от партий родителей Марженки. Еще резче подчеркнут контраст интонаций Марженки и Кедала (в четвертой картине первого действия). Широкая, взволнованная, полная чувства мелодия, звучащая в устах девушки, противостоит монотонной скороговорке деревенского свата:

19 [Vivo] *espressivo*
 Мар. женка Slo . vo svú jsem mu už da . la ,

20 Vivo
 Кеша To . mu je . ště dneš dá
 kvin . de , at' si hle . dá ště . at' jin . de ,

В других случаях композитор искусно пользуется родством интонаций отдельных партий, например в дуэтах Марженки и Еника в первом и третьем действиях.

Замечательный мелодический дар Сметаны особенно ярко проявился в ариях Марженки. В них ощущается близость к интонациям чешской лирической песни, они обаятельны и задумчивы, полны глубокого сердечного чувства. Слушая их, как впрочем и всю музыку «Проданной невесты», хочется вспомнить слова А. Серова о славянской композиторской школе, для которой в народных напевах «всегда кроется живительная сила», характерны «своеобразность в мелодии, в ритме, в каденцах и гармонизации» и «постоянное стремление к правде в выражении»¹.

Вокальный стиль оперы Сметаны отличается именно этой общеславянской направленностью. Он, в частности, имеет много общего с вокальным стилем русских классиков. Имеется в виду стремление к простоте и жизненной правде, отказ от внешней виртуозности, принцип распевности, идущий от народной песенности.

«Проданная невеста» стала первой чешской оперой, получившей мировое признание. Этот факт, при-

¹ А. Н. Серов. Критические статьи, том первый. С.-Петербург, 1892, стр. 559—560.



К. Калаш (Кедал)
и И. Жидек
(Еник)

*Постановка
1949 года*

мечательный и сам по себе, приобретает особую значительность, если напомнить об исторических условиях, в которых она создавалась. Опера Сметаны говорила о пробуждении творческих сил чешского народа, о росте его общественного сознания. При сопоставлении «Проданной невесты» с произведениями Божены Немцовой, Йозефа Манеса и других крупнейших мастеров чешского искусства того времени становится ясной общая — реалистическая и народная — направленность прекрасной оперы Сметаны.

Сметана блистательно решил задачу, которая особенно трудно давалась композиторам второй половины прошлого столетия, — первый возродил на новой основе сверкающую жизнерадостность и юмор классической комической оперы, почти забытой ком-

позиторами-романтиками. Он шел своим собственным путем, определявшимся национальными традициями. И не случайно музыка «Проданной невесты», с первого до последнего звука чешская, стала близкой и понятной людям всех стран, завоевала необычайную популярность во всем мире. Такова могучая сила искусства, вдохновленного глубоким и верным пониманием народности, — оно приобретает общечеловеческое значение.

Успех сопутствовал «Проданной невесте» со дня ее первого представления. Вскоре опера появилась на сценах зарубежных театров, вызывая повсюду горячее сочувствие публики. В музее Сметаны в Праге можно увидеть карту, на которой обозначены театры, поставившие «Проданную невесту»: она покрыта густой сетью условных значков, раскинувшихся по всему миру. Русским читателям особенно интересно узнать, что первым зарубежным театром, поставившим оперу Сметаны, был Мариинский театр, где в то время работали соотечественники композитора: дирижер Эдуард Направник и певец Йозеф Палечек. Оба они связали свою творческую судьбу с русским театром, много сделали для его развития, показав поистине замечательный пример сотрудничества музыкантов братских славянских народов. Не раз они выступали инициаторами ознакомления русской публики с оперными произведениями чешских композиторов.

Палечек проявил исключительную заботу о подготовке спектакля «Проданной невесты». Он сообщил композитору, что русская публика не любит опер с прозаическим диалогом, просил его написать для петербургской постановки речитативы, а также ввести в партитуру народные танцы. Он советовал также увеличить длительность оперы до трех часов. Сметана учел все пожелания Палечка, поработал над партитурой, в результате чего и появилась окончательная редакция «Проданной невесты», известная

ныне во всем мире. Уже одно это свидетельствует о важном значении петербургского спектакля в творческой биографии композитора.

В письмах Палечка содержатся и просьбы о присылке красочных эскизов костюмов и декораций. Певец был очень заинтересован в том, чтобы показать русской публике настоящий «облик пльзенского крестьянина», правдивые картины чешской деревни. Он справедливо указывал Сметане на огромные постановочные возможности петербургского театра и считал необходимым использовать их для того, чтобы спектакль был удачным.

Петербургская премьера «Проданной невесты» состоялась 11 января 1871 года. На следующий день композитор получил телеграмму о большом успехе спектакля, а затем пришло и письмо Палечка, подробно описывающее премьеру. Палечек сообщал Сметане:

«Вчера, наконец, мы впервые давали Вашу оперу, и, как уже известно из посланной телеграммы, Вы можете быть вполне удовлетворены результатом. Сразу после увертюры раздались аплодисменты, так же как и после дуэта Машеньки с Иваном¹. В трех номерах первого действия, особенно в квартете, меня часто прерывали аплодисменты. Полька очень хорошо поставлена, так что сердца наших (автор письма имеет в виду чехов, живших в Петербурге. — *И. М.*) ликовали от радости; она произвела громадный эффект и после громоподобных аплодисментов и возгласов «бис» должна была быть повторена. Во втором действии очень понравился хор подгулявших, фуриант произвел меньшее впечатление, нежели полька, потому что он труден и не был исполнен с такой характерностью, как полька. Может быть в другой раз он понравится больше. Роль заики пуб-

¹ Так именовались главные герои в петербургской постановке.



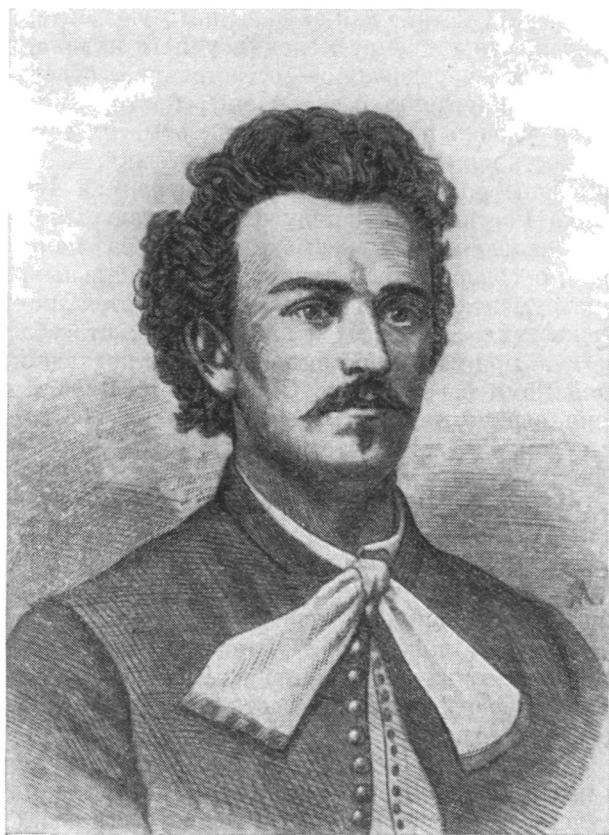
Эдуард Направник

лика в первые мгновенья не поняла, но после дуэта с Марией были шумные аплодисменты, еще немного и он был бы повторен. Дуэт Ивана с Кецалом решительно понравился и, когда публика поймет смысл происходящего, он будет, конечно, повторяться. Комиссаржевский пел свою арию прекрасно и достиг замечательного эффекта. В целом первое действие понравилось больше второго по причине эффектного окончания первого действия полькой. Очень хорошо поставленная сцена комедиантов не произвела все же эффекта, и я думаю, что в последующих представлениях ее надо сократить. Дуэт с Эсмеральдою был встречен аплодисментами. Секстет прошел замечательно и очень понравился. Ария Машеньки прошла без аплодисментов, зато дуэт с Иваном тем больше понравился.

Русские находят здесь много общего с характером украинских песен. В конце оперы все мы были трижды вызваны шумными возгласами, потом я выходил несколько раз с Комиссаржевским и Машенькой, несколько раз один, и, наконец, еще с Платоновой. Всего мы были вызваны приблизительно 10 раз»¹.

Эта длинная выдержка из письма участника спектакля приведена для того, чтобы дать представление об атмосфере, в которой он проходил и об отклике петербургской публики на оперу Сметаны. Он был очень большим, что подтверждали и полные сборы с первых спектаклей; об этом Палечек также сообщал композитору. В его письмах проскальзывали опасения относительно позиции критики, и действительно она неблагоприятно отозвалась на премьеру. В особенности резкой и несправедливой была статья Кюн. Она давала в общем отрицательную оценку музыки оперы, охарактеризованной как... импровиза-

¹ Письмо Палечка цит. по книге: P. P r a ž á k. Smetanovu zpěvohru, svazek první, стр. 245—246.



Йозеф Палечек

ция «хорошо одаренного 14-летнего мальчика». Однако, вступая в противоречие с самим собою, Кюи вынужден был признать, хотя и с оговорками, достоинства многих эпизодов (в том числе — увертюры). Он пишет о Сметане как об опытном музыканте, подчеркивая, что «течение мелодии у него плавно, гармоническое чередование — естественно, отдельные нумера — скруглены и закончены, повторения подводятся удобно и т. д.»¹. Критик отметил также и народность колорита сметановской музыки.

Любопытно, что и в статье противника Кюи — критика Ростислава, наряду с отрицательными есть и положительные высказывания: «опера написана гладко, с совершенным знанием как вокальных, так и инструментальных средств и слушается не без удовольствия»². Создается впечатление, что оба рецензента, при всей предвзятости своего подхода к чудесной комической опере Сметаны, должны были, скрепя сердце, написать несколько более объективных строк. Думается, что это было сделано для того, чтобы как-то откликнуться на настроения петербургской публики, тепло принявшей спектакль «Проданной невесты».

Нет необходимости продолжать цитирование других статей. Прав оказался Палечек, высказывавший в письмах опасения по поводу возможной позиции петербургской критики. Публика, как говорилось выше, судила иначе, чем критика. Но до Праги дошли именно недоброжелательные отзывы, больно уязвившие композитора.

Его недруги постарались использовать этот повод для новых нападков, и ему пришлось пережить много тяжелого, оставившего в душе горький осадок. Критические отклики петербургской печати явились неожиданностью для друзей композитора, и они вы-

¹ Газета «С-Петербургские ведомости» от 6(18) января 1871 года.

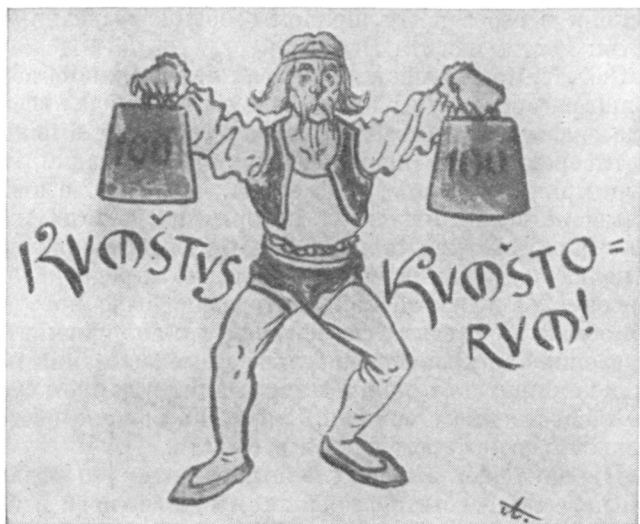
² Газета «Голос» от 9(21) января 1871 года.

ступили в его защиту, причем особенно выделились статьи Гостинского и Неруды.

Сейчас, по прошествии многих лет, можно объективно разобраться в происшедшем. Прежде всего надо сказать, что отзывы критики вступили в явное противоречие с мнением петербургской публики, горячо принявшей оперу Сметаны. В связи с этим нельзя не вспомнить слова, которые когда-то высказал Чайковский: «Из двух зол — нелюбви критики и нелюбви публики — я решительно предпочитаю первое». У чешского композитора не было поводов для обиды на русских слушателей, их аплодисменты перевешивали пренебрежительные высказывания нескольких критиков, не представлявших в данном случае общественного мнения. Это очень важное обстоятельство, о котором нельзя забывать.

И еще одно. Кюи — главный критик «Проданной невесты» — был до крайности субъективен и несправедлив в своей оценке. Возможно, что на него оказал известное влияние Балакирев (что предполагал, в частности, и Палечек). Возможно, что он по-иному представлял себе идеал комической оперы. Быть может он, подобно другим петербургским рецензентам, остался неприятно удивленным введением сцены комедиантов. Как бы то ни было, его отзыв явился пристрастным, несправедливым и, в этом надо согласиться с Гостинским, свидетельствующим о незнании рецензентом чешской жизни, так правдиво отраженной в опере Сметаны.

Надо сказать, что статья о «Проданной невесте» — далеко не единственный пример критического недоброжелательства Кюи. Известно, как упорно он отказывал в признании Чайковскому. Известна и его статья о «Борисе Годунове», доставившая столько тяжелых переживаний Мусоргскому. Кюи проявлял ингилизм и в отношении многих крупнейших явлений западной музыки. На фоне всего сказанного статья об опере Сметаны выглядит совсем по-иному, чем



Хозяин балагана
Рисунок М. Алеша

при изолированном рассмотрении. И было бы неверно отождествлять взгляды Кюи с мнением той части русской общественности, которая рукоплескала опере Сметаны. Не лишне напомнить, что «Проданную невесту» слушала в Праге и сестра Глинки — Людмила Ивановна Шестакова.

Эпилог этой истории был написан уже в наше время, когда «Проданная невеста» стала одной из любимых опер советских людей. Нет возможности, да и необходимости, перечислять все спектакли «Проданной невесты», осуществленные советскими оперными театрами. Важно то, что она нашла путь к сердцам людей нашей страны и стала для них одним из лучших достижений музыкальной культуры братского народа.

Советская музыкальная критика сумела дать ей справедливую и достойную оценку, показывающую рост нашего взаимопонимания и укрепление дружеских и культурных связей. Л. Прохазка, отвечая петербургским критикам, писал, что будь они более чуткими, они увидели бы, что «Проданная невеста» может стать средством сближения братских народов. В наше время опера, так же как и другие произведения передового, реалистического искусства, действительно выполняет эту большую и благородную роль.

Как не вспомнить здесь о спектакле «Проданной невесты», прошедшем на сцене пражского театра в памятные майские дни 1945 года. Вся Прага, вся Чехословакия ликовала и приветствовала своих освободителей — советских воинов. И это им — друзьям и братьям, протянувшим народам Чехословакии руку помощи и вызволившим их из фашистского ада, — был посвящен спектакль радостной, светлой оперы Сметаны. Ее музыка прозвучала тогда выражением чувств искренней дружбы и благодарности.

Постановка «Проданной невесты» явилась одним из важнейших эпизодов биографии Сметаны. Она принесла ему признание соотечественников, открыла на новые творческие дела. И в годы, последовавшие за достопамятной премьерой, были созданы произведения, которые раскрыли новые стороны дарования композитора и окончательно упрочили за ним славу крупнейшего представителя чешского музыкального искусства того времени.

Глава четвертая

«ДАЛИБОР»

1

В апреле 1865 года Сметана сообщил одному из своих гётеборгских друзей о том, что пишет оперу «Далибор». Пометки на партитуре позволяют точно установить ход его работы: первое действие было начато 15 апреля и закончено 15 сентября 1865 года, второе завершено 24 октября 1867 года, третье — немногим больше чем через два месяца — 29 декабря.

Сюжет оперы был почерпнут из сказаний о рыцаре Далиборе, широко распространенных в Чехии. В Праге и поныне показывают старинную башню «Далиборка», где, по преданию, томился в заключении храбрый рыцарь, посмевавший пойти наперекор королевской воле. Его судьба не раз привлекала внимание писателей и поэтов, ему посвящена, в частности, и большая поэма «Далиборка», опубликованная в 1857 году Йозефом Венцигом. Он же написал и либретто оперы «Далибор», рассчитывая заинтересовать кого-нибудь из чешских композиторов.

Таким композитором оказался Сметана, с которым Венциг постоянно встречался в «Умелецкой беседе» (Венциг был, как упоминалось, председателем этого художественного клуба). Сметана, искавший в то время либретто для новой оперы, внимательно ознакомился с рукописью и в целом остался доволен



ею. Но он не смог сразу приступить к работе: либретто было написано по-немецки, а Сметана не считал возможным писать музыку на иноязычный текст. Он говорил: «Распетое слово сливается со звуками вокальной партии... так органично и совершенно, что, по существу, каждая опера с текстом, написанным на родном языке композитора, предстает в своем истинном облике художественного произведения, как оно было им прочувствовано и обдуманно»¹. В словах Сметаны выражены важные творческие принципы композитора, уже в первой своей опере показавшего пример вдумчивого подхода к решению проблемы чешской музыкальной декламации и речитатива. Здесь, в «Далиборе», он пошел по этому пути еще дальше и создал гибкую, выразительную интонацию, сливающуюся со звучанием народной речи.

¹ Р. P r a ž á k. Smetanovy zpěvohry, svazek druhý, стр. 25.

Перевод либретто «Далибора» на чешский язык сделал Эрвин Шпиндлер¹. Он сумел войти в темп работы композитора и приносил ему один за другим новые эпизоды либретто, которые сразу перекладывались на музыку. В своих воспоминаниях Шпиндлер рассказывает о необычайной быстроте, с которой сочинялась опера: композитор переживал высокий творческий подъем, работал с особенной легкостью и увлечением, о чем говорят и даты сочинения отдельных действий. По ходу работы в либретто был внесен ряд изменений, требуемых музыкально-драматургической концепцией Сметаны.

Сметана сознательно стремился к разнообразию жанров, сюжетов и содержания своих опер: он хотел, чтобы каждая из них открывала новый путь в развитии национального искусства. Вот почему после комической оперы, какой была «Проданная невеста», он обратился к жанру музыкальной драмы легендарно-героического плана. В образе Далибора для него воплотился тот дух протеста, который был воспитан в сердцах чешских людей долгими веками сопротивления иноземным захватчикам. Он жил и в сердце композитора. На страницах его дневника, относящихся к концу 60-х годов (то есть периоду завершения и постановки «Далибора»), можно прочесть немало слов, осуждающих политику Габсбургов, попиравших священные права чешского народа. Нет, конечно, необходимости отождествлять эти высказывания с идеей оперы «Далибор». Но несомненно, что образ мужественного рыцаря и его гордый вызов произволу затрагивал в душе композитора от-

¹ Эрвин Шпиндлер (1843—1918) — ученик Венцига, активный общественный деятель, много сделавший для развития культурной жизни чешской провинции. Он перевел на чешский язык также либретто оперы «Либуше», принадлежал к числу сторонников Сметаны и пропагандистов его творчества. Шпиндлер состоял в дружеских отношениях с Я. Нерудой, входя, таким образом, в круг чешских прогрессивных деятелей того времени.

ветные струны. Отсюда и вдохновенный пафос этого выдающегося создания чешского классического искусства.

«Далибор» существенно дополняет «Проданную невесту». Если там в центре внимания были такие черты чешского национального характера, как жизнерадостность, юмор, задушевность, то здесь — непреклонная стойкость и мужество народа, сумевшего отстоять свой язык и культуру от вражеских посягательств. Это предопределило и характер музыки в монументальной оперной трагедии.

Действие оперы Сметаны разворачивается в сердце старой Праги — королевском замке Градчаны и прилегающем к нему районе. Время действия — XV век. Рыцарь Далибор поклялся отомстить за смерть своего лучшего друга — чудесного музыканта Зденека, замученного плошковским бургграфом. Рыцарское слово не расходится с делом, и вскоре бургграф падает, сраженный мечом Далибора. Далибор должен предстать перед королевским судом, сценой которого и открывается опера.

Во дворе королевского замка собрался народ, ожидающий суда над рыцарем, чей облик и гордая воля привлекают всеобщие симпатии. Появляется король Владислав со свитой и судьями. Рыцарь мужественно защищается, он уверен в своей правоте и не останавливается перед тем, чтобы бросить упрек в несправедливости самому королю. Далибора приговаривают к вечному заключению в мрачной башне.

На суде присутствует сестра убитого бургграфа — Милада. Вначале она призывает к мести, но затем, пораженная благородством Далибора и его достойным поведением, проникается любовью к нему и решает освободить его из заключения любой ценой. Переодевшись юношей, она пробирается в подземелье и, войдя в доверие к тюремщику Бенешу, добивается встречи с Далибором. В душе Далибора пробуждается надежда на освобождение, сочетаю-



Карел Бурян в
роли Далибора

щаяся с пламенной любовью к той, кто стала для него провозвестницей свободы. Но о готовящемся побеге узнает король и, опасаясь Далибора, приказывает немедленно казнить его. Милада вместе со своими друзьями ждет условного сигнала, но вместо него раздается погребальный звон, сопровождающий рыцаря к месту казни. С отчаянной смелостью она и ее товарищи врываются в замок и освобождают Далибора. В схватке Милада получает смертельную рану и умирает на руках своего возлюбленного. В неравном бою с подоспевшими королевскими воинами гибнет и Далибор.

Таково, вкратце, содержание героической оперы Сметаны. Нетрудно заметить в нем сюжетное сходство с бетховенским «Фиделио». И в той, и в другой опере героями являются мужественные борцы за правду, в обоих произведениях есть и героические женские образы — Милада в «Далиборе», Леонора —

в «Фиделио». Однако нельзя забывать о национальной самобытности оперы Сметаны, о его вполне оригинальной трактовке темы. В отличие от бетховенского шедевра здесь главное внимание уделено пленному рыцарю. Композитора вдохновляет не только борьба за освобождение Далибора (следует напомнить, что именно подвиг Леоноры находится в центре внимания Бетховена), но — в еще большей степени — образ рыцаря, с его нравственной стойкостью и пламенной любовью к свободе. Трагическое окончание оперы (также отличающееся от счастливой развязки «Фиделио») имеет глубокое значение — Сметана говорит о судьбе лучших сынов чешского народа, жертвовавших жизнью за дело его освобождения в годы тяжелого национального порабощения, и призывает потомков продолжить борьбу. В этом смысл идейной концепции «Далибора», подлинно самобытного и национального произведения. Нельзя в связи с этим не вспомнить страницы «Далибора», воспевающие музыку, как любимое искусство чешского народа, которое поддерживает его, являясь верным спутником в горе и радости.

Вот почему «Далибору» отводится особое место в истории европейской оперы прошлого столетия. В опере выражены свободолюбивые чаяния чешского народа, ожившие с новой силой в период ее создания. «Далибор» остался в истории чешской культуры наряду с такими патриотическими произведениями Сметаны, как торжественная опера «Либуше» и монументальный цикл симфонических поэм «Моя родина».

Для того чтобы полностью понять сущность трагической оперы Сметаны, необходимо напомнить о глубоком интересе к старине, характерном для мастеров чешского искусства того времени. Они обращались к историческому и легендарному прошлому, чтобы почерпнуть там примеры мужества и героизма, чтобы выразить современные стремления чеш-

ского народа в форме, не вызывающей подозрения габсбургских наместников. Ярчайшее свидетельство тому — знаменитые «Старинные повести чешского народа» Алоиса Ирасека. Они проникнуты чувством горячей любви к родине, воспитывают в народе веру в будущее, в неистощимость своих сил (замечательно в этом отношении сказание о рыцарях горы Бланик, вдохновившее впоследствии Сметану на создание известной симфонической поэмы). В таких условиях опера о благородном и свободолюбивом рыцаре приобретала особенно современное значение и по своему содержанию, и по жанру.

Нельзя не согласиться с академиком З. Неедлым, отмечавшим, что «Далибор» связан для Сметаны с воспоминаниями детства. «Литомышльский замок, в котором Сметана провел свое самое раннее детство, произвел на него впечатление тем, что удивительным образом вызывал совершенно особое настроение, так же как и замок в Индржихувом Градце», — пишет Неедлы в монографии об операх великого чешского композитора¹. Следует добавить, что Сметана жил в Праге в непосредственной близости от тех мест, где разворачивается действие его оперы, что он часто проходил по Карлову мосту — немому свидетелю той эпохи, что он мог видеть башню «Далиборка», прямо напоминавшую ему о герое оперы. Эти моменты обусловили особую жизненность и непосредственность эмоций, воплощенных в музыке оперы.

2

Опера «Далибор» задумана композитором, как монументальная историческая трагедия. Ее действие разворачивается неторопливо, переживания героев раскрыты в больших монологах и дуэтах, в которых

¹ Зденек Неедлы. Избранные труды. Музгиз, М., 1960, стр. 122.

преобладает повествовательный тон. Эпичность сочетается с проникновенным, возвышенным лиризмом, музыкальные образы — романтически приподняты, что не мешает им оставаться жизненными и правдивыми. Главным драматургическим принципом является сопоставление широко развернутых сцен, что вносит в оперу черты ораториальности. Все это делает произведение Сметаны весьма своеобразным и трудным для исполнителей. Особенно велики требования к исполнителям партий Далибора и Милады — они сложны по содержанию, огромны по размерам, требуют полного напряжения физических и духовных сил артистов.

В «Далиборе» композитор отказался от увертюры. Сумрачные фанфары, а затем строгий, медлительно поднимающийся вверх мотив Далибора вводят непосредственно в сцену суда над рыцарем:



Лейтмотив Далибора играет важную роль в дальнейшем развитии. Он звучит задолго до появления Далибора, чередуется с хоровыми репликами, создавая как бы идеальный образ рыцаря, каким он рисуется народу, заполнившему двор королевского замка и выражающему восхищение им («Храбрый, славный герой... Далибор!»). Так сразу же композитор показывает главное действующее лицо в его отношениях с народом, что помогает лучше понять последующее — гордый вызов, брошенный рыцарем Владиславу.

Образ Далибора написан композитором вдохновенно, с горячим сочувствием и любовью. Интона-

ции, характеризующие рыцаря, мужественны, отмечены строгостью очертаний и четкостью ритма. Часто Сметана строит мелодии на звуках трезвучия — испытанный прием классиков, находящий здесь вполне уместное применение. Облик Далибора очерчивается уже при первом его проявлении, когда в оркестре звучит его мужественный и горделивый лейтмотив:



Герой оперы — смелый и благородный человек, поднимающий голос в защиту справедливости и находящий поддержку в народе (композитор подчеркивает это интонационной близостью реплик хора и рыцаря). Так дается экспозиция основного образа. Он многогранен.

В первом же монологе Далибора раскрывается и полнота его светлого лирического чувства, связанного с воспоминанием об умершем друге. Интонационно — это повторение героического мотива. Но иная фактура и темп решительно меняют его характер. Здесь есть нечто общее с листовским приемом трансформации темы, по всей вероятности хорошо знакомым чешскому композитору. Обращает на себя внимание соло скрипки, сопровождающее вокальную мелодию и как бы символизирующее силу искусства Зденека:

23 [Andante amoroso]
dolce e con anima

Když Zde. nemůj ve sva.tém nad.še.ní

Violino principale Solo

[Andante amoroso]

Дальше композитор развивает тот же идейный мотив в широком ариозо — прощании Далибора с народом. Начинаясь спокойно и лирически мечтательно, оно заканчивается экстатическим призывом, снова подхваченным хором:

24 [Più moto ma non troppo]

Хор

Jaký to zjev! Jaký to zjev! Slav.ný

rek, slav.ný rek, a dat.ný rek to byl!

Центральное место в музыкально-драматургическом развитии оперы занимает сцена в темнице. Ее открывает оркестровое вступление, построенное на прекрасной лирической теме (см. пример 23). За ним следует большая ария Далибора, полная воспоминаний о прошлом, о высоком наслаждении, кото-

рое приносило ему искусство Зденека. В душе узника возникает страстная мечта — взять в руки скрипку друга и найти утешение в ее звуках. Желание Далибора сбывается — Милада передает ему скрипку. В завершающем сцену большом дуэте раскрывается мир душевных переживаний героев, воплотившийся в редкостной по силе поэтического вдохновения музыке Сметаны. Дуэт — одна из лучших страниц чешской оперной классики, привлекающая мелодической красотой и кристальной ясностью чувства. Особенно возвышенно по характеру широко развитое заключительное *Largo*, вначале лирически спокойное, а затем поднимающееся до высокого романтического пафоса. Вокальные партии поддержаны выразительным сопровождением:

25 [Largo]

Милада

Далибор

[Largo]

ff rinforzando

ne vý



Сцена в темнице отличается цельностью и логичностью симфонического развития, мастерским использованием тематического материала, ясностью общего плана и разнообразием фактуры. Она неизменно оставляет глубокое впечатление: красота ее музыкальных образов с лихвой искупает известную статичность действия, и внимание слушателя не ослабевает с первого и до последнего звука этой удивительной сцены, впервые обнаружившей всю силу драматического дарования композитора.

Очень важна для характеристики Далибора ария из третьего действия — светлая песня, в которой рыцарь высказывает предчувствие своего близкого освобождения. Ария проходит в быстром движении, в светлой ре-мажорной тональности, насыщена упругими и решительными ритмами. Композитор отказался от маршеобразных элементов, часто применявшихся в соответствующих ситуациях, и передал

героическую устремленность героя в радостно-возбужденных интонациях, настойчиво поднимающихся ввысь и звучащих на фоне очень динамичного оркестрового сопровождения:



Если заключительный дуэт второго действия явился самым полным выражением лирического чувства Далибора (а вместе с ним и Милады), то в арии выступает во всей мощи его героическая сущность. Нельзя не подчеркнуть еще раз логичность музыкально-драматургического развития партии Далибора. Композитор ведет своего героя от скорбных раздумий к радостно ликующему взлету. И тем более трагичным представляется финал оперы, в котором гибнут и Далибор, и Милада, гибнут в то время, когда они полны жаждой жизни и свободы, когда перед ними забрезжила заря освобождения.

Так рассказывает композитор о мужестве, свободолюбии, человечности и высоком благородстве своего героя. Далибор — обобщенный образ. Вместе с тем он написан с той правдивостью и богатством психологических деталей, которые делают его глубоко жизненным типом. Это справедливо и в отношении Милады.

В ее партии также четко проведена линия музыкально-драматургического развития. Спокойное инструментальное вступление, сопровождающее первый выход героини, рисует черты ее величавого, благородного облика. Но душа Милады объята тоской и гневом, и ее лейттема звучит порывисто и страстно.

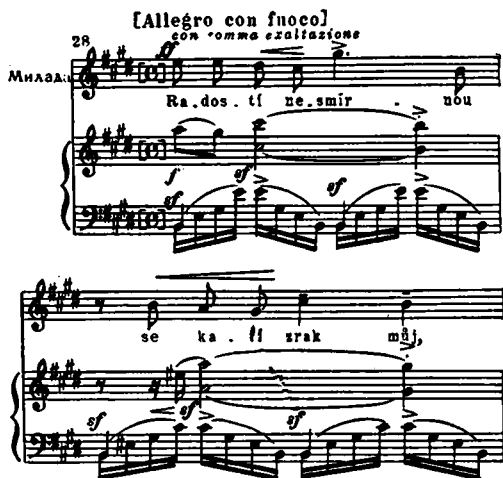
В таком же характере выдержано и ее первое ариозо, особенно его заключительные фразы. Ритмическая устремленность, широкий мелодический диапазон, выразительные нисходящие ходы на дециму передают неистовость и ярость, которые владеют душой Милады:



С большим мастерством воплощен в музыке перелом, происходящий в душе Милады во время суда над Далибором. Первые признаки его появляются в дуэтино с Иткой, рассказывающей о благородстве рыцаря. Милада еще пылает гневом, но в ее начальной фразе уже чувствуется близость к интонациям Далибора. Затем ее теплые, сочувственные реплики сопровождают ариозо рыцаря, ожидающего приговора. И, наконец, раздается ее страстная мольба к королю о прощении Далибора. Все происходит в течение сцены суда, связывается в один драматургический узел с переживаниями Далибора, откликами народа и возникающими планами освобождения рыцаря.

Для Милады, так же как и для Далибора, композитор создал большую арию, рисующую самые главные и существенные черты ее облика. Такова ария из второго действия, бурная и радостно экстатическая, проникнутая верой в будущее и неизбывной жаждой жизни. В ней выражена полнота чувств богато одаренной натуры Милады, присущие ей душев-

ное благородство и красота. Ария написана в жанре свободно льющегося монолога, увлекающего широтой мелодического дыхания, энергией размашистых интонаций, поддержанных ритмически четкими пассажами оркестрового сопровождения:

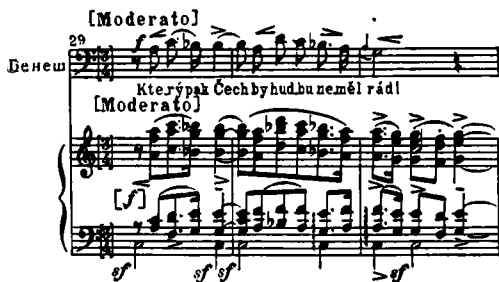


Ария и дуэт с Далибором могли бы завершить характеристику Милады. Однако композитор вносит в нее еще один важный штрих — он показывает Миладу, исполненную решимости и отваги, призывающую на бой и гибнущую в схватке с королевскими воинами. Последнее ариозо Милады захватывает драматизмом, динамикой призывных возгласов, яростью борьбы. Затем в ее партии появляются скорбные интонации прощания с жизнью и счастьем. Заключительные страницы оперы вновь дают почувствовать всю силу драматического таланта композитора.

Образы Далибора и Милады до известной степени оттесняют на второй план остальные персонажи оперы. Между тем и среди них есть очерченные рельефно и выразительно. Такова Итка — простая кре-

стьянская девушка, выступающая в защиту рыцаря, энергично способствующая его освобождению, и тюремщик Бенеш.

В лице Бенеша композитор создал колоритный жизненный тип. Его раздумья о тяжелой доле тюремщика выражены в мрачно-сосредоточенной арии, мелодия которой звучит на фоне тяжеловесного ости-нато оркестрового сопровождения. В душе Бенеша живет сочувствие к Далибору, он охотно помогает передать ему скрипку, произнося при этом свои знаменитые слова, выражающие любовь народа к искусству звуков: «Какой же чех не любит музыку».



В заключение надо остановиться на массовых сценах «Далибора». В отличие от предыдущей оперы они носят обобщенный характер и только в одной из них — сцене в корчме — можно обнаружить черты жанровости, так богато представленные в партитуре «Проданной невесты». Здесь перед Сметаной стояли совершенно иные творческие задачи, которые и обусловили иное решение массовых сцен. Это осталось непонятным для некоторых из первых критиков «Далибора», требовавших от композитора повторения жанровой концепции его комической оперы.

«Далибор» свидетельствовал о новаторских устремлениях Сметаны, не желавшего вступать на уже пройденный путь. Отсюда и характерные осо-

бенности произведения, единственного в своем роде в летописях чешского музыкального театра.

По сравнению с предшествующими операми Сметаны в «Далиборе» намного возрастает значение оркестра. Широко использованы композитором и принципы лейтмотивного развития. Последнее могло дать (и действительно дало) повод к высказываниям о приверженности чешского мастера нормам вагнеровской музыкальной эстетики. Однако опера Сметаны имеет очень мало общего с Вагнером. Оркестр чешского композитора нигде не подавляет звучание вокальных партий, неизменно остающихся на первом плане. Самостоятелен Сметана и в пользовании лейтмотивной техникой. Она, как уже говорилось, ближе к листовским приемам мелодической трансформации. Можно указать и на близость к творческим принципам русских классиков, как известно мастерски и вполне самостоятельно использовавших возможности лейтмотивного развития.

У Сметаны, как и у русских композиторов, лейтмотивы — лишь одно из средств музыкально-драматургического развития. Они применяются свободно, без нарочитости и предвзятости, без стремления ограничить ими весь тематический материал оперы. У него нет схематизма мышления, превращающего некоторые страницы вагнеровских опер в своеобразную мозаику из лейтмотивов. Самый характер лейтмотивов «Далибора» иной, чем у Вагнера. Они не столько символы, сколько широко развернутые музыкальные характеристики, и относительная малочисленность придает им принципиально иное значение в музыкальной драматургии оперы. Пример — лейтмотив самого Далибора.

В сущности он является основным, чаще всего развиваемым мотивом оперы. Здесь есть элемент монотематизма, редко встречающегося в операх в таком последовательном проведении. У Сметаны это оправдано замыслом и жанром героической трагедии.

Композитор писал ее в строгом и возвышенном стиле, решительно отказавшись от внешней эффектности. В этом отношении любопытно сравнить «Далибора» (так же как и «Бранденбуржцев в Чехии») с историческими операми Мейербера, недостатки которых во многом определяются особенностями жанра «большой оперы». Насколько серьезнее и глубже подошел к своей задаче чешский композитор! Как смело и самостоятельно решал он проблему национальной исторической трагедии! И это оказалось вне поля зрения буржуазных музыковедов, высокомерно третировавших славянских композиторов. Можно лишь пожалеть о том, что произведение, подобное «Далибору», не получило еще на Западе заслуженной оценки.

Для музыки «Далибора» характерна широта мелодического потока, льющегося свободно и непринужденно в каждой картине, в каждой сцене. Мелодичны и многочисленные речитативы, написанные с драматическим размахом и верностью передачи интонаций чешской разговорной речи. Забота о правильности музыкальной декламации никогда не оставляла композитора, и он, от одной оперы к другой, неустанно совершенствовал эту сторону своего искусства.

В отличие от «Проданной невесты» лишь некоторые эпизоды «Далибора» связаны с народнопесенными интонациями, что послужило причиной для обвинения композитора в отходе от национальных традиций. Нельзя согласиться с такими высказываниями: весь строй музыкального мышления композитора — и в драматических речитативах, и в распевных мелодических эпизодах — связан с национальными чертами чешского народного и профессионального искусства. Лишь формы связей и претворения здесь иные, более сложные, что обусловлено самим жанром героико-трагической оперы.

Своеобразен и вокальный стиль «Далибора». Сметана отказывается от всяких специфически «опер-

ных» эффектов, заботясь лишь о главном — музыкально-драматическом развитии. В то же время он не забывает о богатых средствах вокального искусства, не отказывается от использования традиционных форм арии, ансамбля и т. д. Композитор стремился писать просто, сосредоточивая свое внимание на выразительности и драматургической оправданности каждой партии. Он предъявляет высокие требования к каждому исполнителю, но и дает им возможность проявить свое мастерство. Сочиняя героическую оперу, Сметана избежал перегрузки вокальных партий форсированными звучаниями, чем, как известно, грешат многие подобные произведения. В целом же вокальный стиль «Далибора» отличается строгим и величественным характером, прекрасно согласующимся с творческим замыслом автора. В период работы над третьей оперой композитор постоянно общался с лучшими чешскими певцами, что, несомненно, повлияло на становление его вокального стиля.

Здесь снова хочется провести аналогию с деятельностью основоположников русской оперной классики. И они работали в тесном содружестве с лучшими отечественными артистами, создавая вместе с ними свою вокальную школу. Было бы очень интересной задачей проследить, как складывались черты этой школы в связи с особенностями народного певческого искусства, как утверждался новый исполнительский идеал, оказывавший в свою очередь влияние и на оперное творчество.

Появление такой оперы, как «Далибор», свидетельствовало о быстром росте мастерства чешских артистов, поднявшихся вместе с композитором на новую ступень развития. Если в «Проданной невесте» Сметана и артисты чешского театра овладели тем, что сам композитор назвал «легким стилем» (то есть мастерством воплощения комедийных ситуаций), то теперь они появились перед пражской публикой в монументальной музыкальной драме, переключавшей их

художественные стремления в совершенно иную область. И тем более примечателен их успех, хотя, как отмечалось, новый спектакль во многих отношениях оказался выше понимания той публики, которая посещала тогда театральные премьеры. «Далибор» не был понят и теми, кто стоял на узконационалистических позициях и не мог отдать себе отчета в значении замечательной оперы Сметаны для развития прогрессивной чешской культуры. Это и явилось причиной той жаркой дискуссии, которая началась сразу же после премьеры новой оперы Сметаны и принесла ему много тяжелых переживаний.

3

Премьера «Далибора» состоялась 16 мая 1868 года в день торжественной закладки фундамента Национального театра. Он стал незабываемым днем в истории чешской культуры, более того — днем манифестации прогрессивных сил национально-освободительного движения. Был сделан первый шаг по пути осуществления заветной мечты народа — сооружения своего собственного театра, своей общественной трибуны.

Среди многих откликов прессы, широко отметившей этот день, выделилась статья Неруды, поэтическая по своим образам, полная веры в будущность чешского народа: «Гой, что ж вы слетелись, как орлы к горам, как ласточки весной, как соловьи на зов любви! Все, кто видел вас в веселом и торопливом полете: крестьянин, стерегущий волнистые поля, горожанин, прикованный к горящему горну, — прервали свою работу и подняли голову. Серебристый звон ваших голосов и блеск ваших крыльев наполнили их душу таким могучим ликованием, что оно достигло их сердца и пробудило в нем радостный возглас: они несут весну счастливой земле! Да, вы



Карел Сладковский

Первую речь произнес Карел Сладковский¹, говоривший о значении театра в развитии национальной культуры, в укреплении взаимопонимания между людьми разных стран. В заключение он высказал пожелание, чтобы росло и развивалось «дерево национальной жизни, как гордый и могучий ствол величественно прекрасной славянской липы».

¹ Карел Сладковский (1823—1880) — политик и журналист, один из деятелей младочешской партии. Состоял в дружеских отношениях с Бедржихом Сметаной и принадлежал к числу горячих поклонников его творчества.

От имени чешских музыкантов выступил Бедржих Сметана. Одетый по этому случаю в старинный народный костюм, с шапкой «Пржемысловка» на голове, он приблизился к камню, ударил по нему молотком и произнес ставшую крылатой фразу: «В музыке жизнь чехов!».

Вечером в Новоместском театре состоялся торжественный спектакль. Он открылся небольшой пьесой Й. И. Колара «Пророчество Либуше», увертюру к которой написал Сметана. Затем была дана опера «Далибор».

В спектакле приняли участие лучшие артистические силы: Йозеф Лев (Владислав), Ян Людвик Лукес (Далибор), Войтех Шебеста (Будивой), Йозеф Палечек (Бенеш), Антонин Барцал (Витек), Эмилия Беневидова-Микова (Мплада), Элеонора Эренбергова (Итка). Дирижировал оперой автор. «Далибор» был тепло принят публикой, особенно сцена в темнице и хор из второго действия. Однако в его оценке не было того единодушия, которое в свое время пробудила «Проданная невеста».

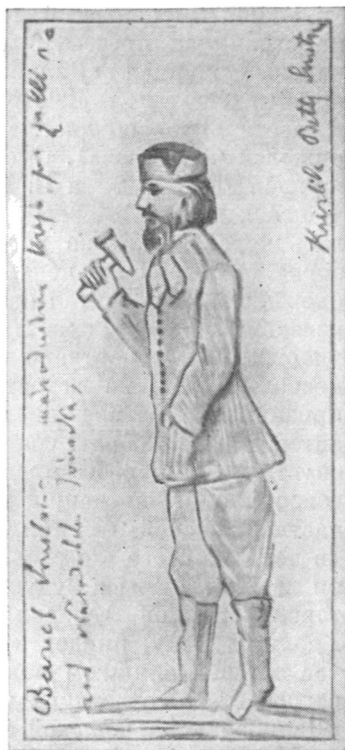
Интересно привести отрывок из воспоминаний историка Зикмунда Винтера (1846—1912), занимавшегося в то время на философском факультете Карлова университета и посещавшего лекции Вилема Амброса¹. На другой день после премьеры «Далибора» Амброс пришел в аудиторию, сел у кафедры и долго молчал. Наконец, он промолвил: «Вчера в чешском театре провалилась опера «Далибор». Пауза. Через минуту он продолжил: «И все-таки каждая нота — перл». Опять тихо. И наконец: «Этот Сметана здесь, как кит в пруду!»².

¹ Вилем Август Амброс (1816—1876) — историк музыки, профессор Карлова университета в Праге, автор известной в свое время книги «Границы поэзии и музыки».

² Цит. по книге: «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 88, 89.

**Бедржих Сметана в
чешском костюме на
закладке фундамента
Национального театра**

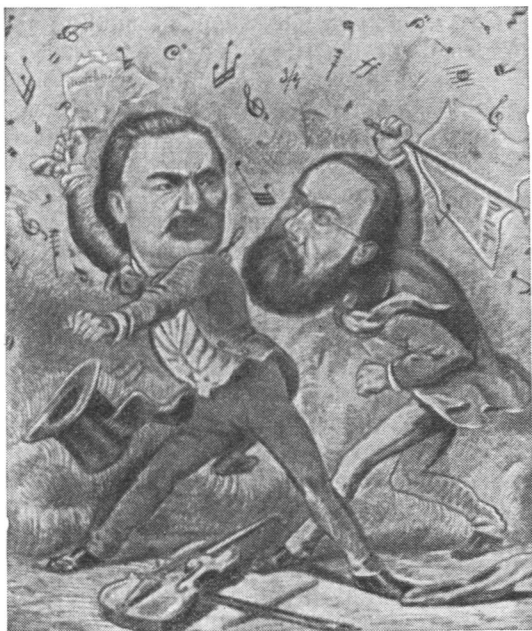
*Рисунок Беттины
Сметановой*



Так судил маститый профессор истории музыки и эстетики. А его студент Винтер не без основания добавил: «Если бы только тот пруд был всегда чистым!». В Праге было немало людей, поддерживавших замечательного композитора в его исканиях. Но были и далекие от понимания его замыслов, были и желавшие замутировать воду в пруду. Так разгорелась «борьба за «Далибора», которую З. Неедлы причисляет к самым памятным событиям в летописи чешского реалистического искусства.

Главными центрами полемики, развернувшейся на страницах прессы, пишет Неедлы, были музыкальный журнал «Далибор» (основанный сторонниками Сметаны — Л. Прохазкой и О. Гостинским) и газета «Гудебни листы» (где полновластно распоряжался Ф. Пивода). Сметану поддерживали также журнал Я. Неруды и В. Галека «Люмир» и младочешская газета «Народни листы». Polemika началась через несколько дней после премьеры «Далибора». Сметана с печалью переживал неуспех оперы, которую считал одним из лучших своих произведений. При жизни композитора «Далибор» не удержался в репертуаре и прошел на сцене всего несколько раз, не встретив настоящего широкого признания. Гостинский вспоминает о разговоре с автором «Далибора», состоявшемся некоторое время спустя после первого представления оперы. Сметана говорил о непонимании, которое он встретил среди части пражской публики, о нападках рецензентов, и «в тоне каждого его слова звучала горечь». Правда, он не терял веры в будущность «Далибора», для которого, как он говорил своему другу дирижеру Адольфу Чеху, придет «час признания». Но этот час пришел слишком поздно, и композитору не довелось стать счастливым свидетелем возрождения «Далибора» на чешской сцене.

Уже через три дня после премьеры «Далибора» на страницах одной из пражских газет появилась анонимная статья, полная нападок на Сметану и его произведение. В статье утверждалось, что Сметана идет по пути Вагнера, начиная там, где остановился автор «Мейстерзингеров», что стремление точно следовать за либретто мешало композитору насытить партитуру вокальными ансамблями. За этим пристрастным и несправедливым отзывом последовали и другие, авторы которых упрекали Сметану в пренебрежении к чешским историческим традициям. Противники Сметаны упорно не хотели



Сметана и Майр

*Карикатура из газеты «Гумористицке листы»
(1874)*

замечать тесной связи концепции «Далибора» с идеями чешского национально-освободительного движения.

Разумеется, автор «Далибора» был далек от мысли и желания стать последователем Вагнера — он по-прежнему отдавал все свои помыслы и силы созданию чешской национальной оперы. «Мы хотим иметь хорошую национальную оперу... именно потому, что считаем ее высшим достижением национального искусства, и должны сделать все для того, чтобы она [опера] была действительно хорошей и

национальной», — писал он в одной из статей. В разгоревшейся полемике речь шла не только о «Далиборе» — затрагивался важнейший вопрос о дальнейших путях развития чешской музыки.

Сметана понимал народность искусства как правдивое отражение характера и исторических чаяний народа, а не только как воспроизведение бытовых этнографических подробностей, к чему, по существу, призывали его противники во главе с Пиводой. Их узкий, ограниченный национализм был чужд композитору, видевшему широкую перспективу развития родного искусства. На его главном пути находилась и героическая трагедия «Далибор». В ней нашли выражение передовые творческие принципы Сметаны, что и вызвало нападки реакционеров, тянувших вспять — к сентиментальному бытовизму, и не чувствовавших бича сердца чешского народа.

Полемизируя со своими противниками, Сметана и его друзья подчас недооценивали возможности развития подлинных народных мелодий, высказывали взгляды, с которыми трудно согласиться. Но надо помнить, что это говорилось в пылу ожесточенной полемики и не должно быть непосредственно отождествлено с творческой практикой Сметаны. Напротив — она свидетельствует о такой связи с народной первоосновой, о которой и не помышляли его недруги. Сметана с полным основанием мог присоединиться к словам Эрбена: «Только изучение простого народа, его души и особенностей его характера может быть источником расцвета подлинно национального искусства»¹. Напрасно некоторые из позднейших последователей Сметаны пытались представить его противником использования народнопесенных элементов в произведениях профессионального искусства. Такие утверждения противоре-

¹ Карел Яромир Эрбен. Баллады, стихи, сказки. М., ГИХЛ, 1948, стр. 5.

чат яркой народности произведений автора «Проданной невесты», «Чешских танцев», симфонических поэм «Моя родина».

Дискуссия о «Далиборе» с течением времени не затихала, наоборот — в ней звучали все более резкие ноты. Так, автор одной из статей в газете «Гудебни листы» договорился до того, что объявил Сметану... «главой немецкого направления» в чешской оперной музыке! Как справедливо указывает З. Неедлы, «предубеждение против Сметаны и «Далибора», существовавшее на протяжении долгих лет, могло быть устранено постепенно, только путем многократного исполнения «Далибора»: тогда публика начинала понимать, что национальная опера может быть и иной, нежели «Проданная невеста»¹. Однако «Далибор» на долгое время сошел со сцены и противники композитора всячески старались внушить публике ложное представление о сущности оперы и ее значении для чешского музыкально-драматического искусства. В этих условиях важное значение приобрели статьи Гостинского, выступившего в защиту замечательного произведения Сметаны.

Гостинский убедительно показал, что Сметана не пошел по пути Вагнера, остался национально-самобытным художником, что стремление к созданию музыкальной драмы, в которой были бы широко использованы все средства оркестра, активно участвующего в драматургическом развитии, нельзя рассматривать как отход от основных принципов чешского искусства. Как известно, и в прошлом создавались такие произведения (например, мелодрама «Ариадна на Наксосе» Иржи Бенды), которые с достаточной ясностью намечали путь к музыкальной драме. Эти произведения оказали влияние и на развитие оперного искусства ряда западноевропейских стран. В чешской музыке были, таким образом, соб-

¹ З. Неедлы. Избранные труды, стр. 145—146.

ственные традиции, которые могли получить развитие в партитуре «Далибора». Также обстоит дело и с принципами музыкальной декламации: они, как уже говорилось, были неразрывно связаны с особенностями чешской речи, ее характерными интонациями и акцентами. Подробно разбирая музыку «Далибора», Гостинский подтверждает это множеством примеров, подчеркивая подлинную народность содержания и языка оперы Сметаны.

Борьба за «Далибора» не окончилась и со смертью композитора. В той или иной форме споры об опере возрождались и в последующее время, когда они были пробным камнем для определения позиций музыкантов, и не случайно их прогрессивное крыло объединялось вокруг журнала «Далибор». Не случайно и З. Неедлы уделяет борьбе за «Далибора» столько внимания в своей монографии «Оперы Сметаны», вышедшей первым изданием в 1908 году. Книга Неедлого явилась литературной обработкой цикла лекций, прочитанных студентам Карлова университета и проникнутых боевым духом современности. Вот как далеко расходились круги от брошенного в пруд камня, о котором говорил Амброс. Дух протеста и свободолюбия, дух истинной народности, вдохновивший композитора в его творческом труде, продолжал волновать сердца передовых деятелей чешского искусства и указывать им путь вперед.

Вот почему опера «Далибор» явилась не только одной из ярчайших страниц творческой биографии Сметаны, но и во многих отношениях этапным произведением в истории чешского музыкального театра, в истории борьбы за утверждение принципов его современного национального стиля. В новой Чехословакии она получила достойную оценку, стала одной из любимейших опер народа, нашла новых выдающихся исполнителей, глубоко раскрывших ее содержание. Так произошло то возрождение

«Далибора», о котором когда-то мечтал его создатель. Так, еще раз подтвердилась истинность и жизненность его искусства.

«Далибор» был создан в эпоху нарастания освободительного движения чешского народа, бурного развития его прогрессивного искусства. И это непосредственно отразилось в творчестве композитора — патриота и гражданина, каким был Сметана. Он стремился выразить в своей героической трагедии самые сокровенные и заветные чувства и тем более остро воспринял неуспех оперы. Но, как бы ни были тяжелы переживания композитора, они не сломили его творческую волю. Быть может одним из самых замечательных качеств его характера была стойкость перед невзгодами. Невзирая на пережитые огорчения, он, вскоре после премьеры «Далибора», приступил к сочинению оперы «Либуше». Новый труд был также вдохновлен высокими патристическими идеями, и здесь композитор по-прежнему восставал против каких бы то ни было компромиссов с художественной совестью, не делая уступок тем, кто продолжал еще оказывать влияние на судьбу чешского народа. Не для них и не в расчете на их одобрение писал он новую оперу, он писал ее для всего чешского народа, горячо любимого им. И «Либуше», наряду с «Далибором», стала одним из величайших созданий чешского музыкально-драматического искусства.

Глава пятая

«ЛИБУШЕ»

1

В одном из писем к Йозефу Срб-Дебрнову Сметана вспоминает, что впервые получил либретто «Либуше» еще в разгар работы над «Далибором». Йозеф Венциг прочел ему текст, который затем отдал в его полное распоряжение. Однако к сочинению оперы Сметана приступил много позднее — уже после окончания и постановки «Далибора» на пражской сцене — осенью 1869 года. 2 сентября 1871 года было закончено первое действие, 18 февраля — второе и 12 ноября 1872 года — третье. Работа затянулась на более долгий срок, по сравнению с предшествующими операми, ибо композитор придавал ей особое значение и, как гласит надпись в конце партитуры, его труд неоднократно прерывался.

«Произведение, подобное «Либуше», должно быть безукоризненным», — говорил композитор, страстно желавший, чтобы его опера «послужила прославлению всего чешского народа». Необычной оказалась сценическая судьба произведения. Сметана предназначил его для исполнения в день открытия Национального театра и терпеливо ждал этого дня в течение многих лет. Лишь 11 июня



Либуше

1881 года состоялось первое представление «Либуше» на сцене только что отстроенного Национального театра. Опера прошла с громадным успехом, вызвала энтузиазм публики, но Сметана уже не мог слышать ни одного звука и лишь любовался прекрасными декорациями и игрой актеров. Внешне он был спокоен, но за этим спокойствием скрывалась душевная буря, о которой рассказывают письма того времени.

Легендарная княжна Либуше, считающаяся основательницей Праги, часто фигурирует в чешских народных сказаниях и легендах. Ее образ встречается и в разнообразных художественных произведениях (в том числе — опере Шкroupa «Брак

Либуше»). О ней рассказывается и в знаменитых Зеленогорской и Краледворской летописях, опубликованных в начале прошлого столетия Вацлавом Ганкой.

Эти летописи сразу привлекли к себе всеобщее внимание и вызвали множество откликов. Вокруг них разгорелась ожесточенная полемика, и в конце концов было доказано, что их автором является сам Ганка. Он отлично знал чешскую старину, владел старочешским языком и даже выработал почерк, похожий на тот, которым были написаны древние рукописи. Потребовался самый тщательный филолого-исторический анализ, чтобы раскрыть истинное происхождение манускриптов, пробудивших необычайный интерес во всем славянском мире. О нем говорят, в частности, многочисленные переводы различных эпизодов летописи на славянские языки (в том числе — русский).

Ганка выступил с Зеленогорской и Краледворской летописями не для того, чтобы загадать трудную загадку исследователям. Он преследовал иные и очень важные цели: рассказывая о славном героическом прошлом, он хотел помочь росту национального сознания в настоящем. И он добился своей цели — опубликованные им летописи сыграли большую роль в освободительной борьбе чешского народа в прошедшем столетии. Они и поныне остались замечательными повествованиями о чешской старине, вдохновившими многих крупнейших чешских писателей, художников, композиторов.

Нельзя также не вспомнить о поэтических «Старинных сказаниях чешского народа» Ирасека, в которых есть несколько рассказов о Либуше, живо напоминающих об опере Сметаны. Все это говорит о глубокой жизненности образа Либуше. Она выступает то мудрой и справедливой правительницей, то пророчицей, предсказывающей народу его будущее, его испытания и конечную победу. Такой пред-

стает Либуше и в знаменитой балладе Эрбена, повлиявшей, вероятно, и на творческий замысел Сметаны:

Если слеза отуманит вам вежды,
Если пробьет для вас тяжкий час,
Я протяну вам ветку надежды,
Мой прозвучит для вас вещей глас.

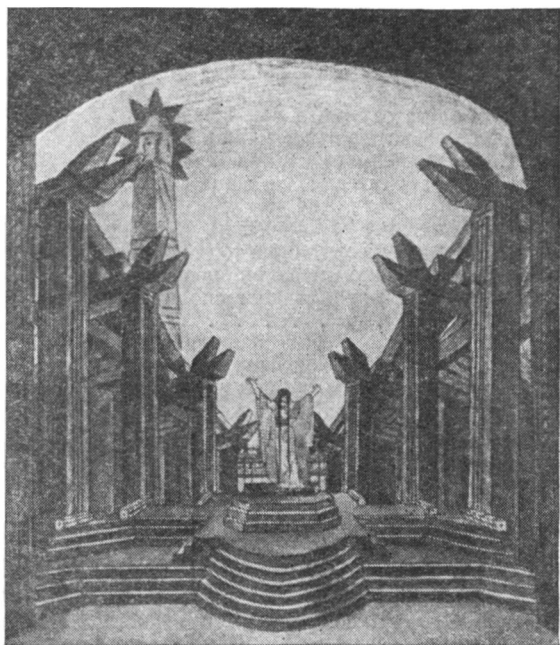
Не пропустите вы речи эти,
Небом пророчеству сила дана:
Есть непреложный закон на свете,
Каждому выполнить долг сполна.

