

особенно заметные в четвертом акте, проведенном ею на высоком уровне. Молодая артистка — отличное приобретение для театра Комической оперы. Г-жа Дешан-Жеин, о великолепном голосе которой уже нечего говорить и которая в актерском отношении сделала удивительные успехи, владеет сейчас в полной мере всеми своими возможностями. Она создала из роли матери отличнейший образ. Г. Марешаль не очень рельефно очерчивает образ Жюльена; как мы могли заметить, это происходит не совсем по его вине; во всяком случае, он поет с великолепным пылом. Что же касается г. Фюжера, то он подлинная душа всей пьесы. Можно считать роль отца среди лучших, созданных им сценических образов. Невозможно представить себе большего добродушия, естественности, простоты и величия. Весьма многочисленные маленькие роли поручены молодым талантливым артистам. Не могу, к сожалению, упомянуть всех поименно, и для получения более подробной информации предлагаю вам обратиться к театральной афише. Вы не найдете там только имени г. Мессаже. Принято не упоминать среди исполнителей имени самого главного, того, который всех их ведет. Этот нелепый обычай берет, вероятно, свое начало с того времени, когда дирижеры оркестра ограничивались тем, что только отбивали такт. Было бы, пожалуй, своевременно обычай этот отменить, по крайней мере, в некоторых случаях.

Опубликовано в «Revue hebdomadaire». Май 1900.

Своим обращением к читателям Поль Дюка как будто бы отводит «Луизе» надлежащее место в ряду опер, уже поставленных на сценах. Говоря, что «поют здесь, ненамного отличаясь от того, как пели в Нюрнберге во времена Ганса Закса или в Византии в эпоху Эсхармонды», он вызывает ассоциации с «Мейстерзингерами» Рихарда Вагнера и с «Эсхармондой» Массне. А среди «эффектных» оперных героев, после которых приходят на сцену музыкального театра «разнорабочий и старьевщик», Дюка называет Марка, короля, действующее лицо в вагнеровской музыкальной драме «Тристан и Изольда» и правителя Гибхунга, Гунтера из «Гибели богов». Что же касается всех «Сафо» и «Богем», о которых упоминает Дюка, то он, по всей вероятности, имеет в виду не только оперы, но и драматические представления, до известной степени новаторские и в свое время удивившие Париж, а именно пьесу «Сафо», написанную Альфонсом Доде по его одноименному роману, и «Сцены из жизни богемы» Анри Мюрже. А может быть, он подразумевает и «Богему» Пуччини, в 1895 году сочиненную композитором на все те же «Сцены

из жизни богемы» Мюрже. А затем, когда Дюка снова возвращается к вагнеровским героям, он вполне резонно высказывается в том смысле, что пение охраняющего клад чудовища, картонного дракона Фафнера (в «Зигфриде», третьей части вагнеровской тетралогии «Кольцо нибелунга»), не может быть менее удивительным, чем пение полицейских, подчиненных г-ну Лешину (г-н Лешин был в то время префектом парижской полиции). Так, как будто бы в шутилом тоне Дюка приветствует появление нового, демократического героя на подмостках консервативного музыкального театра.

Фюжер Люсьен (1848—1935) — французский певец (баритон, исполнявший и басовые партии). Начал свою деятельность в качестве певца в кабаре. Приглашенный в 1877 году в парижский театр Комической оперы, проявил себя как великолепный художник, создавший целый ряд впечатляющих характерных образов. Пользовался неизменным успехом у оценившей его по заслугам парижской публики. Приобрел также известность как отличный педагог.

Жюссом Люсьен (1861—1925) — французский театральный художник. В течение двадцати пяти лет был постоянным художником театра Комической оперы, работая также для других больших парижских сцен. Он начал писать декорации в то время, когда электрическое освещение пришло на смену газовому, что внесло весьма существенные изменения в искусство театральной живописи. Его декорации к «Пеллеасу и Мелизанде» Дебюсси расценивались в свое время как событие и новое слово в искусстве декорационного оформления спектакля. Особенно удавались Жюссому лесные пейзажи, которые публика обычно встречала дружными аплодисментами. После «лесной» декорации, написанной для «Пеллеаса», шедевром Жюссомы был признан «Лес» в пьесе Э. Ростана «Шантеклер».

НОКТЮРНЫ ДЕБЮССИ. «ЗОЛОТО РЕЙНА»

Г-н Дебюсси занимает совсем особое место среди современных музыкантов. Как только критики и публика, одинаково обожающие классификацию, встречаются с новым проявлением этого необычного, тончайшего таланта, они не знают, что и думать, и вовсе не скрывают этого. Г. Дебюсси не может быть отнесен ни к одной из тех категорий, в которые для большего удобства вписывают композиторов нашего времени: ученики Франка, ученики Массне, последователи Вагнера, сторонники Листа и т. п. — у каждого своя антропометрическая регистрационная карточка в тюрьме общественного мнения. У г. Дебюсси такой карточки нет. Известно, что он учился в консерватории, был учеником добрейшего Гиро, но это не очень способствует выяснению его преемственных связей. Его музыка так мало похожа на музыку «Карнавала» и «Пик-

колино»! Кстати, самому г. Дебюсси как будто бы нравятся сбивать с толку своих почитателей, ибо почитатели у него есть, и очень горячие; ни одно из его произведений не является ожидаемым следствием предыдущего; каждое из них приносит нечто особое, что свидетельствует если не об ощутительном изменении его манеры, то, во всяком случае, об иной и неожиданной точке зрения.

Эти внезапные перемены точек зрения отражаются в его творчестве в различных и подчас противоположных окрасках; чередование их вносит несомненное смещение в то суждение, которое хотелось бы высказать о его творчестве в целом. Ничто, например, не похоже меньше на «Послеполуденный отдых фавна», чем «Ноктюрны», с двумя частями которых нас познакомил г. Шевийяр. Внешние приемы, конечно, не очень меняются от одного сочинения до другого; музыкальный язык остается приблизительно тем же; поиски самых тонких гармоний лежат по-прежнему в основе его построений, и композитор, как и раньше, проявляет исключительную заботу об определении доминирующего характера своего творчества путем записи множества ощущений, скорее, чем путем deduction музыкальной мысли в прямой связи с выразительностью поэтической. Но если тон речи остается заметно тем же, объект его совершенно иной; этого достаточно, чтобы изменить внешний вид и переменить угол зрения, под которым нам показывают его смысл.

Таким образом, каждое произведение г. Дебюсси приносит нам новый сюрприз, чем и объясняется трудность подогнать его под определенную рубрику. Это дезориентирует желающих знать раз и навсегда, каковы тенденции того или иного артиста, но г. Дебюсси и в самом деле не подлежит никакой классификации.

