

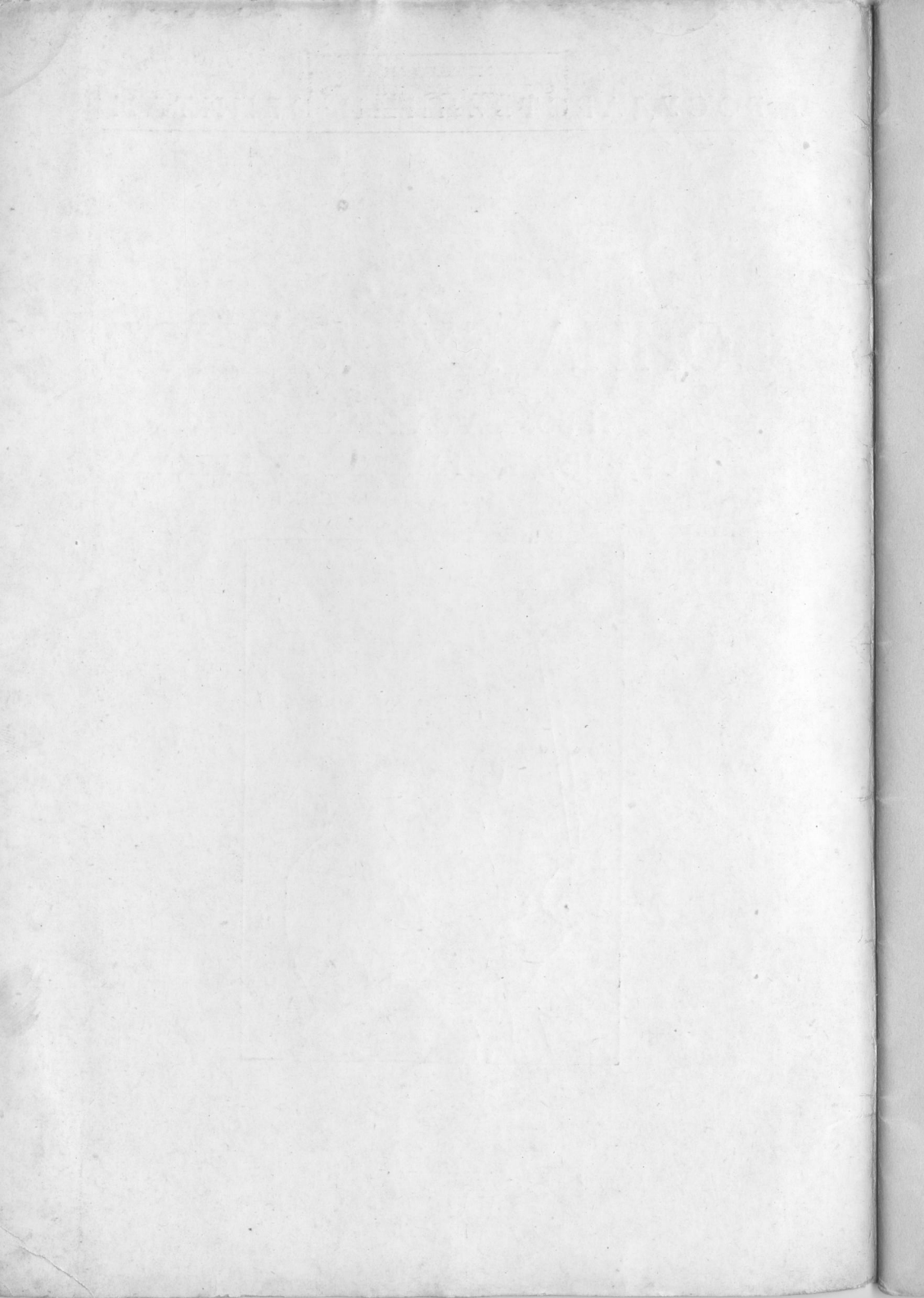
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

ВОЙНА БУФФОНОВ

И БОРЬБА ЗА РЕАЛИЗМ
В ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКЕ XVIII ВЕКА



ЛЕНИНГРАД
1 9 3 3



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
МУЗЕЙ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

ВОЙНА БУФФОНОВ

И БОРЬБА ЗА РЕАЛИЗМ
В ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКЕ
XVIII ВЕКА

ЛЕНИНГРАД

1 9 3 3

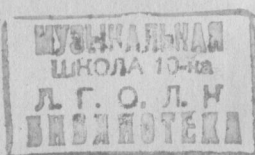
НА ОБЛОЖКЕ
ФРОНТИСПИС КНИГИ ДИДРО
„ПЛЕМЯННИК РАМО“

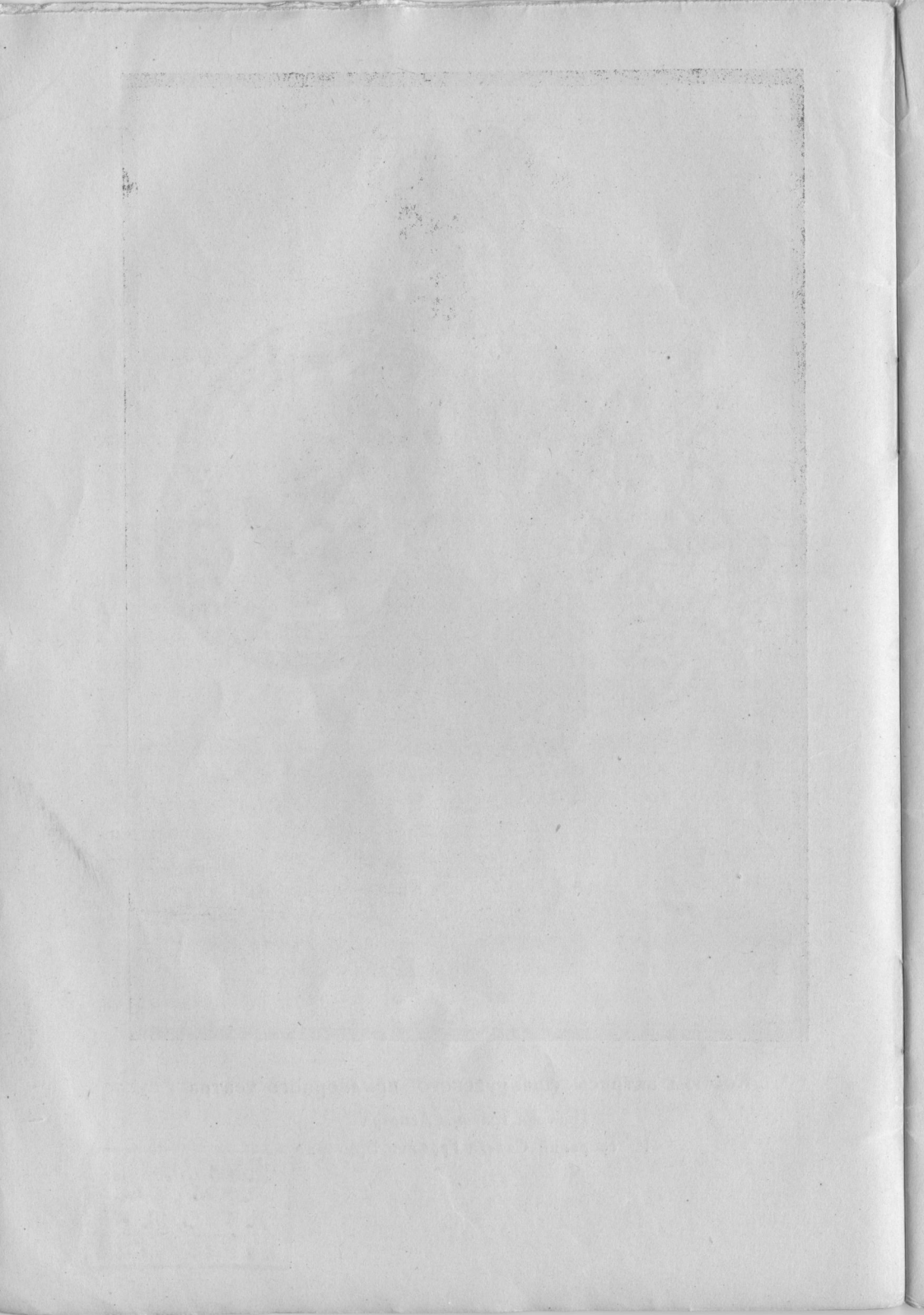


Костюм актрисы французского придворного театра

Цветная гравюра Лепотра

Из собраний Отдела Графики Эрмитажа





„ВОЙНА БУФФОНОВ“

И БОРЬБА ЗА РЕАЛИЗМ В ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКЕ XVIII В.