.
«Вижу я зарево, сечу сражений,
Острый клинок твою грудь пробьет,
Узнаешь ты беды и мрак заустений,
Но духом не падай, мой чешский народ!»

(Перевод Ник. Асеева)

Вот какой величавый образ вдохновил Сметану. Легенда о Либуше отличалась от легенды о Далиборе — здесь композитор вступал в область преданий, родившихся на заре чешской истории, в область мифа. Об этом правильно сказал З. Неедлы: «Либуше» является драматическим мифом, это национальное предание, в котором выступают мифические личности, возвышенные над уровнем простых, реальных людей»¹. Другими словами, Сметана придал легендарным образам философски обобщенный характер, насытив их глубоко современным содержанием. Он нашел свой собственный путь, отличный от того, по которому шел Вагнер: «Либуше» и по своему поэтическому содержанию, и по особенностям музыки явилась произведением глубоко национальным, немислимым вне связей с чешской действительностью. Она воплотила освободительные устремления народа в чрезвычайно ярких образах, именно в силу своей обобщенности

¹ З. Неедлы. Избранные труды, стр. 169.



«Либуше»

Эскиз декораций Ф. Киселы (1924)

приобретающих громадную впечатляющую силу. Такой замысел требовал от композитора полного напряжения всех творческих сил: он неизмеримо возвысился над либретто Венцига, ставшим лишь исходным пунктом для работы Сметаны.

Либретто «Либуше», так же как и либретто «Далибора», было написано Венцигом на немецком языке. Перевод на чешский язык сделал тот же Эрвин Шпиндлер. Содержание оперы охватывает ряд легенд о Либуше, тесно связанных друг с другом и объединенных общей нитью драматического

развития. Три действия оперы озаглавлены композитором: I «Суд Либуше», II «Брак Либуше» и III «Пророчество Либуше».

Первое действие происходит в княжеских хоромах на Вышеграде, откуда открывается широкий вид на долину Влтавы. Либуше разбирает тяжбу между двумя братьями — Хрудошем и Штяглавом, поссорившимися из-за наследства. Неистовый в гневе Хрудош, недовольный решением, оскорбляет княжну: «Горе тому, кем повелевает женщина!..» — восклицает он, отказываясь подчиниться суду Либуше. И Либуше требует, чтобы народ избрал себе повелителя. Но люди глубоко уважают мудрую и справедливую дочь Крока и оставляют за ней право самой избрать себе супруга и вместе с ним управлять страной.

Во втором действии — два больших эпизода. Первый из них повествует о дальнейшей судьбе Хрудоша и Штяглава, о прекрасной девушке Красаве, которая также сыграла не последнюю роль в размолвке двух братьев. Второй — главный — эпизод приводит нас во владения Пржемысла, на мирные поля, оглашаемые крестьянскими песнями. Пржемысл давно тайно любит Либуше. И когда к нему приходят послы, призывающие его вступить в брак с княжной и стать правителем чешской земли, он принимает это, как исполнение своих самых заветных желаний, прощается с друзьями и отправляется в путь.

Третье действие начинается сценой примирения Хрудоша и Штяглава, потом следует торжественная встреча Пржемысла. Завершается опера грандиозной по замыслу и размаху творческой фантазии сценой пророчества Либуше. Она рисует перед изумленными людьми картины будущего чешского государства.

Один за другим появляются первые чешские князья, за ними — Карл IV, так много сделавший

для украшения и возвеличения Праги, затем проходят вожди гуситского движения — Ян Жижка и Прокон Великий, «гуситский король» Иржи из Подебрад. И, наконец, перед взором собравшихся возникает величественная панорама Праги, неповторимый силуэт Градчан, озаренных светом. Звучит экзотический возглас Либуше: «Чешский народ не погибнет», заканчивающий эту патриотическую, единственную в своем роде, оперу.

2

Известно, что Сметана был не первым композитором, обратившимся к сюжету «Либуше». Еще в 1734 году появилась на сцене опера «*Praha nascente da Libussa e Primislao*» Антонио Бенца, которая также оканчивалась сценой пророчества. В 1823 году Прага услышала «Либуше» Конрадина Крейцера. И, наконец, в 1835 году появилась на свет уже неоднократно упоминавшаяся опера «Брак Либуше» Франтишка Шкroupa. Однако произведение Сметаны выделяется среди упомянутых опер не только масштабностью, но и оригинальностью жанра и необычайной трактовкой исторической легенды.

Сметана задумал создать не оперу в обычном смысле слова, а торжественное представление, своеобразный апофеоз народа и родины. Отсюда и особенности музыки «Либуше», скорее ораториальной, чем драматической. Не случайно Сметана называл свою оперу «торжественной картиной». Жизнеутверждающий, оптимистический характер творческого замысла выступает здесь во всей определенности, драматический конфликт (ссора братьев и оскорбление Либуше) лишь оттеняет главное — грандиозное выражение патриотической идеи, владевшей сознанием композитора.

В «Либуше» господствует тон эпического повествования, начиная от знаменитых фанфар увер-

тюры и кончая величественной по замыслу и мощи звучания финальной сценой.

Важное место занимают в опере монументальные хоры, написанные рукой мастера, умеющего повелевать большими хоровыми и оркестровыми массами (к этому подготовили его партитуры «Бранденбуржцев в Чехии» и «Далибора»). Полнозвучие хора поддержано оркестром, партия которого отличается блеском, насыщенностью и красочностью звучания.

По характеру музыки и интонационному складу «Либуше» во многом напоминает «Далибора». И здесь повествование выдержано в духе величавого эпоса, в тонах строгой торжественности.

Сметана всегда с большим вниманием относился к музыкальной декламации. В «Либуше» это заметнее, чем в любой из его предшествующих опер. Причина — новый жанр произведения, а также накопившийся опыт и сложившиеся в процессе творческой работы эстетические принципы.

Проблема музыкальной декламации привлекала в то время внимание многих чешских деятелей: так, в период работы Сметаны над партитурой «Либуше» появились две значительные по содержанию статьи — «Вагнеризм и чешская национальная опера» О. Гостинского и «О чешской музыкальной декламации» Э. Красногорской, из которых композитор мог почерпнуть немало ценного. Об исключительном внимании к слову композитор писал несколько лет спустя Адольфу Чеху (дирижировавшему, как известно, первым представлением «Либуше»): «Перемен в тексте, которые нарушили бы мою декламацию в музыке, я не позволю, даже если текст не понравится»¹. В другом письме, адресованном Красногорской, он говорит о необходимости учитывать «характер произнесения чешского слова».

¹ З. Неедлы. Избранные труды, стр. 168.

Музыкальная декламация, по твердому убеждению композитора, должна была быть национальной, исходящей из интонаций, ритмов и акцентов родной речи, из ее мелодичности и распевности.

В духе чешских национальных традиций решался им и вопрос о соотношении вокальной и оркестровой партий в оперном произведении. После «Далибора» Сметане не раз приходилось слышать упреки в том, что он следует за Вагнером в понимании роли оркестра, главенствующего над вокальными партиями как по интенсивности музыкально-драматического развития, так, часто, и по силе звучания. Отвечая на упреки, Сметана говорил, что для чехов с их любовью к пению этот метод неприемлем. Используя все богатство и мощь оркестрового звучания, он никогда не забывает о ведущем значении вокальных партий и стремится к достижению равновесия между ними. Здесь снова можно провести аналогию с классиками русской музыки, так же понимавшими роль оркестра в развитии музыкально-драматургического действия. Что касается «Либуше», то она, несомненно, свидетельствует о внимательном изучении ее автором классических произведений ораториального жанра. Это сказалось на монументальном характере музыки оперы.

Идейная концепция оперы «Либуше» нашла выражение уже в торжественной увертюре, которую композитор вначале предполагал назвать «Прелюд». З. Неедлы указывает на связь увертюры с симфоническим циклом «Моя родина», что не лишено основания: никогда раньше Сметане не удавалось воплотить большие патриотические идеи средствами оркестровой музыки с такой силой художественной убедительности. Тематически увертюра связана с музыкой оперы и отлично вводит в ее действие. Она, вместе с тем, представляет и вполне самостоятельную художественную ценность.

Духом истинного величия веет от создания Сме-

таны. Первые такты — громогласная перекличка фанфар — сразу переносят в атмосферу эпического повествования:



Упругий ритм фанфар господствует в первом большом разделе увертюры, с его ясной диатоникой и светлыми интонациями темы Либуше. Мужественно звучит тема Пржемысла, появляющаяся впервые в контрапунктическом сочетании с темой Либуше:



Обе темы звучат в до мажоре. Однако композитор сумел контрастно оттенить появление второй из них. После начального, широко развитого проведения первой темы, идущей в диатоническом до-мажорном ладу, Сметана уводит ее в ми, потом в си минор и затем, продолжая модулирование на органном пункте фа-диез, вновь возвращает в до мажор. В дальнейшем Сметана обогащает господствующую до-мажорную тональность и неожиданным сдвигом в ми-бемоль мажор (второе появление темы Пржемысла), что создает необходимую перспективу гармонического развития.

Таким образом, дословно повторяя тему Либуше, композитор варьирует ее гармонизацию, вплоть до ухода в другую тональность. Это напоминает об любимых приемах Глинки, так блистательно использованных им, например, в партитуре «Камаринской». Снова знаменательное совпадение выразительных средств, примененных русским и чешским музыкантами!

Кроме увертюры, в партитуре «Либуше» имеются самостоятельные эпизоды — вступления к отдельным картинам и интерлюдии (среди них выделяется по своим масштабам оркестровая прелюдия к финальной сцене, напоминающая увертюру). Они придают опере характер монументальности, усиленный использованием больших хоровых массивов и вокальных ансамблей. Большинство эпизодов носит торжественный характер, в полном соответствии с основным замыслом произведения.

Сметана считал, что для надлежащего исполнения его оперы необходимы количественно большие составы хора и оркестра, и это не производит впечатления пышности и помпезности: мощь звучания здесь связана с внутренней сущностью музыкальных образов, оправдана художественным замыслом и воспринимается как необходимая форма выражения. Кроме того, надо иметь в виду, что в опере много лирических или драматически-напряженных эпизодов, написанных в иной манере и оттеняющих моменты мощных кульминаций. В распределении контрастов и построении формы целого Сметана проявил себя большим мастером: архитектоника его оперы очень внушительна и зиждется на точно рассчитанных пропорциях.

В центре оперы находится образ Либуше и именно в нем, неизмеримо больше чем в каком-либо другом, выступают черты легендарности и мифотворчества, о которых пишет в своей монографии З. Неедлы. Либуше является живым воплощением

надежд, чаяний и высоких моральных качеств народа. И не случайно многие монологи Либуше непосредственно переходят в большие вокальные ансамбли с участием почти всех действующих лиц — это подчеркивает ее роль как выразительницы мыслей чешского народа, певицы его славы.

Так, первый монолог Либуше напоминает величавую молитву о счастье родины. Он заканчивается могучей кульминацией, где голос Либуше парит в вышине над массивом вокального ансамбля:

32 [Moderato assai]

Либуше

Красава

Радмила

Хор

[Moderato assai]

rod vezmě, te v o chrám svou, -

svá ru nech at' mine je jí lem, .

nech at' mine je jí lem! Bo hové shlí.

shlí . z ej . te na tu to zem, - shlí.

Важное место в музыкальной характеристике Либуше занимает и заключительный ансамбль первого действия, написанный с размахом, убедительный по логике тематического развития и интересный как пример полифонического мастерства композитора. Каждая партия индивидуализирована, и все они сочетаются с энергичными, взлетающими вверх мелодическими фразами Либуше. Музыка ансамбля, полная большой жизнеутверждающей силы, превосходно выражает идею славы и величия народа — главную в опере Сметаны.

Экспозиция образа героини была дана в первом действии столь монументально, что трудно было представить себе его дальнейшее развитие. Однако композитор сумел достичь новой, еще более могучей кульминации в финальной сцене третьего действия. Либуше подает руку своему избраннику Пржемыслу, враждовавшие братья примиряются, народ ликует, и, наконец, раздается вдохновенное пророчество о грядущих судьбах родины.

Оно начинается речитативом, широким по диапазону и эмоциональному размаху. За ним следует несколько живых картин, сопровождаемых рассказом Либуше и ярко изобразительной симфонической музыкой. Напряжение растет, в оркестре бушует буря, звучит взволнованное повествование о героях гуситах, раздается их боевая песнь «Кто ж вы, божьи воины», являвшаяся для Сметаны, так же как и для других чешских композиторов, музыкальным символом национально-освободительной борьбы:





Сметана был первым композитором, использовавшим мелодию, созданную в начале XV столетия и сохранившуюся на страницах Истебницкого канционала¹. Она стала любимой песней гуситских воинов, певших ее перед началом каждой битвы и наводивших ужас на врагов этими суровыми мужественными звуками. Тема гуситской песни звучит как призыв к продолжению героической борьбы за свободу и непосредственно вливается в заключительную фразу Либуше — «Мой дорогой народ чешский не погибнет!»:



И снова ее голос подхватывается всеми присутствующими, в торжественном апофеозе звучат ритмы и интонации гуситской песни, возвращаются начальные фанфары. Так, воспоминанием о гуситах — героях освободительной войны, — показывающих пример грядущему поколению, заканчивается опера Сметаны.

Среди остальных персонажей оперы выделяются рельефностью музыкальных характеристик Красава, братья Хрудош и Штяглав, очерченные сравнительно немногими штрихами, но очень отличаю-

¹ Истебницкий канционал — старинная рукопись, найденная в 1872 году в Истебницах (вблизи Табора) и содержащая ценнейшие записи гуситских песен.

щиеся друг от друга. Что касается Пржемысла, то он воспринимается как более обобщенный образ, хотя и показан сначала в совершенно конкретной и вполне реальной обстановке. Эта сцена (третье явление второго акта), пожалуй, единственное место во всей опере, где композитор пользуется средствами жанровой характеристики для создания бытовой картинки крестьянской жизни. Она необходима ему, чтобы показать почвенность образа Пржемысла, который, согласно легенде, встретил послов Либуше на пашне, идя за плугом.

Сцена начинается чудесным пасторальным ансамблем (первое и второе сопрано, альт и тенор); при переключке голосов в воображении возникает картина полевых просторов, залитых ярким и благодатным солнечным светом:

35 [Moderato]

сoprano I *f* He-ja! he-

сoprano II He-ja!

альт

-ja, he-ja, he-ja, he-ja!

He-ja! he-ja! he-ja! he-ja!

В дальнейшем жанровый колорит подчеркивают инструментальные наигрыши и ритмы польки, звучащие и в хоре, и в оркестре. Композитор дает именно элементы, намеки, не переходя границу, отделяющую от настоящего танца, и именно поэтому сохраняет строгое стилистическое единство, харак-

«Либуше»

Эскиз костюма жницы
Художник М. Алеш



терное для всей партитуры «Либуше». По всей вероятности, это единство стиля и имел в виду композитор, когда говорил о стремлении сделать «безукоризненным» такое произведение, как «Либуше».

Очень важно разобраться в том, что делает музыку «Либуше» национально характерной, типично чешской. Сметана видел свою главную задачу в правильности музыкальной декламации чешского слова, а не в непосредственном использовании фольклорных элементов. Тем не менее связи с народнопесенным творчеством видны здесь на каждом шагу — в самых различных формах и видах.

Пример тому, прежде всего, — «Кто ж вы, божьи воины», одна из самых замечательных песен, созданных чешским народом. Имеется в виду не только ее появление в финальной сцене: характерные мелоди-

ческие элементы этой песни, равно как и других современных ей песен («Слышите, божьи рыцари», «О правде», «Восстань, восстань, великий город Прага»), творчески развиты в партиях Либуше и Пржемысла. Неизвестно, были ли знакомы Сметане все перечисленные песни, находящиеся в том же Истебницком канционале. Но несомненно, он, в той или иной мере, знал гуситские напевы и претворил их в музыку «Либуше» (да и «Далибора»). Думается, что внимательный анализ партитуры «Либуше» поможет установить ее прочную связь с традициями гуситских песен, и тогда окончательно отпадет версия об «отрыве» Сметаны от интонаций народной песенности. Современная композитору критика видела народность музыкального языка исключительно в связях с лирическими песнями недавнего прошлого, что характерно, в частности, для «Проданной невесты». Сметана же понимал, что для верности драматической характеристики необходимо расширить круг интонаций, и он нашел источник вдохновения в более ранних чешских песнях. Но это осталось вне поля зрения многих критиков, не имевших представления об интонационных истоках «Либуше». Возможно, здесь кроется одна из причин вспыхнувшей полемики, полная и всесторонняя оценка которой пока еще остается в числе задач современного сметановедения.

Партитура «Либуше» свидетельствует о дальнейших успехах композитора в овладении тонкостями музыкальной декламации, выразительными средствами хора и оркестра, мастерством построения крупной формы. Правда, потом Сметана уже не обращался к жанру эпической монументальной оперы, но громадный опыт, накопленный в работе над «Либуше», несомненно помог ему в период создания симфонического цикла «Моя родина». Опера «Либуше» явилась поэтому для Сметаны одним из крупнейших достижений не только по значительности и

неповторимой оригинальности содержания, но и по диапазону выразительных средств, стилистической завершенности и самостоятельности. Вместе с двумя предшествующими операми она свидетельствовала о пышном расцвете искусства Сметаны в 1861—1874 годы, когда его композиторская, исполнительская и музыкально-общественная деятельность была особенно энергичной и интенсивной.

В истории европейской музыки прошлого столетия «Либуше» Сметаны занимает особое место, как интереснейший опыт музыкально-драматического претворения народного эпоса, как пример современного прочтения древней легенды, развития новых жанров и форм музыкального театра. Она поучительна для каждого композитора, задумывающегося над проблемами создания историко-героической оперы.

3

Девять лет прошло со дня окончания «Либуше» до торжественного вечера ее премьеры. Однако музыка оперы не оставалась в это время неизвестной чешской публике. В апреле 1872 года состоялось первое исполнение увертюры, произведшей на слушателей, как свидетельствовал отзыв газеты «Гудебни листы», сильнейшее впечатление. Два года спустя увертюра вновь была сыграна в Праге, а затем и за границей. 19 марта 1874 года известный баритон Кинский спел в одном из собраний «Умелецкой беседы» песню Пржемысла (незадолго перед тем напечатанную на страницах журнала «Далибор»). А в 1879 году в концерте Союза чешских журналистов впервые прозвучали две сцены из третьего действия оперы.

Любители музыки могли также познакомиться с подробным разбором оперы Сметаны, опубликованным (с потными примерами) Вацлавом Новотным в 1874 году в «Гудебни листы». Были и другие статьи

в журналах «Далибор» и «Люмпир». В 1875 году вышло в свет четырехручное переложение увертюры, а незадолго перед премьерой — полный клавир. Это было необычным явлением в чешской издательской практике и, так же как и все вышеупомянутые факты, говорило о большом интересе общественности к новой опере Сметаны. Она — еще до премьеры — вызвала множество восторженных откликов, что пробудило новую активность недругов композитора, стремившихся всеми силами помешать появлению «Либуше» на открытии Национального театра.

Гостинский, часто встречавшийся с автором «Либуше» в начале 70-х годов, рассказывает, что Сметана живо интересовался всеми событиями артистической и общественной жизни и ежедневно просматривал множество газет и журналов. Большая занятость в театре и усиленная работа над своими произведениями не мешали ему находить время для дружеских бесед, происходивших в одном из кафе на Спальной улице. Здесь собирались друзья Неруды, которые были и друзьями Сметаны. В кругу писателей, музыкантов и журналистов оживленно обсуждались новости искусства, возникали эстетические споры, и, когда дело доходило до музыки, наибольшим авторитетом был Сметана.

Вокруг него к тому времени объединились передовые силы чешского музыкального искусства. Они видели в его лице не только замечательного национального композитора, прокладывавшего путь чешской музыки, но и отзывчивого, доброго человека. Йозеф Богуслаф Фёрстер¹, познакомившийся со

¹ Йозеф Богуслав Фёрстер (1859—1949) — крупнейший мастер чешской музыки, автор многочисленных произведений, в том числе оперных и симфонических. Принадлежал к числу лучших представителей чешской художественной интеллигенции, сохранивших верность народу во всех его тяжелых испытаниях. Фёрстер был одним из первых, кому правительство Чехословацкой республики присвоило высокое звание Народного артиста.

Сметаной в доме своего отца — органиста пражской церкви св. Войтеха, рассказывает о том, как внимателен и чуток был композитор к молодежи, как умел ободрить робких, начинающих артистов. Нельзя не вспомнить и о поддержке, которую он оказал молодому тогда Антонину Дворжаку, исполнив его симфонию ми-бемоль мажор и отозвавшись о нем, как об «очень одаренном композиторе».

Сметана был одним из тех чешских музыкантов, которые внесли вклад в дело укрепления связей с представителями искусства братского словацкого народа. Об этом свидетельствует, в частности, его отношение к Яну Левославу Белле¹. Сметана приветливо встретил молодого словацкого музыканта, сыграл ему второй акт «Далибора» и первый акт «Либуше», поделился с ним своими творческими планами. «Охваченный искренним восхищением, — вспоминает Белла, — я поблагодарил скромного и такого великого мастера и выпросил у него партитуру («Либуше». — И. М.), чтобы вторично прочесть ее»². И Сметана доверил ему рукопись, которую Белла внимательно изучал у себя дома, с возрастающим интересом вслушиваясь в каждый звук, каждый аккорд.

Сметана виделся и с зарубежными друзьями — Листом и Бюловым, нередко посещавшими Прагу и бывавшими в его доме. Иранек вспоминает о вечере, на котором Бюлов играл со Сметаной в четыре руки увертюру к «Проданной невесте». Известно, что знаменитый немецкий пианист слушал эту оперу и в театре. 26 октября 1872 года Сметана записал в дневнике: «На спектакле «Проданной невесты» в ложе был Бюлов вместе с моей женой и дочерью. Хва-

¹ Ян Левослав Белла (1843—1936) — выдающийся композитор, один из основоположников современной словацкой музыки.

² «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 108.



БЕДРЖИХ СМЕТАНА

*Рисунок художника В. Кригубера (с фотографии
1869 г.)*

Дом в Праге, где
Сметана жил в 1868—
1875 годах



лил как произведение, так и исполнение»¹. По всей вероятности, упоминается тот самый спектакль, на котором присутствовала маленькая дочь композитора Божена, вспоминая о нем много лет спустя в следующих словах: «А там — сколько музыкантов! Не успела я немного опомниться, вижу, среди них проходит отец. Подошел к своему пульту, взглянул на нас, мило улыбнулся, дал знак рукой. Я быстро ответила на это приветствие и, полная до сих пор неведомой радости, перегнулась через барьер и воскликнула: «Папочка, ты видишь меня?»².

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 104.

² Божена Сметанова (1863—1941) — младшая дочь композитора. Цит. по сборнику: «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 97.

Бюлов высоко ценил Сметану не только как композитора, но и как пианиста, особенно исполнителя Шопена. Неоднократные свидания двух музыкантов — в Праге, Веймаре, Мюнхене (куда Сметана выезжал, чтобы послушать «Тристана и Изольду») — были весьма дружественными, приносили им обоим много художественных наслаждений. Еще более важным для чешского мастера было общение с Листом.

«Для Сметаны, с его чуткой благодарной душой, Лист был богом. Как и Вагнеру, он, благодаря своему влиятельному положению, очень помог Сметане. Незнакомый юноша послал Листу свои произведения, и Лист, увидев в них гениальность автора, сразу позаботился об их издании и распространении», — писал Неруда. Он же вспоминает, как однажды Сметана сказал ему: «Лист ввел меня в мир искусства»¹. И каждая новая встреча с великим венгерским композитором была полна для Сметаны особой значительности.

Одна из них состоялась в Праге 2 мая 1871 года. Гостинский вспоминает, как в кафе «У ежика» собрались Сметана, Прохазка, Амброс и другие музыканты, ожидавшие Листа. Он пришел из театра, где слушал увертюру к «Проданной невесте». Сметана познакомил его также с «Далибором», с отрывками из сочинявшейся в ту пору «Либуше». Лист восхищался этими произведениями, их отдельными деталями и строгостью гармонической логики чешского мастера. Сметана, со своей стороны, был искренним почитателем листовского творчества и постоянно возвращался к изучению его произведений.

Все это были истинно творческие собеседования и споры, которые необходимы художнику как воздух и которые, к сожалению, были не столь часты в

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 101—102.

его жизни. Начало 70-х годов было для него временем интенсивной работы над партитурой «Либуше», временем энергичной дирижерской деятельности в театре, снискавшей ему любовь публики, но, по-прежнему вызывавшей яростные нападки врагов.

Сметана не мог пожаловаться ни на отношение публики, ни на отношение артистов оркестра, с которыми он быстро подружился. Спектакли, которыми он дирижировал, пользовались большим успехом, его бенефисы проходили в торжественной обстановке, сопровождалась поднесением венков, изящных дирижерских палочек, украшенных самоцветами, и т. д. Оркестр и солисты оперы относились к нему с большим уважением, ценили его как художника и человека. Один из музыкантов театрального оркестра вспоминал о времени работы с автором «Либуше»: «Никогда у него не было ни с кем недоразумений, а если что и возникало, то выяснялось с глазу на глаз. Он был таким же великим добряком, как и великим художником»¹. О том же говорит и Адольф Чех. Однажды несколько хористов были оштрафованы за нарушение порядка репетиции. Они пришли к Сметане просить, чтобы он похлопотал о снятии с них штрафа. Композитор ответил им, что нарушение правил должно быть наказано, но он сам внесет за них причитающийся штраф. И таких случаев было немало.

Вопреки очевидности недруги изливали на композитора потоки всевозможных измышлений. Ему ставилась в вину невнимательность к произведениям чешских композиторов, хотя именно он осуществил постановки опер Блодека, Шебора, Розкошного. (Последний вспоминал о том, как Сметана «с лаской и заботой» подготовил к постановке его оперу.) С другой стороны, его упрекали в том, что он не пи-

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 105.

шет опер (это говорилось тогда, когда уже была закончена партитура «Либуше»!). Сметане противопоставляли других дирижеров, в частности Майра, предлагали оставить пост дирижера Временного театра и т. д.

Нападки на Сметану вызвали отповедь со стороны музыкантов, выступивших в октябре 1872 года с воззванием, в котором говорилось о громадных заслугах его перед чешским искусством, о значении его оперной и дирижерской деятельности. Они обращались к общественности с вопросом — можно ли допустить, чтобы Сметана, так много сделавший для чешского музыкально-драматического искусства, был отстранен от дирижирования в ту пору, когда близилось открытие Национального театра, в котором его великий талант мог развернуться во всю ширь. 12 декабря 1872 года музыканты театрального оркестра решили публично выразить свои чувства к дирижеру. «...Члены оркестра явились в черном платье, окружили пульт Сметаны, приветствовав входящего маэстро вставанием и тушем. К ним присоединилась и публика, которая поднялась со своих мест и с энтузиазмом аплодировала Сметане»¹.

Однако Сметана, измученный интригами и нападками, действительно подумывал об отказе от дирижерской деятельности. По свидетельству Иранека, композитор вновь начал усиленно заниматься игрой на фортепиано, работал над восстановлением виртуозной техники, повторял концертный репертуар, в том числе ми-бемоль-мажорный концерт Листа, концерты Бетховена, Шумана, Шопена. Для нас особенно важно добавить, что Сметана собирался предпринять концертную поездку в Россию, а быть может даже задумывался и о переселении в страну, где так тепло и сердечно был принят его друг Палечек, а также Направник и другие чешские музы-

¹ З. Неедлы. Избранные труды, стр. 158.

канты. Именно Палечек, очевидно, и подал ему мысль о России.

Во всяком случае Гостинский вспоминает об одном из пражских вечеров, на котором присутствовали Сметана, Прохазка и возвращавшийся в Петербург Палечек. Как обычно — много музицировали. Сметана играл на фортепиано, Палечек пел чешские песни и шубертовского «Скитальца» на русском языке. Зашел разговор и о намерении Сметаны вернуться на путь виртуоза.

«Под впечатлением от игры Сметаны Палечек уговаривал его забыть о судьбе «Проданной невесты» в Петрограде и решиться на артистическое путешествие в Россию. Он обещал (если, конечно, будет согласен мастер!) способствовать его приглашению Петроградским филармоническим обществом и, если он будет играть Шопена, Листа, свои польки так, как только что играл их, то ему обеспечен блестящий успех; печальный эпизод с «Проданной невестой» будет забыт, а его положение в Праге упрочится. Композитор задумался; доводы Палечка были так убедительны, что он обещал играть в Петрограде, если получит оттуда приглашение»¹.

Возможно, что лишь внезапно наступившая глухота помешала композитору осуществить свое намерение. Но едва ли можно сомневаться в том, что в России нашлось бы много людей, способных оценить его громадное дарование. Ведь были же в Петербурге слушатели, восторженно рукоплескавшие «Проданной невесте»!

Любопытно вспомнить здесь о том, что Н. Финдейзен считал Сметану «народным музыкальным художником», а его «Проданную невесту» — прелестной комической оперой, «для которой не только

¹ Отрывок из воспоминаний О. Гостинского цит. по книге: «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 108—109.

сюжет взят из народной жизни, но и музыка которой полна чисто народных элементов». Сообщая читателям «Русской музыкальной газеты» о большом успехе венских спектаклей «Проданной невесты», Финдейзен выражал надежду, «что не меньшим успехом будет пользоваться «Проданная невеста» и у нас, если бы ее возобновили прилично в Мариинском театре»¹. Статья Финдейзена относится к гораздо более позднему времени, но трудно предполагать, что он высказывал взгляды, не имевшие своеобразной «исторической» традиции. 1871 год, с петербургскими спектаклями «Проданной невесты», оставил, конечно, добрую память в сердцах многочисленных любителей музыки. Палечек, хорошо знавший русскую публику, был прав, уговаривая Сметану забыть о прошлом и смело посмотреть в глаза будущему.

Возвратимся, однако, к пражским делам. Адольф Чех вспоминает, как в 1873 году, в пору самых яростных нападков на Сметану, композитора упрекали в том, что после «Далибора» он не создал ничего нового (о работе над «Либуше» — замечает А. Чех — никто не знал). Дошло до того, что друзья композитора стали уговаривать его создать новую оперу, которая окончательно бы посрамила врагов. Сметана отказывался: «Неужели, написав уже четыре оперы, я вновь должен доказывать свое композиторское дарование?». Дело, однако, было не в доказательствах, а в неистощимой творческой потребности, в постоянном стремлении к новым художественным горизонтам. И в июле 1873 года Сметана записывает в дневнике «16-го начал сочинять и одновременно писать начисто ком[ическую] оперу «Две вдовы».

¹ Ник. Финдейзен. Музыкальные впечатления за границей. «Русская музыкальная газета», 1897, № 7—8, стр. 912, 916.

Сметана писал новую оперу с исключительной легкостью и быстротой. Первое действие, начатое 16 июля, было закончено уже 30 августа, причем работа прерывалась на время двухнедельного пребывания композитора в Вене¹. 18 ноября оно было уже оркестровано, а 15 января следующего года Сметана поставил последний нотный знак в партитуре второго (последнего) действия. Как и при работе над предшествующими операми, он заглядывал в свою старую записную книжку, откуда почерпнул некоторые тематические материалы. Но они составили лишь небольшую часть того богатства прекрасных мелодий, которое содержится в музыке «Двух вдов», созданной композитором в период высокого творческого подъема.

Он уверенно шел вперед, обогащая чешский оперный репертуар, задумываясь над высокими художественными планами, ощущая полноту своих сил. Но жизнь готовила ему новые, тяжелейшие испытания.

¹ Сметана был в Вене и несколькими годами раньше, о чем сохранилась любопытная запись в его дневнике за июль 1869 года: «[Ездил] в Вену слушать «Ромео», между тем давали «Немую», проездил зря. Новый театр роскошен, стоил 6 миллионов. Вена имеет деньги с наших мозолей».

Глава шестая

1874 год

1

В жизни некоторых людей бывают годы, сразу и бесповоротно меняющие ее течение. Таким рубежом стал для Сметаны 1874 год, принесший и радость, и страдания, которые следовали за ним до конца его дней.

Этот год начинался без всяких зловещих предзнаменований, Сметана встречал свое пятидесятилетие в расцвете сил, и вдруг на него обрушилось несчастье — внезапная глухота. Чудовищный удар потряс композитора, все переменилось в его жизни, он сам стал другим, и лишь беззаветная любовь к родине и могучий размах вдохновения остались прежними.

Первые месяцы 1874 года были заполнены подготовкой премьеры «Двух вдов». Она проходила в столь же быстром темпе, как и сочинение музыки. Этому, впрочем, содействовал камерный характер нового произведения: немногочисленность сольных партий, отсутствие монументальных хоровых сцен облегчали работу театрального коллектива, которым руководил сам автор. Режиссером спектакля был Эдмунд Хваловский (1839—1934), с которым у Сметаны быстро установилось полное творческое взаимопонимание.

Репетиционная работа подвигалась вперед и, вместе с тем, рос интерес к новой опере Сметаны. О ней много говорили в кругах пражских любителей музыки. Газеты внимательно следили за подготовкой оперы. Среди других статей выделился своей теплотой фельетон Неруды (8 марта 1874 года). Он сообщал, что примерно через две недели Прага услышит комическую оперу Сметаны, писал о восхищении знатоков, имевших возможность ознакомиться с партитурой, о счастье быть современниками такого композитора, как автор «Проданной невесты» и «Далибора». «Где бы мы были без Сметаны!» — восклицал Неруда, лучше многих других современников понимавший величину вклада композитора в чешскую культуру.

Наконец, 27 марта 1874 года на сцене Временного театра состоялась премьера «Двух вдов». В главных партиях выступили: Мария Ситтова (Каролина), Эмма Сакова (Анежка), Антонин Вавра (Ладислав) и Карел Чех (Мумлал), дирижировал сам композитор. Спектакль имел у публики огромный успех, Сметану вызывали по нескольку раз после каждого действия, ему поднесли цветы, венки, серебряную дирижерскую палочку, с приветствием от театра выступили Лев и Соучек. Газета «Народни листы» имела все основания писать о премьере «Двух вдов» как о славном дне в истории чешского искусства.

Сметана был счастлив и спешил поделиться своей радостью с исполнителями. Хваловский вспоминает, как по окончании первого действия композитор пришел на сцену, сердечно благодарил артистов, обнимал А. Вавру и К. Чеха, а затем обратился к нему с несколькими словами, шедшими из глубины души: «Благодарю Вас, друг! То, что Вы с ними сделали, — поистине чудо. Играли божественно — как прирожденные актеры! Я раньше боялся, что они не су-


Král. zemsk. česk. divadlo v Praze.

Dnes v pátek dne 27. března 1874.
 (Mimo předplaceni.)

Ve prospěch pana Bedřicha Smetany.

Po prve:

Dvě vdovy.

Komická opera ve dvou jednáních. Text dle Mallefille-a od Em. Züngla.
 Hudbu složil **B. Smetana**. Ve scénu uvedl regis. p. Chvalovský.
 Zpěvohru řídí pan kapelník Smetana.

Karoline Anetka Ladislav Podhájak Mamiňka	st. Sakova st. Sotova pan Vavra pan Čech
--	---

Vesměšná mládež

„Polku“ v 2. jednání uspořádala sl. Hentzova, tančí sl. Růžova, Rudlofova,
 Hansenova, Tomanova a sbor baletní.

Novou dekoraci v 1. jednání maloval pan Macourek.

Sl. Veverková a pl. Šamberková ochravěly.

Lístky prodávají se od 9—12 hod. v pol. a od šestí hod. večer v král. zemsk. česk. divadle.

Začátek o 7. hod. Konec po deváté hod.

Kasbiřtárna B. Stráha v Praze. — Nákladem vlastním. — R. p. 8

Афиша первого представления «Двух вдов»

меют войти [в роль]. Я изумлен и благодарю Вас!»¹
 В этих словах отразился характер композитора, доброжелательного к товарищам по искусству и

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech» стр. 112.

умевшего отдать должное их артистическим достижениям.

Среди неприятностей, пережитых перед тем Сметаной, успех «Двух вдов» был особенно радостен. Композитор вновь почувствовал, что его музыка имеет в Праге много поклонников, что его труд находит заслуженное признание. Успех был так велик, что даже недруги вынуждены были, скрепя сердце, сдерживаться и не слишком выделяться в общем хоре хвалебных отзывов.

Пражская пресса широко осветила премьеру новой оперы Сметаны. Наиболее подробный разбор дал Л. Прохазка на страницах газеты «Народни листы» от 1 апреля 1874 года. Он указывает на «Двух вдов» как на «прекрасный пример» комической салонной оперы. Отдавая должное красоте тематического материала и логичности его развития, Прохазка высоко оценил драматургию оперы, отметил национальную характерность музыки. О том же писал и критик журнала «Люмир», увидевший в новой опере Сметаны выдающееся произведение чешского искусства: «Первое исполнение этой новой оперы стало в то же время большим и заслуженным триумфом композитора над окружавшей его в последнее время неприязнью — высший общественный трибунал решительным образом дал понять, что хочет, чтобы Сметану чтили и уважали как нашего первого музыканта, гордость чешского искусства»¹.

Автор статьи правильно охарактеризовал Сметану, но он явно недооценивал силу его врагов. В первый момент они были ошеломлены успехом «Двух вдов», но затем пустили в ход все средства из своего арсенала. Как и раньше, тон задавала газета «Гудебни листы», в которой полновластно распоряжался Пивода. Сметану снова обвиняли в том, что он отступил

¹ Цит. по книге: P. Pražák. Smetanovy zpěvohry, svazek třetí, стр. 29.

от якобы единственного правильного пути «Проданной невесты» и перешел на позиции вагнеризма. И это говорилось о такой опере, как «Две вдовы» с ее диалогическим построением и обилием законченных номеров, с ее ярко выраженной чешской характерностью! Противники Сметаны не брезгали ничем: они прибегали к личным выпадам, упрекали Сметану в том, что первый спектакль «Двух вдов» шел в бенефис композитора и т. д. С одной стороны, он подвергался нападкам как композитор, с другой — ему предлагалось ограничиться композицией и забыть о дирижировании!

И такие вещи говорили о композиторе, уже заложившем основу чешского классического репертуара, о дирижере, любимом публикой и так много сделавшем для улучшения работы оперной труппы пражского театра! За восемь лет пребывания в театре Сметана дирижировал «Ифигенией в Авлиде» Глюка (первое исполнение в Праге), «Дон-Жуаном» и «Похищением из сераля» Моцарта, «Фиделио» Бетховена, «Иваном Сусаниным» Глинки, «Вильгельмом Теллем» Россини, «Фаустом» Гуно, «Галькой» Мюньшко, рядом чешских опер и т. д. Кстати сказать, «Фауст» был одной из его любимейших опер. «Это волшебство, — говорил он своему другу Алешу Геллеру. — У меня есть одно желание: когда-нибудь написать что-либо подобное». С «Фаустом» у него было связано и воспоминание об одном из последних дирижерских триумфов, о чем гласит запись в дневнике от 9 марта 1874 года: «Овация в театре, устроенная мне публикой во время спектакля «Фауст»... я был встречен громкими приветствиями, а в конце спектакля вызван. Это — демонстрация против Майра, которого Ригер — Пивода — Бём с единомышленниками хотят назначить капельмейстером»¹.

¹ Цит. по сборнику: «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр 110.

Действительно, враги Сметаны делали все, что могли, для изгнания композитора из театра: интриговали против него, публиковали различные демагогические статьи, всячески превозносили «досметановский» период в истории театра, якобы пришедшего в упадок, как только его покинул Майр. Теперь трудно представить себе горячность дискуссии о месте дирижера оперного театра, которой уделялось столько внимания на страницах пражских газет. Надо, однако, вспомнить, чем был театр в то время и каким влиянием мог пользоваться капельмейстер. С этим была неразрывно связана борьба старочешской и младочешской партий, стремившихся овладеть такой общественной трибуной, как театр. Если сказать также об очень сложных отношениях, существовавших в ту пору между пражскими музыкантами, о борьбе различных направлений в чешском искусстве того времени, то можно представить себе накаленность атмосферы начала 70-х годов. Прав З. Неедлы, утверждавший, что здесь речь шла не о спорах между музыкантами, а о «столкновении двух мировоззрений, старого и нового».

В 1874 году противники Сметаны были еще очень сильны и они сумели, вопреки успеху премьеры, создать вокруг «Двух вдов» атмосферу недоброжелательства. Опера прошла семь раз, а затем, когда Сметана вынужден был из-за внезапной болезни покинуть театр, была снята с репертуара. Три года спустя, при обстоятельствах, о которых будет сказано ниже, Сметана сделал новую редакцию своей комической оперы, очень сильно отличающуюся от первоначальной. В таком виде она была поставлена на сцене пражского театра 17 марта 1878 года, но в дальнейшем снова пережила период забвения, а потом опять была отредактирована — на этот раз уже после смерти композитора, В. Новотным, который очень свободно распорядился авторским текстом. Редакция Новотного на некоторое время утвердилась в репер-

туаре, но позже, при содействии замечательного дирижера и вдохновенного исполнителя музыки Сметаны — Коваржовица¹, была частично восстановлена в своих правах авторская редакция 1877 года.

2

Когда в начале 70-х годов Сметана искал сюжет для новой оперы, его внимание привлекла комедия «Две вдовы» французского писателя Мальфийя. Она была поставлена впервые на сцене парижского театра «Comédie française» в 1860 году, затем шла в Германии и в 1868 году появилась в репертуаре Временного театра в Праге. Пьеса шла в чешском переводе, сделанном известным журналистом и театральным деятелем Эмануэлем Цюнгелем (1840—1895). «Две вдовы» пользовались большим успехом у пражской публики, о них с похвалой отзывался в одной из статей Ян Неруда.

Эмануэль Цюнгель явился и автором либретто новой комической оперы Сметаны. Известно, что композитор сочинял ее очень быстро. Его либреттист сумел удержать тот же темп в работе, но, подчас, за счет снижения качества: в либретто «Двух вдов» оказалось немало недочетов, на которые впоследствии указывала критика. Следует, впрочем, сказать, что на долю Цюнгеля выпала трудная задача коренной переработки произведения Мальфийя: время действия было перенесено из XVIII в XIX век, место — из Франции в Чехию, что вызвало не только перемену имен и названий, но и более серьезные изменения. Комедия обогатилась многими подробностями, создававшими местный колорит, одноактная пьеса превратилась в двухактную, что повлекло за собой перепланировку всего материала. Не приходится го-

¹ Карел Коваржовиц (1862—1920) — выдающийся чешский дирижер и композитор, в течение двадцати последних лет жизни возглавлявший оперу Национального театра.

ворить уже о таких необходимых добавлениях, как тексты для хоров, ансамблей и арий.

Сметана остался доволен сотрудничеством с новым либреттистом. В письме от 28 марта 1874 года он сердечно благодарил Цюнгеля и выражал желание приступить в недалеком будущем к новому совместному труду. Его намерение, однако, не осуществилось, и Цюнгель остался либреттистом одной сметановской оперы. Но именно «Две вдовы» сделали его имя памятным в истории чешской музыки.

«Две вдовы», в том виде, как они первоначально появились на сцене, были двухактной комической оперой с прозаическими диалогами и очень небольшим количеством действующих лиц (Каролина, Анежка, Ладислав и Мумлал). Однако впоследствии, так же как это было и с «Проданной невестой», композитор почувствовал необходимость доработки уже законченного и появившегося на сцене произведения. Весьма возможно, что именно опыт работы над партитурой «Проданной невесты» внушал Сметане мысль о создании новой редакции «Двух вдов», тем более что он видел некоторые недостатки произведения и, как всегда, стремился к возможно более ясному и полному выражению своих художественных намерений. Немалое значение имела, по всей вероятности, и заинтересованность театра в новом произведении, каким, по существу, и явилась вторая редакция «Двух вдов».

Сметана подверг партитуру очень значительной переработке. Во-первых, он написал речитативы, полностью заменившие прозаический текст (оставшийся лишь в эпизоде мелодрамы во втором действии). Во-вторых, он ввел новые персонажи — Тоника и Лидку — и дополнил партитуру вновь написанным финалом первого акта, терцетом и другими ансамблями, а также несколькими ариями. Добавления обогатили партии главных действующих лиц и способствовали большей ясности драматургического разви-

тия. Вторая редакция и будет иметься в виду при дальнейшем разборе комической оперы Сметаны.

«Две вдовы», так же как и «Проданная невеста», — комическая опера. Но по содержанию и характеру музыки эти произведения различны: если во втором нарисованы картины деревенской жизни, то первая переносит нас в среду мелкопоместного дворянства, чей быт был хорошо известен композитору. Он ставил своей задачей создание комической салонной оперы на сюжет из жизни того времени. Образы комедии Мальфийя приобрели поэтому совсем иной смысл и в либретто, и в музыке, обогатились чертами новой национальной характерности. В результате возникло одно из лучших произведений чешского оперного искусства, по-новому раскрывающее дарование Сметаны. Он остался верным своему постоянному принципу — не повторяться, находить каждый раз иное творческое решение. Его пятая по счету опера не похожа ни на одну из предшествующих и последующих. Много интересных мыслей высказал о ней Зденек Неедлы, убедительно показавший, как изменялось у Сметаны понимание оперного жанра в зависимости от различия драматургической основы, как сохранялись при этом индивидуальные черты его стиля.

Действие оперы Сметаны происходит летом, в уединенной дворянской усадьбе, где проводят дни две молодые вдовы — хозяйка поместья Каролина и ее кузина Анежка. Их жизнь течет однообразно, и каждое маленькое событие кажется значительным. Когда садовник Мумлал сообщает о неизвестном, охотившемся без разрешения на землях поместья, когда в доме появляется и сам виновник — молодой помещик Ладислав Подгайский, то изобретательная на выдумки Каролина устраивает над ним комически-серьезный суд. «Преступник» приговаривается к «наказанию»: остаться на весь день в доме и пообедать дичью, подстреленной им утром.

Само собой разумеется, что Ладислав не слишком тяготеет к этому «приговору» — он уже давно любит Анежку и ищет возможности рассказать ей о своих чувствах. Но Анежка, верная памяти покойного мужа, не желает слушать Ладислава, хотя втайне и любит его. Происходящее не ускользает от проницательного взора хозяйки дома, и она, сочувствуя обоим молодым людям, решает помочь им понять друг друга. Каролина прикидывается влюбленной в Ладислава, чтобы пробудить ревность в сердце Анежки. Тонко задуманная интрига завершается успешно, ко всеобщему удовольствию. Анежка отдает свою руку и сердце Ладиславу, Каролина радуется их счастью, все поют и веселятся в заключительной сцене, увенчанной жизнерадостным хором и, конечно, неизменной полькой.

Надо было обладать музыкально-драматургическим дарованием Сметаны, чтобы из подобного, весьма незамысловатого и непритязательного, сюжета сделать значительное произведение оперного искусства, избежав вполне возможного уклона в оперетту. Он достиг большого успеха потому, что руководствовался правильным представлением о сущности комедийного жанра и умело воспользовался присущими ему веселыми ситуациями для показа характеров действующих лиц, прежде всего — Каролины, Анежки и Мумлала.

Новая опера Сметаны поразила современников легкостью и изяществом комедийного действия, участники которого очерчены жизненно и рельефно. Именно полнота реалистической характеристики и делает оперу «Две вдовы» крупным достижением чешского музыкально-драматического искусства.

На первом плане, разумеется, находятся Каролина и Анежка. Они не похожи друг на друга и в то же время как бы дополняют друг друга в общей картине оперы. Этот психологический контраст дает композитору богатые возможности для построения многих

динамически развивающихся сцен и ансамблей, которыми так богата партитура «Двух вдов».

В музыкальной характеристике Каролины преобладают изящество и игривость, являющиеся выражением ее веселости и неизменно доброго расположения духа. Каролина не прочь посмеяться и пошутить, что наиболее полно раскрывается в сцене суда над Ладиславом, где она выступает в пародийной роли строгого судьи. В то же время ей свойственны элегантность, чувство меры и тонкого вкуса. Они видны во всех деталях ее партии — в великолепных по характерности и точности декламации речитативах, занимающих важное место в опере, в ансамблях и ариях, среди которых первая воссоздает портрет героини.

В арии Каролины композитор пользуется выразительными средствами колоратуры. Тонкость ритмического рисунка соединяется здесь с изяществом фактуры аккомпанеента, в особенности интересного во второй половине арии. Ее мелодическое зерно — первая фраза, легко очерченная и капризная, сразу же вводящая слушателя в мир чувств и настроений Каролины:

38 [Moderato]

Sa-mo.stat.ně vlad.nu já

vsě.my stat.ky svý mi

В ходе развития партия Каролины обогащается различными оттенками, но основное настроение — жизнерадостное и задорное — остается неизменным до конца. Это — одна из особенностей комической оперы Сметаны: образы действующих лиц сразу даются во всей их определенности, сохраняющейся в дальнейшем течении сценического действия.

Полной противоположностью Каролине является Анежка, с ее лирической мечтательностью. Подобное сопоставление двух главных женских партий можно встретить у многих композиторов. Но Сметана решил задачу по-своему, в духе традиций национальной комической оперы. Его Анежка — чешская женщина, что ясно чувствуется во всем интонационном складе ее партии, тесно связанном с чешской лирической песенностью, причем — в ее городском варианте.

Лирическая сущность образа Анежки раскрывается в ее ариозо, в котором господствует настроение мечтательного раздумья. Здесь есть нечто, напоминающее о Марженке, но в целом образ более изыскан, как того требует и самый сюжет оперы:

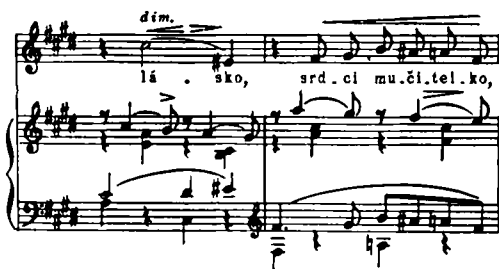
37 *Andante sostenuto*
p dolce espressivo

o ja . kou ti . sen
dolce espressivo

mé srd . ce cí . tí, jej mám zde



Еще ярче и характернее превосходное ариозо из второго действия, чарующее своей мелодической прелестью, тонкостью гармонии и, главное, поэтичностью и одухотворенностью. Ариозо является кульминацией всей партии Анежки и в то же время одной из самых вдохновенных лирических страниц музыки Сметаны:





Большой удачей композитора явился и образ Мумлала — старого садовника, ворчуна и упрянца, строгого блюстителя порядка в усадьбе Каролины. Он очерчен юмористически, его настойчивость и упорство, его потешная неуклюжесть подсказали Сметане лаконичную, многократно повторяющуюся оркестровую фразу, предшествующую появлению Мумлала. В его партии применена басовая колоратура, столь любимая мастерами комической оперы XVIII столетия и почти совершенно исчезнувшая из композиторской практики во времена Сметаны. Мумлал — колоритный персонаж оперы, обрисованный композитором с мягким юмором, с той жизненной правдоподобностью, которая не терпит окариатуривания. Вот почему партия Мумлала, так же как и Кедала, является трудной, но и интересной задачей для артиста-певца.

Менее колоритным получился образ Ладислава, хотя и в нем несомненно есть черты национальной характеристики. Они видны, например, в его балладе, связанной с традиционными мелодическими и ритмическими формулами «охотничьей» музыки (что имеет основание в сценической ситуации — ведь Ладислав впервые появляется в качестве охотника, задержанного Мумлалом на землях Каролины). В дальнейшем — в дуэтах и сценах с Анежкой — Ладислав как бы входит в круг ее чувств и настроений что делает его музыкальную характеристику в какой-то мере

подчиненной, лишенной того своеобразия, которым обладают обе героини и Мумлал.

Тоник и Лидка — эпизодические фигуры, появившиеся лишь во второй редакции оперы. Необходимо сказать, что в отличие от Каролины, Анежки и Ладислава, охарактеризованных посредством интонаций городской песни, Мумлал, и в особенности Тоник и Лидка, вносят в оперу типичные обороты и ритмы музыки чешского села. Отличительная черта музыкального стиля «Двух вдов» заключается именно в органическом сочетании элементов городского и деревенского фольклора. Причем Сметана, одаренный очень чутким интонационным слухом, всегда умел выдвинуть на первый план тот или другой элемент, когда этого требовала сценическая ситуация. Можно напомнить о чисто деревенской польке, звучащей в сцене Мумлала, Тоника и Лидки:

39 *Più moderato*

Лидка

Тоник

Più moderato

p

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Первая система — для Лидки, вторая — для Тоника, третья — для фортепиано. Все системы имеют темп *Più moderato*. В первой и второй системах ноты сопровождаются русскими транслитерированными словами: *Hu . bíš . ka, aj, ne . ví . dá . no!*. В третьей системе фортепиано начинается с динамического обозначения *p* (piano).

Продолжение музыкального фрагмента на две системы. Включает вокальные партии и фортепиано. Слова *Hu . bíš . ka, aj, ne . ví . dá . no!* повторяются под нотами.

Такая музыка резко отличается от элегантных (салонных — по терминологии Сметаны, не совпадающей, впрочем, с общепринятым толкованием этого понятия) мелодий, столь многочисленных в партитуре «Двух вдов». Чисто народные — песенные и танцевальные — элементы занимают в ней сравнительно небольшое место. Но отсюда не следует, что можно говорить о недостаточной национальной характерности, а тем более — о «вагнеризме» и «онемечивании» чешской оперы, в чем упрекали Сметану его недруги из лагеря Пиводы. Общий тон и характер музыки чисто чешские, и они не могли быть иными у такого композитора, как Сметана, тесно и прочно связанного с отечественным музыкальным бытом.

В опере «Две вдовы» много разнообразных ансамблей, гораздо больше, чем в предшествующих операх Сметаны. Все они написаны мастерски, с полным знанием деталей вокальной фактуры. Вот где видны результаты большой практической школы, пройденной композитором за дирижерским пультом оперного театра! Обилие ансамблей, быстро сменяющих друг друга и восполняющих немногочисленность хоровых сцен, является, таким образом, одной из важнейших особенностей нового произведения Сметаны.

Ансамбли возникают в ходе сценического действия естественно и непринужденно. Так композитор вводит первый дуэт Каролины и Анежки, представляющий вместе с тем и экспозицию их характеров. Так возникает вслед за ним трио с Мумлалом, а затем — квартет с участием Ладислава: цепь ансамблей строго обусловлена требованиями музыкальной драматургии и каждый из них занимает в ней свое особое и важное место.

Они примечательны и по мастерству музыкально-психологической характеристики каждого из действующих лиц, что свидетельствует о прочном усвоении заветов Моцарта, оставившего поистине классические образцы оперных ансамблей (например, трио

Дон-Жуана, Лепорелло и Командора из первого действия оперы «Дон-Жуан»). Следует сказать, что «Две вдовы» — наиболее моцартианская из всех опер Сметаны, если конечно говорить об общеэстетических принципах, а не об особенностях стиля, столь различного у двух композиторов.

Массовые сцены занимают в «Двух вдовах» совершенно иное место, чем в первой комической опере Сметаны. Там они были неразрывно связаны с развитием действия, там, возможно, понять характеры и поступки героев без учета влияния окружающей их народной среды. Здесь массовые сцены лишь создают общее веселое и беззаботное настроение и по существу не участвуют в действии. Зато, как отмечалось, композитор уделил много внимания вокальным ансамблям. Важнейшую роль играют и речитативы (имеется в виду окончательная редакция 1877 года).

Сметана всегда придавал исключительное значение правильности музыкальной декламации, заботился о точной передаче интонационных особенностей чешского языка, его просодии и ритмики. Именно это, с его точки зрения, определяло национальную характерность стиля оперной музыки. Он долго работал над речитативами, тщательно отшлифовывая каждую фразу, добиваясь лаконичности изложения, чистоты стиля, верной передачи каждой сценической ситуации. И следует отдать должное его мастерству: речитативы «Двух вдов» действительно могут быть признаны образцовыми и составляют существенную часть музыкально-драматического развития оперы. Не случайно Сметана так ревниво относился к малейшим изменениям в речитативах — он полагал, что это нарушает цельность его мелодического стиля, его «чешской декламации в речитативах».

Верность декламации характерна, впрочем, и для всех других номеров оперы — будь то ария, ариозо или ансамбль. Свободно льющаяся мелодия нигде не вступает в противоречие с требованиями декламации,

каждое слово распето с естественностью и непринужденностью, с той элегантностью, которую сам композитор считал одним из основных качеств музыки «Двух вдов»¹. Он достиг полной свободы в сочетании мелодической распевности с интонациями чешской разговорной речи, которой свойственно чередование долгих и кратких звуков, придающее ей неповторимое своеобразие. С другой стороны, Сметана обращался к неисчерпаемой сокровищнице чешской лирической песни. Сочетание элементов родной для него народной музыки и речи определяет главные черты мелодического стиля «Двух вдов».

Он, бесспорно, чешский, хотя национальная сущность выражена здесь иначе, чем в музыке «Проданной невесты». В «Двух вдовах» сравнительно немного эпизодов, непосредственно связанных с распространенными жанрами народной музыки, в них больше интонационной обобщенности. Сметана не боится отступать от общепринятых формул там, где этого требует его музыкально-драматургический замысел. Новаторство композитора и было одним из главных поводов для обвинения его в пренебрежении к национальным традициям. Враждебные Сметане критики доходили даже до того, что называли музыку «Двух вдов» «невразумительной». Они не видели или не хотели видеть, что композитор выявил здесь черты чешского характера по-новому и притом очень оригинально и жизненно. Теперь, когда «Две вдовы» выдержали испытание временем и стали в Чехословакии одной из любимейших опер, представленной в репертуаре каждого театра, видна полная неосновательность измышлений Пиводы и его сторонников, доставивших некогда великому чешскому композитору столько глубоких огорчений и неприятностей.

¹ См. письмо к Л. Прохазке от 21 февраля 1882 года. «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 197—199.

