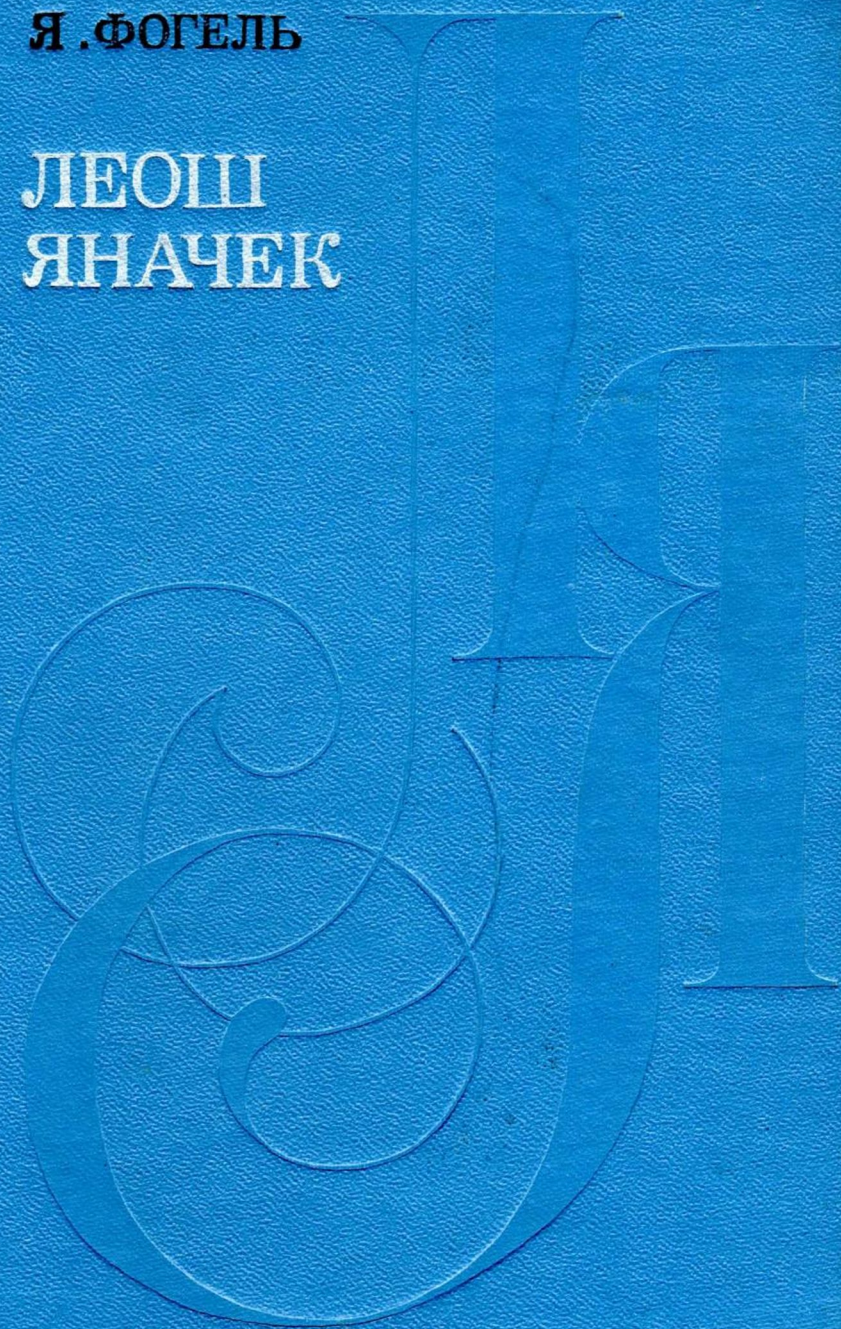


Я. ФОГЕЛЬ

ЛЕОШ
ЯНАЧЕК





Я .ФОГЕЛЬ

ЛЕОШ ЯНАЧЕК

Перевод с чешского
и примечания Ю. И. Ритчика и Ю. А. Шкариной

МОСКВА
«МУЗЫКА»
1982

78И
Ф74

Vogel Jaroslav.
Leoš Janáček.
Život a dílo

© Jaroslav Vogel, 1963

© Издательство «Музыка», 1982 г. Перевод и примечания.

У северного предгорья Бескид, в прямоугольнике, образуемом на западе Пршибором, южнее — «моравским городом» Штрамберк с его белым доисторическим холмом — Котучем и с видимой издали «трубой» (круглой башней старого замка, где теперь находится наблюдательная вышка), на востоке — Фридлантом, немного севернее — Фридеком, с возвышающимся над ним и привлекающим паломников храмом Девы Марии и виднеющимся оттуда, овечьим сказаниями Радгоштем¹, — там, у живописных развалин когда-то самого большого моравского замка, лежит небольшая деревушка Гуквальды, называемая на диалекте коренных лашских жителей Уквалы. Чешское название (и немецкое — Hochwald) она получила по имени своего основателя или, по крайней мере, по имени первого известного владельца замка, графа Арнольда де Гуккесваге (Huchswag, Hohenswag), приводимому в официальных документах еще до 1234 года. Его сын Франк де Гуккесваге продал тогда все свои владения — от Одры на севере и на западе до самой Остравы на востоке и юге — оломоуцкому епископу Бруну из Шаумбурка, известному главному советчику незадачливого короля Пршемысла Отакара II, но остался там и служил ленником епископа, получив задание колонизировать этот девственный край. (Вероятно, в связи с упомянутым Франком появляется дальше на юг город Френштат — по-немецки Франкштадт.) Однако с 1311 года гуквальдские владения переходят из рук в руки (также и в руки венгерского короля Зикмунда). Среди имен владельцев этого важного бастиона, «Моравских ворот», владеющих также путем в Венгрию, мы находим и гуситского гетмана Яна Чапека из Сан и Яна Талафуса из Острова (сообщника Яна Йискры из Брандиса), называемого хозяином Гуквальд. Лишь через 270 лет в 1581 году епископ Станислав Павловский снова выкупил все эти земли для оломоуцкого капитула, во владении и управлении которого они оставались вплоть до недавнего времени. Во второй четверти XVII столетия замок осаждали турки и шведы, а в 1680 году — венгерские повстанцы под предводительством Тёкёли, опустошившие край до самого

Фридека. Но крепость, перестроенная еще князем — архиепископом Карлом из Лихтенштейна, устояла перед их натиском, как и перед гуситами.

Хуже всего там жилось подданным — простому народу, лишенному какой-либо власти. Народ грабили не только пришельцы, безуспешно осаждавшие замок, сразу же после их ухода из него снова выжимали все силы собственные феодалы. Так, в том же 1695 году, когда восстали ходы², вспыхивают в гуквальдских владениях крестьянские бунты из-за слишком обременительных налогов и барщины. Тщетно требуют крепостные крестьяне у старого уже архиепископа князя Лихтенштейна снизить налоги. В ответ на это господские служители, особенно гуквальдский гетман Максимилиан Гарасовский, обходятся с ними еще более жестоко. «Когда их страдания достигли предела, восстали мужчины из тридцати деревень во всех владениях и 1500 крестьян собрались 26 июня 1695 года недалеко от Копршивнице. Для полюбовного разрешения спора в дело вмешался сам гетман этого края из Пршерова, граф из Оппердорфа. В конце концов Гарасовский бунт подавил и несколько крестьян приказал посадить в тюрьму, однако жизнь народа оставалась столь же тяжелой».

Правда, 5 октября 1762 года величественный замок, служивший тогда также и тюрьмой для провинившихся священников, почти полностью сгорел; к сожалению, пришел в негодность и архив с редчайшими историческими документами. В 1820 году вспыхнул новый пожар; после него замок уже не восстанавливался, и в дальнейшем там сохранялся лишь ценный заповедник — холм, на нем стоял замок, покрытый раскидистыми буками и липами и до сего времени являющийся приютом для ланей (когда-то подаренных императором), прежде там водились и табуны андалузских жеребцов.

В настоящее время этот замок так же мало напоминает горделивое старое поместье чужеземцев, как и находящийся напротив него Казничов (от старославянского и русского «казнить»), когда-то бывший будто бы местом казни.

Главная достопримечательность поселения, заложенного в начале XVIII века на сравнительно невысоком месте перед входом в заповедник, — это летний дворец, который приказал построить — как раз в тот год, когда родился Яначек, — оломоуцкий архиепископ Бедржих Фюрштенберг; дальше, на противоположной стороне шоссе стоит

небольшой костел святого Максимилиана, относящийся к 1759 году, и наконец (еще немного повыше) — простенькая сельская школа.

В этой школе, в комнате, из одного окна которой виднелся костел, а из другого — пивоваренный завод, как рассказывает сам композитор, — 3 июня 1854 года родился и на день позже — 4 июня, день, который иногда ошибочно считается днем его рождения, был крещен и назван именем Лео Эуген Леош Яначек, девятый (и при этом не последний!) ребенок бедного сельского учителя и регента. Предки с отцовской стороны жили сначала в Тешинском крае, а позднее — с конца XVII века — во Фридеке и были суконщиками. Первым музыкантом, а тем самым и основоположником музыкантской традиции Яначек был дед Леоша Йиржи.

ОТЕЦ

Сына, который унаследовал от него не только профессию, но и имя Йиржи, Яначек-дед учил сначала сам игре на фортепиано и на органе, а также пению, но, не обладая для этого достаточным терпением, послал его еще до поступления в школу в Велки Петршвальд к строгому ректору Йозефу Рихтеру. После трехмесячной учительской подготовки в главной (церковной) школе в Пршиборе Йиржи-младший уже в возрасте 16 лет начал работать в качестве младшего учителя с августа 1831 года в Неплаховицах (между Опавой и Крновом). Там к И. Яначеку привязался маленький сирота Павел Кршижковский, мать которого просила его, чтобы он учил мальчика музыке и пению, что он и сделал, а потом устроил его в церковь Святого духа в Опаве, помог получить там место певчего. Так он заложил основы для будущего положения П. Кршижковского как композитора, за что тот впоследствии отблагодарил его в Брно, взяв в ученики его сына Леоша. Кршижковский, будущий основоположник хоровой музыки в Моравии, учился тогда последний год в школе в Неплаховицах, поскольку там, где он родился (в соседних Голасовицах), тогда еще не было школы.

Через полтора года Йиржи Яначек из Неплаховиц переехал в Катержинки около Опавы, получив там место младшего учителя, где совершенствовался в музыке, пел в церковном хоре и т. д. Еще через два года, в феврале

1835 года, он переезжает в Пршибор, где становится также вторым, а через неполных три года — первым городским кантором. Будучи уже прилично обеспеченным, он вскоре после этого женился — 24 июля 1838 года — на девятнадцатилетней Амалии Грулиховой, происходившей из старого рода горожан Пршибора. Однако в течение десяти последующих лет Йиржи все еще оставался младшим учителем, поэтому неудивительно, что летом 1848 года, незадолго до смерти своего отца, он воспользовался тем, что освободилось «настоящее» учительское место в неподалеку расположенных Гуквальдах, чтобы сменить город, стоявший на реке Лубине, на живописное селение около замка, раскинувшееся на берегу Ондржейнице.

В таких условиях жизни у Яначеков между тем почти что через каждые два года появлялся один ребенок за другим. Уже из Пршибора они привезли пятерых детей: дочерей — Викторию (родившуюся в 1838 году), Элеонору (в 1840 году) и Йозефу (в 1842 году) и сыновей — Карела (родившегося в 1844 году) и Бедржиха (в 1846 году). После них в Гуквальдах в 1849 году появились близнецы, один из которых, правда, родился мертвым, а другой — Франтишек — умер через два месяца после рождения; затем появились Розалия (1850), Йиржи (1852), Лео Эуген (3/VII — 1854) и его младшие «русские» братья — Франтишек (1856) и Йозеф (1858).

Маленький Леош был похож на обоих родителей: (черные волосы — от отца, миниатюрная фигура — от матери), жизнь его не была устлана розами; нет сомнения, что Яначек не преувеличивает, когда говорит, что «музыка и пчелы были единственной радостью руководителя гуквальдской школы...» Хотя Яначеку-отцу хватало забот и дома, он не стремился облегчить себе работу в школе. Напротив, в значительной степени расширил, например, учебный материал, кроме обязательных предметов ввел рисование, пение и географию; он, будучи ярким патриотом, как и его отец (что на службе у немецких властей не было особенно принято), основал в Гуквальдах за год до своей смерти (то есть в начале 1865 года) певческо-читательское общество, которое по своей двойной направленности — образовательной с помощью книг и музыкальной с помощью пения — превращалось, собственно, в организацию, преследующую единую цель — национально-«будительскую»³. Он сам был первым хормейстером этого общества.

Как руководитель церковного хора Яначек-отец, разу-

меется, не мог в полной мере проявить себя в Гуквальдах, поскольку для какой-либо торжественной литургической мессы с инструментальным сопровождением клирос местного костела был слишком тесен. Поэтому он искал и вначале нередко находил взамен его другой клирос, более богатого «нижнего», то есть рихальтицкого прихода, к которому относились Гуквальды и с главой которого Глачиком его также связывало, кроме общих музыкальных интересов, увлечение пчеловодством. Пан учитель старался придать блеск своим выступлениям, приводя с собой дочку (Леонору?), игравшую на альте, и сына, обладавшего красивым дискантом. Этим маленьким певцом был не кто иной, как юный Леош Яначек.

СЫН УЧИТЕЛЯ

Леош рос в общении с музыкой, природой и бедностью. Правда, об этом последнем обстоятельстве, сопутствовавшем его детству, нужно добавить, что для детей в доме все же были фрукты и овощи из школьного сада, домашняя птица и «урожай» с отцовской пасеки, а для самого отца даже пиво! — К тому же пан учитель мог как скрипач иногда подработать также и игрой на танцах. Воспоминания Яначека о детстве, проведенном в Гуквальдах, очень скупы: там он пробыл до одиннадцати лет, не закончил даже начальной школы, в которой, впрочем, по успеваемости среди своих братьев и сестер был лишь на седьмом месте. В кратком описании своей жизни он в семьдесят лет вспоминал двор с утками и хлев с коровой, ткацкий станок у сестры Викины (Виктории), о том, как ходили к заутрене со «столбиком» (воска) в руке, о храмовом празднике в костеле святого Ондржея в замке, о «катании на санках» по разогретой железной крыше с «демонстрацией» штанов еще «в горячем состоянии», о кусающихся муравьях в лесу, о «чужих противных людях» — кричащей и всегда крутящейся у входа в замок толпе.

Но в его памяти сохранились и воспоминания, связанные с музыкой, прежде всего, разумеется, воспоминания о торжественных мессах в Рихалтицах и о не менее торжественных обедах в трапезной местного костела. (Они снились ему еще во время учения в Лейпциге.) К сожалению, дружба уважаемых руководителей хоров неожиданно оборвалась: однажды в солнечный воскресный день у Яна-

чеков в саду (это случилось как раз во время «катания на санках» по крыше — может, именно поэтому и кончилось все так печально...), и настал конец всему и рихтарскому клиросу. «А сколько там было широких пультов, позолоченный орган, а в нем полно „трубочек“ по обеим сторонам мануаля, и сзади, совсем рядом с окном два подобные кадрам барабана — литавры».

Ссора отцов сказалась и на детях: чтобы на пасху торжественная месса не исполнялась без литавр, несколько гуквальдских мальчишек, среди которых был и маленький Леош, отправились с наступлением темноты в Рихалтицы «одолжить» литавры. Они благополучно дотасили литавры до холма в Гуквальды, но с каким непониманием встретили их отцы! Палочки вместо литавр «танцевали» по спине Леоша. Правда, увлечение литаврами, как добавляет Яначек, у него из-за этого не прошло. «В каждом моем сочинении литавры получают особое соло».

Этот «разбойничий» ночной налет, совершенный вблизи кладбища, — одно из самых романтических впечатлений Леоша о детских годах, лишенных в остальном какой-либо романтики. Ведь и развалины замка должны были тогда напоминать жителям Гуквальда скорее притеснения хозяев, чем блеск и славу рыцарей.

МОНАСТЫРСКИЙ ПЕВЧИЙ

Летом 1865 года хорошие певческие данные впервые приводят одиннадцатилетнего Леоша Яначека к большим изменениям в жизни: отец принимает решение поместить его как певчего в архиепископскую хоровую школу в Кромнержиже или на казенное содержание в августинский Королевский монастырь в Старом Брно. «Теперь мне представляется, как я, собственно, вырос», — рассказывал об этом Яначек в 1926 году при открытии мемориальной доски на «родной» школе у Гуквальдах. «Этот гуквальдский ребенок не хотел торчать дома, только бы вылететь оттуда, как птица, еще не оперившийся птенец, которому только бы выпорхнуть из гнезда в большой мир и учиться. Я вспоминаю своего отца, когда я в Гуквальдах собирал ему по несколько крейцеров за службу, и все-таки он меня отпустил в этот большой мир. Я вспоминаю о нем с благодарностью». Прием в Кромнержиже могло облегчить то,

что Йиржи Яначек был там регентом при покровительстве архиепископа, прием в Брно — то, что с 1848 года руководителем хора монастырской музыкальной школы был Павел Кршижковский, о котором когда-то Яначек-отец так по-отцовски позаботился и мог ожидать, что он тоже позаботится о его Леоше и будет для него самым лучшим учителем. Ведь Кршижковский тогда уже считался известным композитором, автором вокальных произведений, это было уже после его триумфа в Праге в 1862 году, где исполнялся его мужской хор «Утопленница» и другие сочинения, после успеха в Брно, где к тысячелетию прихода славянских вероучителей Кирилла и Мефодия в 1863 году он исполнил (в присутствии вождей народа — Палацкого, Ригера, Пуркине и др.) свою кантату, написанную в их честь. Поскольку Кршижковский тогда как раз находился на лечении в Шкроховицах около Опавы, Яначек-отец не должен был возить далеко маленького обладателя дисканта для прослушивания. Результатом этой поездки и дальнейших, уже, собственно, излишних, но также успешных экзаменов в Кромнержиже явилось то, что в сентябре 1865 года Леош был принят в хоровую школу при Старобрненском Королевском монастыре.

Такое решение еще не означало, что Яначек должен посвятить себя музыке, подобный путь мог привести и к тому, чтобы он стал, а это нередко и случалось, в конце концов, как его отец, учителем⁴. Однако нет сомнения, что поступление в хоровую школу явилось причиной все увеличивающегося преобладания музыки над всем остальным и тем самым подготовило решение посвятить себя ей целиком. Так благородный Кршижковский отблагодарил отца Леоша за его благородство, проявленное когда-то по отношению к нему, даже еще в большей степени, чем, наверное, сознавал сам.

Это вовсе не означает, что Брно стал для мальчика каким-то раем. Уже по приезде все стало ясно: «От страха мы с матерью ночуем в какой-то темной каморке на Капуцинской площади. Я смотрю во все глаза. Только начнет светать, сразу на улицу!

На площади Королевского монастыря мать уходит от меня тяжелым шагом. Я в слезах, она тоже.

Мы одни. Чужие люди, бессердечные, чужая школа, жесткая постель, сухой хлеб. Никакой ласки...

Мой мир, только мой, создавался во мне».

Когда его одели в голубую с синим, обшитую белым

форму певчих, за которую в Брно их дразнили «голубочки» (в торжественных случаях их одевали даже и в длинные красные облачения с широким, золотом отделанным воротником), мало что изменилось. Правда, необходимо подчеркнуть, что хоровая школа не отличалась каким-либо внешним блеском. Она была основана в 1648 году согласно завещанию графини Сибилы Поликсены из Монтани, урожденной Турновой-Валлесесеиновой. Целью этой школы было предоставлять содержание, давать образование, «вести к добродетелям в музыке, в развитии и науках» ограниченному числу бедных детей (примерно так, как в итальянских консерваториях, название которых означало, вероятно, не заведение, в котором должно было быть «консервировано» искусство, а сиротский приют). Об условиях для учеников хоровой школы Яначек говорит: «Мы были благодарны основательницам (вернее — основательнице, Яначек считал, что Сибилла Поликсена — две сестры!) и выражали это при пении *Salve* и торжественной литании». Ученики должны были быть безукоризненных нравов, от шести до тринадцати учеников получали бесплатное жилье, свет, питание, медицинское обслуживание. За 100 флорин в год принимали и сверх этого числа. Согласно письменным документам 20-х годов Яначек сообщает следующие подробности: «голубочки» были известны всему Брно. Их «гармония» приветствовала концертами министров (графа Коловрата) и других вельмож (графа Жеротина).

Губернские и апелляционные советники приглашали их для исполнения «ноктюрнов» («ночной музыки») на музыкально-литературные вечера. Они помогали в театре как в оркестре и у дирижерского пульта, так и на сцене. И провожали высокоблагородных покойников в траурных шествиях. Ни один церковный хор не обходился без их помощи. Для поступления туда требовалось немало. Так, например, Гофман из Злина умел играть на трубе, флейте, скрипке, альте и органе. Матоуш Давид из Скалице у Червеного Костельца умел играть на валторне, трубе, альте, флейте, органе и контрафаготе.

В школу принимали детей в возрасте от девяти до двенадцати лет. (Бывали и исключения: как раз П. Кршижковский, например, как предполагает исследователь творчества Яначека А. Вашек, был принят в 1843 году, следовательно, уже после окончания восьмого класса гимназии.) Существовал ученический оркестр следующего состава: 2 гобоя, 2 кларнета, 2 валторны, 2 трубы (для вы-

соких регистров), 2 фагота и контрафагот. Были в оркестре и флейты, тромбоны и литавры. Насчитывалось шесть скрипачей. При праздновании именин второго руководителя хоровой школы, аббата и прелата Кирилла Франтишека Наппа, оркестр, состоявший из семидесяти юных музыкантов, исполнял симфонию Бетховена C-dur. Из композиторов особенно любили Моцарта, Керубини, Россини и Гайдна.

Способности «голубков» были поразительны. Согласно записи, самая крупная месса в мире, Коронационная месса Керубини, была разучена с 19 по 24 сентября 1827 года. В 1828 году исполнялись месса Бетховена, его симфония Es-dur, увертюра «Кориолан». Увертюру к опере «Оберон» Вебера и квинтет Моцарта они играли с листа. Оперы Моцарта («Дон Жуан»), Обера («Немая из Портичи» и «Фра-Дьяволо»), Мегюля («Иосиф») были в программе в 1830 году. Один из «голубочков» пел партию в «Волшебной флейте» Моцарта.

Для всего этого была необходима серьезная музыкальная подготовка. Ученики школы изо дня в день упражнялись каждый в отдельности как в пении, так и в игре на различных инструментах, а также и на фортепиано; они играли квартеты и различные ансамбли. Генерал-бас (гармонию) вел профессор Богумир Ригер, контрапункт — Новотный, скрипку — Барох фон Инфельд, валторну — Кубичек, фортепиано — Гофман. А духовые инструменты они передавали друг другу; здесь была старая традиция.

Тогдашние профессора учили за 30 крейцеров в час, «голубочки» играли и на великосветских балах и ежедневно входили в монастырскую трапезную, когда уже подавали жаркое. Они ежедневно играли во время трапезы, а каждое воскресенье — инструментальную музыку во славу божью. Чего только они не играли! Мы еще больше поразимся, когда узнаем, что все «голубочки» были слушателями курсов философии, логики или учениками гуманитарных классов, грамматических или обычных классов, и во всем нужно было успевать.

Философ и кларнетист из гуманитарного класса и гобоист из обычного (класса) и контрафаготист — Новотный и Освальд в 30-е годы сочинили также немало опер.

Бесчисленное множество «голубков» разлетелось по всему свету: Палечек, всемирно известный певец-бас, работал с фаготистом и композитором Г. Воячком в Петер-

бурге; тénора Лукеша с благодарностью вспоминают в Праге.

Активная деятельность «голубков» явилась предпосылкой для появления таких скрипачей, как Эрнет и Янда⁵, а в 40-е годы — квартета Нерудовых: Норманова-Нерудова, входившая в число музыкантов-виртуозов при английском дворе; Арльбергова-Нерудова, скрипачка; Виккенхаузерова-Нерудова, пианистка; сын Неруда, известный виолончелист.

Это учебное заведение было своего рода консерваторией, школой музыки в настоящем смысле слова, как добавляет Яначек, подчеркивая при этом, что, когда из явного «ответвления» школы — Брненской органной школы, основанной в 1881 году, образовалась в 1919 году Брненская консерватория, — это было лишь завершающим этапом непрерывного развития. Едва ли мог одиннадцатилетний Яначек попасть в более благоприятную обстановку для развития своих способностей в области музыки, тем более что ее большим почитателем был и сам прелат монастыря Кирилл Напп, который вместе с Кршижковским участвовал в квартете графа Михала Буковки. И в других областях было немало плодотворных импульсов и возможностей приобрести опыт: «Я видел, как чисто переписывались партитуры симфоний Гайдна, я пел соло наряду с барышней Гржималовой во второй мессе Бетховена, я аккомпанировал барышне из Эренбергов⁶ на концерте в Лужанецком зале, а было мне тогда одиннадцать лет. Мы, мальчишки, пели на сцене Брненского театра в опере Мейербергера „Пророк“»⁷.

Разумеется, эти многочисленные «плюсы» обходились Яначеку весьма дорого, если учесть суровые требования, которые предъявлялись к ученикам хоровой школы. Достаточно привести ежедневное расписание: подъем — в 5 часов утра, до без четверти 7 — молитва и занятия, в 7 часов — месса с пением, затем ученики завтракали и все вместе шли в школу (первый год Яначек заканчивал начальную школу, следующие три года посещал низшую ступень реального училища, которое позднее приравняли к городскому училищу). В 12 часов — обед, прогулка и занятия, с 6 до 7 часов — репетиция хора (в воскресенье с 11-ти до 12-ти), в 7 часов — ужин, немного свободного времени и молитва перед сном. При этом, хотя монастырь и предоставлял своим воспитанникам крышу и самое необходимое питание, расходы на обучение в школе, книги,

да и — как мы затем увидим — многое другое ученики должны были возмещать сами.

8 марта 1866 года, то есть уже в период первого года пребывания Яначека в Брно, умирает его отец. «Жестокость случившегося невообразима». Мать Яначека, человек музыкально одаренный — хорошая органистка, несколько месяцев исполняет партию органа вместо умершего мужа, но это, разумеется, лишь временная мера — попытка вырваться из нужды, а кроме того, видимо, и необходимость: в костеле нужен был органист. Она осталась с девятью детьми, получив пенсию всего лишь 200 золотых в год.

Заботу о Леоше берет на себя брат умершего отца Ян Яначек, бывший тогда приходским священником в Блажицах у Бистрице, район Гостин, затем вскоре после этого — в Зноровах (ныне — Вноровы) недалеко от Весели в Моравии. Добившись упорным трудом приличного имущественного положения, он посылал Леошу через хоровую школу или через Кршижковского деньги, взял на себя заботу об обуви и одежде для мальчика (по чему можно судить, что форму ученики хоровой школы надевали только во время службы и выступлений), и все это он делал так, что в большинстве случаев Леош об этом ничего не знал⁸.

Но вот и новый кризис: «Началась война 1866 года, и все „голубочки“ разлетелись. Королевский монастырь оживили „наши“, но угрожающе оживилась и вся площадь, где вскоре показались прусские штыки. Из учеников хоровой школы остался только я (один-единственный)».

На счастье, все это кончилось довольно быстро. Пруссаки, которые вступили в Брно 12 июля (на следующий день приехал прусский король с Бисмарком и пробыл в Брно до 1 августа), уже 13 сентября, то есть в самом начале нового учебного года, покинули город.

И хотя Яначек вернулся в ту же хоровую школу и к тем же учителям, но уже все было иначе. Особенно, может и случайно, это совпало по времени: поворот в политике и перелом, или даже резкий поворот, — в подходе к церковной музыке. Уже длительное время чувствовалось, что тот стиль, в котором композиторы (в том числе Гайдн и Моцарт) со времен стиля рококо писали свои мессы и вообще большую часть церковной музыки, слишком по-светски пышный или даже по-светски веселый для того, чтобы сочетаться с характером церковной службы. У нас об этом, кроме других, заявил еще Фр. Сушил своим стихом о торжественной мессе Бетховена: «Великолепное

творенье! Жаль, лишь покорную молитву так плохо слышно! Титан добыть стремится только небо».

И Кршижковский подтвердил то же самое своим исполнением в 1854 году мессы Орlando ди Лассо. Также и Йозеф Фёрстер (отец композитора Й. Б. Фёрстера) сознательно «воскрешал» в Праге на клиросе костела св. Войтеха произведения доклассических мастеров хорового пения а *capella*.

Аналогичные тенденции наблюдались во всей Средней и Западной Европе и достигли своего апогея (вероятно, превзошли представления не одного из их зачинателей), когда в 1866—1867 годах началось так называемое «ццилианское движение», требующее устранения монументальных торжественных месс, исполняемых с оркестром, и возвращения церковной музыки к стилю XVI столетия — к Палестрине и его современникам. (Кто не вспомнил бы в связи с этой реформой, впадающей в обратную крайность, — согласно ей даже Бах не был достаточно «церковным», — что именно Палестрина должен был на церковном соборе защищать свой стиль от упреков в недостаточности простоты! Поистине курьезным было также и то, что при этой реформе католическое богослужение невольно руководствовалось образцом богослужения православного, которое не знает ни органа, ни, тем более, оркестра!) Ццилианская реформа, разумеется, не могла не проявиться и на клиросе Старобрненского монастыря, особенно когда в июле 1867 года умер просвещенный и свободомыслящий прелат Напп: были исключены громкие торжественные фанфары, состав оркестра ограничивался, хотя репертуар дополнялся произведениями, соответствующими направлению реформы или даже специально для него созданными. Обучение игре на духовых инструментах прекращается — ученики хоровой школы составляют теперь чисто вокальный ансамбль.

У Яначека еще была возможность многому научиться. Как дирижер Кршижковский, правда, согласно суждению семидесятилетнего Яначека, не был достаточно силен методически: «Он как бы „утопал“ в целостном звучании и воздействии сочинения, и мы не успевали в нем разобраться». Это нужно, видимо, понимать так, что вместо разучивания отдельных голосов Кршижковский исходил из убеждения, что хористы лучше справятся со своей задачей, если с самого начала слышат также и остальные голоса и тем самым сразу знакомятся с «общим воздействием» произ-

ведения. «Правда, никто, вероятно, не мог так смело передать всю глубину души другого человека, другого композитора, как он», — пишет Яначек в 1902 году. Такой метод разучивания произведений был опасен тем, что затруднял контроль за звучанием отдельных голосов, но этому, с одной стороны, противостоял отличный слух дирижера, а с другой — его дар поддерживать хористов не только строгостью, но и собственной увлеченностью. Так, вы можете верить Яначеку (по крайней мере Яначеку 1875 года), когда он пишет в «Цецилию»: «Хотя мне было суждено слышать уже многие хоры, по-настоящему прекрасное пение я услышал только у Кршижковского». Мы вскоре также увидим, что такая школа у Кршижковского соответствующим образом готовила Яначека к начальному этапу хормейстерской и композиторской деятельности.

Но Кршижковский имел для Яначека и другое значение — он способствовал окончательному пробуждению его славянства. Кршижковский был не только выдающимся музыкантом — подобно Сушилу и другим священникам, но и увлеченным первопроходцем в реализации кирилло-мефодиевской идеи, убедительнейшего символа чешского Возрождения в Моравии. Для Моравии, где культ святого Вацлава никогда не был так силен, как в Чехии, славянские вероучители стали одновременно символом патриотическим, религиозным и культурным — культурным, принимая во внимание письмо (так называемую «глаголицу»), которое создал старший Кирилл (первоначально носивший имя Константин) и, используя это письмо — хотя сам он был греческого происхождения, — сделал переводы из библии и церковных книг на старославянский язык, тогда как младший, Мефодий, распространял сведения о живописи, резьбе, зодчестве и музыке. А вместе с ними таким же символом стал и Велеград, как их прежняя резиденция и центр бывшей, тяготеющей к славянскому Востоку Великоморавской империи. Точно такие же убеждения, как у Кршижковского, который, как известно, в честь обоих солунских братьев написал даже кантату «Кирилл и Мефодий», были и у других августинцев Старобрненского монастыря, прежде всего у самого главного руководителя Яначека — Наппа (его монастырское имя Кирилл!), у которого были тесные контакты с Добровским, Палацким, Пуркине, Б. Немцовой, Шафариком и т. д. Но у Кршижковского было больше всего возможности влиять на Яначека, он был его непосредственным руководителем, кроме

того, учителем закона божьего в старобрненском реальном училище. И понятно, почему и Яначек был так захвачен этим движением, хотя у него, несомненно, преобладали мотивы патриотические. Его волнение, связанное с этим движением, достигает апогея, когда в 1869 году, в последнем году пребывания в хоровой школе, в Велеграде готовится большое национальное торжество в ознаменование тысячелетней годовщины смерти Кирилла и принимается решение, что «голубочки» примут в нем участие под руководством Кршижковского, которому была поручена вся музыкальная сторона этих торжеств. «О, вы не представляете, — пишет Яначек своему вноровскому дяде, — с каким нетерпением я жду той минуты, когда увижу ту священную землю, где когда-то побывали великий Сватоплук и славянские апостолы Кирилл и Мефодий, я недостойн ступить на нее», и просит купить ему «славянский (сокольский) костюм».

Пребывание в Старобрненском монастыре не только заложило у Яначека основу для изучения музыки на более высокой ступени и выработало на всю жизнь железную самодисциплину в работе, но и сильно укрепило в нем то, что было предопределено его моравским, или даже восточноморавским происхождением: ориентацию на славянский Восток.

ХОРМЕЙСТЕР РАБОЧЕГО ХОРА

Первые хоровые сочинения

Между тем Яначек, повинаясь когда-то высказанному желанию отца, чтобы он стал учителем, одновременно с уходом из монастыря заканчивает также трехклассное низшее реальное училище, а в сентябре 1869 года поступает в Брненский Славянский институт для подготовки учителей, находившийся тогда в монастыре. Он учится здесь, получая пособие — государственную стипендию — 100 гульденов в год, и через три года, в июле 1872 года, сдает экзамены на аттестат зрелости, достигнув особых успехов по истории и географии, не говоря, разумеется, о пении и игре на органе. Правда, уже тогда у него проявляется необычный для музыканта интерес к таким наукам, как, например, психология, которая впоследствии сыграет значительную

и своеобразную роль в создании его учения о гармонии и в его собственном творчестве.

Обязательную бесплатную двухгодичную учительскую практику он прошел еще в учебной школе Славянского института по подготовке учителей в Брно. Вместе с тем у него появляется возможность тренироваться в своего рода «учебной школе» — органной и дирижерской — на клиросе Королевского монастыря: Кршижковскому было поручено провести реформу Витта⁹ также на клиросе архиепископского собора в Оломоуце, и осенью 1872 года он передает восемнадцатилетнему Яначеку хор Старобрненского монастыря!

Он мог решиться на это, поскольку Яначек, будучи еще учеником хоровой школы, показал, что способен на большее, чем исполнение партии альты в хоре. (Сам он позднее вспоминает: «Как меня хвалили, когда я однажды заменил Ганачека на маленьком органе! И как-то в воскресенье, когда я во время исполнения *Regina coeli* успел подхватить у Шнабла дирижерскую палочку и дирижировал».) Разумеется, такое постоянное замещение неоплачиваемого регента большого дохода не приносило — лишь обеды и ужины из знаменитой монастырской столовой и периодические денежные вознаграждения. Впрочем, Яначек не дирижировал все воскресные дни и все праздники, а также не играл ежедневно на органе во время богослужения (это делал, как и прежде, учитель Ганачек). Его главной обязанностью было каждый день во второй половине дня один час разучивать с учениками хоровой школы их партии для второй утренней воскресной обедни. Репертуар Яначека при этом был весьма обширен, разумеется, в рамках реформы Витта, убежденным сторонником которого был тогда еще и сам Яначек. Из старых мастеров исполняли Палестрину, Орландо ди Лассо, Лодовико да Витторио, Я. Хандла, Ф. К. Брикси, Й. Гайдна и М. Гайдна, многочисленных новейших церковных немецких композиторов, из чешских особенно Кршижковского, Й. Фёрстера и Скугерского. Произведения непривычно тщательно разучивались, поскольку клирос Старобрненского монастыря был одним из немногих клиросов, где проводились настоящие репетиции. Если к этому добавить мастерство Яначека-органиста и его смелые импровизации, то понятно, почему собор св. Мартина все больше и больше привлекает брненских музыкантов и любителей музыки¹⁰.

А оттуда достаточно было и шага, чтобы перед Яначком открылась дорога к участию в концертной жизни Брно. И действительно, 13 февраля 1873 года хоровое общество ремесленников «Сватоплук», основанное в 1868 году, приглашает его в качестве хормейстера; это было сделано по инициативе председателя общества док. Йозефа Иллнера, личности близкой к Старобрненскому монастырю. Так потомок органистов попадает в среду ремесленников — это были преимущественно ткачи, — «чтобы, опираясь на последующую фамильную учительскую традицию, направлять их к высшим творческим и художественным целям», — пишет Гельферт. Желая сохранить большой авторитет и независимость, Яначек отказывается от гонорара 108 гульденов в год, который выплачивался его предшественникам Я. Несвадьбе, Г. Марешу и А. Кучере (так же он поступает, когда становится руководителем более богатого общества «Беседа»). Яначек, несмотря на свои классовые симпатии к среде ремесленников, не намерен также идиллически понимать ту миссию, которую тогда взял на себя «Сватоплук», как, впрочем, и большинство чешских хоровых обществ. Девятнадцатилетний хормейстер, напротив, принял все меры, чтобы освободить программы от более или менее лишь развлекательной, хотя и в «будительском»¹¹ плане понимаемой тенденции, а исполнение — от уровня только любительского: он ввел систематическое посещение репетиций, большие сроки для разучивания программ и более сложных произведений, сократил состав хора, оставив лучших хористов. Для того чтобы можно было исполнять также смешанные хоры, он просто дополняет хор общества мальчиками — сопрано и альтами — из хоровой школы. Он добивается, чтобы вечера танцев, которыми общество всегда заканчивало свои вечера («беседы»), проводились отдельно, и тогда начали организовывать настоящие концертные «беседы» не в ресторане («У белого креста» на Пекарской улице), а во вновь построенном Доме общества («Besedni dům»), чему Яначек придает все большую значимость и считает их проведение обязательным. А поскольку пока не было возможности сольные номера — музыкальные и декламационные — исключить из программы не только из-за требуемого разнообразия, но и по мотивам познавательным, он следил хотя бы за тем, чтобы они поручались самым лучшим исполнителям. (По его инициативе здесь, например, участвовал в одном из вечеров известный баритон пражского Времен-

ного театра Йозеф Лев.) Благодаря всему этому выступления «Сватоплука» начали посещать и те круги, которые прежде им не интересовались, и даже немецкие дворянские круги.