Тем не менее вовсе не невозможно зафиксировать основные черты его продукции, уже обширной и столь разнообразной. Независимо от тех особенностей, которые мы только что установили, можно отметить и другие, помогающие лучше понять природу этого творчества. Сам выбор поэтических тем, которые Дебюсси избирает в качестве повода для возбуждения своей музыкальной фантазии, — весьма ценный показатель. Сотрудничает ли он с Бодлером, Верленом, Малларме или обрабатывает сюжет, рожденный собственной фантазией, композитор прежде всего желает избежать того, что можно было бы

назвать прямым выражением чувств. То, что притягивает его к тем поэтам, имена которых мы только что назвали, это как раз их искусство переводить решительно все в символические картины, их умение заставлять трепетать под одним словом многочисленные отзвуки. Но музыка г. Дебюсси не схватывает закликательный смысл этих поэм, чтобы выявить его в обыкновенной музыкальной манере. Кажется, что его задача заключается именно в том, чтобы зафиксировать самые далекие обертоны стиха и овладеть всеми намеками текста, чтобы привести их к последним пределам музыкальной выразительности. В большинстве своем его сочинения являются символами символов, но они выражены языком, который сам по себе так богат, так убедителен, что он достигает подчас силы нового слова, несущего в самом себе свой собственный закон, слова, зачастую значительно более понятного, чем текст комментируемых им поэм. Таков, например, случай с «Послеполуденным отдыхом фавна».

Мы находим все эти особенности языка в «Ноктюрнах», хотя здесь все то, что я пытаюсь определить как одну из отличительных черт личности Дебюсси, подчिनено не мысли какого-нибудь поэта, а собственным впечатлениям и, как говорит автор, впечатлениям, чисто «декоративным». Действительно, в первой части «Ноктюрнов», где «декорация» состоит из медленного расплывания облаков по неподвижному небу, из их медленного движения, оканчивающегося «серой агонией, слегка подцвеченной белизной», темой музыки, само собой разумеется, вовсе не является ощутимое выражение метеорологического явления природы. Впрочем, музыка на него все же намекает непрекращающимся колебанием роскошных аккордов, восходящие и нисходящие прогрессии которых вызывают представление о движении воздушных архитектурных построек. Отдаленное подражание существует. Но окончательное значение пьесы остается символическим и, как бы ни казалась эта пьеса отличной от предыдущих работ автора, у этого «Ноктюрна» с ними общая черта: он передает аналогию аналогией посредством музыки, все элементы которой — гармония, ритм и мелодия — кажутся в какой-то мере испаряющимися в эфире символа и как бы доведенными до невесомого состояния. Можно прибавить, что, как всегда у г. Дебюсси, утонченность этой музыки оправдывается ее музыкальностью.

Во второй части, озаглавленной «Празднства», мы встречаемся с почти таким же переводом эффектов освещения в звучности. Но здесь музыкальный элемент берет верх или, по крайней мере, перевод происходит в таком смысле, который предоставляет музыке большую свободу действий так, что пьеса приближается к нормальной симфонической форме. Я бы даже не удивился, если бы узнал, что на сей раз сама музыка обусловила аналогию и продиктовала программу; эпизод фантастического шествия, проходящего сквозь инструментальное развитие, наводит на эту мысль. Во всяком случае, предшествовала ли программа сочинению музыки или нет, в пьесе совершенно чудесная трактовка оркестра; невозможно, пожалуй, привести пример другого симфонического эпизода, в котором композитору удалось бы произвести впечатление подобного головокружительного сверкания, такого гула толпы, прерываемого фанфарами, сверкания без единого столкновения в звучности, без какого бы то ни было неблагозвучия в тембрах. Может быть, г. Дебюсси и не искал этого эффекта, но его музыка производит впечатление празднества, происходящего во сне, до такой степени его богатые раскаты искусно заглушены и ритм смягчен далью звучащей перспективы. Однако, несмотря на эти редкие качества, я предпочитаю первый из этих «Ноктюрнов», может быть, даже не столько из-за самой музыки, сколько из-за того, что искусство, действительно присущее г. Дебюсси, выступает для меня в нем более явно.

Очень жаль, что мы не услышали произведения целиком и что, за невозможностью разместить на эстраде женский хор, г. Шевичяр должен был отказаться от исполнения финала, озаглавленного — «Сирены». По той же причине ему уже пришлось отменить мужской хор, которым заканчивается «Фауст» Листа. Что же это за концертный зал, где симфонию с хорами были бы вынуждены исполнять без хоров! Правда, Новый театр не является концертным залом, а всего лишь пристройкой к Казино де Пари, и даже когда затихает оркестр, очень хорошо слышны медь и большой барабан из соседнего холла. И это происходит в Париже в 1901 году! Вот уже 30 лет, как существуют воскресные концерты, и все еще не нашлось ни одного щедрого любителя музыки (говорят, что такие существуют), который подарил бы музыке здание,

построенное специально для нее. В Германии нет ни одного маленького городка, который не имел бы своего концертного зала. У нас в провинции их несколько. Только один Париж упорно помещает Бетховена и Вагнера в цирках или по соседству с кабаками. Впрочем, у нас ведь есть Трокадеро.

Вагнер, как кажется, не принимал во внимание возможность такого неудобства, когда писал некоторые из своих произведений без хоровых партий, ибо он, как известно, не признавал исполнения в концертах других отрывков, кроме оркестровых фрагментов из его собственных музыкальных драм. Надо думать, что сейчас в Байрейте придерживаются на этот счет противоположной композитору точки зрения, ибо исполнение в концертах целых действий повторяется в вызывающем тревогу количестве. Мы вынуждены верить, что эти исполнения, поскольку их так много, проходят с ведома и одобрения Байрейта. И теперь дело идет уже даже не об отдельных актах, а о целых партитурах. После третьего действия «Гибели богов» и половины третьего действия «Зигфрида» г. Шевичяр исполнил целиком «Золото Рейна». Не я, конечно, стану порицать его за то огромное удовольствие, которое доставило мне его великолепное оркестровое исполнение. Я сомневаюсь, чтобы даже в Байрейте можно было услышать нечто более совершенное, более соответствующее глубокому смыслу произведения; считаю своим долгом заявить во всеуслышание, что г. Шевичяр сделал как дирижер невероятные успехи и что он вот-вот станет равным лучшим из его немецких коллег. Но давайте посмотрим на все с высокой точки зрения, с точки зрения интересов музыки Вагнера, как он понимал эти интересы или, проще, с точки зрения интересов музыки вообще. Думает ли г. Шевичяр, как, кстати, и г. Колонн, который идет по его стопам и объявил исполнение второго действия «Тристана и Изольды», думает ли г. Шевичяр, что служит и Вагнеру и музыке? Не злоупотребляет ли он своего рода гипнозом, который гонит публику в концертные залы, когда она знает, что пойдет там театр? Что же касается публики, то нет сомнения в том, что период посвящения для нее кончен и что сейчас наступил разгар периода эксплуатации. Очень ли необходимо продолжать его до тех пор, пока публика не устанет? Ибо после артистов устанет и публика и впоследствии будет очень