Во второй комической опере ярко проявилось присущее Сметане чувство юмора. Прав З. Неедлы, писавший, что именно «Две вдовы» являются тем произведением, которое могло бы открыть слушателям и исполнителям «истинную суть юмора Сметаны и научить их, таким образом, иначе и правильное смотреть и на другие его комические оперы, в особенности на «Проданную невесту», как произведение не менее тонкого, хотя и простонародного юмора»¹.

Эти слова вновь возвращают нас к сравнительной оценке произведений Сметаны, столь распространенной в чешском музыковедении. Для того чтобы правильно понять их смысл, надо вспомнить, что успех «Проданной невесты» (особенно за рубежом) нередко мешал увидеть огромные достоинства других творений композитора. Поэтому, и только поэтому, ценители наследия Сметаны и старались направить внимание слушателей не только на самую прославленную из его опер, но и на другие, не менее значительные.

«Две вдовы» стали для Сметаны новым важным этапом на пути к овладению разнообразными средствами оперного жанра, в частности легким комедийным стилем, который не часто привлекал внимание композиторов второй половины XIX столетия. Опера, одновременно, стала и обобщением собственного творческого опыта, в особенности опыта создания чешского речитатива. Здесь Сметана намного опередил своих современников и показал пример, сохраняющий значение и для современного поколения. Но и независимо от этого «Две вдовы» являются прекрасным произведением оперного искусства, отмеченным печатью тонкого и оригинального мастерства, они дают благодарнейший материал для исполнителей и заслуживают самого широкого распространения в театральной жизни.

¹ З. Неедлы. Бедрих Сметана, стр. 49—50.

«Две вдовы» — одна из тех немногих опер, которые подвергались неоднократным переработкам и после премьеры. Первая из них была сделана, как отмечалось, рукою самого Сметаны в 1877 году. Он ввел два новых действующих лица (Тоника и Лиду), написал речитативы, объединившие отдельные музыкальные номера в одно целое, внес некоторые другие изменения. Композитор считал, что его работа на этом закончилась, но судьба решила по-иному, и «Две вдовы», больше чем какая-либо другая из сметановских опер, стали предметом различных редакторских экспериментов. Они начались при жизни композитора и доставили ему немало огорчений.

В 1882 году возник вопрос об издании клавира «Двух вдов» немецкой фирмой «Bot und Bock», что само по себе было для композитора заманчивым и интересным. Но когда он узнал о требованиях новых перемен, то нашел их неприемлемыми и наотрез отказался. «Протестую против перенесения действия из Чехии во Францию», — писал Сметана своему другу Прохазке. Он указывал также, что стремился к правильности чешской музыкальной декламации, которую «эти немецкие господа понять не могут», а потому, допуская возможность сокращений, решительно возражал против «присочинений». Слова Сметаны показывают его высокую принципиальность, не позволившую ему отступить со своих творческих позиций. Надо сказать, однако, что немецкое издательство не посчиталось со справедливыми авторскими пожеланиями и выпустило клавир «Двух вдов», заменив чешские имена немецкими и поместив варианты речитативов в соответствии с немецким переводом¹.

После смерти Сметаны «Две вдовы» долго не появлялись на сцене — театральные руководители счи-

¹ Подробности можно найти в книге: P. P ř a ž á k. Smetanovy zpevohy, svazek třetí, стр. 63—64.

тали оперу недостаточно сценичной и малоинтересной для публики. В 1893 году была осуществлена постановка «Двух вдов» в новой «редакции», совершенно исказившей авторский замысел. Как ни странно, эта «редакция» была сделана рукой человека, стоявшего близко к композитору, — Новотного.

В своем самоуправстве он зашел очень далеко, проявив редкую бесцеремонность по отношению к столь крупному мастеру. Новотный поменял местами многие номера (в том числе не остановился перед перенесением вступительного хора в середину второго действия). Кроме того, он превратил два действия, написанные Сметаной, в три, причем второе было создано из различных номеров оперы без учета их содержания и музыкально-драматургического смысла. Сюда вошли хоры, а также — сцены Мум-лала, Тоника и Лидки, которые Новотный поставил, кстати сказать, в совершенно иные, чем у Сметаны, отношения друг к другу. Все это было сделано якобы для того, чтобы содействовать настоящему успеху оперы Сметаны. Однако ухищрения редактора не принесли желаемого результата.

В начале нашего столетия «редакция» Новотного еще продолжала оставаться авторитетной для руководителей пражского театра и потребовалось немало усилий для возвращения к авторскому подлиннику. В защиту Сметаны и с острой критикой Новотного выступил на страницах журнала «Люмир» Отакар Гостинский. Важную роль в борьбе за восстановление оригинальной авторской редакции сыграл Зденек Неедлы, посвятивший этому вопросу немало страниц своей известной книги «Оперы Сметаны», написанных с полемической страстностью и полной убедительностью. Дело довершил замечательный чешский дирижер и композитор Отакар Острчил¹, поставив-

¹ Отакар Острчил (1879—1935) — выдающийся композитор и дирижер, сменивший в 1920 году К. Коваржовица за пультом Национального театра. Ему принадлежат многочи-

ший в 1923 (!) году «Две вдовы» в редакции 1877 года. С тех пор началась как бы вторая жизнь прекрасной оперы Сметаны, претерпевшей столько метаморфоз в своем сценическом воплощении.

Такова история возникновения и постановок второй комической оперы Сметаны, по праву занявшей ныне достойное место среди его лучших произведений. Она вновь показала многогранность его творческого дарования и неизменный интерес к жанру комической оперы. Новым подтверждением этого стала следующая комическая опера «Поцелуй» — снова совсем иная по жанру и характеру. Композитор задумал ее еще во время работы над первой и второй редакциями «Двух вдов». Завершена она была в 1876 году, уже в пору полной глухоты. Подробный разбор «Поцелуя» будет дан в следующей главе, здесь же надо высказать несколько соображений о том большом периоде жизни композитора, который начался с его возвращением на родину и закончился столь неожиданно и трагически в 1874 году, когда композитор потерял слух.

Премьера «Двух вдов» была важным событием в жизни Сметаны. Однако, кроме спектаклей новой оперы и вызванной ими полемики, в его жизни было немало других знаменательных событий, свидетельствовавших о любви к нему широких кругов чешской общественности.

17 апреля 1874 года исполнилось сто лет со дня рождения Вацлава Яна Томашка. Эта дата отмечалась торжественным концертом, в котором принял участие и Сметана, сыгравший несколько фортепианных рапсодий Томашка. Публика встретила его с исключительной теплотой и сердечностью. А месяц

сленные произведения, в том числе оперы «Конец Власты» и «Иванушкино царство» (по одной из сказок Л. Толстого). В 1924—1927 и 1934 гг. дирижировал полными циклами сметановских опер и снискал известность в качестве одного из лучших исполнителей музыки великого композитора.

спустя, 25 мая, он снова оказался в центре внимания пражских любителей музыки — на этот раз в качестве дирижера большого концерта, посвященного произведениям славянских композиторов.

Концерт, состоявшийся в Новоместском театре, был устроен в ознаменование юбилея Академического читательского общества. В программу концерта входили следующие произведения: Сметана — увертюра к опере «Либуше» (второе публичное исполнение), Дворжак — скерцо из симфонии ре минор, Бендль — хор «Умиравший гусит», Римский-Корсаков — симфоническая поэма «Садко», Мехура — хор татар из оперы «Мария Потоцкая», Фибах — симфоническая поэма «Забой, Славой и Людек». Знаменательно сочетание имен Сметаны, Дворжака и Фибаха в одной программе, равно как и то, что прославленный композитор познакомил публику с произведениями молодежи. Следует отметить, кстати, что на концерте в первый раз прозвучала инструментальная музыка Дворжака, ранее известная пражанам лишь по исполнению его «Гимна». Важно подчеркнуть и исполнение Сметаной симфонической поэмы «Садко»: это вновь показывает его интерес к русской музыке, в том числе и к произведениям композиторов балакиревского кружка. Ведь партитура «Садко» была в то время новинкой и для русской публики, и самый факт ее получения Сметаной говорил о внимании, с которым он следил за развитием искусства братского народа и о сохранившихся связях с его представителями, приславшими в Прагу рукопись из далекого Петербурга. Что касается пражан, то они едва ли не впервые услышали музыку Римского-Корсакова, с которой, так же как и с музыкой Глинки и Даргомыжского, их познакомил Бедржих Сметана.

Все это происходило в 1874 году, когда композитор находился в полном расцвете жизненных и творческих сил. Сколько изменений произошло в его жизни с того майского дня 1861 года, когда он вер-

нулся в Прагу после долгих лет отсутствия! Тогда он был известен лишь сравнительно немногим любителям музыки и то, главным образом, как замечательный пианист. В его композиторском портфеле имелся ряд превосходных произведений, но он еще не обращался (если не считать трех симфонических поэм) к воплощению монументальных замыслов и, быть может, еще не помышлял об оперной музыке, так прославившей его впоследствии. Во время пребывания за рубежом он накопил большой композиторский, исполнительский и педагогический опыт, подготовил себя к решению важнейших задач, выдвигавшихся на первый план в музыкальной жизни тогдашней Чехии.

Годы 1861—1874 были отмечены интенсивнейшим творческим ростом Сметаны и, одновременно, всей чешской музыки. Трудно отделить их друг от друга — каждое достижение композитора способствовало развитию его родной музыки, а ее успехи, в свою очередь, воодушевляли композитора на новые труды. Вместе с друзьями он вел борьбу за жизненные потребности и права чешской музыки: за организацию чешских симфонических концертов и спектаклей.

Сметана отлично понимал, что является первоначально важным, — отсюда его исключительное и непрестанное внимание к опере, причем к самым разнообразным ее жанрам. (Здесь невольно напрашивается параллель с Глинкой, также ставившим оперу в центре своих творческих помыслов.) И результаты не замедлили сказаться: выросли и окрепли дарования выдающихся артистов, намного расширился национальный оперный репертуар.

К 1874 году, кроме трех произведений Сметаны, на сцене были поставлены оперы других чешских композиторов, многие из которых публика встречала очень тепло.

Таковы, например, оперы Йозефа Рихарда Розкошного «Микулаш» (либретто К. Сабины) и, осо-

бенно, «Святоянские пороги», премьерой которой дирижировал Сметана. Такова комическая опера «В колодце», написанная Вилемом Блодеком под непосредственным влиянием «Проданной невесты» (тоже на либретто К. Сабинны). Она, как известно, удержалась в репертуаре и поныне, ставилась и на зарубежных сценах. Нельзя не упомянуть также об имевших в свое время значительный успех операх Карла Бендля — «Лейла» (либретто Э. Красногорской) и «Бржетислав», Карла Шебора — «Гуситская невеста», Леопольда Эугена Мехуры — «Мария Потоцкая» (на сюжет, заимствованный из пушкинского «Бахчисарайского фонтана»), Войтеха Гржимали — «Заколдованный принц» (первая чешская комическая опера с диалогами, непосредственно предшествовавшая сметановским «Двум вдовам»). К 70-м годам относятся и первые оперные опыты Антонина Дворжака: «Альфред», «Король и угольщик».

Это были произведения различного художественного и исторического значения. Но все вместе они свидетельствовали о росте сил чешского музыкального творчества, о выдвижении многих молодых дарований. Улучшилось и положение чешских композиторов. Если 20—30 лет назад чешским композиторам очень трудно было найти применение своим дарованиям, и они часто были вынуждены искать счастья за рубежом, то теперь большинство из них работало дома и для своего народа. Огромное значение имела, конечно, деятельность чешского театра, ставшего средоточием лучших творческих сил. Коллектив театра мог бы сделать еще больше, если бы не консервативное руководство, из-за которого так много страдал и Бедржих Сметана.

В 70-е годы стало реальностью то, о чем Сметана мог лишь мечтать десять лет тому назад, в период весеннего обновления чешской культурной и общественной жизни: выросло поколение талантливых композиторов, чья музыка приобретала все более

широкую известность. Среди них был молодой Дворжак, а несколько времени спустя к нему присоединились Зденек Фибих и Леопольд Яначек. Они создавали наследие чешской музыкальной классики.

Сметана был в ту пору в центре прогрессивных музыкальных устремлений, к нему тяготели лучшие молодые силы, видевшие в нем знаменосца чешского искусства. Его высоко ценила и передовая пражская общественность. Сколько раз, при его появлении за дирижерским пультом Временного театра, в зале возникали овации, выражавшие любовь и уважение пражан к творцу «Далибора» и «Проданной невесты»! Какой достойной и твердой отповедью его врагам прозвучала прокламация, подписанная такими выдающимися чешскими музыкантами, как Дворжак, Скугерский, Фибих, Бендль, Фёрстер, Розкошный, Гостинский, Прохазка. В ней говорилось о Сметане как о композиторе, пользующемся полным доверием товарищей по искусству, как о художнике, который «смог положить краеугольные камни в фундамент здания будущей национальной драматической музыки». Все это поддерживало Сметану, испытывавшего тяжелый гнет многих неприятностей повседневной жизни. Он понимал, что идет вместе с друзьями и единомышленниками, что никакие нападки врагов не смогут остановить его движение вперед, к заветной цели, к большому искусству всенародного значения.

Сметана выступил страстным борцом за национальную самобытность чешской музыки в ту пору, когда вокруг этой проблемы кипели горячие споры, скрещивались самые разнообразные мнения. Он был неутомим в борьбе с примитивистами из лагеря Пиводы, и это особенно ожесточило их. Они видели в Сметане самого большого и опасного для них противника всего косного, отжившего, тормозящего развитие чешской музыки. Положение осложнилось еще и тем, что борьба эстетических принципов тесно переплеталась с политической борьбой двух партий —

старочехов и младочехов. Силой обстоятельств Сметана оказался связанным с младочехами. Речь идет, конечно, не о его творческих устремлениях, которые были неизмеримо шире и глубже идейных установок этой партии, в конечном счете столь же далекой от жизненных интересов народа, как и партия старочехов. Сметана явился одним из представителей подлинно передовой чешской культуры, он стоял в одном ряду с Божей Немцовой и Яном Нерудой, он вместе с ними горячо переживал каждое — радостное и печальное — событие народной жизни и творил для родины, с верой в ее будущее.

Таков был облик Сметаны — прогрессивного музыкального и общественного деятеля. Он не должен заслонять от нас облик Сметаны — человека, жившего трудной и беспокойной жизнью, работавшего без усталости, с полным напряжением сил. 1874 год был в этом отношении особенно тяжелым, полным разнообразных событий и происшествий.

Сметана был занят в театре до конца сезона. 22 июня он дирижировал спектаклем «Проданной невесты», 1 июля — отчетным представлением Оперной школы, где его снова тепло приветствовали собравшиеся. Наконец, дела были закончены, и он смог отправиться на отдых в деревню. Однако каникулы оказались не очень удачными.

4 июля Сметана приехал в Овчарни и остановился в доме своей старшей дочери Софьи¹, вышедшей незадолго перед тем замуж за лесничего Йозефа Шварца². Неподалеку жил и брат композитора — Карел Сметана. Как вспоминала впоследствии дочь

¹ Софья (1853—1902) — дочь композитора от первого брака. После свадьбы с Йозефом Шварцем поселилась с ним в деревне — сначала в Овчарнях, затем в Ябкеницах.

² Йозеф Шварц (1845—1940) — лесничий, зять Сметаны. В доме Шварца в Ябкеницах композитор провел последние годы своей жизни.

Сметаны, «это время было для него злополучным, он был в высшей степени огорчен теми страшными интригами, которые плелись вокруг него, и думается, только благодаря усилиям доктора Чижека¹ (который был в Товариществе и, если я не ошибаюсь, как раз интендантом театра), отец сохранил место капельмейстера. Он твердо решил на этот раз оставить место дирижера и посвятить себя целиком искусству, и то — как пианист. Занимался регулярно по 4 часа до полудня, а так как его нервы были сильно возбуждены, это еще больше ухудшило его состояние...»²

Как бы то ни было, но нервы композитора действительно не выдержали. 28 июля в его дневнике появляется тревожная запись: «У меня закладывает уши и временами появляется головокружение». Первые признаки надвигающегося заболевания появились еще 1 июля, когда композитор заметил неожиданную разницу в восприятии высоких звуков правым и левым ухом. Неприятные явления усиливались и все больше его беспокоили и, наконец, он был вынужден направиться в Прагу для консультации с врачом. Доктор Зоуфал предложил композитору пробыть несколько дней под его наблюдением, а затем объявил, что болезненные ощущения вызваны катаральным состоянием, которое следует лечить вдуваниями. Очевидно, доктор не усмотрел в состоянии композитора ничего угрожающего: он не настаивал на немедленном лечении и разрешил ему вернуться в деревню. Однако сам Сметана чувствовал себя все хуже и хуже. Между тем приближалось время возобновления дирижерской деятельности в театре.

15 августа на страницах журнала «Далибор» появилось сообщение о болезни Сметаны, правда — без точного указания на ее характер. Там же сообща-

¹ Антонин Чижек (1833—1883) — вице-президент Товарищества чешского театра, интендант Временного театра.

² «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 109.

лось, что неотложную работу по разучиванию новых произведений берут на себя Адольф Чех и Карел Бендль. Враги композитора использовали этот повод для новых нападков и, в то время как он боролся с прогрессирующей болезнью, продолжали вести свои интриги, всячески стараясь опорочить в прессе его театральную деятельность. Автор фельетона, появившегося в газете «Политик» 13 сентября, упрекал Сметану в том, что он... ничего не сочиняет и известен публике лишь по афишам и как завсегдатай кафе Бендля! Намекая на якобы притворный характер болезни композитора, фельетонист заявил в самом развязном и недостойном тоне: «Это первая личность, которая считает чешский театр за пансион, инвалидный дом, патологическое учреждение»¹.

15 сентября Сметана записал в дневнике: «Политик» опять напечатал фельетон, полный позорнейшей лжи о чешском театре, а также обо мне, о том, что как композитор, дирижер и руководитель я получаю огромное жалованье (!) и ничего не делаю и т. д. Все это — ложь и клевета»². Далее композитор пишет о мучительном лечении доктора Зоуфала, не приносившем желанного результата. Нельзя спокойно читать эти строки, нельзя, вместе с З. Неедлым, не возмутиться бессердечностью людей, травивших замечательного композитора в трудную пору его жизни. И едва ли можно сомневаться в том, что все эти переживания ускорили и обострили течение развивавшегося заболевания.

Сметана вынужден был подать в театральную дирекцию заявление, в котором просил освободить его на некоторое время от работы, ибо врач категорически запретил ему всякую музыкальную деятельность,

¹ Цит. по книге: З. Неедлы. Избранные труды, стр. 161.

² P. Pražák. Smetanovy zpevohy, svazek třetí, стр. 101.

запретил даже присутствовать в комнате, где пели или играли на рояле. Положение композитора стало очень тяжелым — он почти ничего не слышал правым ухом и плохо левым. 8 октября появился проблеск надежды: «Впервые после долгого перерыва я опять слышу все звуки верхних октав выравненными», — записывает Сметана в дневнике. Однако это было лишь временное облегчение.

19 октября Сметана был в театре. А по возвращении домой почувствовал себя хуже и в ночь на 20-е оглох и на левое ухо. Его окружило полное безмолвие. Потянулись мучительные дни, когда больной композитор сидел дома, заложив уши ватой и терзаясь самыми мрачными и, увы, реальными предположениями. Теперь установлено, что несчастье, постигшее Сметану, явилось началом длительной и тяжелой болезни мозга, против которой он мужественно боролся последние десять лет своей жизни.

Будущее оставалось покрытым мраком неизвестности. Но надо было думать о настоящем. Перед композитором вставал неотложный вопрос — где найти средства для дальнейшего существования.

Сметана работал в театре всего восемь лет и не имел прав на пенсию. Поэтому, когда композитор обратился за помощью к театральным руководителям, они предложили ему ежегодное пособие в 1200 золотых, потребовав отказа от авторских прав на четыре оперы. Сметане и его семейству этого было «достаточно, чтобы медленно умирать с голода», как он писал с горькой иронией в новом прошении на имя дирекции. Однако просьба о некотором повышении пособия осталась неудовлетворенной. Между тем возникала потребность в новых необходимых расходах, в частности на поездку в Вену для лечения. Ведь тогда еще не была полностью потеряна надежда на выздоровление.

Помощь пришла от бывших учениц, устроивших домашний благотворительный концерт в пользу ком-

позитора, от далеких гётеборгских друзей. Положение несколько улучшилось. Сметана вновь ощутил тепло искренней дружбы. Но даже это вызвало ярость врагов, выступивших с нападками на больного и измученного музыканта, равно как и на тех, кто протянул ему руку помощи. Сейчас трудно представить себе самую возможность подобного выступления, но оно действительно имело место и снова на страницах той же газеты «Политик».

Опять, как и прежде, в защиту композитора прозвучал благородный голос Неруды: «Только у нас можно осмелиться так выступать публично. Говорить о «милости» по отношению к прогрессивному художнику, народному музыкальному гению так, как говорят о милости, проявленной к преступнику. Говорить о милости, оказанной Сметане Театральным товариществом, вообще... грубо. Конечно, надо уважать Товарищество за то, что оно помогло Сметане в самое тяжелое время его жизни, но безусловно верно и то, что сам Сметана до сих пор делал честь чешскому театру. В театре не говорят о благодеянии по отношению к таланту, который наверняка вознаградит за все в полной мере. Но «Политик» говорит о «благодеянии» так, как будто для Сметаны оно было настоящим спасением, и поэтому сразу же старается окружить это благодеяние ореолом мученичества. Они вонзают ему в грудь кинжал своего «благодеяния»¹.

Описанные события разыгрывались в конце 1874, а частично в январе следующего года.

Сметана видел полное крушение всех надежд и планов. Он был вынужден оставить место дирижера, которого добился с таким трудом, более того — уйти от активной музыкально-общественной деятельности, заполнявшей его жизнь. Физические страдания со-

¹ Газета «Народни листы» от 25 февраля 1875 г. Цит. по книге: P. P r a ž á k. Smetanovy z p ě v o h r y, svazek třetí, стр. 119.

четались с нравственными: с неотвязными думами о судьбах своего искусства, своей семьи. Положение было поистине трагическим, и казалось, что из него нет никакого выхода. И именно в этот трудный момент в полной мере проявилась сила духа и воли композитора — он сумел победить страдания и показал пример высокого гражданского мужества, оставшегося в летописях чешской культуры.

Ведь тот, кто потерял слух и вынужден был оставить привычную и любимую жизнь в Праге, был не только одним из ее многочисленных граждан, но и виднейшим представителем чешского искусства. И для друзей, и для врагов главным вопросом было — что произойдет дальше с композитором, останется ли он лишь живой легендой, напоминанием о славном прошлом или продолжит свою творческую деятельность.

Элишка Красногорская приводит в воспоминаниях небезынтересные факты, показывающие, до чего доходили в своих измышлениях враги композитора. Одна из пражских дам заявляла, что невозможно поверить в то, что оглохший Сметана в состоянии сочинять музыку, и ссыдалась при этом на пример... своего мужа, который писал какие-то фортепианные пьески, причем каждую из них предварительно выстукивал на фортепиано. И далее, та же дама, бывшая, очевидно, не единственной, призывала Красногорскую не быть «легковерной» и утверждала, что болезнь Сметаны является вымышленной! Все, мол, сделано для того, чтобы оттеснить конкурентов, создать себе рекламу, привлечь публику послушать произведения глухого музыканта!

Сколько раз Сметане приходилось сталкиваться с враждебными домыслами, слухами и подозрениями, проникавшими и в деревенскую тишину Ябкениц, в скромный дом лесничего, где прошло последнее десятилетие его жизни! Они глубоко печалили композитора, но, конечно, затрагивали не так непосред-

венно, как в былые времена, когда Сметана находился в самой гуще пражской жизни. Ведь в ябке-ницком доме жил уже не тот человек, который с таким жаром и пылом участвовал во всех ее событиях. Деревенские условия страшно сузили поле деятельности Сметаны, но с тем большей силой и сосредоточенностью он работал в той единственной области, которая оставалась для него доступной. Теперь ничто не отвлекало его от партитурной бумаги, и он самозабвенно трудился над новыми произведениями. Его творчество расцвело вновь и принесло замечательные плоды — оперы, симфонические поэмы, квартеты и фортепианные пьесы, отмеченные печатью великого дарования.

Обо всем этом будет подробно сказано в дальнейшем. Здесь же хочется еще раз обратить внимание на необычность его судьбы. Она напоминает судьбу Бетховена, хотя есть в ней и нечто особое, не позволяющее провести полную аналогию.

Ведь Бетховен утратил слух не сразу и не пережил ужаса внезапной катастрофы, подобно Сметане. С другой стороны, Бетховен был человеком более страстным, одаренным огненным темпераментом, что вносило особый оттенок во все его переживания. Сметана, по крайней мере внешне, переносил несчастье спокойнее, был сдержаннее в проявлениях своих чувств, даже в письмах к друзьям. Главное же различие заключалось не столько в личных особенностях характеров композиторов, сколько в общественном положении каждого из них. Гений Бетховена получил признание во всех европейских странах, и его несчастье было окружено ореолом трагического величия. Как воспринимали современники глухоту Сметаны, что они говорили и писали о ней, видно из вышесказанного.

А сам он напрягал все силы в борьбе с постигшим его несчастьем. Он работал и в те дни, когда еще кровоточила страшная рана и несчастье еще не

стало привычным. Об этом говорят немногословные записи в дневнике:

«Н о я б р ь.

18-го закончил симф[оническую] поэму «В ы ш е-
г р а д», которую начал в конце с е н т я б р я.

20-го начал писать, то есть сочинять другую симф[оническую] поэму: «В л т а в у».

Д е к а б р ь.

Д н я 8-о г о з а к о н ч и л с и м ф [о н и ч е с к у ю]
п о э м у «В л т а в а», и т а к з а 19 д н е й».

В тяжелейшие минуты своей жизни Сметана не сошел с творческого пути и, не теряя ни минуты, пытливо вглядываясь в дальние горизонты, создавал симфонические поэмы, вошедшие в единственный в своем роде цикл «Моя родина». Композитор работал с подъемом, страстью и увлечением. И не случайно в трагические месяцы конца 1874 года он обратился к сюжетам и темам своих симфонических поэм: образы родины — великие и прекрасные, суровые и мужественные, картины родной природы, поэзия родных легенд — вот в чем нашел прибежище усталый дух Сметаны. В самый трудный день, в часы тягчайшего несчастья, он снова прильнул к родной земле и почерпнул в ней силы для новой жизни и вдохновения.

Глава седьмая

ПЕСНЯ О РОДИНЕ

1

Симфонический цикл «Моя родина» — уникальное явление музыкального искусства. Но если говорить о чешском искусстве, о его идейной направленности и излюбленной тематике, то станут ясными многочисленные связи симфонических поэм Сметаны с другими выдающимися созданиями национальной литературы и живописи. Они также навеяны народными легендами и сказаниями, в которых издавна воплощались сокровенные чаяния людей.

Так, например, хочется провести аналогию с одним из замечательных произведений чешской литературы — «Старинными сказаниями чешского народа» Алоиса Ирасека. Знаменательно, что в этой книге, вышедшей в свет в 1894 году, то есть десять лет спустя после смерти Сметаны, встречаются почти все сюжеты его симфонических поэм. И Сметана, и Ирасек обращались к сказаниям о Вышеграде, Шарке и Бланике, рассказывали о героях гуситских войн, воспевали красоты родной природы. Уже говорилось о том, что Ирасек дал свою обработку легенд о Либуше, чей образ незримо присутствует и в «Моей родине» Сметаны.

3. Неедлы сказал, что в повестях Ирасека «перед нами открывается душа нашего народа, его народная философия», что в них воплощены «его моральные и исторические взгляды»¹. То же можно сказать и о поэмах Сметаны, глубоко народных в самом высочайшем смысле слова.

«Моя родина» — цикл из шести симфонических поэм: «Вышеград» (1874), «Влтава» (1874), «Шарка» (1875), «В чешских лугах и лесах» (1875), «Табор» (1878) и «Бланик» (1876—1879). Каждая из них представляет самостоятельный художественный интерес, в каждой из них авторский замысел выражен законченно, рельефно, и все они связаны друг с другом.

Еще во время работы над оперой «Либуше» Сметана задумал написать программное симфоническое произведение торжественного характера. Он мыслил его как непосредственное продолжение оперы и поэтому остановился на теме Вышеграда — древней чешской крепости, с которой неразрывно связано и сказание о Либуше. Вскоре возник и замысел второй симфонической поэмы — «Влтава», а за ней — и других частей цикла. Но эти планы остались тогда неосуществленными, ибо композитор был всецело захвачен созданием музыки «Либуше». Лишь в сентябре 1874 года, в тревожные дни развивающейся болезни, он начал писать партитуру «Вышеграда». В течение четырех лет продолжалась интенсивная работа над циклом, в основном закончившаяся в 1878 году. Годом позже композитор завершил партитуру «Бланика», а вместе с ней и весь цикл. Он возник, таким образом, в первые годы глухоты, когда Сметана оставил на время мысли об опере и сосредоточил внимание на инструментальной му-

¹ Алоис Ирасек. Сочинения в восьми томах, том первый. Государственное издательство художественной литературы, М., 1955, стр. 580.



БЕДРЖИХ СМЕТАНА

*Рисунок художника А. Хитусси
(с фотографии 1875 г.)*

зыка: к этому же периоду относятся такие его замечательные произведения, как струнный квартет «Из моей жизни» (1876) и «Чешские танцы» для фортепиано (1879).

Вначале Сметана хотел просить поэта Сватоплука Чеха написать стихотворный текст для каждой из шести симфонических поэм. Но затем он отказался от этой мысли и ограничился кратким комментарием, раскрывающим его творческий замысел в самых общих чертах. Авторские высказывания не следует рассматривать как точно изложенную программу: они, скорее, являются нитью, помогающей слушателю разобраться в содержании симфонических поэм, для каждой из которых Сметана искал, по его собственным словам, «новую форму, целиком новую». Она была обусловлена идейным замыслом всего цикла «Моя родина». Говоря о нем, необходимо обратить внимание на национальную характерность музыкальных образов — они очень конкретны в своих связях с чешской жизнью и культурой. Такова, например, тема Влтавы — типичный напев чешской лирической песни, таковы чудесные мелодии польки из той же «Влтавы» или из поэмы «В чешских лугах и лесах».

Наряду с ними, в двух последних поэмах цикла звучит знаменитая мелодия гуситской песни «Кто ж вы, божьи войны», ставшей для каждого чешского патриота музыкальным символом героической борьбы за свободу и независимость. Обобщенность музыкальных образов в поэмах Сметаны очень велика. Композитор охватывает широкий круг интонаций, но каждый раз умеет найти единственную, необходимую для воплощения его творческого замысла. Отсюда рельефность тематического материала цикла, напоенного песенным дыханием, изобилующего великолепными мелодиями. Они всегда пахотятся на первом плане и не теряются в нагромождениях фактуры, подчас очень сложной. Непрерывность мелоди-

ческого тока — одно из самых замечательных качеств симфонического цикла Сметаны, сочетающего черты эпоса и прочувствованной лирики.

Весьма возможно, что, приступая к работе над партитурой первой симфонической поэмы, Сметана еще неясно видел «сквозь магический кристалл» контуры будущего эпического цикла. Неизвестно также, насколько ясным представлялось композитору соотношение всех тематических и конструктивных элементов. Однако главная идея цикла отчетливо выражена в музыке «Вышеграда», не говоря уже о том, что с первых его страниц устанавливается тон объективного и в то же время глубоко лирического повествования, характерный для всей музыки «Моей родины». Любопытно также, что ее отдельные части создавались в той последовательности, которая имеется в окончательной редакции.

В своем цикле симфонических поэм Сметана подводит итог долголетним творческим исканиям в области программной инструментальной музыки, дает волнующее художественное воплощение глубоким раздумьям о судьбах родины. На пути к созданию «Моей родины» находились и ранние симфонические поэмы (особенно — «Лагерь Валленштейна»), и «Воспоминания о Чехии в форме полек», и героико-эпические оперы «Далибор» и «Либуше». В них постоянно встречаются образы, близкие по духу и характеру к образам симфонического цикла. И, быть может, ничто другое не дает такого ясного представления об эволюции Сметаны, как сравнительное рассмотрение его ранних и поздних оркестровых произведений. Впрочем, мастерство оркестрового письма вырабатывалось и в оперной лаборатории композитора: многие эпизоды «Далибора» и «Либуше» в чем-то перекликаются с отдельными частями таких симфонических поэм, как «Вышеград», «Табор», «Блажник». Их музыкальные образы очень картинны, вызывают подчас яркие зрительные ассоциации.

Цикл «Моя родина» резко отличается от ранних симфонических произведений Сметаны, написанных в Гётеборге. Там во многом заметно следование принципам листовского симфонизма, которые вполне подходили для музыкального воплощения таких сюжетов, как «Ричард III», «Гакон Ярл», а быть может, и «Лагерь Валленштейна». Теперь композитор проявил полную творческую самостоятельность в отборе тем, сюжетов и приемов развития, тем более что само содержание требовало обновления формы. Темы и сюжеты цикла почерпнуты из чешской действительности. Естественно, что в разработке этого, нового для инструментальной музыки, материала Сметана должен был искать свои собственные пути. Следует заметить, что в некотором отношении — насыщенности музыки действием, а не лирико-философскими размышлениями — цикл «Моя родина» приближается к той ветви русского программного симфонизма, блестящим образцом которой является увертюра «1812 год» Чайковского.

Сметана пришел к созданию цикла «Моя родина» обогащенный собственным опытом и опытом крупнейших симфонистов XIX века, прежде всего — Берлиоза и Листа. Его творческие принципы связаны с новаторскими исканиями, с такой силой проявившимися в европейской симфонической музыке второй половины прошлого века. В своем ябкеницком уединении он не мог, разумеется, познакомиться со всеми новинками, не мог, например, знать о симфониях Бородин (особенно — «Богатырской»), в которых по-иному решалась проблема эпического симфонизма. Но своим творческим трудом он внес в развитие европейского симфонизма вклад большой ценности.

Программность была излюбленным принципом Сметаны, ибо он стремился выразить в инструментальной музыке вполне определенное идейное содержание. От героических концепций «Далибора» и «Либуше» он естественно пришел и к замыслу «Моей

родины». Однако он никогда не забывал о музыкальном образе и не подменял его понятием изобразительности или декоративности. Создавая очень яркие и конкретные музыкальные картины, он всегда помнил о логике симфонического развития, о требованиях архитектоники и формы, не говоря уже о критерии мелодической выразительности. В его симфонических поэмах нет и тени надуманности, искусственности построений, продиктованных только программой. Даже там, где программа располагает к чистой изобразительности, композитор находит средства для создания обобщенных музыкальных образов, что видно хотя бы на примере поэмы «Влтава».

Жанр программной симфонической поэмы, созданный Листом, мог развиваться в различных направлениях. Одно из них было намечено Р. Штраусом в его симфонических поэмах, отличающихся необыкновенной картинностью, подчас подчиняющей себе все остальное. Сметана пошел по другому пути — создания музыкальных образов, насыщенных большим жизненным содержанием, вдохновленных глубоким патриотическим чувством. Это сделало его симфонизм самобытным явлением национального искусства. Сметана дал чешской симфонической музыке то же, что и оперной, — произведения, вошедшие в сокровищницу музыкальной классики.

Сметана, как известно, не любил повторяться. Он успешно решил трудную художественную задачу — его поэмы непохожи одна на другую. Среди них можно найти и эпическое сказание, и песнь о красотах родной природы, и драматическую сцену, и, как в «Бланике», марш-шествие, выражающий апофеоз народной славы и величия. Весь цикл построен на контрастных сопоставлениях, отличаясь вместе с тем крепостью тематических и идейно-смысловых связей. Конечно, каждая поэма может быть исполнена отдельно и произведет вполне законченное впечатление. Однако, лишь послушав весь цикл, можно оце-

нить и его отдельные части, и цельность общего замысла. В этом отношении «Моя родина» также должна быть признана единственным в своем роде произведением европейского симфонизма — другого такого примера не найти.

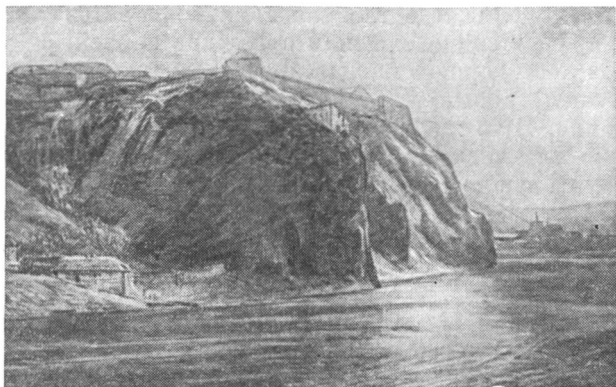
Необходимо еще раз подчеркнуть значение цикла «Моя родина» в творческой биографии композитора. Цикл свидетельствовал о неиссякаемости жизненных и творческих сил Сметаны — он создавался среди страданий, мрачных дум и приступов отчаяния и вопреки всему прозвучал утверждением оптимизма, бодрости духа и безграничной веры в будущее народа. Он показал величину и самобытность дарования композитора в жанре симфонической музыки.

Цикл «Моя родина» Сметаны возник в ту пору, когда в западноевропейском искусстве уже появлялись модернистические течения, когда усиливались тенденции индивидуализма, сказавшиеся и на развитии симфонической музыки. На этом фоне становится особенно значительным историческое значение «Моей родины». Чешский мастер прочно стоял на реалистических позициях, он создал замечательное произведение, вдохновленное чаяниями народа, образами его борьбы и славы. «Моя родина» выдвинула Сметану в первые ряды мастеров симфонической музыки.

Остается добавить, что для чешского народа произведение Сметаны всегда было одним из самых дорогих культурных сокровищ, пламенным выражением высоких патриотических чувств. И в этом можно видеть всенародное признание творческого труда композитора.

2

«Вышеград» — эпически-величавый пролог цикла. Поэма начинается звучанием торжественной темы Вышеграда, появляющейся в последующих поэмах как символ чешской народной славы и на-



Вышеград

Рисунок художника Ю. Маржака

дежды на лучшее будущее. В первой поэме она служит основным материалом, из которого композитор возводит монументальное звуковое здание.

В авторском комментарии к циклу Сметана писал о «Вышеграде» следующее: «Начинают арфы предсказателей; песня предсказателей о событиях в Вышеграде, о славе, великолепии, турнирах, боях и, наконец, об упадке и разрушении. Произведение кончается в элегическом тоне». О том же он говорит в одном из писем 1879 года: «Так предсказатель начнет [рассказ], напр[имер] о возникновении Вышеграда во времена языческие, о возможных происшествиях, судах, турнирах, свадьбах, иных торжествах, о сражениях, войнах и т. д., вплоть до упадка той крепости». Приведенная выше программа в самых общих чертах воплощена в музыке симфонической поэмы, которая, однако, гораздо богаче по своему содержанию. Как и в других симфонических поэмах Сметаны, здесь очень ясны музыкально-конструктивные устои.

Вступление, где главная тема появляется у второй арфы в сопровождении арпеджио первой, рисует образ легендарного певца (предсказателя — в письме Сметаны) Люмира, от чьего имени ведется повествование. В то же время — это тема Вышеграда, типично славянский образ, заставляющий вспомнить «струны вещие Баяна», воспетые Пушкиным и Глинкой. С первых же тактов устанавливается эпическое настроение, характерное для всей музыки «Вышеграда»:



Затем следует большой эпизод, построенный на теме Вышеграда. Она проходит у различных групп инструментов, нарастая в звучности и достигая мощной кульминации, чтобы затем снова затихнуть и отступить вдаль, точно видение седой старины. Светлые мажорные тональности, торжественная неспешность ритма, трубные фанфары, звучащие то тихо, то громко, создают рельефную, законченную по форме экспозицию поэмы. Это — символ славы Вышеграда, а вместе с ним и древнего величия чешского народа.

Эпический тон повествования, господствующий в экспозиции, внезапно нарушается: у струнных возникает порывистая хроматическая секвенция:



Нетрудно заметить, что это трансформация темы Вышеграда, приобретающей страстно взволнованный характер. В дальнейшем в различных эпизодах композитор пользуется тем же приемом тематического переосмысления, что дает ему возможность достичь разнообразия при соблюдении принципа тематического единства. В этом и последующем эпизодах композитор рисует образы прошлого Вышеграда, о которых говорится в авторской программе. Но не следует искать в поэме жанровой характерности, здесь — обобщенность повествовательных образов, заставляющая вспомнить о шопеновских балладах. В поэме выделяется широко развитый эпизод, начинающийся простым запевом, который превращается потом в могучую симфоническую песню:



Кульминационным эпизодом поэмы является домажорное проведение несколько измененной темы Вышеграда, звучащей в полном оркестровом *tutti*, на фоне быстрых фигураций струнных и трубных фанфар. Это — Вышеград, во всем его величии и блеске. Но затем образ древней крепости точно подергивается дымкой и отступает вдаль.

Как напоминание о былом, проходит главная тема поочередно у отдельных групп оркестра, чтобы затихнуть в конце под рокочущие арпеджио арф. Они начинают и заканчивают симфоническую песнь о былой славе Вышеграда.

Для того чтобы понять истинный смысл симфонической поэмы Сметаны, следует вспомнить о том, какую роль играли образы героической древности в идеологической борьбе, развернувшейся в годы жизни Сметаны. В условиях того времени они часто были единственно возможной формой воплощения

мыслей о будущем народа, волновавших всех передовых чешских людей. С этой точки зрения «Вышеград» надо поставить рядом с Краледворской и Зеленогорской летописями, «Сказаниями» Ирсека, балладами Эрбена и другими выдающимися памятниками чешской культуры.

Следует напомнить, что Сметана обратился к жанру эпического симфонизма, который, как известно, мало разрабатывался в западноевропейской музыке, и сказал принципиально новое слово. «Вышеград» можно рассматривать как симфоническое воплощение тех же идей, которые вдохновляли композитора в работе над «Либуше». В поэме они даны в очень сжатом изложении, но с той же конкретностью и силой художественного обобщения. И это особенно ценно, ибо в симфонической поэме гораздо труднее, чем в опере, достичь той конкретности образов, без которой произведение может стать чисто иллюстративным.

Вторая часть цикла — «Влтава» — наиболее популярная и часто исполняемая симфоническая поэма Сметаны. Она была впервые сыграна в Праге 4 апреля 1875 года под управлением Адольфа Чеха. Успех был громадный. Как вспоминает Л. Прохазка, «вызовам композитора не было конца, и только поздний час помешал тому, чтобы по всеобщему желанию это чудесное произведение — настоящий перл в нашей отечественной литературе — было еще раз повторено»¹. Таким же успехом сопровождались и зарубежные исполнения симфонической поэмы Сметаны, сразу занявшей почетное место в концертном репертуаре.

Вот авторское пояснение к партитуре: «Сочинение рисует весь путь Влтавы от самых ее истоков. Два ручейка, теплый и холодный, сливаясь вместе, дают

¹ Josef Teichman. Bedřich Smetana. Život a dílo. Orbis, Praha, 1946, стр. 359.



Истоки Влтавы

Рисунок художника Б. Кроуны

начало Влтаве. Она течет среди рощ и лесов, по равнинам, где как раз в это время справляют веселый праздник. В лунную ночь на ее волнах кружится хоровод русалок, а на ближних скалах горделиво высятся крепости, замки и древние руины. Сквозь теснины Святоянских порогов прорывается Влтава, далее, широко разливаясь, течет к Праге. Появляется Вышеград; и, наконец, [она] исчезает вдали, вливаясь могучим потоком в Лабу»¹.

Как видно из этих слов, композитор ставил перед собой задачу создания картины природы, оживленной образами народной жизни и сказаний. И он су-

¹ Mírko Očadlík. Smetanova Má vlast. Orbis, Praha, 1953, стр. 22—23.

мел претворить свой замысел в прекрасную художественную реальность. Программа подсказывала композитору различные по характеру эпизоды, что могло привести к пестроте и мозаичности. Однако все они объединены в одно стройное целое. Ясность формы, мелодическое богатство, колоритность оркестровки содействуют легкости восприятия музыки «Влтавы».

В начале поэмы Сметана рисует картину зеленого тенистого леса, тишина которого нарушается лишь журчанием двух прозрачных ручейков. Оно передано очень простым, но выразительным мотивом, звучащим у флейт, сопровождаемых арфой и скрипками. Затем к флейтам присоединяются кларнеты (в партитуре указано: «второй исток Влтавы»), и два звуковых ручейка, сливаясь вместе, продолжают свой легкий, неудержимый бег. Этот музыкальный образ, вызывающий в воображении картину играющей водной глади, сохраняется почти на всем протяжении симфонической поэмы:

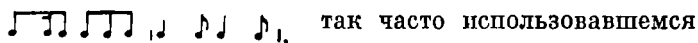


Вступление написано чистейшими акварельными красками, полно изящества и грациозности. Из нежного журчания ручейков незаметно «выплывает» простая, песенная мелодия, сразу покоряющая свеже-

стью и поэтичностью. Это главная тема поэмы, образ прекрасной реки, любимой чешским народом и вдохновенно воспетой его великим композитором. Тема Влтавы — одно из высочайших вдохновений Сметаны. Удивительная простота и лирическая непосредственность, широта мелодического дыхания сближают ее с лучшими образцами чешских народных песен — она их родная сестра. Очарование охватывает слушателей сразу, как только мелодию начинают петь первые скрипки, гобои и фаготы, сопровождаемые вкрадчиво журчащими фигурациями вторых скрипок, альтов и виолончелей:



В эту одухотворенную музыку природы внезапно вторгаются фанфары валторн в характерном ритме



композиторами в охотничьих сценах. В полном соответствии с программой картина охоты нарисована на фоне несмолкающих фигураций струнных инструментов, живо напоминающих о реке — основном образе поэмы.

Фанфары валторн затихают вдали, и на смену им появляются новые звуки: кларнеты и фаготы начинают веселый и задорный наигрыш, в котором без труда узнаётся полька. Композитор точно любит эту поэтическую мелодией: он повторяет ее несколько раз, варьируя оркестровую фактуру. Она

звучит на красочном фоне немолкнувшего, то усиливающегося, то ослабевающего плеска речной волны:



Картины деревенской свадьбы, образы народного веселья вновь ассоциируются у композитора с интонациями и ритмами польки, столько раз звучавшими в его произведениях. Он умел вносить в них множество индивидуальных оттенков, использовать танцевальные ритмы как средство музыкальной характеристики. И здесь полька звучит своеобразно. По настроению она напоминает великолепный вступительный хор из «Проданной невесты», однако мелодия носит ярко выраженный инструментальный характер, в ней больше непрерывности движения, подчеркнутой остроты ритма, тембровых контрастов. Весь эпизод деревенской свадьбы написан в сочной жанровой манере и резко контрастирует со следующей за ним сценой хоровода русалок. В ней господствуют романтический колорит, мягкие, точно приглушенные, таинственные звучания. Это впечатление создается в первую очередь оркестровкой — скрипки *divisi* в высоком регистре, переливающиеся пассажи флейты, арфа. Ниже приводятся начальные такты сцены русалок:



Композитор тонко пользуется здесь и приемами колористического сопоставления тональностей, что вообще характерно для партитуры «Влтавы». Вступление и тема Влтавы идут в ми миноре. Эпизоды охоты и свадьбы — в до и соль мажоре. Фантастическая сцена русалок разворачивается в ля-бемоль мажоре — тональности, являющейся второй низкой ступенью по отношению к предыдущей и третьей высокой по отношению к исходному ми минору.

После хоровода русалок возвращается песенная тема. Она разливается широким мелодическим потоком, которому, кажется, нет предела. Но, как и в первом разделе поэмы, в мелодию песни внезапно вторгаются чуждые звуки — начинается новый большой эпизод. Он рисует бурный бег реки, прорывающейся сквозь теснины Святоянских порогов. Взлетают вверх стремительные пассажи струнных, поддержанные не-

молкнувшим рокотом литавр, в их звучание врываются энергично ритмованные фигуры валторн и труб. Бурный, порывистый характер музыки требует разрешения, и композитор дает его в широко развитой коде поэмы.

В полном оркестровом tutti в светлом ми мажоре звучит главная тема («могучее течение Влтавы», как гласит ремарка в партитуре). В ее напев вливаются горделивые звуки темы Вышеграда. Проведением этой темы, сопровождаемой несмолкающим плеском волн, и заканчивается замечательная симфоническая поэма Сметаны.

Здесь как бы перекидывается первая арка, устанавливается первая тематическая связь между отдельными частями цикла. Рыцарские турниры и торжества уступили место картинам охоты и крестьянской свадьбы, но остался неизменным образ Вышеграда, символизирующего могущество и славу народа. Интонационная арка перекинута дальше через все поэмы к заключительным страницам «Бланика», но и в каждой части симфонического цикла есть эпизоды, как бы перекликающиеся друг с другом, что подчеркивает единство общего замысла. Через все симфоническое повествование проходит тема родины.

Что касается «Влтавы», то она может служить примером ясности динамически развивающейся формы и конкретности музыкальных образов. Композитор нигде не впадает в простую иллюстративность, не забывает об общей направленности симфонического развития, и его поэма, при всем соответствии программе (которая, как упоминалось, разъяснена краткими авторскими ремарками в партитуре), имеет и музыкальную логику построения. Здесь проявилось высокое мастерство Сметаны, овладевшего к тому времени труднейшим искусством сочетания требований программности и музыкальной архитектоники. Это характерно как для «Влтавы», так и для других поэм и для всего цикла в целом.

Отакар Зих — автор книги «Симфонические поэмы Сметаны» — делит партитуру «Влтавы» на пять разделов: 1. Влтава в лесах ($\frac{6}{8}$), 2. Влтава в полях ($\frac{2}{4}$), 3. Влтава ночью ($\frac{4}{4}$), 4. Влтава у Святоянских порогов ($\frac{6}{8}$), 5. Влтава у Вышеграда ($\frac{6}{8}$). Он основывается при этом на характере музыки и размере. Такое деление достаточно ясно показывает архитектуру поэмы и ход развития музыки — от легкого журчания лесных ручейков к торжественному апофеозу — прославлению красоты родного края и его славного исторического прошлого. Образ Влтавы витает и в следующей симфонической поэме, хотя о нем и не напоминают какие-либо тематические элементы. Вся история Шарки разыгрывается вблизи любимой чешской реки, неподалеку от Вышеграда и Праги.

Третья симфоническая поэма — «Шарка» — самая краткая и, пожалуй, самая драматичная из всех частей цикла. Сюжет поэмы заимствован из чешских народных сказаний о «девичьей войне» (о которой рассказывается и в «Повестях» Ирсека) и воинственной Шарке, чьим именем названо одно из ущелий вблизи Праги. Языком музыки пересказывает композитор народную легенду, напоминающую о далеких временах в жизни чешских племен, когда происходил переход от матриархата к патриархату. Она привлекала внимание и других чешских композиторов, в том числе — Фибиха, написавшего на этот сюжет оперу «Шарка».

Сюжет симфонической поэмы Сметаны вкратце сводится к следующему. Шарка и ее воинственные подруги объявили войну всему мужскому роду, несли повсюду смерть и разрушение. Против них выступил храбрый витязь Цтирад со своей дружиной. Коварная Шарка, сумевшая обмануть и завлечь Цтирада, заставила его позабыть об осторожности и под покровом ночи напала на крепко спящих воинов. В лесистом ущелье вблизи Праги погибли славные воины и их

предводитель. Эта программа с большой конкретностью воплощена в музыке поэмы, с первых же тактов вовлекающей слушателя в драматическое повествование.

Чешские музыковеды справедливо отмечают, что музыка «Шарки» развивается в полном соответствии с программой (которую композитор огласил дважды: первый раз в «Кратком наброске содержания симфонических поэм»¹ и второй — с большей детализацией — в письме к А. Чеху). Действительно, «Шарка» воспринимается как цельная по своему развитию, стройная по конструкции оркестровая драма с ясно разграниченными завязкой, развитием действия и развязкой.

Вначале композитор дает музыкальные характеристики двух главных действующих лиц: Шарки и Цтирада, сразу подчеркивая их противоположность, создающую ярко выраженный драматический конфликт. Тема Шарки — гневная, необузданно страстная и стремительная — появляется без всякой подготовки на фоне тремоло альтов и виолончелей. Она состоит из нескольких кратких реплик и энергичного нисходящего хода:



Дикой яростью дышит эта музыка. Но вот ниспадает последняя гамма, и характер повествования резко меняется: раздается ясная, четко ритмованная и спокойно-мужественная тема Цтирада и его дру-

¹ Факсимиле наброска дано в книге: «Rok Bedřicha Smetany», стр. 55—57.

жины. Она развивается широко, достигает динамической кульминации, но ни разу не нарушается ее сдержанная поступь, составляющая такой разительный контраст с неистовой порывистостью темы Шарки:



Вслед за широко развернутой экспозицией главных образов следуют две сцены, построенные на новом тематическом материале, как того требовала программа поэмы. Можно, конечно, установить здесь некоторые интонационные связи с темами Шарки и Цтирада, но эти теоретические соображения едва ли повлияют на слуховое восприятие: обе сцены вносят новое начало в драматическое развитие произведения Сметаны.

Первая из двух сцен продолжает повествование о Шарке и Цтираде. Легенда рассказывает, как по приказу Шарки ее привязали к дереву в лесу, через который должна была пройти дружина Цтирада, как притворными жалобами она пробудила жалость рыцаря, а затем приворожила его своею красотой. Так, среди драматически напряженной музыки появляется любовная сцена, полная неги и лирической взволнованности. Мелодия растет и ширится, разливается свободным потоком, а затем совершенно неожиданно (внезапность переходов вообще свойственна музыке «Шарки») сменяется великолепной по жанровой соч-

ности картиной плясок и забав воинов Цтирада, позабывших об угрожающей им опасности и веселящихся от всей души.

Энергичная тема появляется впервые у струнных. Она оригинальна по рисунку, полна размаха и удали, в ней есть подчеркнутая упругость ритма (фигуры шестнадцатых) и четкость интонационного рисунка, дающие большие возможности для симфонического развития:



Используя эти возможности, композитор строит весь последующий большой эпизод в форме интересного и оригинального по приемам изложения фугато. Чувствуется рука мастера полифонического письма, пользующегося его средствами для создания колоритной жанровой сцены. Она разворачивается на едином ритмическом дыхании, в оркестре слышатся и звон рыцарских доспехов, и тяжелая поступь танцующих воинов. Эта страница оркестровой музыки Сметаны отличается почти театральной картинностью. В то же время в ней есть бесспорное качество настоящего симфонического развития.

Заключительные такты эпизода идут на постепенном затухании звучности, причем ритм и темп движения остаются неизменными. За такт до цифры 19 партитуры появляется органнй пункт на звуке *ре* большой октавы (контрабасы, тромбон и туба), а потом, через некоторое время, секундой ниже, вступает фагот, что создает двойственность гармонической основы. Несколькими тактами дальше на звук *до*

(фагот) наслаивается ре-мажорное трезвучие (вторые скрипки, альты и виолончели), и возникает секундаккорд соль мажора. Он, однако, не получает обычного разрешения, ибо за ним следует большой эпизод на органном пункте *ля*, знаменующий возвращение в основную тональность — *ля* минор. Это один из примеров гармонического своеобразия Сметаны, на которое обращал внимание еще Лист¹.

Краткая реплика валторны — сигнал Шарки к нападению на спящих воинов — возвращает к главной теме, изложенной, однако, иначе, чем в начале поэмы. Тема звучит, согласно авторской ремарке, *doloroso, quasi recitando* (кларнет соло), и лишь постепенное нарастание приводит к яростному шквалу битвы, приносящей гибель Цтираду. Зих видит в этом важную психологическую деталь: Шарка полюбила Цтирада, и спокойный возглас валторны был знаком примирения, а не призывом к борьбе. Трудно сказать, был ли у композитора такой замысел (хотя подобный мотив и встречается в легендах о Шарке), но он, во всяком случае, не чужд логике музыкально-драматургического развития поэмы.

Последние страницы партитуры, рисующие ночной бой и гибель дружины Цтирада, полны трагического пафоса. Тема звучит еще динамичнее, чем в экспозиции, развивается широко, устремленно, на едином дыхании. Оркестровая фактура очень плотна и насыщена, оживлена выразительными фигурациями. Перед слушателем встают ярчайшие образы неудержимого, яростного натиска, напряженной борьбы, бушующей вплоть до последних аккордов, энергично завершающих произведение.

Оно увлекает романтической мятежностью и драматическим размахом, единством развития. Отличи-

¹ Гостинский вспоминает, как Лист, слушая фрагменты «Либуше», восхищался смелостью и в то же время логичностью их гармонического развития.

тельные черты «Шарки» — непрерывность мелодического потока, широта дыхания, драматизм и страстность музыки. Они особенно впечатляют после мирных картин «Влтавы» и превосходно оттеняют следующую симфоническую поэму, воспевающую красоту чешской природы.

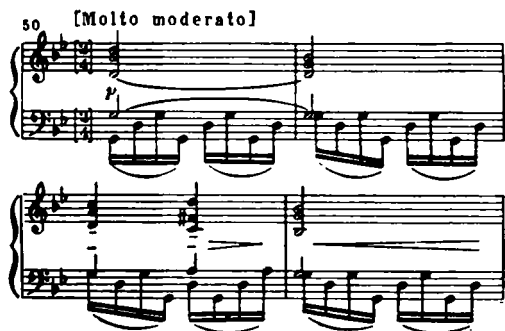
Симфоническая поэма «В чешских лугах и лесах» принадлежит к числу наиболее известных произведений Сметаны. Как сообщает один из биографов композитора, «ежедневное соприкосновение с природой в Ябкеницах вернуло его [Сметану] к давнему замыслу — написать поэму о чешской жизни в песнях и танцах. Широкие дали, открывающиеся с ябкеницкой возвышенности, и внутреннее ощущение голосов природы подсказали ему вполне определенный замысел симфонической поэмы»¹. Создавая «апофеоз чешской природы», Сметана не забыл и о тех, кто живет и трудится среди лугов и лесов. В его симфонической поэме есть и картина народного веселья, что делает ее особенно привлекательной, глубоко человеческой.