Однако прежде всего усилий Яначека оказывается достойным его небольшое хоровое общество, о чем сам Яначек красноречиво свидетельствует в 1875 году — в газете «Моравска орлице»: «На улице идет дождь, снег, но рабочего, едва он выйдет с завода, ждет еще одна обязанность — ведь ему еще нужно пойти на спевку. Он, вероятно, еще голоден и хочет пить, дома, наверное, его ждут жена и дети, но почему же он не идет домой, почему спешит в репетиционный зал? На это я ответить не могу, но признаюсь, что такой самоотверженности, любви, трудолюбия и старания не встречал у хористов в наше время нигде и нигде».

Деятельность Яначека в «Сватоплуке» пошла на пользу и ему самому, поскольку, несмотря на приобретение им опыта также и в исполнении светского репертуара, она дала ему возможность написать и сразу же исполнить свои первые мужские хоры. Так, на первой же «беседе» под его управлением 27 апреля 1873 года впервые прозвучали его хоры «Пахота» и «Жених навязанный», на «беседе» 5 июля 1873 года — торжественный хор «Военная», 9 ноября 1873 года — «Непостоянство любви», 14 марта 1879 года — «Безутешная одинокая», причем в большинстве случаев с таким успехом, что приходилось повторять исполнение сразу же на бис или же еще раз вскоре после этого.

В большинстве этих и последующих хоров юного Яначека ощущается влияние Кршижковского — как в характерном для «будителей» демонстративном использовании народной песни, так и в приемах ее обработки.

Первый из них, мужской хор «Пахота» — первое из известных произведений Яначека вообще — является лишь простой обработкой народной песни «Парень пригожий, почему ты не пашешь?», которую записал также Сушил, но с другой мелодией. Поэтому неизвестно, услышал ли ее Яначек — как предполагает Гельферт — в другом месте с другой мелодией или, скорее, написал для нее свою мелодию в народном духе.

Еще в меньшей степени можно установить долю участия Яначека как композитора в создании другого хора, «Жених навязанный», так как он до сего времени еще не

найден и даже рецензия того времени в журнале «Далибор», в которой говорится об «очень красиво обработанной сербской песне», подробнее ничего не поясняет.

Мужской хор «Военная» написан к торжествам по случаю пятилетней годовщины хорового общества «Свато-плук» и завершен 26 июня 1873 года в двух редакциях: в первой — чисто хоровой и второй — в сопровождении фортепиано, трубы и трех тромбонов (что у Яначека встречается очень редко!) с разработанным фугато в средней части. Яначек здесь скорее следует не Кршижковскому, о чем можно судить уже по помпезному унисонному началу и по вставке части, построенной преимущественно на соло, а, видимо, Товачовскому¹², который, впрочем, тоже написал «Военную». Наверное, нет необходимости говорить здесь о том, что хор Яначека не является каким-то воинственным призывом, композитор стремится к тому, чтобы он лишь поддерживал преданных и служил бы предостережением изменникам...

«Непостоянство любви» (самое позднее — октябрь 1873 года) — это снова так называемый «отзвук» народной песни «Парень пригожий на вороном коне», и образцом для него снова стал Кршижковский, за исключением того, что Яначек здесь видоизменяет народную мелодию. Он позволяет себе некоторую вольность: с одной стороны, использует такой же метр, а с другой — близкое содержание, но уже для второй строфы дополнительно использует другую народную мелодию — песню «О любовь, любовь, ты непостоянна», которую когда-то полюбил в Зноровах и которую, как мы увидим, еще раз использует в другом хоровом сочинении.

И для следующего хора — «Безутешная одинокая», относящегося к началу 1874 года, образцом снова послужило творчество Кршижковского — это впечатляющий отголосок народной песни «Уже так не светает, как прежде светало» — стилизация, пронизывающая мелодию возвышенного народного характера смелыми энгармоническими модуляциями, позднее очень типичными для Яначека. Последний — наиболее зрелый опус из всех ранних хоров Яначека, причем, несомненно, надо учитывать и то, что в 1925 году он их переработал.

Многообещающее, хотя и сравнительно поздно начавшееся композиторское творчество и двойная взаимодополняющая хормейстерская деятельность (церковная и светская) продолжались, как это и полагалось, все два года

учительской практики, и Яначек после соответствующего экзамена получил 18 ноября 1874 года свидетельство о квалификации. Еще до этого, 6 июля он очень успешно сдал экзамен по чешскому языку и литературе в Моравской земской академии в Брно профессору Антонину Матценауэру, занятия которого по этим предметам он посещал в предыдущем учебном году, получив, таким образом, у этого выдающегося филолога профессиональную базу для своего литературного стиля, проявившегося позднее столь своеобразно.

Но Яначек чувствовал себя хорошо подготовленным и к совсем иным делам; он все острее осознал, что предназначен для музыки. Однако как посвятить себя ей в тогдашних брненских условиях, не ставя под угрозу необходимые для существования предпосылки, которые он с таким трудом создавал?

Ну, если он и будет учителем, то по крайней мере — учителем музыки.

Правда, для этого надо было сдать государственные экзамены и, следовательно, дополнить и углубить свои знания. Он чувствует, что это прежде всего в его интересах как человека, рожденного композитором, поскольку даже самые лестные внешние успехи, которых он достиг на данном поприще, не в состоянии были умерить его критичность.

Так, в январе 1874 года, заканчивая практику, он принимает решение осенью начать учиться под руководством Ф. З. Скугерского в Пражской органной школе. Благодаря письменному ходатайству Кршижковского и поддержке нового директора Славянского института для подготовки учителей Эмилиана Шульца он получает необходимый для этого отпуск на год.

Сразу же после каникул он спешит в Прагу.

В ПРАЖСКОЙ ОРГАННОЙ ШКОЛЕ

Встреча с Дворжаком

В Пражской органной школе, основанной в 1830 году Обществом друзей церковной музыки в Чехии, было три курса: на первом профессор Франтишек Блажек, в прошлом учитель Дворжака, вел теорию музыки, гармонию и циф-

рованный бас (по этому предмету он написал ценное пособие), на втором курсе преподавал сам директор Скугерский. Он вел учение о модуляции, контрапункт и полифонические формы, а на третьем — инструментовку и свободные формы. Ко всему этому на первом курсе добавлялось еще литургическое пение, на втором — история музыки и на всех курсах, разумеется, игра на органе.

Три курса и только один год отпуска, несмотря на почти пустой карман: это означало, что за один год необходимо было пройти хотя бы два первых курса.

Приемный экзамен у профессора Блажека прошел не очень удачно: «„Как разрешается доминантсептаккорд?“ Тишина.

У меня в голове пронеслось:



На счастье — снова благодаря ходатайству Кршижковского, — Скугерский проявил свою широкую натуру и разрешил начинающему брненскому музыканту пройти курс двух курсов за один год. (На самом же деле Яначек, разумеется, уже давно знал, как разрешается доминантсептаккорд.)

Так, Яначек был жив чуть ли не только благодаря своему энтузиазму¹³. Ведь у него, как когда-то у Сметаны в годы его учения в Праге у Йозефа Похша, не было денег даже на прокат фортепиано, и он должен был упражняться на воображаемых, нарисованных мелом на столе клавишах рояля. Пальцы учились на них бегать по нотам прелюдий и фуг Баха. «Это было мучительно, ведь я жаждал услышать живое звучание!»

Но недоедание и временные трудности из-за того, что не было инструмента, — это еще не все, что мучило его в Праге. В зимние месяцы он страдал и от холода. Иногда он дрожал в своей нетопленной комнате, «крал тепло», приоткрывая дверь в соседнюю комнату дворника, но, к великому сожалению Яначека, счастливый обладатель тепла всегда ее тут же захлопывал.

Правда, такие мелочи не действовали на прилежание молодого композитора; напротив, они усиливали в нем сознание того, что он не должен потерять ни одного часа, и создали ту раннюю зрелость, о которой его французский биограф Даниэль Мюллер судит и по его фотографии того

времени, столь отличающейся от всех позднейших, что можно было бы сомневаться в ее подлинности, если бы Яначек сам это не подтвердил: «Это был тогда молодой человек с бритым лицом и щеками, впалыми от трудностей жизни». Из-за небольшой близорукости он носил пенсне, от чего позднее отказался. Губы сжаты, за пенсне очень живые глаза, очень серьезное выражение лица — все в фотографии 1874 года говорит о характере стойком, о большой силе воли и напряженной внутренней жизни: в этом лице нет ничего поверхностного, стремящегося произвести впечатление, напротив, все сосредоточено внутри, как позднее — в его самых лучших произведениях.

Впрочем, темп изучения материала был таким, что и без прохождения двух курсов за год предъявлял к ученику исключительные требования. Скугерский, принципы которого, сочетающие профессиональную строгость с современной либеральной направленностью, выразившиеся в его более поздней «Науке о композиции» из четырех частей, преподносил лишь краткий инструктивный курс или вообще избегал теории, но зато так долго проходил каждый раздел данного предмета на примерах, что и самый слабый ученик вполне прилично выполнял задание. В гармонии Яначек изучал с особым старанием церковные лады, которые позднее играли в его творчестве столь значительную роль, но восхищение вызывает его усердие в области контрапункта и полифонических форм, хотя тогда в этой области из-за недостатка времени он еще не достиг полной самостоятельности. (Что очевидно не только по его некоторым сохранившимся заданиям по модуляции, контрапункту и полифоническим формам, пестрящим параллельными квинтами и т. д., но, как мы увидим, и по сочинениям, которые Яначек написал, уже завершив обучение в Праге.)

Уже тогда в различных аспектах начинает проявляться его самобытный талант — например, особенность линовать нотный стан, — и уже тогда горячие патриотические чувства приводят его к замене иностранных терминов чешскими¹⁴.

Воинственная прямолинейность едва ли не лишила его возможности доучиться у Скугерского: он отваживается написать в журнал Ленера «Цецилия» (от 5 марта 1875 года) отрицательную, но вполне обоснованную критику исполнения Скугерским грегорианской мессы 24 января в костеле школьного духовного ордена — критику, в которой

он ставит в упрек своему учителю не только недостаточную слаженность пестрого по составу хора, что приводит к фальшивому звучанию особенно в унисонном грегорианском хорале, но и нарушающие стиль грегорианской мессы вставки многоголосных мотетов Палестрины и т. п., неточные ритмы и нелатинские ударения (например, «dolorés» вместо «dolóres»), неверные паузы, неправильную ритмизацию и в довершение всего учит его, приводя нотные примеры, как это должно было бы быть. Следствием такого шага нашего подкованного в этом деле воспитанника монастырской хоровой школы явилось то, что он уже 9 марта должен был покинуть школу. (Он тогда записал в своем дневнике: «День этот памятен для меня, ибо за правду совершалось насилие надо мной».)

На счастье — благодаря посредничеству другого воспитанника хоровой школы Старобрненского монастыря, тенора Я. Л. Лукаша и прежде всего Ленера, — Яначек был снова принят после пасхи, что, видимо, не очень обрадовало Скугерского, который тут же взял отпуск. Тем не менее он, наверняка, сознавал, насколько исключительного ученика потерял бы в лице Яначека. Неприятный эпизод означал для Яначека в какой-то мере лишь продление пребывания в Брно на пасху. Этот случай не подорвал доверия ученика к учителю, веру в его знания, проявляющиеся в различных областях: их Яначек всегда признавал и даже задумал написать совместно с ним работу по композиции. То, что это не было осуществлено (Скугерский написал ее впоследствии сам), Яначек объясняет довольно просто: они работали вдали друг от друга.

Впрочем, и самостоятельное чтение книг по музыкальной эстетике, которым Яначек стремился дополнить учение в органной школе, и его формалистическая ориентация свидетельствуют о его идейном единстве со Скугерским, который, например, в своем позднее изданном «Учении о гармонии» сразу же во вступлении объявляет себя сторонником принципов непрограммной музыки, выдвинутых Э. Гансликом. То, что этот формализм у Скугерского нельзя понимать буквально в современном смысле (впрочем, даже и у Ганслика, определение музыки которого — «töpend bewegte Formen» — имеет и для выразительной музыки свое бессмертное и единственное значение), следует уже потому, что в отличие от почти всех теоретиков музыки того времени Скугерский демонстрировал не только технические музыкальные средства, но и понимание их вы-

разительности и их обоснованность¹⁵. Такое одухотворяющее, воскрешающее, в выразительном плане обоснованное изложение становится в какой-то момент руководящим началом и в учении о гармонии Яначека.

Интерес, снова проявленный Яначеком к цецилианству, привел его к посещениям костела святого Войтека, прославленным хором которого управлял Йозеф Фёрстер. Но особенно знаменательным должно было стать для Яначека знакомство с тогдашним органистом Фёрстера: им был не кто иной, как сам Антонин Дворжак.

Бедржиха Сметану Яначек по крайней мере видел на концерте в Жофине, состоявшемся 4 апреля 1875 года в пользу уже оглохшего маэстро, в программе которого был «Вышеград» и премьера «Влтавы». А вообще Яначек из-за недостатка средств почти не имел возможности следить за музыкальной жизнью Праги.

Уже тогда у него проявляется интерес к русскому языку. Пока он осваивает лишь азбуку и, чтобы снаться от любопытства однокашников, пишет азбукой в своих тетрадах любовные излияния в адрес девушки, которую оставил в Брно: это его шестнадцатилетняя ученица Людмила Рудишова, красивая дочь фабриканта Й. Б. Рудиша.

Во время своего годичного обучения в Пражской органной школе Яначек написал кроме уже упомянутых многочисленных заданий несколько композиций, о которых — за исключением *tintroida* *Exaudi Deus* — до сего времени или вообще ничего не было известно, или они считались потерянными, как Хоральная фантазия для органа; лишь в 1958 году была найдена нотная тетрадь Яначека 1874—1875 годов, содержащая написанные его рукой (здесь исключительно аккуратно) следующие сочинения: *Graduale Speciosus forma*, датированная 29 июля 1874 года (самостоятельная мелодия грегорианского характера, первая часть в переложении для мужского хора, вторая — для женского четырехголосного хора и органа); *introitus In nomine Jesu*, точно следующая оригинальной мелодии грегорианского хора и переложенная для смешанного хора и органа, как и *Exaudi Deus* (17 февраля 1875) и *Benedictus* в первой редакции (3 февраля 1875 года), тогда как вторая редакция, написанная на неделю позднее, предназначена для смешанного хора а *soprano*; музыка в честь памяти Товачовского (вторая часть) для трех скрипок, альт, виолончели и контрабаса начинается усложненным *Grave* типа канцоны, затем следует *Andante* с мелодией

народного характера (пример 2) и видоизмененная реприза; сонет g-moll (25 ноября 1875) для четырех скрипок, тему которого (первых 9 тактов композиции) Яначек использует на три года позднее в скерцо своей струнной «Идиллии»; следующий, или скорее несколько более ранний сонет для четырех скрипок, написанный 23 ноября 1875 года в Брно и начинающийся «по-лоэнгриновски» (пример 3); увертюра для органа, написанная 19 июня 1875 года (в g-moll) и «Варыто» для большого органа (24 июня 1875). Из начального «речитатива» (пример 4) развивается следующая тема (пример 5). Она проходит затем в разных голосах с подголосками, усложненными фигурациями.

Особо стоит упомянуть хоральную фантазию для органа (7 июля 1875 года) — своего рода дань Кршижковскому, поскольку здесь Яначек использует заключительный хорал его кантаты «Святой Кирилл и Мефодий». Это сочинение вместе с токкатой и фугой C-dur Баха Яначек играл на экзамене, которым 22—23 июля того же года закончил свое учение в Пражской органной школе. И сразу же после этого, 24 июля, он получил свидетельство: по всем предметам «очень хорошо», только по цифрованному басу — лишь «хорошо». Однако (наряду с Виктором Глутом и Войтехом Шеффером, но с еще лучшими результатами) он был признан музыкантом, обладающим «отличными способностями» для работы органистом.

После этого первого года, имевшего большое значение для его музыкального образования, во время каникул он впервые самостоятельно отправляется в странствие по Моравии — более памятное, чем вначале это могло показаться: «Бржецлавский замок, в одном крыле на первом этаже квартира врача. Через Мораву путь вел в Стражнице. По Писецким сосновым рощам через Мораву к маленькому зноровскому костелу, у горного склона лепится городок Велка. В бржецлавском замке дочка врача, Стражнице, где пробуждается жизнь благодаря работе общества, за зноровским мостом — девушки, а среди них — Бьета Газаркова.

Перед мостом парни пригожие подрались.

Огненные краски народных костюмов, яркая эмоциональность песен! В городке Велка бородатый Мартин Земан, сливовица и музыкант Тёрн, волынка, скрипка и цимбалы — это был мой студенческий рай! Здесь, наверное, „пустила корни“ „Ее падчерница“».

ХОРМЕЙСТЕР БРНЕНСКОЙ «БЕСЕДЫ»

Следующие хоровые сочинения и первые инструментальные

После каникул в жизни Яначека снова настал серьезный момент: прежде всего он должен был сдать проклятые «госы» по музыке. В середине октября 1875 года его экзаменовала комиссия, в которую входили также Скугерский и Фёрстер. Сдав пока (но зато с отличием) экзамен только по пению, органу и фортепиано, он был лишь 30 августа 1875 года назначен сначала временным учителем, а после сдачи дополнительного экзамена по скрипке (опять лишь 7 октября 1878 года той же самой комиссии) 14 мая 1880 года — «настоящим» учителем музыки в Славянском институте.

Разумеется, его жизнь была заполнена уже совсем другим. Прежде всего он снова взялся за руководство хором Старобрненского монастыря — тем более что там (благодаря Кршижковскому) готовились к установке нового великолепного органа знаменитым Ф. Г. Стайнмайером (из баварского города Оттинг). При торжественной передаче органа обществу 30 августа 1876 года Яначек сам сыграл токкату и фугу С-dur Баха, с которой за год до этого закончил Пражскую органную школу. Он познакомился тогда также со Стайнмайером, по приглашению которого затем два года спустя — во время каникул 1878 года — ездил в Оттинг, чтобы посетить его мастерскую. Веселый цитирует, как он с юмором вспоминает об этом городке, в котором «обязанностью горожан было не засиживаться в одном из городских ресторанчиков, а обходить все, чтобы не обидеть никого. Я тогда познакомился со всеми». Правда, в находящемся поблизости Мюнхене он осмотрел также и достопримечательности другого рода («Площадь замка меня поразила. Мраморные богини собрания и красочные богини в галерее»). Он заезжает также в Гараские горы, где встречается со своим братом (Бедржихом?) и слышит там легенды и славянские имена, а оттуда рукой подать и до Берлина. «Я хотел заехать еще в Гамбург, — вспоминал он впоследствии, — но денег едва хватило, чтобы добраться через Прагу домой, в Брно».

В Оттинге 4 августа он написал сочинение для органа без названия и, видимо, не закончил его (своего рода ри-

черкар). Более зрелыми композициями являются церковные хоры (мотеты) того периода: *Exaudi Deus* (первое изданное произведение Яначека — оно вышло в музыкальном приложении журнала «Цецилия» в 1877 году), респонсорий *Regnum mundi*, впервые исполненный 21 сентября 1878 года, градуал *Juscipimus* (окончательная переработка сделана 28 января 1887 года), *Exsurge Domine* для смешанного хора и офферторий *Constitues* для мужского хора и органа. Все эти сочинения, кроме последнего, почти целиком гомофонные, написаны в духе реформы Витта, опираются на церковный стиль XVI столетия и грегорианский хорал, которым как цитатой-соло, как правило, начинаются отдельные партии, за исключением двухтактного вступления в оффертории *Constitues*, мелодически восходящего к четвертому такту хора (пример 6).

Лишь антифон *Veni sancte Spiritus* для мужского хора освобождается, как это видно уже по его началу (пример 7), от пут архаичного стиля и церковных ладов, которые тем не менее останутся важным фактором в произведениях Яначека (пример 7).

И действительно, напористость Яначека, его энергия могли найти полное отражение лишь в области светской музыки. Здесь композитор, преисполненный стремления освободить чешское музыкальное Брно из тисков дилетантизма и обогатить его, старался вмешиваться всюду, где появлялась такая возможность. Ему было уже недостаточно одного хорового общества. Его первое выступление после возвращения из Праги в 1875 году стало почти символичным: он стремился выступить с мощным хором, в котором были бы объединены все брненские мужские хоры, и осуществил это сразу — 22 августа на концерте в пользу комитета по оказанию помощи «Радгошь» и в день поминания усопших в память «будителя»¹⁶ и этимолога Йозефа Добровского. Одним словом, Яначек, который тогда и даже еще во времена Ракоши носил имя Лев Яначек, представляется нам все больше и больше настоящим львом в тогдашней брненской «пустыне».

В хоровом обществе «Сватоплук» тем временем сменились два хормейстера: Франтишек Мусил, выдающийся органист собора на Петрове, и Франтишек Будик. Правда, оба не оправдали возлагавшихся на них надежд, не проявив достаточного интереса к делу. Поэтому Яначек, замещавший в конце каникул Будика, естественно, снова берет на себя руководство «Сватоплуком».

Теперь работа с хором становится для него стимулом к созданию хоровых произведений: уже на второй «беседе» 23 января 1876 года прозвучали его сочинения под общим названием «Три песенки» наряду со следующим исполнением хора «Пахота»; впервые также исполняются два его новых хора: «Если меня отвергаешь, чего еще больше» и «Истинная любовь». К этим сочинениям по времени создания нужно еще добавить мужские хоры «Я удивляюсь милому» и «Венок утонувший»¹⁷, как и траурный хор «Отдохни».

Неясно, правда, исполнялось ли первое сочинение как хор или как песня для тенора и фортепиано, в каком виде (да и то лишь копия) оно сохранилось.

Из следующих трех мужских хоров самым ранним является, видимо, хор «Я удивляюсь милому», написанный на народную песню неизвестного происхождения, но такую простую и по музыке и по тексту, что мы поражаемся Яначеку... Он, впрочем, гармонизовал ее так же просто, нота против ноты — единственное дополнение составляют проходящие терции или сексты.

Столь же простые технические приемы использованы им и в хоре «Истинная любовь» (в двух куплетах), правда, благодаря удачно выбранным местам для задержания гармония здесь богаче, несмотря на то что сохраняется строгий C-dur. Мелодия этого хора в значительной степени выразительнее и особенно интересна в метрическом отношении: Яначек — подобно тому как это уже было в хоре «Непостоянство любви» — не помечает здесь единый размер, а преподносит народную песню так, как ее поет народ, без схемы такта, в которую ее втискивают некоторые собиратели народных песен. Все это вместе с яркими динамическими контрастами и прекрасным, трудно поддающимся определению чувством особого характера и стиля мужского хора делает сочинение молодого Яначека (ему был тогда 21 год) привлекающим внимание до сего дня, особенно если учесть то, что и текст его имеет серьезное содержание (девушка утешает своего милого, который, очевидно, хотел бы услышать ее «более пылкое» признание в том, что «любовь настоящая не на словах, а в сердце глубоко»).

«Утонувший венок», в котором гармонизована красивая народная песня (по происхождению своему из района Пршибора), написан в обычном размере $\frac{3}{4}$ в соответствии с записью Сушила. Однако Яначек технически обо-

тащает песню тем, что отдельно «омузыкаливает» первую половину второго и четвертого куплетов, как бы продолжение предшествующего куплета, а при словах «вода течет, венок плывет» (подобно тому приему, который может показаться даже излишним и который он использует уже в хоре «Непостоянство любви» при словах «вода течет») украшает голоса фигурационными «красочными украшениями», используя прием в плане контрапункта, — правда, без особых усложнений, но кроме лишь одной задачи — звукописи, достигает здесь и покоряющей выразительности.

После январского концерта усердие Яначека, с каким он работает в «Сватоплуке», начинает все же ослабевать, что для него невероятно. Однако это имеет свои «более высокие» причины. 3 февраля 1876 года тогдашний хормейстер брненской «Беседы» Несвадьба отказался от своей должности, и в тот же день его преемником был избран Яначек. Разумеется, Яначек от этого не отказался, так как, хотя «Беседа» в этот период творчески не росла, ее материальные средства как городского общества и, тем самым, ее творческие возможности были гораздо большими, чем у хорового общества «Сватоплук», в которое входили рабочие и ремесленники. Хотя Яначек еще примерно полгода одновременно руководил обоими обществами, но так как возможности обязывают, а из-за одного общества он должен был уделять меньше внимания другому (в июне члены «Сватоплука» даже жаловались, что хормейстер не ходит на репетиции!), в октябре он отказался от хормейстерской работы в хоровом обществе «Сватоплук», где по его предложению хормейстером был избран Нейман. Правда, Яначек сохранил дружеские контакты со своими коллегами из народного хора.

Уже на третий день после своего избрания в «Беседе» Яначек начал проводить репетиции, и все члены общества сразу же почувствовали, что «Беседа» вступила в новую эру: возрос энтузиазм, улучшилась посещаемость репетиций, а тем самым и предпосылки для того, чтобы «Беседа» поднялась до уровня таких хоровых коллективов, какими были пражский «Глагол» или брненский «Musikverein», способные исполнить самые крупные ораториальные произведения и кантаты. Правда, для этого нужно было расширить мужской хор, реорганизовать его в смешанный. В отдельных случаях Яначек приглашал женский хор

«Весна». Но как только «Весна» на основе этого попыталась оказать влияние на составление программы концерта, их сотрудничество прекратилось. В дальнейшем Яначек дополнял свой хор, приглашая учеников хоровой школы и Славянского института, создавая певческий коллектив до двухсот пятидесяти хористов.

Следующей его заботой было создание оркестра, так как чешского театра еще не было, от немецкого Яначек не хотел (да и не мог) зависеть, а у военного оркестра, которым могли управлять только военные дирижеры, не хватало струнных.

Поэтому еще в начале 1877 года он предложил создать хоровую школу для подготовки подрастающего поколения и скрипичную школу, а пока заключил договор с десятью штатными оркестрантами.

Разумеется, что с приходом Яначека программы концертов «Беседы» приобрели совершенно иной характер, до того времени они не были достаточно продуманы (оперные арии чередовались с сольными номерами для двух цитр, декламированием несерьезных стишков и т. п.). Теперь основой программы Яначека на длительный период времени становятся крупные, прежде всего классические ораториальные произведения: начало этому было положено 14 декабря 1876 года исполнением 95-го псалма Мендельсона, за чем последовало исполнение «Реквиема» Моцарта 14 апреля 1877 года и 2 апреля 1879 года (на вербное воскресенье).

Как кульминационный момент этих программ прозвучала даже *Missa solemnis* Бетховена в исполнении ведущих пражских солистов (Э. Эренбергеровой, Бетти Фибиховой, А. Вавры и К. Чеха), хора, состоящего из ста хористов и оркестра в составе 30 скрипок, 13 альтов, 7 виолончелей и 7 контрабасов, то есть ансамбля, «которого в Брно ранее не слышали».

На этой программной основе, подготовленной без спешки, Яначек расширяет репертуар, пополняя его ценными произведениями, чисто вокальными и симфоническими. Он выступает и как пианист: играет с Амалией Виккенхаузеровой Фантазию для двух фортепиано Рубинштейна, а также Саргиссю для фортепиано с оркестром Мендельсона, фортепианные концерты Мендельсона и Сен-Санса, причем оркестром управляет муж пани Виккенхаузеровой, дирижер Брненского немецкого театра Арношт Виккенхаузер.

При этом Яначек не забывает и о своих учителях, исполняя хор Кршижковского «Утопленница» и симфоническую поэму Скугерского «Май».

Однако самой большой его любовью является теперь, видимо, Дворжак, из произведений которого он исполняет Струнную серенаду (первое произведение Дворжака, прозвучавшее в Брно), Моравские дуэты, 15 декабря 1878 года — хоры «Скорбь», «Странная вода» и «Девушка в роше» (партию фортепиано исполнял сам автор) и четыре произведения из только что инструментованной тогда первой серии тетради «Славянских танцев». Соответственно этому прогрессирует и личное сближение композиторов — во время каникул 1877 года они предпринимают даже совместное «странствование по Чехии» — на историческую гору Ржип, затем на юг, в Страконице, на Орлик, в Гусинице и Прахатице. Одну часть пути из Праги по железной дороге, часть обратного пути тоже, а остальную часть пути — пешком. О чем только за эти три дня они не говорили! (Они и прежде прекрасно понимали друг друга: «Вы знаете, как это бывает, когда слово еще не произнесено, а собеседник уже знает, о чем вы хотите сказать? Так я всегда себя чувствовал в обществе Дворжака». Зачем же много говорить?) По предложению Яначека Дворжак был также приглашен на упоминавшийся уже концерт 15 декабря 1878 года, где его ожидала торжественная встреча, и вскоре после этого избран почетным членом «Беседы».

Широкие возможности в области исполнительской деятельности дают большие творческие результаты, которые из сферы хоровой музыки распространяются и на сферу симфоническую. Так, в этот период появляются хоры «Мелодичная дума» (до 23 февраля 1876 года), «Торжественный хор» (1877), «От судьбы не уйдешь» (до 29 октября 1876 года), оркестровая мелодрама «Смерть» на слова М. Лермонтова (до 27 июля 1876 года) и два произведения для струнного оркестра — Сюнта (1877) и «Идиллия» (31 июля и 29 августа 1878 года).

Наибольших творческих усилий в области хоровой музыки, несомненно, потребовала от Яначека композиция «Напевная дума», созданная на текст из сборника «Отзвуки чешских песен» Фр. Л. Челаковского. В четырехчастном хоре (четыре абзаца текста) раскрывается образ девушки, когда-то красивой, а теперь покинутой и от горя сошедшей с ума. Печальный, безутешный характер стихо-

творения Яначек выражает медленным темпом (рубато), многочисленными задержаниями или же мелизмами на одном слоге и т. д., так что, несмотря на неоднократное повторение текста, композиция при краткости литературной первоосновы вырастает в один из самых крупных хоров Яначека. Используя фигурации, дорийский и эолийский лады, Яначек сознательно опирается на народный текст, старую церковную музыку (также и органную) и тем самым создает хор, диаметрально отличный от народной обработки подобного сюжета в «Безутешной одинокой». Жаль только, что в целом общая яркая выразительность в передаче текста не равноценна с передачей его стиля (с такими акцентами, как *divčina*, *bylina*, причем всегда с восходящим октавным ходом на втором слоге), несмотря на то что начало хора (только лишь «Встает, плачет» вместо «У часовенки встает и без слез рыдает») сразу же производит впечатление несколько сбивчивое и в фонетическом отношении однообразное.

Мало яначековских, зато тем больше вагнеровских («Лоэнгрин») звучаний, обусловленных, видимо, торжественным назначением композиции, слышится в «Торжественном хоре» в сопровождении фортепиано (так называемый «тройной хор», а скорее — смешанный хор с солирующим мужским квартетом), который Яначек написал на полные экзальтации стихи Карела Кучеры по случаю начала строительства Учительского института в Брно (первое исполнение — 15 июля 1877 года).

В мужском хоре «От судьбы не уйдешь» (на слова сербской народной поэзии) говорится о тщетных попытках капризной Тоды предотвратить брак со стариком, к чему она сама дала повод: она заявила, что выйдет замуж за того, на кого упадет брошенное ею яблоко. «Яблоко упало на старика. За старика Тода идти не хочет!» Она подвергает его испытаниям: может ли он принести воды, затем дров, и, наконец, посылает его в бой. Но старик и из боя возвращается невредимым, и Тоде не остается ничего другого, как сдержать роковое слово. Своеобразный текст вдохновил Яначека, повлияв и на ритмику хора, поскольку размер текста — дактиль-трохей-дактиль («Бросила Тода яблоко» и т. д.) — невольно привел к изящному, но при этом типичному славянскому чередованию четных и нечетных размеров или же отдельных фрагментов тактов $\frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$, $\frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$ и т. п. к чередованию, выполненному здесь стилистически так естественно, что Яначек — подобно тому,

как и в хорах «Непостоянство любви» и «Истинная любовь», — их не помечает¹⁸. Так, несмотря на некоторое влияние «Утопленницы» Кршижковского, появляется один из наиболее самобытных и ярких хоров Яначека того периода.

О мелодраме «Смерть», к сожалению утерянной и написанной, очевидно, на известное стихотворение Лермонтова «На смерть поэта», то есть Пушкина, можно сказать, что Яначек написал, вероятно, лишь вступительную часть, которую затем исполнил 13 ноября 1876 года на концерте «Беседы». Не без оснований Гельферт обращает внимание на то, что «по своему характеру покорности и безнадежности текст „Смерти“ близок к „Напевной думе“» (мелодрама была создана вскоре после нее) и вместе с тем выражает те мрачные стороны души Яначека, которые его преследовали впоследствии, особенно во время его учения в Лейпциге.

Правда, к форме мелодрамы он по мотивам принципиальным уже никогда больше не возвращался.

СЮИТА ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА

«Идиллия»

Первое сохранившееся инструментальное произведение Яначека, Сюита для струнного оркестра, состоит из шести частей, некоторые из которых первоначально имели названия, обычные для старинной сюиты, другие получили названия сонатных частей — все названия, разумеется, были настолько далеки от метрической и содержательной стороны сочинения, что Яначек позднее их разумно снял.

Несомненным прогрессом по сравнению с Сюитой явилась написанная годом позже семичастная «Идиллия» (также для струнного оркестра), считавшаяся долго потерянной, пока на нее не обратил внимание Ф. Маршал, директор музыкальной школы в городе Велке Мезиржичи, после чего в 1938 году ее обнаружил и исполнил по Брненскому радио Владимир Гельферт. Даже и в ней (о чем свидетельствует, например, вторая реприза средней части во втором и главном разделе шестой части) Яначек еще окончательно не избавился от влияния некоторой «простоватости» музыки, звучавшей тогда на «возрожденческих»

концертах «Беседы», и стилистическая пестрота «Идиллии», видимо, еще большая, чем в Сюите, восходит, с одной стороны, к Генделю (последняя часть), а с другой — к другим влияниям, прежде всего — Дворжака, и, наверное, не только в отношении выбора жанра думки (с неожиданной сменой меланхолического и бодрого настроения) для пятой части, но и определенных мелодических, гармонических и ритмических черт Дворжака. Но при этом, по сравнению с предыдущими сочинениями, здесь мы находим значительно большую целостность построения, и особенно большую чистоту в голосоведении, более выдержанную тональную логику, за исключением того, что главный раздел пятой части заканчивается в тональности субдоминанты, тогда как главный раздел четвертой части (Скерцо) — в тональности доминанты, хотя они оба должны были бы закончиться тоникой. Но более всего в этом сочинении примечательны ритмические особенности, например размер $\frac{5}{4}$ третьей части, немного напоминающие мендельсоновские баркаролы (сочинение было создано будто бы под впечатлением путешествия Яначека на Старенберское озеро, куда он заехал на обратном пути из Оттинга), или медленные квинтолы восьмых в начале пятой части, а в первую очередь — остроумные по своей игривой неравномерности метрические изменения, как, например, в трио скерцовой пятой части и особенно в среднем разделе последней части.

Разнообразие звучания способствует также использование прелестного, как у Дворжака, пиццикато, например, в среднем разделе третьей части, переход мелодии от одной группы инструментов к другой и т. д.

Дворжак был буквально «крестным отцом» этого произведения и в том смысле, что во время своего посещения Брно в связи с исполнением «Славянских танцев» и своих хоров он присутствовал также 15 декабря 1878 года на первом исполнении «Идиллии», прозвучавшей и на этот раз под управлением автора.

Однако интересы Яначека стали шире: они коснулись не только оркестровой, но и камерной музыки. Изложив в газете «Моравска орилице» 23 декабря 1876 года, какое значение могло бы иметь создание общества камерной музыки как для концертной жизни в Брно, так и для отечественной музыки вообще, сразу же после Нового года он принялся за организацию в Читательском обществе двух ежегодных камерных концертов, участие в которых

принимал он сам (фортепиано), упомянутая уже Амалия Виккенхаузерова-Нерудова, ее сестра (известная скрипачка Норманова-Нерудова) и другие брненские музыканты (струнные инструменты). На этом поприще — как мы увидим вскоре — он пробует свои силы также как композитор.

Разумеется, его реформаторские устремления не везде встречают одинаковое понимание, и в первую очередь как раз в «Беседе». Еще до исполнения первого крупного ораториального произведения — «Реквиема» Моцарта — потерпевшие поражение подняли свой «предупреждающий» голос. После блестяще звучавшего «Реквиема» исполнение Большой бетховенской мессы уже не встретило сопротивления, а Яначек на этом концерте была даже преподнесена инкрустированная серебром дирижерская палочка и обтянутая панбархатом папка для нот. А каким уважением пользовался он уже и как композитор, видно из того, что 10 декабря 1877 года комитет торжественно поблагодарил его за то, что первое исполнение своей струнной Сюиты он осуществил в «Беседе»! Но вместе с тем продолжалась скрытая и открытая агитация против серьезных программ за возвращение к вечерам, на которых все сидели за столиками и при этом звучала музыка. Однако решительного столкновения не произошло уже потому, что летом 1879 года Яначек решил прервать свою обширную деятельность в Брно, чтобы дополнить свою музыкальную подготовку за границей.

Третий курс органной школы, который Яначек вынужденно «перескочил», он стремился восполнить дополнительным изучением форм в Праге (в период от 20 июня до 13 июля 1877 года, должно быть, у Скугерского). В игре на фортепиано в конце 1876 года он начал совершенствоваться у Амалии Виккенхаузеровой. Но это далеко не все. Прежде всего, летом 1878 года он думает о занятиях с Антоном Рубинштейном, надеясь много получить от него как в игре на фортепиано, так и в композиции (Рубинштейн был тогда одним из его самых любимых и более других пропагандируемых им на камерных концертах композиторов). Несмотря на возражения Кршижковского (который тем не менее посылает ему 50 гульденов на дорогу), Яначек пишет знаменитому пианисту письмо. Но «заказное письмо гонялось за ним бог весть куда — в Париж, в Петербург... и через год вернулось ко мне нераспечатанным».

Так, Яначек весной 1879 года решает в пользу Лейпцигской консерватории, самой близкой к его тогдашней классической ориентации.

Но прежде чем после каникул уехать туда, он выступает по приглашению кругов, близких к Л. Ригеру, а также к Дворжаку, 8 сентября в Рожнове на концерте, организованном по случаю открытия памятника Франтишеку Палацкому. Он исполняет здесь, кроме других произведений, также сейчас утерянные фортепианные Думки. Это была первая и последняя «концертная поездка» и вместе с тем первая возможность после длительного периода снова попасть ближе к родным местам. Разумеется, впечатление от этой поездки еще более усиливало и то, что он там увидел: каменный памятник великому вождю народов с венцом валашских народных костюмов вокруг него на фоне памятного Радгоштя. Так уезжал двадцатипятилетний Яначек за границу, полностью осознав свою национальную принадлежность к этому краю.