Стоящая перед советским искусством задача овладения творческим методом социалистического реализма естественно заострила внимание на проблеме буржуазного реализма. Осознание специфических черт социалистического реализма, как метода, наиболее исчерпывающе и правдиво отображающего многообразие жизненных явлений в их классовой обусловленности и классовой направленности, одной из предпосылок своих имеет вскрытие процесса становления и исторической сущности буржуазного реализма. Понятно поэтому, что в плане развертывания своей музыкально-исторической музейной экспозиции Государственный Эрмитаж не смог пройти мимо данной проблемы. В известной мере он ее затронул в первой же своей музыкально-экспозиционной работе — в концерт-выставке „Французская музыка эпохи разложения феодализма и буржуазной революции“. Однако, там эта тема могла быть освещена лишь в наиболее общих чертах, поскольку прямой задачей своих концертов-выставок Государственный Эрмитаж считает именно обобщающий показ музыкальной культуры на определенных исторических отрезках ее развития, в борьбе ведущих и определяющих классовых художественно-идеологических течений. Актуальность проблемы привела к построению, наряду с названным синтезирующим концертом-выставкой, также специального монографического концерта, посвященного более углубленной трактовке вопроса становления буржуазного реализма в музыкальном искусстве.

В качестве конкретного стержня для концерта выбрана борьба за реализм в французской музыке XVIII века. Борьба эта протекала с той резкой четкостью, которая столь характерна для всей французской истории. „Франция — страна, в которой историческая борьба классов более, чем где-либо, каждый раз доводилась до решительного исхода, и поэтому сменявшие друг друга политические формы, в рамках которых разыгрывается классовая борьба и которые синтезируют конечный итог этой борьбы, носят резко определенный характер. Центр феодализма в средние века, образ-

цовая страна централизованной сословной монархии со времени Возрождения, Франция в эпоху Великой революции разрушила феодализм и обосновала господство буржуазии в классически чистом виде, не встречающемся ни в какой другой европейской стране"¹.

Идеологическая подготовка Великой французской революции, как известно, выразилась в развитии материалистического мировоззрения, воплотившегося в философии передовых буржуазных мыслителей и сыгравшего столь значительную роль в деле последующего формирования марксизма. „В конце XVIII века, во Франции“, подчеркивал В. И. Ленин, „где разыгралась решительная битва против всяческого средневекового хлама, против крепостничества в учреждениях и в идеях, материализм оказался единственной последовательной философией, верной всем учениям естественных наук, враждебной суевериям, ханжеству и т. п.“²

Борьба за реалистическое искусство — в частности, музыку — составляла неотъемлемую часть происходившего общего наступления на идеологическом фронте. Недаром вожаками ее являлись те же самые великие философы-материалисты — Дидро, Руссо, Гольбах, Гримм, Даламбер и др., которые утверждали новое мировоззрение восходящего класса. Их органическое, живое участие — как в теории, так и на практике — в формировании нового музыкального искусства отражено в программе концерта путем включения в нее литературных образцов происходившей страстной и яркой полемики.

С особенной остротой разыгрывались классовые бои на участке музыкального театра. „Распри Парижского парламента со Двором, его изгнание и перенесение палаты в Понтуаз“, писал один из их активных участников: „— все эти события были предметом обсуждения для Парижа не более, чем на двадцать четыре часа; и чтобы ни делало в течение года это почтенное учреждение, чтобы привлечь к себе взоры публики, оно никогда не смогло завоевать и тридцатой доли того внимания, которое уделялось революции, происходившей в музыке“³. И здесь первой серьезной битвой против „крепостничества в идеях“ была знаменитая „война буффонов“.

Название это заимствовано из французской критико-публицистической литературы того времени („Querelle des Bouffons“). Когда в 1752 году в Париж приехала странствующая труппа итальян-

¹ Энгельс, предисловие к „18 брюмера Луи Бонапарта“ Маркса, изд. 1932 г., стр. 5—6.

² Сочинения, 3-е изд., т. XVI, стр. 350.

³ Гримм, Correspondance litteraire, Juillet 1753.

янской оперы-буфф во главе с Манелли, имевшая в своем репертуаре ряд комических опер Перголези, Кокки, Ринальдо да Капуа и др., то вокруг ее спектаклей разгорелись ожесточеннейшие споры. Париж раскололся на два резко враждебных лагеря: „буффонистов“—сторонников итальянской оперы-буфф, и „антибуффистов“—приверженцев французского придворного театра. Первые защищали жизненную правдивость музыкальной комедии, основанной на бытовой сюжетике, на естественной мелодике и четкой ритмике, на бесхитростном сценическом обрамлении, на содержательности и действенности спектакля. Вторые боролись за восходившую еще к Люлли и затем продолженную Рамо традиционную пышность музыкальной трагедии, в которой облаченные в придворные костюмы актеры величественно передвигались по роскошно обставленной сцене, изображая мифологических героев, в рамках сложнейшего регламента канонизированных средств художественного выражения. Первые боролись за конкретность, за реализм, т. е. за тот же материализм; вторые—за условность, за абстрактность, т. е. за чистый идеализм. Борьба двух музыкально-театральных систем была борьбой двух классовых мировоззрений; она была борьбой двух способов общественного познания и утверждения жизни.

„Итальянские актеры, которые в течение десяти месяцев играют в театре Парижской оперы и которых здесь называют буффонами“, повествует далее Гримм: „до такой степени поглотили внимание Парижа, что парламент, несмотря на все свои мероприятия и процедуры, которые должны были доставить ему славу, не смог избежать полного забвения“.

Задорный, стилистически пародирующий библейские тексты, памфлет „Маленький пророк из Бемишброды“, написанный Гриммом при участии Дидро, и теоретически-заостренное „Письмо о французской музыке“ Руссо открыли решительный бой против придворного музыкального театра. За ними последовало огромное количество полемической литературы обеих враждовавших партий. В 1754 году итальянская труппа королевским указом была насильственно удалена из Парижа. Но семена, брошенные ею на французскую почву, тотчас же дали ростки. Появился значительный ряд оригинальных французских комических опер, в числе авторов которых наибольшую известность получили офранцузенный итальянец Дюни и композитор-шахматист Филидор. Уже в их творчестве элементы жанрового, описательного бытовизма сочетались со струей чувствительного сентиментализма, особенно усиливающейся затем

у создателей своеобразной музыкальной параллели к буржуазно-демократическому „слезливому роману„ и „мещанской драме“ — Монсиньи и Гретри.

По мере нарастания, однако, революционной волны, уже завоеванных позиций для буржуазии, исторически призванной разрушить феодализм и установить новые общественные отношения, пассивного отображения жизни оказалось недостаточным.

В французском музыкальном театре накануне Великой революции создается новая буржуазная музыкальная трагедия, полная высокого пафоса и идейно-эмоционального подъема. Глюк—ее создатель и величайший мастер — отправлялся также от стремления передать в звуках жизненную правду. Но он ее понимал уже не эмпирически и конкретно-реалистически, а как типические, идеальные обобщения героических чувств и доблестей. Тем самым он разрушал и метафизический дворянский идеализм, выдвигая взамен нивелированных „облагороженных“ переживаний активные движения воли и страсти.

Вокруг дела Глюка разгорелась новая борьба. Реакционные круги выдвинули в противовес другую художественную фигуру мирового значения—снова итальянского композитора Пиччини, продолжавшего линию развития оперы-буфф, но в направлении, уводившем от реализма, т. е. аристократизировавшем ее. Опять разожглась литературная полемика; опять Париж раскололся на враждующие партии „глюкистов“ и „пиччинистов“. Но историческая сила оказалась на стороне Глюка. В своем творчестве он настолько близко подошел к музыке революционного действия, что в годы революции некоторые произведения его были—по меткой формуле Ромена Роллана—буквально „республиканизированы“, как например замечательная хоровая сцена из „Армиды“: „На врага мы встанем все“, часто исполнявшаяся во время массовых празднеств.

Таким образом, французская музыка XVIII века хотя и поставила, но не смогла разрешить проблему реализма. И это вполне понятно, в силу классовой ограниченности задач буржуазии. До конца революционное реалистическое искусство может создать только пролетариат, потому что именно он призван осуществить великую историческую задачу окончательного уничтожения какой бы то ни было эксплуатации,—задачу построения бесклассового социалистического общества.

*Сектор Музыкальной Культуры и Техники
Государственного Эрмитажа.*



Сцена перед расстрелом из оперы „Дезертир“ Монсиньи

Цветная гравюра XVIII века

Из собраний Отдела Графики Эрмитажа.

ОТ БЫТОВОЙ КОМЕДИИ К ИСТОРИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ

„Война буффонов“ была в истории Франции одним из участков общего наступления буржуазии на феодальный мир и подготовки революции. Этот яркий эпизод истории французской музыки, полный ожесточенных схваток, бурных отрицаний, горячих утверждений, совпал с выходом первых томов „Энциклопедии“, с той бурей, которую подняли вокруг ее второго тома за безбожие и материализм представители церкви и авторитарной власти. Но между этими, столь отдаленными на первый взгляд явлениями, как высоко серьезная научная энциклопедия и забавная развлекательная легкомысленная музыкальная комедия, была связь и внутренняя и внешняя. Как музыкально-театральное явление, опера-буфф была близка эстетическим идеям энциклопедистов, и большинство из них приняло прямое участие в борьбе за нее.