Сметана говорил, что хотел выразить в произведении чувства, пробуждаемые созерцанием родных просторов: «Здесь — всесторонняя передача чувств, возникающих в тот момент, когда взгляду открывается Земля чешская, когда кажется, что со всех сторон — из лесов и с полей — доносятся до нас звуки страстной песни, то радостные, то задумчивые. [В поэме] воспеваются и лесные просторы — соло валторн, — и красота плодородных лабских долин и других краев. Вообще каждый может, слушая, рисовать в своем воображении то, что ближе всего его душе, и фантазии поэта открыта вольная дорога. Но все же необходимо прислушаться к отдельным деталям сочинения»².

¹ Josef Teichman. Bedřich Smetana, стр. 361.

² Otakar Zich. Symfonické básně Smetanovy. Hudební matice Umělecké besedy, Praha, 1949, стр. 126.

В соответствии с программой поэма начинается величавым вступлением, рисующим красоту чешской природы. Основная тема является одной из счастливых творческих находок композитора. В ней слышатся и шелест леса, и плеск ручейка, и отзвуки эхо. Вступление проходит в равномерном ритмическом движении, звучность то нарастает, то затихает, на первый план выступают мелодии, то задумчивые, как напев двух кларнетов:



то светлые и грациозные, как соль-мажорная тема, появляющаяся у двух гобоев, удвоенных на октаву ниже двумя фаготами. Сметана видел в ней образ «наивной сельской девушки»:



Второе проведение этой темы сопровождается чудесным мелодическим узором двух флейт, подчеркивающим светлый пасторальный характер, в котором и заканчивается вступление.

Далее следует фантастическое интермеццо, написанное в форме фугато, трактованной смело, как всегда у Сметаны. Легкая и подвижная тема фугато

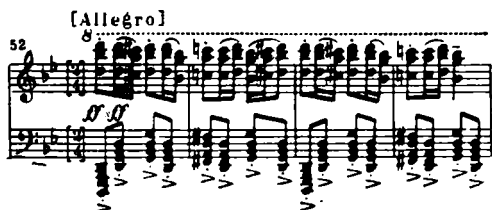
появляется впервые в высоком регистре первых скрипок, играющих *con sordini*. Затем тему подхватывают поочередно вторые скрипки, альты и виолончели (также *con sordini*). Звучность засурдиненных струнных (лишь кое-где поддержанных духовыми) преобладает в полифоническом эпизоде, причем динамические оттенки выдержаны в пределах *p — pp*. Музыка производит впечатление какого-то сказочного хора.

Характерное для фугато триольное движение сохраняется и в значительной части следующего раздела поэмы, начинающегося спокойным напевом деревянных духовых и валторн («тема природы» — по определению чешских музыковедов). Развитие этого мотива приводит к величавому апофеозу: тема появляется в полнозвучном изложении (флейты, трубы, тромбоны, скрипки), сопровождаемая энергичным мелодическим ходом гобоев, кларнетов, фаготов и валторн. Далее должна была быть реприза. Однако композитор правильно рассудил, что точное повторение лишь снизило бы силу художественного впечатления: нельзя было возвратиться к начальной картине природы после торжественной песни, только что пропетой в ее честь. И, приходя к тематическому материалу (и тональности) вступления, Сметана придает ему совершенно иной характер: дифирамб сменяется танцем.

Вот еще один интересный пример жанрового переосмысления темы. Сметана мастерски пользуется этим приемом, дающим ему возможность сохранить единство целого и передать разнообразие характера отдельных частей, которое требуется сюжетом. В симфонической поэме «В чешских лугах и лесах» вслед за апофеозом природы следует апофеоз танца. Стройность конструкции обеспечивается здесь общностью тематического материала и ясностью тонального плана (*g — a — F — Des — A — g — G*).

Из размеренных фигураций вступления возникает

ритмический рисунок польки, характерный для всего широко развернутого заключительного эпизода поэмы:



Тематическое зерно разрастается в шестнадцатитактовую мелодию польки, в которой есть и новые интонационные элементы. Первое проведение темы польки поручено полному оркестровому tutti, в дальнейшем композитор варьирует фактуру, вводит новые мелодические голоса.

Так, при модуляции в си-бемоль мажор к несколько измененной мелодии польки, исполняемой первыми и вторыми скрипками, присоединяются кларнеты и фаготы. Они словно напоминают о чудесной соль-мажорной теме вступления:



Далее она повторяется и в соль мажоре — тональности, завершающей поэму. В коде снова появляется тема прославления чешской земли, звучащая с большой силой и торжественностью. Так перекидывается еще одна тематическая арка, содействующая упрочению музыкально-архитектонических связей.

Партитура «В чешских лугах и лесах» интересна не только в этом отношении. Она привлекает внимание колоритной инструментовкой, в частности мастерством использования полнозвучного tutti, очень разнообразного в каждом из эпизодов (можно сравнить хотя бы вступление и первое проведение темы польки: почти один и тот же тематический материал, но оркестровая фактура совершенно иная). Поэма свидетельствует и о своеобразии полифонического стиля Сметаны. Свободно и непринужденно сочетает он разные темы, широко используя различные приемы оркестровой полифонии. Особенно хороши эпизоды, где в мелодию танца вплетаются интонации песни — это сделано с неподражаемой грацией и изяществом. Мастерство полифонического сочетания двух разнохарактерных мелодий проявляется и в других произведениях Сметаны, но здесь его почерк на редкость легок и изящен.

Музыка поэмы кажется сотканной из интонаций народных песен, хотя в ней и не найти ни одного заимствования. С любовью и увлечением рисует композитор картины родной природы и народного быта, рисует в светлых, праздничных тонах. На первый взгляд такая трактовка может показаться чрезмерно идиллической, далекой от суровой действительности. Но на самом деле авторский замысел отличается глубиной и продуманностью — надо напомнить лишь о месте, занимаемом поэмой в симфоническом цикле. Сметана должен был создать этот ничем не омрачаемый образ чешской земли для того, чтобы в последующем повествовании о жестоких битвах (пятая симфоническая поэма вдохновлена героическими образами гуситских войн) ясна была цель, во имя которой они велись — во имя счастья народа, живущего на счастливой земле. Эту землю, этих людей и воспевают композитор в музыке поэмы «В чешских лугах и лесах». Теперь становится понятным значение поэмы в общем драматургическом плане цикла «Моя ро-

Табор

Рисунок М. Алеша



дина». Но и исполненная отдельно она оставляет глубокое впечатление благодаря живописности картин природы и народного быта.

Премьера симфонической поэмы «В чешских лугах и лесах» состоялась 10 декабря 1876 года. Успех был громадный, и с той поры произведение постоянно включается в программы концертов.

Пятая поэма — «Т а б о р» — единственная в цикле, вдохновленная действительными историческими событиями. Композитор обращается к одной из самых замечательных эпох в истории чешского народа — эпохе гуситских войн XV столетия. В те годы народ неоднократно выступал против национального и феодального гнета. Гуситское движение воодушевлялось, как известно, и религиозными идеалами. Однако не они определяли его истинную сущность: гуситское

Гуситский воин
Рисунок художника
М. Алеша



движение явилось одной из форм крестьянской войны, а также борьбы с иноземными захватчиками. Особенной славой овеяны в памяти народа храбрые воины-табориты.

В чешском городе Таборе организовал свою армию знаменитый полководец Ян Жижка. Не раз сражался он с немецкими крестоносцами и никогда не терпел поражения на поле боя. Таким он и остался в памяти народа — непобедимым и стойким, символом могучей силы сопротивления.

Авторская программа поэмы гласит: «Мotto: Кто ж вы, божьи воины! Из этой славной песни воз-

никло все произведение. В главной резиденции — в Таборе — звучала эта песня, наверное, могущественнее и чаще всего. Произведение рассказывает также о твердой воле, победных сражениях, о постоянстве, стойкости и упрямой непримиримости [гуситов], образом которой поэма и заканчивается. Не следует дробить ее на детали, ибо она задумана в обобщенном плане как прославление и восхваление гуситских битв и негиблемости гуситского характера»¹.

Знаменитая боевая песня таборитов «Кто ж вы, божьи войны» стала основной темой симфонической поэмы. Сметана был первым чешским композитором, обратившимся к этой мелодии (еще в финале «Либуше»), и его выбор оказался как нельзя более удачным. Не говоря уже о скрытых в ней богатых возможностях симфонического развития, она, благодаря своему характеру, позволила композитору воссоздать картину исторической действительности и воплотить в музыкальных образах героическую волю воинов Яна Жижки. Вслед за Сметаной боевую гуситскую песню использовали и другие чешские мастера, в том числе и Дворжак — в «Гуситской увертюре».

Строгий напев гуситской песни господствует в музыкальном развитии поэмы. Он появляется то полностью, то в виде отдельных интонаций. Это придает произведению монолитность, яркость исторического колорита. Но композитора интересует не только история: рассказывая о давно прошедших временах, он призывает к продолжению борьбы за независимость, которой посвятили свою жизнь славные воины-табориты. Отсюда жизненность музыки «Табора». В ней чувствуется громадная сила, сдержанная, скованная, но тем более воздействующая там, где композитор дает ей полную свободу проявления. Поэма сурова по колориту и характеру мелодических образов. Часто

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 211—212.

звучащие грозные унисоны всего оркестра, ритмическая собранность, решительность и твердость интонаций составляют разительный контраст с предшествующими частями цикла. Величавость «Вышеграда», романтическая мятежность «Шарки», поэтическая восторженность «Влтавы» и «В чешских лугах и лесах» сменялись здесь повествованием о героическом прошлом, написанным вдохновенно, с покоряющим размахом творческой фантазии.

В широко развитом вступительном эпизоде нарисована великолепная по верности колорита и выразительности образов картина лагеря таборитов. В гулком тремоло литавр, таинственных, приглушенных звуках валторн, строгой четкости ритма боевой песни оживает картина ночного военного лагеря, оглашаемого лишь протяжными возгласами перекликающихся часовых.

Тема гуситской песни вначале намечается лишь ритмически (♩ ♩ ♩ ♩), затем многократно повторяется энергичная интонация нисходящей терции, и только на 63-м такте появляется более законченный мелодический фрагмент хорального склада (два кларнета и два фagота):



И тотчас же за хоралом звучит могучая фраза вступления (на ля-бемоль), начинаются энергичные восходящие ходы, заканчивающиеся каждый раз терцовой интонацией. Нарастание приводит к кульминационному проведению отрывка гуситской темы:



Далее также в полном оркестровом *tutti* появляется еще один мотив — решительный и энергичный по своей ритмической поступи:



Затем в эпизоде *Molto vivace* тема звучит то затихая, то усиливаясь у флейты пикколо, флейт, кларнетов, гобоев, фаготов, валторн, сопровождаемая стремительными, мелодически насыщенными пассажами струнных. Эти и другие эпизоды поэмы, в которых слышатся боевые крики и мощное звучание мотива гуситской песни, прорезающее грохот боя, необычайно ярко воскрешают в памяти образы далекого исторического прошлого: гуситских воинов, врывающихся во вражеские ряды с пением мелодии «Кто ж вы, божьи воины».

Композитор пользуется разнообразными приемами развития: секвенциями, поддержанными энергичными пассажами струнных, проведением темы в полифоническом *stretto*, своеобразным эффектом размеренного повторения одного аккорда (снова напоминающего о ритме гуситской песни) на фоне непрерывного звучания струнных:



На этом приеме (с той лишь разницей, что теперь в аккордовом изложении появляется уже законченная фраза песенной мелодии) основано и начало заключительного эпизода (*Lento maestoso*, затем — *Più animato*). Конструктивно, тематически и тонально — это реприза. Однако, так же как и в предшествующих поэмах, ее характер совершенно иной: если вначале (в картине уснувшего военного лагеря) могучая сила лишь едва чувствовалась, то теперь она выступает во всей своей несокрушимости и величии. Композитор воплощает в музыке коды ту самую «несгибаемость гуситского характера», которая стала национальной чертой чешского народа, помогавшей ему бороться и побеждать.

Так раскрывается глубокий философский смысл произведения, которое по первому впечатлению можно отнести к числу программно-изобразительных. В том и состоит сущность творческого метода Сметаны-симфониста, что в нем сочетается конкретность, живописность, изобразительность с философской обобщенностью. И потому идеи композитора воспринимаются с такой убедительностью: они воплощены в живых и рельефных музыкальных образах, по большей части — жанровых, связанных с традициями народного песенно-танцевального искусства.

«Табор» явился одним из самых замечательных примеров мастерства Сметаны. Ведь создание программного симфонического произведения на исторический сюжет — пожалуй, самая сложная задача для композитора, сочиняющего оркестровую музыку.

Очень трудно передать присущими ей средствами характер и колорит эпохи, нарисовать конкретные образы и события. Надо признать, что Сметана блестяще справился с поставленной задачей — создал произведение, говорящее его соотечественникам необычайно много и обладающее силой художественного воздействия на людей всех других стран.

«Табор» представляет собой законченное по форме произведение. Однако композитор считал, что оно не должно исполняться самостоятельно, ибо, по его мнению, действие поэмы требовало дальнейшего продолжения и завершения. Таким завершением стала последняя часть симфонического цикла, так же как и «Табор», основанная на разработке мелодии гуситской песни и подводящая итог всему грандиозному музыкальному повествованию.

✓ Сметана писал о содержании последней симфонической поэмы: «Бланик» является продолжением предшествующего произведения — «Табора». Победенные гуситские герои скрылись в горе Бланик и, заснув тяжким сном, ожидают мгновения, когда родина позовет их на помощь. Бланик построен на тех же самых мотивах, что и «Табор», — [на мотивах песни] «Кто ж вы, божьи воины!» На основе этой мелодии (этого гуситского принципа) рисуется картина возрождения чешского народа, его будущего счастья и славы! Звучанием победного гимна, в виде марша, заканчивается произведение, а также вся серия симфонических поэм «Родина». Как небольшое интермеццо появляется в этом произведении краткая идиллия, зарисовка склонов Бланика: маленький пастух аукает и играет (*schalmey*¹), и эхо отвечает ему»².

Поэтическое сказание о рыцарях, скрывшихся до поры до времени под зелеными склонами Бланика, родилось в тяжелую пору чешской истории. Оно воплотило безграничную веру народа в свое освобождение, выраженную и в музыке заключительной поэмы цикла «Моя родина».

«Бланик» начинается с того же, чем окончилась предыдущая поэма, — с могучего, грозно-величавого

¹ Свирель.

² «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 212.

звучания главных интонаций гуситской песни (ре минор — основная тональность «Табора» — сменяется солнечным ре мажором). А затем перед слушателями разворачивается одна из самых прекрасных страниц всего цикла — картина шествия гуситских воинов к горе Бланик и постепенного исчезновения их под покровом ее лугов. Весь большой эпизод шествия основан на непрерывном четком движении, в верхнем голосе то и дело появляется характерная для песни «Кто ж вы, божьи воины» интонация нисходящей терции. А иногда слышится и призывный ритм (♩ ♩ ♩ ♩), установившийся еще в начале симфонической поэмы «Табор» (и также связанный с гуситской песней). Это вызывает в памяти знакомые ассоциации, устанавливает прочные тематические и идейные связи между двумя произведениями. Вот начало шествия воинов, звучащее у струнного квартета (с вторгающимися акцентами валторн):



Струнные господствуют и в дальнейшем. Потом они выступают вместе с дублирующими их деревянными духовыми; медные инструменты почти не участвуют в эпизоде, носящем подчеркнуто сдержанный, настороженный характер. Картина шествия воинов, побежденных в бою, но сохранивших волю к борьбе, воплощена в музыке с глубокой психологической достоверностью. Последние из них скрываются под землей, все затихает. Возникает новый образ — мирных лугов, над которыми слышатся спокойные звуки пастушьей свирели. Это и есть та маленькая идиллия, о которой говорится в авторском комментарии к поэме.

Здесь Сметана снова показывает себя мастером оркестрового колорита. Картина сумрачного шествия сменяется пасторальным пейзажем: вслед за отрывистым ходом басов (виолончели и контрабасы стаккато) появляются плавные звучания кларнетов, фоготов и гобоя соло. Еще большей живописности достигает композитор в последующем развитии — на фоне выдержанных аккордов струнных раздается переключка светлых, свирельных мелодий гобоя и кларнета:



Но как бы ни был прекрасен пейзаж родной земли, он не может отвлечь от мысли о войнах, спящих в недрах горы. И снова звучат мелодии, проникнутые мужественным, героическим духом, — рыцари Бланика выходят на землю и выступают на бой за счастье родины.

Об этом рассказывают два следующих эпизода: *Più mosso*, где слышатся интонации гуситской темы, и *Meno mosso*, основанное на размеренном движении триолей. Здесь, так же как и в музыке шествия воинов, есть эмоциональная сдержанность, за которой скрывается большая сила. *Meno mosso* развивается на широком дыхании, и в конце в мерное движение триолей вступает уже знакомый решительный, маршеобразный мотив (см. пример 56). Он и является главной темой коды, начинающейся маршем и заканчивающейся апофеозом.

Можно, конечно, дать программное толкование каждому разделу партитуры. Так, Зих видит в *Meno*

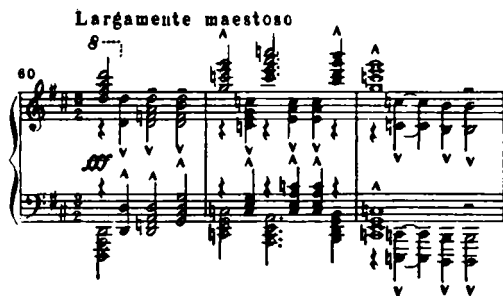


Бланик

Рисунок художника Ю. Маржака

mosso изображение бланицких рыцарей, скачущих на врага и побеждающих его в одно мгновение с криком «головы долой!», как повествует старинная легенда. Можно дать и другое толкование, но нельзя не почувствовать нарастающего динамизма музыки, ее мощи и силы (особенно в ре-мажорном проведении темы — *Grandioso*). Точно так же — невозможно не понять смысл величественной коды симфонической поэмы «Бланик».

В *Largamente maestoso* сочетаются воедино темы Вышеграда (деревянные духовые и струнные) и «Кто ж вы, божьи воины» (трубы и тромбоны):



Грандиозно звучание коды, где перед слушателями снова встают образы славного прошлого, где нарисован облик народа, всегда готового дать отпор врагам. Сметана хотел подчеркнуть, что освобождение чешского народа будет делом его собственных рук, что только в борьбе он завоюет свободу. И его музыка действительно звучала смелым призывом к освобождению в годы, когда чешский народ томился под габсбургским игом. В этом отношении цикл «Моя родина», и в частности две последние поэмы, имел громадное значение для чешских патриотов, видевших в нем выражение своих освободительных чаяний.

Глава восьмая

ЖИЗНЬ В ЯБКЕНИЦАХ

1

В начале 1875 года Сметана еще не потерял полностью надежду на выздоровление. В сопровождении В. Новотного он предпринял поездку в Вену для консультации с известнейшими врачами. Он побывал затем с той же целью в Штутгарте, Вюрцбурге, Франкфурте, Мюнхене. Врачи высказывали различные суждения о его болезни, предписывали разные процедуры. В течение шести летних недель композитор, тщательно оберегаемый от каждого звука, вынужден был находиться в наглухо закрытой комнате, увешанной коврами. Ему строго запретили разговоры с домашними. Но это не принесло результатов, так же как и электризация и другие способы лечения. Слух не возвращался, и в ноябре композитор писал горькие слова в письме к своей шведской ученице Фройте Бенецке:

«Врачи время от времени вселяют в меня надежду. Однако вряд ли я ошибаюсь, когда уже не надеюсь на многое. Иду навстречу печальной судьбе! Несчастье — мой удел»¹.

При таких обстоятельствах Сметана не мог оставаться в Праге — он не имел достаточных средств для

¹ Цит. по книге: P. Pražák. Smetanovy zpěvohry, svazek třetí, стр. 120.

жизни в большом городе, да и самое пребывание в знакомой среде, вблизи театра, постоянные встречи с людьми, вольно или невольно напоминавшими ему о его несчастье, стали для него невыносимыми. Он переехал с семьей в Ябкеницы, в дом своего зятя Йозефа Шварца.

В 70-х годах Ябкеницы были, разумеется, не такими, какими их видят теперь посетители Дома-музея великого чешского композитора. Это был лесной край, тихий и спокойный, сохранивший патриархальные обычаи и уклад жизни. Тенистые леса, чистый деревенский воздух радовали композитора, с детских лет любившего природу. В такой обстановке создавались симфонические поэмы, «Чешские танцы», последние оперы и другие произведения, проникнутые очарованием чешской природы и народного быта.

Йозеф Шварц, в своих «Воспоминаниях о Сметане», подробно описывает распорядок дня композитора. Сметана завтракал в 8 часов утра, после чего выходил на прогулку, любовался видом на далекие равнины, бродил по лесу, с удовольствием рассматривал птиц, а иногда и оленей, мелькавших в чаще. Он рассказывал обо всем своим близким, явно наслаждаясь близостью к природе. Возвратившись домой, композитор уходил в свою комнату и начинал писать.

Сметана посвящал композиторскому труду все дообеденное время и два с половиной часа после обеда — с двух до половины пятого. Сочиняя, он часто играл на рояле или пел громким голосом. Хотя он и не слышал ни одного звука, пение и игра, очевидно, координировались с работой внутреннего слуха и помогали ходу творческого процесса. Йозеф Шварц рассказывает также, что Сметана охотно играл в домашнем кругу свои новые произведения и живо интересовался тем, какое впечатление производили они на слушателей.



Ябкеницы.
Дом лесника, где
Сметана жил в
1875—1884 годах

Вечером композитор отдыхал в кругу семьи, читал газеты, которые, как и раньше, привлекали его пристальное внимание. Он стремился быть в курсе всех новостей и записывал наиболее важные из них на страницах календаря, лежавшего на его столе.

По долгу службы Шварц часто отправлялся в дальние поездки, и с ним иногда, если позволяла погода, ездил Сметана. Так познакомился он со всеми окрестностями, нашел в округе многих добрых друзей, уважавших его как художника и человека.

Шварц вспоминает, как во время одной из таких поездок они остановились на отдых в корчме, где композитора тепло приветствовала делегация местного певческого общества. Здесь, в чешской провинции, Сметана чувствовал себя просто и непринужденно, забывая подчас о своем несчастье, о происках и интригах врагов, омрачавших последние годы его пражской жизни.

«Сметана был известен не только в Ябкеницах, но и во всей округе, особенно среди бедняков и школьной молодежи, как «старый пан», а среди образованных лиц — как «пан капельмейстер», — вспоминает Срб-Дебров. — Во время прогулок по густым лесам, продолжавшихся с раннего утра и до вечера, он раздавал детям, которых встречал по дороге, блестящие новенькие крейцеры, в большом количестве привозившиеся им из Праги. «Деревня очень нуждается в мелочи, — говаривал он, разыскивая в Праге новые крейцеры, — и все ходят ко мне, как в меняльную лавку»¹.

Все это напоминает о Дворжаке, который, так же как и Сметана, умел находить друзей среди жителей окружающих селений и был так же прост, добр и доверчив в своих отношениях с ними. Подобные факты говорят о демократизме замечательных чешских композиторов, об их постоянной и крепкой связи с народом, которую не могли прервать ни долгие годы жизни за рубежом, ни беспокойная, полная тревог жизнь в больших городах. И Сметана, и Дворжак легко находили общий язык с трудовым народом (известно, что Дворжак любил беседовать с рабочими рудников Пржибрама). И не в этом ли заключается одна из главных причин того, что их искусство стало дорогим для самых широких кругов их соотечественников? В постоянном общении с народом они черпали новые творческие силы, обогащались драгоценным жизненным опытом.

Жизнь в Ябкеницах была, таким образом, спокойной и тихой, была украшена для композитора радостью труда. Он не порывал связи с Прагой и пражскими друзьями — наведывался в город, переписывался со знакомыми, а иногда принимал их в Ябкеницах. Но в тишину деревенского дома доносились не

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 144.

только дружеские голоса — враги не оставляли композитора в покое даже теперь, в пору тяжелых для него испытаний, которые, казалось, должны были смягчить жестокие сердца. Правда, нападки на Сметану стали менее яростными, по сравнению с 1873—1874 годами, но время от времени они возобновлялись на страницах старочешских газет.

А в это время оглохший композитор видел единственный смысл своей жизни в том, чтобы продолжать творить. В одном из писем 1875 года он сообщает, что работает много, что музыка звучит в его голове непрерывно. Тогда уже сочинялись симфонические поэмы из цикла «Моя родина» — произведения, объективные по характеру, вдохновленные образами чешской жизни и истории. Сметана находил в них опору, они помогали ему переживать тяжелые месяцы, когда еще не выработалась спасительная привычка. Композитор еще мечтал о том, что к нему вернется «счастье слышать», как свидетельствует одно из писем к его старой ученице Бенецке.

Сметана чувствовал, очевидно, потребность излить свои чувства в лирическом произведении. Так возник его знаменитый квартет «Из моей жизни», законченный в Ябкеницах 29 декабря 1876 года. По своему содержанию и характеру квартет резко отличается от цикла «Моя родина», он скромнее по масштабу, но так же прекрасен по музыке.

Обратившись впервые к жанру струнного квартета, Сметана сразу добился крупного успеха: его произведение выдвинулось не только художественными достоинствами, но и новаторской устремленностью. Квартет Сметаны — единственный в своем роде пример программной камерной музыки. Сам композитор подробно рассказал о характерных особенностях и содержании произведения:

«Я не собирался написать квартет по рецепту и обычаю принятых форм... По-моему форма каждого произведения подсказывается его сюжетом. В этом

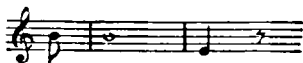


БЕДРЖИХ СМЕТАНА

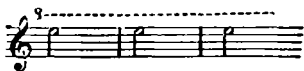
Рисунок художника Р. Длугого (1876)

квартете само содержание обусловило форму. Я хотел передать в звуках бег своей жизни.

I часть: Зов судьбы (главный мотив) к борьбе в жизни. Склонность к искусству в молодости; склонность к романтике, как в музыке, в любви, так и в жизни вообще; невыразимая жажда чего-то, что я не мог ни высказать, ни даже определенно представить, а также как бы предчувствие моего будущего несчастья:



Протяжно звучащий тон в финале возник из данного начала: это тот роковой свист самых высоких звуков в моем ухе, который возвестил в 1874 году мою глухоту:



Эту безделицу я позволил себе потому, что она оказалась для меня столь роковой.

II часть: Quasi Polka приводит меня к воспоминаниям о веселой жизни в молодости, как среди крестьян, так и в салонах высшего общества (Trio, meno mosso, Des-dur), где я провел почти все годы своей молодости и где как молодой композитор засыпал молодежь танцевальными пьесами и сам славился как страстный танцор. Описывается также моя склонность к путешествиям; у альты, а затем у второй скрипки помечено à la tromba — почтовый рожок!

III часть: напоминает мне о блаженстве моей первой любви к девушке, которая стала потом моей верной женой. Борьба с недоброжелательной судьбой и, наконец, достижение цели.

IV часть: познание национального в нашем прекрасном искусстве, радость при взгляде на путь,

найденный в национальном искусстве, счастливый успех на этом пути, длившийся до тех пор, пока не появился в моем ухе страшно звенящий высокий звук (в квартете высокое *ми*, в действительности это был ля-бемоль-мажорный секстаккорд четвертой октавы), который стал предвестником моей жестокой судьбы, моей теперешней глухоты, навсегда лишившей меня блаженства слышать и наслаждаться красотами нашего искусства. Покорность неумолимой судьбе, которая была возведена еще в первой части, с проблеском надежды на лучшее будущее»¹.

Квартет «Из моей жизни» принадлежит к числу лучших, наиболее популярных произведений Сметаны. Народная основа музыкального языка, самобытность трактовки классической сонатной формы, подкупающая непосредственность выражения чувства — все это привлекает в квартете чешского мастера. В нем бьет живой мелодический родник, его темы сердечны, взволнованны. В музыке развертывается волнующая, глубоко правдивая повесть о мужестве и стойкости человека, воодушевленного высокой жизненной целью.

Создание квартета «Из моей жизни» свидетельствовало о крепости духа композитора, не сломленного постигшим его несчастьем. И если в симфоническом цикле «Моя родина» композитор имел «точку опоры» в громадной общественной значимости темы, здесь, казалось бы, все располагало к субъективизму, к печальной лирической исповеди. Но получилось иное. Воспоминания о былом счастье вдохновили Сметану в дни горести и печали на создание полнокровной музыки, обращенной не к прошлому, а к настоящему, воспевающей вечное обновление жизни и неисощимость творческих сил народа. В этом отношении осо-

¹ Предисловие к карманной партитуре квартета «Из моей жизни». Praha, Hudební matice Umelecké besedy, 1946, стр. 5.

бенно примечателен финал, замысел которого в известной степени родствен замыслу финала четвертой симфонии Чайковского. И русский и чешский композиторы завершают свои инструментальные драмы образом великого и бессмертного народа, в тесном общении с которым преодолеваются личные невзгоды, обретается источник новых жизненных сил.

Любопытно сравнить глубоко субъективный квартет Сметаны с известным автобиографическим произведением другого жанра и другого композитора. Речь идет о гениальной «Фантастической симфонии» Берлиоза, которую Сметана отлично знал и слышал под управлением самого автора. Оба композитора, обратившись к сходной тематике, выступили новаторами — один в жанре программного симфонизма, другой в жанре программной камерной музыки. Но как различны их музыкальные автобиографии! И не только вследствие несхожести их индивидуальностей, но и потому, что каждый из них был сыном своего времени.

Симфония Берлиоза с ее мечтаниями и бушеванием страстей, безумными видениями и трагическим концом явилась великолепным плодом музыкального романтизма периода его расцвета, выражением острой неудовлетворенности жизнью. Квартет Сметаны, во многом еще связанный с традициями романтизма, воспринимается, прежде всего, как зарисовки реальной жизненной действительности, как повесть об исканиях, приводящих к утверждению позитивного идеала национального искусства.

Такие аналогии делаются, разумеется, не для того, чтобы возвысить одно произведение над другим. Цель их — лишь подчеркнуть, что Сметана нашел собственный путь, не подчинившись влиянию такого могучего художника, каким был Берлиоз. Интересно и поучительно также сравнить трактовку личной, автобиографической темы в искусстве двух различных эпох. Можно продолжить сравнение, обратив взор в

последующее время и вспомнив хотя бы о «Жизни героя» или «Домашней симфонии» Р. Штрауса. Здесь снова иной аспект автобиографической темы, резко отличный и от Берлиоза, и от Сметаны: мотив индивидуализма главенствует безраздельно, становится навязчивым до нескромности, приобретая подчас характер открытого самовозвеличивания.

Личная тема тесно переплетается у Сметаны с темами народа и родины. В квартете, сочинявшемся в непосредственном соседстве с поэмами «Шарка» и «В чешских лугах и лесах», воплощены образы народной жизни и искусства (полька во второй части и, особенно, в финале), разворачиваются жанровые сценки, переносящие в мир чешской реальности. А финал подчеркивает, что человек, осознавший свою кровную связь с родиной и долг перед нею, найдет в себе силы победить отчаяние и продолжить созидательный труд ради общего блага. Таков высокий этический смысл квартета Сметаны, всегда волновавшего людские сердца и поныне сохранившего всю свою художественную убедительность.

Квартет Сметаны чрезвычайно интересен по фактуре и мастерству использования выразительных и технических возможностей каждого инструмента. Это тем более примечательно, что, если не считать юношеских опытов, композитор впервые обратился к труднейшему камерно-инструментальному жанру. И, вероятно, добился такого успеха не только в силу личной одаренности и опытности: он был сыном страны, где издавна культивировалась камерная инструментальная музыка, где сложились прочные национальные традиции исполнительства. Они и были развиты композитором в его первом струнном квартете — произведении, ярко национальном и по своему содержанию, и по музыкальному языку, и по связям с исторически сложившимися музыкальными традициями.

Музыка квартета «Из моей жизни» вполне соот-

ветствует авторской программе, воплотившейся в ней с необычайной яркостью и конкретностью. Из этого не следует, что квартет распадается на отдельные эпизоды, не объединенные в одно стройное музыкально-архитектоническое целое. Сметана проявил и здесь строгую творческую дисциплинированность, которой подчиняется бег его фантазии: он сочетает полную свободу воображения с четкостью и стройностью музыкальной формы. Да ему никогда и не приходило в голову возражать против необходимости работы над формой. Он выступал лишь против схематизма, против рабского копирования школьных образцов. И в своем первом квартете он показал очень поучительный пример творческого освоения богатых классических традиций камерно-инструментального жанра.

✓

Первая часть квартета написана в довольно свободно трактованной сонатной форме. Она замечательна как по красоте и образности мелодического материала, так и по мастерству и драматической устремленности его развития. Уже первая тема сразу вводит в драматический тонус повествования: она звучит порывисто и страстно, как ряд кратких возгласов, за которыми так и хочется угадать слова несуществующего текста. Сметана исходит из принципа бетховенских «говорящих» инструментальных речитативов (например, в фортепианных сонатах ре минор оп. 31 № 2 и ля-бемоль мажор оп. 110), насыщая их в то же время чисто славянской распевностью:



Это начало еще ярче выступает в светлой, песенной по характеру, второй теме:



Выразительность главных тем усиливается фактурой сопровождения — богатой, тщательно разработанной. Композитор умело отбирает немногочисленные тематические элементы и, развивая их, создает впечатление большого разнообразия. Фактура квартета соответствует всем требованиям камерно-инструментального жанра, привлекает насыщенностью каждой партии, выигрышной и благодарной для исполнителей. Все здесь выдержано в простом и благородном инструментальном стиле, выразительном и мелодически насыщенном, но без излишнего украшения.

Лаконичная драматически напряженная разработка основана на элементах главной темы, что вполне оправдывается программным замыслом. Обращает на себя внимание певучесть каждого голоса, подчас напоминающего о традициях вокального, быть может даже оперного, исполнения. В гармонии характерно обилие модуляционных сдвигов, встречающихся уже в главной теме, где в основную тональность ми минор неожиданно вклинивается до минор. Кода замечательна по силе и сжатости изложения мысли. Лаконизм присущ, впрочем, и всему сонатному аллегро первой части, о котором хочется сказать словами Мусоргского: «Общий характер вещи жаркий, длиннот нет, связи плотны...»¹

¹ М. П. Мусоргский. Избранные письма. Государственное музыкальное издательство, М., 1953, стр. 34.

В музыке первой части квартета выражены порывы и мечтания юности, смело устремляющейся на борьбу с жизненными невзгодами. Она глубоко романтична. Но этот романтизм не уводит от действительности — он в пылкости музыки, воспевающей молодость с присущим ей богатством жизненных сил и желаний.

Вторая часть — изящное и жизнерадостное скерцо, в котором широко использованы излюбленные композитором ритмы и интонации польки. Скерцо написано в традиционной трехчастной форме, причем в первой части появляется упомянутая Сметаной в его авторском комментарии тема почтового рожка, а в трио разворачивается увлекательная по своему остроумию игра танцевальных ритмов. Скерцо по своему характеру является полным контрастом тревожному, драматически насыщенному аллегро первой части. Это своеобразное танцевальное интермеццо, за которым следует поэтическая третья часть. Она звучит как вдохновенная песнь о счастье. Здесь проявилась во всей своей красе и силе напевность сметановской музыки — поет не только каждая тема, но и каждый подголосок. Третья часть начинается речитативом виолончели, приводящим к главной теме — спокойной и светлой, покоящейся на полнозвучных гармониях:





Тема излагается далее на фоне мелодически насыщенных фигураций. Также распевна и широка вторая тема, появляющаяся в тональности доминанты (чешские музыковеды справедливо усматривают в форме третьей части черты рондо-сонаты). Великолечно по звучанию второе проведение главной темы, сопровождаемой свободно льющимися подголосками, украшающими ее своеобразным орнаментом. Вся третья часть воспринимается как лирический дифирамб, как выражение полноты чувства счастья и душевного спокойствия.

В бодром и энергичном финале Сметана снова вспоминает о своем любимом танцевальном жанре и создает одну из пленительнейших полек. В ней воплотились безыскусственная прелесть чешского народного искусства, его поэтическое обаяние и красота. Обращают на себя внимание филигранность фактуры, тонкость штрихов, прозрачность звучания, так гармонично сочетающаяся с характером основной — легко порхающей — мелодии (в дальнейшем она изукрашена тонким полифоническим узором, что придает рисунку особую прелесть). Здесь, так же как и в пленительно напевной третьей части, ощущается почти юношеская свежесть восприятия, сохраненная композитором в часы тяжелых испытаний. Мелодия польки играет и искрится, точно солнечный луч, отражающийся в теплый летний день на спокойной поверхности реки.



Светлое настроение нарушается в коде пронзительно звучащим *ми* четвертой октавы (первая скрипка), сопровождаемым зловещим тремоло. Это — предвестник катастрофы. Здесь же появляются элементы главной темы, но в измененном виде — потерявшие былую активность. Заключение звучит сдержанно, с чувством умиротворения, и в этом есть залог преодоления скорбных и печальных переживаний.

Трудно слушать без волнения произведение Сметаны, рожденное в дни страданий и поразительное по высокой простоте драматического повествования. При всей субъективности содержания музыки квартета в ней есть и ярко выраженное объективное начало, делающее его не только автобиографическим, но и полным большой общественной значимости.

Здесь нет ни тени пафоса, нет романтической позы, все по-человечески просто и искренне. В этом отношении произведение Сметаны может быть сопоставлено с квартетами Чайковского, написанными в совершенно ином стиле, но также сердечными и задушевными.

В квартете «Из моей жизни», как уже говорилось, есть черты романтизма, но по конкретности образов и замысла он приближается к произведениям той реалистической проблематики, которая всегда была в центре внимания Сметаны. Можно поэтому сказать, что он ничем принципиально не отличается от его оперных и симфонических произведений, что в нем средствами камерной инструментальной музыки выражаются главные идеи, волновавшие композитора.

Великолепный квартет Сметаны не сразу нашел путь на концертную эстраду. Композитор передал рукопись пражскому «Обществу камерной музыки», но там сочли его... технически неисполнимым. А. Геллер вспоминает, как его отец — Ф. Геллер — доказывал квартетистам несправедливость их упреков, но они остались непреклонными и лишь в 1881 году публично сыграли камерный шедевр Сметаны. Но к тому времени он уже стал известен пражской публике.

Первое исполнение квартета «Из моей жизни» состоялось в Праге 29 марта 1879 года, на одном из музыкальных вечеров «Умелецкой беседы». Играли артисты оркестра Временного театра, успех был очень большим. Присутствовавший на вечере Эмануэль Вейль¹ вспоминал, как Сметана стоял влево от эстрады, наблюдая за игрой каждого исполнителя. Многие зрители прослезились в то время, как компо-

¹ Эмануэль Вейль — один из хористов певческого общества «Глагол». В 1917 году вышли в свет его воспоминания о Сметане, откуда и заимствованы сведения о первом исполнении квартета ми минор.

зитор «по движениям играющих следил за бегом своей жизни в звуках». По окончании квартета Сметана поднялся на эстраду, сел к фортепиано и начал играть одну из своих полек, но, не доиграв до конца, встал и с печалью сказал, что его пальцы «отстают от мыслей». В этих грустных мыслях его мог утешить лишь успех новых произведений — в том числе квартета, — свидетельствовавший о ясности и силе музыкального мышления композитора, устоявшего перед лицом тягчайшего испытания.

Квартет «Из моей жизни» быстро стал известен не только в Чехии, но и за рубежом. И повсюду его сопровождал успех. Первое заграничное исполнение состоялось в Веймаре 15 мая 1880 года в присутствии Листа. Участник концерта, скрипач Август Кёмпель¹, писал композитору о радости, испытанной им и его товарищами при исполнении этого «как оригинального, так и вдохновенного произведения», о том, что оно пробудило у Листа «самые горячие симпатии». Растроганный композитор отвечал Кёмпелю письмом, которое содержит строки, проникнутые горячей любовью и благодарностью к великому венгерскому музыканту.

Вскоре квартет был сыгран в Мейнингене, Гамбурге, Магдебурге, затем в Париже, Бостоне и других городах. Особенную славу он завоевал в 90-х годах, когда нашел вдохновенных исполнителей в лице артистов Чешского квартета (Карел Гофман, Йозеф Сук, Оскар Недбал и Отто Бергер). Они были энергичными пропагандистами шедевра Сметаны и играли его повсюду, где им приходилось концерттировать. Чешские артисты часто посещали Россию и неизменно исполняли квартет «Из моей жизни», сыг-

¹ Август Кёмпель (1831—1891) — скрипач, с которым Сметана познакомился в 1861 году во время концертной поездки. В годы 1863—1884 работал в качестве концертмейстера в Веймаре.

ранный в нашей стране впервые на одном из московских концертов в 1884 году¹.

Квартет Сметаны сохранил и поныне все свое поэтическое обаяние. Он неизменно привлекает симпатии широких кругов слушателей, полюбивших его за красоту музыки, богатство содержания и глубокую человечность чувств и переживаний, с такой правдивостью выраженных композитором.

2

Первое упоминание о замысле оперы «Поцелуй» встречается в дневнике Сметаны за ноябрь 1875 года. А уже 11 января следующего года сочинение оперы было в полном разгаре. «Я прилежно работаю,— писал композитор,—...над либретто «Поцелуя», полученным от Красногорской; бог даст, [опера] мне удастся». Так началось творческое содружество Сметаны и Красногорской, продолжавшееся вплоть до конца его жизни.

В лице писательницы Элишки Красногорской² композитор нашел замечательную сотрудницу — талантливую, страстно любившую и понимавшую музыку. Он встретился с нею еще в 1863 году в певческом обществе «Глагол пражский» и был поражен

¹ Артисты Чешского квартета (в составе которого после 1897 года произошло изменение — место умершего Отто Бергера занял его учитель Гануш Виган, бывший в свое время одним из организаторов этого коллектива) проявляли живой интерес к русской музыке; в их репертуаре находились многочисленные камерные произведения русских композиторов. С ними неоднократно выступал С. И. Танеев, очень любивший этот ансамбль и посвятивший ему свой четвертый квартет. Чешские музыканты были первыми исполнителями и замечательного фортепианного квинтета Танеева.

² Элишка Красногорская — псевдоним Генриэтты Пеховой (1847—1926). Ее брат Индржих Пех (1837—1905) — учитель пения и композитор, принимал участие в работе школы, основанной Сметаной.



Элишка Красногорская

Рисунок художника И. Мукаржовского (1878)

способностями шестнадцатилетней девушки, превосходно переведшей тексты нескольких шумановских дуэтов. В дальнейшем она проявила себя в области поэзии, критики, журналистики. Большой успех принесли ей два сборника лирических стихотворений, привлекавших поэтичностью изображения картин чешской жизни и природы. Красногорская писала

повести, рассказы и драмы (особенно известны ее повести и рассказы для юношества), переводила Пушкина и Мицкевича, редактировала журнал. Много сил она отдала и чешскому музыкальному театру — ею написаны либретто оперы «Лейла» Карла Бендля (1868) и либретто всех опер Сметаны, начиная с «Поцелуя».

Первый сюжет, предложенный Красногорской, — «Люмир» — не привлек внимания композитора. Второе ее либретто — «Виола» (на сюжет «Двенадцатой ночи» Шекспира) — заинтересовало Сметану, но работа над ним, в силу ряда причин, протекала очень медленно и оживилась лишь в последний год жизни композитора, уже не имевшего сил завершить свой труд. Когда, в 1875 году, Сметана обратился к Красногорской с просьбой о либретто, она предложила ему сюжет новеллы «Поцелуй» писательницы Каролины Светлой (1830—1899). Композитор вначале отнесся к предложению отрицательно, но затем, ознакомившись со сделанным для него эскизом первого действия, живо заинтересовался им и начал работать с увлечением.

Любопытно напомнить в связи с этим один эпизод, характеризующий отношение к Сметане старочешских националистов. Красногорская отправилась к Светлой просить разрешения на переработку ее новеллы в оперное либретто. И в доме писательницы она услышала неожиданную отповедь со стороны мужа Светлой — художника Петра Мужака: «Уходи, Элишка, со своим Сметаной и со всеми его приспешниками, этими модными кропателями! Сам он лишь приспешник Вагнера и хочет подчинить Вагнеру, то есть онемечить, наш музыкальный мир, который пользовался славой во всей Европе, когда оставался чешским»¹. Но не так легко было заставить

¹ P. P r a ž á k. Smetanovy zpěvohry, svazek třetí, стр. 130.



Каролина Светлая

Рисунок художника И. Хуттари

отступить Элишку Красногорскую: она сумела в конце концов добиться согласия Светлой, чья скромная новелла обрела бессмертие в памяти чешского народа благодаря замечательной музыке Сметаны. Следует добавить, что композитор посвятил Каролине Светлой клавир своей оперы «Поцелуй».

Красногорская работала над либретто с подъемом и увлечением. Она великолепно чувствовала музыку стиха, понимала требования оперной драматургии и отлично знала, что именно нужно композитору. Сочиняя стихи, она напевала свои излюбленные смета-

новские мелодии, и это еще больше приблизило ее к замыслу композитора.

А он, в свою очередь, весь ушел в работу, радостно взволновавшую его. Дело в том, что после постигшего его несчастья он опасался писать вокальную музыку, считая невозможным добиться правильности речевой интонации без слухового контроля. Теперь он видел, что эти опасения были напрасными и он снова может работать для театра, который так любил и которому отдал столько лет жизни. Сметана чувствовал, что, несмотря на глухоту, может по-прежнему творить во всех жанрах. Такова была психологическая атмосфера в период сочинения новой оперы.

В марте 1876 года Сметана рассказывал посетившему его Адольфу Чеху о сочинении оперы, которая должна стать «сестрой «Проданной невесты», несколько иной по стилю, но также «сметановской». Композитор сел за фортепиано и сыграл хор контрабандистов из второго действия, с которого, по его словам, и началась работа над оперой. Напевая при этом вокальные партии, он не мог держаться в рамках тональности. Чех попросил его не петь, сославшись на то, что следит за вокальными партиями по партитуре. Сметана сразу понял, в чем дело, и с печалью воскликнул: «Боже мой! Болезнь зашла так далеко, что я уже не чувствую тональности!» Чех пытался успокоить его тем, что он сохранил свой замечательный внутренний слух, доказательством чего служат его новые произведения. Придя в себя, композитор вновь сыграл всю сцену.

Сколько таких горьких минут пришлось пережить великому чешскому музыканту! Они стали для него обыденными, но это была поистине трагическая обыденность. Каждая из таких минут оставляла глубокий, болезненный след, растравляла еще свежую рану. В том же самом марте, когда Чех навещал Сметану, композитор записал в дневнике: «Сегодня я достиг 52-летнего возраста. Если бы моя болезнь



Адольф Чех

была неизлечима, я был бы рад надеяться, что скоро освобожусь от этой мучительной жизни». И именно в период трудной, «мучительной жизни» создавалась опера «Поцелуй», исполненная лирической задушевности и добродушного, типично чешского юмора. От грандиозных концепций симфонического цикла Сметана вновь возвратился в мир «Проданной невесты», рассказал еще одну деревенскую повесть, найдя для нее новые образы, новые краски.

Сметана словно помолодел, работая над оперой, — так увлек его и поэтический сюжет, и самая мысль о том, что он полностью преодолел помехи, созданные глухотой. Однажды он сказал своей либреттистке: «Неужели это я, этот седой дедушка, который смотрит на меня из зеркала? Не верьте этому, барышня! То плохое зеркало! Я чувствую себя как семнадцатилетний юноша, а не как этот очкастый бородач»¹. Дух обновления сказался и на музыке «Поцелуя», одного из самых светлых произведений Сметаны.

29 февраля 1876 года он играл эскизы оперы Элишке Красногорской, ее брату и Вацлаву Новотному. Он пел свою музыку фальшиво и, подозревая об этом, обращался с тревожными вопросами к друзьям. «У нас, обоих слушателей, сердца ликовали от великолепной красоты произведения и в то же время мучительно сжимались при виде несчастья дорогого маэстро. Когда он спрашивал нас: «Кажется, я пою правильно?», мы не имели мужества сказать ему, что это не пение, а нечто страшно болезненное, невыразимое», — вспоминала впоследствии Красногорская. И все же она сумела по достоинству оценить музыку Сметаны и дать ей верную оценку в письме, написанном тотчас после прослушивания.

«Я ожидала многого, — писала Красногорская, — но то, что я услышала, превзошло все ожидания. Хочется предложить вам назвать «Поцелуй» «простонародной оперой», потому что в кратчайший срок она станет действительно народной, и вскоре мы услышим, как ее поют в народе... «Поцелуй» сочинялся от всей души, меня в нем интересует, пленяет и радует каждая нота. Могу сказать, что я вернулась от Вас в полном восторге, так же очарованы мой брат и Новотный»².

В записных книжках Сметаны точно отмечены

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 130.

² Там же, стр. 131 и 133.

этапы работы над оперой: 27 апреля 1876 года композитор заносит в них: «Докончил 1-е действие оперы «Поцелуй» в партитуре», а 29 июля: «Докончил полностью свою новую оперу «Поцелуй»; вечером проиграл ее (1-е действие) Беттинке, ей понравилось». Адольф Чех, посетивший композитора в марте 1876 года, высказывает предположение, что музыка оперы была уже сочинена к тому времени, и это вполне согласуется с фактом проигрывания оперы в присутствии Красногорской. Во всяком случае в марте Сметана писал партитуру начисто, почти без помарок.

Сметана переслал партитуру и клавир Адольфу Чеху — замечательному дирижеру, который по-настоящему любил и понимал его музыку. И дирижер не обманул ожиданий композитора: он приложил все усилия для того, чтобы достойным образом осуществить постановку оперы, интерес к которой среди артистов и публики был очень велик.

Когда начались репетиции, композитор приехал в Прагу, чтобы принять непосредственное участие в работе. Ему было очень тяжело присутствовать на репетициях в театре и впервые за всю жизнь не слышать ни одного звука, не иметь возможности помочь разучиванию своего нового произведения. Все же он высказывал соображения о правильности темпов, поскольку мог судить о них по движениям рук дирижера и музыкантов. Репетиции шли своим чередом, приближая день премьеры, которого композитор с нетерпением ожидал и, в то же время, боялся.

Генеральная репетиция прошла с большим подъемом и была отмечена теплым отзывом в газете «Народни листы»: «Если чешский народ носит «Проданную невесту» в своем сердце, то «Поцелуй» он будет носить в сердце своего сердца. После «Проданной невесты» в нашем театре еще не раздавались народные звуки более прелестные, поэтичные и правдивые; вся опера — это словно драгоценный букет,

с удивительным искусством составленный из прекраснейших народных песен. Ее даже можно назвать большой народной песней»¹.

В этом раннем критическом отзыве правильно охарактеризована подлинно народная сущность сметановской оперы, выросшей на основе чешской песенности. И народ сразу принял «Поцелуй» как свое дорогое достояние, лишь недруги композитора оставались слепыми и глухими к красоте глубоко национального произведения и не прекращали нападков.

Премьера «Поцелуя» состоялась 7 ноября 1876 года. Опера была тщательно разучена под руководством Адольфа Чеха, главные роли исполняли: Карел Чех (Палоуцкий), Мария Ситтова (Вендулка), Антонин Вавра (Лукаш), Йозеф Лев (Томеш), Мария Кахова (Мартинка), Йозеф Мареш (Матоуш), Мария Лаушманова (Барча), Ян Шара (Стражник). Это были лучшие артисты оперной труппы, не раз выступавшие в сметановских операх и искренне любившие его музыку.

Интерес к премьере был исключительным. Театральный зал не мог вместить всех желающих, атмосфера радостного ожидания чего-то важного, значительного воодушевляла зрителей. Уже увертюра произвела огромное впечатление и была повторена по настойчивому требованию публики. Повторялись и некоторые отдельные номера первого действия. В антракте Сметана пришел на сцену, сердечно поблагодарил всех исполнителей, дружески обнял режиссера Эдмунда Хваловского (с которым несколькими годами раньше работал над постановкой оперы «Две вдовы») и сказал собравшимся со слезами на глазах: «Друзья, если бы я слышал хотя бы одну ноту из того множества нот, которые я написал!» Но он был щедро вознагражден публикой, устроившей ему

¹ Статья газеты «Народни листы» цит. по книге: P. Pražák. Smetanovy zpevohy, svazek třetí, стр. 153.

по окончании спектакля небывалую, бурную овацию. Йозеф Богуслав Фёрстер, присутствовавший на премьере, вспоминает:

«Театр бурлил, ликовал, артисты благодарили, принимали цветы и знаки уважения; наконец, на сцене появился и сам маэстро Сметана. Маленький, бледный, болезненный, с горькой морщиной около губ, которую так замечательно схватил Макс Швабинский в своем офорте. Со всех сторон, из лож, через головы сидящих в партере к его ногам летели венки и цветы, ликование длилось без конца. И только маэстро, сотворивший неутомимой и щедрой рукой эту неземную красоту звуков, вложивший в каждый такт всю полноту своих чувств, ничего не слышал... Все встали со своих мест, и Сметана сделал ласковый и невыразимо трогательный жест рукой. Незабываемые минуты...»¹

Успех оперы возрастал с каждым представлением. Особенно торжественно прошел бенефис композитора, превратившийся в могучую демонстрацию сил передовой чешской культуры. Она привлекла «внимание» габсбургской полиции, в архивах которой сохранилось подробное описание чествования композитора, с перечислением полученных им подношений.

Сметана получил множество венков, украшенных трехцветными лентами (белый, синий, красный — цвета национального флага Чехословакии), в том числе — от «Умелецкой беседы», различных художественных коллективов, артистов Временного театра и, что было особенно дорого его сердцу, от города Литомышля. Всем присутствующим в театре были розданы листовки со стихами, написанными поэтом Ярославом Врхлицким² к бенефису Сметаны. Эти

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 136.

² Ярослав Врхлицкий (1853—1912) — знаменитый чешский поэт, автор многих стихотворений, поэм, пьес и переводов.

стихи прозвучали со сцены в исполнении артистки Отилии Скленаржовой-Малой. Чествование продолжалось и за сценой, где композитору были вручены ценные подарки от газеты «Народни листы», «Умелецкой беседы» и других организаций. Словом, состоялось торжество, в котором слились воедино радость знакомства с новым замечательным произведением композитора и радость от того, что один из славных деятелей отечественного театра снова вернулся в строй.

Последующие спектакли еще больше упрочили популярность «Поцелуя». Многочисленными были и отклики прессы, самым положительным образом расценившие комическую оперу чешского композитора. Ее успех был так велик, что недруги Сметаны не посмели выступить против тех, кто, подобно В. Зеленому, радостно восклицал: «Автор «Проданной невесты» и «Далибора» вновь с нами!» И старочешские газеты встретили новую оперу Сметаны молчанием.

Это молчание было странным, вызывающим, обращающим на себя внимание, и в конце концов о нем заговорили на страницах печати такие люди, как Неруда и Прохазка. Последний писал: «Молчат о ней (опере.— *И. М.*) старочешские газеты, видимо по команде, молчат от первой до последней, как будто они выходят где-то в Новой Зеландии или печатаются для готтентотов. Весь народ говорит о сметановском «Поцелуе», но в старочешских редакциях совершенно не знают о том, что Сметана снова что-то написал для чешского народа». И в заключение он квалифицирует поведение старочешских газет: «Господа, это в а р в а р с т в о!»¹ Отношение к Сметане действительно было варварством, особенно если вспомнить о положении, в котором он находился. Но признание народа воодушевляло его,

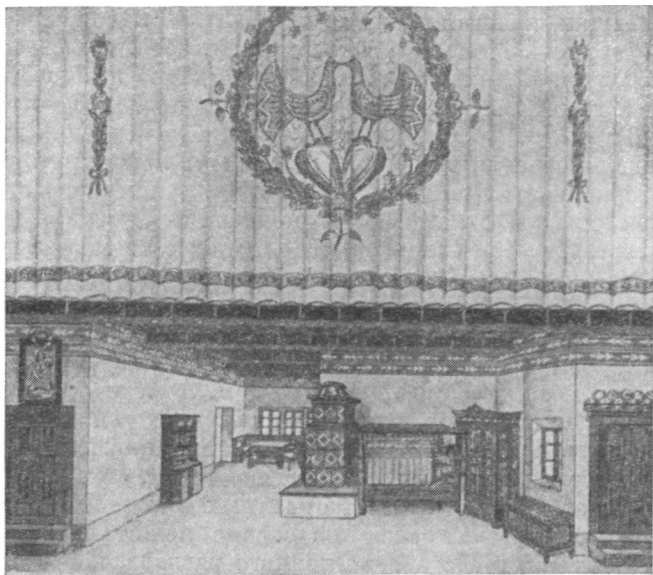
¹ Журнал «Pravda» от 25 ноября 1876 г. Цит. по книге: P. P r a z á k. Smetanovy zpěvohry, svazek třetí, стр. 171—172.

вливало в него новые силы и призывало к новым творческим трудам.

Есть старинное чешское поверье, запрещающее девушке-невесте целовать своего жениха, если тот является вдовцом. Это — утверждает предание — должно навлечь на девушку немилость покойной жены, и, как говорили в старые времена, лишь свадебный обряд может оградить от несчастья. Сметана подошел к народному обычаю не как к простому суеверию: запрет поцелуя связан для него (как и для автора повести, послужившей основой для оперы) с верностью моральному долгу, с нежеланием нарушить его даже в собственных интересах, с глубоким уважением к распорядку жизни народа. Именно это и придало значительность непритязательной истории о крестьянской девушке Вендулке и ее женихе — молодом вдовце Лукаше, об их споре, вспыхнувшем из-за поцелуя и чуть было не приведшем к размолвке.

Новая опера Сметаны вводит в круг чешской деревенской жизни, пожалуй, даже непосредственное, чем «Проданная невеста»: в ней нет никаких украшающих действие эпизодов, вроде веселых танцев на площади или сцены комедиантов. В «Поцелуе» вообще несколько иной аспект показа деревенской жизни: внимание автора сосредоточено на переживаниях главных героев, жанровые сцены занимают очень скромное место. Если сравнивать «Проданную невесту» и «Две вдовы», то можно заметить различие, легко объяснимое коренным несхождением обстановки, сюжета, а следовательно, и персонажей. Здесь не было такого различия, и тем более примечательно драматургическое чутье композитора, умевшего находить необходимое, ярко индивидуальное творческое решение даже при обращении к близким сюжетам. В этом отношении опера «Поцелуй» существенно дополняет «Проданную невесту».