В эмоциональном плане не только это связывало его с родиной, которую он тогда покидал: в его жизнь между тем вошла первая любовь, прошедшая через всю его последующую жизнь.

Та, что его наконец очаровала, была Зденка Шульцова, дочь того самого Эмилиана Шульца, с которым мы познакомились как с начальником Яначека в Славянском институте.

Она родилась 30 июля 1865 года в Оломоуце, где ее отец был профессором высшего реального училища. В 1871 году он был переведен в Кромнержиж в немецкое реальное училище и годом позже назначен директором Чешского института по подготовке учителей, как тогда официально назывался мужской педагогический институт в Брно. Зденка была единственным ребенком молодых супругов. Отец Шульц был «беспредельно добрый и веселый», — рассказывает его дочь, позднее супруга Яначека, в своих воспоминаниях. — Он довольствовался (курительной) трубкой, посещением кафе и время от времени — поездкой на охоту. Ученики его очень любили. Мама́ была более строгой. Я знаю, что она меня очень любила, но ничего мне не прощала. Красивая, стройная, элегантная, строгих нравственных принципов, она жила лишь своим домашним хозяйством, вела его просто и экономно. Так же воспитывала и меня. Разумеется, мама́ казалось естественным, что она воспитывает меня на своем родном не-

мецком языке, впрочем, по-чешски она говорила плохо и папá ей уступил». В те времена в Брно в этом не было ничего особенного. Так произошло то, что теперь наверняка покажется любому весьма странным: директор института по подготовке чешских учителей воспитывал свою дочку на немецком языке, и учили ее на немецком языке его чешские коллеги. (Зденка не ходила в школу.) Один из учителей института — профессор Ворел учил Зденку игре на фортепиано. В 12 лет она же умела играть так, что Ворел сам посоветовал поручить ее дальнейшее обучение музыке двадцатитрехлетнему, но уже известному в Брно Яначеку, которого, впрочем, Шульц и сам хорошо знал по институту.

Между тем в мае уже начал конкретно обсуждаться его отъезд. По совету Шульца Яначек попросил предоставить ему оплаченный отпуск, поскольку иначе ему за границей не на что бы было жить. Его коллеги были настолько благородны, что каждый обещал взять бесплатно один из его учебных часов, чтобы у государства не было расходов и было бы легче удовлетворить его просьбу. Когда же Яначек благодаря тому, что лично посетил министерство, находившееся в Вене, действительно получил отпуск, уже ничто не препятствовало его учению в Лейпциге, в то время самом прославленном музыкальном городе Германии.

МЕЖДУ ЛЕЙПЦИГОМ И ВЕНОЙ

Музыка стоит того,
чтобы ее изучали.

Бетховен

В Лейпциг Яначек приехал утром 1 октября 1879 года и поселился в центре города на Плауенше штрассе № 1/3. В тот же день после обеда он пошел представиться дирекции консерватории и взял напрокат инструмент. На другой день он без каких-либо затруднений сдал приемный экзамен, а 9 октября начались занятия, ожидаемые им с таким нетерпением. Приведем здесь перечень предметов, на которые он записался, и имена преподавателей:

гармония и контрапункт	...	док. Оскар Пауль
музыкальные формы	...	Лео Гриль
фортепианная техника	...	Эрнст Ферд, Венцель, Карл Рейнеке

фортепианное исполнительское		
мастерство	...	док. Оскар Пауль Вильгельм Руст
скрипка и камерный класс	...	Ф. Германн, С. Шрёдер, Х. Шрадек
хоровое пение	...	К. Рейнеке, Х. Клессе
чтение партитур и дирижирование	...	Х. Шрадек

Кроме того, он записался на университетский курс лекций Пауля по истории музыки.

И сразу же набросился на работу с такой же, если не с еще большей одержимостью, как за пять лет до этого в Праге. Если там он прошел за один год два курса, то здесь решил за такое же время пройти программу трех лет обучения. И действительно: кроме занятий он находит время «лишь» для игры на фортепиано (играет по 4—5 часов ежедневно) и сочинения музыки, прежде всего фуг, на посещение концертов, чтение специальной литературы (кроме других трудов читает «Историю эстетики» Циммермана, главы о Платоне и Аристотеле) и на переписку со Зденкой, причем переписку такую оживленную и подробную, что по ней можно детально проследить весь период его учения в Лейпциге (а затем и в Вене). Он не позволял себе отдохнуть или рассеяться даже в воскресенье, так что сам себе начинает казаться «Робинзоном на необитаемом острове»; сказывается переутомление. И ему не осталось ничего другого, как вычеркнуть некоторые предметы. Это, впрочем, облегчила своим примитивным оснащением и сама консерватория, находившаяся тогда в неприветливом одноэтажном здании во дворе Гевандхауза.

«Деревянный сарай, перегороженный планками. Полумрак. На одной половине старый рояль с педальной клавиатурой. Это было помещение, предназначенное для упражнений в игре на органе! Быстро прошло желание туда ходить». Не сумел его увлечь даже сам Руст, заслугой которого явилось исправленное издание сочинений его великого предшественника. Итак, Яначек, незадолго до этого задумавший отправиться в 1880 году в поездку с концертами как органист-виртуоз, невольно избавлен от трудности в выборе сферы деятельности, которой он должен заниматься в первую очередь.

Еще до этого его перестали интересовать уроки хоро-

вого пения, несмотря на то что Клессе обнаружил у него «голос, который можно хорошо поставить».

«Репетируется *Missa Solemnis* Бетховена. Мне поручили партию первого баса в хоре. Изнеженные темпы; все слишком удобно. Меня это потрясло; ведь я раньше сам дирижировал этим сочинением!»

Но и в оставшихся двух основных предметах — в композиции и фортепиано — не обошлось без кризисных моментов и разочарований. Венцель, которому шел семьдесят первый год, современник Мендельсона, когда-то сотрудничавший с Шуманом в «Нойе цайтшрифт фюр музик», умел интересно рассказывать о них обоих, но он был уже очень стар («нередко дремал, когда я играл упражнения на фортепиано для левой руки»). Строгий, хотя и тридцатитрехлетний, Гриль, автор нескольких камерных произведений, на первом же уроке вывел Яначека из себя тем, что вообще отказался познакомиться с его фортепианной сонатой *in Es*, которую Яначек ему принес, и начал строго с обучения построению музыкального периода, а другой материал преподносил также очень «сухо». Яначек изливает душу в письме Зденке: «Если бы я должен был работать, как хочет Гриль, я должен был бы забыть, что такое фантазия». Он никогда не наденет на себя этот «железный плащ правил», хотя Гриль ему за это отказал даже в чувстве ритма!

С тем большим восторгом наш гуквальдский «разбойник» встречает вначале «свободный дух» Пауля (род. 1836), который из теолога превратился в историка и теоретика музыки и эссеиста. Особенно когда лекции Пауля в университете совпадают с уроками у Гриля.

Впервые авторитет Пауля как педагога пошатнулся, когда Яначек получил задание написать симфонию, хотя он до этого времени еще не изучил соответствующие формы, а тем более — инструментовку¹⁹. Когда же в январе обнаружилось, что бедняга Пауль не знает, что означают в старых мотетах обозначения *quinta* и *sexta vox* (переходящие голоса в более чем четырехголосных сочинениях), а особенно после того, когда он пропускает в одной фуге Яначека ошибки, которые Яначек по примеру Бетховена будто бы там допустил умышленно, «кризис доверия» достигает такой степени, что Яначек, получив 25 января сообщение о продлении своего отпуска для продолжения обучения и во втором полугодии, о чем сам прежде просил, впадает в отчаяние. Разумеется, он продолжит уче-

ние, но ни в коем случае не в Лейпциге! Уже 24 ноября, несмотря на примирение с Гриллем, он поделился со Зденкой своим намерением на второе полугодие поехать в Париж к Сен-Сансу! Это неожиданно возникшее стремление поехать к всемирно известному мастеру стало, видимо, следствием нового впечатления, чуть ли не радикального поворота, впечатления, которое на него произвел за два дня до этого как пианист и еще больше как композитор А. Рубинштейн, — впечатления, которое пробудило в нем честолюбие стать однажды его «преемником», но вместе с тем заставило почувствовать «ремесленное начало» его сочинений того времени. Однако семья Шульца устами Зденки не одобряет этой затеи, что приводит к временной размолвке между женихом и невестой. И тогда Яначек 25 января решает в пользу Венской консерватории. Впрочем, до конца месяца он проходит у Пауля весь материал о фугах (он писал их, разумеется, также для Грилля, у которого брал частные уроки, чтобы пройти этот материал и без второго семестра), а концертный сезон все равно уже подходит к концу. Так, Яначек ровно через месяц после того «критического» январского дня 25 февраля уезжает из Лейпцига, не дождавшись возможности сыграть публично 29 февраля свои только что законченные фортепианные вариации!

Может показаться, что Яначек поступает в этом случае опрометчиво (да и, кроме того, непоследовательно), в чем-то и перебарщивает. Сын учителя из захолустных Гуквальд, осуждающий разом самые прославленные консерватории мира (история в еще более резкой форме повторится в Вене), — это уже само по себе печально. Его заключительное, резкое суждение о Пауле имеет даже чуть ли не трагический оттенок (как, впрочем, и в других подобных случаях), принимая во внимание хотя бы то, что Пауль, напротив, сохранил до конца самое искреннее расположение к нему. (Впрочем, как учитель по фортепиано для Яначека он «остается превосходным».)

Кроме того, к кризису в учебных делах в Лейпциге добавляется и кризис душевный, вызванный одиночеством: «Среди однокашников нет ни одного, к которому я бы чувствовал какую-либо привязанность и с кем бы я сблизился», — пишет он 30 октября Зденке. Хотя он был, как говорил сам, от природы «замкнутой» натурой, должно быть, именно поэтому ему нужен был кто-нибудь, кто ненавязчиво помогал бы ему преодолевать крайне тяже-

лые душевные состояния, возникавшие как следствие его замкнутости. «Радость делает из меня озорного человека, и в следующее мгновение меня охватывает какое-то непонятное чувство, я с трудом могу собраться с духом без той помощи, которой жду и получаю только от Вас, милая Зденчи».

Хотя Яначек оставляет Лейпциг с не очень приятным чувством, это вовсе не означает, что его пребывание там не принесло никакой пользы, в чем он и сам признается: «Пребывание здесь помогло мне познакомиться с одним из самых музыкальных городов мира, я побывал на многих концертах²⁰ и, надеюсь, основательно изучил музыкальные формы».

Во всяком случае заслуживает внимания уже то, что в Лейпциге им было создано немалое количество сочинений. Кроме множества фуг, написанных по заданию Пауля, это следующие работы: фортепианная соната Es-dur, ее начало Яначек привез из Брно, а в Лейпциге уже 6 октября, меньше чем через неделю после своего приезда, он закончил сонату и, как нам известно, не имел с ней успеха у Грилля; две песни — «Вечернее пиршество» и неизвестная песня для Грилля; четыре скрипичных романса — Пауль задал ему 17 октября написать три романса для скрипки и фортепиано, не сказав, однако, какими они должны быть, так что Яначек должен был начать работу вслепую, — поскольку первый романс его и впоследствии не удовлетворял, он написал еще один, менуэт для фортепиано, так называемый «Зденкин менуэт»; скрипичная соната относящаяся к середине января 1880 года, — должно быть, лишь первые две части, которые автор назвал также «не очень оригинальные»; скерцо (от 25 января 1880 года) к той симфонии, которую Пауль задал написать Яначеку 6 ноября, дав ему срок до пасхи (Яначек стремился как следует справиться и с этой преждевременной задачей, но написал только одну часть, да еще в состоянии «крайней подавленности», словно созданном как раз для скерцо). Из этих сочинений сохранился только четвертый романс для скрипки и фортепиано.

Последнее произведение, созданное Яначеком (от 29 января до 22 февраля) в Лейпциге, которому он тогда придавал самое большое значение, — вариации для фортепиано B-dur, изданные только после смерти композитора с подзаголовком «Зденкины вариации». Тема, учитывая длинный второй период в побочной тональности, требовала

бы еще небольшого дополнения для «укрепления» тональности. Но здесь двадцатипятилетний Яначек находит уже совершенно точные выразительные и технические средства, правда, используя еще музыкальный язык прежде всего Шумана, например, в третьей вариации с живым ритмом (пример 8).

Это относится и к седьмой вариации с насмешливыми скачками и опережениями, тогда как шестая — с октавами в басу — отличается бетховенской или же брамсовской значительностью.

Однако о будущем стиле Яначека свидетельствуют по крайней мере первые два такта второй части темы с повторяющейся субдоминантой после доминанты, столь типичной позднее для «Лашских танцев» (пример 9).



После пасхальных каникул, проведенных в Брно, Яначек 1 апреля 1880 года приехал в Вену. В этот же день он был принят как слушатель второго курса «консерватории музыки и актерского мастерства общества друзей музыки в Вене». Консерватория была органически связана с прославленными концертами того же общества, которое с момента его создания (1817) славилось как одно из лучших обществ такого типа. Директором консерватории был тогда Йозеф Хелльмесбергер-старший, преподавателями по классу композиции — Антон Брукнер и шестидесятилетнелетний Франц Кренн. То, что Яначек записался не к Брукнеру, а (еще с Лейпцига) к Кренну, связано, видимо, с его тогдашней классической ориентацией. Из профессоров по фортепиано самым знаменитым был Юлиус Эпштейн (учитель Г. Малера); Яначек же стал учеником Йозефа Дахса. Но не надолго: очень высокие технические требования Дахса, его большая строгость стали постепенно для Яначека с его «нефортепианной», маленькой, пухлой рукой слишком высокими, так что он из-за этих требований чуть было не забросил композицию. Кроме того, Дахс требовал, чтобы Яначек сразу же изменил манеру игры, которую освоил у Вензеля! (Он сам приводил еще один весьма простой довод своего второго «бегства»: «В комнатухе с окном, выходящим во двор, нет места для инструмента. Так что учение бесполезно». Согласно письму Зденке от 1 апреля 1880 года, он тем не менее сразу же взял напрокат пианино...)

В класс композиции Кренна Яначек пришел с конкретным намерением закончить изучение музыкальных форм. В период между 16 апреля и 12 мая он пишет уже целую скрипичную сонату²¹ (последнюю часть даже два раза, первый ее вариант показался ему слишком разбухшим и бессодержательным). Одновременно — между 22 апреля и 7 мая — он пишет песенный цикл «Весенние песни» на слова Винченца Зуснера, желая по предложению Кренна участвовать в конкурсе (и претендовать на одну из двух премий), объявленном Зуснером для написания музыки на его стихи, не представляющие собой, впрочем, никакой ценности.

И наконец, 25 мая, предварительно изучив некоторые квартеты Бетховена, он начал сочинять собственный струнный квартет и написал, как нам известно, по крайней мере три части.

Согласно заведенным правилам, 25 июня должен был состояться публичный конкурс отобранных учеников на почетную медаль учебного заведения (своего рода более скромное подобие так называемой Римской премии Парижской консерватории). Наиболее подготовленные ученики, к которым относили и Яначека, должны были до 28 мая подвергнуться экзамену, решающему, будут ли они допущены к конкурсу. Яначек хотел представить на конкурс свой квартет, но поскольку он не смог закончить его до 28 мая, Кренн решил, что Яначек покажет свою скрипичную сонату. Комиссии, в состав которой входили директор Хелльмесбергер, Эпштейн и один член дирекции, была сыграна только медленная часть сонаты (остальные участники конкурса вообще представили только по одной части) и, по мнению Яначека, «исполненная еще к тому же очень слабо» (ее играл также участвовавший в конкурсе скрипач Юлиус Герцфельд). В результате комиссия охарактеризовала композицию Яначека как слишком академичную и не допустила его к конкурсу, тогда как сочинение Герцфельда не только прошло на конкурс, но даже получило первую премию. Возмущенный Яначек сразу же 29 мая послал дирекции полный негодования протест, возражая против исполнения одного только *Adagio*, что показало его в невыгодном свете, и требовал, чтобы ему разрешили еще раз предстать перед комиссией. Он высказывал даже решимость в случае отказа написать об этом в один из музыкальных журналов и хотел даже послать сонату для оценки Ганслику!

Яначек был полон решимости сразу же оставить консерваторию, но отложил это до 12 июня лишь для того, чтобы дожидаться решения жюри о песнях, посланных на конкурс на премию Зуснера, хотя и здесь не питал никаких иллюзий. И действительно, этот конкурс тоже заканчивается для него неудачно, хотя в состав жюри на этот раз входил и Кренн.

Яначек теряет уверенность в себе. Вдруг ему начинает казаться, что он «беспросветно глуп». Он хочет поехать к Дворжаку, чтобы закончить учение, но после уговоров Зденки или Шульцовых отказывается от этого. Хорошо еще, что удалось скерцо для его квартета! «Без таланта я ничего такого не написал бы...»

Впрочем, в таланте ему не отказывала и Венская консерватория, как следует из того, что ему (очевидно, по поручению Хелльмесберга) сказал Кренн, когда безрезультатно ходатайствовал за Яначека перед дирекцией. Как Яначек сообщил Зденке, речь шла якобы о следующем: «Я должен был бы полностью отказаться от пражской и лейпцигской школы, хотя у них есть свои преимущества, но время идет вперед». Но Яначек и обо всем этом думал иначе: «Эта история не заставит меня изменить то направление, за которое я благодарен лейпцигскому Гриллиу. Для пренебрежения музыкальным стилем (он имеет в виду, наверное, „формы“.— Я. Ф.) я не намерен в погоне за эффектом чванливо бравировать, предаваться претенциозным последованиям аккордов, их время уже прошло».

Парадоксальная борьба столь неакадемичного бунтаря за академизм, за тот «железный панцирь», который он, по его собственным словам, «одевал» лишь под давлением силы, однажды приведет к абсолютно иному решению, которое не будет ни классическим, ни романтическим: к реализму в музыке, возрождающемуся в природе и непосредственном дыхании жизни. И в этом отношении весьма символично то, что, оставив в начале июня Вену и отказавшись, таким образом, формально от получения свидетельства (тем не менее Кренн выдал ему удостоверение в том, что он «дает основание возлагать на него самые большие надежды», в то же время и дирекция Лейпцигской консерватории в конце концов посылает ему дополнительно положительное формальное свидетельство), он едет прямо к дяде Яну в Моравскую Словакию — в Знови...

**Создание органной школы, Чешского театра
и газеты «Гудебни листы» в Брно.
«Четверка» и другие хоры**

Когда Яначек окончательно вернулся в Брно, он поселился — как всегда скромно — у Фрейшлагов напротив «Голубого льва» (до своего отъезда за границу он жил у своей матери на Монастырской площади) и сразу же вступил в свои прежние должности: учителя музыки в Славянском институте и руководителя Старобрненского хора, где его во время отсутствия замещал М. Яничек. А поскольку учение было закончено, он мог 1 июля 1880 года отпраздновать и официальную помолвку со Зденкой Шульцовой.

Казалось, теперь ему был открыт путь к долгожданному счастью. Однако здесь как раз начинает проявляться то, что предопределялось происхождением Яначека в национальном и общественном плане, настолько отличным от патрицианской, теплой атмосферы, в которой росла Зденка (она сама вспоминает, что имела единственную возможность познакомиться с деревенским миром только украдкой через окно во время поездки к родным в Фельдкирхен и в Мюнхен, куда ее в двенадцатилетнем возрасте взяли с собой родители). И к тому же обучение и воспитание на чужом языке, языке господствующих феодалов! Яначек, необходимо сразу же подчеркнуть, несмотря на свой пламенный патриотизм, вовсе не был шовинистом, хотя его будущий тесть позднее связывал свое требование перевода Яначека из Славянского института с его «национальным фанатизмом, производящим впечатление безрассудства». Яначек просто не выносил чужеземного господства, и его ненависть обращалась против немецкого духа только потому, что это господство было немецким, этому он противился со всей своей яначековской бескомпромиссностью. Так, он бойкотировал (но только в Брно!) немецкие спектакли и концерты, а поскольку городское управление находилось в руках чужеземцев — также и городской трамвай! Зато нигде нет и следа того, что в Лейпциге или в Вене он был зачинщиком или (что делает честь и другой стороне) объектом какого-либо националистического инцидента. Он даже и со Зденкой говорил первые годы и писал ей из Лейпцига и из Вены по-немецки. Если же он теперь как признанный жених начал все более од-

нозначно настаивать на беседах на чешском языке, в этом, безусловно, нельзя усматривать проявление шовинизма. Впрочем, с самой Зденкой в этом отношении у него не было никаких трудностей, поскольку она знала чешский язык и считала само собой разумеющимся, что в их семье будут говорить по-чешски. Но пани Шульцова и особенно ее мать, нередко жившая у них месяцами, по-чешски не говорили, а теща (хотя она искренне любила Яначека) постоянно упрекала свою дочь в том, что Зденка позволяет себе говорить с ним на языке, подходящем только для слуганок.

Тем самым были задеты социальные чувства Яначека, потомка бедных ткачей и сельских учителей. Разумеется, это сказывалось также и на отношениях Яначека со Зденкой и чуть было не привело к разрыву, когда пани Шульцова неожиданно высказала пожелание, чтобы свадебный обряд был немецким. Вероятно, как позднее догадалась жена Яначека, ее родители даже хотели спровоцировать разрыв. Но Зденка на все предсказания о том, что она не будет счастлива с Яначеком, всегда отвечала — «отчасти от своей большой любви, отчасти из детского упрямства» — очень трогательно: «Лучше с ним буду несчастлива, чем с другим счастлива...» Ведь именно нерасчетливой бурностью своей натуры он вносил в ее прежний образ жизни «столько нового, волнующего, творческого», что стал той осью, вокруг которой были сосредоточены все ее мысли. Взаимоотношения Яначека с родителями Зденки и особенно с ее немецкими родственниками поставили брак под угрозу уже в день свадьбы. Первоначально Шульцовы хотели подождать, пока Зденке исполнится хотя бы шестнадцать лет (30 июля того же года), но как раз из-за этих разногласий свадьба состоялась даже раньше, 13 июля во второй половине дня в костеле Королевского монастыря. Погода стояла прекрасная, в торжествах принимали участие музыканты из немецкого театра и т. д., «а еще недавно боготворимая невеста, одетая в розовое платье, когда Яначек, к ужасу своих будущих родственников, явился в черном пальто, почувствовала, будто бы готовится сойти в могилу».

Свадебное путешествие проходило, правда, в более теплой атмосфере. Сначала Яначек с молодой женой поехал в Обржистви к Зденкиному чешскому дедушке (со стороны отца), а затем в Прагу, где он представил ее Фердинанду Ленеру, а главное — Антонину Дворжаку, ко-

торый, наклонив свою бородатую голову к карете, не скрыл своего удивления по поводу того, «что за ребенка привез» его друг. Дворжак совершил с молодоженами поездку в Карлштейн, знаменитый баритон Лев показал им только что завершенное здание Национального театра, которое, правда, к ужасу Яначека уже 12 августа сгорело дотла. После посещения прославленной Кутне Горы и недельного пребывания в Брно они заехали еще в Зноров к дяде Яну, где Зденка в зноровском национальном костюме приняла участие также и в национальном празднике в Стражнице, неподалеку оттуда. Когда Яначек показал своей супруге еще Велеград, находящийся поблизости замок, замок Бухлов и свое родное село Гуквальды, они закончили свое свадебное путешествие посещением в Оломоуце достопочтенного Кршижковского. Это, вероятно, была последняя встреча Яначека с человеком, который стал для него чуть ли не вторым отцом: менее чем через два года — 8 мая 1885 года он скончался.

* *
*

Директору Шульцу неприязнь Яначека вовсе не мешала, и он в дальнейшем помогал ему во всем, что тот принимал в личной и общественной жизни. Это проявилось прежде всего тогда, когда Яначек приступил к осуществлению своей давней мечты — к созданию органной школы в Брно. Как Яначек когда-то писал Зденке из Лейпцига, с этим намерением он поехал учиться в Пражскую органную школу. Теперь же, когда учение было окончательно завершено, ему не терпелось осуществить свою мечту. А поскольку владельцем любой школы должна была быть какая-либо корпорация, первейшей заботой Яначека стало учредить по пражскому образцу «Товарищество по пропаганде церковной музыки» и в Моравии. Это ему удалось сделать при помощи главным образом директора Шульца. 23 ноября 1881 года состоялось общее учредительное собрание, а на первом заседании комитета 7 декабря Яначек был избран директором новой школы. После разработки организационного статуса и программы (в целом также по пражскому образцу), в сентябре следующего года (1882) школа приняла первых учеников. При этом Яначек — как Скугерский в Праге — вел на всех трех курсах (вначале, разумеется, был лишь один курс) тео-

рию музыки, органист Ун Кмент — игру на органе, пение и литургию — Ян Несвадба. Насколько такая школа была необходима, следует уже из того, что среди учеников были вначале даже и сорокалетние. Показательным для Яначека повшеством было введение уроков психологии, которую читал Эмилиан Шульц, и, конечно, той оригинальной терминологии, которую Яначек составил еще в Праге. У школы сначала не было собственного помещения, но Шульц помог тем, что предоставил ей временное пристанище в Славянском институте. Благодаря этому органная школа не только сэкономила средства, необходимые на аренду помещения, но и получила, кроме того, уже установленный орган²².

Но перед Яначеком стояли и другие неотложные задачи. Во время его учения в Лейпциге и в Вене «Беседой» руководил его хороший знакомый и почитатель Бертольд Жалуд, считавший себя не преемником, а лишь его заместителем. Поэтому он стремился сохранить репертуарную линию Яначека, в чем сам Яначек мог убедиться на концерте, состоявшемся 6 января 1880 года. На этом же концерте Антонин Дворжак выступил как дирижер, исполнив свою Вторую славянскую рапсодию и симфонию F-dur. Правда, сам Жалуд вследствие серьезного заболевания (он умер в 1886 году от туберкулеза) не обладал неукротимой захватывающей энергией, как Яначек, и не имел большого опыта работы с оркестром. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Яначек еще во время своего пребывания в Лейпциге был снова избран музыкальным руководителем «Беседы». После длительных переговоров принял это предложение, когда Жалуд согласился замещать его в организации развлекательных вечеров, с тем чтобы он сам мог посвятить себя исключительно творческим задачам. Так, уже 22 июня, после возвращения из Вены, он дирижирует оркестром «Беседы» при исполнении серенады по случаю визита в Брно императора Франца Иосифа, выступая, разумеется, с совершенно демонстративной программой — с хором Товачовского «Родина» и «В Моравию» Явурека.

Основным композитором в программах собственных концертов Яначека был по-прежнему Антонин Дворжак: он был представлен на всех концертах «Беседы». Из сочинений Сметаны два раза была исполнена, как было задумано ранее, «Влтава» (1882) и «Вышеград» (1886), но его культ, видимо, не был по душе ни комитету, ни

хормейстеру «Беседы». Кроме того, крупными произведениями были представлены Фибих, Брамс (также Schicksalslied), Шуман (Nachtlied), Чайковский, Сен-Санс (Danse macabre, не считая ранее исполнявшихся произведений) и Лист. Характерно, что Яначек выбрал из его сочинений «Мазепу», то есть сочинение с русской тематикой, причем декламацию соответствующего стихотворения В. Гюго Яначек поручил молодому тогда Венделину Будилу. Воспитанник хоровой школы Старобрненского монастыря не забывает, правда, и о старых мастерах вокальной полифонии и, разумеется, о Кршижковском. Яначек пытается обновить также камерные концерты с участием пани Виккерхаузеровой-Нерудовой, которые он организовывал еще до отъезда в Лейпциг, но, к сожалению, такие концерты систематически уже не проводились. Зато Яначеку, наряду с хором, удается создать основной состав оркестра и обеспечить для обоих коллективов подготовку молодого пополнения: он организует при «Беседе» хорошую школу и школу скрипичной игры.

Между тем в культурной и национальной жизни Брно происходит событие, которое и в деятельности Яначека вызывает далеко идущие изменения, впервые привлекая его внимание в большей мере, чем прежде, к опере, вначале лишь как наблюдателя, разумеется, наблюдателя общественного, но позднее и как творца: 6 декабря 1884 года «Магелоной» Колара открываются двери первой Чешской оперы в Брно.

Это еще пока не означало, что сложилась постоянная брненская группа, но, по крайней мере, театр начал «действовать» ежегодно и имел свое, хотя и весьма скромное здание. Примитивен был и уровень разных театральных обществ, которые по очереди пытаются здесь счастья в течение нескольких зимних месяцев, хотя многие из их членов станут затем прославленными артистами (из дирижеров — тогда двадцатитрехлетний К. Коваржовиц, впоследствии ставший главным дирижером Национального театра, и Карел Вайс, создавший позднее «Польского еврея»; из драматических артистов — Эдуард Воян, Гана Квапилова, в то время еще Кубешова, упоминавшийся уже Венделин Будин и другие). Но каковы были в целом творческие условия первого Чешского театра в Брно, видно уже из того, что «оркестр» насчитывал сначала лишь двенадцать музыкантов и только Коваржовицу (в сезоне 1885/86 года) удалось добиться его увеличения до восем-

надцати, а также начать дирижировать за пультом (до этого дирижер дирижировал, одновременно играя на фисгармонии).

Разумеется, при таких обстоятельствах театр не мог привлечь Яначека. Правда, именно поэтому он считал своим долгом заботиться о его развитии извне. Поэтому 24 ноября 1884 года, то есть еще до открытия нового театра, в комитете «Беседы» он выступает с предложением создать журнал «Гудебни листы», который публиковал бы материалы и о драматическом театре, и даже о пражском, и выходил бы несколько раз в месяц хотя бы в период театрального сезона. (Первоначально журнал должен был называться «Гудебни а дивадельни листы».) Из сотрудников журнала, писавших о драматическом театре, наиболее значительной личностью был как раз пражский корреспондент доктор Ян Гербен, исследователь-этнограф, писатель и публицист, музыкальную рубрику вел сам Леош Яначек, буквально как «самодержец», предоставленный практически сам себе. И подобно тому, как свои рецензии писал еще Р. Шуман — в виде беседы между двумя или тремя вымышленными лицами различного склада (мечтательным, рассудительным Эвсебием и пылким «попирателем» традиций Флорестаном), а позднее — Дебюсси — в виде дискуссии между собой и воображаемым «господином Восьмеркой-Антидилетантом», вкладывая в его уста самые щекотливые «изречения», Яначек избрал для своих критических статей, большей частью не менее острых, форму спора между ним и безымянным лицом. Само собой разумеется, что при всей склонности к ироническим уколам манеру скромного чешского музыканта 80-х годов нельзя сравнивать со сверкающим остроумием и головокружительными парадоксами стилем полубога начала XX столетия, каким был Дебюсси, тем более что самообытный литературный стиль Яначека сложился намного позднее. В одной из критических статей Яначек рекомендует при постановке «Проданной невесты» ориентироваться на этнографию Моравии (он и позднее придавал особое значение сохранению среды). Это свидетельствует о том, что его моравский характер был пока еще скорее декларативно внешним, чем внутренним. Но зато, заметьте, с какой почти научной, пусть иногда — как это ни парадоксально — субъективной объективностью этот мнимый импровизатор в большинстве случаев анализирует и оценивает лишь построение и гармонию рецензируемого сочине-

ния, невольно создавая свою, живо излагаемую науку о композиции.

Диапазон деятельности Яначека в годы 1884—1888 чрезвычайно широк, поскольку включает одновременно не менее десяти различных сфер: он — учитель музыки в Славянском институте, с 1886 года — также учитель пения в Старобрненской гимназии низшей ступени, директор и профессор органной школы, директор и учитель в музыкальной школе «Беседы», хормейстер «Беседы», редактор журнала «Гудебни листы», руководитель хора в Старобрненском монастыре и композитор. Все это он делает с одной целью: пробудить дремлющий, но богатый музыкальный потенциал Моравии.

К сожалению, и второй этап сотрудничества Яначека с «Беседой» оказался непродолжительным. Слишком велико было различие между его бескомпромиссной энергией и бездеятельной склонностью ко всему старому большинства членов комитета и данного общества. Эти противоречия, словно взрыв, впервые вышли наружу еще после юбилейного концерта, состоявшегося 12 декабря 1880 года, на котором Яначек исполнил, кроме других произведений, свой новый смешанный хор «Осенняя песня», а особенно после следующего камерного концерта (6 января 1881 года), в программу которого он включил (как всегда, по согласованию с комитетом!) свою венскую скрипичную сонату и менуэт для кларнета и фортепиано. Оба концерта предоставили недругам Яначека возможность задеть его гордость: в то время как когда-то комитет поблагодарил его за то, что он дал «Беседе» для исполнения свою сюиту, теперь же, напротив, комитет высказал ему упрек (на собрании 15 января 1881 года) в том, что он пропагандирует собственные сочинения, это касалось также и их более тщательного разучивания. Яначек, разумеется, не мог ответить на это иначе, чем моментальным уходом из «Беседы».

Как раз в канун удачного открытия органной школы в семейной жизни Яначека наступает кризис, и его не может предотвратить ни рождение дочери Ольги (15 августа 1882 года), ни самоотверженность, с которой по настоянию своего супруга семнадцатилетняя роженица за день до родов (14 августа) переезжает в новую квартиру на Монастырской (Клаштерни, теперь — Медловой) площади в доме № 2. Напротив, Яначек не скрывает своего разочарования, что родившийся ребенок — не сын.

Это еще больше усиливает взаимное отчуждение. Атмосфера в семье настолько сгущается, что все воспринимается обеими сторонами лишь негативно. Так, когда Яначек собрался взять к себе свою мать, которая осталась одна, достаточно было одного его необдуманного высказывания, чтобы супруга увидела в этом что-то угрожающее ей и освободила его матери место, уйдя к своим родителям.

После более чем двухлетнего разрыва между молодыми супругами происходит примирение. Первый шаг сделал Яначек: сначала он начинает демонстративно почтительно приветствовать Зденку, затем просит разрешения видеть своего ребенка один раз в неделю, а также проводить Зденку в театр (собственно, лишь до театра, потому что тогда в Брно был лишь Немецкий театр) и обратно домой (разумеется, также только до дома), словно он впервые в жизни начал за ней ухаживать. Летом 1884 года Зденка с маленькой Оленькой, наконец, возвращается к покинутому мужу.

Однако, когда 16 ноября, после двухлетнего пребывания у своей дочери Элеоноры (Лорки) в Швабенице около Вишкова, мать Яначека, которую он после ухода Зденки так и не решился взять к себе, умирает в Гуквальдах, Яначек снова замыкается в себе.

Однажды еще раз показалось, что в их дом вернется семейное счастье: 16 мая 1888 года у супругов Яначекowych родился желанный сын Владимир. Он, как и Ольга, получил русское имя.

Хотя он был вначале слабым, со временем стал очень красивым ребенком: темноглазый в Леоша, золотоволосый, с темными бровями и нежной кожей, он смеялся и пел целыми днями, а Яначек с жадностью улавливал первые признаки музыкальной одаренности сына, его точно интонируемые песенки, его интерес к фортепиано. Счастливый Яначек обнимал сына и предсказывал, что из него выйдет музыкант.

Но в октябре 1890 года Ольга заболела скарлатиной, а через пять недель, когда она уже выздоравливала, маленький Владимир заразился от нее. Его состояние резко ухудшалось. К скарлатине добавился менингит, и мальчик, надежда и гордость родителей, сгорел за два дня. Он скончался в 11 часов утра в воскресенье 9 ноября, было ему всего два с половиной года. С его смертью рухнули и мечты пани Яначековой о семейном счастье.

Во внутреннем мире Яначека, вместе с тем, проходит и творческий кризис, который, видимо, в значительной мере сказался и на кризисе в семейных отношениях. Вена, как мы видели, не подорвала его веру в свой талант, но, несомненно, поколебала веру в правильность прежнего его пути, веру в классическую ориентацию. Об этом свидетельствует уже то, что после возвращения из Вены он сравнительно долго ничего не создает — это длится почти четыре года, хотя сразу же, в сентябре того же 1880 года, он написал торжественный смешанный хор «Осенняя песня» (на стихи «Песнь осени» из сборника Врхлицкого «Симфония»). Но упрек в том, что он отдает предпочтение собственным произведениям, который ему пришлось выслушать в «Беседе» из-за исполнения именно этого сочинения (хотя он и написал свой хор к двадцатой годовщине этого общества!), разумеется, не способствовал укреплению его веры в себя и усилению желания творить.

И само сочинение также не способствовало этому, поскольку вообще официально-торжественные произведения никогда не были делом Яначека. Сюжет, близкий некоторым раздумьям Гюго или Ламартина, хотя и ставил перед композитором чуть ли не сверхтрудные, высокие задачи, что ясно из самого текста — «Душа моя — лоза виноградная, по корню человечества вьется... растет она все выше — до самых до высот небес лазурных», достигающего кульминации в признании — «О, природа, я твой», но даже и близость к природе, которую он так хорошо чувствовал позднее, была недостаточной для того, чтобы правильно понять возвышенный стиль стихов. Это придет намного позже — в «Вечном евангелии», созданном на слова того же поэта. Здесь, напротив, при внутренне торжественном характере стихотворения тем более явственно выделяется чисто внешняя торжественность хора, усиливаемая сметановскими цитатами, малоподходящая к изысканному стилю текста, гармоническая «инерция» в «омызыкаливании», еще лишенная напряженности позднейших медленных нагнетаний.

Разумеется, последующее четырехлетнее «молчание» еще вовсе не означало, что творческие искания Яначека совсем прекратились. Ведь для него никогда не было характерно сидеть сложа руки в период кризиса. Но его усилия пока еще не находили соответствующего воплощения. Поэтому его супруга вспоминает о периоде перед созданием «Шарки» (1887) так: «Это время нельзя назвать

в его творчестве особенно удачным. Он сам не был доволен собою. Много вещей разорвал», — все это, наверное, можно отнести еще на счет этих лет, «жаждущих» чего-то. Что бы то ни было, Яначек как композитор снова предстает перед общественностью только в 1884 году, издав на средства Бенедиктинской типографии два сочинения для органа; они имеют уже более энергичный характер, но это пока скорее импровизационный поиск, чем открытие.

Ближе к цели Яначек подходит, возвратившись к творчеству на народной основе в хорах «Дикая утка» и особенно в сборнике «Четыре мужских хора», к которым можно и сюжетно, и по времени создания присоединить вновь найденные мужские хоры «На ветвистой пихте» и «На переправе».