Революционные буржуазно-демократические классы в борьбе с феодализмом везде и всегда выдвигают материализм и реализм, а реализм всегда исходит от комедии, от комического жанра. Именно комедия и фарс, фавлю и новелла, лубок и карриатура—все низовое, грубое искусство—дают начало реализму, служат исходным пунктом его эмпирических изображений мира. Борьба за реализм всегда начинается с борьбы за комедию, комедию характеров и нравов, против абстрактной героической трагедии дворянства. Особенность Франции в этой истории борьбы буржуазно-демократических масс за реализм заключается в том, что она вступила на путь буржуазного развития позже других стран, в особенности Италии, от которой она поэтому и заимствовала свои формы искусства, в том числе и музыку.

Внешним поводом для „войны буффонов“ послужил приезд в Париж в 1752 г. труппы итальянской комической оперы. Но это был только повод, за который ухватились искавшие выхода оппозиционные настроения. Так же, как энциклопедия была результатом поднимавшегося революционного сознания буржуазии и консолидацией ее идеологических сил, а выход каждого тома—вызовом, раздра-

женно принятым реакционными кругами, так шумный успех итальянской оперы-буфф был результатом новых эстетических воззрений и вызовом сторонникам классической оперы, т. е. той же аристократии. И как энциклопедия едва не была приостановлена и была продолжена только после активных хлопот и ходатайств, так и итальянская труппа была удалена из Парижа, но комическая опера осталась и продолжалась французскими актерами. Борьба музыкальных партий буффонистов и антибуффонистов была борьбой политической и классовой, была частью общей борьбы на идеологическом фронте. И не было нейтральных участков идеологии; все отрасли общественного сознания были втянуты в борьбу, каждая со своими специфическими средствами — философия против теологии и метафизики, реалистическая новелла и роман против героико-эротических поэм, буржуазная комедия и драма против трагедии, бытовая живопись против мифологической и комическая опера против большой „серьезной“ оперы. Каждый вид искусства стихийно боролся на своем участке, стихийно поддерживая соседний участок, и все вместе направлялись могучим приливом революции, которая в 1789 г. смела старый строй.

Абсолютная монархия к XVIII в. пережила себя и окончательно превратилась в тормоз для общественного производства, которое принимало все более последовательно капиталистический характер. „Все буржуазное производство оставалось втиснутым в феодальные средневековые политические формы, из которых давно выросли даже ремесла, не только мануфактура; оно оставалось скованным безчисленными цеховыми привилегиями, служившими теперь только для стеснения и кляуз... По своим политическим правам французское дворянство было всем, а буржуазия ничем, тогда как по своему общественному положению буржуазия была уже важнейшим классом в государстве, а дворянство, потерявши все свои общественные функции, продолжало только получать за них плату в виде доходов“¹.

Феодальные пережитки, сжимавшие, как в тисках, экономическое развитие Франции, вызывают у буржуазии все более резкий протест. Экономическая борьба перерастает в политическую и охватывает все области идеологии, пускает в ход все ее средства для политического наступления на дворянство. На первом месте здесь стоят энциклопедисты, представители материализма и рацио-

¹ Энгельс, Анти-Дюринг, стр. 167 (Соч., т. XIV).

нализма. „Великие люди, просветившие французские головы для приближавшейся революции, сами были крайними революционерами. Никаких внешних авторитетов они не признавали. Религия, взгляды на природу, общество, государство, — все подвергалось их беспощадной критике... Разум стал единственной меркой, под которую все подводилось... С этих пор суеверие и несправедливость, привилегии и угнетение уступят место вечной истине, вечной справедливости, естественному равенству и неотъемлемым правам человека“¹.

Энциклопедия была системой эмпирических и рационалистических знаний о природе и истории, противопоставленной религиозным формам, верованиям и суевериям. Под видом научного раскрытия терминов, энциклопедия содержала открытые и замаскированные выпады против привилегий и воззрений аристократии. Критике подверглись и те ученые-метафизики (как Декарт), которые подчиняли естествознание теологии, которые рассматривали чувственно-воспринимаемый материальный мир, как низшую действительность, зависимую от высшего, идеального, сверхчувственного мира, от бога. Метафизический идеализм не отрицал естественных наук, их полезности и нужности для общественной жизни, но он их считал низменными и подчиненными, как всю практическую производственную деятельность. Естественные науки были теорией производства материальной жизни, метафизическая философия — теорией господства аристократии, теорией утверждения вечности, нерушимости, надземности власти короля и знати. Но, говорит Дидро (в статье „Авторитет“): „ни один человек не получает от природы права господствовать над другими“. Борясь за свободу естественных наук от метафизики, энциклопедисты боролись за свободное от феодальных законов развитие производительных сил, т. е. за свободное развитие буржуазии.

Рационализм, который у дворянства был подчинен метафизическому идеализму, освобождается от всего сверхчувственного и поповского, опирается на материализм и утверждает объективную действительность и чувственный опыт единственным источником познания и знания.

То же было в эстетике. „Красота в искусстве имеет ту же основу, что истина в философии“, говорит Дидро. „Что такое истина? Соответствие наших суждений с действительностью. Что такое красота? Соответствие образа с вещами“. Борясь против

¹ Энгельс, там же, стр. 17.

религии и метафизики, энциклопедисты боролись и против академизма с его метафизической эстетикой, за реализм с его материалистической эмпирической эстетикой. И буржуазия поднимает примитивный материализм и наивный реализм на большую высоту, углубляет свое реалистическое, эмпирическое познание мира и делает его орудием борьбы с идеалистическим классицизмом и фривольным рококо. Эмпиризм переходит в воинствующий материализм во всех отраслях идеологии.

Классицизм, как стиль метафизического идеализма, не отрицал изображения действительности, но считал такое искусство низким и грубым жанром, а высоким — только абстрактное героико-мифологическое. Бытовой жанр был комическим жанром, высоким был жанр трагический. Дворянство выступало как носитель истории и требовало героической идеализации своих дел, возведения своего случайного и единичного — в типическое и вечное абсолютной власти. Эмпирическое, единичное и случайное было допустимо только в отношении третьего сословия, его повседневных, практических, а следовательно грубых, комичных в своей ограниченности, мелочности, незначительности дел. Крестьяне и ремесленники должны были быть смешными, лишенными воли и внутренних переживаний. Только трагические герои могут страдать и бороться с судьбой, вершить историю. Комические герои — герои анекдота, фарса. Они не знают целей борьбы, они участники смешных ситуаций, они шуты, „дурацкие персоны“, как их называли в России. Над этим иронизирует Бомарше в „Письмах о критике“. „Изображать людей среднего сословия в несчастии? *Fi donc!* Их всегда надо высмеивать. Смешные граждане и несчастный король — вот и весь возможный театр“.

Но именно этот комический, с точки зрения аристократии, этот реалистический, свободный от метафизических канонов жанр буржуазия противопоставляет героическому, историческому жанру, высокой трагедии. Вместе с тем, комические персонажи получают разум и волю, перестают быть забавными, становятся серьезными. Комическое становится драматическим и теснит ложную героину. Реализм в искусстве и материализм в философии — явления одного идеологического порядка. Оба поднимаются из подчиненного положения, идут снизу от материального производства, от мастерской, от рынка, ярмарки, разрывают связывающий их идеализм.

Но буржуазные материалисты и реалисты далеко не были последовательны ни в утверждениях своих, ни в отрицаниях. Энци-

клопедисты не только не были единой партией, но каждый из них был противоречив, непоследователен. Материалистические и рационалистические идеи, сокрушительные и революционные в отношении феодального господства, сами санкционировали буржуазное господство и право экономической эксплуатации производителей, лишенных средств производства. „Мы знаем теперь, что это царство разума было не чем иным, как идеализованным царством буржуазии; что вечная справедливость осуществилась в виде буржуазной юстиции; что естественное равенство ограничилось равенством граждан перед законом, а существеннейшим из прав человека было объявлено право буржуазной собственности. Разумное государство и „общественный договор“ Руссо оказались и могли оказаться на практике только буржуазной демократической республикой“¹. Отрицая феодализм, они утверждали капиталистические общественные отношения. В этом была их революционность и в то же время ограниченность их революционности.

Это был еще только вульгарный материализм, который по сути своей не может быть последователен; физиология органов чувств и мозга абстрактного человека, вне его общественной практики, кладется в основу познания мира, а самый мир рассматривается только в форме объекта, как предмет созерцания, так же оторванно от практики. Этот ограниченный материализм был могучим орудием в борьбе против религии и аристократии, могучим орудием утверждения прав личности, но он был метафизичен и не мог последовательно бороться с идеализмом.