Действие оперы Сметаны разворачивается в деревушке, затерявшейся в густых лесах, украшающих



«Поцелуй»

*Эскиз декораций I действия (постановка 1924 года).
Художник Ф. Кисела*

Крконошские горы (северо-западная Чехия). С этими местами связано воспоминание о знаменитой повести «Бабушка», где так поэтично и вдохновенно воспеты духовная красота и благородство простой чешской женщины. Повесть Немцовой и произведение, созданное Сметаной и Красногорской, очень близки по характеру. «Поцелуй» полон отголосков патриархальных преданий и, в то же время, лишен элементов стилизации, любования стариной. Возвышенная идея верности долгу воплощена в опере безупречно с точки зрения стиля и характера повествования, соответствия между образами и музыкальным языком.

Итак, события происходят в далекой крконошской деревушке. Молодой вдовец Лукаш засылает сватов к девушке Вендулке, которая уже давно втайне любит его. И Вендулка, и ее родные приветливо встречают сватов, согласие, казалось бы, обеспечено, и хор уже прославляет жениха и невесту, как вдруг все оборачивается по-иному. Вендулка, вспомнив о старом обычае, отказывается поцеловать Лукаша. Тот чувствует себя оскорбленным и никак не может понять поведение девушки, а она не спешит объяснить ему мотивы. Вендулка непреклонна, она не слушает ни отца, ни старую тетю Мартинку. Оставшись в комнате, девушка напевает колыбельную младенцу Лукаша, которого принесли в ее дом. А между тем на улице шумит молодежь, раздаются звуки польки, под которую оживленно обсуждается происшествие, так неожиданно расстроившее помолвку. Лукаш старается отвлечься от неприятных мыслей, но это удается ему плохо, ибо на сердце лежит печаль и обида. Так, в обстановке полного разлада, кончается первое действие оперы.

Второе действие вначале происходит в густом, тенистом лесу. Односельчанин Вендулки и Лукаша — Матоуш — перекликается со своими друзьями, бродящими по лесным тропинкам. Этот эпизод, полный лесной романтики, напоминает о тех впечатлениях, которые принесла композитору жизнь в Ябкеницах. В лесу появляется Лукаш, которого мучат угрызения совести. За ним приходит и его шуриш Томеш, упрекающий молодого человека в несправедливости к Вендулке. В лесу оказываются и Вендулка с Мартинкой. События развиваются быстро, ссора затухает так же внезапно, как и началась, и все кончается благополучно.

Сюжет оперы, как видно из краткого пересказа, очень прост, незатейлив, и надо было обладать мастерством Сметаны, чтобы создать на подобной основе настоящее музыкально-драматическое произве-



дение. Сценического действия в опере мало; раскрытие характеров преобладает над конфликтом ситуаций, и в целом опера воспринимается как большая широко распетая песня, со всем обаянием, простотой и задушевностью, свойственными этому жанру. Элишка Красногорская, как отмечалось, назвала «Поцелуй» «простонародной оперой», что соответствовало и авторскому пониманию главной и самой существенной особенности новой комической оперы.

Что же означало слово «простонародная» в данном случае? Речь шла о глубоко индивидуальном претворении бытовых песенных интонаций. В этом отношении и можно говорить о простонародности оперы «Поцелуй», хотя с нашей точки зрения более подходящим словом было бы — демократичность. Сметана обращался здесь к очень широкому и по-

настоящему демократическому кругу интонаций, общительных и глубоко национальных, что и привело к возникновению нового мелодического качества в его музыке. Именно общительность интонаций и явилась новым завоеванием композитора в сфере лирической музыки, именно она свидетельствовала о стремлении к общепонятности и сделала «Поцелуй» одной из самых популярных чешских опер, соперничающей в Чехословакии с «Проданной невестой».

Уже говорилось о том, что в каждой новой опере Сметана ставил перед собой новую проблему. И если в «Двух вдовах» такой проблемой были чешский речитатив и правильность музыкальной декламации, то в «Поцелуе» главное внимание композитор уделил разработке чешской песенной мелодики. Сюжет оперы давал для этого все возможности, более того — требовал широкого использования элементов народной песенности. Однако Сметана не стал на путь примитивизма, который был так любезен сердцу Пиводы: он нашел иные формы претворения фольклора, о чем высказался со всей ясностью много лет спустя в следующих словах:

«Теперь совсем уже смолкли праздные разговоры о чешских простонародных операх, которые могут быть созданы только на основе подражания народным песням. Я написал уже две такие и притом разные оперы, но ни в одной из них никто не найдет и следа какого-либо подражания народным напевам. Да, я демонстративно оставляю за собой право спеть одну подлинную народную песню, а вслед за нею свою собственную колыбельную. Надеюсь, что придет время, когда для каждого чешского человека эта колыбельная будет звучать как народная, хотя ни один ее такт не заимствован из народных песен, не говоря о целом мотиве, что противоречило бы творческим принципам истинного художника»¹.

¹ P. Pražák. Smetanovy zpěvohry, svazek třetí, стр. 183—184.

Сметана стремился к совершенно самостоятельному мелодическому творчеству на основе органически усвоенных особенностей народно-музыкальной речи. Он сумел избежать и стилизации — его музыка в полном смысле национальна, мелодии его опер стали действительно народными.

При всем ярко выраженном песенном характере «Поцелуя», песня нигде не приобретает в опере самодовлеющего значения: композитор подчиняет отдельные элементы требованиям музыкально-драматического развития, объединяющего в одно целое речитативные и ариозные эпизоды, а также многочисленные вокальные ансамбли. В то же время «Поцелуй» является произведением, в котором громадную роль играет именно фольклорное, бытовое начало. Как раз этого упорно не хотели замечать противники Сметаны, яростно кричавшие о его «вагнеризме».

В «Поцелуе» прежде всего привлекает мелодическое богатство, на истоки которого уже указывалось. Затем надо отметить простоту и выразительность вокального стиля в ариях и ансамблях. Сметана не ставит своей целью индивидуализацию партий действующих лиц в вокальных ансамблях, на что он обращал внимание в предыдущих операх. Это связано со стилистическими особенностями его «простонародной» оперы: Сметана хотел выразить общее настроение и в ансамблях, проникнутых тем же духом лирической песенности.

В опере появилось и новое качество — превосходно переданная романтика чешского леса. С первых же тактов вступительного хора второго действия — с его таинственно настроенными басовыми ходами, отдаленными звуками валторн, квартовой перекличкой голосов — слушателей окутывает поэтическая атмосфера крконошского леса. Композитор рисует картину природы, проникнутую глубоким настроением; она написана с почти импрессионистической тонкостью оттенков и одновременно сохра-

няет всю полноту реалистической образности. Надо отдать должное замыслу композитора, оттенившего несколько фантастическим ночным эпизодом бытовые сцены, которые могли бы показаться несколько однообразными без подобной расцветки. Вот как звучит начало хора:

65 [L'istesso tempo ma più moderato]
Темора

Басы *p* Jen

[L'istesso tempo ma più moderato]
pp Jen *dál!*

p *dál!*

Jen *dál!*

Музыкальные характеристики действующих лиц даны композитором в лирическом тоне, окрашенном подчас интонацией добродушного, мягкого юмора. Она то выступает на первый план (в партии Палощкого), то отходит в сторону, но, присутствуя во многих эпизодах, предохраняет произведение от ме-

лодраматизма (который вполне возможен в трактовке подобного сюжета), от ложного сентиментализма, чего композитор старался избежать всеми средствами.

У главной героини — Вендулки — большая, широко развитая и очень благодарная для исполнительницы партия. Уже говорилось об ее колыбельной, в которой использован напев подлинной народной песни (что является довольно редким явлением в операх Сметаны). Он применен для воссоздания бытового колорита и обработан с той стилистической чуткостью, которая характерна для чешского мастера.

Еще ярче выражено лирическое начало партии Вендулки в знаменитой песне о белой голубке — одном из лучших мелодических вдохновений Сметаны:

66 [Andante] dolce

Вендулка

Le - tě - la bě - louh - ká

[Andante] dolce

ho - lu - bi - čka

Лукаш очерчен многограннее, чем Вендулка: он имеет наряду с лирической и жанровую характеристику — мотив польки, украшенный тональными сдвигами. Насмешливый, озорной, он словно воплощает удаль и размах Лукаша:

Tempo di Polka, ma moderato

67 Лукаш

Hra - je mi tu nej - skoč - něj - ší.

Tempo di Polka, ma moderato

Hra - je hod - ně ve - se - lou!

К числу лучших страниц оперы принадлежит первый дуэт Вендулки и Лукаша, в котором так просто и сильно выражено чувство искренней, сердечной любви. Сметана пользуется в нем традиционными средствами чешской лирической песенности, приобретающими у него глубоко индивидуализированный характер. Дуэт отличается простотой фактуры и гармонии, но мелодическое обаяние и задушевность музыки покоряют каждого отзывчивого слушателя.

Дуэт понравился уже на премьере и с той поры стал одной из любимых страниц сметановского творчества:

68 [Moderato assai]

Вендау-ка *soffo voce* *pp* Jsme svo-ji, jsme

Лукаш *soffo voce* *pp*

[Moderato assai]

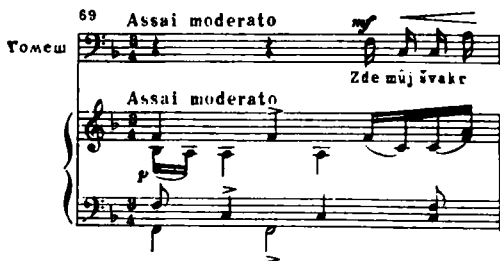
svo-ji, ach, jsme svo-ji?

Рельефно очерчен Палоуцкий — настоящий бытовой тип, на народную сущность которого Элишка Красногорская обратила внимание еще при первом прослушивании музыки. В какой-то мере он родствен Кецалу, но без хитрости и расчетливости последнего. Музыка Сметаны рисует старого, упрямого, но доброго человека: певуче-декламационные фразы Палоуцкого полны сочного, чисто народного юмора.

Очень интересен в опере принцип трактовки бытовых сцен, и прежде всего сцены сватовства. Здесь очень легко было увлечься этнографическими подроб-

ностями, показом красочного обряда, очень благодарного для музыкального воплощения. Но, во-первых, такие сцены уже встречались во многих операх, а во-вторых, Сметана не захотел отвлекаться от главной психологической линии музыкальной комедии. Поэтому сцена сватовства введена лишь для того, чтобы экспонировать характеры главных действующих лиц, ввести зрителя в развитие действия. Драматургически оправдан в этой сцене ансамбль (хор и реплики Томеша, Лукаша и Палоуцкогго), возникающий в момент неожиданной ссоры. Хор идет в быстром движении, его короткие реплики-переклички прекрасно передают недоумение и всеобщее замешательство, так внезапно сменившие лирическое настроение любовного дуэта. Сцена сватовства представляет собой один из примеров музыкально-драматургического мастерства Сметаны, любившего контрасты жанровых и психологических моментов. Так построены многие центральные эпизоды его опер.

Основой для него всегда остается песенный распев, немало образцов которого есть в партии Томеша. Можно привести здесь эпизоды из первого действия, с его простой, свободно льющейся мелодией, обладающей тем качеством, которое Сметана именовал простонародностью. Это качество — результат претворения бытовой песенной интонации, неизменно связанной со сценическим действием:





Сметана открывает оперу большой увертюрой, дающей своеобразный «конспект» музыкально-драматического развития. Задача облегчается использованием лейтмотивов, какими являются, в частности, тема дуэта Вендулки и Лукаша и тема польки — лейтмотив Лукаша. Как и в других своих операх, Сметана пользуется в «Поцелуе» лейтмотивами по-своему: свободно, без заранее предписанной, часто нарочитой обязательности и лишь в тех случаях, когда это вызвано сценической ситуацией. В этом отношении его принципы близки принципам русских композиторов.

В творческом наследии Сметаны, более того — во всем наследии чешской классической оперы, «Поцелуй» остался единственной в своем роде оперой-песней. И, быть может, жанровое своеобразие стало одной из главных причин громадной популярности нового произведения Сметаны, которую оно сразу завоевало среди народа. «Поцелуй» был уже шестой оперой, причем — третьей комической, и каждый раз композитор показывал себя по-новому, не повторяясь, хотя ему со всех сторон подсказывали обратное. Надо было обладать большой силой воли, чтобы не поддаваться искушению самоповтора, особенно в тех очень сложных обстоятельствах, в которых находился тогда Сметана. Успех новой оперы был велик, но и он не оградил композитора от новых неприятностей, от нападок со стороны все еще влиятельных недру-

гов. И после триумфальной премьеры «Поцелуя» Сметана продолжал жить в обстановке напряженной борьбы вокруг его творческого дела.

В эти беспокойные осенние месяцы 1875 года композитор еще пытался обращаться к докторам, прибегал к их, подчас очень мучительному, лечению, ездил за границу для консультации с различными медицинскими знаменитостями. Он переходил от новых надежд к новым еще более горьким разочарованиям. И при этом ему приходилось еще переносить тяжелые удары противников, не смирившихся даже перед лицом большого несчастья.

Вопрос о средствах к существованию продолжал по-прежнему волновать композитора. Известно, что он уступил права на постановку своих опер в обмен на обещание театра выплачивать ему ежегодно 1200 золотых. Сумма была явно недостаточна, и в самом театре нашлись люди, которые считали необходимым увеличить ее на 300 золотых. Но практическое решение вопроса затягивалось, сопровождаясь многими неприятными осложнениями. Сметане приходилось сталкиваться с недоброжелательством и недоверием, с происками и даже оскорблениями. Более того, иногда приостанавливалась выплата той пенсии, которая была узаконена, и композитор попадал в очень затруднительное материальное положение, о чем можно прочесть на многих страницах его писем и дневников.

Вот, например, несколько выдержек из дневника за 1876 год. 10 апреля композитор записывает, что не получил еще денег за март, и просит своего молодого друга Иранека пойти в дирекцию театра, чтобы выяснить недоразумение. 29 мая он вновь жалуется на отсутствие известий из Праги. В июле появляется запись о получении пенсии за... апрель. Легко себе представить, в каком положении находился композитор, для которого пенсия была главным источником существования. В своем бедствен-

ном состоянии Сметана думал не только о хлебе насущном, но прежде всего о том, как бы послужить театру новыми произведениями. Он был полон новых творческих замыслов, чувствовал себя способным отплатить за заботу, за поддержку. И тем горше было ему вновь встречать упреки, исходившие из Праги. Ведь его враги дошли даже до того, что ополчились на устроительниц благотворительного концерта, сбор с которого предназначался для оплаты дорогостоящего лечения.

Все это выглядело в высшей степени непривлекательно и вызывало отпор со стороны многих передовых чешских людей. С пламенными словами в защиту композитора выступил на страницах газеты «Народни листы» Ян Неруда. Он писал в своей статье:

«Вы не знаете, кому мешает маэстро Сметана в Чехии? Говорят, что он мешает господину Пиводе, а также какому-то господину Бёму, или как там зовут этого драгоценного господина. Но невозможно представить, чтобы Сметана мешал этим господам. Разве может мешать Петршин (высокий холм в Праге.— *И. М.*) одному из тех камешков, которые лежат внизу на берегу Влтавы? Мы боимся, что если господин Пивода влезет даже на Снежку (вершина Крконошских гор в северо-западной Чехии.— *И. М.*), то она нисколько не станет от этого выше, в то же время я знаю наверняка, что, когда Сметана стоит на своих собственных ногах, его голову видит музыкальный мир и за границами Чехии»¹.

Словом, борьба за Сметану и против Сметаны продолжалась, принимая самые различные формы. В ней переплеталось частное и общее — интриги и зависть с выражением более общих и серьезных на-

¹ См. газету «Народни листы» от 25 февраля 1875 года. Цит. по книге: P. Pražák. Smetanovy zřevohry, svazek třetí, стр. 118.

строений, связанных с борьбой прогрессивных и консервативных тенденций национальной культуры. Новым являлось лишь то, что болезнь лишила композитора возможности давать уроки, выступать в концертах, что композиция осталась теперь для него единственной формой творческой деятельности. Сочинение музыки было для него самым важным делом, и в этом его должны были поддержать все, кому по-настоящему были дороги судьбы чешского искусства. Но нашлось немало людей, поставивших личные интересы выше общих.

Сейчас, по прошествии долгого времени, события тех лет могут показаться не столь уж значительными. Однако и поныне чешские музыковеды уделяют им очень много внимания. И в наши дни читаются с неослабевающим вниманием страницы многочисленных трудов академика З. Неедлого, в которых он выступает с горячей, страстной апологией Сметаны. И это объясняется тем, что в, казалось бы, частной судьбе композитора, в истории его сложных взаимоотношений с театральным товариществом и различными представителями чешской общественности отразились, как в капле воды, очень важные и серьезные вопросы. Ведь и после смерти Сметаны его наследие и творческие принципы по-прежнему оставались предметом полемики между представителями передовых и отсталых кругов. И в борьбе за новое и передовое имя Сметаны было знаменем, так же как и имена Божены Немцовой, Яна Неруды — лучших представителей чешской культуры.

Сметана принадлежал к числу тех, кто страстно желал распространить ее по всему миру. Так, в одном из его писем встречается пожелание об исполнении симфонических поэм из цикла «Моя родина» в парижских концертах Падлу, ибо, по его мнению, это важно не только для него самого, но и для чешской музыки вообще. При этом он думал не только о себе, но и о других чешских композиторах.



Ян Неруда

Получив партитуру «Славянских танцев» Дворжака, изданную в Берлине, он выразил свою радость по поводу того, что произведения чешской музыки все шире распространяются за рубежом.

Новотный вспоминает слова Сметаны, сказанные однажды о Дворжаке: «В такой могучей голове должно что-то быть! Я рад, что у меня появился такой знаменитый соперник,— это будет способствовать расцвету нашей музыки». И дальше, вспоминая о периоде расцвета французской «большой оперы», представленной столькими выдающимися и разными композиторами, замечает: «Пусть каждый работает как умеет, пусть уважает работу своего друга, подобно тому, как он сам хотел бы, чтобы его работа уважалась другими,— только так мы возвысим и свое собственное искусство»¹.

Доброжелательство к товарищам, постоянная готовность служить родному искусству всеми своими силами не покидали Сметану даже в то время, когда у него легко могли возникнуть настроения пессимизма и мизантропии. Воля к творчеству и отчетливое понимание общественных задач, сознание своего долга перед народом помогали композитору подниматься выше невзгод и лишений.

И все же... они оставались реальностью. И Сметана был не только крупнейшим композитором своей страны, но и больным, усталым и измученным человеком, меньше всего претендовавшим на роль учителя и законодателя. Его обременяли многочисленные заботы, он знал часы мрачных раздумий и, быть может, даже отчаяния. Но, несмотря на это, он продолжал свой творческий труд и, закончив одно произведение, думал не об отдыхе, а о работе над следующим.

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopiscch», стр. 156.

Глава девятая

НОВЫЕ ИСКАНИЯ

1

Через две недели после премьеры «Поцелуя» Сметана уже обратился к Красногорской с просьбой о либретто новой оперы. Однако далеко не сразу он смог приступить к сочинению музыки. Первая половина 1877 года ушла на переработку партитуры «Двух вдов». Эта работа была закончена 13 июля, и композитор тотчас же принялся за сочинение новой оперы «Тайна» на либретто Красногорской.

«Тайна» сочинялась очень быстро. 2 октября Сметана писал Красногорской о том, что «более 80 страниц партитуры — почти половина первого действия — готово начисто». 6 декабря 1877 года первое действие уже было завершено; к 31 января 1878 года композитор сделал наброски второго и третьего действий и написал 58 страниц партитуры второго действия. 15 июля 1878 года партитура оперы — вместе с увертюрой — была закончена. Во время работы над оперой Сметана переписывался с либреттисткой, живо обсуждал с ней подробности работы, требовал отдельных изменений в либретто, высказывал свои творческие надежды и сомнения. Так, в том самом письме, которое сообщало об успешной работе над первым действием оперы, имеются следующие

строки: «Боюсь, что моя музыка недостаточно весела. Да и как же ей быть веселой? Откуда это взять, если в душе нет ничего, кроме боли и заботы...»

И действительно — время сочинения «Тайны» было для композитора очень тяжелым. Радости, пережитые после блистательного успеха «Поцелуя», остались в прошлом. А настоящее было печальным и трудным.

Прежде всего неуклонно ухудшалось физическое состояние композитора. Он и сам все яснее понимал, что болезнь не ограничится только утратой слуха, но может принять еще более угрожающий характер. О последнем свидетельствовали новые неприятнейшие симптомы. 9 июня 1877 года композитор записывает в дневнике: «Три дня страдал от головокружений, связанных с тошнотой, это был очень сильный приступ». Головокружения повторялись все чаще, иногда они продолжались целый день, бывали и ночью. В ноябре 1877 года Сметана предпринял еще одну попытку лечения утраченного слуха, не принесшую никаких результатов, кроме отека горла. Работать в таких условиях становилось все труднее и труднее.

Об этом можно прочесть в письме к Срб-Деброву: «...болезнь не позволяет мне работать без перерыва больше часа; потом я должен отдыхать, так как обычно возникающий сильный шум в ушах делает меня неспособным к продолжению работы»¹.

А работать было необходимо не только для того, чтобы удовлетворить властную творческую потребность, но и для изыскания средств к существованию. Театральная дирекция и раньше не отличалась аккуратностью в высылке положенного композитору содержания, а в 1877 году дело дошло до того, что

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 144.

в сентябре он должен был тщетно просить о высылке денег за май. На каждом шагу Сметана убеждался в недоброжелательстве театральных властей. Так было, например, с новой редакцией «Двух вдов», которую театр взял у композитора для исполнения, отказав в авторских. Это было в те самые месяцы 1877 года, когда без всяких причин прекратилась и выплата пособия.

Положение особенно осложнилось, когда руководство театра стало полностью старочешским. «Печальная новость из Праги — Майра снова избрали директором театра! О эти низкопоклонники!» — записывает Сметана в начале 1878 года. Теперь он мог ожидать любых препятствий к постановке на сцене новой оперы. И они действительно возникли.

Сметана полагал, что выполнил свои обязательства перед театром, передав ему права на постановку четырех опер, написанных до болезни, а также — по настоятельному требованию дирекции — пятой («Поцелуй»). Однако в Праге думали иначе и хотели получить для бесплатного исполнения новую оперу «Тайна». Следует напомнить, что события происходили в то время, когда композитор был фактически лишен обусловленного пособия. Создавалось невыносимое положение, при котором от Сметаны требовали новых произведений, не выполняя собственных материальных обязательств. Положение больного композитора становилось все более затруднительным, если не отчаянным.

Театр предложил композитору один бенефис, после чего он должен был отказаться от всяких прав на свою оперу. После долгой борьбы Сметане удалось доказать свою правоту и, наконец, прийти к соглашению об условиях постановки «Тайны». Помимо авторских, он выговорил и для Красногорской право издания либретто. Надо сказать, что Красногорская проявила редкое бескорыстие и работала для Сметаны без материальной заинтересованности, отказы-

ваясь даже вступать с ним в переговоры о гонораре. Она чувствовала высокое моральное удовлетворение при мысли, что помогает созданию замечательных произведений чешского музыкального искусства. Если бы также относились к Сметане и руководители театра! Однако среди них он редко встречал доброжелательство и понимание, и если раньше он мог вступить с ними в открытую борьбу, то теперь, живя в Ябкеницах, он полностью зависел от театрального пособия и должен был сносить многое. В тяжелых условиях он не потерял чувство собственного достоинства, которым были проникнуты его прежние письма. «Пусть этот глухой Сметана удовлетворится той мелочью, которая ему останется. Не так, господа! Я Вам признателен за Ваше пособие, которое всегда хотел рассматривать как народную награду, но, давая за то для бесплатного исполнения свои пять опер, которые также высоко ценю, я считаю, что мы с Вами квиты», — писал композитор одному из руководителей театра в июле 1878 года¹.

7 августа 1878 года Сметана приехал в Прагу и передал в театр партитуру «Тайны». А уже через месяц А. Чех извещал композитора о том, что опера разучена. 11 сентября Сметана присутствовал на последней репетиции под рояль, прошедшей, как он отметил в дневнике, очень хорошо. Через три дня состоялась первая оркестровая репетиция, а 18 сентября — премьера на сцене Нового чешского театра.

Быстрота разучивания новой оперы Сметаны говорит о живом интересе и энтузиазме исполнителей. Спектакль был подготовлен под руководством А. Чеха и режиссера Э. Хваловского (принимавшего раньше участие в подготовке премьер «Двух вдов» и «Поцелуя»). Роли исполняли Йозеф Мареш (Малина), Йозеф Лев (Калина), Бетти Фибихова

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 158.



БЕДРЖИХ СМЕТАНА
(1878)

Nové české divadlo.

Dnes ve středu dne 18. září 1878.

Mimo předplacení.

Po prvé:

TAJEMSTVI

Komická opera ve třech dějstvích od Elišky Krásnohorské.

Hodby složil BEDŘICH SMETANA.

Veskeré nové dekorace a sice v prvním jednání „Městys pod Bezdězem“, v druhém jednání „Na Bezdězi“ a v třetím jednání „Selskou svatnicí“ maloval p. Ullik, malíř královské českého divadla. Ve scéně uvedl régisseur p. Chvalovský.

OSOBY:

[illegible]

Konstak, Kostas & spandary, koul & drevna, mial, Chasini indutia Nily & spavos - 10 am. Dedit.
Dimitri: Roudas & shali, Cu dila: Komo utraditisho roudis.

Orkestr jest sestlen. Ve sboru laickavě spoličičiněji pp. členové salonního oktetu.

Iskupenky prodávají se od 9 do 12 hod. v král. zemsk. českém divadle a od 6 hod. večer v Novém českém divadle.

Začátek o sedmé hodině. Konec o půl 10 hod.

Kunzli, K. & Kunzli, J.

Salmonella enteritidis

Афиша первого представления «Тайны»

(Роза), Мария Ситтова (Блаженка), Антонин Вавра (Витек), Карел Чех (Бонифац), Адольф Крессинг (Скршиванек), Леопольд Стрופницкий (Каменщик) и другие. Декорации написал художник Гуго Уллик,

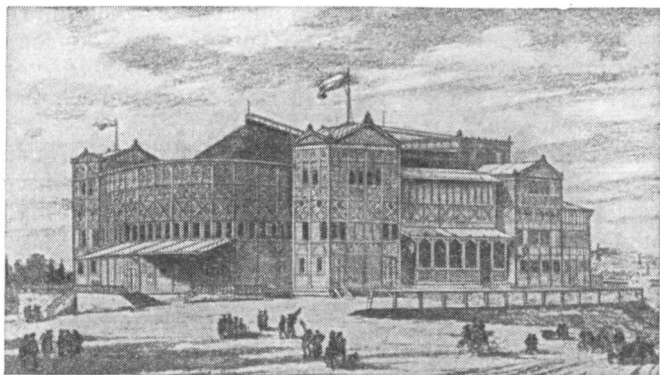
выезжавший для сбора материалов в Бездез, где происходит действие оперы. Театральный оркестр был пополнен новыми музыкантами. Словом, коллектив театра сделал все, что мог, для успеха новой оперы Сметаны.

Несмотря на всеобщий интерес к «Тайне», первый спектакль не дал полного сбора. Критик журнала «Люмир» объяснял это тем, что внимание публики было отвлечено спектаклем знаменитой Мейнингенской труппы, выступавшей в тот же вечер в Новоместском театре. Впрочем, на настроение зрителей это не повлияло — спектакль прошел с громадным успехом, не меньшим, чем памятная премьера «Поцелуя».

Публика восторженно встретила увертюру, повторенную по ее настойчивому требованию. Многие арии, ансамбли и хоры пробудили такой же энтузиазм, чему способствовало не только очарование музыки, но и отличное исполнение.

Й. Б. Фёрстер, слышавший оперу несколько позднее, вспоминает: «Лев (Калина) был отлично расположен и блистал чудесным голосом и художественной культурой пения. Партия Бонифаца казалась написанной прямо для Карла Чеха, Стропницкий (Каменщик) захватил своей прелестной песней... Крёссинг в партии Скршиванека создал один из своих лучших комических типов, возлюбленными были барышня Ситтова и Вавра, оба по-народному простые и милые. Глубокому альту госпожи Фибиховой (Роза) недоставало лирической струнки, зато она передала свойственное ей очарование своей героине; наконец, Малина в исполнении Ашенбренера блистал, особенно в драматической ситуации первого действия, красивым и звучным голосом»¹. Показав себя с наилучшей стороны, артисты тем

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 160.



Новый чешский театр, в котором состоялись премьеры
«Тайны» и «Чертовой стены»

самым ответили на заботу о них, проявленную композитором при сочинении оперы. Известно, что он с исключительной внимательностью относился к каждой партии, стремясь сделать ее возможно интереснее для исполнителя. С этой целью он неоднократно перерабатывал и дополнял вокальные партии своей оперы. И она покорила публику уже на премьере.

Композитор был вызван после первого действия, а в конце его приветствовали бурными аплодисментами и возгласами «Слава!», подносили цветы и венки. С еще большим успехом прошло третье представление оперы, данное в бенефис композитора.

Его новое произведение вызвало много откликов прессы, и большинство из них были положительными. В. Новотный писал в газете «Народни листы» о больших художественных достоинствах музыки и либретто «Тайны». Высоко оценивая мастерство композитора и свойственную ему продуманность музыкальной драматургии, он подчеркивал яркость национального характера новой оперы, народность

ее интонационного склада. Сметана добился радикальной перемены, пишет В. Новотный: если раньше говорилось о «музыке в Чехии», то теперь можно говорить о «чешской музыке». Статья заканчивалась следующими словами: «Наше искусство действительно обогатилось этим наиболее зрелым произведением двух наших передовых художников (Сметаны и Красногорской.— *И. М.*)»¹.

Среди многочисленных критических откликов выделилась статья О. Гостинского, подробно охарактеризовавшего новую оперу и остановившегося на возникших в связи с нею важных эстетических проблемах. Автор статьи указывал на плодотворность сотрудничества композитора и либреттистки, отлично понимавших друг друга и добившихся стилистического единства. Он счел необходимым сказать и о родстве мелодий Сметаны с напевами «простонародных песен», так же как и о мастерстве музыкальной декламации, верно передающей характер чешской речи. В целом Гостинский рассматривал «Тайну» как одно из удачнейших и оригинальных произведений Сметаны.

Успех «Тайны» был настолько велик, что даже враги композитора вынуждены были умерить свой пыл и волей-неволей, с оговорками признать достоинства его новой оперы. Правда, при этом делались намеки на то, что достоинства преувеличены рекламой, созданной друзьями композитора, что его успех обусловлен тщательной подготовкой спектакля: «Я желал бы... всем отечественным композиторам, чтобы их произведениям уделялось в театре такое внимание, как произведению Сметаны»,— писал рецензент пиводовского журнала «Вестник дивадельни а гудебни». Спектакль действительно был очень хорош. Но его душой была прекрасная му-

¹ Цит. по книге: P. P r a ž á k. Smetanovy zpěvohry, svazek třetí, стр. 262.

зыка Сметаны, неразрывно связанная с поэтическим текстом Красногорской.

В течение месяца «Тайна» была дана десять раз, что явилось несслыханным событием в истории чешского музыкального театра. Об успехе новой оперы Сметаны скоро узнали и за пределами Чехии. Знаменитый немецкий дирижер Феликс Мотль¹ просил в декабре 1878 года выслать ему клави́р с немецким текстом, для того чтобы он мог приступить к постановке оперы на венской сцене. Письмо Мотля интересно также упоминанием об исключительно высокой оценке, данной Листом «Проданной невесте».

Общественное признание «Тайны» особенно радовало композитора, считавшего ее лучшей из своих комических опер. Некоторые чешские музыковеды согласны с этой оценкой. Не вдаваясь в полемику относительно достоинств действительно превосходных комических опер Сметаны, следует сказать, что «Тайна» заслуживает самого пристального внимания всех любителей музыки и можно лишь пожалеть, что она сравнительно мало известна за пределами Чехословакии: опера обладает всеми данными для того, чтобы произвести глубокое впечатление на публику любой страны.

«Тайна», так же как «Проданная невеста» и «Поцелуй», явилась оперой на сюжет из крестьянской жизни. Однако и здесь Сметана по-новому трактует тему. Впервые он написал оперу, в которой сочетаются реально-бытовое и фантастическое начала (при решительном преобладании первого). Впервые он внес в музыкально-драматическое произведение столько зарисовок бытовых сцен, красочных народных обычаев и обрядов, с которыми близко познакомился в Ябкеницах. Так возникла его опера — романтическая по характеру, но насыщен-

¹ Феликс Мотль (1856—1911) в 1878 году был дирижером Венской оперы.



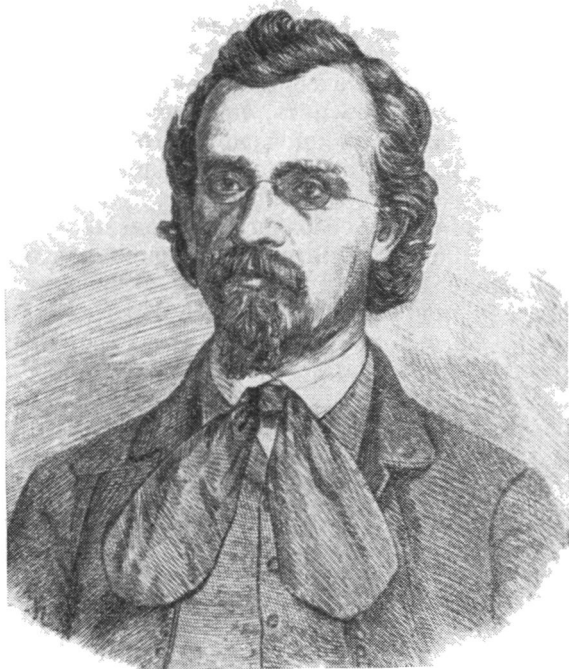
Зарисовки сцен из спектакля «Тайна»

Художник А. Гарейс (1878)

ная богатством жизненных наблюдений, что делает ее не менее конкретной, чем предшествующие оперы Сметаны, рассказывающие о жизни чешских крестьян. Здесь, как и прежде, композитор исходит из основной морально-этической идеи — верность в любви и дружбе побеждает все препятствия.

Действие оперы происходит в конце XVIII столетия в живописно расположенном замке Бездез и его окрестностях. Двадцать лет назад крестьянин Калина послал сватов к Розе, но ее брат — заносчивый Малина — отверг предложение, сославшись на недостаточную состоятельность жениха. Оскорбленный Калина женился на другой. Брак был недолгим — жена Калины умерла, оставив ему сына Витека. Прошедшие годы не залечили душевных ран Калины и Розы: они втайне продолжают любить друг друга и в то же время не могут забыть о прошлом: Роза помнит о вынужденной измене Калины, а тот об унижении отвергнутого сватовства. Между двумя семьями существует вражда, к которой не безучастны и остальные жители деревни: часть из них поддерживает Калину, другая стоит на стороне Малины.

Этот конфликт показан уже в самом начале оперы, рисуящем двойной деревенский праздник — Малина отмечает окончание жатвы, а Калина — завершение постройки нового дома. Тщетно пытается певец Скршиванек примирить «корифеев» давней ссоры. В перепалке выясняется, что Калина не так богат, как говорит, и построил новый дом, задолжав плотникам. Вот-вот может вспыхнуть драка, и один из родственников Калины — Бонифац — берет на всякий случай в руки кусок старого оконного наличника. В нем обнаруживают пергамент, написанный рукой умершего деревенского священника Барнабаша. Барнабаш пишет Калине, что в подземелье замка Бездез хранится сокровище, предназначенное ему судьбой. И, как часто бывает, то, что должно



Йозеф Лев

было остаться тайной Калины, сразу стало достоянием всего села.

Второе действие переносит нас к развалинам замка Бездез. Калина, уставший после долгого пути, прилег отдохнуть, и во сне к нему является дух Барнабаша, снова обещающий ему сокровище. К часовне, расположенной возле замка, движется праздничная процессия поселян, среди них сын Калины — Витек и дочь Малины — Блаженка. Молодые люди

полюбили друг друга, но, зная о распрях своих родителей, вынуждены скрывать свое чувство. Свидание внезапно прерывается появлением Розы, Малины и Калины. Роза тронута любовью Витека и Блаженки и просит брата согласиться на их брак. Калина тоже готов уступить, но вдруг вспоминает о кладе, об отказе, причиной которого была его бедность, и к ужасу всех присутствующих скрывается в темном подземелье замка.

В доме Малины собралась молодежь на посиделки. Малина уже смягчился и заявил, что готов дать согласие на брак Витека и Блаженки, если Калина сам попросит его об этом. Но Калина исчез в подземелье, и о нем ничего не известно. Внезапно раздаются глухие удары кирки. Перепуганные гости, решив, что это дух Барнабаша, пускаются в бегство, и лишь одна Роза остается в комнате. В проломе стены показывается запыленный Калина — подземный ход привел его прямо к Розе — она и является сокровищем, о котором писал Барнабаш. Все устривается самым благополучным образом, готовятся две свадьбы. «Старая любовь победит!» — поет хор, приветствующий примирение бывших недругов.

Простой и бесхитростный сюжет «Тайны» привлек Сметану возможностью воплощения ярких народных характеров и бытовых сцен. Он был увлечен также певучестью и музыкальностью стихов Элишки Красногорской. Музыка «Тайны» полна отголосков чешской деревни, причем следует подчеркнуть, что композитор обращается здесь к более широкому кругу бытовых интонаций, чем в своих ранних операх. З. Неедлы указывает, например, на песню паломников, подчеркивая ее типичность и бытовую характерность. Само собой разумеется, что новые интонации композитору приходилось черпать из своей памяти — ведь, живя в Ябкеницах, он уже не слышал ни одного звука народной песни. Интонационное обогащение, характерное для партитуры «Тайны»,

**Народный артист Вилем
Зитек в роли Малины**




приобретает поэтому особый смысл: оно еще раз свидетельствует об отличном знании Сметаной бытовой музыки чешской провинции, где он провел свои юные годы.

Самый сюжет оперы предрасполагал к сочинению широко развитых массовых сцен: здесь и молотба зерна, и торжественная церемония передачи хозяину отстроенного дома, и процессия к часовне, и посиделки. Сметана воспользовался этими возможностями и вновь показал свое мастерство в создании народных сцен, являющихся истинным украше-

нием оперы. Причем он не повторяет принципы построения аналогичных сцен «Проданной невесты»: там брались за основу танцевальные ритмы, здесь — разнообразные бытовые интонации. Кроме того, Сметана стремился к большей индивидуализации отдельных образов, примером чего может служить Каменщик — одна из рельефно очерченных фигур, как бы выступающая из хора.

Первое действие оперы «Тайна» является, в сущности, большой народной сценой, в которой сравнительно немногочисленные ариозные эпизоды чередуются с ансамблевыми. Невозможно представить себе развитие драматургического конфликта без непосредственного участия в нем крестьян, разделившихся на две «партии» — сторонников Калины и сторонников Малины. Все время на сцене шумит и волнуется людское море, разворачиваются колоритные жанровые сценки, очерченные мастерской рукой композитора-реалиста. И каждая из них полна своеобразия, национальной характерности, делающей «Тайну» типично чешской оперой.

Примечателен уже вступительный хор молотильщиков — бодрый, энергичный, идущий на фоне остиной ритмической фигуры оркестрового сопровождения (), придающей активность очень простой и ясной по своим интонациям мелодии:


[Allegro comodo]
Сопрано, альты

70

mf

Žit_ko krá_sné bu_de chle_ba;
Текора, басы

mf





Хор занимает очень важное место и в дальнейшем течении действия: он поет славу Калине и Малине, сопровождает и даже комментирует песню Скршиванека («Старая любовь победит!»), живо реагирует на слова Розы, Калины и других действующих лиц. Все эпизоды связаны нитью общего музыкально-драматического развития, последовательно проводимого композитором. Переходя от одного звена к другому, он умеет сохранить единство целого. Часто Сметана перебрасывает тематические арки от одного эпизода к другому. Так, в конце третьего явления первого действия он строит большой и сложный вокальный ансамбль на появившейся ранее теме-реплике Калины:

71 *Allegro non molto*

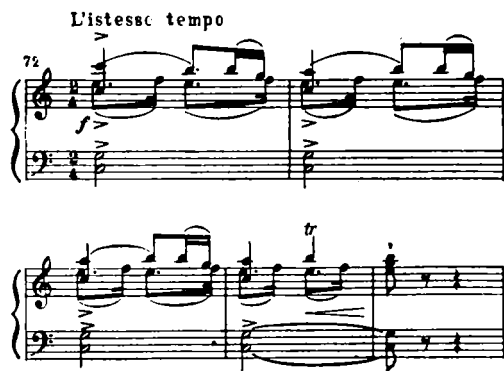
Калина *mf*

O ne-vě-stu, blá-ho-vý, je-ště

sf *p leggiero*

ne-ří-kal jsem vám,

Замечательной страницей «Тайны» является сцена с участием волынщика. В ней передан своеобразный колорит чешской народно-инструментальной музыки, звучат наигрыши волынки, составлявшие неизменное украшение деревенских праздников на открытом воздухе. Композитор воспроизводит эти наигрыши с большой точностью, не впадая в то же время в этнографический натурализм. Он вводит эпизод с волынщиком не только как красочную деталь, но и для подчеркивания динамичности нарастающего конфликта. Веселая музыка волынки прерывается возбужденными репликами и прекрасно оттеняет почти драматическую напряженность следующего хорового эпизода. Вот начало этой сцены, с характерной квинтовой педалью и настойчиво повторяемой краткой мелодической фразой в верхнем регистре:



Мастерство Сметаны-драматурга проявилось и в финале первого действия. Он решительно уходит в сторону от жанровых сцен, забывает на некоторое время о главных героях и заканчивает действие лирическим дуэтом Блаженки и Витека. Широкая, восторженная мелодия дуэта воплощает красоту и силу чувства, которое преодолевает все преграды.

Образ молодой и счастливой любви сразу переключает действие из бытового плана в романтический и непосредственно вводит в атмосферу второго действия. В таком сочетании жанровости и романтической обобщенности заключена одна из самых важных особенностей стиля комической оперы Сметаны.

Второму действию предшествует небольшое оркестровое вступление, построенное на мотиве тайны, играющем очень важную роль в музыкальном развитии:



На нем построено и изящно очерченное скерцино-фугато, рисующее рой призраков, являющихся Калине во сне.

Если в первом действии преобладали жанровые эпизоды, то второе переключает внимание в лирическую сферу. На первый план выступают образы Калины и Розы, Блаженки и Витека. Романтичность их переживаний оттенена комической торжественностью Бонифаца, тайно влюбленного в Розу. Синтез лирики и комедийности также составляет одну из характерных черт сметановского стиля, проявившуюся уже в «Проданной невесте». Это, конечно, можно встретить и у других оперных композиторов, но юмор Сметаны очень самобытен — мягкий и добродушный чешский юмор, чуждый карикатурности.

Глубина сердечного чувства Калины выражена в его теме, являющейся, по определению самого композитора, одним из двух главных лейтмотивов произведения (второй — мотив тайны):



Но все многообразие его душевных переживаний воплощено лишь в большом монологе, открывающем второе действие. Начинаясь в тонах сосредоточенного раздумья, он приводит к светлому лирическому эпизоду, а затем — к энергичному заключению, выражающему готовность Калины спуститься в таинственное подземелье за предназначенным ему кладом. Монолог интересен по мастерству непрерывного мелодического развития, объединяющего отдельные эпизоды, которые подчас сохраняют законченность формы. Монолог занимает одно из центральных мест в партии Калины, но отнюдь не определяет полностью ее особенностей: ведь Калина не романтический герой, а вполне реальная фигура чешской крестьянской жизни. Поэтому так важны для его характеристики и жанровые сцены первого действия, где он выступает активным действующим лицом. И лишь из сочетания всех разнохарактерных элементов возникает образ Калины, идущего вперед через прозаические ситуации к романтической мечте, которая, в свою очередь, становится реальностью.

В прямой связи с этим находится и музыкальная характеристика Розы, данная во втором акте, в небольшом лирическом ариозо. Простотой и непосредственностью выражения оно напоминает народную песню, о чем говорит и интонационный склад, при всей своей непосредственности тонко воссоздающий портрет Розы. Музыка ариозо по задушевности и напевности перекликается с музыкой «Проданной невесты», особенно — партии Марженки:

75 *Moderato*

Роза

p

Ó, kdy-by on mě tak byl mi-lo-val,

p dolee

tak kdy-by on byl ot-ci vzdo-ro-val,

The image shows a musical score for a vocal part, specifically for a character named 'Роза' (Rosa). The tempo is marked 'Moderato'. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff. The lyrics are 'Ó, kdy-by on mě tak byl mi-lo-val,'. Below the melody, there is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clef). The second system continues the melody and accompaniment. The lyrics are 'tak kdy-by on byl ot-ci vzdo-ro-val,'. The piano part includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'p dolee' (piano, decrescendo).

Важное место занимает сцена Блаженки и Витека, полная контрастов, движения и в то же время привлекающая взволнованной лирикой заключительного *Allegro affettuoso*. Полный контраст к ней составляет горделиво-комическая песня Бонифаца, усердно расхваливающего перед Розой свои достоинства. В сопоставлении этих, столь непохожих друг на друга, эпизодов оперы раскрывается ее многогранность, равно как и мастерство Сметаны в создании тонких музыкально-психологических характеристик.

Во втором действии находится и один из наиболее сложных вокальных ансамблей, когда-либо написанных композитором, — октет Блаженки, Витека, Розы, Калины, Малины, Скршиванека, Бонифаца и Каменщика, идущий в сопровождении четырехголосного хора. Великолепно разработанная фактура, с большой индивидуализацией каждого голоса, про-

зрачность общего звучания, органичность возникновения ансамбля в процессе драматургического развития — все говорит о замечательном чувстве специфики оперного жанра, об умении своевременно и в полной мере использовать его богатые и разнообразные возможности. Партитура «Тайны» в этом отношении особенно интересна.

Третье действие, небольшое по размерам, можно рассматривать, в сущности, как эпилог: в нем есть лишь одно важное событие — примирение Калины и Розы. Однако Сметана насытил и это действие яркими сценическими контрастами, разнообразно использовал хор, принимающий самое живое участие в действии. Уже первая сцена дает ясное представление о своеобразии музыкально-драматургических принципов Сметаны.

Сюжет подсказывал введение хора, притом — жанрового, воссоздающего атмосферу веселых деревенских посиделок с их звонкими песнями и веселыми танцами. И композитор действительно написал такой хор, но, не ограничиваясь жанровыми рамками, ввел в него элементы речитатива и чудесную по своему чисто народному характеру песню Блаженки. Ее мечтательная мелодия прекрасно оттеняет и подчеркивает жизнерадостность основной темы. Таким образом, хор не только вводит в сцену, но сразу включается в развертывающиеся события как одно из действующих лиц. Следует добавить, что не только здесь, но и в других действиях комической оперы Сметаны можно найти много аналогичных примеров, причем каждый из них различен по приемам изложения, определяемым сценическими ситуациями.

Кульминационным моментом третьего действия, естественно, стало появление Калины в проломе стены, несколько кратких речитативных реплик, которыми он обменивается с Розой, и его ариозо, где уже в первых тактах звучит известный лейтмотив.

Музыка ариозо проникнута ясностью и полнотой чувства:

Moderato assai
mf dolce espressivo

76

Калина

ó, jak jsem blou . dil, jak jsem

te . be ne . u . zná . val a

zá . píral, že ml . lu . ji jen stá . le te . be!

Опера завершается быстро сменяющимися друг друга эпизодами — за ариозо следуют несколько фраз Малины, Калины, Блаженки, Витека и очень короткое резюме хора («Старая любовь победит!»). Отказ от широко развернутого финала обусловлен здесь логикой развития сюжета и самим жанром произведения. Кроме того, Сметана вообще любил

быстрые развязки оперного действия. Подтверждение тому — «Проданная невеста» и «Далибор» — две оперы, совершенно различные по жанру и содержанию, но сходные в решении проблемы финала. Композитор как бы ускоряет течение сценического действия и, не задерживаясь ни на чем побочном, ведет его к развязке. Так в «Тайне» обстоятельность показа характеров и ситуаций, свойственная первому и второму действию, уступает место иному принципу — быстрому последованию кратких эпизодов, идущих без всякого отклонения в сторону к завершению повествования.

Правда, возникает некоторое нарушение пропорций, и третье действие логичнее рассматривать как последнюю картину второго, тем более что их связывает воедино «путешествие» Калины из подземелья замка в дом Розы. С такой точки зрения «Тайну» можно считать двухактной оперой. Но это, разумеется, формальное соображение, которое не может повлиять на общую оценку произведения Сметаны.

Композитор всегда стремился к нерушимому единству музыкального и сценического развития. В первой комической опере он осуществляет такое единство строго продуманным сопоставлением отдельных, завершенных по форме номеров, чередующихся с прозаическим диалогом. (Затем, как известно, он написал речитативы — очень выразительные, укрепившие цельность произведения, в котором сохранилось, однако, деление на номера.)

Так же шла работа и над «Двумя вдовами», лишь «Поцелуй» сочинялся сразу с речитативами. Однако и там композитор не отказался от принципа завершенности отдельных вокальных номеров. В партитуре «Тайны» связи между всеми элементами оперы более органичны, и Сметана достигает единства, пользуясь приемами непрерывного музыкального развития, всегда обусловленного требо-

ваниями драматургической логики. Заботясь о создании благодарных для исполнителей эмоционально насыщенных вокальных партий, он в то же время сумел избежать шаблона эффектных концовок и сделал каждую арию или ансамбль драматургически оправданными. И, надо отдать ему должное, сделал убедительно, мастерски.

Так же как и в предшествующих операх, Сметана проявил здесь большую заботу о верности музыкальной декламации, о точности передачи характера чешской речи. В этом отношении «Тайна» — одно из наиболее интересных достижений композитора: чувствуется, что, постоянно совершенствуя свое декламационное мастерство, он овладевал все новыми и новыми выразительными средствами. Любопытна, например, интонационная структура партий Бонифаца (особенно в его песне из второго действия) и Скршиванека, не говоря уже о главных действующих лицах, в описке которых композитор достигает высокой психологической правдивости. Вместе с тем композитор не отказывается от принципа широкой распевности, что придает его мелодиям особое обаяние и делает их типично славянскими.

В письме Гостинскому Сметана высказал важные соображения относительно стиля и характера своей новой оперы: «При создании подобных опер перед чешским композитором встает чрезмерно трудная задача гармонично сочетать свои убеждения с требованиями публики. Для большей части публики мелодии только тогда хороши, когда их можно повторить сразу же, после первого прослушивания в театре. В противном случае опера не нравится, ее хулят, композитора осуждают, и нет другого театра, другого общества, к которому он мог бы апеллировать. А какой же композитор будет безразличен к судьбе своего произведения, стоившего ему столько трудов? Я узнал, как мало образованно — музы-

кально образованно — наше общество, вопреки всем музыкальным школам, концертам, операм, театрам, которыми с юных лет в великом изобилии тешатся в таком городе, как Прага. А так как мне важно, чтобы каждое мое произведение удержалось в репертуаре, чтобы чешский стиль утвердился в творчестве других композиторов, пока еще мало-искушенных в национальном стиле, то, сочиняя, я должен забыть о своих капризах... и писать дуалистически, что лично мне противно»¹.

Сметана имел, конечно, в виду ту часть чешской публики, чье мнение выражали Пивода и другие узкие националисты, ополчавшиеся против всего, что сколько-нибудь выходило за пределы их интересов. Но в Праге у него была и другая аудитория, понимавшая его художественные стремления и поддерживавшая новое, истинно передовое искусство. Он писал для нее и рос вместе с ней. Такое произведение, как «Тайна», наглядно показывало величину пути, пройденного чешской музыкальной культурой за двадцать-тридцать лет, равно как и величину вклада, сделанного в нее самим Сметаной.

Неудивительно, что чешская публика была покорена музыкой «Тайны». Она действительно замечательна по мастерству, свободному владению средствами жанровой характеристики. Оперная триада — «Проданная невеста» — «Поцелуй» — «Тайна» — явилась своеобразной антологией жизни чешской деревни, написанной с высоким поэтическим вдохновением и любовью.

Несколько слов о последующей судьбе «Тайны». При жизни Сметаны она прошла всего 24 раза, причем последний из спектаклей, состоявшийся в 1883 году, был последним прижизненным исполнением его оперной музыки. Долго она оставалась в

¹ P. Pražák. Smetanovy zpěvohry, svazek třetí, стр. 277—278.

тени, пока, наконец, не привлекла всеобщего внимания после новой постановки, осуществленной К. Коваржовицем. В 1928 году на сцене Национального театра состоялось 200-е представление «Тайны», являющейся в настоящее время одной из любимейших опер чешской публики.

П. Пражак рассказывает об одном из спектаклей оперы «Тайна», прошедшем в исключительных обстоятельствах. Это было 31 августа 1944 года, когда нацистские оккупанты объявили о закрытии Национального театра. Пражане с необычайным энтузиазмом принимали оперу Сметаны, неоднократно вызывали артистов, устроили овацию в конце спектакля. В этом, как справедливо пишет автор монографии об операх Сметаны, нашли выражение чувства ненависти к оккупантам и вера в близкое освобождение.

Так еще раз и с большой силой утвердилось огромное значение наследия Сметаны, сохраняющего свою жизнеспособность и помогающего народу в борьбе за свои права. Великому чешскому композитору удалось претворить в действительность слова, произнесенные незадолго до премьеры «Тайны»:

«Каждый должен, без оглядки на выгоду и славу, работать на благо родины, а не чужбины, потому что мы [живем] здесь и, если у нас есть дарование, обязаны трудиться во славу родины, а не для заработка. Дома есть почва у каждого, а кто смотрит на это иначе, тот изменник. Сочинять каждый должен так, как чувствует, вне зависимости от того, правится это или нет,— в противном случае произведение будет нарочитым, деланным и не принесет пользы искусству. Если же в произведении есть нечто прекрасное, то оно впоследствии будет понято и признано»¹.

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 165.

Здесь слышится голос композитора-патриота, призывающего к сплочению всех прогрессивных сил чешской культуры, к возвращению на родину многих выдающихся ее представителей, вынужденных искать работу в чужих странах, к высокой принципиальности в борьбе с теми отсталыми и консервативными художественными вкусами, которые насаждались сторонниками узконационалистических концепций. Сметана, живший в ту пору в деревне, оторванный от кипучей жизни чешской столицы, продолжал идти в авангарде национального искусства, ясно сознавал его задачи.

2

В том же 1879 году, когда сочинялась музыка оперы «Тайна», Сметана написал знаменитые «Чешские танцы» для фортепиано. Они увенчали собрание его фортепианных произведений, насчитывающее восемь больших томов.

Известно, как много писал Сметана для фортепиано в дни юности и позднее — в Праге и Гётеборге. Будучи концертирующим пианистом и педагогом, он, естественно, уделял самое серьезное внимание фортепианной музыке и создал в этом жанре немало значительных и интересных произведений. Однако по возвращении из Швеции он сосредоточил свое внимание на решении совсем иных задач, в первую очередь — на создании национальной оперы, и перестал сочинять для фортепиано. Лишь в 1875 году он снова выступил с фортепианными произведениями.

Шесть пьес, объединенных под названием «Сны», были посвящены композитором его бывшим ученикам, в знак благодарности за участие и помощь, оказанные ему в тяжелые дни болезни. Пьесы из цикла «Сны» — в основном лирические — привлекают искренностью и задушевностью, мастерством фактуры, близкой традициям романтического пианизма.

Таково, например, «Утешение», с его напевной, по-славянски мягкой мелодией, с присущей Сметане тонкостью психологической характеристики. Прекрасен контраст спокойного напева и взволнованной музыки среднего эпизода, а также переход к репризе. В «Утешении» чувствуется влияние романтической лирики, но своеобразие интонационного облика делает ее одной из характерных страниц сметановской фортепианной музыки.

Иной характер носит «Чешская рапсодия» — виртуозная концертная пьеса, завершающая цикл. Сметана отлично знал и нередко играл листовские рапсодии, но, обратившись к этому жанру, пошел своим путем. Здесь снова проявилось стилистическое чутье композитора: ведь своеобразие формы и фактуры замечательных рапсодий Листа во многом обусловлено особенностями мелодий вербунков (так называется один из стилей венгерской народной музыки, пользовавшийся особым вниманием композиторов XIX века). Сметана обратился к совершенно иному тематическому материалу и обработал его в духе своих эстетических принципов.

Виртуозность в «Чешской рапсодии» подчинена общему художественному замыслу и не приобретает самодовлеющего значения. Форма строгая, почти лишенная элементов импровизационности. В этом отношении рапсодию Сметаны можно сравнить с аналогичными произведениями Брамса, хотя кое-что в приемах фортепианного изложения напоминает о Листе (например, октавы *martellato* и эффектные аккордовые броски в последних тактах).

Фортепианные пьесы «Сны» отмечены зрелым мастерством, в них обобщен большой опыт композитора и пианиста. Однако, если говорить о своеобразии пианистического преломления чешской национальной мелодики, то они во многом уступают лучшим полькам, написанным в конце 50-х годов. Впрочем, композитор не утратил интереса к проблеме

разработки фольклорных элементов в различных жанрах фортепианной музыки. В 1879 году он вновь вернулся к своим любимым танцевальным формам, создав лучший из фортепианных циклов — широко популярные «Чешские танцы», радующие яркой народностью музыкальных образов, неистощимым юмором и оптимизмом.

В «Чешских танцах» широко использованы элементы фольклора: в некоторых пьесах звучат подлиннные народные мелодии, в других — композитор разрабатывает отдельные ритмы и интонации, стремясь, как и всегда, к глубокому воплощению народности. Сметана мог бы найти соответствие своим представлениям о принципе народности искусства в известных словах Гоголя: «...истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа».