Смешанный хор «Дикая утка» Яначек написал для юношества и включил в Песенник для средней школы и городского училища, изданный в 1885 году. Правда, музыкально-выразительные средства этого хора превышают обычный уровень подобной литературы, учитывая при этом (за исключением лишь низкого *Es* у басов в последнем такте!) голосовые и технические возможности или восприятие сюжетной стороны сочинения теми, для кого оно было первоначально предназначено. Напротив, что может иметь еще большее воспитательное значение, чем этот простой и трогательный рассказ о подстреленной утке, которая «провинилась» лишь в том, что ее детеныши «мутную воду пьют, твердый песочек едят», история, выбор которой вместе с тем — и причем в двойном плане — так характерен для Яначека? Стилистически этот хор относится к так называемым «отголоскам» народных песен: Яначек пишет музыку на народный текст, из мелодии — как она записана у Сушила — сохраняет, правда (даже и это только

частично), лишь характерный ритм ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ Впро-

чем, и текстовой первоосновы он точно не придерживается, а для того чтобы достичь большей балладной сжатости, создает в большинстве случаев из трех строф две, распределяя средние строфы каждого трехстишия между строфой предшествующей и строфой последующей. Воспитательные цели, видимо, привели Яначека к тому, что он выпустил ту строфу, в которой утка просит о возмездии своему губителю, хотя в этой строфе действие достигает драматической кульминации.

Самое раннее известное публичное исполнение этого хора осуществил сам Яначек на концерте средних школ в Брно 17 марта 1901 года.

Мужские хоры «На ветвистой пихте два голубя сидят» и «На переправе», написанные на народные поэтические тексты, один — на моравский, другой — на словацкий, были обнаружены лишь благодаря удивительной случайности: в библиотеку Брненского университета недавно был сдан архив, оставшийся после смерти учителя Йозефа Козлика из Биловиц над Свитавой. При разборке нот из этого архива сотрудник библиотеки, музыковед Владимир Телец в октябре 1956 года обнаружил недатированные партитуры двух неизвестных хоров. Это была рукопись Козлика, но как композитор был указан Леош Яначек! Детальное изучение рукописи профессором университета Яном Рацеком и доцентом Богумиром Штедронем позволило установить, что это действительно сочинение нашего маэстро, у которого Козлик (1862—1924) учился в Брно в Славянском институте (видимо, до 1880 года). Об авторстве Яначека свидетельствует также и то, что начало хора «На переправе» и по тональности почти совпадает с началом хора «Дикая утка».

«Четыре мужских хора» — «Угроза», «О, любовь», «Ах, рекрутчина» и «Твои прекрасные глаза» — появились, вероятно, в первой половине 1885 года. Эти четыре хора несколько неоднородны уже потому, что текст первых трех взят из народных песен, тогда как у последнего текстовой первоосновой служит стихотворение или скорее подделка под стихотворение Витезслава Галека, сделанная Ярославом Тихим, и, кроме того, по музыке он близок к стилю Карела Бендла, композитора, который, как тогда у нас считалось, лучше всех писал музыку на стихи Галека. В двух строфах, которые различаются только ритмической «подгонкой» отдельных мест под требования текста, поэт превозносит глаза, которые ему неизменно сияют среди жизненных бурь и когда-нибудь, надо надеяться, будут сиять ему в смертный час. Такому содержанию соответствует и музыкальное построение каждой строфы: после драматичного, взволнованного *f-moll*, успокаивающий, даже славявый оборот в *As-dur* в трехголосии у теноров.

Совершенно иной характер, чем этот хор, еще одно выражение мировой скорби, которым Яначек отдает дань своему времени (разумеется, технически в высшей степени совершенно), носят остальные хоры, представляющие также

первый шаг в преодолении творческого кризиса того периода. Текст хора «Угрозы» взят из песни «Эй, говорю, сынок, говорю тебе» (из Восточно-Моравской Студанки), которую Сушил записал в своем монументальном собрании «Моравские народные песни». Правда, Яначек написал к этой песне не только совершенно иную музыку, но и тексту придал новый, более глубокий смысл. «Текст можно было бы легко свести к следующему толкованию, — пишет Гельферт, — это насмешка девушки над неверным милым: „Я задумала тебя покинуть... Грустить будешь, плакать будешь, ведь с другим меня увидишь, как я буду говорить с ним и смеяться над тобою!..“ Однако Яначек понял текст совершенно иначе. Он почувствовал за этой насмешкой то особое, с трудом уловимое соединение печали, сожаления, сострадания, какое так мастерски умел передать, например, Ян Неруда. Так, его интерпретация превратила простой, кажущийся насмешливым текст в балладу, повествующую о разрыве двух возлюбленных». Мы не согласны с Гельфертом лишь относительно предполагаемого сочувствия тому, кто явился причиной разрыва: девушка, напротив, стремится (и чисто по-женски) себя утешить, полагая, что и для ее милого их разрыв безразличен. Что бы то ни было: если этот хор уже в полной мере яначековский хотя бы потому, что он затрагивает душу народа с помощью слов народной песни глубже, чем сама по себе песня, то и по построению он тоже яначековский — напевный мотив, состоящий из двух тактов, сочетается с восьмитактной фразой, разрастающейся за счет различных изменений; так, в тот момент, когда звучат слова: «И как я в церковь пойду», мелодия с отчаянным упрямством (музыка в чисто народной традиции) резко идет до самой верхней терции первоначальной мелодии, а в «церковном» унисоне, напротив, она затихает в *pp*, как бы выражающем испуг при мысли — «И как у алтаря я буду, там священник (с тем другим) нам руки свяжет»; при звучании слов: «свяжет нам их только по любви» звучание сначала с демонстративной взволнованностью проявляется в *D-dur*, но на слове «любовь» понижается, завершаясь символическим «обманчивым», здесь можно даже сказать — «самообманчивым» финалом в *B-dur* и в более строгом *p* при словах: «Развяжет нас лишь бог на небесах!»

Это маленькая, гордая и замаскированная, но тем более сильная и сжато изложенная драма.

Почти то же самое, что было сказано об этом хоре,

можно сказать и о третьем произведении — хоре «Ах, рекрутчина!», слова которого также заимствованы из народной песни (здесь, видимо, песни из Моравской Словакии), записанной Сушилом. И здесь также мы видим глубокое, выходящее за пределы «своеобразия» восприятие текстовой первоосновы, превращаемой также в своего рода монодраму; кроме того, основой этого хора является яркая фраза из восьми тактов, созданная из ритмически выразительного двухтактного мотива. Особенностью здесь является то, что неизменной «бунтарской» минорной фразе в *f-moll* соответствует ее мажорный вариант в грустном *p*, а средняя часть хора — при настоятельно звучащих словах: «Яначеке, иди, коней запряги» и отчаянным упорстве: «Я не поеду» — вносит благодаря подъему на секвенциях полные тревоги сокращенные фразы с нарастанием, при котором у слушателя перехватывает дыхание и которое прекращается только при взволнованном выражении страдания: «Любовь моя, ты вся заплаканна». Хор заканчивается краткой репризой, передавая выражение покорности в переходе на *pp*: «У меня девушка красивая, но оставить я должен ее...»

«ШАРКА»

Если уже в этих своих хорах, особенно в «Угрозе», Яначек начал создавать настоящие драмы, то «прежде дремавший» в Яначке мастер драматургии должен был проявиться в создании настоящего сценического произведения, и особенно тогда, когда в результате открытия Чешского театра в Брно к этому внутреннему процессу присоединился и такой внешний импульс. Действительно, примерно месяц спустя после того памятного события, в начале января 1885 года, Яначек записывает в календаре краткий сценарий романтической оперы «Последний Абенсераж» по рассказу Шатобриана, на который он, видимо, обратил внимание во время своих занятий в Лейпциге, поскольку там исполнялась на концерте увертюра к «Абенсеражам» Керубини.

Согласно наброскам Яначека сюжет оперы должен был быть примерно следующим: первое действие: Абен Хамет, последний потомок мавританского рода Абенсеражей, встречает в Мадриде (где его после возвращения из изгнания никто не узнает) прелестную донну Бланку; они стра-

стно влюбляются друг в друга, хотя донна Бланка — невеста графа Лаутрека. **Второе действие.** Брат Бланки Карлос недоволен ее увлечением, он упрекает сестру, и Абен Хамет встречается с ним на дуэли. Но как только он узнает, что донна Бланка происходит из рода, истребившего его предков, он открывает свое имя, отказывается от Бланки и возвращается в изгнание. **Третье действие.** Донна Бланка умирает от горя около надгробного камня Хамета недалеко от разрушенного Карфагена.

Яначека в этом материале привлек, видимо, конфликт между голосом сердца и понятиями родовой чести. Данный сюжет по времени и месту действия настолько не соответствовал эволюции творчества композитора, что вполне понятно, почему Яначека к нему быстро охладел. Кроме того, вскоре после этого он знакомится с произведением поэта Юлиуса Зейера «Шарка», в котором есть такой же конфликт (и его развязка — смерть героини от любви), обогащенный изменениями в чувствах самих возлюбленных, к тому же действие происходит в мифологической чешской среде. Жаль лишь, что Зейеру, который до этого уже использовал то же сказание в четвертой поэме «Цтирад» своего пятичастного цикла «Вышеград», передав его настоящему поэтично, «Шарка» не очень удалась. Читатель может судить об этом сам. Умерла славная княжна Либуше, и Пршемысл, ее муж, правит теперь один. Но осиротевшие девы Либуше не хотят смириться с потерей прежней власти и поэтому готовят бунт. Во главе их стоит Власта, но самая воинственная — Шарка, а у мужчин — Цтирад. К мужчинам, собравшимся у Пршемысла и встревоженным Властиным бунтом, в опустевшее Либлице приходит Цтирад с известием, что он послан своим отцом Добровоем, чтобы взять в келье (находившейся в нижней части сцены) потерянную трутовую палицу, которая должна обеспечить мужчинам победу. Они с возгласом «На Девин!.. Господин, а не жалкий раб!» (слова, которые только в 1919 году по желанию композитора добавил Ф. С. Прохазка) мчатся в сражение, не дожидаясь чудодейственного оружия! Но даже и Цтирад, оставшись один, не торопится их задержать, поскольку спокойно предается мечтам о лесах, соловье и луне, которые прерываются лишь шумом: приближаются девы во главе с Шаркой. Едва он успевает скрыться в склепе за трон, где сидит мертвая Либуше с золотой короной на голове (!), в склеп входит Шарка, которой звезды поведали, что «с короной, Либу-

ше украшающей, победа навеки в гордую крепость к Власте придет». Обвиняя Либуше в том, что она «в мерзкий прах чело свое повергла пред мужчиной» и, значит, недостойна носить святыню эту, Шарка пытается снять корону с ее головы. Но здесь выходит Цтирад и останавливает Шарку трутовой чудодейственной палицей. Либуше проваливается (!), Шарка удаляется, затаив угрозу, а Цтирад под впечатлением ее красоты оказывается в плену страшных внутренних противоречий.

Во втором действии Шарка борется с зарождающейся любовью к Цтираду, но преодолевает ее и приказывает привязать себя к дереву в лесу и оставить одну. Цтираду, возвратившемуся туда с чудодейственным оружием, она говорит, что это — наказание Власты, а выполнить задачу ей помешало не волшебное оружие, а чувства, которые вызвал у нее взгляд Цтирада. Лишь кажется, что Шарка и в самом деле поддается наигранным чувствам. В конце концов она все же трубит, подавая роковой сигнал укрывшимся подругам, и только тогда, когда Цтирад уже убит, приходит в отчаяние из-за свершенного ею.

В третьем действии мужчины с Пршемыслем собираются на Вышеграде, предчувствуя что-то недоброе. Открываются золотые ворота, и на погребальных носилках вносят мертвого Цтирада. Мужчины жаждут немедленной мести. Но, как ни странно, Пршемысл удерживает их своим приказом: «Пусть прежде жар и пламень алый его поглотит и нашу кровь воспламенит!» — видимо, лишь для того, чтобы Шарка, которая выходит после этих слов с украденной трутовой палицей, могла бы добровольной смертью в одном костре со Цтирадом искупить свое предательство.

Разумеется, и об этом сюжете нельзя сказать, что он предназначен для врожденного реалиста, каким был Яначек. Да и драма Зейера сама по себе раскрывает скорее отрицательные, чем положительные стороны его творчества: прежде всего неорганичные излишки мифологических и других символов (хотя бы использование названия Либлице, опустошенного только на несколько столетий позднее, а также излишек чудодейственных святынь, перечеркивающих друг друга!).

Эти элементы экзальтации в «Шарке» Зейера были, видимо, главной причиной того, что ее еще раньше после трехлетнего колебания «отложил» Антонин Дворжак, композитор, восприятие которого отличалось такой простотой, хотя именно по его просьбе Зейер (еще в 1878 году) и написал «Шарку».

У Яначека, напротив, выбор такого романтического материала не так удивляет, поскольку, несмотря на то что в оперном жанре он был тогда дебютантом, это не могло быть решающим, — собственный, внутренний мотив «Шарки», неожиданный (и обычно трагический) поворот от ярой ненависти к преданнейшей любви, от предельной неприступности к беззаветному самопожертвованию хотя и был романтикам особенно близок, но вовсе не является лишь каким-то романтическим атрибутом, это мотив и старый, и вечно молодой как само человечество и любовь. Он не предполагает неприменной войны женщин против мужчин (даже и в трагическом варианте, например, в «Пентесилии» Клейста и в нашем предании о Шарке, или в сатирической «Лисистрате» Аристофана, или «Домашней войне» Шуберта): любовь может вспыхнуть и на основе «мирных» взаимоотношений действующих лиц (разумеется, обычно в более широкой связи), как в различных «Армидах», в «Тристане», в нашем «Далиборе», а может быть, и в «Дон Жуане» (на основе отношения донны Анны, этой Моны Лизы в музыке, к демонически неукротимому — в отличие от ее Оттавио — покорителю женских сердец).

В коллективной драме Шарки он усматривал более глубокий мотив, чем лишь бунт из-за власти наследниц Либуше, направленный против мужчин; он видел в этой драме «неукротимый бунт против опостылевшей женщинам рабской зависимости от мужчин». По крайней мере, он страстно подчеркивал это различие, говоря о будто бы «ошибочной, пустой» «Шарке» Фибиха автору настоящей книги перед первым, на 38 лет запоздавшим исполнением «Шарки» Фибиха только в этой связи!

К сожалению, и в «Шарке» Яначека нет и следа от этой нравственно-революционной тенденции, поскольку одного лишь упрека Шарки, высказанного мертвой Либуше, в том, что она «свое чело повергла пред мужчиной», для этого недостаточно. Яначек работал над «Шаркой» с такой увлеченностью, что уже в начале августа мог послать Дворжаку клавираусцуг готовой оперы для отзыва. Только тогда, когда отзыв, причем «довольно хороший», был наконец получен от Дворжака устно после 29 октября (Дворжак хотел бы, как обычно, «больше мелодии»), Яначек обратился к Зейеру, чтобы тот дал согласие на использование его либретто для оперы.

И здесь впервые проявляется та коварная неблагоприятность фортуны, которая впоследствии преследовала все

оперы Яначека вплоть до «Путешествий пана Броучека»: Зейер резко отвергает какую-либо авторизацию, присоединяя к этому лишь престранное утешение: «Конечно, Ваша музыка в связи с этим не должна пропасть зря. Вы можете ее использовать как-то иначе» (!). Он, видимо, не совсем понял изменения в драматургии своего произведения, к сожалению еще недостаточно радикальные, с помощью которых рождающийся реалист — Яначек — стремился освободить либретто от слишком романтических элементов. Зейер, раздосадованный ранее отказом Антонина Дворжака (которому он, видимо, также не хотел преградить путь к раскаянию $\frac{2}{3}$), счел недооценкой то, что у Яначека было вызвано излишней скромностью. Может быть, ему вспомнилась также уничтожающая критика его драмы «Либушин гнев» в газете Яначека «Гудебни листы».

Несмотря на то что тем самым его опера была, собственно, «погребена заживо», в первой половине следующего года Яначек подвергает ее значительной переработке (видимо, на основе советов Дворжака) и инструментует первое и второе действия. Но потом и он, при всей его стойкости, сдается.

Правда, с судьбой «Шарки» Яначек все же не смирился (хотя повод к ее «возрождению» был совершенно случайный: «Я искал что-то в сундуке и нашел партитуру Первого и Второго актов своей „Шарки“! Я даже не знал, что их партитуры были готовы», — пишет Яначек 14 января 1918 года пани Хорватовой, своей тогдашней пражской приятельнице). В середине октября 1918 года он обращается к Чешской академии, которой принадлежали авторские права умершего поэта, с просьбой заплатить дополнительно, эффектно сопровождая свою просьбу (это было вскоре после пражского и венского триумфа «Ее падчерицы») преподнесением только что изданной партитуры. Достигнув теперь без затруднений того, в чем поэт ему отказал, он подвергает оперу еще одному пересмотру (его ученик Освальд Хлубна завершил ее инструментовку) и снова совершенствует ее в 1925 году, когда наконец намечается постановка оперы.

Разумеется, в музыкальном отношении существенной переработкой является, собственно, лишь вторая редакция 1888 года. Здесь Яначек вычеркивает академически сухую и по построению незаконченную увертюру и заменяет ее вступлением, написанным на мотив из параллельных тер-

ций, с которым, по его собственным словам, сказанным впоследствии, «связан образ Пршемысла» (пример 10).

Вместе с тем он вычеркивает (кроме слишком частых текстовых повторений в хорах вообще) весь вступительный мужской хор (объясняющий, почему, собственно, мужчины собрались!), зато расширяет вступление к третьему действию. Он проводит также детальный пересмотр прежде всего вокальных партий, к которым предъявлял первоначально престранные требования. От Шарки он, например, хотел исполнения каскада звуков от *dis* до низкого *gis* (пример 11).

Когда в 1918 году было получено разрешение использовать текст, он написал новую, короткую увертюру (в связи с чем цитировавшееся вступление из второй редакции отпало и также перешло сразу в песнь Пршемысла). Приведем здесь поэтому хотя бы один пример, который нагляднее всего свидетельствует о развитии Яначека, проходившем от оперно-формалистического повторения к драматическо-психологическому пониманию: в первоначальном втором действии Шарка повторяет фразу «Потом велела меня связать и умертвить» целиком, а после переработки в 1918 году уже только ярко динамичное «связать и умертвить». В первом и втором действиях Яначек обогащает оркестровую партию — вводит в партитуру новые побочные голоса, оживляет ритм, разнообразит чередование регистров и т. д., а главное (со строгостью к себе чуть ли не трогательной), все снова и снова зачеркивает и зачеркивает до тех пор, пока наконец первое, самое большое действие не уложится по времени в полчаса, а второе и третье действия — каждое чуть более четверти часа, так что композитор именно в этой своей «вагнеровской» опере достигает рекорда в своей, яначековской краткости!

Но и во внутреннем построении своей первой оперы отразился весь Яначек: «...все в ней так близко моим последним работам», — говорил он об этом позднее сам. Уже здесь, как, впрочем, и в некоторых предшествующих хорах, заметно его увлечение дробными размерами и ритмами, как, например, размер $\frac{5}{8}$ или же квинтоли, появляющиеся здесь, само собой разумеется, на основе мелодики текста («На белом коне въезжает муж чужой»), или же квартоли в размере $\frac{3}{4}$, которые вместе с излюбленным яначековским задержанием на секстаккорде III ступени сразу же превращают в основе своей «тристановский» мотив в яначековский (пример 12).

Уже здесь мы видим и увлечение трехтактовыми периодами (обычно размеры $\frac{3}{4}$, или $\frac{9}{8}$, или, по крайней мере, размером $\frac{9}{4}$). Отметим и яначековскую «накаленность» и «переплавку» первоначально не очень выделяющихся кратких мотивов, которые — так как кажущаяся второстепенной квинтоль, вводящая Цтирада, — развиваются в своего рода монотематический круг лейтмотивов или, по крайней мере, центральных элементов произведения в целом (пример 13). Здесь мы находим уже особый яначековский прием — насыщенное усиление при повторении мелодической «арки» (пример 14). Появляются наконец и черты будущего самобытного «натуралиста» Яначека, наряду с которыми, разумеется, тем больше поражает, например в третьем действии, может быть, излишняя аскетичность, с которой композитор отказывается от какой-либо звукописи для таких благородных и драматически выразительных подробностей, как чудесное открытие золотых ворот или вспышка пламени в смертном костре Цтирада.

Вообще третье действие стилистически довольно существенно отличается от предшествующих своим ораториальным характером (пример 15), который здесь продиктован статичностью действия и в известной мере предвосхищает ораториальное решение обеих аналогичных погребальных сцен «Шарки» Фибиха, написанной на десять лет позднее (причем «отцом» обеих является, конечно, «Орфей» Глюка, которым Яначек тогда очень много занимался и которого хотел даже исполнить в Брно).

Сказанное вовсе не означает, что «Шарка» Яначека в целом представляет собой произведение столь же показательное для композитора и по-своему пленительное, как «Шарка» Фибиха. И не только потому, что романтику Фибиху этот материал был гораздо ближе и что Фибих в период его «омузыкаливания» ушел в своем развитии значительно дальше, но уже и потому, что он также был, если принять во внимание либретто (несмотря на известные драматургические недостатки, которых не избежала Анежка Шульцова), в целом в гораздо более выгодном положении, особенно если сравнить заключительные акты обоих произведений. У Зейера заключительный акт вообще не приводит к драматическому конфликту, поскольку добровольная смерть Шарки является здесь лишь отголоском второго акта.

«Шарка» Яначека остается для нас прежде всего свидетельством эволюции его творчества, причем одним из

важнейших; доказательством того, что в музыкально-драматическом творчестве Яначека «вначале было слово».

ПОВОРОТ К ЭТНОГРАФИИ

«Ракочи Ракоши». «Начало романа»

Кризис в ориентации, наступивший у Яначека после Вены и из-за которого он в течение восьми последующих лет, то есть включая и период написания «Шарки», метался между романтизмом и народной музыкой (интересно, что к классицизму он уже не вернулся!), этот кризис в 1888 году разрешается в пользу народных истоков. Между тем в жизнь Яначека вошла личность, которая должна была в значительной степени ускорить процесс «нахождения» себя (своего собственного стиля) в народе, из которого он вышел (и прежде всего в народе его родного края), личность, которая стоит, можно сказать, у колыбели первого действительно «яначековского» периода творчества композитора, периода «этнографического» («этнографического», разумеется, в более глубоком смысле слова, чем лишь описательный). Этой личностью явился Франтишек Бартош (1837—1906), основной продолжатель дела Сушила — собирания моравских народных песен. Правда, Яначек начал интересоваться народной песней гораздо раньше, как мы это видели уже по его хоровым «отголоскам». Так, он даже прочел лекцию о народной песне (30 января 1882 года в брненском Читательском обществе, которое часто посещал с супругой вскоре после женитьбы). Но только Бартош подвел его к более глубокому изучению народной песни непосредственно в среде народа. Иначе говоря: прежде песня находила Яначека, а теперь он отправлялся за песней.

Яначек познакомился с Бартошем, вероятно, еще в 1876 году, когда временно сотрудничал с женским хором певческого общества «Весна», членом комитета которого Бартош являлся с 1874 года. Однако их более тесное сотрудничество началось, видимо, только в 1886 году, когда Яначек стал учителем пения в старобрненской гимназии низшей ступени, в которой Бартош с 1869 года был профессором, а с 1888 года — директором. Поскольку он не был музыкантом, то мог большей частью записывать только тексты народных песен²⁴, а их мелодии ему нотировал

обычно кто-нибудь другой. Тем более Бартош был, разумеется, рад тому, что нашел в лице Яначека сотрудника более других компетентного и увлеченного²⁵.

Они начали собирать песни в 1888 году прямо в Гуквальдах (где Яначек побывал впервые со времени своего детства) и в окрестных лашских и валашских селах, таких, как Челадна, Кунчице под Ондржейником, Тиха, Мниши, Скленов, Рихальтице, Карловице, Поланка на юг от Всетина, Ясенице около города Вал(аржске) Мезиржичи, Петршвальд. Яначек при этом записывал не только тексты и мелодии песен, но и их народное сопровождение на цимбалах, волынке и т. п., да и танцы — как они исполняются и по возможности не при исполнении по заказу, а как их танцует народ. Так, он вспоминает: «Ресторанчик „У Гарабиша“ в долине Ондржейнице. С Владимиром Штястным мы смотрим на смесь движений в лашских танцах, таких, как: „Трояк“, „Благословенный“, „Дымак“ и т. д. Служанка лесника их особенно хорошо знает. Так создаются „Лашские танцы“, так создается Гуквальдская поэзия»²⁶.

«Лашские танцы» — это, действительно, первый в художественном отношении выдающийся итог великого паломничества Яначека к народной песне, а также одно из наиболее значительных произведений. Они, разумеется, появились не как законченное единое целое, содержащее шесть номеров, в каком виде они известны теперь, а как отдельные произведения; причем первоначально они назывались не «Лашские», а «Валашские танцы», — видимо, Яначек относил тогда Гуквальды к горной Моравско-Валашской области. Исполнение первых двух танцев — «Стародавнего I» и «Пилки» (были изданы впервые в одном сборнике в 1890 году как ор. 2) на этнографическом вечере певческого общества «Весна» 21 февраля 1889 года, для которого Яначек подготовил не только музыкальную часть, но (с помощью балетмейстера Шимунека) и хореографическую, сыграло определенную роль для творческого будущего композитора; тогда он познакомился с Люцией Бакешовой (1853—1933), дочерью археолога и этнографа И. Ванкла, которую «Весне» удалось пригласить для разучивания танцев. (Это общество, основанное в 1870 году первоначально как хор девушек, затем — главным образом благодаря усилиям Бартоша — превращается в просветительское общество, члены которого проявляют большой интерес и энтузиазм к этнографии Моравии.) На том же

вечере Бакешова с пятьюдесятью четырьмя девушками в костюмах исполнила «Королевны» («Královnisky») старинный обрядовый девичий танец языческого происхождения. В народе его танцевали еще в середине прошлого столетия во время летнего солнцестояния. «Королева» и «король» (изображаемый тоже девушкой), танцуют под пение подружки, двигаясь от дома к дому, собирают дары, символизирующие, очевидно, жертвования солнцу. «Королевны» заинтересовали Яначека настолько, что он хотел на их основе создать крупное произведение, стоящее из семи хоров в сопровождении оркестра, и письменно обратился к Сватоплуку Чеху с просьбой поэтически обработать тексты. Когда же Сватоплук Чех не отважился на это, Яначек решил написать к этим десяти песням хотя бы фортепианное сопровождение.

Знакомство с Л. Бакешовой привело также к тому, что Яначек поручил ей хореографическую подготовку других своих «Лашских» танцев» (это были «Стародавний II», «Благословенный», «Кожушек», позднее не включаемый, и «Челаденский») — к исполнению 7 января 1891 года; а кроме того, в сотрудничестве с ней и Ксаверией Бьегалковой в Товачове, к которым в 1891 году присоединился еще Мартин Земан в Велке в Моравской Словакии, он издал в 1891—1893 годах (постепенно в трех выпусках) сборник «Народные танцы в Моравии». Сборник содержит 23 танца (9 лашских, 11 ганацких, 2 горских и 1 из Моравской Словакии) в переложении для фортепиано в две руки (12 первых также в четыре руки, с композиционными дополнениями), а также танцевальные песни.

Главным результатом этнографического вечера 21 февраля 1889 года явилось, правда, то, что на его повторении 2 марта присутствовал балетмейстер Аугустин Бергер. По поручению директора Национального пражского театра Ф. А. Шуберта он должен был посмотреть «Валашские танцы», которые Яначек незадолго до этого предложил Национальному театру для постановки. Такая быстрая реакция на предложение неизвестного брненского композитора безусловно поражает, но тому была своя причина: Национальный театр как раз готовил трехактный балет «Сказка о найденном счастье», к которому по сценарию Ладислава Струпежничко написал музыку К. Коваржовиц, а Бергеру нужно было найти для этого балета вставку — какие-нибудь моравские народные танцы. По его просьбе Коваржовиц сам обработал с этой целью дополнительно

10 народных танцев — случайно также как раз «Королевы». Но вставка Коваржовица, видимо, не понравилась Шуберту или балетмейстеру Бергеру, поэтому они с радостью встретили предложение Яначека. После положительного отзыва Бергера Шуберт предложил Яначеку включить его танцы в виде вставки в балет Коваржовица. Яначек, разумеется, отказался, и балет Коваржовица исполнялся 6 апреля 1889 года без «Валашских танцев». Но Яначек в то же время предложил создать собственный балет, дополнив уже готовые танцы другими (на сюжет Вацлава Космака, который, правда, не хотел, чтобы его имя было указано). Балет он предполагал назвать «Валашские танцы, идиллическая картина». Действие в балете происходит во времена Марии Терезии прямо в Гуквальдах, о чем Яначек сразу же рассказал Бергеру, изложив весь «сценарий» и план следования танцев: «Гуквальдский бургграф устраивает празднество в честь офицера, прибывшего в замок с вербовщиками. Веселье прерывается, когда на сцену вбегают Войтех и Вацлав, которые ищут у бургграфини защиты от преследующих их вербовщиков. Один из деревни должен быть призван на военную службу, но выбор труден. Пойманные — близнецы, и оба они обручены. Из каприза офицер решает, что они будут соревноваться в танцах. Это не помогает, поскольку оба танцуют превосходно — один лучше другого. Дело решает жребий. Идти на военную службу выпадает на долю Войтеха. Все волнуются и сожалеют. А неуклюжий Янек, к которому с пренебрежением относятся все девушки, напротив, хочет быть солдатом, все время хвастается и набивается вербовщикам. Бургграфиня, растроганная пламенной любовью Анежки и Войтеха, просит офицера взять в солдаты Янека вместо Войтеха. Он из вежливости удовлетворяет ее просьбу. Картина заканчивается всеобщим весельем».

Как видно, сюжет весьма прост, но свеж и при этом удивительно «балетный» (так как, помимо возможности показать многочисленные танцы, танцевальные соревнования братьев давали возможность наделить танец и драматической функцией). Кроме того, местный колорит должен был подчеркиваться выступлением народных музыкантов с цимбалистом. Бергу сюжет «„страшно“ понравился», да и Шуберту тоже. Тем не менее 26 сентября того же года Национальный театр возвращает Яначеку партитуру «по творческим причинам», а исполняются лишь отдельные танцы.

И вдруг все оборачивается самым неожиданным образом: в Праге в 1891 году летом готовится юбилейная выставка, на которой чешские деятели уже по политическим мотивам хотят как можно с большим блеском преподнести чешскую и моравскую «самобытность». Национальный театр вдруг заторопился. Он поручает писателю Яну Гербену как можно скорее написать либретто для танцев Яначека, которое Гербен пишет весной 1891 года — за два дня (!). У него не было времени даже познакомиться с соответствующей музыкой Яначека, которую тот, в свою очередь, дополнил ганацкими и горскими танцами (по их фортепианному варианту в «Национальных танцах Моравии»), не зная либретто Гербена! Так создается «балет» «Ракочи Ракоши», первое сценическое произведение Яначека после «Шарки»²⁷.

Это, собственно, даже и не балет (официальный подзаголовок был, впрочем, следующий: «Картина Моравской Словакии»), а скорее своего рода монтаж народных танцев и песен (сольных и хоровых). И сам Ракоши не имеет ничего общего с героем знаменитого марша Ференцем Ракоши (1676—1735), вождем венгерского восстания против Вены и предводителем «диких куруцев» в начале XVIII столетия; это обычный авантюрист, который хочет жениться и поселиться благодаря этому в богатом поместье Дворжаков (?) в Моравии под Яворником и выдает себя за графа Ракоши, владельца поместья Новые Замки. Этот пройдоха все время одалживает по сотне у еврея Шмуля, чтобы у него было хоть что-то на свадьбу. Но невеста даже в разгар свадебного веселья не может забыть Яна, своего настоящего возлюбленного, который был солдатом и будто бы погиб. И как раз в тот момент, когда девушка уже должна идти к алтарю, Ян благополучно возвращается к ней. Ракоши не только получает отказ, обман его разоблачается одним старым инвалидом. Так, свадьба дочери Дворжаковых продолжается, но с другим женихом — Яничеком.

Как уже очевидно из обстоятельств, приведших к созданию «Ракочи Ракоши», в этом одноактном произведении а priori ставились не художественные цели, а главным образом этнографические и скорее пропагандистские, чем научно достоверные, поскольку, как мы видели, в нем просто соединяются лашские танцы и песни с танцами других моравских областей. (Только как раз Моравская Словакия, несмотря на приведенный подзаголовок, не представ-

лена никаким типичным танцем, подобно тому как в близкой этому балету одноактной опере «Начало романа».) Яначек собирает народные мелодии в таком изобилии, что позднее его аскетизм в использовании народных песен можно было бы в шутку объяснить тем, что он этими двумя этнографическими одноактными произведениями исчерпал почти все их источники... Но в их обработке сравнительно редко промелькнет своеобразное яначекское звучание, например в прелестном остинато у скрипок, когда звучит песня «Вылетела голубка», или, кроме, разумеется, упоминавшихся уже «Лашских танцев», в финальном хоре «Комары женились», который мог бы также войти и в «Прибаутки»²⁸.

Свою миссию это небольшое произведение в то время, очевидно, выполнило несмотря на не очень убедительную инструментовку. Премьера 24 июля 1891 года в Национальном театре (режиссер — Франтишек Колар, среди исполнителей также блестящие имена: Шамберк, Седлачек, Мошна, Хваловский, Воян и др.) прошла блестяще, о чем говорилось в отдельных отзывах. Надежду на то, что в результате создания этого балета у нас появился «славянский национальный (!) балет», как приветствовал эту непритязательную «смесь» Йозеф Мергаут в газете «Моравска орлице» в день премьеры, «Ракочи Ракоши» мог, конечно, оправдать так же мало, как и опера «Начало романа» могла бы оправдать надежду на то, что она явилась началом создания моравской национальной оперы.

«Начало романа» Яначек написал в период от 15 мая до 2 июля 1891 года, почти одновременно с предыдущим небольшим произведением и через три года после «Шарки», на либретто по рассказу Габриэлы Прейссовой. Так Яначек впервые встречается с писательницей, которая вскоре разделит его первый крупный, может быть, самый значительный успех в области музыкальной драматургии, и вместе с тем впервые приближается к жанру оперы, столь близкой по духу народу, хотя пока что это народ, как его видит романтически настроенный мещанин или как он показан в других операх, народ, не имеющий ничего общего с тем народом, который мы увидим вскоре благодаря Яначеку и той же Прейссовой в опере «Ее падчерица».

Молодой кавалер Адольф флиртует с дочерью пастуха Юрасека Полюшкой. Лесник Мудрох выдает эту тайну родителям девушки и при этом все очень преувеличивает. Однако вместе с тем (для «интригана» весьма непоследо-

вательно) он не только защищает эти неравные отношения, но и, уверившись в том, что его не выдадут, даже уговаривает отца Полюшки потребовать у графа, отца Адольфа, согласия на брак. Добряк Юрасек все это, действительно, проделывает, пытаясь доказать любовь Адольфа миниатюрным портретом, который молодой кавалер подарил Полюшке. Хотя граф, как ни странно, снисходителен к флирту своего сыночка с деревенской красоткой, но как только он слышит о браке, — тут же без слов указывает Юрасеку на дверь. В первоначальном варианте либретто было еще более детально продумано, судя хотя бы по описанию, имеющемуся в наброске композиции: «Граф, строгим взглядом измерив Юрасека, после краткой паузы поднимает руку, выставив указательный палец, поворачивается спиной и, холодно смеясь, уходит». А тем временем молодой барин уже давно переметнулся к молодой графине Ирме, «вылеченная» Полюшка тут же возвращается к своему парню, что для нее не так уж трудно, поскольку глупец Тонек из-за увлечения пением народных песен толком ничего не понял, а ей и в голову не пришло исповедоваться ему. Зато в заключение он не упускает возможности вместе с остальными «вылеченными» жертвами этого романа извлечь мораль:

Так полагается!
Лишь равные пусть сближаются!

В целом простодушная аристократически-демократическая история близка по наивности к периоду чешского Возрождения или еще более стара. Поскольку весь тот план, над которым мудрствовал Мудрох, заранее «опрокинут» уже потому, что, прежде чем он успевает в нем признаться, новый роман между Адольфом и графиней Ирмой — дело решенное, все последующие помыслы о браке и все то, что Полюшкины родители предпринимают, не может вызвать и малейшего обострения драматической ситуации. Не лучше обстоит дело и с языком, то утонченным, то грубоватым и, кроме того, непоследовательным, поскольку герои из народа, говорящие на стихотворном литературном чешском языке²⁹, время от времени поют народные песни на диалекте Моравской Словакии, так что вам кажется, будто бы перед вами не народ, а переодетые под «своеобразие» горожане.

Однако и в остальном эти действующие лица не производят впечатления новых или по-настоящему своеобразных. Крестный отец кума Мудроха — кум Ржержих из

дворжаковских «Упрямцев» (кроме того, что тот лучше знал, чего он хочет!), а Полюшка (Аполена-Ленка!) и Тонек, очевидно, связаны с Ленкой и Тоником из той же одноактной оперы. Молодой кавалер, заглядывающийся на прелестных деревенских девушек, также является младшим «братом» князя-хозяина из «Хитрого крестьянина». Вкладом — по крайней мере для того периода — является лишь характерное «будительское» стремление ставить свое собственное, непоказное и добропорядочное выше чужестранной мишуры — тенденция, действительно, яначековская, общая для «Начала романа» и «Ракочи Ракоши» и для задуманного произведения «Под Радгоштем».

Подобно либретто, на этот раз и музыка Яначека, хотя композитор использовал лейтмотивы не больше, чем в других сочинениях, в стилевом отношении восходит к зингпилю, будучи разделена на законченные номера и части, первоначально прозаические, позднее переработанные сначала в мелодрамы (в большинстве случаев в текстовом отношении перенасыщенные) и наконец, в третий раз — в речитативы. Причем как сами персонажи, так и их музыкальное «принаряживание» ближе всего к Дворжаку среднего периода его творчества. Так, сразу же тема мимолетного чувства Адольфа к Полюшке (пример 16), которая появляется, впрочем, и при выражении его отношения к Ирме, заставляет невольно вспомнить символическую мелодию «Расстанемся» из «Хитрого крестьянина», мелодию, которая — как это явствует и из критической статьи Яначека об этой опере — особенно его очаровала. И в не менее дворжаковском стиле написана также и исповедь Полюшки родителям (пример 17), тогда как комбинация темы родителей с темой Мудроха (при Полюшкиных словах: «Наверное, наши тоже придут сюда») как будто «комбинирует» Яначека с Дворжаком (пример 18).

Зато родственная тема любви Тонекки производит впечатление чисто яначековской (пример 19).

Это, разумеется, не мешает ее сходству — при звучании с дробным ритмом (после вопроса Адольфа «Уж, милый, наверно, есть у тебя?») — с известным мотивом из «Курочек».