трудно привлечь ее программой, чисто музыкальной. Мне кажется поэтому не очень выгодным для будущего вести ее воспитание по ложному пути, помогая ей судить обо всякой музыке только по сравнению с вагнеровской музыкальной драмой. Уже почти не исполняются в концертах крупные формы симфонии и оратории как духовной, так и светской. Через несколько лет нам останется только театр, и мы будем, весьма вероятно, вынуждены слушать Пасторальную симфонию или «Осуждение Фауста» только приукрашенными той изобретательной мизансценой, которая когда-то привела в восторг завсегдатаев Монте-Карло. Таким мне представляется будущее наших концертов, если там не будет своевременно наведен порядок.

В концертах в Шатле мы за последнее время услышали кое-какие новинки. Колонн показал нам Фантазию на русские темы г. Анри Рабо, которую приняли блестяще и которая благодаря искренности своего характера и изобретательности письма показалась мне достойной похвал, расточаемых ей публикой. Само собой разумеется, мы далеки от стихийности некоторых сочинений Балакирева, Бородина или Римского-Корсакова. Рядом с их музыкальной музыкой г. Рабо кажется даже чересчур благонаправленной, несмотря на красоту своих подробностей и превосходный стиль. Кроме того, невольно спрашиваешь себя, что толкнуло молодого композитора на то, чтобы выбрать в качестве основы для нового произведения народные темы русские, тогда как столько славянских композиторов написали симфонические поэмы, симфонии, камерную музыку и даже множество песен, в которых местный колорит сообщает их произведениям такую ароматную выразительность. Было бы, пожалуй, лучше, если бы г. Рабо вдохновился французскими темами. Их много — очаровательных и абсолютно никому не известных.

Г-н Рауль Пюньо, как известно каждому, — выдающийся виртуоз. Он чудесно играет музыку самых различных мастеров и умеет изменять стиль своей игры в зависимости от исполняемого произведения, что дано далеко не всем пианистам. Это происходит, быть может, оттого, что г. Пюньо — композитор и что он изучил интерпретируемые произведения не только как исполнитель, а проникся их содержанием, проанализировав их форму. Правда, знаменитый исполнитель заставил почти поза-

быть о творце. Тем не менее г. Пюньо ни в коем случае не отказался от композиции, что доказал нам исполненный у г. Колонна Концертштюк. Это сочинение в трех частях, чрезвычайно блестящее, решительное и импульсивное, немного напоминающее по характеру концерты г. Сен-Санса. Все же у г. Пюньо можно отметить и некоторое количество индивидуальных черточек, так что возникающая у меня аналогия не содержит в себе ни намека на какие-либо реминисценции. Концертштюк г. Пюньо — произведение, сделанное очень ловко, инструментованное прочно и легко, и фортепиано в нем (надо ли говорить об этом) трактовано самым блестящим образом. Мне также незачем прибавлять, что г. Пюньо чудесно сыграл свое произведение и имел двойной успех — и как исполнитель, и как композитор.

Г-н Вейнгартнер, — вы, может быть, знаете об этом, — написал очень заметную брошюру под названием «Симфония после Бетховена», брошюру, которую перевела в свое время г-жа Шевийяр и которая, независимо от некоторых спорных моментов, вызвала немалое удивление. Г. Вейнгартнер, довольно несправедливый по отношению к некоторым композиторам немецким, показал себя еще более несправедливым к композиторам французским. Кроме симфоний Берлиоза, он не нашел у нас ничего достойного быть поставленным рядом с шедеврами Раффа, Синдинга или Германа Гёца. Ничего — ни у г. Сен-Санса, ни у Франка, ни у Лало, ни у г. д'Энди, ни у г. Форе, не говоря уже о композиторах более молодых. Г. Юг Эмбер захотел ответить на эту брошюру брошюрой же под тем же названием, в которой он пытается восстановить справедливость. Если г. Юг Эмбер хочет, чтобы книга его отвечала своему назначению, я советую ему перевести ее на немецкий язык, подобно тому как работа г. Вейнгартнера была переведена на французский. Мне кажется, что именно немцы нуждаются в тех объяснениях, которые пытается дать г. Юг Эмбер. Что касается нас, то мы достаточно осведомлены относительно расположения немцев к французской музыке и к нашим национальным богатствам в области симфонии. Исключение они делают только для комической оперы и для балета. У меня нет, само собой разумеется, намерения обсуждать во всех подробностях ответ г. Эмбера г. Вейнгартнеру. В том, что касается немцев, как Шуман и Брамс, то я скорее

придерживаюсь мнения г. Вейнгартнера. В том же, что касается французов, таких, как г. Сен-Санс, Лало, Франк, гг. д'Энди и Форе, то я всецело стою на точке зрения г. Эмбера. Жалею только об одном: поскольку дело шло о симфонии, автор ответа знаменитому дирижеру, обуреваемый чрезмерной любезностью, счел своим долгом поименовать вперемешку не только тех, кто написал симфонии, но и тех, которые, по его мнению, могли бы их написать. Это самый лучший способ, чтобы к вам не отнеслись с должной серьезностью. Так, Эрнест Шоссон, написавший прекрасную симфонию, и г. Ги Ропарц, который, кажется, уже закончил вторую, названы по прихоти алфавитного порядка среди тех музыкантов, которые писали во всех жанрах, кроме симфонического. Но это, в крайнем случае, объяснить еще можно. Гораздо труднее объяснить то, что г. Эмбер не упоминает в своей брошюре ни замечательной симфонии г. Огюстена Савара, ни даже имени г. Альберика Маньяра, написавшего три симфонии, из которых последняя — очень сильное произведение. Я не сомневаюсь в том, что указание на эти пробелы вызовет у выдающегося музыковеда желание внести соответствующие дополнения в его интересную брошюру, прежде чем он отправит ее г. Вейнгартнеру.

Опубликовано в «Revue hebdomadaire». Февраль 1901.

Рабо Анри Бенжамен (1873—1949) — французский композитор и дирижер. Окончил Парижскую консерваторию по классам Масене и Жедальжа. Получил Римскую премию за кантату «Дафна» (1894). Проявил себя блестящим организатором и занимал весьма ответственные должности на музыкальном фронте. Был директором театра Гранд-Опера и директором консерватории. Часто дирижировал, а один год (с 1918—1919) работал со знаменитым Бостонским оркестром. Писал очень много музыки. У него 8 опер, 2 симфонии, симфоническая поэма «Ночное шествие» (по «Фаусту» Ленау), оркестровая фантазия на славянские темы, дивертисмент на темы русских песен и многое другое. Рабо был одним из первых композиторов, писавших для кино.