Чешский мастер стремился нарисовать небольшие, рельефно очерченные картинки народной жизни. Поэтому его пьесы хочется сопоставить с мазурками Шопена.

Среди танцев, представленных в цикле, на первом месте, разумеется, полька. Затем идут фуриант и различные характерные танцы — «Курочка», «Соседска», «Обкрочак» и другие. Сочиняя их, композитор вновь переживал дни своей молодости, вспоминал виденное и слышанное в чешских деревнях. Очень много дало ему общение со старым учителем, жившим в Ябкеницах с 1837 года и сохранившим в памяти множество народных песен и плясок. Композитор подружился со стариком, часто навещал его, подолгу беседовал с ним о чешском народном творчестве. Из таких бесед он почерпнул немало ценных сведений, пригодившихся ему в работе над «Чешскими танцами». А, как известно, верность передачи национального характера была предметом особой заботы композитора, о чем свидетельствует, например, отрывок из его письма к пражскому изда-

телю Ф. Урбанеку: «Я позволю себе упомянуть о том, что мне не хотелось бы менять название «Польки» на более общее название «Танцы»! Это заглавие «Польки» важно потому, что я поставил себе целью идеализировать именно польки, как это сделал в свое время Шопен с мазуркой, и эти польки (включенные в сборник «Чешские танцы». — И. М.) представляют собой продолжение тех, которые несколько лет назад вышли из печати в четырех тетрадах. Кто знает их, тот может судить о прогрессе в этом жанре. Я прошу, чтобы название «Польки» Вы оставили»¹.

Танцы Сметаны проникнуты чувством жизнерадостности. Лишь изредка промелькнет в них нотка мечтательной грусти (полька ля минор) или лирической созерцательности (танец «Овес»). Большинство из них привлекает богатством оттенков в выражении чувства юмора, то искристого, озорного, то мягкого, добродушного. Следует сказать, однако, что лирика дает себя чувствовать и там, где на первый план выступает жанровая картинность, столь близкая характеру дарования Сметаны.

«Чешские танцы» представляют выдающийся интерес и по богатству фортепианной фактуры. Используя многие достижения листовского пианизма, чешский мастер проявляет в то же время большую самостоятельность, стремится к национальной самобытности стиля. Она ясно видна, например, в тех особенностях фортепианной фактуры, которые были подсказаны композитору практикой народного музицирования (таковы, например, характерные «вольничные» эпизоды).

Сборник «Чешские танцы» открывается четырьмя великолепными польками. Они далеки от неприятных танцев, сочинявшихся Сметаной в

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 163.

юные годы, и даже от более поздних, зрелых произведений этого жанра. В них поражают мастерство реалистического воплощения образов народной жизни, богатство и выразительность музыкального языка. Стремясь к полноте и колоритности звучания, к блеску фортепианного изложения, композитор нигде не становится рабом виртуозности. Каждый такт у него содержателен, каждый пассаж певуч, мелодически насыщен. В этом отношении Сметана также близок горячо любимому им с юношеских лет Фридриху Шопену.

Четыре польки очень различны по характеру и составляют в «Чешских танцах» маленький цикл. Они представляют собой поэтические картинки, почти не напоминающие о танце в обычном, «прикладном» понимании. Сметана развивает здесь романтическую традицию свободного претворения особенностей танцевального жанра и в то же время вносит в эту область черты ярчайшего национального своеобразия, выделяющие его произведения среди множества других, появившихся в различных странах. Его фортепианные польки, в особенности последние, явились яркой страницей мировой музыкальной литературы.

✓ Принцип «идеализации» танца отчетливо выступает уже в первой польке, открывающей сборник. В размеренном мелодическом движении верхнего голоса трудно уловить какие-либо танцевальные элементы, они создаются лишь четкостью ритмического рисунка баса:





В сущности, это лишь намек на польку, который мог бы остаться непонятным, если бы за ним не следовал другой эпизод, ясный по своей жанровой определенности и вносящий в музыку оттенок беззаботности, шаловливости. В грациозной, свободно льющейся музыке ощущается живое выражение эмоции и, более того, — черты психологической характеристики.

Еще тоньше и своеобразнее полька ля минор — истинный шедевр фортепианного творчества Сметаны. Ритм польки пронизывает произведение с первого такта до последнего; несравненно больше в ней и элементов чистой жанровости. Но как тонко они претворены, сколько одухотворенной поэзии в музыке танца, перерастающего в маленькую, но полную глубокого значения лирическую поэму!

Вот начало ля-минорной польки, с ее нежной, чуть взволнованной мелодией, оттененной краткими репликами баса:



Своеобразная диалогичность, устанавливающаяся с самого начала, сохраняется на протяжении всего произведения и отлично используется композитором в развитии основного мелодического образа. Она то подчеркивает эмоциональное начало, то выдвигает на первый план остроту ритмической акцентировки. Полька ля минор привлекает внимание мастерством интонационного развития, изяществом модуляций, тонкостью фортепианного письма и завершенностью формы. В ней сочетаются непринужденная простота и ювелирная отделка деталей, нигде не переходящая в изысканность. Но самое главное — чистота и ясность лирического чувства, с первых же тактов покоряющего каждого чуткого слушателя.

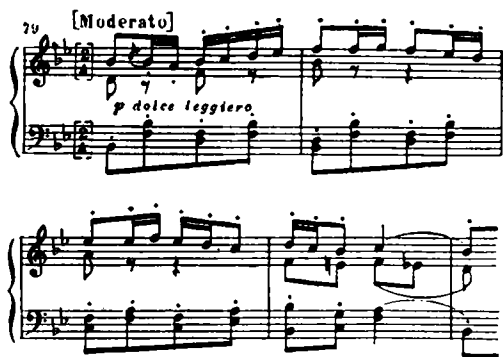
В третьей польке (фа мажор) преобладает виртуозная бравурность, но и здесь каждый пассаж мелодически насыщен и выразителен.

Что касается четвертой польки (си-бемоль мажор), то она снова возвращает в сферу лирических переживаний. Ее главная тема напоминает о задушевности народнопесенных мелодий, да и дальнейшее развитие выдержано в том же плане. Средняя часть польки дана в двух авторских вариантах, отличающихся лишь деталями фортепианной фактуры, в обоих случаях изящной, полной грации легко очерченных хроматических пассажей.

Вслед за польками композитор помещает фуриант. Он захватывает своим неистовым темпераментом, характерным для этого танца сочетанием двух- и трехдольности, блеском изложения. И все же в нем нет ничего нового по сравнению с фуриантом, известным по «Проданной невесте».

Зато следующий танец — «Курочка» — выделяется необычайной оригинальностью и свежестью колорита. Задорная, ритмически упругая музыка танца полна живого остроумия, на каждом шагу в ней рассыпаны блески чудесного, сочного юмора. Уже краткое вступление с его шутливой «перебранкой»

двух голосов вводит в своеобразный мир настроений пьесы, главная тема которой соткана из озорных, шуточных интонаций:



Сметана блестяще разработал тему, обогащая ее тонкими гармоническими штрихами, неожиданными модуляционными поворотами (например — из си-бемоль мажора в ми мажор), эффектными контрастами регистров. Танец оригинален и по фортепианной фактуре, изобилующей тонко отделанными деталями. По пластичности образов это — настоящая жанровая сценка, талантливая зарисовка, сделанная на деревенской площади, заполненной веселой и шумной молодежью.

Примечательны по яркости жанра танцы «Медведь» и «Дупак», в которых великолепно передан колорит мелодий волынки — инструмента, украшавшего прежде каждое деревенское празднество и доньше пользующегося популярностью. Хорош и комически важный танец «Соуседска», о котором пишет З. Неедлы: «Мы прямо видим, с каким высоким достоинством деревенские сановники... приступают к танцу, как они взаимно друг другу кланяются и как затем отдыхают»¹. Особенно же вы-

¹ З. Неедлы. Бедржих Сметана, стр. 55—56.

деляются в цикле танцы «Обкروشак» и «Скочна», основанные на развитии подлинных народных мелодий.

«Обкروشак», с его несколько угловатой, но полной ритмической упругости мелодией, интересен по фактуре (размашистые аккордовые и октавные ходы) и по цельности ничем не нарушаемого бодрого и жизнерадостного настроения. Он точно картина, написанная смелыми, свободно наложенными мазками. В то же время «Обкروشак» отличается богатством колорита, особенно в постепенно затихающем заключительном эпизоде.

«Скочна» — необычайно подвижный, полный огня чешский танец, напоминающий по характеру итальянскую тарантеллу, — была впервые введена Сметаной в сцену комедиантов из «Проданной невесты». Надо сказать, однако, что фортепианная пьеса производит неизмеримо более яркое и сильное впечатление.

Вот тема «Скочны», стремительная, точно подпрыгивающая, оправдывающая свое название (оно происходит от глагола skočiti — прыгать), с неожиданными динамическими контрастами и упрямым повторением, словно «втаптыванием» мотива четвертого такта:



Танец разворачивается на широком нагнетании звучности, в нем использован прием ритмической остиности и в то же время контрастности. Во втором эпизоде (*Vivo*) появляется нечто вроде галлопа, еще более подчеркивающего общий стремительный и динамичный характер произведения. Кульминацией пляса является кода, где прыжки сочетаются с тяжеловесным «втаптыванием». Эта жанровая сценка не менее колоритна, чем танец «Курочка», и столь же жизнерадостна и весела.

Несколько слов об остальных танцах, в том числе таких, как «Овес» и «Луковичка», в основу которых также положены подлинные народные мелодии. В первом танце композитор берет пятитактную фразу и свободно развивает ее интонации. Во втором — больше близости к жанру обработки народнопесенной мелодии, сохраняемой почти в неприкосновенности, что, однако, не помешало композитору создать оригинальную по характеру фортепианную пьесу, полную контрастов и живого юмора.

В непосредственной близости к циклу «Чешские танцы» было создано еще одно произведение танцевального жанра — полька «Венкованка» («Крестьянка»), существующая в двух авторских редакциях — фортепианной и оркестровой. Она напоминает о ранних польках Сметаны, написанных специально для танцев, но ее фактура и средства выразительности гораздо тоньше и богаче. В основу произведения положен фрагмент, относящийся к 1849—1850 годам и сохранившийся в архиве композитора.

Сметана написал новую польку для бала, устраивавшегося ежегодно в Праге, в излюбленном публикой зале на Жофинском острове. Чистый сбор с бала шел обычно на различные благотворительные цели, а в 1880 году, когда впервые исполнялась «Венкованка», — в фонд сооружения Национального

театра. Веселая и живая музыка «Венкованки» отлично подходила для танца, представляя в то же время и самостоятельный художественный интерес. Она сразу привлекла внимание чешской публики и в том же году вышла в свет в фортепианной редакции.

Живя в Ябкеницах, Сметана имел возможность общаться с крестьянами, что помогло ему еще лучше узнать их жизнь и быт. И это было для него большой радостью, источником ярких впечатлений, нашедших отражение в творчестве. В Ябкеницах были написаны и известные дуэты для скрипки с фортепиано «В родном краю».

Впервые обратившись к жанру концертной пьесы для скрипки с фортепиано, Сметана нашел самостоятельное решение задачи. Как и большинство произведений ябкеницкого периода, дуэты «В родном краю» вдохновлены впечатлениями, полученными композитором непосредственно от окружающей его действительности. Но в то же время в музыке скрипичных дуэтов есть обобщенность, делающая их произведениями более широкого плана, чем простые пейзажные либо бытовые зарисовки. В двух дуэтах, так же как и в величественном цикле симфонических поэм «Моя родина», композитор выразил свою сердечную привязанность к родине, народу и чешской природе. Но характер скрипичных пьес интимнее, они проще и душевнее.

Первый дуэт замечателен по широте дыхания свободно льющейся песенной мелодии, звучащей в кульминационных эпизодах восторженно, почти гимнически. Она может служить образцом лирического стиля Сметаны — очень субъективного, но связанного с широким кругом народнопесенных интонаций.

Второй дуэт многограннее по эмоциональному содержанию. Вначале это также лирическая песня,

но с оттенком чуть грустного раздумья (и здесь композитор ведет мелодическое развитие к яркой, эмоционально насыщенной кульминации). Затем — бойкий, веселый и жизнерадостный танец, напоминающий о тех жанровых сценках, которые встречаются в ранее написанных «Чешских танцах», а также в многочисленных эпизодах комических опер Сметаны. Его оживленный характер оттенен раздумьем песенного эпизода.

Скрипичные дуэты Сметаны не принадлежат к числу чисто виртуозных пьес. Однако они написаны с прекрасным знанием возможностей инструмента, полны музыкальных красот и, несомненно, выигрышны для исполнителя.

К 1879 году относится и единственное произведение Сметаны в жанре камерной вокальной музыки — «Вечерние песни» на слова чешского поэта Витезслава Галека. Они понравились композитору не только поэтичностью образов и языка, но и ясно выраженной в двух первых стихотворениях идеей о высоком назначении искусства. «Вечерние песни» проникнуты лирическим настроением, то светлым, то слегка грустным, в них есть и жанровая картина — песенка «Что за веселье в хороводе», написанная в излюбленном композитором характере польки. Духом высокой простоты и искренности веет от небольших песен, о которых хочется сказать словами самого Галека: «Сохраните в своем сердце то, что певец спел вам от сердца». Интимный отзвук слышится и в «Вечерних песнях», несложных по фактуре, рассчитанных не столько на концертное, сколько на домашнее исполнение. Впрочем, в них немало тонких оттенков, требующих от певца и вдумчивости, и чуткости.

В Ябкеницах было закончено еще одно вокальное произведение, прославляющее искусство, — хоровая кантата «Чешская песня». Ее второй вариант (для смешанного хора в сопровождении форте-

пиано) появился в 1868 году (тогда же был сочинен превосходный мужской хор «Рольницкая» — «Крестьянская»). Десять лет спустя, в 1878 году, композитор возвратился к кантате, внес в нее некоторые изменения и дополнения, написал оркестровую партитуру. С тех пор «Чешская песня» неоднократно издавалась и стала одним из любимых номеров национального хорового репертуара.

«Чешская песня» написана на слова Яна Гвезды (псевдоним Яна Индржиха Марека), получившие широкую популярность еще в 40-е годы. Как сообщает исследователь хорового творчества Сметаны Йозеф Плавец, на текст Гвезды было сложено много различных мелодий, в том числе и несохранившаяся песня Сметаны, сочиненная им еще в студенческие годы. Таким образом, эта тема была ему очень близка, что отразилось на самой музыке «Чешской песни» — торжественно-величавой, привлекающей красотой полнозвучных хоровых аккордов, красочными тембровыми контрастами. Среди хоровых произведений последних лет кантата «Чешская песня» является наиболее значительной и по содержанию, и по масштабности развития.

В те же годы были созданы три трехголосных хора для женских голосов и мужской хор «Вено» («Приданое»), написанный в том спокойном эпическом характере, который свойствен и таким произведениям Сметаны, как «Торжественный хор» и «Два лозунга». В «Вено» композитор выразил воодушевлявшую его высокую патриотическую идею о всенародном признании песни как драгоценного дара чешской культуры. «Вено», так же как и «Два лозунга», было написано Сметаной для знаменитого пражского хора «Глагол», которым он некогда руководил. Композитор сохранил в течение всей своей жизни тесную творческую связь с этим коллективом, остававшимся для него одним из ярчайших явлений родного искусства.

Следует добавить, что, хотя хоры Сметаны немногочисленны, они занимают важное место в его наследии. Более того — они дают яркое представление о характерных особенностях демократического хорового движения, возникшего в 60-е годы и сыгравшего большую роль в чешской музыкально-общественной жизни. И если говорить о замечательных успехах, достигнутых чешским хоровым искусством во второй половине прошлого столетия, то необходимо подчеркнуть, что деятельность Сметаны имела и здесь основополагающее значение.

Творчество Сметаны в первое пятилетие его глухоты было, как ясно из всего вышесказанного, очень интенсивным и многообразным, он обратился к жанрам, ранее остававшимся вне поля его зрения (струнный квартет, песни для голоса с фортепиано, дуэты для скрипки с фортепиано). Более того — он искал новые художественные решения и сумел обогатить принципы программной симфонической и, что особенно существенно, камерной музыки. В произведениях этого периода воплотились большие чувства, глубокие раздумья о жизни.

Болезнь не сузила кругозор композитора, не заставила его замкнуться в узком мире личных переживаний. Наоборот — он охватил еще более широкий круг тем и сюжетов, сумел в личном найти элементы общего (замечательный пример — струнный квартет «Из моей жизни») и остаться по-прежнему в первых рядах легиона передовых чешских художников. Каждое его новое произведение являлось событием и примером для молодого поколения.

В своем ябкеницком уединении Сметана вынашивал новые творческие планы и всеми силами сопротивлялся недугу, становившемуся все более грозным. Последние годы его жизни были полны тяжелых переживаний, но и они не сломили вплоть до последних месяцев волю и душевную силу композитора.

Глава десятая

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

1

Новый 1880 год начался для Сметаны большим торжеством: 4 января в Праге отмечалось пятидесятилетие со дня его первого выступления на концертной эстраде. Юбилейный концерт состоялся днем, в зале на Жоффинском острове, при огромном стечении публики, восторженно встретившей маститого музыканта. Приветствиям и овациям не было конца, и композитор был тронут до слез. В программу вошли симфонические поэмы «Вышеград», «Табор» и «Блажник» (две последние прозвучали впервые), М. Ситова и Й. Лев спели «Вечерние песни», хор общества «Глагол» — «Чешскую песню». Сметана сыграл шопеновский ноктюрн си мажор и свою польку ля минор. Это было его последнее выступление в качестве пианиста.

В тот же день у композитора побывала делегация чешских певческих обществ, вручившая ему подарок — 200 дукатов. А вечером композитор вновь убедился в сердечных симпатиях пражан на спектакле оперы «Поцелуй».

Композитор получил много венков и подарков, о нем появились статьи в газетах, в том числе тепло написанная статья Красногорской. Сметана снова по-



БЕДРЖИХ СМЕТАНА

Фотография 1880 года

чувствовал, что чешская общественность высоко ценит его заслуги перед родным искусством.

«Ты несомненно уже слышал,— писал он Прохазке,— что мой юбилейный концерт прошел великолепно. Мои творческие усилия не заслужили такой славы. Я был тронут до слез»¹.

В том же 1880 году Сметану чествовал и его родной город. 15 сентября композитор прибыл вместе с двумя дочерьми в Литомышль, где его встречали с исключительной теплотой и гостеприимством. 17 сентября состоялось торжественное шествие к дому, в котором он родился, а затем — открытие памятной доски. Так же как и в Праге, он испытал радость признания соотечественников. А. Ирасек, живший в то время в Литомышле, вспоминает, как Сметана растроганно глядел в зал, гремевший от рукоплесканий и восторженных криков, ни один из которых не мог быть им услышан. Три дня провел композитор в Литомышле, и каждый из них был полон счастья.

Живя в Ябкеницах, композитор не забывал любимую Прагу и часто навещал ее. Сметана любил ощутить кипучесть жизни большого города, напоминающую ему о прошлом. С утра его можно было видеть в кафе просматривающим газеты и журналы, под вечер он обычно прогуливался по центральным улицам, в особенности вблизи театра. Композитор посещал и оперные спектакли, где завсегдатаи часто могли видеть его характерную, известную всей Праге, седую голову. Сметана пристально следил за течением музыки по движениям рук дирижера и оркестрантов. Все это было ему, очевидно, необходимо для того, чтобы заполнить ту страшную пустоту, которую создала внезапная глухота, чтобы почувствовать голоса жизни в том безмолвии, которое его окружало. Он объяснил это в одном из разговоров с Красногорской:

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 167—168.

«Представьте себе глухую, как бы мертвую, голову, в которую не проникают ни звук инструмента, ни звук голоса, ни какие-либо другие звуки жизни! В таком случае хочется хоть что-нибудь видеть, хочется, как дитя, устремить взгляд на что-то, и чем оно пестрее, чем больше отличается от обычного зрелища, тем меньше заметно отсутствие слуха. Это и является для меня наградой...»¹

Бывал композитор и в «Умелецкой беседе», где по-прежнему оставался почетным председателем музыкального отдела. Здесь он встречался со старыми друзьями, знакомился и с молодыми музыкантами, неизменно проявлявшими к нему живой интерес и нередко просившими его сыграть на фортепиано. И Сметана уступал их просьбам, садился за инструмент и играл, поражая всех необыкновенной памятью, в ту пору еще не разрушенной страшной болезнью. Так, Зеленый вспоминает об одном вечере, когда Сметана, увлекшись рассказом об эволюции сонатной формы, сыграл много сонат различных авторов и эпох. А затем перешел к истории развития польки и также исполнил немало ее образцов, вплоть до произведений Иоганна Штрауса.

Как ни удивительно, но в то время Сметана еще сохранил блистательное пианистическое мастерство. Розкошный, который сам был отличным пианистом, рассказывает, как однажды Сметана, вспоминая о первом пражском концерте Листа, в котором великий венгерский музыкант «играл этюды Шопена в своей особой манере», тотчас же проиллюстрировал рассказ на фортепиано. Кончив играть, он добавил: «Потом он (Лист. — *И. М.*) сыграл еще один этюд в октавах» — и снова опустил руки на клавиатуру. Розкошный гово-

¹ Рукопись «Воспоминаний о Бедржихе Сметане» Э. Красногорской хранится в пражском Музее Бедржиха Сметаны. Отрывки из нее опубликованы в книге: *Smetana ve vzpomínkách a dopisech*, стр. 171—172.

рит, что исполнение было на редкость виртуозным и законченным¹.

Кстати сказать — и Лист не забывал о Сметане, продолжал интересоваться его новыми произведениями. 5 мая 1880 года Лист писал чешскому композитору: «Высокочитимый друг! И в час тяжких испытаний, которые приносит Вам Ваш телесный недуг, сохраняйте чувство высокого духовного удовлетворения, ибо Вы создали на прославление Чешской земли выдающееся художественное произведение. Имя Бедржиха Сметаны навсегда останется в истории его родины»². Далее Лист просит о присылке «как можно скорее» партий квартета «Из моей жизни».

Сметана, очевидно, выполнил просьбу Листа немедленно, ибо в том же месяце он получил письмо своего старого знакомого Августа Кёмпеля, сообщавшего об исполнении квартета, о глубоком впечатлении, произведенном им на слушателей, о «живейших симпатиях» Листа к его музыке. Сметана тотчас же ответил Кёмпелю письмом, выражавшим всю глубину его любви и уважения к веймарскому маэстро:

«Признаюсь откровенно, я благодарен ему за все, что он сделал для меня до сегодняшнего дня, ибо Он был тем, кто научил меня верить в себя, кто направил меня по единственно правильному пути, который мне следовало избрать. С того времени — значит уже более 25 лет — он стал моим маэстро, моим примером, во всем недостижимым образцом. Мое уважение и восхищение, так же как и моя благодарность, не знают границ»³.

¹ Воспоминания Й. Розкошного опубликованы в журнале «Далибор», VII, стр. 73.

² Письмо Листа хранится в Музее Бедржиха Сметаны. Цит. по книге: «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 179.

³ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 181.



БЕДРЖИХ СМЕТАНА
Фотография 1880 года

Лист, действительно, сделал немало для того, чтобы поддержать Сметану, а затем — ознакомить с его произведениями своих друзей-музыкантов. Следует добавить, что музыка Сметаны получала с каждым годом все большую международную известность. Уже упоминалось о письме Феликса Мотля, просившего чешского композитора прислать клавиры опер «Тайна» и «Проданная невеста».

В марте 1880 года Сметана благодарит своего издателя Ф. Урбанека за сообщение о предстоящем исполнении симфонических поэм «Вышеград» и «Влтава» в Лондоне. 28 декабря 1882 года на сцене гамбургской оперы с большим успехом прошла премьера «Двух вдов». Спектакль принес, впрочем, композитору и много огорчений, ибо в Германии в оперу было внесено много изменений, нарушавших ее национальный характер, которым композитор никак не желал поступиться.

Дело в том, что одна из немецких издательских фирм обратилась к композитору с предложением выпустить в свет клавир оперы «Две вдовы», потребовав существенных переделок: перенесения места действия из Чехии во Францию, изменений в речитативах, введения эффектных концовок в арии и т. д. Композитор резко возражал против этого. «Моя музыка чисто чешская, — писал он, — она невысказана нигде в другом месте, кроме Чехии. Я основываюсь на правильной чешской декламации в речитативах, которую эти немецкие господа не могут понять, потому что чешский язык не только долготой, но и краткостью слогов отличается от немецкого, и это делает музыку тоже чешской. Я не возражаю против того, чтобы они приспособили к требованиям немецкого языка те речитативы, которые написаны в прозе; что касается речитативов, в которых преобладает кантилена и которые связаны со сценической ситуацией и характером как уже прошедших, так и последующих сцен, то

я решительно требую, чтобы они остались в таком виде, как я их написал, и чтобы в них ничего не менялось и к ним ничего не приписывалось»¹.

Издатели, действительно, хватили через край. Они забыли, что имеют дело с большим и самобытным автором, уже свыше двадцати лет тому назад утвердившим свой собственный стиль и завоевавшим широкую известность. И можно понять Сметану, писавшего в том же письме: «Из-за всего этого у меня пропала охота к распространению своей музыки за границей... я удовлетворен признанием моего народа, и овации чешской публики сторицей вознаградили мои стремления, такие чистые, высокие и искренние»².

1881 год принес Сметане много радостных переживаний: близился торжественный день открытия Национального театра. Сбылись мечты передовых чешских людей — на берегу Влтавы высилось прекрасное здание, выстроенное на средства народа. Сметана радовался вместе со всеми соотечественниками, радовался вдвойне, ибо сбылась и другая его заветная мечта — театр открывался спектаклем «Либуше». Он ждал этого дня почти десять лет, не позволяя ставить свое «торжественное представление» на какой-либо другой сцене. Но когда день открытия театра стал уже близкой действительностью, ему довелось пережить новые волнения.

Еще в 1879 году комитет по сооружению здания Национального театра объявил конкурс на оперу для первого праздничного спектакля. Сметана представил партитуру «Либуше» под девизом «Для родины и народа!». Жюри присудило ему первую премию, две вторые разделили Фибих, представивший оперу «Бланик», и Бендль — автор оперы «Черногорцы».

¹ P. Pražák. Smetanovy zpěvohry, svazek třetí, стр. 64.

² Там же, стр. 65.

В январе 1881 года А. Чех приступил к разучиванию «Либуше». Сметана самым подробным образом высказал ему свои соображения и пожелания о постановке оперы, которая готовилась с особенной тщательностью. Партии были поручены лучшим артистам, хор — значительно усилен. Сметана присутствовал на многих репетициях, следил за их ходом, корректировал темпы по движениям играющих и т. д. О своих впечатлениях он подробно писал в письмах близким. В одном из них, адресованном дочери Зденке, он рассказывает, как после окончания первого действия артисты пришли в такой восторг, что приветствовали его аплодисментами, пожимали ему руки, обнимали, выражая полноту овладевших ими чувств. Нетрудно представить себе, что переживал композитор, растроганный этими знаками любви и уважения.

Наконец, 11 июня 1881 года наступил день открытия Национального театра, а вместе с тем и долгожданной премьеры «Либуше». Зал был переполнен до отказа, интерес публики был необычайным. В спектакле, прошедшем под управлением Адольфа Чеха, участвовали: Мария Ситтова (Либуше), Йозеф Лев (Пршемысл), Карел Чех (Хрудос), Антонин Вавра (Штяглав), Франтишек Гинек (Лютотор), Леопольд Стронницкий (Радован), Ирма Рейхова (Красава), Бетти Фибихова-Ганушова (Радмила). Режиссером-постановщиком был Франтишек Колар (позднее — в 1895 году — Эдмунд Хваловский, старый сотрудник Сметаны по постановке «Поцелуя», «Двух вдов», «Тайны»).

На открытии театра присутствовал кронпринц Рудольф. Любопытно также вспомнить слова В. Зеленого, рассказывавшего, что после первого и второго действия публика, в присутствии кронпринца, вела себя сдержанно, без обычного энтузиазма. Зато по окончании третьего действия, когда кронпринц покинул театр, в зале поднялась буря оваций, композитора

Král. zemské české divadlo.



Dnes v sobotu dne 11. června 1881.

Théâtre paré.

Otevření národního divadla

ku počtě

J. J. cis. král. Výsosti Nejjasnějšího korunního prince

RUDOLFA

a Nejjasnější korunní princezny

STEFANIE.

Národní hymna a hymna belgická.

Po prvé.

LIBUŠE.

Návrhování zpěvůhru ve 3 odděleních: I. Libuše soud, II. Libuše smutek, III. Libuše prosvětl.

Na slova J. Wenziga složil *Bedřich Smetana*.

Veškerou uvedl vrehní režisér p. *Hofér*. Tanece uspořádala baletní mistrka s. *Hoflichová*.

Veškeré nové dekorace z atelieru dvorních malířů *Břicháho, Burgharda a Kantského*.
Veškeré nové kostimy jsou zhotoveny na dozor vrehního inspektora garbierů
p. *J. Stropnického*. Elektrické osvětlení řídí mechanik p. *Fr. Hájek*, ředitel elektrických
aparátů při divadle národním. Zpěvohru řídí první kapelník pan *Ad. Cech*.

Libuše, soud, libuše	z. Smetana	Krása, Libuše smutek	libuše smutek, libuše smutek	d. Smetana
První zpěv	p. J. Smetana	První zpěv	p. J. Smetana	p. J. Smetana
První zpěv	p. J. Smetana	První zpěv	p. J. Smetana	p. J. Smetana
První zpěv	p. J. Smetana	První zpěv	p. J. Smetana	p. J. Smetana
První zpěv	p. J. Smetana	První zpěv	p. J. Smetana	p. J. Smetana
První zpěv	p. J. Smetana	První zpěv	p. J. Smetana	p. J. Smetana
První zpěv	p. J. Smetana	První zpěv	p. J. Smetana	p. J. Smetana
První zpěv	p. J. Smetana	První zpěv	p. J. Smetana	p. J. Smetana
První zpěv	p. J. Smetana	První zpěv	p. J. Smetana	p. J. Smetana
První zpěv	p. J. Smetana	První zpěv	p. J. Smetana	p. J. Smetana

Veškeré dekorace nové, a sice: V I. jednání: a) Libuše smutek, b) První zpěv. V II. jednání: Skládky
královny z mořského. V III. jednání: Národní zpěv na Vyšehradě.

Plan Národního divadla prodává se u denní kasy za 30 kr. na tohém papíru za 50 kr.

Texty za 20 kr.

Začátek o 7 hodině.

Konec o 10 hod.

Libuše smutek, libuše smutek, libuše smutek

Афиша первого представления «Либуше»

неоднократно вызывали на сцену, приветствовали возгласами «Слава!».

Так, еще раз пражская публика проявила свои патриотические чувства и высказала осуждение тем, кто в течение долгих трехсот лет держал страну в оковах тяжелого ига. В музыке «Либуше» чехи услышали выражение своих заветных мечтаний о буду-



Здание Национального театра в Праге

щем, твердую уверенность в том, что народ вернет себе свободу и независимость.

Сметана был единственным во всем ликующем театральном зале, кто не слышал ни одного из тех звуков, которые он создал во славу и величие родины. Трудно представить себе, что он пережил в этот вечер, осуществивший его мечты и в то же время растерзавший его сердце. Ведь «Либуше» была закончена девять лет тому назад, когда он еще не был поражен глухотой. И он сам отказался от исполнения оперы, предназначив ее для торжественного открытия театра. И вот теперь, когда наступил день премьеры, он уже не мог услышать музыку, которая была ему так дорога и с которой было связано столько глубоких чувств и надежд.

Премьера «Либуше» получила широкое освещение в прессе. Особенно выделились большие и обстоятельные статьи Отакара Гостинского и Вацлава Зеленого, высоко оценивших оперу Сметаны и пра-

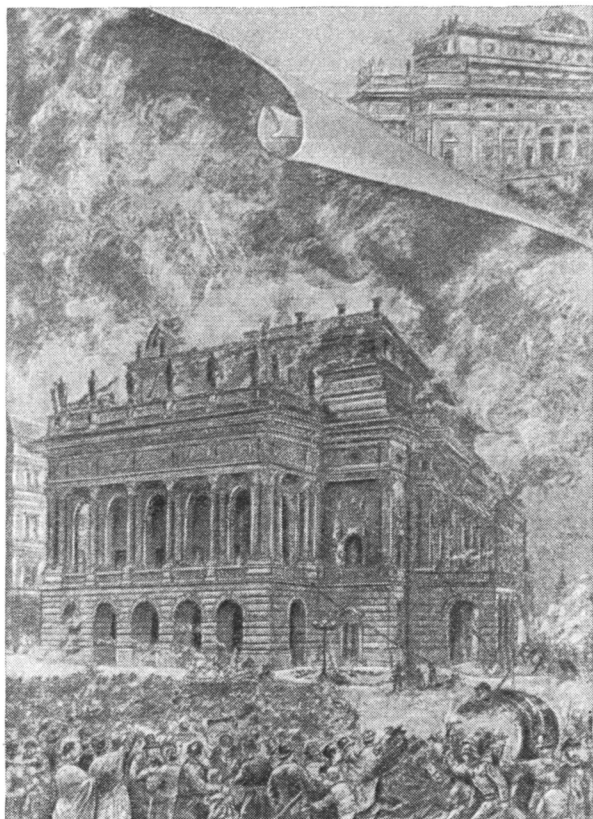
вильно указавших на ее значение для чешского искусства. Вместе с тем Отакар Гостинский отметил недостатки либретто, которые Сметана сумел преодолеть, сочинив могучую, богатырскую музыку. Отзывы прессы упрочили успех оперы, но враги Сметаны не желали складывать оружия и продолжали вести интриги против композитора. Они пытались противопоставить «Либуше» оперу «Димитрий» Дворжака (на либретто дочери Ригера — Марии Червинковой-Ригеровой). Незачем говорить о том, что сам Дворжак был совершенно непричастен к интригам.

Но ничто не могло преуменьшить успеха Сметаны. Его чествовали в «Умелецкой беседе», он испытывал глубокое нравственное удовлетворение от того, что Национальный театр открылся его оперой. «Я никогда не забуду эти торжественные дни, они будут для меня всегда дорогим воспоминанием, а одновременно и импульсом к новому труду на пользу чешскому искусству, которому я посвятил свои лучшие силы и волю»¹. Слова Сметаны, обращенные к участникам премьеры «Либуше», свидетельствовали о готовности композитора продолжить борьбу за утверждение и полную победу принципов передового чешского искусства.

Через два месяца после премьеры «Либуше» Сметану и весь чешский народ постигло большое горе: 12 августа 1881 года здание Национального театра сгорело дотла «по неизвестной причине», как сообщалось в официальном донесении.

Случилось так, что в этот день композитор направлялся в Прагу и с одной из ближних станций увидел огромный столб дыма, поднимающийся над городом. Когда ему сообщили о пожаре, он впал в оцепенение и почти два часа был не в состоянии вымолвить ни слова.

¹ P. Pražák. Smetanovy zpěvohry, svazek druhý, стр. 172.



Пожар в Национальном театре

Гибель Национального театра была страшным ударом для чешской общественности. На другой день газеты вышли в траурных рамках, но уныние сразу сменилось новым приливом энергии: по всей Чехии была организована подписка, и спустя два года театр возродился из пепла. Его здание и поныне украшает

набережную Влтавы, над сценой красуются горделивые слова «Народ — себе».

Наконец, надо упомянуть и о радостных для Сметаны днях сотового представления «Проданной невесты», состоявшегося 5 мая 1882 года, и первом исполнении цикла «Моя родина». Сотовое представление «Проданной невесты» стало триумфом Сметаны. Театр был переполнен до отказа. Сразу после окончания увертюры в зале возникли стихийные овации, а затем энтузиазм публики все больше нарастал. По окончании спектакля состоялось чествование композитора (оно происходило на фоне специального занавеса, украшенного надписью «Слава маэстро Сметане»), поднесение ему адресов, венков и т. д. На сцене появился и сам композитор, восторженно встреченный публикой.

На банкете, устроенном по случаю сотового представления «Проданной невесты», Сметана сказал: «Я тронут великолепным чествованием, которое мне устроили сегодня здесь и которое вызывает во мне трепет. Хочу только сказать, что «Проданная невеста» не является, может быть, достаточным поводом для состоявшегося сегодня чествования, так как, когда я писал ее, я не думал о той награде, какой отметил меня народ». Далее композитор сообщил, что продолжает работать, что «написал еще одну оперу, которая лежит готовой на пульте», и закончил свою импровизированную речь следующими словами: «Я благодарю народ за то, что он так замечательно отметил наши стремления, и надеюсь, что такой же успех ожидает и моих коллег, ибо они — истинные художники»¹.

Блестящий успех сопутствовал и первому исполнению цикла «Моя родина», состоявшемуся 5 ноября 1882 года, вскоре после премьеры «Чертовой стены».

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 203.

Концерт прошел с большим подъемом: А. Чех дирижировал превосходно, он раскрыл все богатство содержания сметановской музыки, публика горячо приветствовала композитора, оркестр и дирижера. В письме из Ябкевиц от 20 ноября Сметана послал Чеху и исполнителям теплые, сердечные слова приветия: «День 5-го ноября был для меня, для моего произведения памятным днем... то, что жило в моем сердце, Вы все благодаря Вашему мастерству открыли миру... Примите мое восхищение и мою благодарность за Ваше умение и мужество. Я с радостью видел, что Вы и исполнители твердо уверены в том, что мое произведение с Вашей помощью победит. В борьбе с узколобыми музыкальными софистами Вы завоевали правде и искусству победу. И это будет Вам так же памятно, как и мне, который мысленно сопровождал Вас и, тронутый до глубины души, вместе с Вами праздновал Вашу большую победу»¹.

Такие вечера воодушевляли композитора, помогали хоть на краткое время забыть о печальных обстоятельствах его жизни. Но несмотря на то, что сочинять и играть ему становилось все труднее, он продолжал неутомимо работать.

Это изумляло окружающих, вызывало множество разговоров, споров и обывательских подозрений. Друзья композитора искренне восхищались, но и им часто казался непостижимым его труд — ведь речь шла о человеке, живущем среди них и не овеванном легендарной славой бетховенского гения! Бетховен был в далеком прошлом, и его творчество в годы глухоты стало легендой. Сметана же жил среди тех, кто мало был склонен верить в живые легенды. Сам композитор не раз говорил о том, что помогает ему творить в пору полной глухоты.

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 215.

«Я уже смирился с тем,— сказал он однажды Элишке Красногорской,— что не слышу и никогда не услышу ни одного звука, и переношу это легче, чем какой-либо другой музыкант, который в молодости не работал так прилежно, как я». Сметана добавил также, что глубокое знание гармонии и контрапункта помогает ему теперь в работе: когда он смотрит в партитуру, то с полной ясностью представляет звучание голосов и инструментов. Именно высокая дисциплина тонкого и изощренного внутреннего слуха дала возможность оглохшему композитору продолжить творческую деятельность. Но она не могла оградить его от многих житейских неприятностей, врывавшихся даже в мирную жизнь деревенского дома.

В тех же воспоминаниях Элишки Красногорской можно найти печальные высказывания композитора: «Дома, в семье, в том каждодневном беге жизни, где у каждого есть свое занятие и свои заботы, к моей глухоте привыкли, как к неизбежному злу, и иногда забывают о ней; это естественно, и я не могу ни удивляться им, ни сердиться на них. Но мне бывает грустно, когда я вижу, как все что-то рассказывают, над чем-то смеются, а я не могу понять, о чем так живо говорят; приходится быть как бы отверженным от человеческого общества, даже как бы погребенным — и все же нет смелости спросить наших, о чем они говорят между собою, потому что не хочется нарушать их веселье...»¹ Не крылась ли здесь еще одна важная причина, побуждавшая композитора к поездкам в Прагу, где в городской суете он забывал о многом, что с такой отчетливостью вставало перед ним в маленькой комнате дома лесничего в Ябкеницах?

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 169—170.

Менее всего Сметана намеревался почивать на лаврах. Сразу же после премьеры «Тайны» он начал обсуждать с Красногорской новые сюжеты. Ни один из них не казался ему подходящим, пока в центре его внимания не оказалось либретто оперы «Чертова стена», написанное по мотивам южночешской легенды и впервые вносящее в его оперное творчество элемент зловещей фантастики.

В одном из писем, относящихся к концу 1881 года, Сметана сообщает, что усиленно трудится над оперой. Надо, однако, сказать, что состояние здоровья композитора ухудшалось с каждым месяцем, и это не могло не отразиться на его творческой деятельности. В результате сочинение оперы затянулось, и она была завершена, как гласит надпись в партитуре, лишь 17 апреля 1882 года.

В том же 1882 году, незадолго перед окончанием партитуры «Чертовой стены», он писал одному из своих друзей: «Хочу еще подарить нашему народу то, что я ему должен и что ношу в своем сердце,— произведение большого размера,— и поэтому должен сохранить все силы даже в столь печальном положении»¹. Как трудно было ему воплотить эти слова в действительность! Ведь Сметана мог работать лишь до тех пор, пока нараставший шум в ушах не заставлял его отрываться от партитуры. А он появлялся вскоре после начала работы. Когда же композитор возвращался к ней, многое забывалось, он терял нить и вынужден был долго собираться с мыслями, чтобы войти в колею.

Сметана возлагал большие надежды на новую оперу, ибо работал над произведением с той тщательностью, какая была только возможна в его положении.

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 201.

Nové české divadlo.

Dnes v neděli 29. října 1882. — Mimo předplacení

Po prvé:

Čertova stěna

Komicko-romantická opera ve 3 dějstvích. Text od Elišky Krásnohorské.

Hudbu složil **Hedrich Neustana.**

Ve scéně uvedl režisorem pan **Fr. Hynek.** **Vorč dehorace** maloval malíř král.
omlouvám otázky zpodobněl pan **J. V. Hlasek.** **Střelnice** doprovázel Fiedl. hudebník
pan **Hájek.** Zpěvohra řídí první kapelník pan **Adolf Čech.**

OSOBY:

Vok Váňovic, pán z Hrádku, vojvoda	p. Lev.	Mišáček, královna ze Holančova	p. Kráslavský
maršálek království českého	p. Filichov.	Natáška, jeho dcera	p. Kráslavský
Závist, jeho syn	p. Varr.	Beneš, poutník	p. Hynek
Jarek, rytíř ze slavné Vokovců	p. Varr.	Barb	p. Čichomský
Holubka, královna ze Holančova	p. Kráslavský		

Podobně královna Otava II. Rytíř a družák královny. Lád bodu a slachy. Vokovci pánové
Hájek: V 1. a 2. jednání Holančův, v 3. jednání: Čertova stěna. Čas děje: polovice 18. století.

„**Průběh lásky**“, uspořádáný hudebním mistrem panem **V. Reisingerem.** tančí:
slachy Koptarova, ze Šebůpů. Zieglerova a sbor hudební.

Pan B. Čech jest choruv.

Fotogenky produkce se od 9 do 1 hodiny společně s král. hrad. českým divadlem od 8 hod.
v Novém českém divadle.

Začátek v 7 hodin.

Konec před 10. hod.

Zítřka v pondělí dne 30. října 1882.

35. hra v předplacení.

Po druhé:

PODSKALÁK.

Афиша первого представления «Чертовой стены»

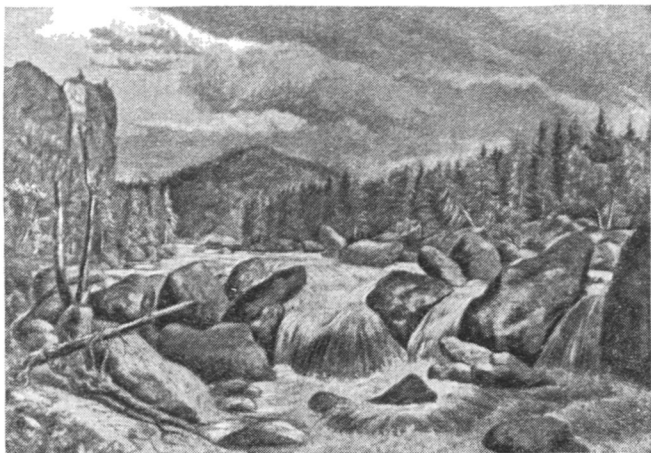
Он с нетерпением ожидал премьеры, переписывался с Адольфом Чехом, сообщая ему свои пожелания, вникал во все подробности работы над спектаклем. Но, в силу ряда обстоятельств, подготовка премьеры была не столь тщательна, как в былые времена.

Первое представление «Чертовой стены» состоялось на сцене Нового чешского театра 29 октября 1882 года. Дирижировал Адольф Чех, роли исполняли — Йозеф Лев (Вок), Бетти Фибихова (Завиш), Антонин Вавра (Ярек), Ирма Рейхова (Гедвика), Адольф Крессинг (Михалек), Мария Ситтова (Катушка), Франтишек Гинек (Бенеш), Йозеф Хлумецкий (Рарах).

Спектакль не имел того успеха у публики, на который рассчитывал композитор. Правда, по окончании Сметану вызывали, но, как замечают чешские исследователи, аплодисменты были скорее привычной данью театральным обычаям, чем искренним проявлением восторга перед новым произведением. Надо, впрочем, сказать, что холодноватость приема объяснялась в первую очередь качеством спектакля, подготовленного несколько поспешно, особенно в постановочной части.

В недостаточном внимании театра к опере снова проявилось то тайное и явное недоброжелательство, которое так печалило композитора. Он видел, что подготовка спектакля велась должным образом только А. Чехом. Правда, это было основное, и дирижер добился многого, но впечатление оказалось испорченным из-за небрежности оформления. Сметана был огорчен, он писал в дневнике об озлоблении, которое вызвали в нем небрежность постановки, старые костюмы, неудачные декорации.

Но первый спектакль принес хотя бы относительный успех. Что же касается второго и, особенно, третьего спектакля, то здесь Сметану ждали еще более горькие разочарования. Третий спектакль шел в бенефис композитора, и к его полной неожиданности зал был заполнен лишь наполовину. Больше того — публика, которая совсем недавно рукоплескала ему во время сотого представления «Проданной невесты», теперь осталась холодной, равнодушной. Один из друзей композитора рассказывает, как после окончания



Чертova стена у Вышнего Брода

Рисунок художника Э. Герольда

первого действия Сметана сказал со слезами на глазах: «Так я, стало быть, очень стар, не должен даже писать, от меня уже ничего не хотят». Этот вечер остался одним из самых печальных в жизни Сметаны. Не могли смягчить удара и статьи друзей, давших высокую оценку новой опере.

Так, газета «Народни листы» опубликовала обширную статью, в которой разбиралась опера и критиковались недостатки спектакля. Наиболее обстоятельная статья появилась из-под пера Зеленого, тщательно изучившего перед премьерой клавиш и партитуру (он брал ее у Чеха после репетиций, работал над нею ночи напролет и утром возвращал в театр) и выступившего самым горячим сторонником нового произведения.

Неудача постановки «Чертовой стены» произвела на композитора удручающее впечатление. Он пре-

красно отдавал себе отчет в том, каких усилий стоила ему работа над оперой: он напрягал последние силы, но все оказалось напрасным — музыка его осталась непонятой, не дошла до сердца слушателей. С глубокой печалью смотрел композитор в свое будущее — приведенные выше слова выражали не только переживания горестного вечера премьеры, в них звучало также признание печального факта упадка творческих сил, вызванного годами неизлечимой болезни. И все же до последних дней своей жизни Сметана не выпускал перо из рук, продолжая создавать одно произведение за другим.

Сюжет «Чертовой стены» заимствован из чешских легенд, повествующих о происхождении причудливых скал, которые преграждают течение Влтавы вблизи Вышнего Брода. Они, гласит предание, являются остатками сооружения, возведенного когда-то не кем иным, как самим дьяволом.

В опере рассказывается о знатном вельможе Воке, сватавшемся некогда к любимой девушке и получившем отказ. С той поры он стал равнодушным ко всем женщинам, ему сватают многих невест, но он не желает и слышать о них. Его оруженосец Ярек дает клятву не жениться до тех пор, пока его господин не откажется от взятого на себя обета. Вок в шутку говорит, что посватается к невесте Ярека Катушке, но, узнав об их взаимной любви, забывает о шутке и стремится устроить их свадьбу. Но она не может состояться, так как Ярек чувствует себя связанным клятвой. Все эти козни устроил, как оказывается, дьявол Рарах, получивший власть и над грешным отшельником Бенешем (внешне похожим на него как две капли воды) и над всей округой.

Ярек уходит бродить по свету, а Рарах продолжает плести сложную интригу против любящих. В конце концов Бенеш кается в своем грехе и освобождается от власти дьявола. И когда тот вызывает адские силы, чтобы преградить течение Влтавы и за-

К. Калаш в роли
отшельника
Бенеша



топить окрестности, Бенеш разрушает бесовские козни, чертова стена падает, и река свободно несет вдаль свои воды. Влюбленные находят друг друга, добро торжествует над злом, о котором напоминают обломки скал, поднимающиеся над Влтавой.

Таков, в самых общих чертах, сюжет «Чертовой стены», во многом совершенно новый и необычный для Сметаны. Как справедливо указывает З. Неедлы, речь идет о рыцарской романтике, очень отличающейся от романтики «Далибора», где сюжет трактован в историко-героическом плане. С другой стороны — в «Чертовой стене» можно найти немало особенностей, знакомых по более ранним операм (например, приемы использования народнопесенных интонаций). Возможно, что, сочиняя «Чертову стену»,

Сметана вспоминал о своей молодости, когда слава романтической оперы была в зените. Но «Чертова стена» появилась в другую эпоху, когда и сам композитор прошел уже большой и сложный путь. Отсюда своеобразие его произведения.

Очень интересен гармонический язык «Чертовой стены», в частности мотив Рараха, основанный на сопоставлении увеличенных трезвучий. Вспоминаются и глинкинский Черномор, и другие фантастические образы русской оперной классики. Сметана по-своему использует колорит увеличенного трезвучия, что видно уже по оркестровому вступлению к опере:



В музыкальной декламации композитор следовал принципу выявления чешского национального начала. Сам Сметана охарактеризовал новое произведение в одном из писем того времени в следующих словах: «Стиль музыки в этой опере можно охарактеризовать одним словом — сметановский, что значит соединение мелодий, и самых простых, с всегда оправданной гармонией и продуманным планом построения, единство и взаимосвязь всей оперы, подобной одной большой симфонии и, конечно, — что здесь самое главное, — связанной с текстом»¹. Сметана говорил также, что выработал такой стиль, сочиняя предшествующие оперы. Как известно, композитор всегда стремился к

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 205.



достижению единства музыкального и драматического начал. И в каждом отдельном произведении находил вполне самостоятельное решение задачи, как того требовал сюжет и его развитие. Одним из примеров тому служит его последняя опера.

В «Чертовой стене», так же как и в «Тайне», реальное сочетается с фантастическим.

Комический элемент, в отличие от более ранних опер, приобретает здесь другое значение, становится в известной мере условным, является контрастом, оттеняющим детали романтического повествования.

Следует напомнить о том, что либретто Красногорской оказалось на этот раз менее удачным: ему недостает динамичности развития, стройности общего замысла. Сметана отнесся теперь к недостаткам бо-

лее снисходительно и не требовал от своей сотрудницы существенных переделок, изменений и дополнений. По-видимому, сказались его болезненное состояние и усталость, с таким трудом преодолевавшиеся им во время работы над оперой.

Оригинальность стиля «Чертовой стены» обращает на себя внимание уже в оркестровом вступлении, очень сжато, образно, колоритно по гармоническим и оркестровым краскам. С первых же звуков устанавливается таинственная атмосфера, создаваемая игрой светотени, неопределенностью колорита (чередование мажорной и минорной терций, появление повышенной IV ступени и т. д.). Причудливый мотив Рараха сталкивается во вступлении с мотивами других действующих лиц, очерченных четкими интонациями. Мотив Рараха воспринимался современниками как нечто совершенно необычное для чешской оперы. При втором проведении он звучит более развернуто:



Примером лирической музыкальной характеристики может служить первая ария Катюшки, как, впрочем, и вся ее партия, напоминающая о портретах

чешских девушек, созданных Сметаной в его более ранних операх. В арии появляется ясный и светлый мотив, на котором основана характеристика героини, выступающей в дальнейшем главным образом в многочисленных ансамблях:

Lento, ma non troppo
molto espressivo

88

Štá.stnávím: on přijde dnes,

cresc.

přec mě v srděčku cos trá . pí.

В лирическом плане выдержана и характеристика Ярека, но в ней больше страстности, эмоциональности. Любовный дуэт Катушки и Ярека замечателен по красоте мелодии и музыкально-драматургической оправданности своего возникновения, он продолжает линию, намеченную предшествующей арией Ярека, завершаясь в настроении полной умиротворенности. Вслед за ним появляется зловеющий мотив Рараха, звучащий как предостережение или предзнаменование, как намек на то, что развитие драмы только начинается и героям предстоит пройти путем испыта-

ний. Это еще один пример типичного для Сметаны применения лейтмотива.

Хоровые сцены занимают в опере видное место. Как и всегда у Сметаны, хор живет одной жизнью с действующими лицами. Оттенки его настроений и переживаний воплощены в очень разнообразных по характеру хоровых сценах. Так, в начале оперы композитор рисует идиллическую, пасторальную картинку:

[Moderato]

Хор

Bu - diž v í - tán, vo - je - v ů - dce,
pa - nenás, tě - mi kví - tky;

Новая для Сметаны нота романтического пафоса проскальзывает и в отдельных партиях, в том числе — в партии Вока, мало похожего на образы

спокойно-величавых властелинов, которые часто встречаются в древних сказаниях. Здесь все воспринимается сквозь дымку легендарности, здесь меньше бытовой конкретности, свойственной предшествующим операм Сметаны. В том же характере выдержаны и оркестровые интермедии, имеющие важное музыкально-драматургическое значение: они подводят итог развитию предыдущих сцен. Вот один из таких примеров:



Создается впечатление, что в сфере романтической оперы композитор чувствовал себя несколько скованным непривычными стилистическими требованиями, в особенности — необходимостью воплощения демонического характера Рараха. Правда, у него перед глазами был Каспар из веберовского «Вольного стрелка», но Сметана отлично понимал, что ему необходимо искать совсем другой путь, обусловленный содержанием чешской легенды. Задача была совершенно новой, и решать ее приходилось в неблагоприятных условиях. И надо отдать должное композитору — приступив к работе над оперой, он использовал весь свой опыт, все мастерство и создал произве-

дение, полное музыкальных красот, свидетельствующее о неумоимости творческих исканий.

«Чертова стена» показала, что композитор не потерял способности к творчеству. И все же по свежести чувства и жизненности повествования она уступает предшествующим операм Сметаны. Однако она не заслуживает той оценки, которую получила во время первых пражских спектаклей. Впоследствии, уже после смерти Сметаны, мнение публики изменилось, и опера заняла прочное место в репертуаре чешских театров, получила объективную оценку в музыковедческих трудах, особенно — в книгах и статьях З. Неедлого.

3

В годы, последовавшие за постановкой оперы «Чертова стена», Сметана написал второй струнный квартет, хоровые произведения (в том числе — мужской хор «Наша песня»), симфоническую сюиту «Пражский карнавал» и оперу «Виола». В ряду этих произведений выделяется второй квартет.

Нельзя читать без глубокого волнения письма композитора, относящиеся к периоду работы над квартетом. Как горько звучит одно из них:

«Я чувствую себя усталым, сонным и боюсь, что постепенно утрачу живость музыкальных мыслей. Мне кажется, что все, над чем я теперь работаю, в моменты просветления, с точки зрения музыки покрыто каким-то туманом, унынием и болью. Я думаю, что нахожусь в конце своего оригинального творческого пути и что скоро придет убогость мысли и, как следствие, долгий перерыв, долгий — когда мой талант умолкнет совсем».

Болезнь, между тем, нарастала: «В голове не только что-то шумит, но и разговаривает в полную силу голосов, говорит, пищит, даже поет; вся эта



БЕДРЖИХ СМЕТАНА

Последняя фотография (1881)

смесь невидимых мне голосов надо мной смеется и называет меня глупцом...» — и дальше: «Я что-то еще пишу, но пишу уже только потому, чтобы однажды узнали, что происходит в голове музыканта, который

находится в таком положении, как я»¹. Сметана говорит здесь именно о втором струнном квартете, ставшем одной из самых драматических страниц его творчества.

Второй квартет Сметаны, так же как и первый, носит автобиографический характер. В письме к одному из друзей композитор писал о том, что музыка второго квартета начинается с того, чем закончился первый,— с катастрофы, что в ней выражено упоение музыкой человека, потерявшего слух. Это дает ключ к пониманию музыки второго квартета — очень сложной, а подчас и изощренной. В нем с особенной силой сказалась тяжесть переживаний композитора. Надломленность творческого духа чувствуется в каждой странице партитуры, написанной в часы глубоких нравственных и физических страданий. И все же здесь остались и здравый смысл, и чувство меры, и человечность.

Да, квартет сочинялся в ту пору, когда композитор забывал, чем кончил накануне, и каждый раз должен был с трудом припоминать подробности уже сделанного. Тем более удивительно, что квартет сохранил логичность построения, что душевная смятенность, воплотившаяся в его музыке, не помешала ей остаться ясной и понятной. Кроме того, рукопись второго квартета написана ясным и отчетливым почерком, почти без помарок, что само по себе служит доказательством продуманности и самообладания.

При знакомстве с музыкой второго квартета Сметаны невольно вспоминаются последние квартеты Бетховена, в которых проявились новые для композитора принципы построения формы и в которых немало автобиографических элементов (при всем различии стиля и характера высказывания). Правда, Сметана жил в другое время, и если в квартетах

¹ Выдержки из писем Сметаны приводятся по книге: З. Неядлы. Избранные труды, стр. 268.

Charles H. H.

Dr. Melana

17-11-10.

1924

Начальные такты первой части второго квартета

Бетховена было многое, прямо указывающее путь к романтизму, то квартет Сметаны явился уже произведением позднеромантического искусства, имеющего свои особые черты. Они — в свободе построения формы, индивидуализации образов, в самом характере его тем, неизменно эмоциональных, интонационно близких чешской песенности.