Это был еще только эмпирический реализм, лишенный движения и связи вещей, дающий образы конкретного, единичного, но изолированного, вырванного из процесса бытия, оторванный от общего. Этот реализм был могучим орудием борьбы с классицизмом в утверждении объективности, материальности мира, но не мог давать исторического процесса жизни и последовательно бороться с абстрактным героико-историческим искусством.

Эта ограниченность буржуазного материализма и реализма, противоречие его с историческими—героическими и трагическими—задачами революции объясняют и путь реализма в художественной культуре буржуазии накануне французской революции.

Преодолевая сказку, плутовскую новеллу и плутовской роман, литература поднимается до правдивого изображения и рационалистического осмысления действительности.

¹ Энгельс, „Анги-Дюринг“, стр. 18.

Критицизм и просветительство противопоставляются галантной безидейности. Книга и печать являются основным орудием буржуазной общественности, орудием просвещения и критики. Книжное дело получает в это время огромный размах. Книга перестает быть средством развлечения и становится предметом серьезных занятий, практическим спутником поведения и мышления.

В это время поднимается поход против поэзии — „языка богов“ и эротики, против искусственных, украшенных словесных форм, бессмысленных звуковых орнаментов ритма и рифмы, превращающих литературу в декоративную безделушку. „Смешно, говорит Ламотт, что люди изобрели специальное искусство с целью лишить себя возможности точно выражать свои мысли“. Реалистическая проза, философская и идейная, публицистическая должна быть основой литературы. Монтескье, Бюффон — сторонники Ламотта. Все энциклопедисты — блестящие прозаики. Борьба против эстетской поэзии была борьбой за литературу, как орудие рационалистического мировоззрения, познания и просвещения. Периодическая печать, журналы с очерками, фельетонами, направленными против существующего строя, вскрывающими его противоречия и ненормальности, получают все большее значение. Литература становится орудием широкого общественного мнения.

Идейность, общественно-политическая содержательность, сделавшие литературу ведущим искусством, определили характер живописи. Буржуазную живопись так же нельзя изучать вне литературы, как дворянскую монументальную живопись вне архитектуры. Живопись в гравюре, рисунке, непосредственно связана с журналом, со страницей книги. Гравюра и рисунок являются наглядными фельетонами, сатирами, действующими совместно с печатным текстом. Они и умножаемы и распространяемы, как книга, и доступны широким демократическим массам. Но и станковая картина, хотя и не имеет такого массового демократического характера, как гравюра все же перемещаемая, независима от стены, на которой висит, не служит декоративным целям. Станковая картина всегда идейно-содержательна, она иллюстрация к жизни, иллюзионистический показ быта. Она обращается через зрение к мысли, а не к чувственному восприятию, она повествовательна, а не зрелищна, не декоративна.

От лубочных картинок с фарсовыми сюжетами и грубыми анекдотами, продававшихся на рынках и ярмарках, живопись поднимается до изображения бытовых фигур и сцен. Живопись стре-

мится к правдивой передаче действительности, к объективному изображению натуры посредством наблюдения живых объектов, а не абстрактных гипсовых слепков, как этому учила Академия. Отсюда жизненность этого искусства, характерность и крепкая связь с бытовыми образами буржуазии. Оно объявляет борьбу Академии и переходит от защиты в наступление.

„Все эти академические позы, нарочитые, вынужденные, надуманные — все эти действия, бездушно воспроизводимые бедным малым, — всегда одним и тем же бедным малым, нанимаемым для того, чтобы три раза в неделю раздеваться и стоять манекеном перед профессором, что общего между этими актами и позами с действиями и положениями в реальной действительности? Что общего между человеком, который вытаскивает ведро воды из колодца на вашем дворе, и тем, кто не тащит никакой тяжести, а только ловко симулирует это действие, поднимая вверх руки на школьной площадке? Что общего между человеком, изображающим смерть, и действительно умирающим у себя в постели или убитым на улице? Эти люди, которые умоляют, просят, спят, размышляют — что общего у них с крестьянином, вытянувшимся от усталости на земле, с философом, который размышляет у себя в кабинете? Ничего, мой друг, ничего“. (Дидро, „О живописи“).

В XVIII в. реализм имеет уже значительных мастеров, которые хотя выставляются еще вне Академии, но могут конкурировать с академиками по живописному мастерству. В отличие от мифологических сюжетов классицизма и эротических сюжетов рококо, буржуазия воспроизводит свои бытовые сцены, характерные моменты повседневной жизни и просто образы бытовых вещей — „мертвую природу“, материалистически поданную — как подлинные темы искусства и этим делает искусство орудием своей борьбы. Таковы Шарден и Грез.

Театр, который всегда был живой трибуной идеологии, в котором все искусства выступали совместно, особенно привлекает внимание энциклопедистов. Исходя из этой полноты театра, Дидро выдвигает теорию синтеза искусств. Разобщенность искусств он считает их упадком. „Прежде мудрец был философом, поэтом, и музыкантом. Разделившись, эти таланты стали вырождаться. Однако, великий поэт и великий музыкант исправили бы все дело“ („О драматической поэзии“). Буржуазный театр дает в пантомиме те реальные фигуры и их движения, которые изображает живопись, дает живую речь, которую фиксирует литература, дает живые инто-

нации и песни, которые фиксирует музыка. Буржуазный театр, соединяя в себе различные искусства, концентрирует и борьбу против классического аристократического искусства.

Старая трагедия тоже давала комплекс искусств, но в том возвышенном, абстрактно-патетическом и пышно-зрелищном виде, в каком они выступали в дворцовых залах и на парадных приемах короля. Актеры трагедии были связаны этикетом в осанке, жестах, слове, как сами придворные. И только комедия была свободной от парадных норм. Не только костюмы, жесты, манеры актеров здесь могут воспроизводить характерные социальные фигуры, но и речь их, свободная от искусственной размеренности александрийского стиха трагедии, не знает ходульной декламации, напыщенной скандировки парадных монологов, а употребляет живой говор с характерными бытовыми интонациями. Это реальное произношение роли, вместе с естественной игрой, противоположной трагической декламации, уже утверждал Мольер. В „Версальском экспромте“ он иронически представляет нетерпимый суд классического поэта над комическим актером. „Тут актер станет декламировать стихи из королевской роли... и будет их декламировать возможно естественнее. А поэт скажет: Вы называете это декламировать? Да вы смеетесь. Надо говорить стихи напыщенно... Видите позу? Сделайте ударение, как следует на последнем стихе. Вот что вызывает одобрение и производит неопиcуемый восторг“. — „Но позвольте“, отвечает актер, „мне кажется, что король, беседуя наедине с начальником стражи, не принимает угрожающего тона“. „Вы ничего не смыслите. Попробуйте сказать, как говорите теперь, и это не произведет ни малейшего впечатления на зрителей“.

И такого поэта Мольер делает комическим персонажем, заставляя актера воспроизводить классическую дикцию, как характерную, т. е. превращает академические поэтические нормы в характер. „Вы играете роль поэта и должны как следует создать эту личность, выразить характер педанта, сохраняющий при столкновениях с порядочным обществом этот вразумительно-наставительный тон, верность в произношении, отчеканивавшем каждый слог и не пропускавшем ни одной буквы по самой строгой орфографии“. Такая пародийная игра одновременно содержит и реальные черты, взятые с натуры, и комический элемент, так как образует стоячую маску, ничем не мотивированное поведение персонажа, подобного заведенной кукле. Но эти две черты — реальность и пародийность и сделали комедию орудием борьбы в руках буржуазии: пародия превратилась в поли-

тическую сатиру, реализм — в изображение повседневной действительности. Мольер, который сам был во многом обязан балаганной комедии-фарсу и в особенности ее облагороженной форме — итальянской комедии, возвысил комедию до придворной, т. е. удалил из нее не только все циничское, площадное, все непристойные остроты и анекдоты, но и повседневную буржуазную жизнь.

Но это кажется еще недостаточно поборникам классицизма. „Может быть, Мольер, говорит Буало,

„В своем искусстве был бы выше всех других
Когда бы не питал к народу он пристрастья,
Нередко нам кривляк рисуя на несчастье...
А мнимым острьякам, что забавлять желая
Нас грязью потчуют двусмысленных острот,
Скажу я: в балаган пускай уходит тот
Где на Pont Neuf шуты смешат собой плебеев —
Там встретит их успех у сборища лакеев“.

(Буало, Поэтическое искусство).

Но именно комедию нравов, комедию повседневной жизни, комедию, связанную еще с балаганными представлениями бродячих трупп ярмарочных актеров, брала буржуазия для сатиры и борьбы, для осмеяния противника и перевооружения себя. И именно здесь и разгорается борьба вокруг комической оперы.