Пюньо Рауль (1852—1914) — французский пианист, органист, композитор, педагог. Концертная деятельность его началась довольно поздно (с 1893 г.). Гастролировал во многих странах Европы и быстро завоевал самую широкую известность. Неоднократно бывал в России, где пользовался неизменным успехом, выступая как в качестве солиста, так и в ансамбле со скрипачом Изаи. Вопреки уже общепринятому в то время обыкновению, выступая на эстраде в сольных концертах, Пюньо ставил перед собой поты. Умер Пюньо в Москве, во время гастрольной поездки.

Рафф Иоахим (1822—1882) — швейцарский композитор, пи-

анист, педагог. С детства получил солидное музыкальное образование, но прежде чем окончательно посвятить себя музыке, увлекался литературой и естественными науками. Писать музыку стал с 1843 года; в это же время усиленно занялся преподаванием и сотрудничал в музыкальных журналах. В 1862 году обосновался в Висбадене. Написал несколько симфоний, из которых одна, под названием «В лесу», была исполнена не без успеха в ноябре 1873 года в Париже в концертах Падлу. Раффом написаны также хоры для мужских голосов, много романсов, пьес для фортепиано, дуэтов для фортепиано и скрипки, для фортепиано и виолончели и другие сочинения. Творчество Раффа, несколько внешне-описательное, кое в чем даже салонного характера, не отличается глубиной и оригинальностью, но почти всегда изящно и подчас не лишено обаяния. С 1877 года и до своей смерти в 1882 году композитор состоял директором консерватории во Франкфурте-на-Майне.

Синдинг Кристиан (1856—1941) — норвежский композитор. Подобно Григу, является представителем национального направления в норвежском музыкальном творчестве. Обращался к источникам народного музыкального языка как своей родины, так и других скандинавских стран, органично и умело вводя народное начало в собственное творчество. Многие сочинения его отличаются подлинно эпическим размахом. Отлично владея крупными формами, написал три симфонии, концерты с оркестром для солирующих фортепиано, для скрипки, для альта, вариации для двух фортепиано, много небольших пьес для разных инструментов, свыше 200 романсов, хоры для смешанного состава голосов, оперу «Священная гора».

Гец Герман Густав (1840—1876) — немецкий композитор. Был органистом в Винтертуре (1863), а затем поселился в Цюрихе и всецело посвятил себя композиции. Перу его принадлежат две оперы, одна симфония, одна увертюра для симфонического оркестра, два скрипичных концерта, хоровые сочинения, как светские, так и духовные, и целый ряд сочинений камерного жанра.

Лало Виктор-Антуан-Эдуар (1823—1892) — французский композитор испанского происхождения. Автор опер «Фиеско», «Король города Ис», балета «Намуна», 3-х симфоний и многих сольных произведений яркого концертно-виртуозного характера для скрипки, виолончели, фортепиано. В своем творчестве Лало часто пользовался неисчерпаемыми мелодическими богатствами многих народно-песенных культур (французской, испанской, русской, норвежской и др.).

Форе Габриель-Урбен (1845—1924) — французский композитор, органист, пианист, педагог. Писал главным образом камерную музыку. Особенно хороши у него два квартета для фортепиано и струнных: Первый c-moll'ный (1879 г.) и Второй g-moll'ный (1886 г.). Но наиболее талантливы в последние Форе его фортепианные пьесы и необыкновенно обаятельные, тончайшие по эмоциям и гармонической изысканности романсы на слова современных композитору французских поэтов — Леконт де Лилья, Виллье де Лилья Адапа, Альбера Самена и особенно Верлена. «Лунный свет» (1887), Пять мелодий (1. «Мандолина», 2. «Вполголоса», 3. «Григ», 4. «Климен», 5. «Экстаз» — 1890), «Добрая песня» (La bonne chanson) — девять романсов (1891—1892) — все это

как один из новых образцов современного оперного театра; поэтому, даже предполагая зрителей, достаточно искушенных в этой области, нельзя было слишком сильно досадовать, видя их недоумение. Поэма г. Метерлинка сама по себе должна была показаться множеству людей, более коротко знакомых с Жюлем Барбье, нежели с Шекспиром, неразрешимой загадкой. Ее ключеватая структура, нарочитая наивность, подчас странный символизм, примитивная суровость одних эпизодов, контрастирующих с неуловимой деликатностью других,— все это могло удивить и оттолкнуть большое количество зрителей. Если прибавить к этому, что в музыке г. Дебюсси почти нет аналогий ни с искусством традиционным, ни с недавно вымученными под влиянием Вагнера партитурами, то станет понятным, что те, кто являются в театре так называемыми проводниками общественного мнения, оказались раздосадованными таким исчерпывающим проявлением смелости. Ничуть их не оправдывая, можно понять, что потревоженные в своих давно приобретенных привычках и лишённые обычно предлагаемых им опорных точек, они сочли более элегантно даже не стараться понимать что-либо. Ссылаясь на возможные неувязки спектакля, они ловко избегали необходимости высказаться о его великолепии и новизне. Это старая история, которая закончится, как и предыдущие: через несколько лет решительно все будут претендовать на роли первых, провозгласивших красоту нового произведения; критики же, как лишённые памяти народы, станут во главе хора. И, упоенные зрелищем собственного душевного величия, они почувствуют себя особенно бодрыми, чтобы при следующем случае снова начать свои превосходные издевательства.