Лучшей сметановско-дворжаковской традиции соответствует стилизация танца — фурианта, особенно в разговорных сценах, где отражается строптивость действующих лиц, что мы вскоре увидим на ярких примерах в «Ее падчерице».

Кроме того, здесь следует упомянуть мотив, построенный на задержании, образуемый от тактов с нисходящим движением мелодии (пример 16), который передает угрызения совести Полюшки после упомянутого уже вопроса Адольфа («Уж, милый, наверно, есть у тебя?», пример 20).

Прекрасной психологической чертой является то, что Яначек снова вводит этот мотив, когда Полюшка отделяется от упреков Тонека наигранным непониманием: «Иди! Тебе все время что-то надо!»: музыка весьма выразительно передает, насколько героиня осознает свою вину.

Нет также недостатка и в типичном для Яначека юморе, например мотив графа, выражающий его ничтожность и пресыщенность (пример 24), и его фразочки, словно этим «*pars pro toto*» хотел мило сказать: «граф — монокль, именно — всего лишь монокль!» (пример 22).

Непретенциозному характеру этого небольшого произведения, вероятно, контрастирует сравнительно большой состав оркестра — с тубой, английским рожком, бас-кларнетом, «лирой» (колокольчики) и арфой. Правда, надо признать, что стиль оркестровой партитуры имеет уже ярко выраженный яначекковский характер, это сказывается также и в использовании арфы (пример 21), звучаний в низком регистре у фаготов и в высоком — у струнных и т. п.

В остальном нельзя отрицать, что «Начало романа» по сравнению с «Шаркой» означает скорее «отключение от творческих усилий», чем их взлет, это лишь работа тренировочного характера, позволяющая увидеть в ней будущего создателя «Ее падчерицы» прежде всего благодаря повторяющимся остинато. Это относится также и к увертюре, в которой по образцу думки чередуются медленный и живой танцевальные элементы³⁰. Яначек-драматург — за исключением хотя бы вышеприведенного примера — совсем не шел вглубь (разумеется, если это вообще было возможно при данном либретто), о чем свидетельствует, например, то, что для передачи разочарования Полюшки он вводит звучание мотива ее флирта с Адольфом в неизменном виде.

Это небольшое произведение, по меньшей мере, неровно по своим достоинствам и сравнительно однообразно (совсем не по-яначекковски). Вероятно, у Яначека душа не лежала к этой музыке, хотя множество различных набросков указывают на то, что он настойчиво бился с сюжетом, а по многочисленным вырванным страницам очевидно, как

мало он был доволен этой своей работой: «„Начало романа“ — пустая комедия; навязывать народные песни в 1894 году — безвкусица. Это было все же после „Шарки“!»

Положительный момент этих «песенок», разумеется, по крайней мере тот, что они по своему содержанию в большинстве случаев были удачно связаны с действием (так, когда Тонек, ревнуя, задает Полюшке вопросы, за сценой звучит песня «Обещала верность на веки вечные»). Тем самым «Начало романа» представляет все же лишь своего рода подготовку к более позднему, яркому и контрастному действию с вводимыми как бы случайно народными песнями или скорее кажущимися народными — в «Кате Кабановой», «Приключениях лисички-плутовки» и особенно в «Мертвом доме», но, разумеется, на более высоком художественном уровне.

Удивительно: «Картина Моравской Словакии» связана с именем такого большого знатока Моравии, каким был Ян Гербен, уроженец моравских Брумовиц, о которых этот ученик Бартоша написал замечательную этнографическую монографию. «Начало романа» было создано по рассказу той же самой Г. Прейссовой, которая своей моравской «Падчерицей» вскоре после этого предоставила Яначеку большие возможности, которые, конечно, были им идеально использованы как в сфере драматической, так и в «этнографической». И все же либретто обоих первых сценических произведений, связанных с народной средой, превратились (в первом случае, разумеется, еще из-за спешки) как раз в противоположность того, что можно было в обоих случаях ожидать, то есть лишь в этнографический фон. И удивительно ли, что — несмотря на все предшествующее в его творчестве — здесь в художественном плане пока ничего не получилось даже у Яначека и что чисто внешний успех не был большим, чем творческий результат: «Ракочи Ракоши» не был тогда исполнен в Брно (его там поставили только через десять лет после смерти Яначека в обработке Рудольфа Вальтера под названием «Господин из Новых Замков», как, впрочем, Яначек хотел его назвать). Хотя Яначек передал «Начало романа» 18 января 1892 года Национальному театру, однако 2 мая того же года театр вернул ему партитуру, и ни переработки, ни постановка этой оперы в Брно (лишь 10 февраля 1894 года под управлением композитора), на четвертый и последний спектакль которой Национальный театр командировал капельмейстера М. Ангера, ничего в этом деле не изменили.

Но и это не было напрасным. Моравия теперь могла похвастаться, что там впервые состоялась премьера оперы, которую написал моравский композитор; для Яначека этот день был памятен тем, что он впервые имел возможность видеть свое оперное произведение на сцене, что было для него ценным и полезным, не говоря уже и о другом примечательном моменте премьеры: он в первый и в последний раз в своей жизни дирижировал своей оперой! Наверное, вряд ли композитор был этим полностью поглощен: ведь у него уже созрел замысел «Ее падчерицы».

К счастью, все самое ценное, что содержали обе эти одноактные оперы, сохранилось в двух оркестровых сочинениях: в «Лашских танцах» (первоначально существовавших самостоятельно) и в Сюите для оркестра.

«ЛАШСКИЕ ТАНЦЫ»

Сюита ор. 3

Импульс к собиранию народных танцев исходил «внешне» от Бартоша, но на решение обработать их для симфонического оркестра, несомненно, оказал влияние Дворжак: образцом послужили его «Славянские танцы», которые Яначек знал и сам исполнял в Брно. Тем не менее уже здесь Яначек абсолютно самостоятелен даже там, где его музыка имеет характер, близкий музыке Дворжака, — как в первой побочной теме танца № 4, по-дворжаковски элегической музыкальной мысли, — теме, которая, впрочем, вместе с тем предвосхищает Йозефа Сука (пример 23).

Если фактура танцев Яначека — несмотря на его искреннее стремление детально дополнить их полифонически — менее виртуозна (особенно в отношении инструментовки, хотя и в ней он обнаруживает немало изобретательности в деталях, как, например, снова своеобразное использование арфы, что очевидно и из приведенного примера), то эти танцы имеют большую документальную ценность, передают, подобно «Чешским танцам» Сметаны, даже еще более последовательно, настоящие, конкретные танцы, ограниченные четкой принадлежностью к данному краю. Поскольку Яначек, как нам известно, не довольствовался при собирании танцев записью их мелодии, а обращал внимание на детали их исполнения, его жене, а позднее и дочери пришлось научиться исполнению этих

танцев в том крае, где они бытовали, и дома оживлять их в его памяти.

О том, как он потом следил за тем, чтобы характер и приемы исполнения танцев сохранились как можно более точно и при их публичном исполнении, свидетельствует письмо, которое он написал женской секции Национального союза в Оломоуце, готовившей под руководством Люции Бакешовой к 11 января 1889 года большой костюмированный бал, на котором должны были танцевать и старые моравские танцы. (Танцы были приняты с таким восторгом, что после Оломоуца целый ряд городов Моравии и Чехии попросил нотный и хореографический материал.) Яначек обращает здесь внимание на то, что в танце «Стародавний I» соединены, или скорее сочетаются, собственно, два танца: настоящий «стародавний» (начальный свадебный танец, обычно полонезного характера, исполняемый около костра) и танец «Шатечковый» («с платочком»), называемый также «пентличковый» («с ленточкой»), и напоминает, что вступительная величаявая тема (с мелодией песни «Убили Матушка!») и все ее варианты всегда исполняются строевым шагом, подобным шагу в полонезе; на вторую, «волнообразную» тему всегда приходится вращение на месте.

Вторая, побочная тема, которой начинается танец «Шатечковый», и ее доминантовые обращения исполняются строевым шагом с «пентлями» (ленточками) в поднятых руках, на $\frac{3}{4}$ allegro. А оба ее более поздних аналога — «свободное вращение с поднятыми руками и последующее Più mosso после каждого — «быстрое вращение».

Разумеется, необходимо тут же заметить, что эта инструкция обязательна лишь с большими ограничениями, поскольку почти каждая деревня сохранила — как в костюмах (или по крайней мере в цвете), так и в музыкальном и в танцевальном «варианте», или же в названии танцев — свои особенности, несмотря на то что на ту же музыку танцевали разные танцы. Поэтому Яначек сам цитирует первоначальный образец своего танца «С платочком» у Бартоша (№ 1871) под названием «С дубинкой», хотя звучание обоих танцев в основе своей очень сходно.

Иное название здесь означает лишь иное исполнение. Это означает также точное сохранение народных танцевальных образцов. Являются ли «Лашские танцы» Яначека и в музыкальном отношении лишь оркестровым переложением народных танцев, дополненных, должно быть,

лишь более искусной гармонией, антифоном и т. п.? И даже беглый взгляд на партитуру убедит нас в том, что это не так. Правда, полностью наши сомнения исчезнут при доскональном сравнении танцев с народными оригиналами. Мы увидим, что, сохраняя музыкальную и танцевальную основу танца, при повторении мелодии Яначек придает ей иной гармонический смысл и тем самым обычно и новый мелодический характер, увлеченно чередуя при этом первоначальное тоническое звучание, которое я бы назвал консонантным, со звучанием в более широком смысле слова — диссонантным, основанным обычно на септаккорде V или VII ступени. Именно этот прием используется Яначеком в качестве перехода к репризам, как в «Стародавнем I» при возвращении от живого танца «с платочком» или «с дубинкой» — к первоначальному «стародавнему». Подобным образом Яначек усиливает народную первооснову и в остальных танцах. Основой танца «Благословенный» является, например, мелодия (также из Козловиц), которую Яначек приводит в сборнике Бартоша под номером 1865 в том же варианте (к сожалению, без текста и без финала).

Это свадебный танец, во время исполнения которого парень, танцующий с двумя девушками, поочередно дает им благословение, а девушка при этом вращается на месте или падает на колени, сложив руки. Сравнение же с яначековским «Благословенным» показывает, что он заимствовал мелодию в варианте, записанном им дословно. Правда, сразу же в коде, состоящей из восьми тактов, которую он присоединяет к первоначальной мелодии, после контрастного отклонения в *g-moll* Яначек как бы с издевкой избегает возвращения в *B-dur* тем, что после доминанты к *B* он неожиданно выбирает *g-moll* со звуком *g* и в мелодии.

Сравнительно наиболее стилизованным является «Дымак» — танец, называемый также «ковол, коварна, коварш, коваржский» («кузница, кузнец, кузнечный»). Во время танца парень, стоящий на правом колене, кладет левый кулак на левое колено и правым кулаком показывает, какие удары совершаются при ковке, тогда как стоящая напротив него на носочках девушка имитирует раздувание огня, поднимая и опуская фартук; затем, после неожиданного изменения темпа, парень вскакивает и танцует с девушкой польку. Здесь, кроме этого неожиданного, типичного славянского (и дворжакковского — см. Думки!) чере-

дования двух контрастирующих темпов, Яначек взял из народной мелодии, собственно, лишь характерный ритм третьего такта и его мелодические линии и на этой основе усилил мелодию, превращая ее в «симфонию» кузницы. Четвертый танец, «Стародавний II», является единственным, который Яначек не включил в «Ракочи Ракошпи». За основу в нем взята народная песня «И я печальная», из которой Яначек у Бартоша хотя и приводит мелодию в переложении для цимбал, но, к сожалению, только первые три слова текста.

Из мелодии он заимствует почти точно первые четыре такта, но и их в дальнейшем приводит уже лишь в измененном виде — в *e-moll*, а поскольку и остальные эпизоды переданы в миноре, весь танец в отличие от «Стародавнего I» носит элегический характер, лишь в финале звучание становится более светлым.

Пятый танец, «Челаденский», был так назван Яначеком, видимо, потому, что он познакомился с ним впервые под Радгоштем в Челадне, где его, правда, чаще называют иначе — «кашпер» (*kašpa* — шут), «мннарский» или «жеброк» (*žebgák* — нищий) по соответствующей песенке.

На этот раз Яначек заимствует мелодию (в том варианте, как он ее сам записал для сборника Бартоша под № 1864) полностью, и, как в «Благословенном», вся композиция здесь построена на одной-единственной музыкальной мысли с использованием приема упоминавшегося чередования консонансов и диссонансов.

На подобной основе построен также и последний танец — «Пилки», первоначальная мелодия которого (у Яначека в *Des-dur*) — позывные Остравского радио — известна у нас гораздо больше, чем остальные мелодии.

Народ (по Ф. Богушу) связывает возникновение этого танца с пилкой дров и заготовкой их на зиму — с последней осенней работой после жатвы. Действительно, в Тешинском крае во время исполнения танца «Пилки» будто бы намекают на пилку дров. Яначек, как бы желая еще больше подчеркнуть этот характер танца, сразу же в первой «вариации», используя прием контрапункта, дополняет главную тему широкой «антитемой».

Из этой темы он, в свою очередь, путем дробления ритма создает среднюю, быструю часть (снова «Дымак», как он назван также в самом раннем издании). Эта антитема в быстром темпе — сама — по себе танец, и, таким образом,

вся небольшая своеобразная композиция заканчивается быстрым танцем.

Можно было предположить, что это произведение мгновенно станет популярным и театры будут стремиться его получить, чтобы дополнять им свои краткие балетные или оперные спектакли, а организаторы концертов — для проведения вечеров народной музыки. В действительности же эти танцы, после исполнения в Праге в балете «Ракочи Ракоши» в 1891 году, как балет исполнялись только в феврале 1925 года (брненский театр), в концертном исполнении (не считая исполнения самодеятельным оркестром в городе Писек в 1925 году) они прозвучали только под управлением Франтишека Нейманна 21 февраля 1926 года в Праге (оркестр Чешской филармонии). Какая причина? Чисто «яначеховская»: никто о них не знал!

* *
*

Сюита для оркестра (в отличие от более ранней Сюиты для струнного оркестра) была закончена в январе 1891 года, следовательно, примерно за четыре месяца до создания оперы «Начало романа». Первоначально Яначек дал ей название «Композиция для оркестра», опус 3³² и только в 1924 году решил «окончательно» назвать ее Сюита. Она была исполнена уже после его смерти в сентябре 1928 года на Выставке современной культуры в Брно. По сравнению со своей старшей «сестрой» и с «Идиллией» эта небольшая композиция означает значительный шаг вперед уже потому, что Яначек «сбрасывает» с себя все академические атрибуты. Не прошли даром «Лашские танцы», из которых «Благословенный» (расширенный двумя повторениями, но без колокольчиков и органа) снова появляется даже в этой сюите как ее третья часть, и тем самым, собственно (включая «Ракочи Ракоши» и не считая «Моравских народных танцев»), в творчестве Яначека за короткий период в третий раз! Тематический материал остальных частей также несамостоятелен, поскольку он в большинстве случаев совпадает с указанной одноактной оперой, так что, если бы не было совпадения третьей части с «Благословенным», можно было бы считать эту небольшую композицию почти что сюитой, созданной на основе оперы «Начало романа»³³: главный раздел первой части построен на трех темах, первая из которых совпадает с темой совести Полюшки, вторая — изложение темы любви

Тонека, мотив, который в этой же части дальше звучит у кланетов даже как точная цитата напева «Я бы умер за тебя» тогда как третья тема сопровождает первое появление Тонека.

Все это свидетельствует о том, что работе над сюитой должны были предшествовать хотя бы многочисленные наброски к «Началу романа». Вторая часть (*Adagio c-moll*) начинается грустной, по-моравски окрашенной мелодией у гобоя в каноне с валторной (пример 24).

Эта мелодия, вместе с тем, типично яначековская, с ней мы встречаемся (не считая первую часть фортепианного цикла «В тумане», начало хора «На Солани „Чартак“», темы вины в «Ее падчерице» и др.³⁴) еще в Симфонiette (начало пятой части) и, конечно, в «Начале романа», где, впрочем, она также создает своего рода «тему вины», поскольку и она и ее «дворжаковское» продолжение звучат при исповеди Полюшки родителям. В третий раз тема средней части, звучащая у виолончелей (пример 25), встречается в той же сцене «Начала романа», тогда как оба элемента последней части — один с фанфарами у труб, типично «мужской» (пример 26), а второй — скорее «девичий» (пример 27) — близки первоначальному вступлению к упомянутой опере.

«Заимствования» из своих собственных произведений, довольно часто встречающиеся у Яначека в этот период, мы не можем, разумеется, ни в коем случае считать недостатком этой оперы, отличающейся удивительной свежестью; напротив, мы даже рады и признательны этому: хотя бы что-то из его едва ли «жизнеспособной» второй оперы таким образом продолжает жить дальше, а «Благословенный» настолько прелестен, что мы с радостью встречаемся с ним и вне «Лашских танцев», для которых, впрочем, Сюита является ярким по настроению этнографическим дополнением.

ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА

Собрания и обработки народных песен

Рассмотренные только что второстепенные произведения, отчасти все еще романтически окрашенные, вовсе не означают, что Яначек, вступивший на путь народного реализма, сошел с него. Напротив, эти композиции — лишь отзвук

прошлого, а главные устремления Яначека направлены на осуществление новой цели. Значительным импульсом для него в этом отношении явилась всесторонняя подготовка к Этнографической выставке, проведение которой предполагалось в Праге после 1895 года. Как только в Брно в 1892 году был создан организационный этнографический союз во главе с Франтишеком Бартошем, Яначек начал с ним сотрудничать и по его инициативе 20 октября того же года в Брно был проведен так называемый «словацкий концерт»³⁵, на котором выступили также народные музыканты и танцоры из села Велка, а когда в феврале 1894 года Центральный комитет по подготовке Этнографической выставки в Праге предложил ему создать этнографический союз по музыке в Моравии, он поставил перед собой главную задачу — подготовить к выставке выступления народных музыкантов и танцоров с разных концов Моравии и Силезии — моравско-словацких из села Велка (во главе с «королем всех живущих народных музыкантов» П. Трном), лашских из Кунчиц под Радгоштем, валашских из Поланки у Всетина (с цимбалистом Яном Мышкой) и других.

Договорившись о сотрудничестве в разучивании танцев с Люцией Бакешовой, он сам неумоимо следил прежде всего за музыкальной подготовкой и часто ездил в Южную и Восточную Моравию. Благодаря его заслуге, к выставке была подготовлена богатейшая публикация «Народные празднества и обряды Моравии». Когда настал знаменательный день открытия выставки, он в черном пальто, какие носили тогда патриоты, шел из Жофина до выставки, проводившейся на Стромовке, возглавляя своих народных музыкантов и танцоров, а пани Яначекова вспоминает, как они с тринадцатилетней Ольгой, которая по случаю этого события впервые была в Праге, «гордились своим папой».

Своей важнейшей задачей Яначек должен был считать, разумеется, сохранение народных песен и танцев, которые во время своих совместных поездок с Бартошем записывал он сам и те, кто с ними сотрудничали. С этой целью они с Бартошем еще в 1890 году издали «Букет народных песен — моравских, словацких и чешских». Издание насчитывало 195 стихотворений и содержало еще песни, взятые из других сборников, то есть из сборников Бартоша («Новые народные песни с мелодиями». Брно, 1882, I и «Народные песни моравские, вновь собранные». Брно, 1889,

II), Ф. Сушила, К. Я. Эрбена и Яна Кадавого. Подобно тому, как уже к сборнику Бартоша 1889 года, Яначек вместе с Бартошем предпослал новому сборнику содержательное предисловие, в котором дали глубокую характеристику особенностей этих песен³⁶.

Более значительным результатом этого сотрудничества явилась, правда, их другая совместная работа, изданная Чешской академией (1899 — том 1, 1901 — том 2), — «Народные песни моравские, вновь собранные» (неправильно называемые «Бартош III», в отличие от «Бартош II» — более раннего одноименного сборника самого Бартоша). Здесь собрано не менее 2057 песен, переданных, конечно, так же как и другими собирателями, прежде всего Мартином Земаном, выпускником Пражской органной школы, секретарем муниципалитета в селе Велка (его сестра Катерина, по мужу Гудечкова, была известной народной певицей). Эта работа содержит помимо песен совершенно самостоятельный и предельно детальный анализ (на ста тридцати шести страницах!), сделанный Яначеком, — «О музыкальной стороне народных песен моравских» — одна из наиболее ценных статей, которые когда-либо вообще были написаны о народной песне. Жаль, правда, что своеобразная терминология Яначека³⁷, его «фрагментарный» стиль и нередко проявляющаяся привычка строить изложение на предположениях, которые он еще не привел или же не объяснил³⁸, очень затрудняют ее чтение.


Яначек исходит из убеждения, что любая народная песня, если она не развивалась из речи, «по всему своему образованию», хотя бы «по началам своим возникает из ее окраски». Доказательством этого для него является особый характер «sčasovek» (ритмов), который «не всегда возможно заключить в оковы одного такта» (как этого требовали «бальные», танцевальные песни), а «только словом» их «можно сохранить в нетронутом виде». Поэтому «в моравской народной песне из-за ее особой ритмики (sčasováni)» невозможно «сочинить мелодию и к этой готовой мелодии подтекстовать слова». Эти же самые слова получают, разумеется, совсем иной «напев», иную мелодическую и ритмическую динамику соответственно обстоятельствам и передаваемому в данный момент смыслу. Аналогичные различия вызывают, однако, также основные отличительные черты: так, «более живая» мысль словацкой основы проявляется в мелодике речи в стремлении избежать равных долей, как показывает сопоставление морав-

ско-словацкого напева с подобным напевом из тишинского края (примеры 28, 29).


Аналогично этому в моравско-словацких «бальных» песнях, где народным музыкантам нужно создавать «конденсацию» с помощью равных долей, они оживляют их хотя

бы акцентированием  которое «бьет по однооб-

разию железом подковок» и которое, собственно, является известным словацким ритмическим рисунком с форшла-

гом  (sčasovka), лишь приспособленным для

танца. При этом типичном ритмическом рисунке

() , повторяющемся у всех инструментов, руки на

второй восьмой «приводятся в движение» (при «старосветской») и кончают его на четвертой; ноги при этом топают, переплетаются (цифруют) и делают «голубки» (бьют о каблук); сложное вращение девушки и парня вокруг нее опирается на тот же воздушный ритмический рисунок. В это же время танцоры шелкают пальцами, хлопают в ладоши или по ноге.

Яначек обращает внимание как на построение песни, так и на «завершение формы», то есть продление нормального «половинного раздела» по сравнению с его обычной длительностью звучания.

Некоторые особенности мелодики вызываются особенностями наречия: так, ударение в лашском диалекте, падающее на предпоследний слог, создает особую «черту яркой напевности»

Чертой, характерной для моравской песни, Яначек считает и так называемую моравскую (правильнее — карпатскую) модуляцию, то есть модуляцию на тон вниз путем переосмысления тоники во II ступень (заменяющую субдоминанту новой тональности³⁹).

Кроме того, Яначек показывает, как, несмотря на упрощение песен при их изменении в песни церковные, на создание или же преобразование народных песен в гармоническом и мелодическом отношении оказывали влияние также и музыкальные инструменты, сопровождающие песню, — скрипка «народных музыкантов», контрабас (который на-

родный музыкант вешал на себя таким образом, что мог на нем играть и одновременно передвигаться), цимбалы и гайда (заменяемые позднее кларнетом «дударей»). Например, ограниченные возможности гайд (волынок), зависящих, несмотря на небольшое число «пятен» (мелодических звуков, извлекаемых «пятерней»), от постоянного звука в басу — «гула», который вместе с тонической квартой в среднем голосе как «главенствующий звук» (тоника) присоединяет к себе все остальные звуки, приводят к тональному упрощению песни, которому волычник может противостоять только тем, что, где это нужно, играет «низом»⁴⁰, то есть в основной тональности (у моравских волынок обычно в C-dur), или «верхом», то есть на кварту выше. В противоположность этому «цифрование» или «окоговани», то есть расцветивание мелодически определенных звуков в сольных проигрышах, особенно у первой скрипки, побуждало певцов прибегать к украшениям и в вокальной партии.

* *
*

Такая передача музыкального сопровождения невольно приводила Яначека к изданию некоторых песен с подобным аутентическим аккомпанементом, но, разумеется, более скромным, в переложении для фортепиано. Так, уже после издания «Букета», примерно в 1892 году, он гармонизовал 15, а позднее — в 1902 году — еще 38 песен из этого сборника; затем все 53 песни вышли под названием «Моравская народная поэзия в песнях». Между тем (1898) появился следующий сборник, имеющий близкое название — «Уквальдская народная поэзия в песнях» (13 песен с фортепиано), посвященный кружку «Под акацией» в Гуквальдах (шесть из этих песен Яначек годом позднее обработал для своих земляков и для смешанного хора), они вышли только в 1949 году под названием «Уквальдские песни». Поскольку метод гармонизации Яначека уже здесь в значительной степени отличается от метода гармонизации других чешских композиторов, обрабатывавших народные песни, например от метода Витезслава Новака и его школы (В. Штепан, Л. Вицпалек, у каждого из которых также своя особая трактовка народной песни), необходимо поговорить об этом несколько подробнее.

Народная песня Чехословакии имеет три сложившихся территориальных типа. В Чехии, где издавна было много немцев и, кроме того, поддерживались оживленные куль-

турные связи с Францией и Италией, народная музыкальная культура при всем своем своеобразии сравнительно ближе остальных к западной с ее преобладающим «современным» мажором и минором и метрической симметричностью.

В Моравии, особенно в Восточной и Южной, напротив (также благодаря меньшему воздействию иных культур), до сих пор во многих песнях сохранилось влияние того времени, когда в лоне самостоятельной Великой Моравской империи работали греческие вероучители Кирилл и Мефодий. Это проявляется в том, что достаточно часто встречаются «греческие» или же «церковные» лады, метрические или хотя бы фразеологические отклонения, которые характерны и для церковной монодии. И то и другое определенным образом сближает моравскую песню с русской народной песней, а Моравия тем самым вместе с Силезией создает и в музыкальном отношении своего рода мост из Чехословакии в направлении к Востоку (*Východ*) ⁴¹.

Наконец, в народной музыке Чехословакии имеется в высшей степени своеобразное музыкальное начало — словацкое, подвергшееся влиянию Востока (*Orient*) через Венгрию и проникшее через Моравскую Словакию и в Моравию. Как для Чехии характерно преобладание мажора, так для Словакии и Моравской Словакии, в свою очередь, характерны прежде всего различные видоизменения минорного лада — например, упоминавшийся уже «моравский» звукоряд (лад) или дорийский минор с повышенной IV ступенью (например, *a-h-c-dis-e-fis-g-a*), которым «окрашивает» свои произведения, придавая им словацкий колорит, особенно Витезслав Новак, или так называемый «цыганский звукоряд» (дважды гармонический минор *a-h-c-dis-e-f-gis-a*). Темпераменту жителей этого края — края солнца и вина — соответствует ритмическая «раскованность» — со склонностью к «озорным» вступлениям с затактом на сильной доле, соединительным украшениям и последующему заунывному протяжному звучанию, причем по характеру она связана уже не с церковной монодией, а также с восточными влияниями.

Принимая во внимание то, что исконная моравская песня в Моравии соприкасалась с песней словацкой (не считая песен ганацких, более близких к чешскому музыкальному началу, и песен силезских, в известной степени подвергшихся влиянию польской песни), для Яначека открывались богатейшие возможности в области гармонизации.

И хотя Яначек в своих собственных произведениях в дальнейшем народные песни уже не цитировал, он не переставал в течение всей своей жизни работать с моравской народной песней.

Уже подчеркнутым стремлением к аутентичности сказано, что гармонизации Яначека столь же далеки как от определенного условного, почти салонного приема, в плену которого нередко оказывались аранжировщики старшего поколения, так и от излишней рафинированности, к которой с легкостью склоняются современные композиторы. Ближе других к Яначеку в этом, особенно в своем сборнике «25 словацких народных песен», Витезслав Новак, который также изучал и записывал моравские народные песни прямо на месте и который встречался с Яначеком как раз в то время (1897) в Брно, где их познакомил сменивший Яначека впоследствии в «Беседе» Р. Гайссиг, и сразу же после этого — во время каникул в Гуквальдах. Витезслав Новак также стремится имитировать такие приемы народного сопровождения, как, например, цифрованный бас у скрипок, цимбалы с их арпеджио и «вихревыми» тремоло или фигурациями на «границах» напевов (прототип ритмических рисунков Яначека — «sčasovek») и т. п. Однако, тогда как Новак почти во всех куплетах изменяет аккомпанемент и дополняет его хотя бы краткими, тематически связанными проигрышами (несмотря на повторяющиеся краткие вступления и заключения), Яначек всегда (и в позднейших сборниках) сохраняет одинаковое сопровождение для всех куплетов и при этом почти никогда не разнообразит их проигрышами, а тем более — вступлениями или заключениями. Можно было бы думать, что для него важны скорее лишь образцы типизации, если бы тем же самым приемом он не пользовался при сочинении «искусственно народных» песен в своих операх, как, например, хор «Далеко вокруг» и хор подружек в «Ее падчерице», песенка Кудряша в «Кате Кабановой» или Гарашты «Когда я странствовал» в «Приключениях лисички-плутовки». Речь идет, разумеется, не более чем о трех куплетах, в первом случае даже с большим «проигрышем» вначале, так что никто, наверняка, не почувствует и малейшего однообразия. Однако этого уже нельзя сказать, например, об очень живой и веселой песенке «Свадьба комаров» («Моравская народная поэзия», III, № 49), где те же самые четыре такта повторяются без изменения не менее десяти раз подряд, хотя каждые следующие четы-

ре такта по тексту являются второй частью фразы первых четырех тактов, так что гармоническое (в каденции) различие было бы связано хотя бы текстом. Такое самоограничение мы оценим еще больше, если вспомним, что пример народных музыкантов совсем не побуждал его к этому — скорее напротив!

Следующей спорной стороной гармонизаций Яначека является его принцип современно толковать и «старые лады», принцип, который тем более удивителен у него, что он сам использует эти лады в их подлинном понимании так же много, как и их покоряющее звучание в своем самом моравском произведении — в «Ее падчерице», передавая таким образом местный колорит, — фригийский лад он использует даже в «проигрыше» между двумя куплетами «квазинародной» песни «Далеко вокруг». С другой стороны, при этом идиллическое начало песни «Сирота» («За нашим гумном, эй, сова закричала», «Моравская народная поэзия», III, № 34) он гармонизует не в лидийском ладу (пример 30), а понимает повышенную IV ступень в самом начале как модуляцию в доминанту D-dur, а затем столь же современно — снова в тонику (G-dur, пример 31).

Яначек ссылается на то, что народные музыканты также, «что касается тональности, играют вполне современно, твердо или мягко, то есть в обычном мажоре или миноре». Но на той же странице он сам приводит схему гармонизации, в какой слышал у народных музыкантов сопровождение песни «Перед нашей — садик» в селе Велка (пример 32).

И чтобы не оставалось сомнений, он добавляет: «Бросалось в глаза то, что к этому C² в третьем и седьмом такте они играли большое трезвучие», то есть дорийскую субдоминанту C-dur вместо современного c-moll, хотя даже — а это особенно поучительно — сама мелодия от музыкантов этого совершенно не требовала⁴². Нельзя, бесспорно, все ладовые особенности моравских народных песен объяснять лишь на основе древних ладов — во многих действительно есть модуляции. Но все же, несомненно, именно самые старые песни должны быть гармонизованы по-старому. Разумеется, есть немало песен, представляющих своего рода переходный, смешанный тип, в котором старые лады сочетаются с современными, несмотря на то что обрабатывающие их композиторы, последовательные в других случаях, в данном типе песен для большего удовлетворения изменяют современной гармонизацией хотя бы

их финал. В других случаях даже Яначек не следует «аутентичному» приему в сопровождении, и с полным основанием: композитор, создающий оригинальную музыку, не может ограничиваться лишь копированием народного образца; если он хочет быть реалистичным в высшем смысле слова, то должен этот образец «усиливать», то есть выражать прежде всего «дух» каждой песни, ее содержание и настроение, а также отражать среду того края и т. п. И для этой цели он не должен отказываться ни от какого подходящего композиторского средства, будь то тематическая и имитационная работа, «лежачие» или украшенные задержания и т. п., хотя их (за исключением задержания в басу у волынок) народные музыканты не знали. Впрочем, сам Яначек пишет в предисловии к сборнику народной поэзии (а также в предисловии к сборнику Бартоша III): «Есть песни и напевы, для которых лишь ветер будет оркестровым сопровождением со всеми живыми голосами, слетающими с крон деревьев и густого кустарника, осиротевшего жнивья и сочных лугов, — это песни, к которым не напрашивается ни волыщик, ни цимбалы, и музыканту не следует усложнять их голоса. Какой это богатейший источник сопроводительных мотивов!» А позднее о своем методе он однажды говорил следующее: «Я нахожу характерный мотив народной песни и потом им эту песню гармонизую — сопровождаю». Правда, этот прием он использует главным образом в своих позднейших сборниках, например в песне «На Слатинских лугах» из сборника «26 народных баллад», которую последовательно сопровождает мотивчиком, «цифрирующим» первый такт (или же полтакта, пример 33).

Подобное сопровождение (на основе мотива из песни) мы находим также в «Силезских песнях» 1918 года (№ 4, 7, 8). Оно встречается, правда, уже в «Моравской народной поэзии», например в песне «Клевета» («Скажи мне, сыночек», II, № 33). Песню «Будильничек» (там же, II, № 25) Яначек сопровождает имитацией первых трех тактов в каноне (пример 34).

О том, что даже Яначек подходит к песням не только как собиратель, но и как комментатор, свидетельствуют, впрочем, уже характерные, частично и смешные названия отдельных номеров «Моравской народной поэзии», например «Цветы мило воздействующие», «Кому цветок» или «Будильничек», то есть поцелуй, которым парень будит свою милую. (Названия здесь взяты, разумеется, из «Бу-

кета», — следовательно, идут от Бартоша и из большого сборника Сушила. В позднейших сборниках Яначек надписывает песни просто начальными словами, что, несомненно, облегчает ориентацию, или просто нумерует их.) Правда, к песням дается и индивидуальный комментарий, особенно к тем, в которых есть звукописные дополнения, как, например, тематически образованная имитация галопа в песне «Кони милого» (II, № 18) или крик совы в приведенной песне «Сирота» («За нашим гумном»), переданный мотивом, почти полностью совпадающим с тем, который сопровождает сову в «Приключениях лисички-плутовки» при словах: «Если бы вы знали, что я видела» — в сцене свадьбы и в любовной сцене третьего действия; тот же мотив в номере «Сыч не улетел» из фортепианного цикла «По заросшей дорожке» напоминает, как ни странно, и крик сыча.

Эти гармонизации имели существенное влияние на формирование моравского начала в характере Яначека, и поэтому знакомство с ними необходимо для понимания его композиторской индивидуальности. О том, почему он столько занимался народной песней, лучше всего сказал он сам в фельетоне с типичным названием «Музыка правды» («Лидове новины» от 16 декабря 1893): «Так я очищаю свое музыкальное мышление».

ЗРЕЛОСТЬ

Путешествие в Россию

Если здесь говорилось о том, что Яначек искал и находил себя, проникая в жизнь народа Моравии и в старинные песни, танцы и обряды своей родной земли, и если при этом подчеркивалось родство старых моравских песен с древнеславянскими как следствие прежней связи Моравии с первоначальной единой славянской культурой и языком благодаря кирилло-мефодиевской эпохе, то тем самым уже сказано, что путь Яначека, его стремление к познанию самих истоков славянского и моравского начала должны были рано или поздно привести композитора к путешествию, в Россию.

Это зрело в нем долгое время. Известно, что еще в период учения у Скугерского он начал изучать русский язык, и характерно также и то, что первоначально он хо-

тел поехать учиться не в Лейпциг, а в Петербург, «в учение» к Антону Рубинштейну, причем здесь, конечно, играло большую роль и его восхищение мастерством Рубинштейна как пианиста и композитора. Стремление Яначека познакомиться с Россией, «матерью всего славянства», усиливалось, разумеется, и благодаря контактам с Дворжаком, который между тем воспел свое славянское и русское единокровие в «Славянских танцах» и рапсодиях, в «Легендах», опере «Димитрий», в Думках, в известном смысле и в «Святой Людмиле».

Нет поэтому ничего удивительного в том, что, когда в России (Петербурге) поселился младший брат Яначека Франтишек, туда поехал и будущий создатель «Кати Кабановой», тем более что в 1896 году имело место такое редчайшее событие: в Нижнем Новгороде летом того года состоялась Всероссийская промышленно-художественная выставка. Этой выставке и старинному городу — месту ее проведения — и было прежде всего посвящено путешествие Яначека.

В субботу 18 июля он выехал из Гуквальда и через Студанку, Богумин, Границку, Варшаву, Белосток, Гродно, Вильно 20 июля добрался сначала до Петербурга к брату. Еще в пути, даже и ночью, у него были «открыты» не только глаза, но и его славянская душа. Сразу же, в конце первого дня он записал на своем учебнике Вымазала «Русский язык в девяти уроках»: «12 часов ночи, граница. Наконец я чувствую государство славянское!.. Какие парни, чистые, красивые, услужливые, работают на железной дороге. По Галиции я проезжал с чувством подавленности. А теперь мне так радостно: пробуждение, воскресенье! Сбрасываю с себя рабство. Мы въезжаем — Россия!» И в Варшаве: «Первые звуки народной музыки: коров пасут со свирелью». В Петербурге, где Яначек проводит неделю, будущий автор «Приключений лисички-плутовки» вечером в день своего приезда идет «навестить» зверюшек в зоопарке (как позднее в Берлине и Лондоне), а там и Зеленый театр (исполняли тогда «К северному полюсу»). В следующие дни у него была возможность восхищаться Исаакиевским и Казанским соборами, где однажды он присутствовал на панихиде, а другой раз — на богослужении; он посещает Павловск, острова Елагин («Волшебное место для экскурсий») и Крестовский. А 23 июля он записал следующее: «Море, море! Потрясающая гладь, как серебром политая, в бесконечной дали касается белого

небосвода. Более темный круг слева и справа отделяет, ограничивает море на горизонте. Петербург исчез за ними, пропал в море, окрашенном в свинцовый цвет». Он вспоминает, что «Ян Чапек из Сан и в Уквальдах четыреста лет тому назад стоял у этих берегов и войско гуситское соленой воды себе набрало и домой в эти Уквальды принесло, чтобы им верили, что они были у моря». Так и он «стыдливо» наполнил пузырек морской водой — для школы своего родного села!