Комическая опера выросла на тех же балаганных мостках, что и комедия и имела прочные корни в народных празднествах, в ярмарочных развлечениях. Комическая опера и комедия — части одного целого, отдельные дифференцирующиеся, отделяющиеся элементы синкретического целого. Комическая опера имеет диалоги, комедия имеет песенки. Обе они, связанные фарсом, обставляются пантомимой и пляской. Эти комедии-фарсы имеются во всех странах и восходят к культовым патриархальным празднествам, весенним и осенним, посева и сбора жатвы. Ярмарки, являющиеся продуктом менового и товарно-денежного хозяйства, всегда собирались вокруг культовых центров и в годовые праздники святых этих центров и храмов. Здесь культовые игрища, ряженье, маски скоморошья, некогда бывшие пародийной частью литургии, сохраняют комический пародийный характер, получают бытовые и реальные формы. В таком виде ярмарочные театры имелись в Италии, Франции, Германии, России.

Во Франции, в Париже, мы как раз имеем две театральные ярмарочные площадки — в Сен-Жермене, где собиралась весенняя

ярмарка и Сен-Лорене, где собиралась осенняя ярмарка, Уже на этих балаганных мостках прорывалась борьба с аристократией и ее политической властью в сатирических куплетах и песенках на злободневные темы. Крупная буржуазия, которая в эту пору борьбы с феодалами опиралась на демократические массы, поддерживала и их искусство, помогавшее ей в борьбе. В 40-х годах XVIII в. балаганные театры уже имеют стационарные подмостки на этих площадях и уже не ограничиваются бродячими труппами и специально к ярмарке воздвигаемыми балаганами.

Таким образом, итальянская опера-буфф попала во Франции на подготовленную почву.

Опера-буфф, бывшая только интермедией, веселыми пародийными сценками, разыгрываемыми в антрактах большей оперы, отпочковалась, стала не только самостоятельной пьесой, но противопоставила себя большой опере, стала с ней конкурировать как равноправная и даже побеждала ее. В этом было покушение на суверенные права высокой героической оперы, в этом был вызов аристократической эстетике, ее догмам и нормам. Но став независимым целым опера-буфф обнаружила еще буржуазные и демократические тенденции; она начала заменять условные забавные персонажи специально-характерными, начала давать живые типы мелко- и средне-буржуазной среды. Все это поставило оперу-буфф в центре внимания и борьбы за пути искусства.

Итальянская опера-буфф подняла балаганную музыкальную комедию на большую художественную высоту, заменила диалоги речитативом, сделала музыку соответствующей смысловому движению слова, согласовала с речевой фразой, с ее интонацией, дала ей множество оттенков, переходов живого чувства, живой характеристики. Она не порвала с народным театром; она создала музыкальные характеристики для бытовых фигур, которые балаганная комедия умела давать только в диалоге. И эту музыкальную комедию можно уже было противопоставить высокой опере с ее ходульной музыкальной декламацией. На французской почве итальянская опера-буфф оказалась звеном буржуазно-демократической революции.

„Буффоны привлекли к итальянской музыке весьма пылких почитателей. Весь Париж разделился на две партии, которые горячились более, чем если бы дело шло о государственных вопросах или о религии. Одна партия, более могущественная, более многочисленная, состоявшая из вельмож и богачей, поддерживала фран-

цузскую музыку; другая, более пылкая, горделивая и восторженная состояла из настоящих знатоков, из людей талантливых и гениальных. Этот маленький отряд собирался в оперный зал под ложей королевы; другая партия наполняла остальной партер и весь зал, но главное их средоточие было под ложей короля. Отсюда произошли прозвища знаменитых в то время партий: „угол короля“ и „угол королевы“ (Руссо, „Исповедь“).

Таким образом, спор шел на верхах общественной лестницы, в буржуазно-дворянских кругах. Балаганные комедии нападали извне, здесь же борьба шла внутри дворянского театра.

Энциклопедисты и примыкающие к ним круги берут итальянскую оперу-буфф под свою горячую защиту. Особенно радикален Руссо. Восхищаясь итальянской музыкой, он считает ее пьесы „гениальными шедеврами, которые исторгают слезы, раскрывают поразительные картины, рисуют положения чрезвычайно живые и наполняют душу страстями“. Наоборот, французскую музыку он подвергает жесточайшей критике. „Во французской музыке нет ни размера, ни мелодии, так как язык к ним не приспособлен... Французское пение есть только непрерывный лай, невыносимый для непредубежденного уха... французские арии это не арии, речитатив не речитатив. Откуда я заключаю, что французы не только не имеют музыки, но и не могут ее иметь“ („Письмо о французской музыке“).

Но эти выпады против французской оперы, перерастающие в выпады против французского языка, относятся именно к классической опере, к ее строю речи и манере произношения, к ее скандирующей дикции. Нация и король официально еще отождествляются. Еще звучит „Государство—это я“. Королевская опера и трагедия считаются подлинно национальными. Отсюда и выпады против них Руссо. Этот будто бы антинациональный выпад, странный в устах представителя поднимающейся буржуазии, на самом деле был выпадом против академических правил стихосложения и произношения, признававшихся национальными. Вокальные номера опер Люлли, в частности—тот монолог из „Армиды“, на которую обрушился Руссо, и построены на этих напыщенных, ходульных интонациях.

Но именно их то и отстаивает аристократия: „Во французской опере есть все: есть машины, декорации, богатые, нарядные костюмы, многочисленный, благозвучный оркестр, танцы, пение... Нет ничего более приятного, чем французский речитатив: он почти совершенен. Это золотая середина между разговорной речью и му-

зыкой. Бессмертный Люлли создал речитатив сладостный, мелодичный, соответствующий изысканному тексту поэм, родственный духу нашего языка и чувствительному характеру нашего народа. Ни в одной опере нет так много речитативов, как в *Армиде*. Ах, *Армида*, *Армида*! Боже мой, что может сравниться с *Армидой*"¹.

Руссо отстаивает чистую, свободную от условностей голосовую интонацию.

Руссо все происхождение музыки выводил от речи, от стихийных модуляций голоса при движении чувства. „Вместе с голосом возникли первые артикулированные звуки, которые, в зависимости от страсти, их вызвавшей, имели тот или иной характер: гнев вызывал угрожающий крик, который артикулируется языком и небом; нежный голос ласки артикулируется гортанной щелью. Нет иной музыки, кроме мелодии, и нет иной мелодии, чем различные звуки речи. Акценты формировали песню, длительность — размер; разговаривают столько же звуками и ритмом, сколь артикуляцией. Говорить и петь — было одно и то же, пишет Страбон... Мелодия в музыке есть то же, что линия в живописи: она отмечает черты и фигуру“².

По мысли Руссо, ходульная классическая декламация подавила эту естественную стихийную модуляцию, уложила ее в абстрактные, бездушные нормы. Отсюда он выводит, что язык классической трагедии, признанный Академией единственно допустим, правильным французским языком, непригоден для музыки, являющейся языком чувства. Руссо ищет такого единства музыки и слова, которые лежат в неиспорченной натуре человека, в его непосредственной реакции на мир и стихийном выражении мысли и чувства. Эта искренность, правдивость мелодии, слитой со словом, чуждой рассудочности и абстрактности была свойственна итальянской опере-буфф. В ее защите Руссо утверждал свою теорию абстрактного, аполитического природного человека, — теорию „робинзонады“, как ее называет Маркс.

„Это — робинзонады, которые вовсе не являются, — как вообразают историки культуры, — лишь реакцией против чрезмерной утонченности и возвращением к ложно понятной природе. Точно также и „Общественный договор“ Руссо, в котором взаимоотношение и связь между независимыми от природы субъектами, устанавливаются путем договора, ни в малой степени не покоится на... натурализме.

¹ Лесерф де ла Вьевиль, Сравнение музыки французской и итальянской.

² Руссо, О происхождении языка, гл. XII.

Все это видимость, и только эстетическая видимость больших и малых робинзонад. Напротив того, мы имеем здесь дело с предвосхищением „буржуазного общества“, которое начало развиваться с шестнадцатого столетия, а в восемнадцатом сделало гигантские шаги на пути к своей зрелости. В этом обществе свободной конкуренции отдельная личность является освобожденной от естественных связей и т. д., которые в прежние исторические эпохи делали из нее составную часть определенного ограниченного человеческого конгломерата... Так как этот индивид казался воплощением естественных свойств и отвечал воззрению на природу человека, то в нем видели нечто, возникшее не историческим путем, а установленное самой природой“¹.

Таким образом, похвалы естественности и натуральности итальянской оперы были больше восхвалением природного человека, чем бытового реализма. Это переключило Руссо впоследствии в лагерь героического Глюка. Дидро в большей мере отстаивал в комической опере ее реалистичность, верность отображения социальной жизни, но исходил из той же связи музыки со словом.