Капитальный факт, на котором, как мне кажется, слишком мало останавливались, это совершенно особый характер сотрудничества г. Метерлинка и г. Дебюсси. Здесь ни в коей мере не идет речь о либретто и партитуре, а о музыкальном воплощении драмы, задуманной независимо от возможности ее музыкальной обработки. Своей поэзией, волнующей человечностью действующих лиц, выразительным значением каждого изменения в декоративном, кажушемся сновидением фоне, на котором выделяются силуэты невинности, доброты, жестокости или экстаза трагически бессознательных существ, литературная драма все время приходит в соприкосновение с теми

областями чувства, где словесное выражение стремится раствориться в выразительности музыкальной. Драма музыкальна по танцевальной атмосфере, в которую погружены даже наиболее определенные и наиболее проясненные ее части. Она музыкальна по гармоничному богатству языка и по диалогу, по фразам, полным того далекого смысла, отголоски которого могут получить отражение и быть продолжены только в оркестре. Однако по форме своей драма эта не обязательно вызывает музыку. Ее обороты — вовсе не обороты симфонии. Если бы ее музыкальность оказалась не выявленной, ее поэтическая неприкосновенность осталась бы абсолютно не затронутой. Может быть, даже она скорее удовлетворилась бы музыкой эпизодической и мелодраматичной, чем полным переводом в музыку вокальную. Но именно в этом и состоят новизна, оригинальность и смелость подвига композитора. Усвоив текст г. Метерлинка, г. Дебюсси не заимствовал у поэта некую канву в жанре той, по которой музыкантам обычно нравится вышивать. Он также не собирался накладывать на этот текст музыкальную партитуру, живущую независимой жизнью и имеющую самый обыденный профессиональный интерес. Также не собирался он писать музыку только для тех мест, где поэзия как бы особенно ее вызывает, и оставить другие места в тени более или менее сухого речитатива. Эти различные способы применения тех или иных приемов весьма несовершенно отвечали бы его цели: дать драме исчерпывающее музыкальное выражение в точном соответствии с ее музыкальностью словесной и, оставив в стороне всякую эгоистическую заботу об адаптации, превратить в реальность музыку этого декламированного пения.

Вот что, кажется мне, хотел сделать г. Дебюсси. Ему, по-моему, абсолютно и великолепно удалось окружить желательной ему атмосферой драму г. Метерлинка. Это удалось ему без того, чтобы его музыкальная оригинальность или богатство его дарования, которые для всякого другого послужили бы в данном случае, возможно, помехой, заставили его хоть на йоту отступить от намеченного пути. Новизна результата должна была неминуемо вызывать удивление даже самых опытных судей. Многие из них сочли необходимым приписать всю силу воздействия произведения поэту, заявив, что музыки здесь нет, тогда как, наоборот, здесь только музыка. Но музыка, до такой

степени вошедшая в состав действия, музыка, так естественно вытекающая из художественного оформления, ситуации и речи, музыка, до такой степени приблизившаяся к музыке, вложенной в слова, что в общем впечатлении, производимом этим переливанием в звуки, совершенно невозможно отделить музыку от текста, насквозь пропитанного ею; и даже так, что в конечном итоге музыка может показаться столько же бессознательным творением поэта, сколько драма — созданием музыканта.

Однако, поскольку такова тема данной хроники, надо поговорить об этой музыке как об искусстве отдельном, что можно сделать, только разбив тот совершенный образ, который она собой представляет в соединении с поэмой, и стараясь рассмотреть ее только в подробностях. Рассмотренная таким образом, она съезживается до размера мелких, то светлых, то мрачно сверкающих блесков, разложением и анализом красящего вещества которых можно при желании заняться, в случае, если подобная игра доставляет удовольствие. Но ведь если смотреть на витраж с теневой стороны, что же останется от него, кроме мертвых тонов и свинцовых стержней?

С такой точки зрения охватив партитуру «Пеллеаса и Мелизанды», одни сочли себя вправе заявить, что в ней нет ни ритма, ни мелодии, ни гармонии; другие — что в ней нет и следов тематического развития или даже ясно различимых музыкальных тем; и, наконец, кое-кто не нашел в ней ничего другого, кроме приятно-монотонного шуршания оркестра, мурлыкающего как придется. Как будто вне поэмы, из которой она вытекает, музыка, не разделенная на отдельные формы, могла и должна была бы найти равновесие сама по себе; как будто ритм, мелодия, гармония — самое интимное выражение личного творчества композитора, были «вещами в себе», независимыми от индивидуальности музыканта; как будто тематическое развитие было на вечные времена связано той формой, которую придал ему Рихард Вагнер, повиновавшийся тогда только требованиям своей личной творческой гениальности. В действительности же, если мы не будем считаться с порочным методом определения произведения путем сравнения, методом, сводящим на нет большинство критик и парализующим любое непосредственное восприятие, мы очень скоро признаем, что музыка г. Дебюсси, наоборот, очень мелодична, очень ритмична и сви-

детельствует о гармонической концепции, столь же новой, сколь и смелой. Только эта мелодия, эта ритмика, эта гармония — не те, которые благодаря подражанию мастерам стали общим достоянием. Они принадлежат лично ему, особенно гармония, по поводу которой кричали о беспрерывном нарушении правил, тогда как она лишь гениальное расширение ее основных принципов. То же можно сказать и об экономии средств в тематическом развитии, проведенном с точки зрения не просто музыкальной, а глубоко психологической и совершенно новой. То же и о логике оркестрового комментария, восхитительного по единству композиции. Все это принадлежит лично г. Дебюсси, все это его собственное; и очень забавно, что его за это упрекают, после того как столько жаловались на диаметрально противоположные недостатки его коллег, которые в данном случае вдруг превратились в достоинства.

Ограниченный размерами заметки, я не смогу заняться более подробно исследованием музыки «Пеллеаса и Мелизанды». Кстати, она не очень-то этому поддается, и общие соображения здесь предпочтительны самым ученым расчленениям. Чтобы полностью и без усилий воспринять красоту произведения музыканта, достаточно созерцать его не с теневой стороны, со стороны специалистов-техников и свинцовых стержней, а со стороны света, которым освещает ее поэма. Отсюда все оживляется и начинает жить; все периоды произведения явственно выступают на общем фоне волнения и человечности; каждый такт соответствует обстановке, которую он подчеркивает, от самой мрачной до трепещуще светлой, и также соответствует передаче чувств от самых нежных и страстных до самых грозных и самых таинственных.

«Пеллеас и Мелизанда» не только прекрасное произведение; это также прекрасный спектакль. Г-н Карре, окружив работу гг. Метерлинка и Дебюсси всеми очарованиями постановки самой продуманной и утонченной, доказал такую смелость передовых тенденций, с которыми следует его горячо поздравить. Декорации г. Жюссона и г. Ронсена могут считаться среди самых прекрасных работ этих мастеров. Исполнение не уступает постановке. Мадемуазель Гарден — самая поэтичная и трогательная Мелизанда. Г-н Дюфран — самый трагический Голо, а г. Виэль — самый волнующий Аркель, какого только

можно пожелать. Мадемуазель Жервиль-Реаш доказывает наличие своих вокальных данных в роли Женевиэвы, а г. Перье — свое очень ценное актерское дарование в роли Пеллеаса. Что касается г. Мессаже, дирижирующего оркестром, то его задача — самая значительная и лучше всех выполненная. Он ведет представление с тщательностью, добросовестностью и страстностью, признанными самим автором, с любовью посвятившим ему свою партитуру.

Опубликовано в «Chronique des Arts». Май 1902.