В ночь (чтобы не терять ни одного часа) на 28 июля он едет в Москву и в ближайший день достигает главной цели своей поездки — древнего Нижнего Новгорода. Хотя он чувствует, что на выставке отчасти не хватает «жизни русской, этнографических моментов», но это в какой-то мере восполняется осмотром «прекрасного раздела» Средней Азии и связей России с ней. «Какой вид! Кочевая русская школа для далеких азиатских краев. Как я горд и счастлив при мысли, что и славянский народ является распространителем просвещения». Хотя он живо интересовался и самим Нижним Новгородом («красивое местоположение... своеобразнее Петербурга»), с «лесом корабельных мачт на слиянии вод Оки и Волги», пришлось уже ближайшей ночью уехать в Москву, где 29 июля у него была еще возможность посетить древний Кремль: «Боже, какая сказка! Есть что-то такое приветливое, милое в этих зеленых, голубых и других башнях. И внутри, и вокруг прекрасный вид: Москва оттуда словно море башен — 1600!»

С тяжелым сердцем он отправляется в тот же вечер в обратный путь через Смоленск, Оршу, Брест, Варшаву, а затем через Ченстохов и в субботу 1 августа, после четырнадцатидневного путешествия, возвращается домой, в Гуквальды.

Четырнадцать дней пути — минус те два дня, в которые он проезжал польскими областями, — то есть всего лишь двенадцать дней, это немного для того, чтобы познаться с такой большой и сложной страной. На концерте (посвященном как раз памяти Рубинштейна) он был только один раз, в опере — ни разу. Ему не удалось также встретиться с русскими композиторами (хотя бы потому, что дело было летом), которые ему, «человеку без имени», казались «вельможами». Тем с большей жадностью он впитывал все, что имело отношение к музыкальности и жизни русских людей, — повсюду: в портах, на рынках и т. д., и по его операм с русскими сюжетами мы

увидим, как глубоко он проник в душу простого русского человека.

Сразу же после возвращения он (вместе с врачом Веселым и издателем Йожей Барвичем) создает «Русский кружок» и немалое усилий отдает изучению русского языка. Во время своего путешествия в Россию он по-русски знал, наверное, только одно предложение: «Я плохо говорю по-русски», но теперь русский язык становится для него чуть ли не вторым родным языком. По крайней мере, он овладел им настолько, что впоследствии смог написать на нем целую оперу⁴³.

НА ПОДСТУПАХ К «ЕЕ ПАДЧЕРИЦЕ»

Создавая эскизы, своего рода наброски к «Ее падчерице», Яначек написал несколько произведений. Первым таким музыкальным наброском является «Эй, данай» — сочинение для фортепиано, законченное 2 апреля 1892 года и созданное под впечатлением темпераментного народного танца, который он увидел во время каникул, проведенных в Моравской Словакии. В этом сочинении, обнаруженном только в 1948 году, мы с удивлением услышим мотив вакханального танца — «одземека» из первого действия «Ее падчерицы» (пример 35).

Однако наше удивление еще больше возрастет, когда мы познакомимся со смешанным хором в оркестровом сопровождении «Zelené sem sela», созданным несколько позднее, исполненным 20 ноября 1892 года под управлением композитора и обнаруженным также в его наследии: здесь «проигрыш» на тот же мотив сменяется тематически близкой песней, в мелодии которой мы снова узнаем песню для хора «Далеко вокруг» из того же действия «Ее падчерицы» (пример 36).

Но народный текст ведет нас дальше к сравнению мелодии Яначека с обоими известными вариантами народной песни «Zelené sem sela» (одним — в миноре, другим — в мажоре). И здесь мы устанавливаем, что главный мотив хора (пример 37) почти совпадает с начальным мотивом минорного варианта цитированной народной песни «Букет», тогда как последние два такта совпадают с финалом ее варианта в мажоре (см. Бартош — Яначек, № 666, пример 38).

Для подтекстовки мелодии в «Ее падчерице» он выбрал

текст песни «Далеко вокруг» («Бартош II», № 837), как она нам известна по первому действию. Никто по окончательному варианту, безусловно, не предположил бы подобной «компиляции» — настолько ее звучание у него монолитно и «естественно»!

Если эти две композиции представляют собой своего рода музыкальные эскизы к «Ее падчерице», то мужской хор «Венок», относящийся к следующему году (1893), можно причислить к произведениям, которые являются своего рода сравнением к этой опере, в данном случае — к частной драме Енуфа — Штева. И сам по себе «Венок» — это одно из самых сильных хоровых сочинений композитора. На этот раз Яначек использовал не только народный текст, но и полностью всю мелодию; даже он, пожалуй, не мог прийти к столь неподдельному и столь старинному народному стилю (и звучанию), каким отличается миксолидийская мелодия (пример 39).

Но именно это заимствование позволило Яначеку особенно убедительно показать, как из народной песни можно создать совершенно своеобразное художественное произведение, даже маленькую драму. В первом куплете еще точно сохраняется музыка народного варианта, прекрасно передавая особенности народной интерпретации тем, что первая фраза (*Moderato*) поручается первому тенору в живом сольном вступлении. Так же начинается и второй куплет («Когда их тогда загнала»). Следующие слова — «горько я заплакала, лучше б тебя, милый, не узнала я» — Яначек, правда, «омузыкаливает» уже по-своему, используя свой прием: развивает в трогательном *legato dolce* увеличенную фигурацию аккомпанемента *e-dis* в новую мелодию с неожиданным отклонением (в секвенции с переставленными голосами) в отдаленном *Es-dur*, что указывает также на поворот в настроении текста (пример 40).

Но прежде чем в хоре на *pp* дозвучат девичьи сетования, их «подхватывает» первый тенор (типичное яначековское переплетение уже здесь!) своими жизнерадостными словами: «Разбросал четыре сотни, разбросал я по столу» — на первоначальной мелодии, в сопровождении которой звучат и следующие слова парня: «На, вот тебе, девушка, вот тебе за все..!» А затем вступает девушка. Пока парень (и в этом он верный предшественник Штевы!) пьяно повторяет свое цинично «великодушное» предложение, звучат ее заключительные слова: «Хоть бы разбросал ты

и в три раза больше, уже мне не заплатишь за венок зеленый», и она тут же повторяет их в заунывном *dolcissimo* (красивейший оборот на $\frac{6}{4}$ в B-dur, возвращающийся затем через Des-dur и чарующий доминантнонаккорд A-dur в основную тональность).

Однако теснее всего символически связаны с «Ее падчерицей» два сочинения, которые также можно сопоставить с драмой Енуфа — Лаца: мужской хор «Ревнивец», созданный уже непосредственно после «Шарки» (закончив хор 14 мая 1888 года, Яначек послал его на суд Дворжаку, в наследии которого Отакар Шоурек обнаружил его лишь в 1940 году), и симфоническая картина «Ревность», завершенная 31 декабря 1894 года как первая составная часть «Ее падчерицы». Она первоначально должна была быть настоящей увертюрой, как это следует из статьи «Вступление к „Ее падчерице“», опубликованной Яначеком 10 ноября 1906 года к первому пражскому (концертному) исполнению композиции под управлением Ф. Неймана.

В основе обоих сочинений лежит разбойничья баллада «По горам, по долам», которую Яначек напечатал по записи Ф. Сушила еще в «Букете» (также под названием «Ревнивец»), позднее — гармонизовал и опубликовал в сборнике «Песни детванские» («26 народных баллад»): раненый разбойник, умирая, просит свою милую подать ему «саблю зеркальную» будто бы для того, чтобы видеть, как «лицо его бледнеет». Милая выполняет его просьбу, но, чувствуя недоброе, сразу же отскакивает в сторону. И разбойник ей признается:

Кто тебе совет тот дал —
Тебе сердце навеки отдал.
Я б с тебя голову снял —
После смерти своей
Никому б не отдал.

В хоре «Ревнивец» Яначек использует лишь наиболее драматические места текста песни. 12 первоначальных строф он соединяет в три больших абзаца, первый из которых (в размере $\frac{3}{4}$) передает в косвенной речи отправные моменты сюжета, второй (в размере $\frac{6}{4}$ при обостренном ритме) — изображает само действие, а в третьем абзаце на музыку, совпадающую с первым абзацем (лишь в конце соответствующую вступлению), звучат заключительные слова девушки и разбойника. К хроматизму обеих крайних частей, приводящих к смелым энгармоническим модуляциям и ярко передающим сначала страдания ра-

неного и сострадание его милой, а затем — волнение девушки, едва избежавшей смерти, ярчайший контраст создает настоящая «разбойничья» лапидарность средней части и заключительных слов разбойника.

В увертюре «Ревность» мы находим, с одной стороны, цитату хроматической мелодии из хора «Ревнивец» (пример 41), а с другой — две цитаты из оригинальной песни, первая из которых (пример 42), очевидно, является «отцом» простого мотива у медных духовых инструментов (пример 43).

Этот мотив звучит на фоне пяти ударов литавр, он начинает вступление к «Ее падчерице» резко в миноре и столь же резко заканчивает в мажоре. Вы, наверное, с удивлением спросите, почему же никакой увертюры к «Ее падчерице» ни в каком клавире до сих пор не видели и ни на одном спектакле не слышали. Это вполне обоснованно: в музыкальном отношении увертюра была бы слишком близка к вступлению — обе композиции написаны *allegro* на $\frac{6}{4}$ и обе в миноре. Сопоставление с балладой — проявление ревности у Лацы, который решается хотя бы изуродовать «пухлые щечки» любимой девушки, чтобы вызвать к ней отвращение у Штевы, — несомненно, по-своему привлекательно. Однако несмотря на указанную связь мотивов с народной балладой и с соответствующим хором Яначека (связь, которая, впрочем, может иметь значение лишь для того слушателя, который хорошо знает оба сочинения), а также и на такие «подробнейшие» звукописные детали, как — согласно собственному анализу Яначека — жужжание назойливых мух (на мотив, образованный на основе цитированной попевки из «Ревнивца»), нельзя сказать, что музыка здесь иллюстративно передает содержание баллады, тем более она и не могла бы этого сделать сама по себе.

Карел Коваржовиц был, следовательно, абсолютно прав, когда не только не играл это вступление на памятном исполнении в Праге в 1916 году (он «возместил» это Яначеку его концертным исполнением в Брно во время гастролей оркестра Национального театра 13 октября 1917 года), но на непосредственный вопрос Яначека, заданный им 19 октября 1917 года, без колебания порекомендовал не включать увертюру в издание партитуры «Ее падчерицы», мотивируя это тем, что с оперой она «не имеет больше общего, чем название». Согласно свидетельству ученика Яначека, композитора Яна Кунца, принимавшего участие

в первой, брненской премьере «Ее падчерицы», «Ревность», впрочем, не исполнялась и тогда.

Если же увертюра, таким образом, вряд ли может быть составной частью «Ее падчерицы», то, подобно «Ревнивицу», она является своеобразным концертным дополнением оперы, хотя и содержит в себе отдельные красивейшие детали, например трогательно звучащая гармоническая последовательность в коде, где слышатся предсмертные вздохи разбойника (пример 44).

Уже хотя бы поэтому она заслуживала бы более часто-го исполнения, впрочем, мы вскоре увидим, насколько значительным и характерным для Яначека драматургическим средством станут сравнения и параллели в операх.

Однако пришло время обратиться к самой опере.

«ЕЕ ПАДЧЕРИЦА»

Есть произведения искусства, которые восхищают прежде всего творческими усилиями, смелостью, новизной мысли и равноценной виртуозностью воплощения, а есть иные, которые, как нам кажется, уже давно дремали в лоне вечности, а их создатель передал лишь то, что давно уже как бы висело в воздухе, произведения, которые нам кажутся чуть ли не естественным выражением природы, эпохи, народа. У Сметаны к таким произведениям относится «Проданная невеста», у Яначека — «Ее падчерица», моравская и вместе с тем трагическая противоположность оперы Сметаны. Макс Брод весьма удачно называет Яначека «Сметаной в миноре».

Однако каждый, кто, судя по кажущейся естественности этих произведений, думал бы, что они появились почти готовыми из-под пера своих создателей, ошибся бы. Напротив — точно так, как Сметана не перерабатывал и не дополнял ни одной оперы (разумеется, за краткий промежуток времени) столь основательно, как именно «Проданную невесту», точно так и Яначек (за исключением оперы «Путешествие пана Броучека на Луну», где этого, правда, требовало либретто) не работал ни над одной оперой так долго, как над «Ее падчерицей». Впечатление непосредственности обеих опер — как всегда в подобных случаях — создается не быстротой или легкостью, а совершенством окончательного решения, идеальной сбалансированностью

всех ее компонентов: внутренних и внешних, идейных и театралных, деталей и целого, искусственности и простоты, нередко вызывающих в обоих сочинениях такое впечатление, будто бы это усиленная народная песня. Здесь, разумеется, оказывает воздействие и выбор сюжетов, и исключительно пленительное изображение той среды, в которой дольше всего сохранилось наше внешнее и внутреннее своеобразие: среды деревенской. Но наряду с элементами национального, в «Ее падчерице» ярко представлен и элемент социальный, а также и элемент интимный, особенно в трогательном образе Енуфы, в который Яначек вложил всю свою любовь к своей бедной дочери Ольге, тогда как в образе отвергаемого Лацы Яначек видит «все свое бедное детство, всю свою суровую юность, всю свою жизнь, полную борьбы, скорби и надежды».

Следовательно, это сочинение Яначека полнее других содержит все три основных элемента его творческого вдохновения, и трудно сказать, какой из них прекраснее и целомудреннее. По сравнению с обоими «фольклористическими» сценическими произведениями, которые предшествовали «Ее падчерице», такой неожиданный взлет может показаться почти загадочным. Создание «Ее падчерицы» подготавливалось совершенно органично (начиная еще с каникул 1875 года, когда Яначек в Стражнице, Велке и в других местах впервые упивался моравско-словацкой мелодичностью) в небольших народных драмах, каковыми являются хоры «Угроза» или «Ах, служба, ты служба военная» («Ах, рекрутчина»), в начале записей попевок, в собирании и гармонизации народных песен и танцев, в «Лашских танцах», оркестровой сюите и непосредственно предшествующих произведениях, которые мы называли «увертюрами» к «Ее падчерице», — вплоть до странствия Яначека на святую «Русь». При этом и отрицательный опыт, как, например, упоминавшийся уже «Ракочи Ракоши» и «Начало романа» имели свое положительное значение для совершенствования мастерства, чтобы все еще дремавшие творческие силы, все накопленные знания, все сознательные и подсознательные источники вдохновения Яначека раскрылись для того великого и связанного с национальным возрождением, что ему предназначено было свершить; так, теперь был нужен лишь такой сюжет, как потрясающая моравско-словацкая драма Габриэлы Прейссовой.

Когда Яначек познакомился с одноименной драмой Габ-

риэлы Прейссовой (1862—1946), впервые исполненной в Праге 9 ноября 1890 года, а затем в Брно в феврале 1892 года, точно неизвестно. Видимо, на эту драму он обратил внимание на лекции писательницы в январе 1891 года, посвященной ее моравско-словацким драмам, к которым, наряду с «Ее падчерицей», относится и несколько ранее написанная «Хозяйская девушка». По датам, которые он записал на своем экземпляре изданной драмы (первое издание), очевидно хотя бы то, что первое действие он закончил читать не позднее 18 марта 1894 года, второе — 17 января 1895 года и третье — 11 февраля того же года. Так как согласно записи Яначека, сделанной там же, увертюра «Ревность» (которой, собственно, уже начинается его работа над «Ее падчерицей») была завершена еще 31 декабря 1894 года, можно с уверенностью предположить, что Яначек познакомился с драмой раньше, видел ее полностью, в живом исполнении и что при чтении он обдумывал изменения в ее драматургии.

К сожалению, как раз о ходе и особенно о начале работы над оперой у нас имеются довольно обрывочные сведения. Когда Откар Небушка, подготовивший второе издание клавираусцуга, попросил Яначека в начале 1917 года дать ему соответствующую информацию, Яначек ответил 22 февраля 1917 года письмом, настолько характерным, что мы приводим его здесь почти полностью: «Многоуважаемый друг! Посылаю Вам то, что было можно установить о начальном этапе работы над „Ее падчерицей“ по старой рукописи:

1. Мой переписчик Я. Штросс (в свое время превосходный гобоист из Пражской консерватории того периода, когда директором был Д. Вебер) зафиксировал лишь дату, когда он дописал первое действие клавира. Но я это вырвал. Не знаю почему.

2. Второе действие клавира дописал (переписчик) 8 июля 1902 года.

3. Третье действие клавира он закончил словами „Конец оперы. 25 января 1903 года три часа тридцать минут после полудня“.

Нужно учесть, что я сразу же пишу партитуру, а клавира делаю из нее; значит, партитура была готова раньше. Между работой над первым и вторым действием был большой перерыв. Я тогда работал с Франтишеком Бартошем над народными песнями, изданными Чехословацкой академией.

Моя служанка (!) вспоминает, что „Ее падчерицу“ я начал сочинять на втором году ее работы у нас, то есть в 1896 году. Тогда я писал лишь урывками! Я был в то время руководителем церковного хора и органистом, учителем музыки в Учительском институте, директором органической школы, дирижером концертов Филармонического общества „Беседа“, а дома умирала моя дочь. Писалось тяжело и потому мало. Поэтому мне и трудно об этом вспоминать.

Наверное, в моей первой копии партитуры где-то не проставлен год; у меня нет ее под рукой. Рукописи партитуры у меня нет».

Еще одним, правда, не очень достоверным источником является статья информативного характера, которую неизвестный автор (но скорее всего сам Яначек) написал к программе брненской премьеры. В ней как новшество произведения подчеркивается использование прозы и добавляется, что, хотя французский композитор Альфред Брюно использовал прозу еще в 1887 году, Яначек это сделал по своей собственной инициативе и что на этот путь его привел принцип правды, отраженной в речевых попевках. Французские композиторы опередили его лишь в исполнении, поскольку «в 1897 году партитура „Ее падчерицы“ уже переписывалась начисто». Здесь необходимо обратить внимание на то, что автор говорит «переписывалась», а не «была переписана», то есть речь могла идти — и согласно остальным данным также, видимо, и шла тогда — лишь о первом действии.

О втором и третьем действиях у нас имеются более точные данные. По мелодии, которую Яначек написал на конверте Ольгиного письма от 30 декабря 1901 года, можно предположить, что второе действие он начал писать лишь в ноябре или в декабре 1901 года. 17 апреля 1902 года он пишет ей в Петербург, куда она поехала к своему дяде инженеру Франтишеку Яначеку и где тяжело заболела, что имело для нее роковые последствия: «Работаю много и напряженно, чтобы закончить второе действие до каникул».

И в следующем письме, датированном неполно: «воскресенье, 6 часов после полудня» по Гельферту и согласно другим, связанном с этим моментом от 14 или от 21 июня 1902 года, он сообщает Ольге, что как раз «закончил второе действие». В конце печатного экземпляра драмы Г. Прейссовой имеется примечание Яначека: «18 января

1903 года третья неделя страшной борьбы со смертью моей бедной Ольги. Закончено». Рядом также рукой Яначека приписано карандашом: «9 ноября 1902 года, воскресенье» — видимо, дата начала работы над третьим действием, причем характерно, что все эти даты, памятные для создания «Ее падчерицы», приходятся на воскресенья, — очевидно, это был единственный день, когда перегруженный по службе маэстро мог, кроме ночей, спокойно работать, посвятив себя полностью выполнению своей истинно творческой миссии.

Так, наконец, появилась подлинно моравская национальная опера и вместе с тем произведение, которое по своей яркой и захватывающей эмоциональности является вершиной всего творчества Яначека в области музыкальной драматургии.

Первое действие. Жарким летним вечером, когда тишина нарушается лишь стуком мельницы, передаваемым «ледяным звуком» ксилофона, соблазненная Енуфа с тревогой ожидает своего Штеву, смотря то в ту сторону, откуда должны прийти рекруты, то снова в сторону мельницы, которая, как ей кажется, нашептывает, какой будет стыд, «если ее милого возьмут в солдаты».

И все же сколько радости могла она доставить: прямо к ней с веселым криком, размахивая высоко над головой помятой тетрадкой, прибегает «сверху с косогора» пастушок, радующийся тому, что «уже умеет читать — Енуфа его научила!»

Сводный брат Штевы Лаца, который тем временем обреза́л кнутовище большим перочинным ножом, позднее сыгравшим столь фатальную роль, ревниво следит, как Енуфа то и дело смотрит, не идет ли Штева; неожиданно он опускает платок на ее «слишком любопытные глаза». Вскоре после этого добродушный помощник мельника сообщает, что Штеву в солдаты не взяли!

А вот здесь уже и сам Штева, идущий под руку с рекрутами, разумеется «подвыпивший». В ответ на несмелый упрек Енуфы он хвастается своей мельницей и букетиком душистых цветов, полученных от другой. Но тут же увлекает Енуфу в неистово кружащийся хоровод.

Появляется пожилая женщина в темном вдовьем наряде, до этого никем не замечаемая, черты ее строги, одним движением руки она прекращает вакханалию. Это мачеха Енуфы, прозванная Дьячихой, которая считается в деревне самым большим по части нравственности автори-

тетом, поскольку поддерживает порядок в местной часовне⁴⁴.

Не предполагая, что Енуфа ждет ребенка от Штевы, она невольно усугубляет ее несчастье, заявив, что не разрешит им пожениться, пока «Штева не перестанет пить — только через год, если он выдержит это испытание».

Енуфа, оставшись наедине со Штевой, старается заставить его осознать свой долг. Он, конечно, ее «так не оставит» — уже за ее «пухлые щечки», которые он восхваляет с тупым упорством, глядя на нее чувственным и хмурым взглядом (при этом машет перед ее глазами букетиком от другой!), пока старуха не уведит его спать.

Лаца, который все это видел, донимает Енуфу любовным трофеем, который Штева потерял и которым он теперь завладел. Но когда Енуфа говорит ему, что «все равно Штева во сто крат лучше», и отказывается «выкупить» букетик поцелуем, Лаца в порыве ревности ранит ее ножом в «пухлую щечку», — только за них ее и любит Штева. Но тут же он с отчаянием, упав к ее ногам, просит прощения. Работавшая неподалеку служанка старается объяснить все несчастной случайностью.

Второе действие. Енуфа, у которой родился мальчик, сидит взаперти — Дьячиха не разрешает ей выходить, чтобы люди поверили, что она служит в Вене. Наконец Дьячиха позвала Штеву и умоляет его, пытаясь растрогать, жениться на ее падчерице и «взять ее по закону святому». Но Енуфа его уже не привлекает — она потеряла свою красоту, а строгая Дьячиха наводит на него ужас. А теперь — чем больше она перед ним унижается, тем с большей ненавистью на него смотрит. Он, впрочем, уже помолвлен с другой — с богатой дочкой старосты Каролькой.

Тем убедительнее звучит предложение Лацы, когда он просит у Дьячихи руки Енуфы. Заметив, как Лаца, узнав, что «неделю тому назад у Енуфы родился мальчик от Штевы», на какое-то мгновение заколебался⁴⁵, Дьячиха выпаливает ему, что ребенок уже умер. Попад так в «капкан» собственной лжи и терзаясь ложными представлениями о семейной чести, она решается утопить ребенка, а падчерице потом говорит, что ребенок умер, пока она два дня лежала в горячке. Убитая горем Енуфа стыдливо принимает предложение благородного Лацы, и Дьячиха их благословляет, проклиная Штеву и его будущую жену. Но проклятие преступления начинает уже преследовать и ее,

а ее благословение быстро переходит в возгласы ужаса, когда начинается буря и завывания ветра врываются в выбитое окно, будто «смерть устрашает».

Третье действие. В один из дней ранней весной празднуется свадьба Енуфы и Лацы, но то, что мы видим на сцене, не соответствует радостному празднику: Дьячиха еще более осунувшаяся, чем во втором действии, из последних сил борется с угрызениями совести. Со страхом посмотрев на небо («А как там?»), она собирается с духом и с отсутствующим взглядом и блуждающей улыбкой оправдывается перед своей падчерицей: «Сегодня твоя свадьба, Енуфа». Но вскоре приближается беда: когда Дьячиха поднимает руки, чтобы перед тем, как отправиться в церковь, благословить Енуфу и Лацу, раздается крик: подо льдом найден утопленный младенец в «красном чепчике на голове».

При последних словах у Енуфы в голове пронеслось: «Штевушка!», и она начинает проталкиваться в толпе, не слыша заклинаний Дьячихи, а Штева, будто окаменев, лишь украдкой наблюдает в окно разыгравшуюся бурную сцену. Лаца уводит страшно побледневшую Енуфу в дом, думая, что она бредит. Но Енуфа бесхитростно подтверждает, что это ее ребенок, и лишь бесстрашно вмешательство Лацы (и, вероятно, ее прямодушие) спасает ее от леса поднятых кулаков.


Дьячиха виновато выступает вперед и признается в том, что она сама убийца, она просит прощения у Енуфы и сдается в руки правосудия. Неглубокая, но еще не испорченная Каролька порывает со Штевой.

С сочувствием проводив до двери воспитавшую ее мать, Енуфа просит подавленного Лацу предоставить ее теперь своей судьбе. Но тот, пораженный ее стойкостью, еще с большей решимостью предлагает начать новую совместную жизнь. И она чувствует, что только теперь к ней пришла настоящая любовь, «та самая большая, которой и Господь бог доволен».

Разумеется, сюжет был нами изложен так, как он разворачивается в опере, то есть с соответствующими сокращениями Яначека, с одной стороны, и с небольшими добавлениями, отвечающими возможностям и требованиям оперы — с другой. Так, Яначек в первом действии выпустил сцену сельского старосты, которого отчитывает крикливая старостиха, — сцену, которая ставила бы под угрозу авторитет старосты, чего нельзя было допустить в треть-

ем действии; во втором действии он выпустил лишнюю сцену крестьянки Колушины, а в третьем действии ее текст вложил в уста пастушки, создав прекрасный тип верной жены из народа. Кроме того, он целенаправленно сократил текст, освободив его от ослабляющих моментов, например, в конце первого действия и в третьем действии при приходе старосты, где дополнительной репликой испуганной Дьячихи: «Это вы пришли? Милости просим!» — Прейссова отступает от своей основной сюжетной линии. Поскольку испуг Дьячихи («Кто это идет?») имеет более глубокий смысл как раз потому, что это именно староста — столп порядка, хотя в данном случае он приходит только на свадьбу.

Дополнением Яначека является вступительная песня рекрутов «Все женятся» с характерным акцентуемым

ритмом  в сопровождении народных музыкан-

тов и с народным текстом, но лишь отдаленно напоминающая в интонационном отношении соответствующую народную мелодию. Вместо «Енуфиной» песни Прейссовой Яначек создал свою Енуфину песню, более пылкую, на слова народной песни «Далеко вокруг» (для целомудренной Енуфы, разумеется, она даже слишком смела). Аналогично этому он заменяет галоп, помеченный в пьесе Прейссовой «Одземеком» — танцем в большей степени моравско-словацким и более бурным. Свою собственную мелодию он создает также и для песни подружек невесты в третьем действии, сохраняя народный текст, использованный Прейссовой. Значительным дополнением, возможным, разумеется, лишь в опере, является, кроме хоровых восклицаний («Ну, и строга эта женщина!» или «Приятель тебя совращают?»), прежде всего квартет с хором «Нет любви без страдания» в первом действии.

Все эти изменения необычайно усилили воздействие драмы Прейссовой на зрителя, можно даже сказать, что только благодаря этим мастерски внесенным Яначком поправкам (которые «выкристаллизовывались» постепенно, только во время работы над оперой), благодаря гениальной музыке «Ее падчерица» стала действительно «Ее падчерицей».

Однако сказанное ни в коей мере не преуменьшает заслугу Г. Прейссовой, в настоящее время нередко недооцениваемой. Габриэла Прейссова (ее девичья фамилия — Се-

корова) по своему происхождению не была мораванкой (она родилась в 1862 году в Кутне-Горе), в Моравскую Словакию она переехала уже в возрасте двадцати восьми лет, выйдя замуж за служащего сахарного завода в Годонине.

Поражает скорее то, как она за неполный год изучила моравско-словацкий диалект и особенно — народно-разговорную речь (и жизнь народа в этом крае). Хотя творчество Г. Прейссовой формировалось под влиянием русских реалистов, она, как большинство писательниц, осталась скорее романтической идеалисткой, но именно в «Ее падчерице» создала убедительные и жизненно правдивые характеры и судьбы своих героев.

А это такая черта, за которую «Ее падчерица» могла бы избежать упреков в веризме. Конечно, нам не приходится в голову отрицать, что из всех опер не только Яначека, но и из всех чешских опер эта драма ближе всего к веризму (который, впрочем, имел и положительные стороны) еще в своем литературном первоисточнике — в драме Прейссовой.

Так, Штева, как по своей склонности к девушкам и к вину, так и по своему чванству, и по своей беспомощной пугливости, производит впечатление чуть ли не моравско-словацкого антипода (он к тому же и светловолосый) Туридду из «Сельской чести», которую Прейссова могла даже уже тогда знать хотя бы как известный рассказ и драму Джовани Верга⁴⁶ и, видимо, знала. Но ветреные Туридду и обманутые Санты есть не только в Сицилии, как мы видели в хоре «Венок», а у Штевы и особенно у Енуфы немало своеобразных черт, так что они производят впечатление вполне самобытных героев.

Подобно этому обстоит дело с веризмом и в музыке «Ее падчерицы». Здесь также южный колорит и даже, бесспорно, почти веристические черты, например страстные, постоянные повторения одного и того же звука или аккорда и ритмический акцент на сильной доле («Вы, бабушка» и т. д. или вступление ко второму действию, примеры 46 и 47). Но во-первых, аналогичные моменты встречались еще у Верди (которого по крайней мере Яначек наверняка знал), так что здесь идет речь скорее о «вердизмах», а во-вторых за ними Яначеку не нужно было ездить в Италию, достаточно было и Моравской Словакии.

Правда, суровость в сюжете и музыке «Ее падчерицы» (как позднее — разумеется, в несколько ином смысле — в

«Мертвом доме») доходит до предела, хотя самые душе-раздирающие моменты разыгрываются за сценой или передаются в виде рассказа действующего лица (убийство ребенка в «Ее падчерице», мучения Петровнича и неудачный роман Акульки в «Мертвом доме»). Но отличие от подобных ситуаций у веристов заключается в том, что эта суровость никогда не являлась для Яначека самоцелью. Достаточно сравнить финал «Ее падчерицы» (как и любой другой оперы Яначека) с финалами опер веристов, чтобы увидеть весьма значительное внутреннее различие: тогда как у веристов (в отличие и от маэстро Верди!) мы всегда находимся под свежим впечатлением только что случившейся беды, чуть ли не видим нож, еще вонзенный в спину, Яначек в финале исцеляет все раны примирительным, освобождающим и возвышающим катарсисом⁴⁷.

Яначека упрекали также в том, что в «Ее падчерице» он опирался на принцип попевок, который здесь используется впервые столь самостоятельно. Ну, а в настоящее время нам уже известно, что Яначек избежал опасности чистого натурализма и мозаичности (которая ему, видимо, грозила в связи с его теорией и практикой попевок) уже по той причине, что даже его самые обычные записи никогда не были лишь простой фотографией — или скорее фонографией — речи (если таковая вообще возможна), поскольку в каждой из таких записей невольно отражается его личность, его наблюдение, его впечатление и переживание.

И теперь мы чувствуем также, насколько его прием музыкальнее по сравнению с обычным стилем декламации — прежде всего потому, что везде, где только позволяет содержательная сторона, он усиливает слово всей его скрытой музыкальностью, создавая действительно попевки, показывая свое исключительное мастерство уже в нескольких тактах, даже в нескольких звуках и раскрывая истинную красоту языка и музыки.

О музыкальной содержательности попевок Яначека, впрочем, свидетельствует уже их способность классифицироваться по мотивам. Кроме ряда побочных мотивов, в «Ее падчерице» есть также один лейтмотив, основанный на попевке и проходящий через все произведение, — мотив, который с учетом его ситуативных и стилевых связей и его как бы в заколдованном круге «вращающейся» попевки,

видимо, удачнее всего можно было бы назвать мотивом вины. (Даниэль Мюллер называет его мотивом ребенка, что в данном случае в переносном смысле то же самое.)

В вокальной партии он встречается в более сдержанном варианте (пример 45).

Но еще до этого он проходит в оркестровом сопровождении партии Енуфы с ускоренной изменяющейся ритмикой, передающей ее страшные угрызения совести, он подчеркивает страх виноватого Штевы во втором действии в сцене встречи с Енуфой и в третьем действии приглушенно звучит в низком регистре, сопровождая Дьячихины слова: «Ох, какая это мука! Сон никогда не облегчает душу — и спать я не должна, все это надо мне перенести».

Кроме этого почти «призрачного» лейтмотива, в более широкой взаимосвязи появляется определенный характерный элемент, который является также и прекрасным примером драматически-психологического варьирования. Это последовательность из четырех нисходящих звуков, образованная также из попевки — Дьячихино у страшного «Вы видите ее, Дьячиху?» во втором действии — и звучащая затем (при ее словах «Так что я вас благословляю») в вокальной партии, где она уныло, но «доверчиво» излагается восьмьюми в диатоническом ладу, а в оркестре — почти радостными, выразительными шестнадцатыми (пример 46).

При словах «Горе мне и ему» она снова переходит в хроматизм, передающий стенание, и снова появляется в третьем действии в резком хроматическом стаккато у труб (в момент волнения, связанного с погибшим ребенком).

Наконец хотелось бы в этой связи обратить внимание на весьма трогательную реминисценцию заверений в любви Штевы из первого действия («О, Енуфа!») у английского рожка, которая в «лунном» монологе Енуфы во втором действии как легкий упрек сопровождает ее сетования: «А Штева еще не идет и снова не придет...» (что также наглядный пример того, насколько музыка способна в мотивах-символах дополнить текст и как неразумно отказываться от этого средства!) ⁴⁸.

С попевками, особенно в «Ее падчерице», связана еще одна особенность Яначека: частое повторение слов, периодов, да и целых фраз. И удивительно: если за принцип попевок Яначека упрекали в натурализме, то за такие текстовые повторы, в свою очередь, упрекали в устаревшем формализме. Разумеется, непредвзятый слушатель чувству-

ет, как именно в «Ее падчерице», где все главные действующие лица живут под тяжестью мучительных неотступных мыслей, такие повторы производят впечатление необходимых и своеобразных.

Однако мы не обнаружили бы истоков данной проблемы, если бы искали причину повторения текстовых отрывков лишь в области выразительности: она имеет отношение и к строению произведения. Яначек «омузыкалил» реалистическую драму Прейссовой (за исключением упомянутых дополнений и сокращений так, как она была написана — в прозе и на диалекте, подобно тому, как на прозаический текст Дебюсси написал своего «Пеллеаса и Мелизанду» и несколько позднее Рихард Штраус свою «Саломею».

Штраус и Дебюсси находились в более благоприятном положении в том смысле, что они писали музыку на стихи в прозе, а не на настоящую прозу. Особенно в драме Вильде симметрия стихов самым эффективным образом восполняется симметричным рядом усиливаемых метафор, передающих то же понятие. Подобное риторическое «разбухание» было, разумеется, немыслимо в простой деревенской драме. Но поскольку музыке необходима определенная симметрия как средство развития и уравнивания и прежде всего для достижения мелодичности, Яначек и заменяет дополняющий «стих» повторением текста⁴⁹.

Такое повторение, впрочем, никогда не является лишь выразительным дублированием, оно вносит выразительное изменение, например, в партии Лацы — «Ты мог бы убедиться, как я ее люблю...», где, под взглядом сомневающегося в этом помощника мельника, его напускное пренебрежение вдруг невольно сменяется смиренным признанием, напротив, повторение усиливает тот же аффект, что и в третьем действии в прекрасных мелизмах у Лацы при его трижды повторяемом «На нашу свадьбу».

И еще в чем-то «Ее падчерица» отличается от всей оперной традиции. Тогда как «настоящий» оперный композитор обращает внимание на то, чтобы в предложениях было как можно больше мужских окончаний⁵⁰, для Яначека характерно, что во всей «Ее падчерице», напротив, в вокальных партиях, должно быть, нет ни одного мужского окончания, даже там, где текст это позволял, и почти все фразы кончаются на слабой доле, да и останавливается он обычно как раз непосредственно перед какой-нибудь сильной долей. То, что Яначек избегает на-

дежной позиции сильных долей нередко и в начале фразы (как в Енуфином трогательном «И без этого будет от мамочки упреков немало»), мы уже приняли как одну из наиболее типичных его особенностей, придающих музыке характер какой-то постоянной неудовлетворенности, страшной жажды чего-то и надрыва. Возможно, поэтому она вызывает несколько фрагментарное впечатление, которое непривычного слушателя может легко оттолкнуть, но в то же время это является одной из тайн волнующего воздействия музыки Яначека на слушателя. Так, одних Яначек приводит в восторг, других резко отталкивает (иногда и то, и другое у одного и того же слушателя попеременно), но никого не оставляет равнодушным.

В гармоническом отношении «Ее падчерица» вносит новое в оперное творчество Яначека (характерное для всех его последующих опер) — это использование диатонических ладов. Особенно близким Яначеку, очевидно, был дорийский лад. Так, в дорийском ладу, например, начинаются вступления ко второму и к третьему действиям. Торжественный хор «Нет любви без страданья, пережить это надо» начинается также в дорийском ладу, а кончается во фригийском, который в «Ее падчерице» также играет значительную роль, например в партии Лацы: «Вы, бабушка», ригурнели хоровой песни «Далеко вокруг» в первом действии, один из мотивов второго действия (пример 47) и Дьячихино «Енуфа, несчастная девушка», тогда как миксолидийский лад преобладает главным образом в финале оперы (пример 47).

Нет необходимости подчеркивать, что Яначек точно так, как он избегает принятых концовок на сильной доле, избегает и «объятий старой дамы» — обычной каденции доминанта — тоники. Хотя здесь есть и драматические задержания на доминанте («Камнем в нос!»), а также и доминанта, разделяющая явления, сцены или фрагменты, причем особенность «Ее падчерицы» заключается в том, что обе эти задачи выпадают здесь почти всегда на доминанту *as-moll* (или же *gis-moll*) — основной тональности оперы, — так в первом действии перед первой фразой старухи и Лацы, два раза перед песней рекрутов (говоря о которой, не могу не обратить внимание читателя на гениальное отклонение в *C-dur* при ее повторении) и перед уже упоминавшимся хором, тогда как задержание на *ses* (как терции тоники из *as-moll*) у ксилофона после ухода

Штевы по своей модуляции в h-moll (нона доминанты D-dur) является гениальным примером излюбленных модуляционных приемов у Яначека с использованием общих звуков.