„Пение есть подражание, при посредстве тонов звуковой скалы... — Что служит примером для музыканта или для пения? Декламация, если пример — живой и мыслящий, и звук, если пример — предмет неодушевленный. Декламацию надо рассматривать как одну линию, а пение как вторую, которая обвивается вокруг первой. Чем эта декламация — образец пения — будет сильнее и истиннее, тем это пение, равняясь по ней, пересечет ее в большем количестве точек, и тем оно будет истиннее и прекраснее. И вот это прекрасно почувствовали наши молодые музыканты“. Комизм он считает только частным элементом музыки. „Нужно, чтобы страсти были сильны; нежность музыканта и лирического поэта должна быть доведена до крайности; мелодия почти всегда заключительный момент сцены. Нам нужны восклицания, междометия, пресечения, паузы, утверждения, отрицания; мы зовем, мы умоляем, мы кричим, мы стонем, мы плачем, мы смеемся от всего сердца. Никакого остроумия, никаких эпиграмм, никаких утонченных мыслей. Все это слишком далеко от простой природы. Только не подумайте, что игра театральных актеров, их декламация могут послужить для нас образцом. Нет, нам нужно нечто более энергичное, поменьше крикля, побольше правды. Чем многотоннее, чем менее выразителен язык, тем важнее для нас простая речь и обыкновенный голос

¹ Маркс, К кригике политической экономии, изд. 1930 г., стр. 51—52.

страсти. Крик животного, вопль охваченного страстью человека дадут ему выразительность, дадут жизнь“¹.

Дидро ищет новый серьезный жанр, стоящий между комическим и трагическим жанром, создает теорию драмы, полной серьезных положений и чувств, но не абстрагирующей от реальной действительности. Дидро ищет середины не столько для того, чтобы поднять комедию до серьезного жанра, сколько для того, чтобы между низменной комедией и аристократической трагедией создать жанр, достойный той роли, которую играла буржуазия. И эти стремления сделают Дидро впоследствии сторонником героического искусства. От бытовых чувствований он тоже стремится к более высоким. Таким образом, защитники оперы-буфф, согласные в отрицании классической трагедии, по-разному подходили к опере-буфф, но все оппозиционно настроенные слои принимали ее как буржуазно-демократическое знамя.

Насколько итальянская опера-буфф имела почву во Франции видно из того, что итальянские оперы переделываются на французский лад, получают разговорные диалоги, а вслед за тем появляется целый ряд комических опер уже французских композиторов, среди которых был и сам Руссо. Но вместе с комической пародийной песенкой, со смехом и шуткой появляются печаль, страдание, раздумье. Типические, сословные, профессиональные фигуры и характеры усложняются, получают движение, разнообразятся настроением, внутренним чувством, волей, мыслью, борьбой противоречивых влечений. Типические маски приобретают различные качества, индивидуализируются, психологизируются, что и вызывает одобрения Дидро. „В этих творениях [молодых музыкантов] многоликость характеров, неисчислимое многообразие декламации“ (там же). Один и тот же персонаж то весел, то печален, то забавен, то трогателен, его музыкальная характеристика становится многокачественной. Смешное вообще, как и в литературе и живописи, отступает перед чувствительным и драматическим. Комическая опера становится „мещанской оперой“, как комедия становится „мещанской драмой“. Вместе с этим она противопоставляет себя не только классической трагедии, но и пасторали рококо, идиллии, музыкальной комедии, так же ушедшей от абстрактного героизма, но в фривольное, кокетливое, где слово и музыка покидают декламацию ради певучих арий, благозвучия, красивых звуковых узоров, лишенных характерности.

¹ Дидро, Племянник Рамо.

Одновременно с ростом содержательности, идейной значительности демократической комедии и комической оперы шло снижение, оскудение высокой классической трагедии и оперы. Покидая свои исторические высоты, склоняясь к закату, дворянство уходило все более от парадной героики, дворцовой торжественности в будуар, и салон, в идиллии и пасторали. Вместе с этим дворянство аристократизирует оперу-буфф, ограничивает ее одними любовными, галантно-эротическими темами. Границы между такой оперой-буфф и оперой-seria стираются. Здесь любовная печаль и любовная радость, любовное страдание и любовный смех. Ничего житейски будничного, ничего практического и повседневного, ничего характерного или поучительного. Здесь поэтому колоратурное пение и балеты, внешняя декоративность и внешнее благозвучие.

В борьбе с этим аристократическим искусством реализм постепенно переходит от анекдота и фарса к серьезным темам семейных отношений, любви, труда, к положениям, не имеющим забавного и смешного характера. Буржуазия выдвигает драму, как жанр, в котором действующими, борющимися персонажами являются представители третьего сословия; она внутренне мотивирует их поведение, наполняет их серьезными переживаниями и мыслями и этим превращает их в психологических героев, далеких от простоватости и глупости, которыми они отличались в дворянской комедии. Но то, что приобретают буржуа,—ум, находчивость, волю—то утрачивают дворяне. Старые стоячие комедийные маски получают конкретное социальное содержание, становятся живыми характерами, бытовыми фигурами и подчас выразителями политических и сатирических идей. В этом плане работают Филидор, Монсиньи, Гретри.

Правдивость и характерность мелодии и подчиненность слову, живой бытовой речи революционная буржуазия считает основным достоинством музыки. „Я считаю ее“, говорит Гретри про музыку, „наиболее правдивой из всей драматической композиции. Она точно произносит слова, следуя местной декламации. Я не кружил голову возвышенным трагизмом, но я раскрывал в своих акцентах правду, которую я внедрял в сердца людей“. Гретри прямо утверждает комедию как носительницу реализма в противоположность абстрактной трагедии.

„Композитор перестанет быть трагическим, едва лишь пойдет по пути естественности. В трагедии все действующие лица вплоть до негодя, предающего свое отечество, должны быть благородными. Здесь гнев принимает всегда один и тот же вид, отчаяние — один

и тот же характер; любовь всегда несчастна, ревность — бессильна и т. д. Словом, трагедия располагает ограниченным запасом красок для передачи каждой страсти, лишена права на разнообразие выражения, и музыкант поневоле повторяет здесь одни и те же обороты. Не то комедия. Люди всегда сознавали необходимость комического театра для исправления нравов. Известен давний девиз: „Смехом очищай нравы“. В самом деле, здесь каждый, купив входной билет, берет за эту плату урок морали, преподаваемый ему со сцены. Мы, конечно, ценим трагика, который волнует, потрясает нас всяческими ужасами. Но, с равным правом на заслугу, авторы моральных комедий пользуются в общественном мнении еще более высоким почетом. Трагик — благороден, велик, но зачастую неестественен, фальшив. Эти же — всегда правдивы. Постоянно вскрывая пороки и смешные стороны, сочинители комедий подрывают общественные язвы в самом корне и не дают им царить с той наглостью, в которой повинны человеческие легкомыслие и непостоянство“ (Гретри, Мемуары).

В целом, комическая опера поднимается на ту музыкально-драматическую высоту, где она по выразительности и мастерству становится равной высшим достижениям официального дворцово-аристократического искусства. Но эта опера, являясь завоеванием реализма, не имеет прямых политических выпадов против абсолютизма. Она, вместе с абстрактной героикой, отбросила большие исторические темы, государственно-общественные сюжеты. И для революционных задач, стоявших перед буржуазией, этого было недостаточно. Буржуазия от критики существующего строя и самоутверждения должна была перейти к захвату власти. Буржуазии предстояло занять высоты истории. Одновременно с этим, ее тенденции расходились с устремлениями мелкой буржуазии. Реалистическая мещанская опера была лишь попутной, только временно соответствовала задачам буржуазии и, вместе с новыми задачами, снова оттеснена на задний план.

* * *

Непрекращающийся экономический и политический натиск буржуазии, дальнейшее разложение государственного аппарата составляют наиболее дальновидных и передовых представителей господствующего класса итти на уступки, вводить реформы, которые могли бы сохранить власть в руках дворянства. Встречая сопроти-

вление со стороны непримиримо и реакционно настроенной аристократии, эти либеральные круги оказываются в оппозиции к ней и к королевской власти. Здесь они готовы блокироваться и блокируются с представителями оппозиционной и революционной буржуазии. Это политическое расслоение дворянства накануне революции тем острее, что в его рядах большое место занимали выходцы из среды буржуазии, так называемое „дворянство мантии“, т. е. получившие дворянское звание банкиры и сановники, отличные от родовой аристократии, „дворянства шпаги“. Отсюда эта спутанность и кажущаяся неопределенность линий борьбы.

Ни в одной стране Европы буржуазии не приходилось бороться с такой мощной феодальной монархией, как во Франции, и нигде до Франции разгром феодализма не был таким последовательным и сокрушительным. Вместе с тем, революция только сменила господство дворянства господством буржуазии. Последовательная и конкретная в отрицании феодализма, она была абстрактна и уклончива в утверждении новых общественных отношений, всячески маскируя ограниченность своих революционных стремлений. Буржуазия, выступавшая против феодальных пережитков от имени всего страждущего человечества, старалась скрыть антагонизм более глубокий, чем антагонизм феодалов и буржуа, дворянства и третьего сословия—антагонизм, существующий между трудящимися бедняками и богатыми тунеядцами. Буржуазия нуждалась в украшении, в героизации.