СИМФОНИИ ШУМАНА. «ПОСЛЕПОЛУДЕННЫЙ ОТДЫХ ФАВНА» К. ДЕБЮССИ

Г-н Шевийяр задумал показать нам в этом году все четыре симфонии Шумана в хронологическом порядке. Так у нас понемногу входит в обычай составлять ряд последовательных концертов из произведений одного типа, написанных в различные периоды жизни одним и тем же композитором. Это придает программе монолитную внешность, и публика может вынести некоторую пользу из такого ряда исполнений, когда ей действительно представлена возможность присутствовать при эволюции гениального или талантливого творческого дарования. Это не всегда удается, и в том, что касается Шумана, можно позволить себе признать, отнюдь не кощунствуя, что его симфонии отличаются друг от друга только по характеру без того, чтобы их последовательное исполнение обнаруживало хоть какие-нибудь признаки развития или изменения. Первая симфония не отстает от последующих ни по широте разработок, ни по ловкости инструментовки, ни даже по приспособляемости мыслей к полифоническому стилю. Словом, в симфониях, следующих за первой, не обнаруживается по отношению к ней никакого сдвига ни в форме, ни в фактуре. Это значит, что порядок, в котором исполняют симфонию, не играет, в общем, никакой роли.

Между тем точно, что Шуман, по-видимому, чувствовал себя вполне свободно только в музыке интимного характера и мысли которого редко вызывают необходи-

мость их оформления в оркестре, был еще более стеснен в тот момент, когда писал свою первую симфонию, чем впоследствии при проведении той в некотором роде транспонировки, на которую постоянно вынуждала его природа его музыкальной мысли, с трудом приспособлявшейся к симфоническому письму. То затрудненное и надуманное, что самое углубленное и тщательное исполнение не в состоянии устранить окончательно, яснее выступает в первых симфониях, чем впоследствии, когда Шуман создаст себе прием инструментовки, основанный на собственных недостатках, которые таким образом приобретут характер осмысленной системы. С этой точки зрения будет поучительно проследить от произведения к произведению за «достижениями» композитора, проследить с тем, чтобы понять, что восхищаться следует у Шумана больше всего бесподобным лиризмом «Крейслерианы», «Давидсбюндлеров», «Новеллетт» и «Песен».

Несмотря на прекрасное исполнение г. Шевийяра, Вторая симфония Шумана не заставила меня отказаться от тех оговорок, которые я сформулировал по поводу Первой. Шумановская эмоция сама по себе нечто изысканное и изумительное. Но чтобы заполнить такие обширные рамки, как рамки симфонии, не создавая у слушателя впечатления разноречия между формой и содержанием, недостаточно одного лиризма. Если, желая достичь заметных результатов в разработках, лиризм этот изживает самого себя, не давая в разработках нагнетания интенсивности, — цель не достигнута. И автор отходит еще дальше от цели, когда он как бы перестает считаться с собственной индивидуальностью и заимствует приемы, ритмы и обороты фраз у таких симфонистов, как Мендельсон. К сожалению, это то, что слишком часто случается с Шуманом. Дух его сочинений, их характер всецело принадлежит ему; что же касается структуры и инструментовки, то они отяжеляют и опошляют шумановские сочинения, делают их чужими, почти неузнаваемыми. И это очень жаль: из большей части этих симфонических отрывков, если бы их сжать и облегчить, получились бы прекрасные произведения камерной музыки или очаровательные фортепианные пьесы.

Г-н Шевийяр показал нам также в первый раз «Прелюдию к послеполуденному отдыху фавна» г. Клода Дебюсси. Все волшебство летнего дня отразилось в этой

драгоценной странице: солнечные блики в лесной чаще, страстность желаний, причуды сновидений — все это возникает играючи в гармонических и звуковых аналогиях, восхитительная свобода которых ни в чем, по-моему, не противоречит другой необходимой игре: игре музыкальных форм. Именно благодаря этой своей способности строить логическое целое при помощи только одной фантазии и кажется мне неподражаемым талант г. Дебюсси. Достижения его, конечно, ничем не обязаны заимствованию традиционным структурам. Но и по этому случаю не мешало бы напомнить, что эти традиционные формы построения связаны с выражением совсем иного образа мыслей и что формы эти как таковые сами по себе не существуют.

Мысль Дебюсси, как и везде, сама рождает форму, и никак нельзя осуждать автора за выбор именно той формы, которая наиболее естественно соответствует его личным ощущениям. Самое главное в том, чтобы ощущения и формы были совершенно согласованы. Мы только что установили, что величайшим недостатком шумановских симфоний надо считать именно это отсутствие согласованности. Не будет, право, доказательством особо острого критического ума, если мы откажемся от предположения подобного упрека автору «Послеполуденного отдыха фавна».

Опубликовано в «Chronique des Arts». Ноябрь 1902.

КОНЦЕРТЫ. ГАБРИЕЛЬ ПЬЕРНЕ

Перспектива услышать «Стенку Разина» Александра Глазунова, пьесу, которую я знал только по партитуре, а также желание присутствовать при втором исполнении симфонии Франка снова привели меня в прошлое воскресенье в Шатле. Это вовсе не значит, что программа концертов Ламурё представляла меньший интерес. Там даже предполагалась премьера, исполнение симфонической поэмы г. А. Бюссера, которую г. Шевийяр повторит, надо надеяться, и в следующее воскресенье. Но, кроме всего прочего в Шатле, дебют в качестве дирижера оркестра г. Пьерне представлял для меня слишком большой интерес, чтобы я смог пропустить случай понаблюдать, как

будет действовать автор «Тысячного года» после того, как пройдет нервное волнение, вызванное первой встречей с публикой.

Испытание оказалось решающим. Уже сейчас можно точно установить, что в лице г. Габриеля Пьерне мы имеем дирижера, которому предстоит самое прекрасное будущее, дирижера в высокой степени чуткого, сильного и работоспособного, дирижера, которому не хватает только практики, чтобы добиться совершенно изумительных результатов.

С прошлого воскресенья он в некоторых отношениях радикально перестроил свою манеру дирижировать. Поощренный, по всей вероятности, благосклонным приемом публики, он всецело отдался своему музыкальному чувству, трепетному и всеобъемлющему, внушил его оркестру и захватил им аудиторию так, что мы пережили трактовку музыкальных произведений, настолько живую, взволнованную и проникнутую духом авторов, написавших эти произведения, что самые привередливые из них не смогли бы пожелать лучшего.