Самая сложная часть квартета — первая. Она трудна для восприятия неожиданностью контрастов, резкими сменами настроений, разорванностью и — на первый взгляд — нестройностью формы. Однако, если прислушаться, то можно различить два основных элемента — страстно возбужденные взлеты и словно отвечающее им спокойное пение.

Становится ясным, что этот прием правдиво передает неуравновешенность переживаний композитора, мучительное состояние безнадежности, чередующееся с такой же мучительной мечтой о счастье. Именно суровая правда жизни Сметаны и породила музыку первой части, пусть несколько преувеличенную в выражении чувства, но глубоко искреннюю, возникшую из потребности высказать гнетущие мысли, а не от желания «возвести конструкцию». Поэтому даже наиболее сложная первая часть квартета не дает оснований для причисления Сметаны к предшественникам атонализма, как пытались делать некоторые современные музыковеды — сторонники модернизма. Квартет говорит о другом — об отчаянной борьбе композитора с одолевавшей его болезнью, борьбе, приводившей к победе даже в столь смутную и печальную годину, когда он стоял на грани безумия. Такими моментами душевного просветления являются многие эпизоды квартета, в особенности его вторая часть.

Вторая часть — тонкая, изящная полька. Снова композитор обратился к своему излюбленному жанру, но как непохоже его позднее вдохновение на прежние то бурлящие весельем, то лирически-мечтатель-

ные польки! Музыка второй части звучит точно воспоминание о далеком прошлом, в ней чувствуется душевная усталость, боль и, быть может, даже надломленность. И все же в ней нет ничего преувеличенного, болезненного — это грациозная камерная миниатюра, где красивы и изгибы мелодического рисунка, и тонкие мелодические подголоски. Такие страницы доказывали, что Сметана полностью сохранил способность к созданию эстетически прекрасной музыки.

В третьей части — довольно сложной по построению — также есть положительные качества: яркость мелодии, чистота лирического чувства, достигающего высокой напряженности в торжественной коде. В финале снова бушуют неистовые страсти, но без того оттенка отчаяния, который есть во вступительных тактах первой части. Ритмика здесь более твердая и уверенная, драматически порывистым эпизодам противопоставлена полька, иная по характеру, чем в первой части, — светлая, даже жизнеутверждающая. Здесь напрашивается аналогия с финалом первого квартета, также непосредственно напоминающим о мире светлых юношеских переживаний композитора. Вот начало этой польки:





Второй квартет Сметаны интересен и по гармоническому языку, и по богатству фактуры, и по великолепной полифонической разработке, и по ювелирной отделке всех инструментальных партий. Партитура квартета написана рукой большого и смелого мастера, чей почерк угадывается в каждом такте.

Второй квартет Сметаны был впервые сыгран 3 января 1884 года в зале Конвикта. Исполняли: Фердинанд Лахнер, Юлиус Раушер, Йозеф Креган и Алоис Неруда, которые раньше познакомили пражскую публику с квартетом ми минор. Но успех был не тот — необычность и субъективный характер музыки нового произведения не были поняты аудиторией. Лишь впоследствии, когда с этим сочинением выступил прославленный Чешский квартет, произошел некоторый перелом в настроениях публики. С годами ее отношение изменилось, и теперь второй квартет Сметаны получил более справедливую оценку. Он остается одним из волнующих человеческих документов — правдивых, искренних, трогательных.

Вслед за окончанием второго квартета Сметана приступил к работе над симфонической сюитой «Пražский карнавал», но успел закончить лишь первую часть — «Интродукцию и полонез», явившуюся в то же время последним его сочинением, которое он смог довести до конца. Первая мысль о «Пražском

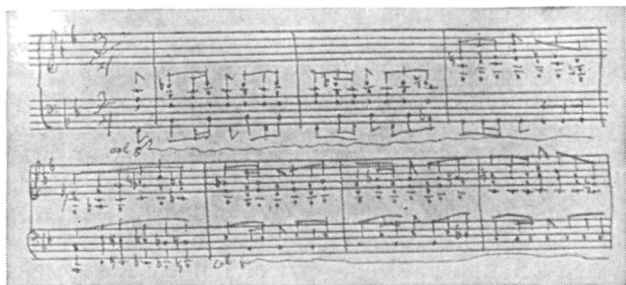
карнавале» возникла у Сметаны, вероятно, еще в конце 1879 года. Во всяком случае, 21 января 1880 года он сообщал Прохазке о намерении написать одноименную симфоническую поэму, непосредственно примыкающую к только что законченному циклу «Чешские танцы». В дальнейшем он высказался о своем замысле более подробно: «Пражский карнавал» должен представлять собой ряд чисто музыкальных (то есть не связанных с текстом или определенной программой.— *И. М.*) пьес, которые, подобно пьесам из цикла «Моя родина», можно будет исполнять и по отдельности, и все вместе, как одну большую симфоническую поэму»¹.

Сметана задумал новое оркестровое произведение как сюиту, рисующую праздничные картины карнавала и притом пражского. Он хотел создать национально-самобытную партитуру, блестящую по стилю и манере использования красок оркестровой палитры. Вопреки запрету врачей продолжать творческую работу², он снова с головой ушел в сочинение музыки, утверждающей жизнь во всей ее полноте и мощи. Перед ним вставали образы далеких лет — веселых пражских балов и маскарадов (на одном из них, состоявшемся в начале 1848 года, он выступал в костюме и гриме Глюка). Они вновь ожили в музыке полонеза, написанного на первую тему из записной книжки, которую подарила композитору в счастливые дни молодости его жена Катержина.

Так, в печальные дни своей последней осени («Интродукция и полонез» закончены 14 сентября 1883 года) Сметана обратился к воспоминаниям прошлого и почерпнул из них силы для создания ра-

¹ Цит. по вступительной статье ко второму тому собрания оркестровых сочинений Сметаны: Bedřich Smetana. Orchestrální skladby, svazek II. Předmluva, стр. XIV.

² В письме П. Срб-Дебнову от 27 февраля 1883 года Сметана пишет, что работает «наперекор докторам».



Первая страница нотной записной книжки,
подаренной композитору его женой Катержиной
в 1858 году

достного и ясного произведения. Самый характер музыки полонеза, полной веселья и ликования, свидетельствует о неистощимом жизнелюбии композитора. Здесь, как и во втором квартете, следует в первую очередь отметить богатство музыкальных образов. Правда, в произведениях последнего периода встречаются подчас гармонические резкости, явившиеся следствием утери непосредственного звукового контроля. Но их значение не следует преувеличивать.

Вместе с тем, надо еще раз опровергнуть мнение о том, что эти новые гармонические «находки» прокладывают какие-то пути в будущее. Сметана действительно проложил новый путь для чешской реалистической музыки, путь подлинно новаторский, открывающий широкие горизонты. Но его гармонический язык не имел ничего общего с модернистской гармонией, провозвестником которой пытались иногда представить замечательного чешского композитора.

Что же касается гармонических резкостей «Интродукции и полонеза», так озадачивших первых

слушателей (премьера состоялась 2 марта 1884 года на концерте, устроенном в ознаменование шестидесятилетия со дня рождения композитора), то они, по большей части, были вызваны описками и неточностями в оркестровых партиях. Публика же с легкостью отнесла все за счет прогрессирующей болезни композитора, тем более что ей было известно, где он находился в данное время — в пражской психиатрической лечебнице. Даже музыканты, близкие к Сметане, склонны были так же оценивать его партитуру. И лишь много времени спустя истина была восстановлена усилиями нескольких горячих энтузиастов сметановской музыки.

Среди них, прежде всего, надо выделить Йозефа Тойрера, немало сделавшего для изучения последних произведений Сметаны и восстановившего правильный текст многих эпизодов партитуры «Интродукции и полонеза». Он обратил на нее внимание Коваржовица, который также поработал над редакцией партитуры и с успехом исполнил произведение Сметаны в 1907 году. Наконец, к столетней годовщине со дня рождения композитора вышла в свет полностью отредактированная партитура «Интродукции и полонеза», подготовленная к печати Отакаром Зихом. Такова необычная судьба последнего законченного произведения Сметаны.

Сочиняя «Пражский карнавал», Сметана одновременно думал и о другом произведении. Невзирая на столь уязвивший его неуспех «Чертовой стены», он снова решил написать оперу, возвратившись к старой теме, в свое время предложенной ему Элишкой Красногорской.

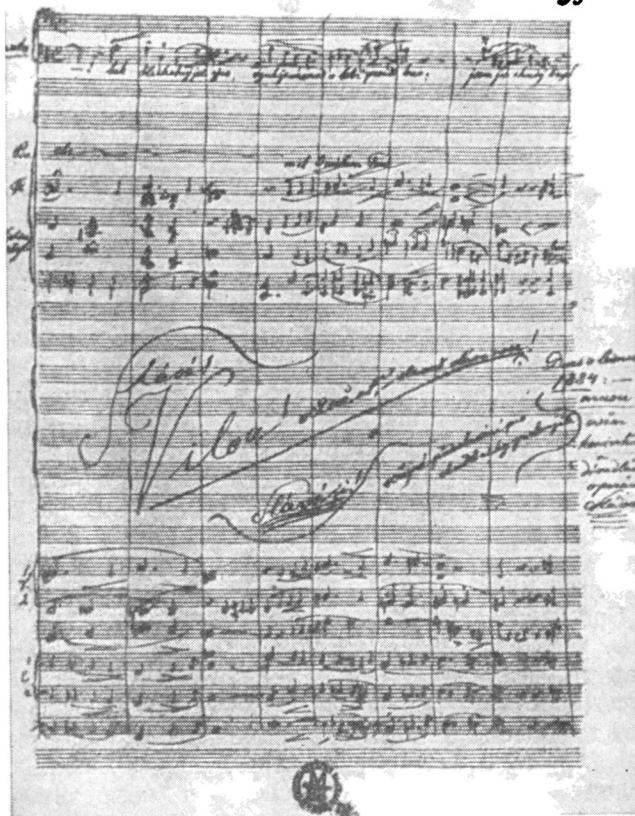
Шекспировский сюжет увлек старого мастера. Он почувствовал прилив новых сил, в его голове проносилось множество мыслей, фантазия его снова разыгралась. Душа композитора вновь была полна радостью и энтузиазмом, которыми дышат страницы писем того времени.

«Виола! Моя грудь вздымается от гордости, что эта художественная награда была предназначена именно мне! О Виола! Расскажи этим господам в Праге, как моя душа тронута слезами — слезы! Я пошлю Вам эту божественную мелодию из первого акта, чтобы Вы насладились этими местами. Некоторые делают меня ангелом! Я посылаю это для того, чтобы Вы из партитуры сделали струнный квартет! Ничего иного для начала! Номеров не существует! Ничто не забавляет, но будит удивление. Слава Виоле!»¹

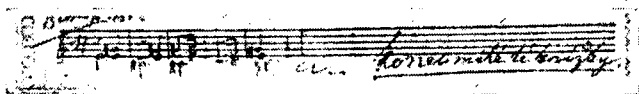
Письмо Сметаны показывает не только экзальтацию, но и потерю душевного равновесия. То были последние вспышки, силы композитора таяли с каждым днем. Сам композитор понимал это, но упорно сопротивлялся болезни, пытался работать, ибо и теперь труд был единственной целью и опорой его жизни.

В эти дни, когда Сметане, вероятно, был уже ясен близкий исход неравной борьбы с недугом, ему довелось пережить еще одну радость. 18 ноября 1883 года он присутствовал на открытии вновь отстроенного после пожара здания Национального театра. В переполненном зале снова прозвучала его опера «Либуше». Тщательно подготовленный спектакль, в котором участвовали лучшие артисты, имел громадный успех: композитора неоднократно вызывали и он снова почувствовал истинное отношение пражской публики. Но это было последнее его торжество — последний раз он присутствовал в театре, последний раз в полном сознании видел красавицу Прагу, беседовал с друзьями. Когда в начале 1884 года праздновалось шестидесятилетие со дня его рождения, он был уже настолько болен, что не мог и помышлять о путешествии в город, с которым его связывало столько дорогих воспоминаний.

¹ Цит. по книге: З. Неедлы. Избранные труды, стр. 272.



Фрагмент партитуры «Виолы»
Автограф



Последняя страница нотной записной книжки
Сметаны, датированная 11 ноября 1880 года

С каждым днем Сметана чувствовал себя хуже и хуже. Его мучили головные боли, он жестоко страдал от несмолкавшего ни на минуту шума в голове и ушах. Затем ко всему этому добавились еще галлюцинации. Приглашенный доктор запретил ему не только сочинять, но и просто читать ноты, как свои, так и чужие. Композитор постепенно терял память, подчас не узнавал знакомых и, что было для него особенно тягостным, начинал ощущать все увеличивавшуюся бессвязность мышления.

Можно лишь поражаться силе духа композитора, продолжавшего работу над оперой. Он решил сосредоточить на ней все свои последние силы. «Моя будущая деятельность должна быть тесно связана с драмой, с текстом! Абсолютная музыка в любом жанре для меня уже невозможна, ибо, увлекаясь красотой мелодии, я теряю нить развития; текст меня ориентирует повсюду», — писал он тому же Срб-Дебрнову.

З. Неедлы называет «Виолу» «драматическим фрагментом необычайной силы», отмечая красоту и самобытность тех эпизодов, которые удалось завершить композитору. В то же время, в сохранившихся эскизах есть много страниц, свидетельствующих об упадке физических и духовных сил композитора. И все же первое действие оперы остается важным документом творческой биографии композитора, наряду с написанным несколько ранее вторым струнным квинтетом.

Особенно трудно работалось композитору в январе 1884 года. Со всех сторон его обступал мрак, и

в конце концов творческая воля была сломлена. До нас дошел трагический документ — последнее проявление его сознания.

На половине неоконченной страницы партитуры «Виолы» написано «Конец». 25 января 1884 года он еще раз попытался продолжить работу и начал новую партитурную страницу, в правом верхнем углу которой осталась надпись «Последний лист». Это оказалось горькой истиной: в конце января композитор окончательно потерял сознание, вскоре был перевезен в Прагу и помещен там в больницу для душевнобольных. Вот как вспоминает о последнем дне Сметаны в Ябкеницах один из близких ему людей: «Настал дождливый и холодный день 23 апреля 1884 года. Помню все, как будто это было сегодня. В передней охотничьего дома главный лесничий Шварц одел Сметану в теплое длинное пальто. У деревянных ступеней передней стоял экипаж, на козлах держал вожжи кучер Йозеф Бим. Пан главный лесничий усадил Сметану в экипаж. Я стоял еще с двумя одеялами. Когда пан главный лесничий брал у меня одеяла, чтобы прикрыть Сметане ноги, по его лицу текли слезы. Сметана сидел в экипаже как бездыханный. Его дочь, пани Софья Шварцова, стояла поодаль и плакала навзрыд. Все мы плакали. Пан главный лесничий сел слева от Сметаны, а напротив него — верный друг Сметаны пан Срб-Дебров»¹.

Печален был последний путь Сметаны в Прагу, которую он так любил и в которой провел лучшие годы своей жизни. Теперь его ожидала там мрачная больничная комната и медленное угасание сознания, а вместе с ним и жизни. Он уже не воспринимал ничего и даже не знал о том, что друзья отмечали его шестидесятилетие. День шел за днем, положение композитора становилось все более тяжелым, по го-

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 227—228.



роду распространялись слухи о его близком конце, и они, увы, были справедливыми. 12 мая 1884 года Сметана скончался в пражской больнице. При его последних мгновеньях присутствовали лишь врач и больничный служитель; Зеленый, спешивший к одру больного, пришел через несколько минут после его смерти. С горестью смотрел Зеленый на глубоко ушедшую в подушку голову Сметаны и думал о великом мастере, расставшемся с жизнью «вдали от родных, друзей, от всех, кто его любил»¹.

Кончина Сметаны была воспринята чешским народом как тяжелейшая утрата. Его похороны, состоявшиеся 15 мая, привлекли огромное количество людей, среди которых были не только пражане, но и приезжие из других городов. Траурное шествие про-

¹ «Smetana ve vzpomínkách a dopisech», стр. 229.

шло через город к Вышеграду, где и нашел вечное успокоение великий чешский композитор. За его гробом шли делегаты всех краев чешской земли, весь артистический состав Национального театра, представители пражских общественных организаций, члены популярнейшего спортивного общества «Сокол», различных музыкальных и хоровых коллективов, в том числе и «Глагола», в жизни которого Сметана сыграл такую важную роль. Казалось, что весь чешский народ провожал композитора в его последний путь. Прощальным напутствием у его могилы прозвучали стихи Элишки Красногорской.

В тот же день Национальный театр почтил память Сметаны. Вечер открылся живой картиной, изображающей трех парок, обрезающих нить жизни композитора. Затем, после фанфар из «Далибора» и стихов Элишки Красногорской, прочитанных Марушкой Биттнеровой, дали «Проданную невесту». Было нечто символическое в том, что печальный день завершился исполнением самой светлой, самой жизнерадостной из всех сметановских опер.

Большинство чешских газет и журналов поместило некрологи, в которых правильно оценивалось громадное значение творческого дела композитора.

Hluboko v základech
Národního divadla
Zakopano jeho zdraví
a žití,
Stůjž hrdinnou tou obětí
Na věky nerozborne,
Velebný chrám náš,
K jeho i národa
slávě.¹—

¹ Его здоровье и жизнь погребены
Глубоко в основании Национального театра.
Стой же, наш величественный храм,
Вовеки нерушимый, гордый этим
Героическим самопожертвованием,
Его и народ прославляя.

писал журнал «Светозор». А статья «Народни листы» от 13 мая заканчивалась следующими знаменательными словами: «Гениальный Сметана был нашим, истинно чешским композитором, творцом и мастером современной чешской музыки, память о нем будет вечно жить в сердце благодарного народа»¹.

Из Веймара пришло письмо Листа. «Спешу Вам написать, что меня глубоко поразила смерть Сметаны. Он был гением», — писал великий музыкант одному из своих чешских корреспондентов. А замечательный чешский поэт Ярослав Врхлицкий положил на гроб композитора сонет, опубликованный в журнале «Люмир» 15 мая 1884 года:

Восторг толпы, рукоплесканья, слава —
Ничтожны пред созданием поэта,
Где дух стремится к цели, полной света,
Лучом зари пронзая мрак лукавый.

Глумленья, брань — глумцов пустых забавы —
Что пред порывом творческим все это,
Когда душа, святым огнем согрета,
Призванием своим горда по праву!

Ты это знал — и образы живые
Нес в даль веков и рассыпал зарницы
Там, где лишь хаос видели другие.

И падали цветы во мглу людских невзгод,
Как мы их сыплем на твою гробницу,
Что над землей средь хора звезд встает.

(Перевод А. Машистова)

Так закончил свой жизненный путь великий чешский композитор, обогативший мировую музыкальную культуру произведениями немеркнущей славы и непреходящего значения. Но жизнь его музыки лишь начиналась и будущее принесло ему истинное бессмертие.

¹ Цит. по книге: P. Pražák. Smetanovy zřevohry, svazek třetí, стр. 217.

ЖИЗНЬ МУЗЫКИ СМЕТАНЫ

1

Бедржих Сметана стремился воплотить в своем искусстве большие и глубокие идеи, волновавшие весь чешский народ. Страстный патриот, полный нерушимой веры в будущее своей родины и ненавидевший ее угнетателей, он не попал в плен узконационалистических взглядов на задачи искусства, характерных для консерваторов типа его недруга Пиводы.

Музыка Сметаны, вдохновленная образами освободительной борьбы чешского народа, полностью сохранила свое прогрессивное значение и в наше время.

Говоря о крупнейшем историческом значении наследия Сметаны, нельзя умалчивать об имеющихся в нем известных противоречиях. Они были непосредственно связаны с общественной обстановкой, в которой развивалось дарование великого композитора.

В самом деле — чешское освободительное движение не было чем-то единым, в нем нашли отражение различные стороны многообразной действительности, в том числе — сложные переплетения интересов различных классов и общественных группировок.

Сила чешского национально-освободительного движения была в том, что оно выражало многовековые чаяния народа, изнемогавшего под иноземным гнетом, и его готовность к борьбе за новую жизнь. Поэтому оно вызвало бурный подъем передовой чешской культуры, одним из крупнейших представителей которой стал Бедржих Сметана. Слабость движения заключалась в том, что оно возглавлялось буржуазией, не только не сочувствовавшей народу, но и готовой сотрудничать с иноземцами, лишь бы только совместно с ними подавить растущие в стране революционные настроения. Так, уже в 1844 году в нескольких чешских городах вспыхнули волнения среди рабочих, а четыре года спустя то там, то здесь поднимались на борьбу крестьяне. Страх перед народом заставлял подчас чешскую буржуазию находить общий язык со своими австрийскими конкурентами. Яркий пример — события 1867—1868 годов, когда правое крыло национально-буржуазной партии (старочехи), крайне напуганное размахом освободительного движения, пыталось договориться с тем самым венским правительством, в лице которого совсем недавно видело своего главного врага. Известно, что старочехи кончили в 1890 году прямой сделкой с иноземными угнетателями, подписав соглашение о разделе исконной территории Чехии на чешскую и немецкую части.

Но задуть движение народных масс было невозможно. В чешском народе созревали идеи национальной самостоятельности, неразрывно связанные для широких масс с мечтой об освобождении от всех видов угнетения. Именно эти настроения и отобразились в лучших достижениях чешского искусства, пышно расцветшего во второй половине прошлого столетия. Там, где ее представители выражали народные чаяния, возникали правдивые, реалистические произведения, вошедшие в золотой фонд культурного достояния. Там, где сказывались влияния идей

буржуазного либерализма, неминуемо проявлялись черты ограниченности, противоречивости.

Это справедливо и по отношению к творчеству Сметаны, в основе своей, как уже говорилось, глубоко народному и прогрессивному. Лишь изредка можно встретить у него черточки либеральной ограниченности. Они — в излишней патриархальности картин деревенского быта, лишённого в его изображении каких бы то ни было социальных противоречий. Однако было бы грубейшей ошибкой оценивать значение Сметаны, исходя из частных особенностей.

Прекрасно сказал академик Зденек Неедлы: «Его творения настолько проникнуты чешским духом, духом чешской истории и духом чешского народа, чешской природы, чешской жизни, что ими чешский человек лучше всего уяснял себе свою чешскую сущность, свой национальный характер... В его музыке, в апофеозе «Либуше», в последних двух частях «Моей родины» слышалось и пророчество о счастливом, прекрасном и славном будущем, ободрявшее и укреплявшее чехов в их борьбе и указывавшее им путь к цели. Ввиду всего этого значение Сметаны в жизни чешского народа является таким большим и совершенно исключительным, а это ведь было вообще уделом немногих из композиторов»¹.

Действительно, Сметана сумел выразить в своей музыке могучее стремление чешского народа к лучшему будущему, к завоеванию свободы и независимости. Здесь он на голову поднимался над многими из своих современников. Он нарисовал картины народной борьбы против немецких феодалов («Бранденбуржцы в Чехии»), явился вдохновенным поэтом родной природы, мастером реалистических зарисовок чешской жизни. Не случайно Сметана обратился к сказанию о Далиборе, к образам таборитов. Табориты выступали под знаменем передовых, револю-

¹ З. Неедлы. Бедржих Сметана, стр. 59 и 60.

ционных идей своего времени. Они боролись не только за изгнание чужеземцев, но и за уничтожение феодального гнета. В их рядах были и крестьяне, и ремесленники, и городская беднота. Идеи таборитов широко распространились и за пределами Чехии и в той или иной форме продолжали сохранять свое значение в тот период развития национально-освободительного движения, к которому относится деятельность Сметаны.

Значительность идейного содержания, верность принципам народности и реализма, самобытность и оригинальность творческого дара выдвигают Сметану на одно из первых мест среди композиторов прошлого столетия. Вместе со своим младшим современником — другим великим чешским композитором, Антоном Дворжаком — он обогатил все области родного музыкального искусства истинно классическими произведениями.

Это относится, прежде всего, к области музыкального театра. Именно Сметане выпала честь стать основоположником чешской оперной классики, причем он показал редкую разносторонность дарования, овладев различными жанрами оперного искусства. Но также невозможно представить себе и развитие чешской симфонической и камерной музыки без учета великих достижений Сметаны. Очень много сделал он и для отечественной хоровой музыки. Словом, всюду, в любой области, в любом жанре музыкального искусства вклад Сметаны был на редкость значительным и плодотворным для дальнейшего роста молодой чешской музыкальной школы, так многообразно проявившей себя и в последней четверти XIX века, и в нашем XX столетии. Вокруг него объединялись талантливые молодые композиторы; его влияние сказывалось и на тех, кто не общался с ним лично. Для всех служили примером его творческие принципы. Главным из них была чуткость к запросам народа, умение проникаться его интересами. Он хотел,

чтобы искусство не только отображало жизнь, но было бы также школой жизни, будило в сердцах людей высокие патриотические чувства. В его стремлении не было ничего предвзятого, дидактического, просто он не мыслил своего искусства вне тесной связи с интересами родины и не теоретизировал, а творил, воплощая богатство жизненных наблюдений и размышлений в своей удивительно образной и полнокровной музыке. Личное тесно слито в ней с общественным, и в этом сплаве родилось то великодушное качество демократической общительности, которое приблизило музыку Сметаны к самым широким народным массам.

Второй принцип искусства Сметаны — неизменная опора на народное творчество в широком смысле слова. Народность тем, сюжетов, образов — типическая особенность его музыки. Пусть некоторые суждения Сметаны о национальной характерности произведений искусства были полемическими и подчас не являлись справедливыми с нашей точки зрения. Но всем своим творчеством он утверждал нерушимость связей народного и профессионального искусства, показывая пример для младших современников и последующих поколений чешских композиторов. В особенности для тех, кто рос в эпоху усиления различных модернистических течений, уводивших далеко в сторону от народных истоков.

И, наконец, третье, о чем необходимо сказать, — это высокая принципиальность и требовательность композитора, никогда не делавшего уступок неприятным вкусам, стремившегося к художественному совершенству. Его идеалом было большое гуманистическое искусство, оказывающее благотворное влияние на развитие эстетических вкусов широких народных масс.

Сметана отлично понимал ответственность художника перед народом и потому сам выступил просветителем в высоком смысле этого понятия, прямым

продолжателем заветов чешских будителей. Следует напомнить, что Сметана воспитывался в их кругу, его первыми музыкальными наставниками были люди, преданные родине, горячо любившие ее. Отсюда демократизм идейно-творческих принципов Сметаны, роднящий его с лучшими представителями чешской литературы и живописи. Вместе с ними Сметана заложил фундамент школы национального искусства, одной из тех, которые возникли в прошлом столетии в ряде стран Европы. В первую очередь речь идет о музыкальных школах славянских народов, невиданно быстрый расцвет которых поразил и удивил весь мир.

В XIX веке славянские народы выдвинули из своей среды великих композиторов, чьи имена ныне известны каждому любителю музыки. В России это были Глинка и его последователи, в Польше — Шопен, в Чехии — Сметана и Дворжак. Они различны по своим творческим индивидуальностям, но их сближает общность основных идейно-эстетических принципов. Все они были кровно связаны со своей родной песенной стихией, с заветными чаяниями своих народов. Более того — развитие славянских музыкальных культур было неотделимо от роста национально-освободительных и революционных движений. Трудно себе представить, как бы сложился творческий путь Глинки без событий 1825 года, Шопена — 1831 года, Сметаны — 1848 года. Бурные годы, всколыхнувшие до основания жизнь их родных стран, оставили неизгладимые воспоминания в умах и сердцах художников и в той или иной мере отобразились в их творчестве. И великие композиторы славянских стран завоевали мировое признание именно потому, что говорили языком своих народов и высказывали их мысли и чувства.

Об этом необходимо сказать со всей определенностью, ибо до сих пор иные западные музыковеды объясняют успех славянских композиторов главным

образом «экзотичностью» разрабатываемого ими фольклорного материала. Попутно утверждается, что «истинно великие» произведения создавались будто бы на основе какого-то «чистого» или «абсолютного» музыкального мышления. Подобные концепции ведут не только к умалению исторической роли славянских народов, чей вклад в мировую музыкальную культуру велик и неоспорим. Они приводят также к оправданию всех крайностей формалистического искусства, полностью оторвавшегося от народно-творческой основы. Они ведут и к отрицанию значения классического наследия, которое невозможно представить себе без прочнейших связей с традициями народной музыки, ее интонациями, ладами, ритмами. Другое дело, что связи проявлялись по-разному и не всегда с той непосредственностью, как в «Проданной невесте».

Сметана, как и другие крупнейшие композиторы славянских стран, показал удивительное разнообразие в использовании и развитии элементов родной песни и танца, каждый раз решая проблему по-новому, в соответствии с жанром и характером отдельных произведений. Как, например, разнообразно использованы элементы фольклора в сметановских операх. Здесь проявилось глубокое постижение форм народного искусства, свойственное Сметане, равно как и другим композиторам славянских стран.

Великое значение славянских музыкальных культур и заключается прежде всего в том, что они решительно утвердили принцип народности как основополагающий, ведущий. И это особенно важно потому, что речь идет об эпохе, когда уже появились первые признаки модернистических течений, когда в европейском музыкальном творчестве все чаще сказывалось влияние идей крайнего пессимизма и индивидуализма. Полное сил и душевного здоровья творчество классиков славянских народов противостояло волне модернизма.

О самобытности славянской музыки писал еще В. Стасов, упоминавший в одной из статей о «способности [славянских композиторов] выражать истинный народный дух, способности спускаться в его глубины, правды и красоты, способности рисовать истинные, подлинные его черты». И дальше он пишет о славянских композиторах, сделавших «задачей своей жизни придать главнейшим музыкальным произведениям своего отечества характер национальный»¹.

Говоря об общности музыкальных культур славянских народов, необходимо снова подчеркнуть, что в каждой из них преобладали самобытные особенности, сказавшиеся на формировании облика каждого из выдающихся композиторов. Они проявились не только в интонационном и ритмическом складе их произведений, не только в отборе тем и сюжетов, но, главным образом, в их трактовке, а подчас и в предпочтительном внимании к тому или иному музыкальному жанру (можно вспомнить хотя бы об особо важном значении хоровой музыки для чешского и, в особенности, для болгарского народов). Впрочем, творческое наследие Сметаны универсально: в нем представлены почти все формы и жанры музыкального искусства. Сама жизнь требовала от великого чешского композитора универсализма, так же как и многогранной деятельности в области исполнительства, педагогики, музыкальной критики и т. д.

При сравнении картин музыкальной жизни Чехии в первой и второй половине XIX столетия нельзя не заметить значительности происшедших перемен: Прага стала крупнейшим музыкальным центром Европы, все шире и шире распространявшим свое влияние. Это явилось, конечно, результатом

¹ В. Стасов. Славянская музыкальная неделя в Дрездене. «Избранные сочинения» в трех томах, том третий. «Искусство», М., 1952, стр. 240.

творческих усилий целого поколения талантливых музыкантов, давших новую жизнь лучшим национальным традициям. Но именно Сметана был тем, кто сыграл главную роль в решающий период 60-х и 70-х годов. Он был в то время, бесспорно, самым крупным чешским музыкантом, определившим пути развития своего родного искусства на долгие годы вперед. Влияние Сметаны было огромным, и потому его с полным правом называют отцом новой чешской музыки.

Его искусство, при всей своей современности, было в то же время устремлено в будущее. Новаторство композитора не всегда встречало понимание. И не потому, что он искал какие-то чрезмерно сложные формы выражения своих замыслов, что он когда-либо пренебрегал запросами широкого круга слушателей. Беда Сметаны заключалась в том, что он не имел тогда возможности обратиться к народным массам, которые, несомненно, лучше поняли бы и оценили его музыку, чем те старочешские политики, которые затратили столько сил на организацию враждебной ему кампании. Нельзя забывать о том, что лишь очень небольшая часть чешского народа могла слышать музыку Сметаны в театре, что возможности исполнения его симфонических и камерных произведений были также ограничены. Но затем, когда творчество Сметаны начало распространяться все шире, когда оно стало всенародным достоянием, тогда и пришло его время, тогда и получили должную оценку его новаторские поиски, вдохновленные стремлением глубоко и правдиво отразить окружающую его жизнь.

Путь к полному признанию музыки Сметаны был сложным и нелегким. О нем следует рассказать подробнее, ибо здесь раскрываются важные страницы истории чешского музыкального искусства, непосредственно подводящие к современности, когда имя Бедржиха Сметаны стало символом великих дости-

жений чешского классического искусства, когда его творчество стало общепризнанной ценностью мировой культуры.

2

В последнем томе монографии Пржемысла Пражака есть очень интересная диаграмма постановок сметановских опер на сцене Национального театра. Она показывает, как в течение почти сорока лет после смерти композитора постепенно увеличивалось количество спектаклей его опер, чтобы достичь кульминации в 20-х годах нашего столетия, когда за дирижерским пультом стоял Отакар Острчил. Хотя сведения и относятся к одному лишь Национальному театру, они в значительной мере являются показателями распространения сметановской музыки по всей стране: ведь именно Прага подавала пример остальным чешским городам. Со временем музыка Сметаны завоевывает более широкое признание и за рубежом.

Большое значение имело выступление Национального театра на венском фестивале. Здесь 1 июня 1892 года был показан 204-й спектакль «Проданной невесты», прошедший с триумфальным успехом. Очень быстро опера вошла в репертуар театров многих городов. Излишне перечислять их здесь — они находятся на всех континентах. «Проданная невеста», больше чем какое-либо иное произведение Сметаны, принесла ему мировую славу. Правда, она оставила в тени другие его произведения, но и они постепенно становились более известными.

На том же венском фестивале исполнялся и «Далибор». А несколько времени спустя — в 1897 году, оперой дирижировал в Вене Густав Малер. В 1900 году «Далибор» шел в Петербурге — на сцене Мариинского театра, в 1903 — в Берлине, где, кстати сказать, исполнялся и «Поделуй». Однако эти спек-

такли не затмили славы «Проданной невесты», оставшейся для зарубежной публики любимейшим произведением Сметаны.

С течением времени оперы Сметаны завоевали признание на его родине и прочно вошли в репертуар. Много сделали для этого три замечательных чешских дирижера, ставших неустанными пропагандистами опер Сметаны и создавших традицию их исполнения. Первым из них был Адольф Чех, взявший на себя первое исполнение сметановских произведений после того, как глухота лишила композитора возможности выступать в качестве дирижера. Чех часто встречался со Сметаной, внимательно прислушивался к его пожеланиям, искренне любил произведения великого чешского композитора и вошел в историю как один из наиболее выдающихся его интерпретаторов. Рядом с ним следует назвать имена дирижеров Национального театра Карла Коваржовица и Отакара Острчила. Острчилу принадлежит честь осуществления первых полных циклов сметановских опер.

Мысль о таких циклах возникла еще в 1888 году, но лишь пять лет спустя она стала реальностью. Затем циклы повторялись несколько раз, причем особо значительным был юбилейный цикл, проведенный в 1924 году под управлением Отакара Острчила (включавший фрагмент «Виолы»). Циклы сметановских опер явились крупными событиями чешской культурной жизни, впервые показали истинный масштаб оперного творчества великого композитора, дали возможность полностью оценить его многогранность. Они стали в то же время внушительной демонстрацией артистических сил чешского театра, быстрого роста интереса общественности к музыке Бедржиха Сметаны. О том же свидетельствовал и столетний юбилей композитора, отпразднованный в 1924 году не только в Чехословакии, но и во многих других странах.

Торжественные спектакли и концерты, открытие памятника в Литомышле, новые издания клавиров и партитур стали проявлением глубокого уважения и любви народов Чехословакии к памяти и творческому наследию автора «Проданной невесты».

На родине композитора неуклонно возрастало количество постановок его опер, концертных исполнений его симфонических и камерных произведений. Но «борьба за Сметану» была еще далека от своего завершения. По-прежнему сталкивались различные взгляды на историческую роль его творческих принципов и их значение для современности. Страстная полемика, начавшаяся еще при жизни композитора, не заглохла и после его смерти — она лишь приняла новые формы. И к числу наиболее выдающихся борцов за Сметану и его идеалы принадлежат несомненно Отакар Гостинский и его ученик Зденек Неedly.

Отакар Гостинский, как известно, лично знал Сметану и многое сделал для понимания его творчества, для разоблачения взглядов узких и закоснелых консерваторов. Он был, в частности, тем, кто уделял большое внимание вопросам чешской музыкальной декламации, так волновавшим композитора, кто разъяснял современникам художественное значение последних опер Сметаны, кто справедливо усматривал в его лице вождя новой чешской музыки.

В 1901 году вышла в свет книга Гостинского «Бедржих Сметана и его борьба за современную чешскую музыку». Название книги верно передает и характер деятельности самого Гостинского. Он был неутомим в своих исследованиях, неизменно посивших глубоко принципиальный, боевой характер. Гостинский рассматривал творческое наследие Сметаны не с позиций «чистого» академизма, а искал в нем то, что продолжало сохранять жизненное значение для современности, что должно было воодушевлять новое композиторское поколение. Он писал об исторической



сущности искусства Сметаны и о его ярком новаторстве. Он смело отстаивал сметановские принципы от нападков тех, кто по-прежнему стремился увести чешскую музыку в сторону от запросов жизни, лишить ее боевого демократического духа и душевной силы.

Дело Отакара Гостинского продолжил в новых условиях Зденек Неедлы. С юных лет Сметана стал для него самым дорогим и близким композитором, изучению его творчества он отдал свои лучшие силы. Сметане посвящена большая и самая важная часть музыковедческих работ Зденека Неедлого, именем композитора он назвал свой журнал, выходивший с 1910 года и сыгравший важную роль в сплочении передовых деятелей чешского и словацкого музыкального искусства. В той борьбе за реализм, за верность принципам народности, которую вел Неедлы, пример

Сметаны всегда был вдохновляющим, указывающим путь вперед. И когда Неедлы выступал против формализма, против того, что он метко назвал «игрой в четвертитоны», он совсем в духе Сметаны утверждал: «...новые мысли, новые идеи единственно в состоянии возродить музыку, вывести ее на плодотворные пути»¹. Так, борьба за Сметану смыкалась с борьбой за прогрессивное искусство современности, которую энергично вели крупнейшие представители чешской и словацкой культур и среди них Зденек Неедлы.

К числу ранних работ Неедлого принадлежит книга «Оперы Сметаны». О ней неоднократно упоминалось. Здесь хочется лишь добавить, что эта книга, задуманная как популярная, явилась очень важной вехой на пути признания исторического значения опер Сметаны. Ученый дал всесторонний анализ музыкально-драматургических принципов «чешского Глинки», показал их глубокую связь с традициями отечественного искусства, их оригинальность и жизненность. Страстно, взволнованно возвышает он свой голос в защиту Сметаны, чувствуя, что далеко не все бывшие дискуссии потеряли остроту, что существует еще и недопонимание намерений великого композитора, а подчас и прямое искажение их (например, при постановках «Двух вдов»).

Неедлы написал множество статей, посвященных Сметане, ряд популярных очерков и брошюр. Особенное значение имеет его монументальная биография композитора, семь томов которой уже вышли в свет. Ученый доводит изложение только до 1848 года, посвятив, таким образом, сотни страниц детству и юности Сметаны. И не потому, что он стремился охватить своим взором малейшие детали, вплоть до тех, которые представляют интерес лишь для самых узких специалистов. Нет, каждый из томов его моно-

¹ Журнал «Советская музыка», 1950, № 7, стр. 96.



Зденек Неedly

графии насыщен большим и важным содержанием. Неедлы рисует широкую картину чешской культурной и музыкальной жизни, условия, в которых формировались демократические взгляды композитора, рассказывает о его семье, о его эпохе с той обстоятельностью, которые делают исследование единственным в своем роде. Трудно читать его без глубокого волнения — с такой силой воспроизведен здесь облик чешского народа, создателя великих культурных ценностей, народа, воодушевленного свободолюбивыми идеалами, готового к постоянной борьбе за них. Это труд большого ученого, в котором научная обоснованность сочетается с публицистической страстностью, что характерно для всей деятельности Зденека Неедлого.

Он принимал также самое активное участие во многих общественных мероприятиях, связанных с именем Сметаны, в частности — в проведении сметановских юбилейных торжеств в 1924 году. Они, как известно, были насыщены интересными событиями, явились живым выражением любви народа к творчеству автора «Проданной невесты». Зденек Неедлы присутствовал на открытии памятника Сметане в Литомышле, произнес там блестящую речь, выразившую всю глубину его любви к композитору. Зденек Неедлы был инициатором создания пражского Музея Бедржиха Сметаны, о котором подробнее будет сказано в дальнейшем.

И, наконец, уже в годы буржуазной республики Неедлы разъяснил значение наследия Сметаны и других великих представителей прогрессивной чешской культуры для будущего чешского народа. Для буржуазных либералов первая республика казалась свершением всех надежд и чаяний, но Неедлы, вместе с другими представителями передовой чехословацкой интеллигенции, видел истинное положение вещей и надеялся, что народ еще скажет свое слово. В свете передовых идей он оценивал прошлое отечественной

культуры, искал в нем то, что должно получить развитие и завершение в будущем. С этой точки зрения Неедлы и подошел к освещению борьбы, которая велась вокруг Сметаны, и сумел связать ее с борьбой за более общие и жизненно необходимые проблемы. Вот почему его сметановские изыскания приобрели такое важное значение и вышли за пределы собственно музыковедения. С особенной силой прозвучали его слова в последующую эпоху, когда Чехословакия стала Народной Республикой, когда воплотились в действительность великие идеалы, о которых мечтали Сметана, Неруда, Ирасек и другие верные сыны чешского народа. Именно теперь получила окончательное завершение многолетняя борьба за Сметану.

Но в тот период, о котором идет речь, борьба за Сметану не прекращалась ни на мгновение. С одной стороны, во времена буржуазной республики проводилась политика официального возвеличения чешского классического наследия, причем более или менее откровенно утверждалось, что идеалы Немцовой, Сметаны, Неруды уже воплотились в действительность. — С другой стороны — старались скрыть от народа демократическую сущность великого наследия, поставить его на службу своим собственным целям, ничего общего не имеющим с теми, которые воодушевляли лучших представителей национальной культуры.

Как не вспомнить здесь строки Юлиуса Фучика, посвященные Яну Неруде: «На него налепили ярлык любителя малостранской идиллии и не видят, что для этой «идилличной» старосветской Малой Страны он был «непутевым парнем», что родился он на рубеже Смихова и Малой Страны в рабочей среде и что на малостранское кладбище за своими «Кладбищенскими цветами» ходил он мимо Рингхоферовки. Без этого не понять путь Неруды от «Кладбищенских цветов» до фельетона «1 мая 1890 г.»!»¹

¹ Юлиус Фучик. Избранные очерки и статьи, стр. 23.

Конечно, Сметана — не Неруда. Вырванный из кипучей общественной жизни Праги, композитор вынужден был провести последние годы жизни в ябке-нищем уединении в то самое время, когда происходило созревание политического сознания Неруды, о котором говорится в статье Фучика. Но и Сметана смотрел далеко вперед, и Либуше пророчествовала у него вовсе не о сомнительных демократических порядках буржуазной республики. Он вместе со своим другом Нерудой мог сказать: «Все, чем прославился в истории чешский народ, не являлось заслугой высших кругов. Вся слава нации, военная и культурная, создана трудом народа. Благодаря народу стало возможным и наше возрождение — мы растем снизу вверх, как дерево, естественно и так же прочно»¹.

На этой основе, как уже говорилось, выросло и творчество Сметаны. Однако многим деятелям буржуазной республики угодно было видеть в его произведениях дань либо патриархальным настроениям (о которых упоминалось в связи с разбором «Проданной невесты»), либо националистическим концепциям в духе господствовавших тогда воззрений. Снова, как и раньше, борьба за Сметану определялась не только эстетическими вкусами, но и более общими общественными тенденциями. Вопрос был в том, как понимать сущность творческого наследия великого композитора.

Вот почему многие официальные торжественные мероприятия и многочисленные знаки внешнего уважения к Сметане еще не означали, что его идеи полностью поняты, что в его искусстве выдвигается на первый план самое главное. Сметана стал уже по-настоящему близок и понятен крупнейшим чешским музыкантам и представителям передовой обществен-

¹ Строки из фельетона «Куда идет Ян» Неруды цит. по изданию: Юлиус Фучик. Избранные очерки и статьи, стр. 181.

ности. Но еще надо было отстаивать жизненные принципы, ибо не прекращались попытки обескровить его могучее, демократическое искусство.

Истинная сущность «сметанизма» в народности основной идеи, а вовсе не в частностях эстетической концепции. За такое понимание «сметанизма» боролся Зденек Неедлы в своих пламенных статьях, посвященных автору «Далибора», в журнале, символически названном его именем.

Боевое, действенное начало сметановской музыки по-новому проявилось в тяжелые для чехословацкого народа времена, когда на его земле появились новые бранденбуржцы, пришедшие под знаменем свастики. В черные дни фашистской неволи музыка Сметаны зазвучала с необыкновенной силой — не всегда в концертных залах, ибо оккупанты всячески препятствовали ее исполнению, но в сердцах людей, которые видели в ней свое драгоценное культурное достояние. Вот когда отчетливо выявилась жизнеутверждающая сущность «Проданной невесты», о которой писал Зденек Неедлы. В дни горя и несчастья музыка Сметаны внушала надежду на будущее.

Это отлично понимали передовые люди, смелые борцы против оккупантов, понимали и сами захватчики. Можно рассказать здесь об одном драматическом эпизоде, характеризующем отношение к творчеству Сметаны.

В 1942 году гестаповцы казнили талантливого чешского музыковеда Зденека Немца за то, что он опубликовал статью о сметановском цикле «Моя родина», в которой ярко и убедительно раскрыл идейную сущность замечательного произведения Сметаны. Зденек Немец пал в бою со старым, но все еще страшным для врагов сметановским знаменем в руках. Они пытались заставить народ позабыть о прошлом и поклониться настоящему. Запрету подверглись не только «Бранденбуржцы в Чехии», но и «Моя родина» и, конечно, «Либуше». Фашисты не могли допустить,

чтобы со сцены театра звучало пророчество Либуше и ее слова «чешский народ не погибнет». Ведь именно тогда Геббельс выступил с наглым ультиматумом, в котором предлагал чешскому народу принять как неизблемый закон фашистский «новый порядок» или стать перед перспективой полного порабощения и уничтожения всей его культуры, языка, памяти об историческом прошлом.

Но ничто не могло поставить на колени чешский народ, прошедший по тернистому историческому пути, создавший в неимоверно тяжелых условиях богатое культурное наследие. Оно было вдохновлено духом его свободолюбивых чаяний, верой в будущее и потому помогло ему выстоять и победить. И сразу же после освобождения во весь голос зазвучала музыка великих чешских композиторов.

А теперь следует рассказать о последнем решающем периоде борьбы за сметановское наследие, развернувшейся в совершенно иных условиях, чем прежде, о периоде, когда полностью раскрылось великое значение творчества Сметаны и его музыка стала достоянием свободного народа, строящего новую счастливую жизнь.

3

Огромные перемены произошли за послевоенные годы во всех областях культурной жизни Чехословакии. По-новому развились традиции реалистического искусства, в том числе — традиции Сметаны. Правильно говорил З. Неедлы в речи по случаю 125-летия со дня рождения великого композитора:

«Современная эпоха и мы, люди новой Чехословакии, не только принимаем заветы великого мастера музыки, но и хотим распространить его народное, демократическое и передовое искусство в широких массах нашего народа, чтобы у нас каждый мог быть причастен к великому наследию, оставленному нам в



Здание Национального театра в Праге

Современный вид

радостной «Проданной невесте», героическом «Далиборе», прославляющей народ «Либуше» и в великом цикле симфонических поэм «Моя родина», замечательном также и своей политической идейностью. Но мы хотим не только вспоминать. Мы хотим и впредь идти по пути, указанному нам Сметаной, за новыми идеалами нашего народа, так же как и Сметана шел за идеалами своего времени, не только гармонирующими с нашими современными стремлениями, но и ставшими их основой и опорой. Итак, во имя Сметаны и его искусства — вперед! К новому светлому будущему нашего народа, нашей культуры, нашего искусства!»¹

В борьбе чехословацкого народа за новую социалистическую культуру пример Сметаны, действительно, крайне поучителен, в чем Зденек Неедлы

¹ Бюллетень «Чехословацкая музыка». Орбис, Прага, 1949, № 3—4, стр. 1.

совершенно прав. Также прав он, утверждая громадную художественную ценность сметановского наследия, интерес к которому невиданно возрос.

Это проявилось в 1949 году, во время празднования 125-летия со дня рождения Сметаны. В «Год Сметаны» внимание общественности было привлечено к великому композитору, к его бессмертным произведениям. Невозможно перечислить оперные спектакли, концерты, торжественные заседания, которыми отмечалась знаменательная дата. Достаточно сказать, что в 1949 году в концертах и по радио прозвучали все произведения Сметаны. Еще один интересный факт: передвижной театр показывал спектакли «Проданной невесты» крестьянским коллективам, отличившимся на полевых работах, что воспринималось не только как художественное наслаждение, но и как награда за честный, самоотверженный труд. Имя Сметаны сопровождало исполнение новинок чехословацкой музыки: одна из радиопередач, посвященная разучиванию новых песен, была названа «Как же нам не веселиться» (слова вступительного хора «Проданной невесты»). Звуки темы Вышеграда стали позывными Пражского радио.

Большая и важная работа ведется по восстановлению сметановских опер в их подлинном виде, по устранению накопившихся консервативных исполнительских традиций, мешающих раскрытию их содержания. Важнейшую роль сыграли постановки «Проданной невесты» и «Далибора» на сцене Национального театра. Конечно, и в более ранних спектаклях участвовали лучшие артисты страны, создавшие реалистическую традицию сценического воплощения шедевров Сметаны. Однако даже в лучших спектаклях чувствовалась известная ограниченность трактовки.

Коллектив Национального театра работал над новой постановкой «Проданной невесты» с особенной тщательностью. Свой труд артисты посвятили



БЕДРЖИХ СМЕТАНА

*Бюст работы И. Мысльбека, установленный в фойе
Национального театра*

IX съезду Коммунистической партии Чехословакии, подчеркнув великое значение «сокровища чешской музыки» (так названа «Проданная невеста» в приветственном письме коллектива театра на имя съезда) для новой социалистической культуры. Театр стремился окончательно снять штампы слащавости и сентиментальной идеализации старинного деревенского быта, свойственные многим прежним постановкам сметановской оперы, внимательно и по-новому прочитал партитуру, нашел в ней и талантливо развил черты социальных характеристик. Этому способствовали замечательные исполнители, в особенности — Иво Жидек, выступивший в роли Еника, и Эдуард Гакен, превосходно воссоздавший образ Кецала.

Не менее интересной была и новая постановка «Далибора», осуществленная в том же 1949 году. Опера Сметаны прежде часто трактовалась как романтическая повесть о двух верных влюбленных, а ее глубокий социально-исторический конфликт затухал. В новой постановке раскрыт истинный смысл героической трагедии, подчеркнут конфликт между народом и правящей феодальной верхушкой, Далибор показан как борец против произвола.

Вот что писал о новой постановке «Далибора» академик З. Неедлы: «Это был памятный вечер в истории исполнения опер Сметаны и в истории Национального театра, и, не боюсь сказать, в нашем искусстве вообще. Нам был показан пример, на котором должны учиться другие. Но главное: этот спектакль указывает... путь к созданию подлинного реалистического стиля в опере. И если мы вспомним, как много для нашего искусства всегда значила именно опера и на какой высоте у нас опера благодаря Сметане, то мы по достоинству оценим истинное общественное значение этого культурного события»¹.

¹ Цит. по статье «Чешский оперный театр на подъеме». Журнал «Советская музыка», 1950, № 4, стр. 95.

К сказанному следует добавить, что в спектакле выступили превосходные исполнители главных партий — Мария Подвалова (Милада) и Бено Блахут (Далибор).

Новые постановки замечательных опер Сметаны пробудили громадный интерес чехословацкой общественности, с удовлетворением отметившей выдающиеся достижения своего любимого театра. В течение года он дважды был удостоен высоких наград: постановка оперы «Далибор» была отмечена Государственной премией и премией ежегодно проводимого фестиваля «Театральная жатва».

Чехословацкие музыканты-исполнители приложили много усилий для широчайшей популяризации всего наследия Сметаны. Некоторые из них специализировались на исполнении его музыки. Так, пианистка Вера Ржепкова сыграла в нескольких концертах все фортепианные произведения композитора. Ее выступления передавались по радио и вызвали множество откликов слушателей. Прочно утвердились в концертных программах квартеты и трио, все хоры, не говоря уже о цикле «Моя родина», без исполнения которого не проходит ни один сезон Чешской филармонии.

Музыка Сметаны звучит и в шумной Праге, и в столице братского словацкого народа Братиславе, и в городе шахтеров и металлургов Остраве, и в рабочем Пльзене, и во множестве других — больших и малых, чешских и словацких — городов и сел. Ее разносят повсюду и волны радио, и пластинки с записью опер, симфонических и камерных произведений в исполнении лучших коллективов и отдельных музыкантов.

Уже упоминалось, что произведения Сметаны неоднократно печатались различными чешскими издательствами. Однако только в условиях народно-демократического строя было осуществлено полное академическое издание сочинений великого композитора (последний том вышел в свет в 1959 году). Большой

вклад в это важнейшее начинание внес и научный коллектив Музея имени Бедржиха Сметаны.

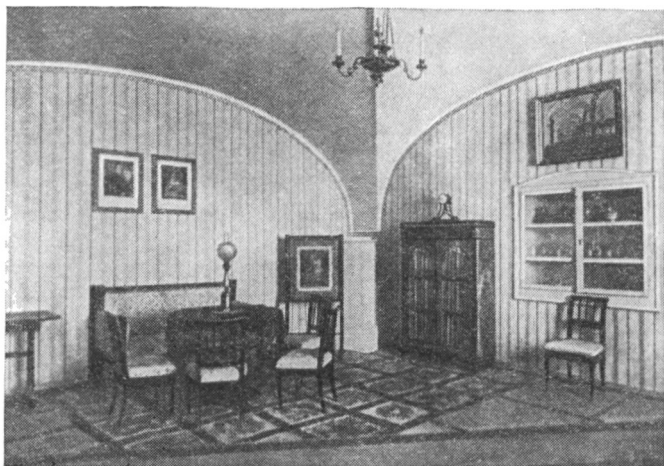
Музей имени Сметаны, основанный при ближайшем участии З. Неедлого, расположен на берегу Влтавы, вблизи Национального театра, в одном из тех живописных уголков, — сочетающих прелесть речного и городского пейзажей, — которыми славится Прага. Здесь, в красивом двухэтажном здании, собраны документы, рукописи, книги, фотографии, одинаково интересные и для специалиста-музыковеда, и для исполнителя, и для простого любителя музыки. В музее можно видеть рукописи произведений Сметаны, его дневники и записные книжки, материалы о постановках его опер на сценах театров многих стран мира, его личные вещи и т. д. Собрание музея представляет огромную ценность для каждого, кто изучает чешскую музыку. Обилие коллекций делает музей подлинной сокровищницей материалов о жизни и творчестве замечательного композитора. И понятно, что он стал крупным центром музыковедческой работы в Чехословакии, к его архивам обращаются и зарубежные музыковеды, занимающиеся историей чешской музыки.

В настоящее время существуют еще два, меньших, но также интересных для обозрения, музея Сметаны. Первый из них находится в Литомышле, в помещении, которое некогда занимала семья композитора. Комнаты дома реставрированы, обставлены старинной мебелью и производят на посетителя неизгладимое впечатление, которое еще более усиливается после посещения расположенного напротив замкового театра, хранящего память о первом публичном выступлении мальчика Сметаны. Другой мемориальный музей находится в Ябкеницах, где, по счастью, сохранился и дом лесничего, и комната композитора — простая, лишенная всякой парадности, живо напоминающая о суровых днях, заполненных напряженным творческим трудом.



БЕДРЖИХ СМЕТАНА

Бюст работы И. Мысльбека (профиль)



Литомышль. Комната в доме родителей Сметаны.
Восстановлена в 1949 году

Музеи хранят материалы и документы о том, чья музыка продолжает жить в сердцах людей. Под ее эгидой проходят и знаменитые музыкальные фестивали «Праздничная весна». В первый день фестиваля музыканты и представители общественности собираются на Вышеграде у могилы Сметаны. А вечером в известнейшем концертном зале Праги, носящем имя композитора, исполняется его цикл «Моя родина». Во время фестиваля проводились и исполнительские конкурсы на премию имени Сметаны. Кстати сказать, его имя присвоено лучшему струнному квартету Чехословакии, завоевавшему известность во всем мире. И самое большое театральное здание Праги также носит имя Сметаны.

Можно сказать и о фильмах, посвященных великому чешскому композитору. Первый из них — биографический, второй — экранизированная опера

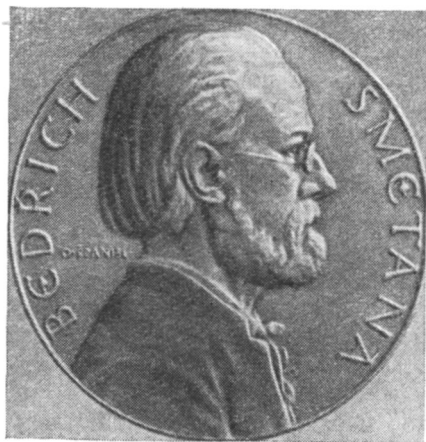
«Далибор». Оба фильма, в особенности второй, помогли еще более широкому распространению музыки композитора. Хотя, впрочем, за последние годы произведения Сметаны, в том числе крупные, стали достоянием всех любителей музыки. Сбылась заветная мечта композитора, горячо желавшего, чтобы его музыка распространилась по родной стране. Теперь это время наступило.

В народно-демократической Чехословакии наследие Сметаны и других великих мастеров чешского искусства помогает строить новую культуру свободного народа. Здесь по-настоящему проверяются достоинства тех или иных композиторов, писателей, художников.

Можно сказать, что Сметана принадлежит к числу тех, о ком даже и не вставал подобный вопрос. Он, наряду с другими лучшими представителями эпохи чешского возрождения, сразу был оценен в полную меру, сразу вошел в золотой культурный фонд народной Чехословакии. И все приведенные выше факты, которые легко могут быть умножены, свидетельствуют о победе сметановского гения, о значении его творческого наследия для развития нового композиторского поколения, для воспитания широких народных масс и новой интеллигенции.