„В классически строгих преданиях римской республики гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии“¹. Именно, чтобы разыграть историческую трагедию, понадобились античные герои. Бытовое, демократическое не годилось. Из культурного наследия дворянства буржуазия взяла формы, наиболее соответствующие этим абстрактным идеалам исторической трагедии и новой государственности. Классицизм был исторически дан буржуазии всем прошлым Франции, и его идеалистический парадный язык она использовала для своего революционного искусства. Античность взята была через живое наследие. В этом заключалось отличие революционного искусства французской буржуазии от искусства буржуазии английской, которая воспользовалась „языком,

¹ Маркс, Восемнадцатое брюмера, изд. 1932 г., стр. 10.

страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета“.
(Маркс, там же)

В живопись, литературу, музыку вводятся энергические жесты публичных ораторов, решительные движения патетических трибунов. Никакой расслабленности, сентиментальности и созерцательности. Оставшись идеалистическим и абстрактным, классицизм получил новое качество, которое могло бы взорвать всю систему идеалистического искусства и привести к реалистическому изображению героев революции и их реальных действий, если бы это не противоречило ограниченному характеру буржуазной революции.

Крупная буржуазия блокируется с оппозиционным дворянством, и это дает особую интенсивность предреволюционному классицизму. Удары направляются теперь не столько на классическое парадное искусство Людовика XIV, сколько на галантное рококовое искусство реакционного дворянства и ростовщической буржуазии. Вместе с тем, подвергается обстрелу и демократический комедийный бытовизм. Отсюда, при напряженной борьбе с роковым искусством, игнорирование комической оперы, которая также вела эту борьбу, но во имя демократических идей. Живопись возрождает классические сюжеты мифологических героев. В противовес распушенному салонному рококо с его миниатюрными фигурками и жеманными, расслабленными движениями, появляются сильные тела, энергичные жесты. Дуайен и Вьен готовят Давида. Эти академические картины отесняют и эротического Буше, и сентиментально-морализирующего Греза. Снова возрождается трагедия, отесняя комедию и драму. Отвлеченные тирады направляются теперь против монарха, тогда как некогда они призывали к справедливости его самого. Говоря о тирании вообще они тем самым становятся революционным призывом против деспотизма (Шенье).

Сцена становится трибуном оппозиционного общественного мнения. Искусство, отстраняя фrivольное рококо, отбрасывает и эмпирический реализм с его мелкобуржуазным бытовизмом.

В этом отношении показателен выпад против комической оперы Вольтера, сторонника новой классики. „Комическая опера есть не что иное, как сугубая ярмарка. Я знаю, что эти спектакли — любимцы нации, но я знаю, в какой мере нация опустилаcь. Наш век составилcя из отбросов великого века Людовика XIV“ (из письма к мадам Сен-Жюльен от 3 марта 1769 г.). Наоборот зрелый Бомарше — представитель финансовой буржуазии, отстаивающей только

равенство с дворянством в привилегиях,—защищает аристократизированную комедию. Он относится отрицательно к трагедии. „Какое дело мне, мирному подданному монархического государства XVIII в., до афинских и римских происшествий? Могу ли я сильно интересоваться смертью какого-либо пелопонесского тирана или принесением в жертву молодой царевны в Авлиде? Все это меня совсем не касается, из всего этого для меня не вытекает никакого значения“. Но он же отрицательно относится „к гнилой куче воздвигнутых на бульварах, к нашему позору, балаганов, где скромная вольность, изгнанная из французского театра, превращается в необузданную распущенность, где юношество питается грубым и неприличным вздором и теряет, вместе с нравственностью, чувство стыдливости“.

Но буржуазия готовит свое серьезное государственное искусство. Все поборники нового государственного устройства стоят за высокую историческую трагедию, за большое героическое искусство; ни галантности, ни бытовизма. Комическая опера оттесняется на задний план идеологической борьбы. Как и трагедия, опера должна стать серьезной. Лучшие представители прежних сторонников оперы-буфф превращаются теперь в защитников большой трагической оперы-seria, получившей новый смысл и новое качество. Ее крупнейшим мастером становится Христофор Глюк.

Глюк делает оперу выражением глубоких переживаний, внутренней борьбы, героизма и самопожертвования. Но эмоции, при всей их силе и динамизме, абстрактны; музыкальная речь имеет не конкретные индивидуальные интонации определенного социального лица, но универсальные, общечеловеческие. Он отстаивает не действительные разговорные интонации со всеми сложными, быстро сменяющимися оттенками и переходами, а дает массивную динамику звука, мощные нарастания и убывания, следующие за общим эмоциональным движением словесного смысла. Он отстаивает единство слова и пения в патетической мелодии. Он берет эмоции человека в их движении и изменениях, следит за всеми их изгибами, и голос является как бы „озвученной эмоцией“. Но, отбрасывая стоячие эффекты классической оперы, с неподвижным напряжением на одной высоте, без подъемов и спусков, Глюк не доходит до конкретной интонации конкретного социального лица; его аффекты в своей интенсивности, несдержанности—это страсти абстрактного буржуазного индивида, о котором говорил Руссо, выражение того

серьезного драматизма, о котором мечтал Дидро, но оно чуждо той конкретности, которую знали и Филидор, и Гретри.

Вместе с этим, Глюк дает только мрачные, трагические эффекты; ему чуждо комическое, забавное. Он всегда сурово серьезен, полон героического волевого напряжения. Самый текст его античных мифологических сюжетов имеет общеэмоциональный смысл: характеры здесь абстрактны, общечеловечны. Пение, как и речь, — голос души, но души трагической. Глюк чужд сухой ходульной декламации Люлли и точно соблюдает реальные речевые ударения и акценты слов. У Глюка получают большое значение хоры, как выражение чувств массы; получает огромную роль оркестр, живописующий то, что невыразимо голосом. Он отдает себе полный отчет в проводимой им реформе. В предисловии к „Альцесте“ он, игнорируя всю ту борьбу, которую вела за реализм комическая опера, тем не менее выступает поборником правдивости и реализма. Он борется за исторический жанр и жестоко порицает рококовую бессодержательность, красоту, внешнее благополучие пения, не дающего ни смыслового, ни эмоционального движения.

„Мне казалось, что музыка для поэзии есть то же, что живость красок и удачное расположение теней и световых колоритов для идеи картины; то и другое служит лишь к тому, чтоб оживить фигуры и образы, набросанные в верных художественных контурах. Я желал избежать того, чтоб певцу пришлось, благодаря выжиданию ритурнелей, умалять тем самым значение и силу музыкального диалога, или чтобы ему необходимо было главным образом выделять каденцы, колоратуры, убивающие лишь впечатление от всего музыкального целого и не могущие сказать собой ничего кроме того, что поющий обладает виртуозной техникой... Я хотел повернуть все дело оперы на дорогу большой простоты и безвычурности. Я не стремился к созиданию чего-то нового, и я не придавал особенной цены какой-нибудь музыкальной комбинации, пришедшей мне случайно в голову, в том случае, если комбинация эта соответствовала сполна известной драматической ситуации текста“.

Это утверждение реалистической интонации и игнорирование демократического реализма характерно для предреволюционного искусства крупной буржуазии и оппозиционного дворянства, которые боролись против реакционных сил старого порядка, но не за полную ликвидацию монархии. И Глюк своим могучим пафосом, трагической серьезностью и идейной содержательностью во многом предвосхитивший романтиков, был буржуазно-патетичен рядом

с выпренной, ходульной старой классической оперой и буржуазно-радикален рядом с галантными рококовыми операми.

Отличие Глюка от композиторов „мещанских“ комических опер в том, что он трактует своих героев, как субъектов, как активных индивидов, носителей своей внутренней воли, а не как эмпирические объекты, внешние жанровые фигуры. Страсти не только имеют огромный диапазон, но разворачиваются изнутри, а не налагаются как костюмы, как готовый жест, как обычная формула интонации на человека. В этой субъективности Глюк противоположен и той рококовой галантной опере, которая трактовала своих героев как лирические объекты, как пассивных носителей лирико-любовных состояний. Эти галантные оперы, хотя и утратив героику классической оперы, были еще направлены против индивидуализма, личной свободной воли и эмоциональной активности. Поэтому эта опера в эпоху революционного наступления буржуазии служит орудием реакционных настроений.

Героический, реформаторский Глюк становится музыкальным вождем всех прогрессивных сил. Реакционные круги, не имея таких крупных мастеров как Глюк, снова обращаются к Италии. Но теперь итальянская музыка на французской почве выполняет реакционную роль борьбы против новой героики и классики.