Концерт начался с увертюры к «Королю Лиру» Берлиоза. В некоторых отношениях она превосходит недавно исполненную увертюру к «Тайным судьям», в других, как мне кажется, заметно ей уступает. Конечно, здесь больше, чем в «Тайных судьях», единства в композиции целого, больше подлинной эмоции, верного ощущения стиля и поэтичности. Но в этой опере, от которой уцелела только увертюра, Берлиоз имеет дело с либретто, безусловно (мы в этом уверены) уступавшем гениальным возможностям композитора. В увертюре же к «Королю Лиру» Берлиоз стремится передать Шекспира языком музыки, и то, что слушатель сохранил в памяти о страшной, душераздирающей трагедии, в достаточной мере вредит музыкальной передаче, поистине слишком отстающей от оригинала. Начало увертюры безусловно грандиозно, хотя и несколько сумбурно, но затем музыкальная выразительность слабеет и мельчает. Форма классической увертюры плохо подходит к симфоническому воплощению шекспировского шедевра, и периодическое возвращение тематического материала (тема, характеризующая Корделию, кажется сегодня уж очень шаблонной) придает произведению в целом условную форму, абсолютно противоречащую свободному и дикому характеру драмы.

«Стенька Разин», так же, как и вторая фа-диез-минорная симфония, пожалуй, самое совершенное произведение г. Александра Глазунова. Это шедевр описательной музыки, той, которую рассматривают обычно как искусство второстепенного значения, искусство, которое на самом деле является таким для тех, кто желает видеть в нем только некое перешитое и неточное подражание ритмам, звучностям и краскам естественных явлений, так же, как и условное изображение человеческих страстей. Но в действительности музыка, в полном смысле слова чисто подражательная, существовать не может; она должна рассматриваться только как музыка хорошая или плохая, независимо от какого бы то ни было принципа. И из-за того, что имеются посредственные симфонические поэмы, не следует выводить заключения о посредственности самого жанра; так же, как из факта, что большая часть послебетховенских симфоний далеко уступает Бетховену, не следует делать вывода, что симфония как таковая — отживший музыкальный жанр. Тем более что программная музыка не обязательно описательна. Если бы она, по существу, оказалась невозможной, то и драматическая музыка, которая также покоится на принципе ассоциаций и косвенного выражения мыслей и чувств, была бы тоже невозможна.

Можно было бы долго заниматься обобщениями на эту тему. Чтобы не отвлекаться от работы г. Глазунова, скажу, что она вызывает восхищение вовсе не в силу обнаруженного в ней большего или меньшего совпадения с поэтическим сюжетом, явившимся поводом для сочинения. Наоборот, легенда в достаточной мере наивна и слишком сложна, чтобы можно было при прослушивании следить за точным совпадением музыки с передаваемым ею сюжетом. Но, если охватить только ее общий характер, а затем слушать оркестр, не думая о подробностях фабулы, «Стенька Разин» выступает как одно из лучших произведений русской школы как по свежести и привлекательности всегда оригинально комбинированных музыкальных мыслей, так и по блеску инструментовки.

Никогда я так не наслаждался несравненным обаянием, излучаемым «Прелюдией к послеполуденному отдыху фавна» г. Клода Дебюсси, как под управлением Габриеля Пьерне. Эта музыка, в какой-то степени неуловимая, происходящая как бы за пределами мира внятных

гармоний и вместе с тем остающаяся всегда и прежде всего музыкой и даже музыкой чрезвычайно ясной и убедительной, требует интерпретации, совмещающей безграничную поэтическую свободу с самой кропотливой точностью. Исполнение в прошлое воскресенье оказалось таким гибким и точным, что присущий пьесе характер чудесной оркестровой импровизации был выявлен с полной очевидностью и пьеса, ставшая прозрачной для самых близоруких глаз, была повторена по единодушному требованию публики.

Самым странным и редко встречающимся было то, что второе исполнение еще превзошло первое по горячности и точности.

Что же касается симфонии Франка, которой на сей раз заканчивался концерт, то ее интерпретация оставила далеко позади все предположения, подсказанные предыдущим исполнением, уже замечательным, но более корректным, нежели вдохновенным. Симфония предстала в этот раз во всем великолепии жизни, во всей роскоши выразительности, которой проникнута в ней каждая тема. Мы поистине пережили непосредственное ощущение гениальности мастера, достойным последователем которого показал себя в этот день справедливо заслуживший оvation г. Пьерне.

Опубликовано в «Chronique des Arts et de la Curiosité». Ноябрь 1903.

Бюссер Анри-Поль (1872—1971) — французский композитор, дирижер, педагог. В 1893 году лауреат Римской премии (кантата «Амадис Галльский»). С 1894 года органист в С. Клу и хормейстер в театре Комической оперы. С 1902 — дирижер в Гранд-Опера и руководитель класса камерного ансамбля в Парижской консерватории. Среди его сочинений: оперы «Дафнис и Хлоя» (1897), «Коломба» (по Мериме, 1920), балет «Хоровод времен года» (1905); вариации на тему народной песни для большого оркестра, симфонические поэмы, романсы, хоры, сочинения для органа.

Пьерне Габриель (1863—1937) — французский композитор, пианист, дирижер. Получил Римскую премию за кантату «Юдифь» (1882). Писал оперы, балеты-пантомимы, симфоническую, камерную светскую и духовную музыку. Приглашенный в 1903 году Э. Колонном в основанную им концертную организацию в качестве второго дирижера, неожиданно проявил блестящие дирижерские способности и после смерти основателя концертов в 1910 году был утвержден главным дирижером «Концертов Колонна».

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ И. БРАМСА
«МОРЕ» К. ДЕБЮССИ

Г-н Колонн открыл сезон 1905—1906 программами блестящими, произведениями знаменитыми, с исполнителями — любимцами публики. Он еще не дал нам ни одной из тех новинок, которые, по всей вероятности, держит про запас. Вооружимся же терпением и согласимся с тем, что ожидание неизвестного ни в чем не умаляет того удовольствия, которое мы испытываем и всегда будем испытывать, слушая шедевры, подобные «Троянцам» или третьему действию «Зигфрида», в исполнении таких артистов, как г-жа Литвин, гг. Салеза и ван Руа. Удовольствие это чисто музыкальное, значительно отличающееся от впечатления, производимого искусством всеобъемлющим, тем, которым, по мысли задумавших их мастеров, и должны захватывать эти великие произведения. Тем не менее это удовольствие подлинное, кстати, испытываемое кое-кем особенно остро потому, что строгая эстетика желала бы его запретить.