Сметана по праву причисляется к величайшим представителям культуры чешского народа, по праву возглавляет славную фалангу крупнейших композиторов своей родины. Когда в 1954 году проводился «Год чешской музыки», он проходил под знаком трех имен — Сметаны, Дворжака, Яначка. Каждый из них внес драгоценный вклад, но Сметана занимает особое место — основоположника и зачинателя, учителя последующих поколений. Он, кроме того, был особенно тесно связан с национально-освободительным движением и широко отразил его в своей музыке.

Нетрудно понять причину того особого, необыкновенно теплого отношения к музыке Сметаны, которое



Памятная медаль
Бедржиха
Сметаны

ощущается всюду в Чехословакии. Люди гордятся своим любимым композитором и хотят, чтобы и за рубежом его музыка встречала такое же отношение.

Вот почему так тщательно собирают здесь все материалы об исполнении музыки Сметаны за рубежом. А их количество неуклонно возрастает, произведения чешского мастера все чаще появляются в концертных и театральных программах всех стран мира. И коллекция афиш Музея имени Сметаны с каждым годом пополняется новыми и новыми экспонатами. Они без слов говорят о растущей мировой популярности музыки Сметаны.

Нет необходимости подробно останавливаться здесь на этих фактах. Но надо сказать о том чувстве гордости, которое пробуждают они в сердцах соотечественников композитора. И их можно понять — ведь речь идет о победе тех принципов, на которых создавалась передовая национальная культура, помогавшая народу в его борьбе и потому ставшая для него особенно дорогой и близкой.

Итак, рассказ о жизни композитора, о всех этапах его трудного и славного творческого пути, о его исканиях и главных произведениях, о той борьбе, которая продолжалась вокруг них и после его смерти, закончен. Тему можно считать исчерпанной. Но хотелось бы в заключение остановиться на еще одном важном и интересном вопросе — рассказать о распространении музыки Сметаны в нашей стране. Она звучит все чаще, встречает все больше друзей и ценителей.

4

Широкие круги советских любителей музыки познакомились с наследием Сметаны в 1936 году, когда Всесоюзный радиокомитет осуществил концертную постановку «Проданной невесты». Опера шла с возрастающим успехом, ее слушали повсюду, и музыка Сметаны входила в каждый дом во всей своей свежести и обаянии. Радиопостановка «Проданной невесты» пробудила живой интерес общественности, явилась существенным вкладом в дело укрепления советско-чехословацких культурных связей. В ту пору это было особенно важно, ибо они еще не были столь крепкими, как в наше время.

На оперной сцене «Проданная невеста» впервые появилась в Киеве 9 января 1937 года. Премьера оперы Сметаны стала большим событием театральной и общественной жизни, вызвала много откликов в СССР и Чехословакии. Она прошла в торжественной обстановке, превратилась в манифестацию чувств дружбы народов двух стран. В Киев приезжал З. Неедлы, присутствовавший в театре и высказавший затем свои впечатления на страницах чехословацкой печати. С исключительной теплотой принимали киевляне оперу Сметаны, чудесный юмор и светлая лирика которой сразу нашли путь к сердцу украинского народа.

С таким же успехом «Проданная невеста» шла в Ленинграде на сцене Малого оперного театра. В работе над спектаклем принял участие выдающийся советский писатель А. Н. Толстой, сделавший вместе с поэтом В. А. Рождественским новую редакцию либретто. К премьере, состоявшейся 25 мая 1937 года, театр выпустил небольшой сборник статей, явившийся первой советской книжкой о Сметане. В сборнике можно было найти отрывок из известной работы З. Неедлого «Бедржих Сметана» и сжатый очерк о жизни и творчестве композитора, написанный И. И. Соллертинским.

- ✓ Хочется отметить здесь статью выдающегося советского музыковеда. Хотя в основном она и носит компилятивный характер, в ней много верных и свежих мыслей, свидетельствующих о правильном понимании значения творчества Сметаны. Соллертинский высказывает важные соображения и о вкладе славянских народов в историю европейской музыки, говорит о влиянии, оказанном на ее развитие гуситскими песнями, опровергает узкошовинистические концепции буржуазного музыковедения.

В 1936 году в Москве исполнялась симфоническая поэма Сметаны «В чешских лугах и лесах», а также другие произведения чешских композиторов. Они входили в программы радиопередач и становились знакомыми широким кругам любителей музыки.

В суровые военные годы, когда с особенной силой ощущалась кровная близость славянских народов, по радио часто можно было слышать музыку Сметаны. По-новому и вполне современно звучал тогда мужественный, призывный хор пражской бедноты из «Бранденбуржцев в Чехии», с волнением слушались поэтическая «Влтава», отрывки из «Проданной невесты» и «Далибора». В 1944 году, в ознаменование 120-летия со дня рождения Сметаны, в Москве состоялось концертное исполнение оперы «Далибор», прошедшее с большим успехом. Советская музыкальная общест-

венность познакомилась и с этим замечательным произведением Сметаны. Вступительное слово к первому концерту произнес З. Неедлы. Вместе с сыном — талантливым композитором Витом Неедлым — он много сделал в ту пору для распространения в нашей стране лучших произведений чешской музыкальной классики. В. Неедлы выступал и в качестве исполнителя сметановской музыки: играл некоторые из «Чешских танцев», дирижировал хорами из «Бранденбургцев в Чехии» и т. д.

В послевоенные годы интерес к музыке Сметаны непрерывно возрастал. Большую роль сыграли выступления чехословацких музыкантов. С другой стороны — многие произведения Сметаны вошли в репертуар советских исполнителей, в особенности после того, как начались их регулярные выступления на фестивале «Пражская весна».

Еще в 1948 году Москва услышала музыку «Проданной невесты» и не в одном, а сразу в двух театрах. Один из спектаклей подготовила Оперная студия Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, другой — Большой театр СССР.

Спектакль Большого театра явился выдающимся событием советской музыкальной жизни. Его успеху содействовали и новый перевод либретто, сделанный С. Михалковым, и прекрасные декорации В. Дмитриева, и талантливая работа всего театрального коллектива. Дирижер К. Кондрашин, режиссер Б. Покровский, артисты (среди которых выделились Л. Масленникова и Е. Шумилова в роли Марженки и Г. Нэлепп в роли Еника), хор и оркестр прекрасно передали все богатство музыки Сметаны.

Постановки «Проданной невесты» были осуществлены на сценах многих советских театров и неизменно сопровождались большим успехом. Львовский оперный театр показал очень интересный спектакль «Далибора». По радио звучала музыка «Либуше», «Поцелуя», «Двух вдов», не говоря уже об инстру-

ментальных произведениях, вошедших в постоянный репертуар многих советских исполнителей.

Конечно, это лишь начало, но оно примечательно для каждого, кто внимательно следит за развитием советско-чехословацких культурных связей. В их укреплении всегда принимали участие музыканты, и именно потому так важен рост популярности сметановского творчества. Оно рассказывает о жизни и истории чешского народа с той силой художественного воплощения, которая является уделом крупнейших композиторов.

Сметана прожил жизнь, полную испытаний. Он создавал произведения для народа, воспевая родину и твердо надеясь на ее грядущее освобождение. И самым высоким признанием значимости его творческого дела является то, что его голос продолжает звучать в полную силу для тех, кто вышел строить светлое будущее, что его произведения продолжают укреплять патриотический дух свободолюбивых народов Чехословакии. Ибо композитор боролся с тем, что мешает свободному проявлению сил и способностей народа. Высокий гуманизм сближает его с великими композиторами других славянских народов, также выступавшими глашатаями прогрессивных, демократических идей. Именно славянские композиторы высоко пронесли знамя реалистического искусства в ту пору, когда против него ополчились представители различных модернистских течений. В славянских странах создавалось великое музыкальное наследие.

И одно из самых видных мест в ряду его творцов занимает замечательный чешский композитор Бедржих Сметана. Его искусство понятно людям всех стран. Музыка Сметаны продолжает освещать путь борьбы за счастье человечества — в этом ее современность, залог ее жизненности и высокой непреходящей художественной ценности.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Б. СМЕТАНЫ

1824	2 марта	В городе Литомышле родился будущий великий чешский композитор Бедржих Сметана.
1830	4 октября	Первое публичное выступление Сметаны в качестве пианиста.
1841	3 апреля	Сметана заносит в дневник первый список собственных произведений.
1843	8 сентября	Сметана оканчивает гимназию в Пльзене.
	3 октября	Приезд Сметаны в Прагу для совершенствования в музыкальном искусстве.
1846	10 апреля	Встреча Сметаны с Берлиозом.
1848	23 марта	Первое письмо Сметаны к Листу.
	18 мая	Сметана получает разрешение на открытие музыкальной школы.
1849	20 апреля	Первое исполнение «Торжественной увертюры».
	27 сентября	Свадьба Сметаны с Катержиной Коларжовой.
1853	24 мая	Рождение дочери Сметаны — Софьи.
1855	26 февраля	Первое исполнение «Триумфальной симфонии».
1856	11 октября	Отъезд Сметаны в Гётеборг (Швеция).
	23 октября	Первый концерт Сметаны в Гётеборге.
1857	4 сентября	Приезд Сметаны к Листу в Веймар, где он провел несколько дней.
1859	19 апреля	В Дрездене скончалась жена Сметаны Катержина.
	7 июня	Сметана играет Листу свои симфонические поэмы «Ричард III» и «Легерь Валленштейна».

1680	10 июля	Свадьба Сметаны и Беттины Фердинандовой.
1861	19 марта	Сметана дает прощальный концерт в Гётеборге перед отъездом на родину.
	24 марта	Закончена партитура симфонической поэмы «Гакон Ярл».
	23 апреля	По пути в Прагу Сметана дает концерт в Стокгольме.
	31 июля	Сметана окончательно переселяется в Прагу.
	23 сентября	Окончен этюд «На берегу моря».
	26 октября	Сметана отправляется в концертную поездку по Голландии.
	13 ноября	Встреча Сметаны со Шкрупом в Роттердаме.
1862	5 января	Первое выступление перед пражской публикой по возвращении из Швеции: концерт на Жофинском острове, где впервые исполнялись «Ричард III» и «Лагерь Валленштейна».
	18 января	Сметана дает концерт в Конвикте.
	1 октября	Открытие музыкальной школы Сметаны и Геллера.
	10 ноября	Первое выступление Сметаны в качестве дирижера хорового общества «Глагол».
	18 ноября	Открытие Временного театра в Праге.
	31 декабря	Первое исполнение увертюры «Доктор Фауст».
1863	28 января	Собрание инициативной группы пражского художественного клуба «Умелецка беседа».
	27 февраля	Первое исполнение хора «Три всадника».
	23 апреля	Закончена опера «Бранденбургцы в Чехии».
	2 мая	Первая запись темы «Либуше».
	5 июля	Сметана получил от Сабинны либретто «Проданной невесты».
	20 октября	Сметана избран дирижером «Глагола».
	31 декабря	Первое исполнение увертюры «Ольдржих и Божена».
1864	24 февраля	Симфоническая поэма «Гакон Ярл» впервые сыграна в концерте.

	23 апреля	Шекспировский вечер клуба «Умелецка беседа», где исполнялся торжественный марш Сметаны.
1865	4 февраля	Сметана дирижировал произведениями Глинки. Это было первое их исполнение в Чехии.
	15 августа	Сметана присутствует на первом исполнении оратории Листа «Легенда о святой Елизавете» в Пеште.
1866	5 января	Премьера «Бранденбургцев в Чехии».
	15 марта	Окончена партитура «Проданной невесты».
	28 марта	«Бранденбургцы в Чехии» отмечены первой премией на конкурсе графа Гарраха.
	20 апреля	Сметана дирижирует в Праге ораторией Листа «Легенда о святой Елизавете».
	30 мая	Премьера «Проданной невесты».
	3 июня	Сметана и его семья покидают Прагу в связи с приближением прусской армии.
	27 июля	Возвращение в Прагу.
	13 сентября	Сметана назначен дирижером Временного театра.
1867	4 января	Сметана дирижирует оперой «Иван Сусанин».
	19 января	Приезд в Прагу Станислава Монюшко.
	8 марта	Сметана впервые дирижирует моцартовским «Дон-Жуаном».
	29 декабря	Закончена партитура оперы «Далибор».
1868	19 февраля	Премьера оперы «Галька» Монюшко. Дирижировал Сметана.
	16 мая	Закладка фундамента Национального театра в Праге. Присутствующий при этом Сметана произносит ставшие знаменитыми слова: «В музыке жизнь чехов».
		Премьера оперы «Далибор».
	17 мая	Первое исполнение хора «Рольницкая».
	12 июля	Сметана присутствует в Мюнхене на спектакле оперы Вагнера «Мейстерзингеры».

1869	12 января	Сметана впервые дирижирует оперой «Орфей» Глюка.
1870	16 мая	Первое исполнение «Чешской песни».
	25 сентября	Первое исполнение «Проданной невесты» в ее окончательной редакции.
1871	11 января	Петербургская премьера «Проданной невесты».
	2 сентября	Закончено первое действие «Либуше».
1872	17 января	Сметана назначен художественным руководителем чешской оперы.
	14 апреля	Первое исполнение увертюры к «Либуше».
	27 июня	Сметана слушает в Мюнхене оперу Вагнера «Тристан и Изольда».
	12 ноября	Закончена партитура оперы «Либуше».
1873	16 июня	Концерт Сметаны в Брно.
	16 июля	Начало работы над оперой «Две вдовы».
	12 августа	Сметана посещает Всемирную выставку в Вене.
1874	15 января	Закончена партитура оперы «Две вдовы».
	3 февраля	Свадьба дочери Сметаны Софьи и Йозефа Шварца.
	27 марта	Премьера оперы «Две вдовы».
	17 апреля	Сметана принимает участие в концерте, посвященном Томашеку.
	1 июля	Во время спектакля Оперной школы Сметана почувствовал первые признаки болезни ушей.
	18 июля	Обострение болезни ушей.
	10 октября	Закончен клавир «Либуше».
	20 октября	В ночь с 19 на 20 октября Сметана внезапно оглох.
	18 ноября	Окончена партитура «Вышеграда».
	20 ноября	Начало работы над симфонической поэмой «Влтава».
	8 декабря	Закончена партитура «Влтавы».
1875	20 февраля	Закончена партитура «Шарки».
	14 марта	Первое исполнение «Вышеграда».
	4 апреля	Первое исполнение «Влтавы».
	14 сентября	Закончен цикл фортепианных пьес «Сны».

	18 октября	Закончена симфоническая поэма «В чешских лугах и лесах».
	14 ноября	Начало работы над оперой «Поцелуй».
1876	27 апреля	Закончено первое действие оперы «Поцелуй».
	3 июня	Сметана переезжает на постоянное жительство в Ябкеницы.
	29 июля	Закончена партитура оперы «Поцелуй».
	7 ноября	Премьера оперы «Поцелуй».
	10 декабря	Первое исполнение симфонической поэмы «В чешских лугах и лесах».
1877	29 декабря	Закончен квартет «Из моей жизни».
	26 января	Окончание хора «Песнь на море».
	15 марта	Сметана избран почетным членом «Умелецкой беседы».
	18 марта	Первое исполнение симфонической поэмы «Шарка».
	23 июля	Начало работы над оперой «Тайна».
1878	15 марта	Первое исполнение оперы «Две вдовы» в новой редакции.
	15 июля	Окончание партитуры оперы «Тайна».
	18 сентября	Премьера оперы «Тайна».
	20 сентября	Закончена «Чешская песня» (кантата для смешанного хора и оркестра).
	13 декабря	Завершена партитура симфонической поэмы «Табор».
1879	9 марта	Закончена партитура «Бланика».
	29 марта	Первое исполнение квартета «Из моей жизни».
1880	4 января	Юбилейный концерт Сметаны на Жофинском острове в Праге (50 лет со дня первого публичного выступления).
	17 сентября	Чествование Сметаны в Литомышле.
	3 октября	Первое исполнение дуэтов для скрипки с фортепиано «В родном краю».
	11 ноября	Последний набросок в записной книжке.
1881	11 июня	Открытие Национального театра.
		Премьера оперы «Либуше».
	12 августа	Пожар в Национальном театре.
	29 сентября	Сметана дирижирует увертюрой к «Либуше».

1882	17 апреля	Окончание оперы «Чертова стена».
	5 мая	100-е представление «Проданной невесты» в Праге.
	29 октября	Премьера «Чертовой стены».
	5 ноября	Первое полное исполнение цикла симфонических поэм «Моя родина».
1883	12 марта	Закончена партитура второго струнного квартета.
	20 мая	Окончен хор «Наша песня».
	14 сентября	Завершена увертюра «Пражский карнавал» («Интродукция и полонез»).
1884	3 января	Первое исполнение второго струнного квартета.
	25 января	Сметана сочинял в последний раз.
	23 апреля	Отъезд Сметаны из Ябкениц в Прагу.
	12 мая	Сметана скончался в Праге.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ Б. СМЕТАНЫ

1. МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Оперы

- «Бранденбургцы в Чехии», либретто К. Сабини. 1863, первое представление 5 января 1866 г.
- «Проданная невеста», либретто К. Сабини. 1866, первое представление 30 мая 1866 г.
- «Далибор», либретто Й. Венцига. 1867, первое представление 16 мая 1868 г.
- «Либуше», либретто Й. Венцига. 1872, первое представление 11 июня 1881 г.
- «Две вдовы», либретто Э. Цюнгеля. 1874, первое представление 27 марта 1874 г.
- «Поцелуй», либретто Э. Красногорской. 1876, первое представление 7 ноября 1876 г.
- «Тайна», либретто Э. Красногорской. 1878, первое представление 18 сентября 1878 г.
- «Чертова стена», либретто Э. Красногорской. 1882, первое представление 29 октября 1882 г.
- «Виола» (не окончена), либретто Э. Красногорской (по Шекспиру). 1884, первый акт впервые исполнялся 11 мая 1924 г.

2. ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Хоры и сольные произведения

Figurase choralu (фигурированный хорал) для смешанного хора, 1846.

Вокальная фуга, 1846

Вступление и фуга (смешанный хор), 1846

Двойной хор (8-голосный смешанный), 1846

Песня свободы, слова Й. Колара (голос с фортепиано), 1848

Чешская песня, слова Я. Гвезды (мужской хор), 1860

Три всадника, слова Ю. В. Яна (мужской хор), 1862

Отщепенец, слова А. Метлинского (двойной мужской хор), 1863

Отщепенец, вторая редакция (мужской хор), 1864

Рольницкая, слова В. Трнобранского (мужской хор), 1868

Чешская песня, вторая редакция (смешанный хор с фортепиано), 1868

Торжественный хор, слова Э. Цюнгеля (мужской хор), 1870

Песнь на море, слова В. Галека (мужской хор), 1877

Три трехголосных хора для женских голосов: а) «Моя звезда», слова Б. Пешки, б) «Прилетели ласточки», слова Й. Сладека, в) «Солнце село за гору», слова Й. Сладека. 1878

Чешская песня, третья редакция (кантата для смешанного хора и оркестра), 1878

Вечерние песни, слова В. Галека (для голоса с фортепиано), 1879

Вено («Приданое»), слова Й. Срб. Дебрнова (мужской хор), 1880

Молитва, слова Й. Срб-Дебрнова (мужской хор), 1880

«Два лозунга» для «Глагола», слова Й. Срб-Дебрнова (мужской хор), 1882

Наша песня, слова Й. Срб-Дебрнова (мужской хор), 1883

3. ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

а) произведения для оркестра

- Марш студенческого легиона, 1848
Марш Национальной гвардии, 1848
Торжественная увертюра ре мажор, 1848
Полька ре мажор, 1849
Триумфальная симфония ми мажор, 1853
«Ричард III» (симфоническая поэма по Шекспиру), 1858
«Лагерь Валленштейна» (симфоническая поэма по Шиллеру), 1859
«Гакон Ярл» (симфоническая поэма по Эленшлегеру), 1861
Увертюра к «Доктору Фаусту» (кукольной пьесе М. Копецкого) для малого оркестра, 1862
Увертюра к «Ольдржиху и Божене» (кукольной драме М. Копецкого) для малого оркестра, 1863
«Марш к шекспировскому празднеству» ми мажор (для симфонического оркестра), 1864
Фанфары к шекспировской трагедии «Ричард III» (валторны, трубы, тромбоны и литавры), 1867
Торжественная увертюра до мажор, 1868
«Рыбак», музыка к живой картине (по балладе Гёте) для струнного оркестра, арфы и гармоникума, 1869
«Суд Либуше», музыка к живой картине (по одноименному эпизоду Зеленогорской рукописи) для струнного оркестра, арфы и гармоникума, 1869
«Моя родина», цикл симфонических поэм: «Вышеград» (1874), «Влтава» (1874), «Шарка» (1875), «В чешских лугах и лесах» (1875), «Табор» (1878), «Бланик» (1879)
«Венкованка», оркестровая редакция фортепианной польки, 1879
«Правжский карнавал» («Интродукция и полонез»), 1883

б) камерные произведения

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели соль минор, 1855

Первый квартет («Из моей жизни») для двух скрипок, альты и виолончели ми минор, 1876

«В родном краю», дуэты для скрипки и фортепиано, 1878

Второй квартет для двух скрипок, альты и виолончели ре минор, 1882—1883

в) произведения для фортепиано

Луизина полька, 1840

Иржинкова полька, 1840

Полька си-бемоль минор, 1841

«Из студенческой жизни», полька, 1842

«Воспоминание о Пльзене», полька, 1843

Фантазия для скрипки с фортепиано, 1842—1843

Багатели и экспромты (6 пьес), 1844

Восемь прелюдий, 1845

«Фантазия на темы чешских песен» для фортепиано, 1846

Полька ми-бемоль мажор, 1846

«Шесть характеристических пьес», 1847—1848

Марш студенческого легиона, 1848

Марш Национальной гвардии, 1848

Соната, 1849

«Свадебные сцены», 1849

Листки воспоминаний, 1851

Польки ми мажор, соль минор, ля мажор, фа минор, 1852—1853

Три салонные польки (фа-диез мажор, фа минор и ми мажор), 1855

Три поэтические польки (ми-бемоль мажор, соль минор, ля-бемоль мажор), 1855

Эскизы, 1858

Характерные польки: «Видение на озере» и «Беттина полька», 1859

«Воспоминания о Чехии в форме полек» (ля минор, ми минор, ми минор, ми-бемоль мажор), 1859—1860

Четыре концертных этюда, 1862

«Сны» (шесть характерных пьес), 1875

Чешские танцы, 1879

«Венкованка», полька, 1879

4. МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

1858

Вокальный концерт. Гётеборгская торговая и промышленная газета, февраль 1858 г.

Торжественная месса Й. Чапека. Гётеборгская торговая и промышленная газета от 16 декабря 1858 г.

1862

О наших концертах. Журнал «Славой», 1862, 1 октября

Музыкальные новости. «Славой», 1862, 1 ноября

Музыкальные новости, приложение к газете «Народни листы» от 5 ноября 1863 г.

Музыкальные новости, приложение к газете «Народни листы» от 5 декабря 1863 г.

1864

Музыкальные новости, приложение к газете «Народни листы» от 8 января 1864 г.

Музыкальные новости, приложение к газете «Народни листы» от 5 марта 1864 г.

Доницетти: «Лукреция Борджиа», газета «Народни листы» (все последующие статьи напечатаны там же), 2 мая

Верди: «Трубадур», 3 мая

Галеви: «Дочь кардинала», 7 мая
Галеви: «Дочь кардинала», 10 мая
Россини: «Севильский цирюльник», 12 мая
Доницетти: «Лючия», 14 мая
Галеви: «Дочь кардинала», 19 мая
Беллини: «Норма», 23 мая
Доницетти: «Лукреция Борджиа», 26 мая
Второй концерт Фердинанда Лауба, 29 мая
Обер: «Немая из Портичи», Россини: «Отелло», 31 мая
Обер: «Немая из Портичи», Мейербер: «Роберт-дьявол»,
6 июня
Доницетти: «Лючия», Адаи: «Превращенные жены», 7 июня
Галеви: «Дочь кардинала», 9 июня
Россини: «Севильский цирюльник», Штребингер: «Париж-
ский карнавал», 14 июня
Общественная музыкальная жизнь в Праге. I, 24 июня
Беллини: «Норма», 25 июня
Россини: «Семирамида», 27 июня
Россини: «Севильский цирюльник», 2 июля
Доницетти: «Лукреция Борджиа», 5 июля
Беллини: «Монтекки и Капулетти», 9 июля
Флотов: «Марта», 11 июля
Общественная музыкальная жизнь в Праге. II, 15 июля
Моцарт: «Дон-Жуан», Вагнер: «Монтекки и Капулетти»,
16 июля
Прощальный спектакль сестер Маркизио, 19 июля
Общественная музыкальная жизнь в Праге. III, 22 июля
Доницетти: «Лукреция Борджиа», 26 июля
Обер: «Снег», 27 июля
Моцарт: «Волшебная флейта», 3 августа
Верди: «Трубадур», 10 августа
Россини: «Отелло», 14 августа
Галеви: «Дочь кардинала», 19 августа

Россиби: «Севильский цирюльник», 21 августа
Бальфе: «Цыганка», 27 августа
Буальдье: «Белая дама», 1 сентября
Музыкальные новости, 5 сентября
Галеви: «Молния», 8 сентября
Флотов: «Алессандро Страделла», 24 сентября
Верди: «Риголетто», 25 сентября
Обер: «Немая из Портичи», 3 октября
Галеви: «Дочь кардинала», 4 октября
Доницетти: «Лукреция Борджиа», 6 октября
Вебер: «Вольный стрелок», 11 октября
Флотов: «Алессандро Страделла», 13 октября
Верди: «Трубадур», 16 октября
Верди: «Риголетто», 23 октября
Первый концерт К. Патти, 24 октября
Мейербер: «Динора», 25 октября
Третий концерт К. Патти, 27 октября
Обер: «Каменщик и слесарь», 28 октября
Мейербер: «Гугеноты», 1 ноября
Музыкальные новости, 5 ноября
Мейербер: «Гугеноты», 5 ноября
Обер: «Немая из Портичи», 6 ноября
Мейербер: «Гугеноты», 10 ноября
Моцарт: «Дон-Жуан», 17 ноября
Доницетти: «Лючия», 19 ноября
Концерт пианистки Милы Забродилковой, 24 ноября
Мейербер: «Роберт-дьявол», 28 ноября
Мейербер: «Роберт-дьявол», 29 ноября
Концерт Жофинской академии, 4 декабря
Моцарт: «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта», 7 декабря
Мейербер: «Роберт-дьявол», 10 декабря
Флотов: «Марта», 12 декабря
Мейербер: «Гугеноты», 13 декабря

Концерт К. Кленша, 19 декабря

Концерт Святовитского общества, 20 декабря

Оратория «Павел» Мендельсона, 27 декабря

1865

Скугерский: «Владимир, божий избраннык», 3 января

Доницетти: «Линда ди Шамуни», 8 января

Верди: «Трубадур», 12 января

Доницетти: «Линда ди Шамуни», Мейербер: «Роберт-дьявол»,
21 января

Мейербер: «Гугеноты», 23 января

Концерт Ант. Сипоша, 27 января

Моцарт: «Свадьба Фигаро», 28 января

Моцарт: «Свадьба Фигаро», 31 января

Второй концерт Тершака, 5 февраля

Верди: «Трубадур», 12 февраля

Россини: «Отелло», 17 февраля

Моцарт: «Волшебная флейта», 18 февраля

Вебер: «Вольный стрелок», 25 февраля

Николаи: «Виндзорские проказницы», 6 марта

Концерт Эде Ремени, 9 марта

Концерт консерватории, 13 марта

Концерт в пользу бесплатной столовой техников, 15 марта

Концерт Академического читательского общества, 21 марта

Мейербер: «Роберт-дьявол», 28 марта

Верди: «Трубадур», 30 марта

Концерт Грюнфельда, 3 апреля

Концерт пианиста др. Г. Саттера, 4 апреля

Доницетти: «Лючия», Мейербер: «Гугеноты», 7 апреля

Третий концерт консерватории, 8 апреля

Концерт Клары Шуман, 11 апреля

Оратория «Разрушение Иерусалима» Ф. Гиллера, 12 апреля

Торжественная месса Г. Пала, 15 апреля

БИБЛИОГРАФИЯ О СМЕТАНЕ

Чешская литература о Сметане очень велика и разнообразна. Множество газетных и журнальных статей, брошюр и книг посвящено творцу «Проданной невесты». В них представлены все жанры — от полемической заметки до монументальных научных трудов, от работ чисто популяризаторского типа до узкоспециальных исследований (в том числе — текстологических и иконографических). Можно сказать без преувеличения, что, начиная с 70-х годов прошлого столетия, тема Сметаны была центральной в чешском музыковедении. Она сохранила свою жизненность и до сих пор, о чем свидетельствует большое количество новых исследований, посвященных Сметане и его произведениям. В работах чешских музыковедов собран и обобщен громадный материал, и без них невозможно исследование жизни и творчества великого композитора.

Что касается литературы на немецком, французском и английском языках, то она и немногочисленна, и, по большей части, не вносит ничего принципиально нового. Это либо переводы работ чешских авторов, либо компиляции, среди которых попадаются и удачные, но мало что дающие каждому, кто знаком с чешскими источниками. В некоторых же работах (особенно — принадлежащих перу немецких музыковедов) можно встретиться и с антиисторическими концепциями, неверно освещающими ход развития чешской музыки и не раскрывающими истинного значения творчества Сметаны.

На русском языке имеются переводы нескольких чешских книг и отдельные труды советских музыковедов, относящиеся почти исключительно к послевоенному периоду.

Прилагаемый ниже библиографический перечень включает основные чешские труды и все работы советских музыковедов, вышедшие отдельными изданиями. Журнальные и газетные статьи в него не включены.

- Bartoš Fr. Smetana ve vzpomínkách a dopisech. VIII roz. šířené vydání. Praha, 1948
- Helfert Vl. Bedřich Smetana. Brno, 1924
- Helfert Vl. Pohled na Bedřicha Smetanu. Brno, 1934
- Helfert Vl. Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany. Sv. I. Preludium životního díla. Brno, 1934
- Hostinský O. Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu. Praha, 1901
- Foester J. B. O Bedřiche Smetanovi. Praha, 1929
- Jiránek J. O Smetanových klavírních skladbách a jeho klavírní hře. Praha, 1930
- Krásnohorská E. Bedřich Smetana. Nástin života a působení. Praha, 1885
- Kresby Bedřicha Smetany. Textem doprovází Zdeněk Nejedlý. Praha, 1925
- Kritické dílo Bedřicha Smetany. 1858—1865. K tisku připravil a poznámkami opatřil V. A. Zarka. Praha, 1948
- Nejedlý Zd. Zpěvohry Smetanovy. Praha, 1908
- Nejedlý Zd. Bedřich Smetana. Praha, 1924
- Nejedlý Zd. Bedřich Smetana. Sv. I—VII. Praha, 1950—1956
- Nejedlý Zd. Dějiny opery Národního divadla. Sv. I—II. Praha, 1949
- Očadlík M. Bedřich Smetana a Eliška Krásnohorská. Praha, 1937
- Očadlík M. Tvůrce české národní hudby Bedřich Smetana. Praha, 1945
- Pražák P. Smetanovy zpěvohry. Sv. I—IV. Vydavatelstvo za svobodu v Praze, 1948
- Racek J. Idea vlasti, národa a slávy v díle Bedřicha Smetany. Praha, 1933
- Rok Bedřicha Smetany v datech, obrazech, zápisech a poznámkách. Sestavil M. Očadlík. Praha, 1950

- Sborník Musea Bedřicha Smetany. I. 1959. Praha, MDCDLIX.
- Srb-Debrnov J. Z deníku Bedřicha Smetany. Praha, 1901
- Šourek O. Smetanova Má vlast. Její vznik a osud. Praha, 1940
- Šourek O. Komorní skladby Bedřicha Smetany. Praha, 1945
- Teige K. Dopisy Smetanovy. Praha, 1896
- Teichman J. Bedřich Smetana. Praha, 1944
- Theurer J. O komorních dílech Bedřicha Smetany. Praha, 1924
- Zelený V. O Bedřiche Smetanovi. Praha, 1894
- Zich O. Symfonické básně Smetanovy. Praha, 1927

ЛИТЕРАТУРА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ:

- Бэлза И. Чешская классическая опера. «Искусство», М., 1950
- Бэлза И. Очерки развития чешской музыкальной классики. Музгиз, М., 1951
- Гамрат-Курек В. «Моя родина» Сметаны. Музгиз, М., 1961
- Гулянская З. Бедржих Сметана. «Молодая гвардия», М., 1959
- Мартынов И. Бедржих Сметана. Музгиз, М., 1950
- Мартынов И. «Моя родина» Бедржиха Сметаны. Московская государственная филармония, М., 1952
- Неедлы З. Бедржих Сметана (перевод с чешского). Орбис, Прага, 1924 (2-е издание, 1945)
- Неедлы З. Оперы Сметаны (перевод с чешского). «Избранные труды». Музгиз, М., 1960
- Соллертинский И. «Проданная невеста». Сборник статей «Проданная невеста». Изд. Малого оперного театра, Л., 1937

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Аберт Иоганн Йозеф — 87.
Алеш Миколаш — 6, 79
Амброс Вилем Август — 186, 192, 217
Арго Абрам Маркович — 113
Асеев Николай Николаевич — 33, 73, 197
Ашенбреннер Э.— 349
- Балакирев Милий Алексеевич — 88—91, 161
Бах Александр — 40, 72
Бах Иоганн Себастьян — 82
Бартош Франтишек — 102, 103
Барцал Антонин — 186
Белла Ян Левослав — 214
Бенда Иржи Антонин — 13, 191
Бенда Франтишек — 13
Бендль, владелец кафе — 251
Бендль Карел — 84, 245, 247, 248, 251, 317, 391
Беневицова-Микова Эмилия — 186
Бенецка Фройда — 298, 302
Бенца Антонио — 200
Бергер Отто — 314, 315
Берлиоз Гектор — 25, 29, 87, 262, 306, 307, 465
Берней Чарльз — 9
Бетховен Людвиг ван — 17, 25, 46, 48, 87, 169, 219, 227, 255,
398, 414, 416
Бём Индржих — 227, 339
Бим Йозеф — 425
Битнерова Марушка — 427
Блахут Бено — 453

* Курсивом выделены страницы хронографа.

Блодек Вилем — 218, 247
Бородин Александр Порфирьевич — 60, 262
Брамс Иоганнес — 371
Бубеничкова Эмилия — 98
Буль Уле — 95
Бюлов Ганс — 99, 214, 217

Вавра Антони — 224, 323, 348, 349, 392, 402
Вавра Винценц — 79
Вагнер Рихард — 51, 117, 180, 188, 189, 191, 197, 202, 217, 317,
467, 468
Вальдштейн, граф — 20
Вацлав II — 114
Вейль Эмануэль — 313
Венциг Йозеф — 79, 164, 166, 194, 198
Виган Гануш — 315
Виндишгрец Альфред — 36
Винтер Зикмунд — 186, 187
Воржишек Ян Вацлав — 16, 17, 46
Врхлицкий Ярослав — 324, 428

Габсбурги — 37, 166
Гавличек-Боровский Карел — 21—22, 36, 78
Гайди Йозеф — 12
Гакон Эдуард — 452
Гакон Ярл — 65
Галек Витезслав — 101, 188, 381
Ганка Вацлав — 14—16, 196
Гаррах Ян — 106, 467
Гвезда Ян — 382
Гёббельс — 448
Геллер Алеш — 227, 313
Геллер Фердинанд — 84—86, 125, 313, 466
Гольферт Владимир — 11, 12
Гендель Георг Фридрих — 82
Гензельт Адольф — 24
Гербек Иоганн — 58
Гипок Франтишек — 111, 127, 392, 402
Глазунов Александр Константинович — 60
Глинка Михаил Иванович — 5, 60, 87—89, 91, 93, 115, 136,
162, 205, 227, 245, 246, 266, 434, 442, 467
Глюк Христоф Виллибальд — 11, 227, 419, 468
Гоголь Николай Васильевич — 372

Гостинский Отакар — 96, 111, 161, 188, 191, 192, 201, 213, 217,
220, 243, 248, 279, 351, 367, 394, 395, 440, 441
Гофман Карел — 314
Гржимали Войтех — 247
Григ Эдвард — 60
Грунд Арношт — 111, 113
Гуно Шарль — 227
Гус Ян — 120

Даргомыжский Александр Сергеевич — 88, 245
Дворжак Антонин — 103, 214, 245, 247, 248, 288, 301, 342,
395, 432, 434, 457
Дельвиг Антон Антонович — 15
Дмитриев Владимир Владимирович — 461
Дмитриев Иван Иванович — 15
Добровский Йозеф — 15
Доубравский Петр — 111
Дрейшок Александр — 51
Дусик Ян Ладислав — 46
Душек Йозефина — 10
Душек Франтишек — 10

Жидек Иво — 452
Жижка Ян — 6, 9, 200, 287, 288

Звонарж Йозеф Леопольд — 79
Зеленый Вацлав Владивой — 325, 387, 392, 394, 403, 426
Зих Отакар — 63, 275, 279, 295, 421
Зоуфал Эмануэль — 250, 251

Иранек Йозеф — 113, 214, 219, 338
Ирасек Алоис — 35, 170, 196, 257, 258, 268, 275, 386, 445
Иржи из Подебрад — 200

Карл IV — 199
Кахова Мария — 323
Кёмпель Август — 314, 388
Кинский — 212
Кисела Йозеф — 127
Китль Ян Бедржих — 26, 84, 93
Коваржовиц Карел — 114, 229, 243, 369, 421, 439
Козлов Иван Иванович — 15
Колар Йозеф Иржи — 37, 105, 186
Колар Франтишек Карел — 392

Коларж Йозеф — 90
Коларжова Анна — 66
Коларжова Катержина — 46—48, 66, 419, 465
Коллар Ян — 15
Комиссаржевский Федор Петрович — 158
Кондрашин Кирилл Петрович — 461
Копецкий Матей — 101, 102
Корнелиус Петер — 60
Красногорская Элишка — 84, 201, 247, 254, 315—318, 321, 322,
327, 329, 335, 343, 345, 351, 352, 356, 384, 386, 387, 399,
400, 407, 421, 427
Креган Йозеф — 418
Крейцер Конрадин — 200
Крёссинг Адольф — 348, 349, 402
Кржтин — 127
Кюи Цезарь Антонович — 158, 160, 161, 162

Лауб Фердинанд — 86, 95
Лаушманова Мария — 323
Лахнер Фердинанд — 418
Лев Йозеф — 108, 111, 186, 224, 323, 346, 349, 384, 392, 402
Лёве Йозеф — 87
Ледерерова Тереза — 127
Лист Ференц — 24, 25, 28, 29, 32, 41, 46, 48, 51, 58, 60, 61, 63,
82, 97, 98, 214, 217, 219, 220, 262, 263, 279, 314, 352, 371,
387, 388, 390, 428, 465, 467
Лукес Ян Людвик — 86, 111, 186
Лынькова Барбара — см. Сметанова Барбара

Майр Ян Непомук — 84, 90, 108, 113, 219, 227, 228, 345
Мальфий Жан Пьер Фелисьен — 229, 231
Малер Густав — 438
Манес Йозеф — 75, 76, 79, 85, 154
Марек Ян Индржих — см. Гвезда Ян
Мареш Йозеф — 323, 346
Масленникова Леокадия Игнатьевна — 462
Махек Антонин — 20
Мацоурек Иржи — 112
Машистов Алексей Иванович — 428
Мегюль Этьенн Никола́ — 38
Мей Лев Александрович — 14
Мейербер Джакомо — 181
Мендельсон Феликс — 51, 87
Метлинский Амвросий — 120
Мехура Леопольд Эуген — 245, 247

Михалков Сергей Владимирович — 144, 461
Мицкевич Адам — 317
Мича Франтишек — 12
Монюшко Станислав — 93, 227, 467
Мотль Феликс — 352, 390
Мошелес Игнац — 29
Мошпа Индржих — 127
Мопарт Вольфганг Амадей — 10—13, 25, 46, 87, 152, 227, 238
Мужак Петр — 317
Мусоргский Модест Петрович — 60, 89, 139, 161, 309
Мысливечек Йозеф — 13, 14

Направник Эдуард Францевич — 111, 155, 219
Недбал Оскар — 314
Неедлы Вит — 461
Неедлы Зденек — 9, 24, 25, 27, 43, 60, 76, 134, 135, 170, 187, 188,
191, 192, 197, 202, 205, 228, 231, 241, 243, 251, 258, 340,
356, 377, 405, 412, 424, 431, 440—442, 444, 445, 447—449,
452, 454, 459—461
Немец Зденек — 447
Немцова Божена — 19, 73, 154, 249, 327, 340, 445
Неруда Алоис — 418
Неруда Ян — 19, 33, 73, 74, 76, 82, 85, 102, 113, 121, 125, 126,
128, 129, 161, 166, 183, 188, 213, 217, 224, 229, 249, 253,
325, 339, 340, 445, 446
Новотный Вацлав Иуда — 58, 212, 228, 243, 298, 321, 342, 350,
351
Нэлепп Георгий Михайлович — 462

Обер Даниэль Франсуа — 24
Острчил Отакар — 114, 243, 438, 439
Отто Бранденбургский — 106, 114
Очадлик Мирко — 42, 53

Паганини Никколо — 16
Падду Жюль Этьенн — 340
Палацкий Франтишек — 15
Палестрина Джованни — 95
Палечек Йозеф — 111, 127, 130, 155, 156, 158, 160, 161, 186,
219—221
Пельцель Франтишек — 14
Пех Индржих — 84, 315
Пехова Генриэтта — см. Красногорская Элишка

Пивода Франтишек — 112, 129, 131, 188, 190, 226, 227, 238,
240, 248, 330, 339, 368, 429
Писаржовицова Мария — 111, 127
Плавец Йозеф — 382
Платонова Юлия Федоровна — 158
Подвалова Мария — 453
Покровский Борис Александрович — 461
Поляк Индржих — 111, 127
Пражак Пржемысл — 369, 438
Пржемысл Отакар II — 106
Преториус Михаэль — 95
Прокоп Великий — 200
Прокш Йозеф — 28, 47, 48, 63
Прохазка Людевит — 82, 105, 112, 163, 188, 217, 220, 226, 240,
242, 248, 268, 325, 386, 419
Прохазкова Йозефина — 111, 127
Пушкин Александр Сергеевич — 15, 266, 317

Раушер Юлиус — 418
Рацек Ян — 27, 60
Рейхова Ирма — 392, 402
Ремони Эде — 95, 97, 98
Ригер Франтишек — 80, 81, 84, 90, 97, 99, 108, 227, 395
Рихтер Франтишек — 12
Римский-Корсаков Николай Андреевич — 139, 245
Ржепкова Вера — 453
Рождественский Всеволод Александрович — 460
Розкошный Йозеф Рихард — 218, 246, 248, 387, 388
Россини Джоаккино — 227
Ростислав (Толстой Феофил Матвеевич) — 160
Рубинштейн Антон Григорьевич — 93
Рудольф, кронпринц — 392

Сабина Карел — 36, 105—106, 115, 124, 125, 246, 247, 466
Сакова Эмма — 224
Светлая Каролина — 317, 318
Серов Александр Николаевич — 60, 153
Ситтова Мария — 224, 323, 348, 349, 384, 392, 402
Скленаржова-Малая Отилия — 325
Скрейшовский Ян Станислав — 99
Скугерский Франтишек Эденек — 95, 96, 112, 248
Славик Йозеф — 16
Сладковский Карел — 185
Сметана Бедржих — на всех страницах книги
Сметана Йозеф — 20, 22

Сметана Карел — 66, 68, 249
Сметана Франтишек — 20
Сметанова Барбара — 20
Сметанова Беттина — 68, 322, 466
Сметанова Божена — 216
Сметанова Зденка — 392
Сметанова Катержина — см. Коларжкова Катержина
Сметанова (Шварцова) Софья — 66, 249, 425, 465, 468
Соллертинский Иван Иванович — 460
Соучек Юлиус — 224
Срб-Дебрнов Йозеф — 125, 127, 194, 301, 344, 419, 424, 425
Стамиц Ян — 12
Стасов Владимир Васильевич — 88, 89, 436
Стропницкий Леопольд — 348, 349, 392
Сук Йозеф — 314

Тальберг Сигизмунд — 24, 29
Танеев Сергей Иванович — 315
Тойрер Йозеф — 421
Толстой Алексей Николаевич — 460
Толстой Лев Николаевич — 244
Томашек Вацлав Ян — 16, 46, 51, 244, 468
Томек Вацлав Владивой — 106
Тригвасон Олаф — 65
Тун, граф — 26, 29
Тыл Йозеф Каэтан — 8, 10, 18, 29, 77, 106

Уллик Гуго — 348
Улыбышев Александр Дмитриевич — 11
Урбанек Франтишек — 373, 390

Фердинандова Беттина — см. Сметанова Беттина
Ференчи Изабелла — 111
Фёрстер Йозеф Богуслав — 213, 248, 324, 349
Фибиш Зденек — 245, 248, 275, 391
Фибихова-Ганушова Бетти — 346, 349, 392, 402
Финдейзен Николай Федорович — 220, 221
Фучик Юлиус — 75, 445, 446

Хваловский Эдмунд — 223, 224, 323, 346, 392
Хлумецкий Йозеф — 402
Хмелепский Йозеф Красослав — 18

Цюнгель Эмануэль — 229, 230

Чайковский Петр Ильич — 86, 161, 262, 306, 313, 461
Челаковский Франтишек Ладислав — 15, 16, 120
Червинкова-Ригерова Мария — 395
Черногорский Богуслав — 11
Чех Адольф — 65, 188, 201, 218, 221, 251, 268, 276, 319, 322,
323, 346, 392, 398, 401—403, 439
Чех Карел — 224, 323, 348, 349, 392
Чех Сватоплук — 260
Чижек Антонин — 250

Шара Ян — 323
Шафарик Павел Йозеф — 15
Швабинский Макс — 324
Шварц Йозеф — 249, 299, 300, 425, 468
Шебеста Войтех — 127, 186
Шебор Карел — 112, 218, 247
Шевченко Тарас Григорьевич — 15
Шекспир Вильям — 61, 63, 77, 104, 317
Шестакова Людмила Ивановна — 162
Шиллер Фридрих — 63, 64, 77
Шкроуп Франтишек — 16—18, 22, 30, 40, 45, 93, 112, 195,
200, 466
Шпиндлер Эрвип — 166, 198
Шопен Фридерик — 16, 24, 25, 42, 46, 48, 53, 82, 217, 219, 220,
372—374, 384, 387, 434
Штраус Иоганн — 387
Штраус Рихард — 263, 307
Шуберт Франц — 17, 46
Шуман Клара — 29, 95
Шуман Роберт — 32, 46, 48, 51, 219
Шумилова Елена Ивановна — 462

Эленшлегер Адам — 65
Эрбен Карел Яромир — 15, 72, 79, 190, 197, 268
Эренбергова Элеонора — 108, 127, 186

Юнгман Йозеф — 15

Языков Николай Михайлович — 15
Яначек Леоп — 121, 248, 457
Ян Ю. В. — 120
Ярл Гакон — см. Гакон Ярл

**УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
БЕДРЖИХА СМЕТАНЫ***

- «Багатели и экспромты»: — 30—32
 «Деревенская картинка» — 31, 32
 «Желание» — 31
 «Любовь» — 31, 32
 «Невинность» — 31
 «Радость» — 31
 «Сказка» — 31
 «Ссора» — 31
 «Удрученность» — 31
«Беттина полька» — 43
«Бланик» — см. «Моя родина»
«Бранденбуржцы в Чехии» — 78, 84, 86, 87, 92, 97, 106, 107,
 108, 110—123, 139, 181, 201, 431, 447, 460, 461, 466,
 467
Вальс — 24
«Венкованка» — 379, 380
«Вено» — см. «Приданое»
«Вечерние песни»: — 101, 381, 384
 «Что за веселье в хороводе» — 381
«Виола» — 62, 317, 412, 422, 424, 425, 439
«Влтава» — см. «Моя родина»
Восемь прелюдий для фортепиано — 30
«Воспоминание о Пльзене», полька — 32
«Воспоминания о Чехии в форме полек»: — 52—58, 261
 полька ля минор — 53
 полька ми минор — 53—55
 полька ми-бемоль минор — 55—58
 полька ми минор — 55
«В родном краю» — 380, 381, 469

* Курсивом выделены страницы хронографа.

Второй струнный квартет ре минор — 43, 412, 414—418, 420,
424, 470

«В чешских лугах и лесах» — см. «Моя родина»

«Вышеград» — см. «Моя родина»

«Гакон Ярл» — 58, 65, 66, 262, 466

«Далибор» — 70, 79, 107, 164—183, 186—194, 198, 201, 202, 211,
214, 217, 221, 224, 248, 261, 262, 325, 366, 405, 427,
438, 447, 449, 450, 452, 453, 457, 460, 461, 467

«Два лозунга» — 86, 382

Два марша — 37, 40

«Две вдовы» — 78, 221—224, 226—244, 247, 323, 326, 330, 343,
345, 346, 366, 390, 392, 442, 462, 468, 469

Две фортепианные увертюры — 47

«Деревенская картинка» — см. «Багатели и экспромты»

«Доктор Фауст» — 102, 103, 466

«Дупак» — см. «Чешские танцы»

«Желание» — см. «Багатели и экспромты»

«Жених и невеста» — см. «Свадебные сцены»

«Из моей жизни», квартет № 1, ми минор — 260, 302, 304—
315, 383, 388, 417, 418, 469

«Интродукция и полонез» — см. «Пражский карнавал»

Квартет ми минор — см. «Из моей жизни»

Квартеты — 453

«Курочка» — см. «Чешские танцы»

«Лагерь Валленштейна» — 58, 63, 64, 82, 261, 262, 465, 466

«Либуше» — 16, 41, 42, 64, 70, 79, 91, 120, 166, 169, 193—214,
217—219, 221, 245, 258, 261, 262, 268, 279, 288, 391—
395, 422, 431, 447, 449, 462, 466, 468, 469

«Листки воспоминаний» — 41, 42

«Луизина полька» — 24, 32

«Луковичка» — см. «Чешские танцы»

«Любовь» — см. «Багатели и экспромты»

«Макбет» — 63

«Марш к шекспировскому празднеству» — 62, 87, 97, 104,
105, 467

«Медведь» — см. «Чешские танцы»

«Моя родина»: — 34, 53, 61, 64—65, 70, 169, 191, 202, 211,
256—258, 260—297, 302, 305, 340, 397, 419, 431, 447,
449, 453, 456, 470

«Вышеград» — 57, 256, 258, 261, 264—268, 289, 384, 390,
460, 468

«Влтава» — 256, 258, 260, 263, 268—275, 280, 289, 390,
468

«Шарка» — 258, 275—280, 289, 307, 468, 469

«В чешских лугах и лесах» — 258, 260, 280, 282—286,
289, 307, 460, 469

«Табор» — 258, 261, 286—294, 384, 469

«Бланик» — 57, 258, 261, 263, 274, 293—297, 384, 469

«Наша песня» — 412, 470

«Невинность» — см. «Багатели и экспромты»

«На берегу моря» — см. Четыре концертных этюда

«Обкрочак» — см. «Чешские танцы»

«Овес» — см. «Чешские танцы»

«Ольдржих и Божена» — 102, 103, 466

«Отщепенец» — 120, 121

«Песнь на море» — 469

«Песня свободы» — 37—40

Полька ля мажор — см. «Чешские танцы»

Полька ля минор — см. «Воспоминания о Чехии в форме полек»

Полька ля минор — см. «Чешские танцы»

Полька ми минор, эскиз — 43

Полька ми минор — см. «Воспоминания о Чехии в форме полек»

Полька ми минор — см. «Воспоминания о Чехии в форме полек»

Полька ми-бемоль мажор — 33

Полька ми-бемоль мажор — см. «Воспоминания о Чехии в форме полек»

Полька ми-бемоль мажор — см. «Три поэтические польки»

Полька си-бемоль мажор — см. «Чешские танцы»

Полька си-бемоль минор — 33

Полька соль минор — см. «Три поэтические польки»

Полька фа мажор — см. «Чешские танцы»

Полька фа минор — см. «Три салонные польки»

Полька фа-диез мажор — см. «Три салонные польки»

Польки — 24

«Поцелуй» — 65, 78, 244, 315, 317—338, 343—346, 349, 352, 366, 368, 384, 392, 438, 462, 469

«Празднический карнавал» — 412, 418—421, 470

«Приданое» — 86, 382

«Проданная невеста» — 13, 27, 28, 34, 41, 48, 68, 78, 84, 86, 90, 91, 97, 100, 103, 106, 107, 111, 116, 124—136, 138—156, 158, 160—163, 166, 167, 179, 181, 182, 191, 211, 214, 217, 220, 221, 224, 227, 230, 231, 240, 241, 247—249, 272, 319, 320, 322, 325, 326, 330, 352, 358, 361, 362, 366, 368, 376, 378, 390, 397, 402, 427, 435, 438—440, 444, 446, 447, 449, 450, 452, 459—462, 466—468, 470

«Пророчество Либуше», увертюра к пьесе — 186

«Радость» — см. «Багатели и экспромты»

«Ричард III» — 58, 61—63, 82, 262, 465, 466

«Ричард III», фанфары — 104

«Рольницкая» — 382, 467

- «Рыбак» — 104
- «Свадебный марш» — см. «Свадебные сцены»
- «Свадебный праздник» — см. «Свадебные сцены»
- «Свадебные сцены»: — 41
 - «Жених и невеста» — 41
 - «Свадебный марш» — 41
 - «Свадебный праздник» — 41
- «Сказка» — см. «Багатели и экспромты»
- «Скочна» — см. «Чешские танцы»
- «Смерть Валленштейна» — 63
- «Сны»: — 370, 371, 468
 - «Утешение» — 371
 - «Чешская рапсодия» — 371
- «Соуседска» — см. «Чешские танцы»
- «Ссора» — см. «Багатели и экспромты»
- Струнные квартеты — 34
- «Суд Либуше» — 104
- «Табор» — см. «Моя родина»
- «Тайна» — 65, 343—346, 349—370, 390, 392, 400, 407, 469
- «Три всадника» — 120, 466
- «Три поэтические польки»: — 42
 - полька ми-бемоль мажор — 44
 - полька соль минор — 44
- «Три салонные польки»: — 42—44
 - полька фа-диез мажор — 43
 - полька фа минор — 43, 44
- Трио — 453
- Три трехголосных хора для женских голосов — 382
- «Триумфальная симфония» — 45, 465
- «Торжественная увертюра» — 37, 40, 465
- «Торжественный хор» — 382
- Увертюра для струнного оркестра — 24
- «Удрученность» — см. «Багатели и экспромты»
- «Утешение» — см. «Сны»
- Фантазия для скрипки с фортепиано — 27
- «Фантазия на темы чешских песен» — 79
- Фортепианные вариации — 27
- Фуриант — см. «Чешские танцы»
- «Чертова стена» — 65, 397, 400—412, 421, 469, 470
- Четыре концертных этюда: — 58
 - «На берегу моря» — 58, 82, 466
- «Чешская песня» — 6, 381, 382, 384, 468, 469
- «Чешская рапсодия» — см. «Сны»
- «Чешские танцы»: — 191, 260, 299, 370, 372—379, 381, 419, 461
 - «Дупак» — 377
 - «Курочка» — 372, 376, 377, 379
 - «Луковичка» — 379
 - «Медведь» — 377

«Обкрочак» — 372, 378

«Овес» — 373, 379

полька ля мажор — 374, 375

полька ля минор — 373, 375, 376, 384

полька си-бемоль мажор — 376

полька фа мажор — 376

польки — 373, 374

«Скочна» — 378, 379

«Соуседска» — 372, 377

фуриант — 372, 376

«Что за веселье в хороводе» — см. «Вечерние песни»

«Шарка» — см. «Моя родина»

«Шесть характеристических пьес» — 30, 32, 41, 60

Шекспировский марш — см. «Марш к шекспировскому празднеству»

О Г Л А В Л Е Н И Е

Введение	5
Глава первая.	
Годы учения и странствий	20
Глава вторая.	
Снова на родине	72
Глава третья.	
На вершине. «Проданная невеста»	124
Глава четвертая.	
«Далибор»	164
Глава пятая.	
«Либуше»	194
Глава шестая.	
1874 год	223
Глава седьмая.	
Песня о родине	257
Глава восьмая.	
Жизнь в Ябкеницах	298
Глава девятая.	
Новые искания	343
Глава десятая.	
Последние годы	384
Глава одиннадцатая.	
Жизнь музыки Сметаны	429
Приложения	
Хронограф жизни и творчества	
Б. Сметаны	465
Список произведений Б. Сметаны	471
Библиография о Сметане	479
Указатель имен	482
Указатель произведений Бедржиха	
Сметаны	490

Мартынов Иван Иванович

БЕДРЖИХ СМЕТАНА

496 с.

Музгиз, М., 1963

78И

Редактор *В. Егорова*
Техн. редактор *В. Кичоровская*
Худож. редактор *В. Терещенко*
Корректор *Е. Скандова*
Оформление художника
Ю. Маркова

Подписано к печати 29/V 1963 г.
А 05689. Форм. бум. 84 × 108¹/₃₂. Бум.
л. 7,8. Печ. л. 25,5. Уч.-изд. л. 20,47
(включая 1 вклейку). Тираж 10000 экз.
Заказ 3883. Гос. № 30297. Цена 1 р. 18 к.

Типография «Красный пролетарий»
Политиздата
Министерства культуры СССР.
Москва, Краснопролетарская, 16

О П Е Ч А Т К И

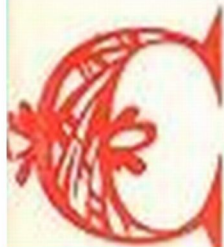
Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
239	10 св.	там возможно	там невозможно
466	1 св.	1680	1860
472	6 сл.	Й. Срб. Дебрноа	Й. Срб-Дебрноа

Заказ 3883





Robert Metcalfe



METALHA