Как противодействие Глюку выдвигается крупный итальянский композитор Пиччини, ищущий компромисса между красивой певучестью, колоратурными ариями и реалистической выразительностью. Пиччини отстаивает менее идейную, менее напряженную и менее героическую линию оперы. В Париже Пиччини ищет середины между серьезной оперой и оперой-буфф, между пышной зрелищностью и лирической сентиментальностью. Арии, в которых певцы могут блеснуть своим голосом, балет, в котором можно показать красивые хореографические группы и позы, играют у него большую роль. Его музыка развлекает и отвлекает; поднимаясь до лиризма и драматизма, она не знает высокого трагизма. Она как бы размагничивает того патетического человека, которого создает Глюк, лишает его воли и делает более чувствительным и покорным.

Разгорается новая борьба на музыкальном фронте — борьба между „глюкистами“ и „пиччинистами“. Она была борьбой идейной содержательности и волевой решимости с эстетизмом, чувственностью и благозвучием, борьбой оппозиционных устремлений с компромиссными реакционными настроениями. В условиях разложения феодализма во всей Европе и господства на материке феодальных

монархий, происходившая во Франции борьба получает международное значение. Реформа Глюка шла в разрез с господствовавшими во всех резиденциях и столицах пышными развлекательными итальянскими операми—смесью классицизма и рококо. И нарастающая революционная волна высоко поднимает Глюка, дает полную победу его реформе, заставляет самого Пиччини итти на уступки, на подражания Глюку.

В годы революции Госсек, Мегюль и другие композиторы берут от Глюка его эмоциональную насыщенность, выразительность, наполняют ее более конкретным революционным содержанием.

Война буффонистов и антибуффонистов в 50-х годах и глюкистов и пиччинистов в 70-х годах были эпизодами революционной борьбы буржуазии на музыкальном фронте. Опираясь на демократические массы, буржуазия выдвигает материализм и реализм в борьбе с феодалами; восходя к власти, буржуазия переходит к идеализму и абстрактной героике. Большое историческое искусство буржуазии, как класса эксплуататорского, не может не быть идеалистическим. Реализм и история у ее идеологов и художников идут разными путями. Реальный процесс жизни им „кажется чем-то неисторическим, а историческое представляется чем-то оторванным от обыденной жизни, чем-то особенным, стоящим над миром„¹.

И. Иоффе.

¹ Маркса, *Немецкая идеология*, Архив, т. I, стр. 228.

ПРОГРАММА
ИСТОРИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА
ВОЙНА БУФФОНОВ

И БОРЬБА ЗА РЕАЛИЗМ
В ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКЕ
XVIII ВЕКА

В ЭРМИТАЖНОМ ТЕАТРЕ

І РАЗДЕЛ

■ Лесерф де ля Вьевиль (1647—1710). „Сравнение музыки итальянской и музыки французской“ (чтение).

1. Люлли (1632—1687). Монолог из оперы „Армида“.

■ Руссо (1712—1778). „Письмо о французской музыке“ (чтение).

2. Перголези (1710—1736). Дуэт из оперы „Служанка-госпожа“.

■ Аноним (1753). „Ответ господину Руссо“ (чтение).

3. Рамо (1683—1764). Менуэт и тамбурин из оперы „Кастор и Поллукс“.

■ Грими (1723—1807). „Маленький пророк из Бемишброды“ (чтение).

4. Кокки (17..—17..). Ария из оперы „Хитрая правительница“.

■ Гольбах (1723—1789). „Письмо к пожилой даме“ (чтение).

5. Ринальдо да Капуа (17..—17..). Ария из оперы „Цыганка“.

■ Дидро (1713—1784). „Племянник Рамо“ (чтение).

6. Дюни (1709—1775). Ария из оп. „Охотники и молочница“.

7. Филидор (1726—1795). а) Ария кучера из оперы „Кузнец“.

б) Водевиль из оперы „Садовник и его хозяин“.

II РАЗДЕЛ

■ Гретри (1742—1813). „Опыты о музыке“ (чтение).

8. Монсиньи (1729—1817). а) Ария Луизы
б) Ария Алексиса перед расстрелом
9. Гретри (1742—1813). а) Куплеты крестьянина и танцы
б) Ария Ричарда в темнице
- из оп. „Дезертир“
из оперы „Ричард Львиное Сердце“

■ Даламбер (1717—1783). „Размышления о теории музыки“ (чтение).

10. Глюк (1714—1787). Ария из оперы „Елена и Парис“.

■ Аноним (1777). „Неоспоримое доказательство несомненных успехов, оказанных французами в музыке“ (чтение).

11. Пиччини (1728—1800). Ария из оп. „Александр в Индии“.

■ Глюк (1714—1787). Предисловие к опере „Альцеста“ (чтение).

12. Глюк (1714—1787). а) Сцена из оперы „Альцеста“.
б) Балет из оперы „Орфей“.
в) Сцена из оперы „Армида“.

Научную часть программы разработали профессора

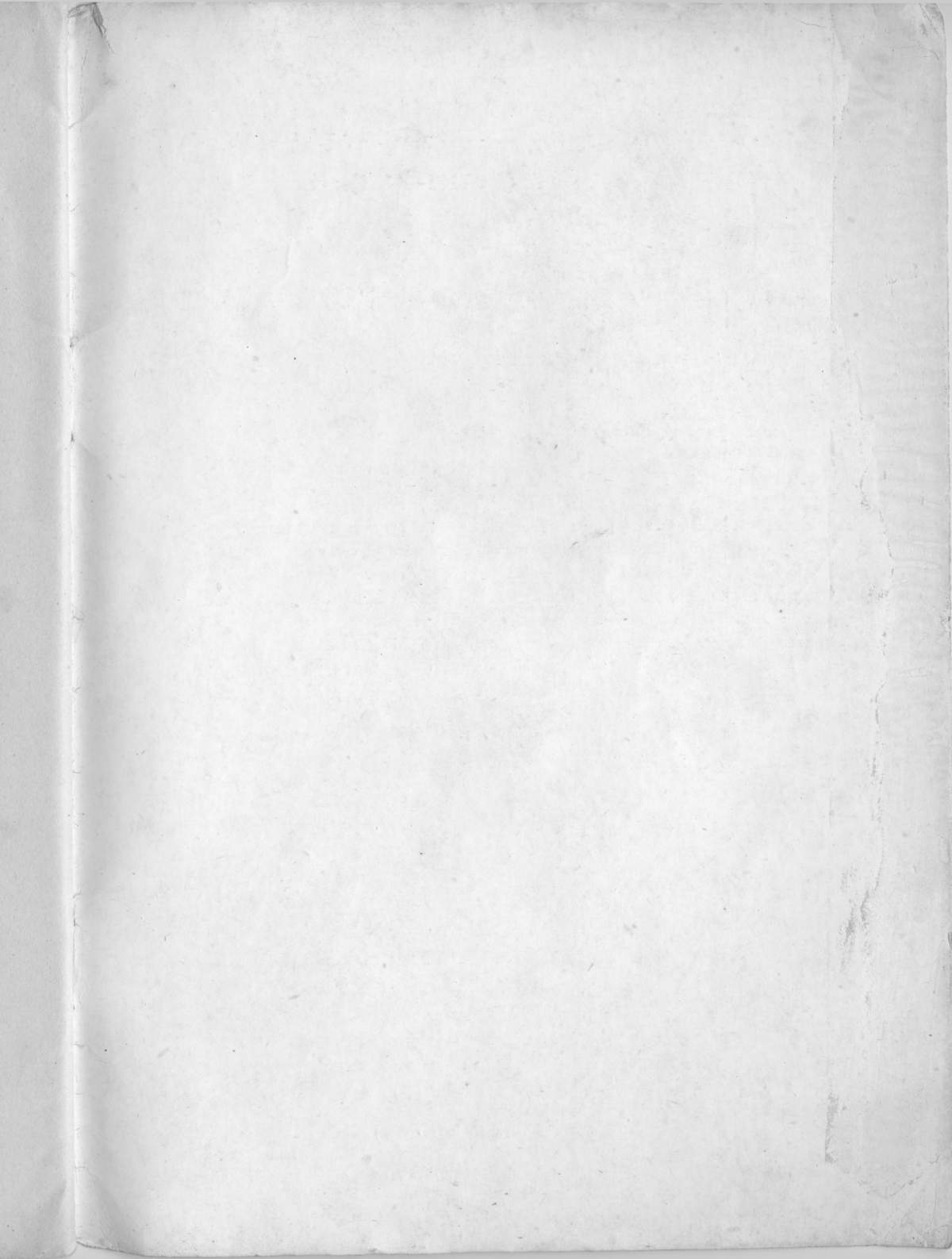
С. Л. Гинзбург, И. И. Иоффе,
А. Д. Каменский, А. В. Оссовский.

Типография ГОСКАРТМОНОПОЛИИ, Проспект Памяти Обухов-
ской Обороны, 10—Горлит 8192—Тираж 3000 — $2\frac{1}{4}$ печ. листа
Количество знаков в печатном листе 38 400 — Сдано в набор
25 марта, подписано к печати 28 марта 1933 года

Наряд 273

Отв. редактор Б. В. ЛЕГРАН

Издание Государственного Эрмитажа



Цена 1 руб.

13/