Во втором действии доминанта as (gis-moll) преобладает почти во всей сцене Дьячихи и Штевы, а затем в сцене с Лацой и снова в конце действия, в третьем действии — при появлении старосты, при таинственности Дьячихино «А как там?» и когда она уходит посмотреть «приданое» и т. д. В некоторых случаях за этой доминантной подготовкой следует также и ожидаемая тоника, как, например, при прелестном появлении As-dur, в котором звучат Дьячихины слова: «Боже, ты знал, все это выдержать было нельзя». Однако торжественный переход такого доминантного напряжения в тонику, который в тот же период (а особенно позднее) даже излишне часто используется, например, Рихардом Штраусом, в «Ее падчерице» встречается, собственно, лишь один раз — перед самым концом, но тем сильнее его воздействие.

Обращать внимание читателя на особенно красивые места в музыке «Ее падчерицы» было бы в настоящее время излишним, и для этого нужно было процитировать почти что всю оперу от полной тревоги молитвы Енуфы до потрясающей сцены смятения, с последующей затем исповедью Дьячихи, и наконец — очищающего финала, где все возвышается, словно распаиваются небеса.

«ТЕБЕ, ОЛЬГА, В ПАМЯТЬ!»

Вся эта потрясающая прочувствованность музыки Яначека, разумеется, досталась ему дорогой ценой. «„Ее падчерицу“ я повязал бы черною лентой долгой болезни, боли и стонов моей дочери Ольги и мальчика Владимира», — говорит он сам. О печальной участи маленького Владимира, видимо, унаследовавшего музыкальный талант Яначека, уже была речь.

А Ольга? За ее жизнь родители опасались чуть ли не от самого ее рождения. Хотя она не была столь одарена музыкально, как Владимир, что вначале очень огорчило Яначека, но обладала исключительной памятью, благодаря чему с легкостью училась в школе, и у нее чуть ли не с детства проявлялось актерское дарование. Она страстно

любила театр, любила декламировать и участвовать в представлениях. Родители же (столь сильна еще была семейная традиция у Яначеков!) хотели видеть ее учительницей, по крайней мере частной учительницей русского языка.

«Но у судьбы был свой страшный план», — пишет пани Яначекова. Еще в феврале 1888 года в пятилетнем возрасте Ольга в результате частых ангин заболела суставным ревматизмом и воспалением перикарда. Обе эти болезни в опасной форме повторились в 1894 году (опять в феврале, ставшем позднее и месяцем ее преждевременной смерти). Через несколько месяцев Ольге удалось выкарабкаться и на этот раз, но на всю дальнейшую жизнь у нее остался порок сердца и физическая слабость. Ей запрещалось все, что так любят дети, — бегать, кататься на коньках, плавать.

После окончания городского училища она готовилась под руководством М. Н. Веверицовой, русской, поселившейся в Брно, к государственному экзамену по русскому языку и ходила с отцом в кружок русского языка, а затем и французского языка в «Беседе», а с матерью — в «Весну». Она выросла и стала красивой, изящной девушкой с длинными русыми волосами и голубыми глазами, в которых, правда, всегда проглядывала грусть, словно предчувствие, и даже тогда, когда она смеялась. Поскольку, как оказалось со временем, не нужно уже было запрещать ей танцевать, она начала ходить на балы. Но именно это и стало для нее роковым.

В 1900 году на масленицу в Брно по случаю создания Женского приюта 11 января состоялась «Славянская беседа», на которой Ольга участвовала в исполнении танцев славянских народов в национальных костюмах, а ее отец управлял оркестром. На этом вечере за Ольгой начал ухаживать студент-медик Ворель, сын ее бывшего учителя по фортепиано, она, видимо, тоже увлеклась им. Но родители не одобрили ее выбора, и строгий отец запретил ей встречаться с Ворелем. Ольга долго не могла его забыть и даже тогда, когда Ворель уехал учиться в Вену, но наконец, примерно года через полтора после их знакомства, она справилась со своими чувствами и сама написала ему, что порывает с ним. Но это, правда, было еще хуже: экзальтированный молодой человек даже угрожал Ольге, что он ее застрелит. Что же тогда удивительного в том, что Яначек с радостью откликнулся на приглашение Ольги

в Петербург к его брату Франтишеку, который приезжал в Гуквальды на каникулы в 1901 году. Ведь это была также и прекраснейшая возможность практически усовершенствовать знания русского языка к приближающемуся государственному экзамену. Так, несмотря на инстинктивные опасения своей супруги, 13 марта 1902 года Яначек отправился вместе с Ольгой в далекий, окруженный болотами город на Неве. Через несколько дней он сам вернулся, и все, казалось, шло прекрасно. Но через неполных два месяца было получено сообщение о том, что Ольга заболела тифом и лежит в больнице. Хотя ее состояние постепенно улучшалось, но в июне начался рецидив. Яначек, заканчивавший тогда второе действие «Ее падчерицы», сразу же повез жену в Петербург к Ольге.

Примерно через семь недель, то есть в середине июля, пани Яначекова смогла привезти ее домой. Лечил ее двоюродный брат Яначека доктор Дреслер, и Ольга после возвращения в Брно поправилась настолько, что в один прекрасный солнечный октябрьский день решила пойти с матерью на рампу Бауэра в направлении к Писсаркам. Но сделав несколько сот шагов, она должна была признаться, что дальше идти не может. Это была ее последняя прогулка...

Проведя со своей семьей в атмосфере любви печальный сочельник, к которому Ольга еще сама смогла нарядить новогоднюю елку, Яначек уехал в Гуквальды, чтобы набраться сил для завершения третьего действия «Ее падчерицы», и Ольга тогда смогла порадоваться приходу стариков Шульцов.

Вскоре после этого у нее началась водянка, и от боли она уже не могла ни сидеть, ни лежать. А на улице снова праздновали масленицу, в клубе «Беседы» проводились бал Зоры и карнавал, и в ночной тишине слышался веселый грохот карет... В воскресенье, 22 февраля «После полудня мы сидели у нее. Муж тогда как раз закончил „Ее падчерицу“. Все то время, что он работал над ней, Ольга очень ею интересовалась. Тогда она попросила: „Папочка, сыграй мне „Ее падчерицу“, я уже ее не услышу“, Леош сел к роялю и играл... Я не могла этого вынести и вышла», — вспоминает пани Яначекова. В четверг, 26 февраля, на пороге своей двадцать первой весны Ольга умерла.

В субботу все Брно провожало ее в последний путь из костела Старобрненского монастыря, в котором когда-то

начался брненский период жизни ее отца. Он, правда, и как художник почтил память той, которая по его собственному признанию была олицетворением Енуфы: в апреле того же года (для смешанного хора и фортепиано) Элегию на смерть Ольги (на русский текст М. Н. Веверичевой). А на первом чистовом экземпляре клавира «Ее падчерицы» он 18 марта 1903 года написал азбукой: «Тебе, Ольга, в память!»

Это посвящение всегда стоит на самом известном сочинении Яначека.

ПУТЬ «ЕЕ ПАДЧЕРИЦЫ» НА СЦЕНУ

Вскоре после завершения оперы Яначек послал партитуру и рукописный клавираусцуг Национальному театру в Праге, поскольку у брненского театра с его небольшим оркестром тогда не было соответствующих творческих возможностей.

Когда же он и через месяц не получил ответа, то робко напомнил о своей опере Карелу Коваржовицу, который с 1900 года до своей смерти 6 декабря 1920 года руководил оперой Национального театра. Начал он несмело («Опасаясь Вам писать...»), должно быть, по понятной причине: он понимал, что Коваржовиц едва ли забыл о язвительной рецензии на комическую оперу «Женихи» (на текст Махачека), написанную им в возрасте двадцати одного года, и на некоторые концерты, где он выступал как дирижер, которую Яначек 15 января 1887 года опубликовал в своем журнале «Гудебни листы», тогда как Коваржовиц во время своей работы в Брно на год раньше в том же самом журнале высоко оценил выступление Яначека — дирижера на юбилейном концерте «Беседы брненской». Коваржовиц действительно всего этого не забыл: он не ответил Яначеку сам, а ответ, разумеется, отрицательный передал через директора Г. Шморанца (28 апреля 1903 года), не приведя какого-либо подробного обоснования. Отказ Коваржовица, который был, видимо, вызван также и личными мотивами, нанес тяжелый удар Яначеку, подорвав его веру в свои творческие силы.

Так что Яначеку не оставалось ничего другого, как доверить исполнение своего сочинения брненскому театру, небольшой оперной труппой которого, к счастью, руководил

ученик Яначека, талантливый и преданный ему Кирилл Мефодий Граздира (1868—1926), имевший, кроме того (соответственно двум своим именам), моравскую ориентацию.

(Он сам написал оперу «Ечминек» по моравскому народному преданию, исполненную затем в Брно сразу же после «Ее падчерицы» 3 марта 1904 года.) В подготовке оперы Яначека к постановке приняли также участие: режиссер Йозеф Малый и художник-декоратор, известный словацкий архитектор Душан Юркович. Состав исполнителей главных партий был таков (Дьячиха — Л. Ганушова-Свободова, Енуфа — Мария Кабелачова, Лаца — директор А. Станек-Доубравский, Штева — Богдан Прохазка, старуха — Вера Пивонькова, старший мельник — Карел Бенишко), что не один из лучших театров мог бы им гордиться. (И действительно, Прохазка под именем Теодор Шютц и Пивонькова позднее стали ведущими солистами Национального театра, а Бенишко — Пльзенского театра.) 8 октября 1903 года дирекция брненского театра послала к Яначеку за партитурой оперы, а 12 ноября театр начал над ней работать.

Премьера, состоявшаяся 21 января 1904 года в скромном театре на Верержи, была принята восторженно.

Похудевшего и побледневшего от усталости композитора, который слушал оперу за кулисами, публика вызвала на сцену уже после первого действия и еще более настойчиво — после второго.

«Драматический момент третьего действия, день свадьбы, закончившийся раскрытием убийства ребенка, а также типично славянское покаяние Дьячихи и финал оперы увенчали ее успех», — вспоминает Ян Кунц. Долго не смолкали аплодисменты. Яначек много раз выходил на сцену и кланялся, а либреттистка Г. Прейссова кланялась из ложи.

Студенты выражали свой восторг и проводили Яначека (которого солисты в костюмах несли на руках) до самого клуба «Беседы», где затем в Читательском обществе состоялся дружеский вечер.

Почти все отзывы критиков в ежедневной прессе были восторженными. «Ее падчерица» Яначека была встречена как первая реалистическая моравская опера, или по крайней мере объективно оценена, например, прежде всего влиятельным Эмануэлем Хвалой в пражской газете «Народни политика». Поверив благодаря этому еще больше в

свое произведение, Яначек 9 февраля снова обращается к Коваржовицу, на этот раз уже с большей настоятельностью и уверенностью в себе: «Я не хочу в своей повторной просьбе ссылаться на самые лестные отзывы, сделанные в пражской прессе, не говоря уже о здешних, я хочу лишь сказать, что „Ее падчерица“ была отклонена несправедливо.

Я жалуюсь на это как чешский композитор, которому не дают возможности поставить его произведение.

Из-за моравского характера произведения? Скорее из-за крайне важного принципа своеобразного натурализма в мелодии — который, как оказалось, не лишен эффекта и нашел понимание. В партитуре, разумеется, нужно было сделать всякого рода исправления; я думаю, что теперь многие высказанные замечания в результате этих исправлений отпали». Коваржовиц в ответе от 4 марта отрицает, что решение было несправедливым; и ссылается на «весьма серьезные причины», которых, однако, не приводит. Тем не менее он обещает приехать в Брно посмотреть эту оперу. Яначек ждет его приезда от спектакля к спектаклю, дирекция театра девять раз приглашает могущественного шефа пражской оперы, но он все не едет. Яначек волнуется: «И прежде оркестр здешнего театра был просто ужас какой неполный: новый директор⁵¹ уволил валторниста, трубача — на летний сезон, они будто бы ему не нужны»; как-то в апреле 1904 года он обращается за помощью к прославленной актрисе Гане Квапиловой, супруге руководителя драматической труппы Национального театра: «Я сам теперь уже в театр не хожу — так как изуродованную собственную работу слушать не хочу.

И на такой последний спектакль пригласить гостя, ко мне не слишком-то благосклонного!»

Только в следующем сезоне, 7 декабря, Коваржовиц наконец приехал, но остался при своей отрицательной точке зрения. Однако когда он вскоре после этого принял к постановке и в 1906 году поставил банальную оперу Нешверы «Радгошть», моравскую лишь по костюмам и по месту действия, связанным со сказаниями, то в защиту «Ее падчерицы» в ежедневной газете «Час» от 19 октября 1906 года решительно выступил ее главный редактор, моравский писатель Ян Гербен (читатель вспомнит, что он когда-то сотрудничал с Яначеком в журнале «Гудебни листы» и при работе над балетом «Ракочи Ракоши»). Коваржовиц по-прежнему не уступал. На него никак не подей-

ствовало также исполнение в Праге «Ревности» 14 ноября 1906 года (на концерте Чешского общества оркестровой музыки) под управлением Франтишека Неймана (тоже родом из Моравии), бывшего в то время дирижером оперы во Франкфурте-на-Майне, и вскоре после этого (18 ноября) новой кантаты Яначека «Отче наш» пражским певческим коллективом «Глагол» под управлением Адольфа Пискачека. Обоим сочинениям при исполнении не очень повезло («Мне было страшно во время исполнения вступления к „Ее падчерице“ и кантаты „Отче наш“, — пишет Яначек 20 ноября Ректорису). Также мало изменило в сложившейся ситуации предшествующее исполнение «Глаголом» под управлением Пискачека хоров Яначека «Угроза», «О, любовь», «Ах, рекрутчина» 8 марта.

Правда, в Брно Граздира возобновил постановку «Ее падчерицы» и труппа брненского театра исполнила ее сначала в Остраве, а затем еще два раза в Брно — 6 октября к открытию нового сезона и 9 октября. Но затем и здесь исполнение оперы было отложено на неопределенное время — несомненно также и в связи с уходом в следующем году дирижера, подготовившего ее к постановке.

Однако все эти разочарования не сковали творческой энергии Яначека. Скорее напротив: для того чтобы иметь возможность более интенсивно заниматься сочинением музыки (а также чтобы избавиться от «отупляющего пережевывания музыкальных азов»), в конце октября 1903 года он как учитель пения в Учительском институте подает заявление о переводе на пенсию (руководство хором в Королевском монастыре он оставил еще раньше, согласно воспоминаниям пани Яначековой — в 1888 году); после его пребывания в годичном отпуске по состоянию здоровья эта просьба удовлетворяется. Впрочем, он чуть было не сменил и руководство органной школой в Брно на место гораздо лучшее — на должность директора Варшавской консерватории, тогда еще, разумеется, царской. Почему Яначеку предложили этот пост — это также одна из яначевских загадок⁵². Нет сомнения, что инициатива исходила не от него, а от другой стороны⁵³, причем не от польских, а от русских деятелей. Яначек подтверждает это и в польском музыкальном журнале «Музыка» (май 1926 года) в статье «Мои воспоминания о Польше» («Два дня в Варшаве»), выдержку из которого в обратном переводе мы приводим: «Это было в 1904 году. Поздно вечером я приехал в Варшаву, которую видел впервые в своей жиз-

ни⁵⁴. В Польшу я был приглашен генерал-губернатором Скалоном... В консерватории были разногласия относительно направленности учебного заведения и языка, на котором должно вестись обучение. Не найдя компромиссного решения, русские правящие круги обратились ко мне с предложением занять место директора. Они упоминали о внутренних трудностях, о необходимости вести обучение на нескольких языках⁵⁵. Но я нисколько не испугался таких трудностей... Я был полон энтузиазма, желания работать и искренней симпатии к Польше и польскому народу, едва сделал первые шаги по улицам столицы на Висле. Рано утром я отправился на собрание руководства консерватории. К немалому своему удивлению я увидел там почти одни военные лица. Я изложил администрации главную линию своего учебного плана и свою программу. Собравшиеся господа приняли все это к сведению. На другой день я был приглашен к Скалону, который выразил пожелание поговорить со мной конфиденциально, видимо, с целью подробнее узнать о моей политической лояльности в отношении России и русских». Разумеется, в этом отношении едва ли кто еще мог быть более подходящей кандидатурой. С другой стороны, Яначек подходил Скалону, очевидно, и как личность, которую приветствовали бы и поляки, поскольку у него были давние и оживленные контакты с польским музыкальным миром. Так, еще в 1886 году Яначек организовал в «Беседе» два концерта десятилетнего польского пианиста Йозефа Гофмана, на которых дирижировал его отец, варшавский дирижер Казимир Гофман, и в своем журнале «Гудебни листы» (третий год издания) систематически печатал статьи польского корреспондента о варшавской музыкальной жизни. Наверное, также в июле 1902 года Яначек использовал свое пребывание в Варшаве для установления контактов с местными музыкантами, а незадолго до этого в Польше стали исполняться его произведения.

Почему же все-таки не состоялось назначение Яначека? Окончательные переговоры проходили незадолго до 1 мая 1904 года, дня смерти его любимого маэстро. «Варшава, симфонический концерт. Выходит дирижер, г-н Резничек⁵⁶ и сообщает о смерти Антонина Дворжака. Публика встает. В программу концерта включается „Гуситская увертюра“.

Опаздываю на беседу с губернатором. Я понял в „один час“, а она должна была состояться в одиннадцать. Нача-

лась русско-японская война⁵⁷, и я вместо того чтобы стать директором Варшавской консерватории, остался директором органной школы в Брно».

Это, несомненно, было хорошо не только для брненской органной школы, но и для ее директора: при таких обстоятельствах он был бы поставлен в Варшаве в слишком щекотливое положение, так что едва ли мог бы продолжительное время удовлетворять обе стороны.

Однако нас здесь прежде всего интересует тот эпизод в связях Яначека с польскими просвещенными кругами, который отразился в его творчестве и с которого начинается новый период участия Яначека в брненской музыкальной жизни.

ЯНАЧЕК — УЧИТЕЛЬ И ТЕОРЕТИК

В Клубе друзей искусства.

Последний раз за дирижерским пультом

В этой связи будет, видимо, уместно подробнее остановиться на теме «Яначек — учитель и теоретик», тем более что именно в тот период, о котором идет речь, его взгляды в этой сфере складывались окончательно. С 1903 года Яначек-преподаватель работал по следующему расписанию: до четырех или пяти часов дня он вел хоровое пение и класс скрипки в Учительском институте, а главным образом — класс органа (вначале за пять, а позднее — за семь золотых в месяц!). С пяти до семи вечера (а позднее, когда в Учительском институте он ушел на пенсию, — после полудня) он преподавал в Органной школе теорию музыки и композицию. Первая сфера его преподавательской деятельности с «вечным разжевыванием азов» в большинстве случаев была для него пыткой, которую он терпел, чтобы заработать на жизнь.

И все же педагогической работе композитор уделял много времени и сил, работал, как было ему свойственно, с душой, о чем свидетельствуют также и его статьи, посвященные педагогическим вопросам. Это — «Основы уроков музыки по подготовке учителей в славянских учебных заведениях», где тогдашний «формалист» Яначек доказывает, что «увлеченность в целом зависит от взаимных соотношений (по высоте и метрике) и от форм»,

и «Об обучении пению в первом классе начальной школы», статья, содержащая оригинальные рекомендации: обучать чтению при помощи пения (!). К этому еще можно добавить «Руководство по обучению пению». Школа обучения музыке в плане ритмики, метрики, интонации, агогики, динамики, но неполная, она не содержит почти никаких примеров из области музыкальной орнаментики. Тем не менее почти на каждой странице данной работы нашла отражение самобытная личность Яначека, о чем прежде всего свидетельствует вступление, имеющее поэтический характер и в то же время предостерегающее от поэтично-туманного понимания музыки, озаглавленное «Звездное небо»: «Словно огромный, переливающийся серебром покров вьется по небосводу. Млечный путь, свет бесчисленных звезд сливается в сверкающем море. Только когда глаза привыкнут, распознаем мы, как мерцает каждая звезда в серебристом сиянии.

Подобное происходит и в потоке музыки. Словно густая мгла надвигается на непосвященного, прилив гудящих и звучащих волн, прежде чем отзовется в душе каждый отдельный звук своей формой, своим сверкающим тембром, прежде чем он станет заметен сам по себе и его отношение к другим тонам, звучащим одновременно, — какого подлинного учения это требует!»

Материалом для иллюстраций Яначеку служили главным образом одноголосные народные песни (прежде всего по сборнику «Букет» Яначека и Бартоша), так как главное, считал Яначек, чтобы будущие учителя были преисполнены любви к народной песне и впоследствии прививали эту любовь детям. Говоря об этих двух «сферах» — о народной песне и о детях — композитор загорался более всего.

Из профессиональной музыки его ученики пели главным образом церковные сочинения, особенно он любил им давать произведения Листа, органные мессы которого с этой целью специально обрабатывал для смешанного хора и органа.

Но, как нам помнится, во все эти сферы он также внес вклад, проявив и здесь свой талант: в области народного творчества — не говоря об упомянутом уже «Букете» — он написал смешанный хор «Дикая утка», в области церковной музыки — офферторий «Constitues» и обработал хорал «Господи, помилуй нас!», в области профессиональной музыки в 1877 году он создал по случаю заклад-

ки нового Учительского института «Торжественный хор» — композицию, которую исполнил со своими учениками. Нет необходимости подчеркивать, что как в «Сватоплуке», так и в «Беседе» разучивалось в целом мало сочинений, но зато досконально.

Несмотря на все это Яначек, разумеется, больше чувствовал себя в своей стихии в органной школе. Там он сам был директором, и у него было больше свободы для осуществления собственных планов. Яначек с самого начала стремился к тому, чтобы его учебное заведение не было узкопрофессиональным, цеховым, чтобы оно знакомило учеников также и с другими науками. Он и сам и после шестидесяти лет изучал многое, что не было непосредственно связано с музыкой. Причем не довольствовался пассивным изучением, а стремился идти дальше.

Однако нет сомнения в том, что в своих музыкально-теоретических работах Яначек — поэт в музыке и Яначек — теоретик музыки нередко неистово спорят и что первый обычно одерживает верх и в работах, в которых мы ждем именно от Яначека новаторской информации. Это относится, например, к статье «О процессе умственной работы композитора» («Глидка», 1916), где Яначек с помощью сложных диаграмм наглядно показывает интенсивность и продолжительность совершенно схематичной гармонизации отдельными учениками своего класса простого *cantus firmus* и короткого библейского текста. И это он делает лишь для того, чтобы доказать, что такая умственная работа (которую в первом случае композиторской нельзя даже и назвать) проходила у них быстрее в начале и в конце задания.

Гармонии касаются большей частью и чисто теоретические работы Яначека, в этой области он добился наиболее значительных результатов. Так, прежде всего он пишет в 1877 году трактат «Понятие „тональность“», на десять лет позднее — учение «О строении аккордов и их соединений» и в 1912 году издает «Полный курс гармонии», второе издание которого (1920) дополняет и обосновывает сведениями из «Основ физиологической психологии» Вундта.

Эта книга нелегка для понимания, а Яначек излишне усложняет ее изучение некоторой неточностью в употреблении терминологии, давая традиционным понятиям различные названия или традиционные названия — различным понятиям: так, он говорит не только *j*, *jis*, *jes*, вместо *g*,

gis, ges и т. п., но и «большая» вместо «чистая» кварта и квинта; уменьшенную квинту он называет «малой» квинтой.

Половинную каденцию он называет «полуавтентической», вместо «разрешение» (задержание и т. п.) он употребляет название «свод». Для некоторых понятий он вводит слишком пространные названия и при этом абсурдные, напоминающие комичную карикатуру Вагнера на обстоятельность мейстерзингеров: так, вводный тон он называет «обратным проходящим тоном», свободное задержание — «свободно неблагозвучным тоном», хотя им может быть все же и секста, то есть интервал весьма благозвучный.

«Нонаккордом» называется трезвучие с присоединяемой ноной или же с неразрешенным задержанием на ноне, хотя он не содержит необходимую септиму, ундецимаккордом у него является трезвучие с неразрешенным квартовым задержанием, хотя он не содержит ни нону, ни септиму, а терцдецимаккордом он называет септаккорд с неразрешенным секстовым задержанием.

Аналогично этому у него, например, следующее соединение является соединением септаккорда с секстаккордом, хотя речь идет лишь о задержании (пример 48). Вообще вместо задержания он видит почти везде самостоятельные аккорды. Это кажущееся упрощение в действительности, напротив, — не имеющее смысла усложнение, поскольку количество основных созвучий тем самым увеличивается.

В своем учении о сочетании аккордов Яначек опирается на Гельмгольца, установившего, что звук после того, как прозвучит, звучит еще одну десятую секунды с одной десятой своей первоначальной силы⁵⁸; из-за того, что отголоски этих ложно ощущаемых звуков длятся до настоящих (ощущаемых) звуков следующего аккорда, возникает, как он считает, так называемое переплетение; его распутывание, то есть освобождение второго аккорда от ложно ощущаемых звуков первого, наделяет светом красоты и характером соединения аккордов. Наибольшее значение Яначек как раз и придает этой мысли — «искать воздействие соединений аккордов в переплетении ложно ощущаемых звуков первого аккорда с ощущаемыми звуками второго аккорда и в „распутывании переплетения“ согласно эстетическим формам».

Здесь, правда, возможно лишь двоякое толкование: или Яначек имеет в виду (об этом он высказывается весьма неясно и непоследовательно) акустическое сверхзвучание

(акустический «обман»), но длительность этого феномена соответственно акустике помещения, типу инструмента, высоте звука и т. п. и его соединение с внеаккордным последующим звуком будет не волновать, а раздражать; или скорее он имеет в виду (об этом Яначек упоминает не в своем учении о гармонии, а лишь в фельетоне «Новое направление в теории музыки», написанном в ноябре 1894 года) звучание отзвуков в наших органах слуха — отголосков, возникающих в результате движения по инерции отолитов и других частей ушного лабиринта. Но затем он объясняет, что такое же воздействие гармонических соединений появляется (по крайней мере в том случае, если у нас есть внутреннее слуховое воображение) и если мы музыку только читаем, и там, где оба аккорда разделены паузой. У таких соединений нет такого же «света красоты», они не вызывают такого же напряжения? В начале увертюры Бетховена «Кориолан», например (мы умышленно выбрали сравнительно «невинный» классический образец), аккорды разделены не только паузами намного длительнее $\frac{3}{10}$ секунды, но также везде и двухтактным нейтральным унисоном на *c*; однако это не уменьшает напряжения, а лишь усиливает его, отдаляя спад («распутывание»).

Мы объясняем это тем, что здесь речь идет о звучании отголосков в нашей памяти. Тогда, разумеется, даже паузы или лишь чтение музыки не мешало бы впечатлению переплетения в нашем внутреннем представлении, вся теория не внесла бы ничего нового, так как всегда было само собою разумеющимся, что при последовательности, состоящей из двух аккордов или из двух звуков, впечатление, вызываемое вторым, зависит от его отношения к аккорду (звуку) предшествующему или от степени их контраста — разумеется, без учета их общего отношения к тону (здесь память «срабатывает» чуть дольше $\frac{3}{10}$ секунды!), а также и от скорости, в какой они следуют друг за другом, — так же как способность вызывать зрительные, осязательные или эмоциональные впечатления зависит от степени их контраста и скорости следования.

Даже и в организации материала нет системы: так, под чертой Яначек приводит примеры, правила и т. п., которые с изучаемым материалом не связаны, как это ни странно; он смешивает учение гармонии с учением о метрическом делении, в учении (курсе) о модуляции он вообще не приводит основного принципа перехода гармоний, общих

двум параллельным тональностям или хотя бы тональностям-посредникам; например, следующий мотив (пример 49) у него уже «тема».

С одной стороны, он перегружает читателя излишними сложными техническими понятиями, а с другой — загадочным поэтическим изложением без конкретных, в техническом смысле четких определений. Так, он говорит об альтерированных аккордах: «Есть места глубокого среза выразительности гармонии, места большой тональной определенности, кульминация перед каденцией и ложная — там, где тональность завершается. Здесь мы найдем свет или мрачность альтерированных аккордов». Кроме того, имеются также гармонические примеры, сделанные самим Яначеком, но они неубедительны.

Однако именно учение о переплетении делает эту книгу весьма показательной для Яначека, ибо скрещивание двух или более впечатлений (согласно Яначеку человек в состоянии воспринимать шесть различных впечатлений за минуту...) является одной из самых характерных сторон его музыки.

Если так мало понятны и недостаточно систематично изложены опубликованные выводы Яначека, едва ли можно предположить, что во время его устных объяснений дело обстояло лучше, хотя бы уже потому, что он требовал от своих учеников, чтобы каждое определение они повторяли точно его словами; он позволял им механически отвечать, хотя они не понимали вопроса. Но если ученики не могли правильно ответить, Яначек им не помогал, а вызывал и посылал на место одного за другим. А если его не удовлетворял ни один ответ, нередко случалось, что он неожиданно «выбегал из класса», как рассказывает композитор Ярослав Квапил, один из его самых талантливых учеников (или «элевов» — как называл своих учеников Яначек, заменяя чешское слово французским и отступая так от своей чуть ли не фанатичной привычки все чехизировать. Так, бедные «элемы» могли провиниться, например, лишь в том, что на вопрос: «Как звучит этот аккорд?» не угадывали ответ — «Как огонь потрескивает!...»

Но тем больше захватывал учеников тот огонь, с каким сам Яначек говорил о музыке, когда это касалось ее выразительности.

Павел Гаас, учившийся у Яначека в школе композиторского мастерства, так рассказывает о его уроках: «Он

никогда не говорил много и часто повторял евангелие, чтобы стать понятным каждому. Его краткие фразы зачастую поразительно противоречили друг другу, но, несмотря на это, действовали с такой же силой убеждения, как сама вера...

Общезвестные чувства, ощущения и наблюдения он облекал в совершенно новую форму, так что каждый неожиданно оказывался словно причастным коткрытию.

Его безграничная любовь к жизни и природе была ключом из каждого слова». И еще: «Всею сердцем он любил народную песню, которая была для него ежедневной молитвой, и эту любовь он хотел привить своим ученикам»⁵⁹.

Занятия были общие и индивидуальные. Общие посвящались лекциям по фонетике, сложным реакциям, музыкальным формам, опере, инструментовке и т. д. Исключительным образом мог маэстро объяснить нарастание, поскольку здесь он был в своей стихии. Его слова превращались в бурный прилив. — И какой совсем новый мир открывался перед нашим взором, когда он говорил о таком усилении, при котором музыкальный поток на кульминации переходит пусть лишь в один-единственный звук на *pp*; где музыкальный поток неудержимо приближается к тому моменту, когда охватывает леденящее чувство, «словно у человека не осталось ни кровинки».

Иногда, особенно на индивидуальных занятиях, проявлялась, конечно, и рассеянность маэстро. «Сегодня он уничтожил трудную работу молодого робкого ума, всю ее исчертив, а в следующий раз страшно бушевал, увидев собственные иероглифы, эта буря возвращала жизнь нотам, которые первоначально ждал смертный приговор!»

Другая черта Яначека, которая — кроме его увлеченности предметом — привлекала сердца учеников, это его неподдельный человеческий интерес к ним. «Яначек заботился о нас как отец», — рассказывает также Ярослав Квапил.

«Он знал о каждом все, знал, как мы живем. Если кто-нибудь из нас заболел, он сразу же приходил на квартиру и справлялся о состоянии здоровья, что нам, разумеется, не всегда было приятно, особенно в том случае, если нас не было дома в это время»⁶⁰. На другой день в школе, разумеется, он бушевал, называя нас своим любимым „бездельником“, и многих выгонял из класса, но обычно ненадолго».

Когда он сам заболел, то приглашал учеников к себе домой, чтобы дать им положенное количество учебных часов. А самых бедных учеников он даже кормил.

Разумеется, со временем его начало утомлять и преподавание в органной школе. «Я расстроен еще и потому, — пишет он Коваржовицу 30 сентября 1918 года, — что здесь в школе я подобен шмелю, застрявшему между оконных рам и не знающему, как попасть на свободу — на природу».

Конечно, Яначек не был безразличен к тому, что его самые одаренные ученики шли от него доучиваться к другим композиторам и прежде всего к его самому крупному «сопернику», ставшему моравянином Витезславу Новаку. Однако он никому не ставил это в вину многие годы, и все также понимали (несмотря на проблематичные стороны его обучения), сколько ценных импульсов возникало уже благодаря тому, что он стремился в каждом ученике разжечь искорку того самобытного, что находил (оценка, «обычная работа — как это принято», означала чуть ли не самый суровый приговор представленной ему композиции). Все понимали также и то, что, несомненно, было большим счастьем ежедневно творчески общаться с такой значительной личностью, как Яначек.

* *
*

В органной школе Яначека, как и в каждом училище, неотделимую часть деятельности составляло публичное исполнение произведений, что являлось своего рода визитной карточкой школы. Поскольку в этом (за скромный гонорар, на зато в обязательном порядке) участвовали преподаватели школы, Яначек мог время от времени использовать такие вечера и для первого (пробного) исполнения собственных сочинений, как мы увидим в случае с виолончельной «Сказкой». Правда, на рубеже двух столетий в Брно существовала еще одна организация, которая, с одной стороны, дала возможность Яначеку публично апробировать свои произведения (здесь впервые были исполнены его фортепианная соната, народные ноктюрны и фортепианное трио), а с другой стороны, позволила ему снова принять активное участие в оживлении брненской музыкальной жизни. Незадолго до Нового 1900 года архитектор Душан Юркович вместе со строителем Антони-

ном Тебихом (владельцем популярного винного погребка «Тебихова буда») основали Клуб друзей искусства, имевший с 1904 года три секции — музыкальную, литературную и художественную. Первым председателем Клуба был руководитель «Весны» Франтишек Мареш, но вскоре с ним начал сотрудничать и Яначе́к, который в 1904 году и формально вступил в члены Клуба, а с 22 февраля 1909 года был даже его председателем — вплоть до 18 февраля 1911 года, когда композитора сменил его восторженный приверженец, врач и создатель курорта Лугачовицы — доктор Франтишек Веселый.

Яначе́ку, разумеется, и без какого-либо поста в Клубе принадлежало решающее слово, хотя его идеи иногда были довольно курьезны. Так, по рассказу Витезслава Новака, однажды он захотел, чтобы Клуб друзей искусства организовал камерный концерт из произведений Моцарта и чтобы все участвующие в нем музыканты (квартет Шевчика) выступали в костюмах в стиле рококо; когда же его ученик Ян Кунц помешал проведению такого «маскарада», наш Юпитер сразу же исключил его из Клуба.

Кроме того, наш маэстро имел также и своего «программного» (в полном смысле слова) конька, что еще раз свидетельствует о том, насколько явно он был «программным» музыкантом: у него было особое увлечение так называемыми «тематическими программами», программами, объединенными одним сюжетным названием. Так, его «Весенняя песня», переработанная для этой цели, была исполнена на «вечере весенних песен», который Клуб организовал 9 апреля 1905 года. Программа — как и в других аналогичных случаях — содержала, разумеется, и другие сочинения, а весенние песни были в ней лишь «разбросаны», поскольку в концерте принимала участие русская скрипачка Елизавета Щедрович. Программа, составленная таким образом, позволила ей всесторонне продемонстрировать свое мастерство. Подобно этому, 15 декабря 1907 года были исполнены «Народные ноктюрны» Яначе́ка на вечере, названном «Ноктюрны», на котором, правда, кроме ноктюрнов Яначе́ка из сочинений того же жанра, исполнялись лишь ноктюрны Шопена — H-dur и c-moll. К марту Клуб готовил проведение вечера колыбельных (!) с участием дирижера Л. В. Челанского и его любящей пение супруги.

К этому периоду относится возобновление активного

участия Яначека в концертной жизни — еще одно своего рода единственное его выступление в качестве дирижера 4 марта 1909 года.

Тенор ПОМУ* (Певческое общество моравских учителей) Станислав Таубер, который (вместе с М. Кальми-Веселой и другими) выступал тогда как солист, рассказывает об этом прелестные истории, которые могут послужить своеобразным дополнением к портрету Яначека-дирижера: «Как-то Вах разучивал со сводным хором органной школы ораторию Гуно „Mors et vita“. Перед окончанием репетиций он заболел. Яначек не мог дожидаться его выздоровления. Ему было жаль проделанной работы. Поэтому он решил исполнить ораторию сам. Он якобы вот уже пятнадцать лет не держал в руке дирижерской палочки⁶¹.

Певцы не ожидали ничего хорошего, опасаясь его вспыльчивости. Но они ошиблись. Яначек на всех репетициях вел себя весьма корректно. Концерт, на котором он должен был после пятнадцатилетнего перерыва выступить перед публикой за дирижерским пультом, должен был стать настоящим „фестивалем“. Все выпускники органной школы были приглашены для участия в этом концерте — в хор и в оркестр. Они получили партии и должны были подготовить их дома. Партию арфы он поручил молодому арфисту Кличке, который незадолго до этого вернулся из Англии.

Благодаря подготовке к концерту Яначек снова ожил. Когда мы шли вместе на обед к Поленекам, он с восторгом заявил: „Я хочу, чтобы это было грандиозно. Там указано четыре трубы, а я добавлю — их будет семь“.

Теперь мы всегда видим оркестр перед хором, а тогда он находился за хором. Только Кличку с арфой Яначек посадил перед своим пультом. Генеральная репетиция проходила спокойно. Но вдруг он постучал палочкой и дал команду: „Прошу одну арфу“. Это было неожиданностью не только для нас, и на лице Клички отразилось его удивление. Неужели он что-то сыграл не так? Но Яначек спокойно диктует, откуда начнет „одна арфа“. Он начинает дирижировать и дает ему сыграть примерно 12—15 тактов. Затем стучит. Мы ждем, в чем же он упрекает арфиста. Но он, вскинув свою красивую белую голову, обращается к оркестру и говорит⁶²: „Господа, вы это слышали?“ — „Слышали“, — отвечают все хором. „Теперь,

пожалуйста, сыграйте еще раз так, чтобы вы это снова слышали“.

Все почувствовали облегчение, лица прояснились, особенно, конечно, у маэстро Клички.

В той же оратории, когда довольно долго звучала одна мелодия, по восходящей, музыканты, как это обычно бывает, невольно играли с нежелательным в этом месте *crescendo*. Яначек после нескольких тактов постучал палочкой, но вместо обычных объяснений сказал: „Когда человек поднимается в гору, то дыхание у него, естественно, учащается. Чтобы удержать дыхание, ему нужно сделать над собой усилие. Здесь и мы сделаем над собой такое же усилие“.

И мелодия сразу же зазвучала соответственно его желанию. Этот концерт стал настоящим триумфом Яначека-дирижера».

Однако это его выступление было последним.