Я имел случай услышать снова на одном из концертов Вторую симфонию Брамса. Вторичное прослушивание не принесло мне радости. Не то чтобы я мало уважал глубокие знания, благородство намерений, возвышенность чувства и незыблемость формы, характеризующие это почтенное сочинение, но все эти внушительные достоинства не служат для выявления чего-либо существенного в выражении, чего-либо сколько-нибудь яркого в мыслях. Совершенно очевидно, что для Брамса, как и для всех композиторов, приписывающих музыкальным формам ценность, независимую от их содержания, существуют, или во всяком случае, кажется, что существуют тематические схемы таких форм, как адажио, скерцо, финал или первая часть, схемы, предопределяющие характер симфонии как единого целого и оберегающие ее традиционное равновесие. Эта академическая точка зрения уже заранее слишком сковывает генезис выражения в музыке, чтобы тому, кто становится на эту точку зрения, стало возможным освободиться от влияния великих образцов, по отношению к которым он сам обрекает себя на роль весьма ослабленного эхо. Подлинная индивидуальность Брамса сказывается в некоторой нежной меланхолии, приятно выражающейся в полухарактерных

частях его произведений. Его скерцо зачастую оживлены несколькими рыхлой грацией. Скерцо Второй симфонии — безусловно лучшая страница в этом направлении. Что же касается остального, то уверенность руки и прекрасное письмо разработок не могут замаскировать условную выразительность чувства как в адажио, более перегруженном, чем глубоком, так и в финале, многословно и тяжело повторяющем то, что Бетховен уже сказал нам в финале своей Четвертой симфонии.

В концертах Ламурэ среди произведений чисто симфонического репертуара — две новинки: первое исполнение трехчастного произведения г. Клода Дебюсси, озаглавленного «Море», и фрагменты из сюиты г. Пьера Кунка, — живописной работы, музыкально иллюстрирующей впечатление от лангедокских пейзажей. С самых различных точек зрения обсуждая работу автора «Пеллеаса и Мелизанды», очень много спорили, но так и не смогли прийти к соглашению относительно достоинств и недостатков нового произведения г. Дебюсси. Иные не находят в нем моря, другие не находят в нем музыки. Но ни музыка, ни море — не абстракции, не вещи в себе, и, продолжая говорить суровым языком философии, скажу, что они не являются познаваемыми объектами, отделимыми от субъекта познающего. Между тем здесь субъектом познающим является сам г. Дебюсси. Следовательно, надо было ожидать, что он вынесет от моря музыкальное впечатление, не противоречащее его собственной музыке. Отсюда следует, что море или лес, лес или море не имеют никакого отношения к морю или лесу художников, поэтов или музыкантов, не являющихся г. Дебюсси, так же как и его музыка не имеет никакого отношения к музыке Чайковского или Брамса. И поскольку море и музыка или, говоря вернее, море и его собственная музыка являются для него, по существу, одним и тем же, нет ничего удивительного в том, что море г. Дебюсси оказалось таким, каким оно есть. Поэтому все сводится к оценке произведения, рассматриваемого только как музыка Дебюсси.

В этом отношении трудно было бы отрицать, что автор привел здесь неоспоримое доказательство своей технической виртуозности. Что касается демонстрации его манеры письма, то это так же совершенно, как «Послеполуденный отдых фавна» или «Ноктюрны», и даже в некоторых отношениях еще более совершенно. Чувствуется,

что композитор безоговорочно владеет своим мастерством. Может быть, это даже чувствуется слишком определенно, и возможно, что именно в этом кроется причина относительного разочарования некоторых поклонников г. Дебюсси, которые, узнав о выбранном им сюжете нового произведения, рассчитывали на обновление и расширение его музыкального горизонта. Тем не менее можно с уверенностью сказать, что обновление в этом произведении безусловно намечается. Но для того чтобы его заметить, нужен более острый глаз и более глубокое знание всей совокупности творчества Дебюсси, чем то, которое музыкант вправе требовать от большей части своих самых восторженных приверженцев. Можно предположить, что г. Дебюсси — все говорит об этом — более ощутимо для своих друзей обнаружит признаки обновления в своей будущей работе.

Опубликовано в «Chronique des Arts et de la Curiosité». Ноябрь 1905.

Кук Пьер (1865—1941) — французский композитор. По окончании консерватории получил место органиста и хормейстера в парижской церкви Сен-Сюльпис. Кук писал музыку в разных жанрах, но творческая продукция его не представляет интереса.

«БОРИС ГОДУНОВ»

Нет, пожалуй, сегодня любителей музыки, которые не знали бы великого произведения Мусоргского. Оставшееся долгое время неизвестным французской публике, но вот уже лет тридцать вызывающее восхищение первых среди нас, приобщившихся русской музыке, оно по-прежнему самое гениальное, самое человеческое, самое всемирное и вместе с тем самое национальное творение русского музыкального искусства.

Поэтому надо радоваться недавнему возобновлению постановки в театре Оперы, если это возобновление означает, что «Бориса Годунова» надо теперь рассматривать как оперу, окончательно вошедшую в репертуар Национальной Академии музыки.

Вот уже второй раз с прошлого года, как на афише театра появляется объявление о ряде представлений «Бориса». И несколько исключительные условия, в которых

происходит это возобновление, то есть особый выбор специально приглашенных дирижера и артиста на роль главного действующего лица, не противоречит нашему предположению, ибо и к другим, прочно вошедшим в репертуар операм, театр иной раз относится с исключительным вниманием.

Впрочем, надо сознаться, что в данном случае эта исключительность вполне оправдана, если принять во внимание совсем особые трудности интерпретации, родившиеся в результате тех ни с чем не сравнимых впечатлений, которые произвели прежние русские спектакли, и ошеломляющий образ, созданный Шаляпиным в роли Бориса.

Конечно, и думать нечего, сделать лучше или даже хотя бы так же, как это было тогда. Но все же считают необходимым, с целью предложить публике хотя бы некоторую гарантию подлинности, пригласить русских артистов по крайней мере на главные роли. По этой причине мы видим за пультом г. Кусевицкого и на сцене г. Ванин-Марку, признанного исполнителя самых трудных ролей, артиста, сливающего среди певцов на редкость умелым актером.

Выбор таких артистов сам по себе великолепен. Он безусловно способствует наплыву публики. Тем не менее, учитывая возможность окончательного утверждения шедевра Мусоргского на сцене театра Оперы, быть может, и опасно выдавать эти приглашения за необходимость, поскольку с абсолютной точностью установлено, что никоим образом и как бы ни старались, особая атмосфера и незабываемый характер первых русских представлений «Бориса» не могут быть искусственно воссозданы.

Установив этот факт, нет причин, чтобы «Борис Годунов» не шел с легкостью в обычных условиях, как произведения Вагнера, например, представления которых не меньше посещаются публикой из-за того, что они утратили специфически вагнеровскую манеру выражения, или, если хотите, специфически байрейтскую особенность интонаций и предстают перед публикой в своем чисто музыкальном великолении.

Таким образом, были бы устранены для «Бориса Годунова» те особые трудности, о которых мы говорили выше и которые будто бы препятствуют более частым представлениям оперы.