II

1903—1918

«СУДЬБА»

Отказ пражского Национального театра поставить «Ее падчерицу» в апреле 1903 года не отпугнул Яначека от новых опытов в драматическом жанре. Не дожидаясь постановки оперы, он обращается в июне того же года к брненскому писателю Йозефу Мерхауту с вопросом, не может ли тот переработать для него в либретто свой роман «Ангельская соната». Сюжет его таков: молодой патристический настроенный инженер Грживна, живущий в Брно, уже пять лет состоит в браке с прелестной и верной женщиной, которая, однако, не дала ему желанного ребенка. Грживна ищет утешение в различных «хобби», главным образом в натурной фотографии, посвящая этому каждую свободную минуту. Увлечение становится столь сильным, что он фотографирует все попадающееся под руку. Однажды в объективе его аппарата оказывается живописная вилла в окрестностях Брно, причем неожиданно для Грживны на снимке обнаруживается и ее очаровательная владелица, богатая немка, которая в момент съемки была в саду. Скучающая красавица, супруг которой постоянно в разъездах, через свою горничную просит незнакомого «фотографа» подарить ей снимок и в награду тут же «дарит» ему себя. Хотя Грживна все сильнее ощущает пустоту этого флирта без любви, однако так же, как позже Яначек в «Записной книжке исчезнувшего», он не может устоять перед тем, чтобы снова и снова не спешить по вечерам в жаркие объятия соблазнительницы. Впрочем, его жена быстро догадывается, что произошло, и между ними разыгрывается драматическая сцена, приводящая к разрыву. Однако в своих страданиях пани Грживнова постепенно приходит к убеждению, что из-за своего бесплодия она тоже виновна в неверности супруга, и решает отправиться на богомолье на Гостын¹. Выясняется, что туда же направляется и ее муж, который уже давно порвал с пустой кокеткой. На Гостыне перед лицом Заступницы он получает прощение, и новая свадебная ночь, проведенная в чудесной обстановке горного края, и, тем более, последующее рождение сына подтверждают примирение. Однако после года безграничного семейного

счастья сын внезапно умирает, и чувство, что это божье наказание за неверность Грживны, которая когда-то духовно и физически надломилась будущую мать, а значит, и здоровье будущего ребенка, опять мрачной тенью встает между супругами. Но любовь жены преодолевает и этот кризис, и музыка (именно та «Ангельская соната») подтверждает их святую решимость идти навстречу новой жизни.

На основании тех мест, которые Яначек отметил для себя в романе, и конспективного сценария ко второму, третьему и четвертому актам, который он тут же набросал в школьной записной книжке (первое действие, вероятно, должно было содержать приключения с богатой немкой), можно заключить, что Яначека — наряду с моментами социальными (контрасты между лишениями бедноты и сибаритством праздных богатеев) и эмоциональными (торжественный звон брненских и особенно гостыньских колоколов в поворотные мгновения в жизни обоих супругов), а также проблемой участия музыки в заключительном катарсисе — заинтересовали здесь главным образом страдания-героиня, мотив потери ребенка, недавно им самим пережитой во второй раз, и, наконец, мотив вины, наказания и потребности в публичном покаянии — мотив типично славянский, которому обязана одним из кульминационных мест уже «Ее падчерица». Кроме того, в этом сюжете он, видимо, видел какие-то аналогии с собственной жизнью... Во всяком случае он относится к нему очень серьезно — он даже предпринимает ради этого путешествие на Гостын. Но Мерхаут не желает возвращаться к книге, которая для него уже пройденный этап.

И вдруг — в августе того же 1903 года — каникулы в любимых Лугачовицах преподносят Яначеку сюжет прямо из жизни: он знакомится там с Камиллой Урвалковой, молодой супругой лесничего, служившего в имениях известного дворянина в Загае у Дольних Краловиц в Южной Чехии. «Это была одна из самых красивых женщин, — с упоением вспоминает он даже в семьдесят лет². — Голос ее подобал виоле д'амур. Лугачовский курорт был залит зноем августовского солнца.

Почему она ходила с тремя огненными розами и почему рассказывала о романе своей юности? И почему таким странным был его конец? Почему исчез ее любовник,

будто провалившись сквозь землю? Пропал без вести. Почему для другого дирижерская палочка — словно кинжал?

И произведение, в основу которого легла чисто поэтически рассказанная история, названо „Судьба — фатум“». (Первоначально оно должно было называться, между прочим, «Красные розы», вероятно, как намек на букет роз, с которого началось знакомство Яначека с таинственной красавицей³, или же — в честь пани Урвалковой — «Звезда Лугачовиц».)

Другой, правда столь же загадочный намек на реальные события, на которые опиралась новая опера, содержит письмо, написанное Яначеком 9 января 1917 года, спустя двенадцать лет после завершения произведения, поэту Фр. С. Прохазке, с которым он вместе работал над «Путешествиями пана Броучека». Задумав дополнительно предпослать «Судьбе» пролог, подобный вступлению «Ревность», сделанному к «Ее падчерице», он попросил его написать «в качестве введения в ситуацию» романс приблизительно следующего содержания: «Жили-были два молодых человека, он и она, уже охваченные страстной любовью друг к другу. Она — из богатой семьи, он — бедный служитель муз, композитор. Не осуществились их мечты; выдали ее за богатого помещика.

Он мстит ей за неверность; изображает ее в своем произведении — опере — как ходячую ложь; порочит все, что есть в ней благородного. Муж отрекается от нее. И простой конец: молодые люди снова встречаются на известном курорте. Случай подлинный, виноградский⁴ — с серьезными последствиями».

Случай — впрочем, лишь в общих чертах — действительно подлинный: дирижер и композитор Витезлав Челанский (1870—1931) в самом деле написал автобиографическую одноактную оперу «Камилла», поставленную осенью 1897 года в Национальном театре. Заглавная героиня изображена в ней как ветреная кокетка, которая, дав серьезнейшую надежду молодому поэту Виктору (!), тут же с таким же удовольствием принимает ухаживания молодого лейтенанта, не подозревая о том, что тот одновременно договаривается о ночном визите с ее служанкой. Когда брат Камиллы раскрывает это, Камилла покаянно возвращается к Виктору, который, однако, легко отрекается от нее (фразой, представляющей собой, несомненно, самый лаконичный эпилог во всей оперной литературе).

Читатель уже догадался, что Камиллой в этой истории является не кто иной, нежели упомянутая пани Камилла Урвалкова, в девичестве Шиллерова (по отчиму Гоудкова), дочь зажиточного члена цеха пекарей с пражской Гибернской улицы (и владельца виллы в близлежащих Добржиховицах, перед которой разворачивается действие «Камиллы») и сестра поэта Эгона Шиллера, выведенного в опере Челанского в образе заступника Виктора — Ярослава. Разумеется, нам не пристало быть судьями в этих расприх. Несомненно, что тогда в Лугачовицах ей полностью удалось убедить благородного Яначека в том, что ее бывший поклонник жестоко обидел ее в своей опере. И Яначек — оставив на долю автора несчастной оперы угрозыния совести, которые тот вряд ли испытывал, — создал как бы продолжение «Камиллы», а пани Урвалкова под именем «пани Милы»⁶ стала героиней новой оперы — яначеховской «Судьбы», Челанский же впоследствии — как мы это увидим — по прихоти той же судьбы чуть было не стал дирижером ее премьеры!

После «Ее падчерицы», этого, ныне уже классического образца деревенской драмы, Яначек создает музыку на сюжет, который впоследствии даже в частности у него не повторялся: материал взят из совершенно противоположной среды, — во-первых, великосветской, курортной, во-вторых, артистической; неожиданным кажется и то обстоятельство, что после прозаического текста на моравско-словацком диалекте он пишет музыку (для оперы, тематика которой представляется, пожалуй, еще более буднично-реалистической или же более «цивилизованной») к тексту частично стихотворному, созданному по его настоянию Федорой Бартошовой⁶. Общее в сюжете «Судьбы» и «Ее падчерицы» заключается, пожалуй, лишь в том, что и там и здесь страдания героини являются следствием проступка, совершенного ею в прошлом.

Весьма существенное различие между «Судьбой» и «Ее падчерицей» состоит, к сожалению, в качестве текста. Было бы, конечно, несправедливо чрезмерно упрекать в этом неприятного автора, едва двадцатилетнюю учительницу брненской «Весны», подругу умершей Ольги. Бартошова была лишь исполнительницей воли Яначека, который, видимо, то там, то тут вносил в либретто свою лепту.

Пора, однако, последовательно изложить сюжет.

Первое действие приводит нас под звуки вальса (валь-

са, безусловно, типично яначековского) в лугачовицкую колоннаду. Гуляющая публика — поэты (собственно, один), дамы, студенты, барышни и прочие смертные — воспевают солнце, ей отвечает, преодолевая шум веселья, эхо. Художник Лыготский преподносит своей даме (правильнее — барышне) Миле (или Мине — в этой детали авторы, видимо, не пришли к окончательному решению) букет роз. Появляется и прежняя любовь Милы — композитор Живный. «Ты пришел за своим ребенком?» — спрашивает Мила, оставшись с ним наедине. Однако их разговор прерывает призыв учительницы панны Стуглой: «На репетицию, пожалуйста, мои дамы», в то время как остальные готовятся к экскурсии. Некто д-р Суда, держа перевернутый зонтик, восклицает: «Знамя уже здесь!», и девочки-подростки охотно вешают ленты на зонтик (причем «красные — синие — белые ленты»¹), а Лыготский, видимо, тоже в патриотическом азарте, восклицает: «Есть! Есть! Да будем здоровыми!» и находит отклик в единодушном требовании обеда (спустя несколько минут после «утренней зари» — вероятно, такова лугачовицкая традиция). В конце концов буйная компания с песней о солнце марширует прочь в сопровождении волынщика и музыкантов.

На пустую сцену возвращаются Живный и Мила. Однако и второй их разговор не приносит ничего, кроме смутных намеков Милы, из которых можно сделать вывод о том, что когда-то она, будучи помолвлена с каким-то «франтом», отдалась Живному после того, как увидела его в театре дирижирующим собственным произведением. После отъезда из Праги в деревню она родила ребенка. И пояснение Живного — «Я поверил тогда подлому обвинению» — порождает лишь новую загадку. Для нас пока достаточно того, что — когда в сумерках (четверть часа спустя после рассвета!) курортная компания возвращается парами с прогулки — Мила заявляет: «Ведь я — твоя вместе с нашим ребенком». Она опасается лишь реакции своей матери на их решение снова быть вместе. Последняя, узнав о том, что ее дочь ушла с Живным, действительно приходит в ужас: «Нет, нет! Какое несчастье!» и сходит с ума (в перерыве между первым и вторым действиями).

Во втором действии мы видим Живного с Милой над партитурой оперы, в которой он исповедуется в своей любви. Но это необычное произведение: «Опера готова, —

говорит он, — но без последнего акта». Почему? Ясность вносит самообличение Живного:

О подлость из подлостей!
Хотел я сердце твое вырвать из твоего тела,
показывать его, кровоточащее,
со смехом жестоким говорить об этом...
Людскому суду предать тебя как ложь ходячую,
скрытую за притворства щитом,
за улыбкой лживой.
Пара минут похотливых,
и другому, говорят, послала ты свою душу,
и поцелуй, и любви!

«Это ложь, одна лишь ложь, — заканчивает Живный, разрывая листы своей партитуры, — подлая подозрительность, рожденная сумасшествием». Однако и этот проблеск света тут же гаснет из-за фразы, произносимой самой Милой: «Все-таки мой поступок (и душевная измена?) — правда!»

Смятение довершает появление безумной матери Милы, пародирующей — уже за сценой — песню Живного, которой он, мол, заманил к себе ее дочь. От страха, что он хочет отнять у нее ее золото, старуха бросается из окна, увлекая за собой дочь! «Сгуститесь, мертвящие молнии!» — восклицает Живный...

Приблизительно этими же словами кончается и заключительная сцена незавершенной оперы Живного, которую в начале второго действия исполняют его ученики — студенты консерватории. Об отсутствующем последнем акте Живный будто бы сказал, передавая в театр партитуру, что «это в руках божьих и останется там». И таким образом произведение — не какой-то опус постумум, а произведение композитора, находящегося в расцвете жизненных сил! — будет, вероятно, исполняться в незавершенном виде. (И после этого попробуйте заявить, что наши театры неохотно открывают двери композиторам! ⁸). Одновременно мы узнаем (если еще не догадались об этом сами), что герой оперы Живного Ленский, тоже композитор, собственно говоря — сам Живный (это открывает простор для новых любопытных фантазий: поскольку Ленский тоже написал оперу и дал в ней своей партнерше, видимо, то же имя, что и Живный, то перевоплощения героев могут продолжаться бесконечно). Между тем появляется Живный, и ученики просят его рассказать о Ленском. Во время рассказа, в котором Живный действительно косвенно повествует о своем трагическом романе с Милой, разы-

грывается гроза. Когда он словно в опьянении вспоминает о красоте Милы, Доубек (дитя их любви) инстинктивно призывает свою мать, и в то же мгновение в помещение ударяет молния. Едва придя в себя, студенты слышат бред сраженного на пол Живного: «Это ее плач! Разве вы не слышите?», а студент Верва добавляет: «Быть может, это музыка, быть может, к последнему акту!» Вы ждете, что сейчас, в момент кульминации действительных потрясений, медленно опустится занавес. Не тут-то было: мнимый умерший, к несчастью, слышит замечание Вервы и «стремительно» добавляет: «К последнему акту? Это в руках божьих и останется там!», после чего его уводит Доубек. А потому «Судьба» Яначека является, по существу, оперой без последнего акта...

Вышеказанного, вероятно, уже достаточно, чтобы читателю стало ясно, к какому странному и вопреки реалистичности изображаемой среды в высшей степени романтическому, причем романтическому в стиле модерн, либретто обратился Яначек непосредственно после создания музыки на строго локальный сюжет «Ее падчерицы», да еще с намерением исправить в новой опере те ошибки, которые он якобы допустил в прежней! Тот же Яначек, который так мастерски использовал драму Прейссовой!

И все-таки — несмотря на то, что заключительная вечерняя сцена первого действия с ее любовными пассажами и противопоставлением трагической любви Живного и Милы беззаботному флирту возвращающихся парочек уже предвосхищает подобную сцену в «Кате Кабановой», — центральная идея произведения не лишена подлинной драматической силы и гуманистической значительности: она заключается в вопросе, правомочен ли (и в каких пределах) художник выносить на суд публики — пусть в художественном переосмыслении — интимные отношения, его инспирирующие, а значит, и частную жизнь героинь этих отношений.

В «Судьбе» проблема усложняется (и усиливается) тем, что — насколько можно судить по пифийским намекам в либретто — герой драмы в своем произведении не только обнародовал прегрешение своей любовницы (или уже супруги) против условностей общества, но и лишил его внутренней оправданности ложным подозрением в некоем душевном обмане. К сожалению, сильное и правдивое драматическое начало почти полностью задавлено хаосом банальных, даже отталкивающих деталей, как, на-

пример, фигура безумной матери во втором действии, причем напрасно искать ответ, почему же она сошла с ума, если проступок ее дочери более или менее смягчен именно решением обеих сторон вернуться друг к другу⁹. Наиболее естественно выглядит (исключая финал) композитор Живный, в образе которого иногда угадывается сам Яначек. Обе исповеди, в которых Живный говорит о собственном произведении, — во втором действии жене и в третьем действии ученикам — относятся к лучшим местам «Судьбы».

Второй образ, наиболее привлекающий наше внимание, — Мила, в первом действии — упорная дама высшего света, во втором — покорная мать и супруга. И здесь наиболее неудачен мелодраматический несчастный конец героини. Маложизненной, какой-то недетской (вернее, слишком уж детской) фигурой является чрезмерно мудрое дитя их любви — Доубек. Мы уже не говорим о банальности персонажей, представляющих высшее общество, которыми прямо-таки кишит первое действие «Судьбы», изображенных к тому же без убедительного сатирического замысла.

Не придает убедительности событиям ни неустанное напоминание Яначека об их реальности, ни загадочность названия, которым практически все приписывается судьбе. Трагизму Яначеку это понятие было, впрочем, органически близким, как об этом свидетельствует роль, отводимая судьбе, року в «Кате Кабановой», «Записной книжке исчезнувшего» и — более скрыто — в «Мертвом доме»¹⁰. Однако в этих произведениях неотвратимость воздействия судьбы преподносится в действительно убедительной форме, рок ставит свои жертвы в такое положение, когда они неминуемо должны поддаться искушению того или иного вида, в положение, когда любовь или — наоборот — ненависть обязана любой ценой разорвать свои оковы. Здесь же ничего подобного нет: все приписано судьбе скорее всего лишь потому (несмотря на возможное влияние экзальтированной пани Урвалковой, кокетничавшей с Яначеком сентенциями о судьбе), что у любовников — поскольку бывший «щеголь» вообще не появляется — практически нет никакого антагониста, кроме безумной матери, которая по существу является лишь голосом их совести, — впрочем, ненужным, ибо подлинный кризис возникает в другой плоскости — это конфликт между художником и человеком, разыгравшийся в душе Живного, кон-

фликт, являющийся одновременно причиной его неспособности завершить оперу. Таким образом «Судьба», которую, вероятно, правильнее было бы назвать «Творение», в большей степени трагедия совести, нежели трагедия судьбы.

К счастью, музыка Яначека на голову превосходит либретто — или, скорее, к несчастью, ибо судьба «Судьбы» становится из-за этого еще более трагичной. Тот факт, что партитура обладает всеми свойствами ярко индивидуального языка Яначека, не удивителен для композитора, имевшего за плечами «Ее падчерицу», хотя структурные недостатки либретто в отдельных случаях стали причиной определенных структурных недостатков музыки, особенно некоторых длиннот в первом действии с его — напротив — слишком кратким финалом. Упреки в длиннотах касаются прежде всего некоторых случаев ненужного повторения текста, которое здесь совершенно не достигает нарастающей эффектной выразительности, свойственной «Ее падчерице», и которое в последующих «Путешествиях пана Броучека» — слава богу, лишь временно — станет у «лаконичного» Яначека весьма излюбленным средством усиления юмористической характеристики.

Однако, за исключением подобных, легко устранимых путем сокращений, недостатков, музыка «Судьбы» настолько богата и подлинно вдохновенна, а местами потрясает, что в этом отношении опера нимало не уступает самым замечательным произведениям Яначека. При таком качестве текста это особенно удивительно, и воистину гигантский результат объясним — при всей гениальности композитора, — видимо, только тем, что глубоко личное отношение к материалу, причем не только к центральной фигуре Живного, но и — именно это характерно для благородного Яначека — к мученице Миле, компенсировало композитору художественную слабость либретто.

«Судьба» означает в творчестве Яначека новый важный этап в отношении музыкального стиля. Дело в том, что с гармонической точки зрения здесь впервые — по крайней мере, в его оперном творчестве — появляются те квартовые, квинтовые, ноновые и т. д. построения, которые станут столь типичными для всего его дальнейшего творчества; эта опера открывает в творчестве композитора период последовательного монотематизма, хотя отдельные монотематические образования можно отметить

уже в «Шарке». Это и побочные мотивы (какими являются, в частности, различные попевки в первом действии) и их соотношение с главными лейтмотивами (например, неожиданное дополнительное родство попевки о солнце с лейтмотивом солнца); но особенно наглядно это видно на взаимосвязях большинства драматических лейтмотивов, каждый из которых в свою очередь имеет свои вариации, так что возникает несколько родственных тематических групп — несколько планет, вращающихся вместе со своими спутниками вокруг общего солнечного (в данном случае буквально «солнечного») центра.

Первую такую группу в «Судьбе» образует уже упоминавшийся лейтмотив, символизирующий именно солнце, в переносном смысле — жажду к жизни вообще, и его варианты¹¹. Он засверкает, например, в первом действии со словами Милы «хочу солнечного удара» (пример 50). Предостерегающе зазвучит, когда мать Милы узнает о ее уходе с Живным, затрепещет в словах Лыготского: «Это солнце, которое мы славили» (пример 51). Во втором действии он символически подчеркивает насмешки безумной матери, а в третьем — величественно засияет во время видения Живным «серебряных врат молнии» (пример 52).

Вторая, в музыкальном и смысловом отношении родственная группа лейтмотивов связана с неким задумчивым «семейным» мотивом Живных (пример 53). Впервые он зазвучит в начале второго действия, затем по ходу его — в вариациях (пример 54, пример 55). Проходит он и в воспоминаниях Живного в третьем действии (пример 56).

Наконец, третью группу образует мотив (пример 57). Его проведение в усеченном виде (пример 58) и с трогательной вариацией (третье действие, пример 59).

Из самостоятельных мотивов драматургическую роль играют попевочный мотив на слово «фатум» (см. пример 60), скорбная мелодия, сопровождающая неожиданную встречу обоих возлюбленных (пример 61), возвращающаяся в третьем действии во время исповеди Живного, в то время как ее секстолевое наложение играет значительную роль во втором действии вплоть до его стремительного завершения; в третьем действии драматическое, типично лейтмотивное значение имеют доминанттон-аккорд, звучащий всегда при изображении бури, и прежде всего пророчески-унисонная сентенция о ненаписанном последнем действии (пример 62), которой опера — не-

сколько напоминая «Мессианскую невесту» Фибиха — и завершается.

Я остановился на столь подробной тематической характеристике «Судьбы», во-первых, потому, что она до сих пор недоступна в клавире, во-вторых, и это главное, для того, чтобы читатель на конкретных примерах удостоверился, каким новым шагом в творчестве Яначека была «Судьба» даже после «Ее падчерицы».

Как уже упоминалось, удел «Судьбы» был еще более горьким, чем первоначальный удел «Ее падчерицы»; правда, тогдашний скромный брненский театр после завершения оперы в июне 1906 года высказывал с несомненной искренностью желание поставить ее (инициатива принадлежала ведущим руководителям этого коллектива — писателю Й. Мерхауту и секретарю К. Элгарту и Ц. М. Граздире).

Но в этот момент объявляют об открытии нового театра в Праге на Королевских Виноградах¹³ (которое действительно состоялось 24 ноября 1907 года), и Яначек по совету Ректориса решает добиваться исполнения оперы на более солидной пражской сцене. Как только предполагаемый шеф виноградской оперы Челанский дал Ректорису заверение в том, что в то же мгновение, как Яначек передаст оперу, она будет принята, композитор, уверенный в успехе, аннулирует 29 мая 1907 года уже данное в Брно обещание.

Только после этого Яначек официально предоставляет «Судьбу» в распоряжение виноградского театра! Но о ужас! Первое, что требует директор Шуберт, — представить либретто! Яначек неожиданно теряет уверенность в себе: «Боюсь критического ока писателя Шуберта», — с беспокойством признается он 8 июня Ректорису, а 11 сентября просит его: «Особенно подчеркните дир. Шуберту, что сюжет — это подлинные события».

Одновременно он обращается — опять по совету Ректориса — к писателю д-р Ф. Скацелику с просьбой срочно переработать либретто. Скацелик сначала принимает предложение, но 27 сентября от этой попытки отказывается, видя, что «полная переработка, представляющаяся ему необходимой», потребовала бы по меньшей мере полгода работы, что при нынешних обстоятельствах, когда музыка уже написана, не имеет практического смысла. «Наилучшее — это сам материал, — добавляет он, — но он нуждается в поэте и сценическом практике». На следую-

щий год (1908) Брно снова добивается права на постановку оперы.

Яначек на этот раз категорически не отказывает, но настаивает на том, чтобы брненская постановка следовала после виноградской. Однако уже весной — до завершения своего второго сезона — уходит Челанский, и Яначек теряет свою главную опору. Далее, в течение нескольких лет (положение не меняется даже с приходом нового директора — В. Штеха) время от времени появляется анонс, но оперу не ставят. Наконец осенью 1913 года Челанский возвращается — впрочем, только на один сезон, да и то только для того, чтобы побудить Яначека взять назад жалобу, которую подал на дирекцию театра огорченный композитор, — к руководству виноградской оперой.

В июле 1914 года Брно через посредничество Карела Комарова, предполагаемого режиссера «Судьбы», в третий раз предлагает свои услуги, и на этот раз Яначек принимает предложение. Однако 28 июля начинается война, театры сталкиваются с финансовыми трудностями, и никто и не помышляет о постановке произведения со столь проблематическим сюжетом.

Яначек, уже признанный автор «Ее падчерицы», в 1917 году еще раз обращается с просьбой переработать либретто к писателю Ярославу Квапилу, но в результате — опять вежливый отказ. Когда спустя год в подобном же духе отвечает и его новый соратник из писательского цеха Макс Брод, Яначек сдается окончательно.

Остается задать вопрос, можно ли и при каких условиях можно открыть «Судьбе» дорогу на театральные подмостки, или же и мы должны занять по отношению к этому произведению позицию, выраженную словами «это в руках божьих и останется там», либо — наконец — выбрать средний путь и удовлетвориться лишь музыкальным исполнением, как это в Брно сделал Бржетислав Бакала — первый раз в 1934 году по радио и второй — в 1954 году в концерте. Но не проступит ли еще резче при «обнаженном» концертном исполнении сомнительность некоторых ситуаций и выражений?

Я полагаю, что у произведения со столь сильной основополагающей идеей невозможно не признать определенных предпосылок сценической дееспособности. Однако прежде всего необходимо, чтобы мы — будучи свободными от фальшивого пиетета либо некритически всеобъемлющего восторга — не пугались требуемой переработки текста.

• •
•

С тех пор как были написаны эти строки, наконец-то осуществилась (в связи с тридцатилетней годовщиной смерти мастера) сценическая постановка «Судьбы», причем сразу дважды: 25 октября 1958 года под управлением Фр. Йилека в Брно (в редакции завлита Вацлава Носека), а день спустя в Штутгарте (в редакции Курта Голлоки). Обе редакции обладают достоинствами в отдельных деталях; поражают, однако, предпринятые в обеих существенные коррективы, носящие одинаковый характер, не вызванные никакой необходимостью и скорее вредящие произведению.

Вопрос об оптимальной сценической форме «Судьбы» остается, таким образом, открытым и после этих двух работ, ибо пока он не решен ни путем строгого следования оригиналу (хотя и с мелкой ретушью), ни такой редакцией, которая бы, в большей степени жертвуя буквой произведения, наиболее полно сохраняла его дух.

Итак, очевидно, что перед завлитами и режиссерами встает задача сколь почетная, столь и трудная. Но и в том виде, в каком она существует, «Судьба» всегда будет занимать важное место в творческом развитии и достижениях Яначека уже потому, что она является первым звеном в цепи его «гражданских» опер (и не только опер), за которым непосредственно следуют «Путешествия пана Броучека» и «Средство Макропулоса», новые и более величественные завоевания композитора. Одновременно «Судьба» является их предшественницей и в том смысле, что в ее причудливых и общественно-эгоистических персонажах — пока еще смутно — впервые заявляет о себе Яначек-сатирик, будущий автор остросоциальных произведений.

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ОТГОЛОСКИ

«Ее падчерица» была вершиной творчества Яначека в смысле выражения национальной самобытности: как и Сметана после «Проданной невесты», Яначек не создал больше ни одного оперного произведения, действие которого происходило бы в народной среде. Это, однако, не

означает, что фольклор утратил для него свое очарование. С прежней любовью он и дальше предавался собиранию народных песен и танцев: так, к примеру, в 1904 году на троицу по приглашению учителя Ал. Краля приехал в Бржезовую и Страни, чтобы познакомиться со старинным танцем с мечами «Под сабли»; он был от него в таком восторге, что сразу же задумал отвезти местных танцоров-шогаев с их волынщиком в Брно. В июне 1906 года он записывает песни и цимбальное сопровождение в Остравицком районе, в августе — на лесосеках под Радгоштем, в каникулы 1907 года — в Яблуньковском районе.

Полны приключений воспоминания Яначека о 1909 году: «За народными песнями я сворачиваю в места, лежащие за Билой в направлении Маков, Турзовка. Вспоминаю своего хозяина, убитого венграми. Спасаясь от жандармов через карловицкий перевал». Еще более великолепен его второй набег, в 1915 году, «на паре лошадей», в Нове Мнесто-над-Вагом — за волынщиками. Жаль только, что зачинщик и верный спутник подобных путешествий Яначека за народными песнями Франт. Бартош не мог уже больше принимать в них участия: «На Млатцовой, — вспоминает спустя годы Яначек, — я читаю большому мое предисловие к большой книге песен¹⁴. Чешская академия издает ее. На дороге к Злину мы прощаемся навсегда». И в Млатцовой — в сердце своей родной Моравской Словакии — Бартош в 1906 году угасает навеки.

Между тем Яначек становился признанным авторитетом в области народной песни: в 1903 году он организует на Мораве этнографическую секцию для общеславянской выставки в Петербурге.

Когда в это же время австрийское правительство, обеспокоенное размахом этнографического движения среди славянских народов монархии, делает попытку взять это движение под свой контроль путем сосредоточения записей народной песни в сборнике «Das Volkslied in Österreich», готовящемся в венском «Универсаль Э디션», Яначек принимает пост председателя рабочего комитета по проблемам чешской национальной песни в Моравии и Силезии (ныне Государственный институт народной песни в Брно) с той лишь целью, чтобы иметь возможность нейтрализовать тайный политический замысел австрийского правительства: он борется прежде всего

за то, чтобы народные песни славян были опубликованы в этом издании на их родном языке; и когда в 1917 году, в конце первой мировой войны австрийское правительство отдает распоряжение переслать собранный песенный материал в Вену «для более надежного хранения», Яначек срывает и этот замысел.

Тем менее, разумеется, он колеблется, если необходимо выразить свое, несходное с иными, мнение в вопросах чисто музыкальных. Когда, например, влиятельный член Центрального комитета по проблемам народной песни в Австрии Йозеф Поммер издал в 1906 году брошюру «Руководство по собиранию и описанию народных песен», в которой рекомендовал собирателям записывать песни, по возможности транспонируя их в простейшие тональности — до, ре, фа, соль, Яначек отвечает в «Далиборе» статьей «Мы собираем чешскую народную песню на Мораве», где требует, наоборот, записывать песни в той тональности, в какой ее пел народный певец; он убежден в том, что тональность характеризует не только настроение песни, но и нрав человека, и, придерживаясь того взгляда, что «колыбель песни» имеет огромное влияние на ее дух, даже сопровождает свое первое предисловие к сборнику «Моравские любовные песни» (1913) двумя фотографиями пейзажа и исполнителей из окрестностей Макова у Чадца в Северной Словакии.

Не перестает он — как мы видим — заниматься фольклором и как композитор. И если в «Судьбе» разочарованному художнику внешний мир представляется хаосом причудливых призраков, ныне, благодаря этому новому творческому контакту с народной средой в душе Яначека уже в ходе работы над этой оперой опять громко заявляют о себе оптимистическое отношение к жизни и даже настоящий, непосредственный юмор, характерные для «Четырех мужских хоров моравских» (1904).

Эти «Четыре хора» памятливы еще и тем, что посвящены «Певческому обществу учителей моравских». (В официальном названии — «моравских учителей». Но Яначек любил ставить определение в конец — см. название этого сборника!) Это посвящение говорит о новом, важном обстоятельстве: недавно основанный Фердинандом Вахом коллектив, быстро превратившийся в совершенный инструмент в руках своего дирижера, стал одновременно и совершенным инструментом для выражения музыкального гения Яначека и дал ему возможность сочинять хоровую

музыку без оглядки на возможность или невозможность исполнения — этим коллективом и было знаменитое ПОМУ. Новый сборник не только посвящен хору Ваха: появление нового коллектива отражается частично и в композиционных приемах, использованных в сборнике, хотя нет уверенности в том, что все разделы возникли после знакомства Яначека с этим хором; Вах рассказывает, что Яначек, к удивлению, сначала не интересовался новым коллективом. «И лишь когда он нас случайно услышал в 1904 году, кажется в Весели-на-Мораве, — продолжает Вах, — он был весьма изумлен и сразу же прислал мне интересное письмо и два хора — „Если знаешь“ и „Клеканица“ („Ведьма“)»¹⁵.

В самом деле, эти два, видимо, самых ранних раздела нового сборника (оба на слова известного ганацкого версификатора Ондржея Пршикрыла и на ганацком диалекте) не вызывают еще особых проблем, если не считать присущих всему сборнику «высоких» требований к первому тенору и энгармонической модуляции из f-moll в E-dur в начале третьей строфы хора «Если знаешь» («Тебя я люблю больше привольного мира»). Что касается «Ведьмы», то это, разумеется, отнюдь не хоровая (и вечерняя) аналогия трагической симфонической поэмы Дворжака «Полуденница», а скорее ее юмористический антипод: дочь подтрунивает над матерью, которая предупреждала ее не выходить в сумерки — схватит, мол, тебя клеканица. А девушка решилась, и ее схватил «пригожий молодец».

Шуточный эффект, заложенный уже в тексте благодаря неотразимому ганацкому наречью, еще более усиливается музыкальными средствами, отпугивающим звоном на одном тоне, квазибалладическими гармониями, ритмами и напряженными увеличениями длительностей (пример 63).

Ко всему этому еще добавляется вездесущая увеличенная (лидийская) кварта. Воспоминание дочери о приятной «развязке» дает Яначеку далее повод прибегнуть к своему излюбленному умилению в начале заключительной строфы, после которого — так же, кстати, как в «Если знаешь», — следует добавление из предыдущих строф.

Тем большие требования предъявляет шуточный хор «Комары» (на народный текст песни, которую Яначек уже использовал в «Ракочи Ракоши» для смешанного хора,

не говоря уже об ее обработке для сольного пения и фортепиано в «Моравской народной поэзии»). Посмотрите, каким хроматическим лабиринтом тональностей проходит юмористически-жалобная часть «комар лежит в каморе, мушка плачет на дворе»: H-dur, b-moll, gis-moll, G-dur, Ges-dur и т. д.! При этом голоса вступают, чередуясь в двойной имитации, так что гармонии заметны как бы мимоходом!

В основе четвертого номера, «Прощания», опять текст моравской народной песни «Вверх дорога, вниз другая, простимся друг с другом, милая», записанной Сушилом.

И хотя ни один из новых четырех хоров не достигает — и не пытается достигнуть — внутренней силы ранних хоровых сочинений, например «Угрозы» или «Венка», и тем более будущих безручовских хоров, они представляют собой важное (и замечательное) звено в эволюции Яначека как автора хоровой музыки, звено, которое завершает техническую подготовку к кульминационным достижениям в этой области.

Фольклорному влиянию Яначек обязан и свежестью и оригинальностью своих гармонизаций этих лет: я имею в виду «Народные ноктюры» и «Шесть народных песен», к которым можно присоединить также юмористическую «Крайцпольку», опубликованную 17 февраля 1912 года в беллетристическом приложении к «Лидовым новинам», и созданный около 1914 года мужской хор «Перина».

«Народные ноктюры» и «Вечерние напевы словацкого народа из Ровного» написаны для двухголосия (в данном случае женского) и фортепиано, все (пожалуй, слишком настойчиво) в G-dur. Эти сочинения возникли на основе записей Яначека и впервые были исполнены в Клубе друзей искусства в Брно 5 декабря 1907 года. Ад. Пискачек в «Далиборе» от 25 мая 1906 года опубликовал рассказ Яначека о них: «Я открыл нечто новое в народной музыке, совершенно своеобразное. Наилучшим образом здесь подошло бы слово „ноктюрн“. Это особые народные многоголосные песнопения, весьма интересно гармонизированные народом.

Во время своих странствий по краю я обнаружил их в местах, еще неисследованных этнографами. Я не могу без волнения говорить о них! В вечерних сумерках, после захода солнца девушки выходят за гумна, обладающая лучшим голосом запекает, стоя лицом к осталь-

ным. Запевает, а остальные подхватывают, крепко держась руками друг за друга, песня оригинальная, она тянется через вершины гор, опускается в долину и исчезает вдалеке, за водой, в темных лесах.

«Шесть народных песен, которые пела Габель Ева» (точнее, Ева Габелова из Великой Слатины, бывшая тогда работницей в Модржицах у Брно) брненской фольклористке Франтишке Киселковой и Яначеку, предназначены для сольного пения и фортепиано и сочинены не позднее начала декабря 1909 года. Оба сборника следуют, не слишком, впрочем, строго, народному способу аккомпанемента. И все же дух народной песни в полной мере воссоздан!

То же можно сказать о небольшой композиции «Крайц-полька»¹⁶, в основе которой моравская танцевальная песня, записанная Ф. Киселковой. Ее сходство с чешской «Потеряла я юбку канифасовую», обработанной Яначеком в «Ракочи Ракоши», дает ему невольно возможность показать в данной миниатюре эволюцию, проделанную им в этой области.

«Перина» принадлежит к немногочисленным у Яначека хоровым обработкам народной песни без изменений последней, — правда, Яначек дает ее в размере $\frac{2}{4}$ и — в соответствии с юмористической направленностью своей обработки — в быстром темпе, тогда как, например, Ян Поначек записывает ее на $\frac{3}{4}$ и с ремаркой «свободно и протяжно» и меняет местами вторую и третью строфы.

ПЕВЕЦ СОЦИАЛЬНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Несмотря на всю увлеченность фольклором — отзвуки столетия, которое только пробивало путь понятию народной музыки и народного искусства, — Яначек все более осознает, что народ между тем изменился: под нарастающим давлением современной нивелирующей цивилизации и иностранного промышленного капитала все бóльшая его часть откладывает в сторону красивый, но теперь уже малоподходящий костюм отцов и меняет работу на полях — часто бедняцких — и у ткацких станков — часто устаревших — на работу на фабриках и шахтах. Вчерашний свободный, лихой парень-шогай превращается в рядового члена стотысячной массы, более того, перед ним встает

альтернатива: либо отказаться от своей национальности, либо лишиться куска хлеба. Реалист Яначек не может абстрагироваться от этой новой действительности; народный костюм не может быть для него более важным, нежели народная борьба за существование — тем более что одновременно она является борьбой национальной. И поэтому Яначек, произведения которого в начале его этнографического периода обладали лишь внешними атрибутами народной жизни, ныне — после достижения идеального синтеза в «Ее падчерице» — сосредоточивается лишь на неприкрашенной жизненной реальности. Поворот к сегодняшней действительности, который — если не считать «Ангельской сонаты» — свершился в «Судьбе» и который теперь представляется абсолютно органичным, лишь облегчает эту переориентировку.

Так сами обстоятельства открывают новый этап его творчества, этап революционный. Прямым поводом для первого произведения этого рода послужили события, весьма драматические и захватывающие: на 1 октября 1905 года брненские немцы в знак протеста против требования чехов о создании чешского университета в Брно создали так называемый фолькстаг с участием немцев из всех уголков тогдашней Австрии. Чешское население ответило своей огромной манифестацией, назначенной на тот же день. Произошли столкновения, в которые по требованию тогда еще немецкого магистрата на второй день кроме полиции вмешалась и армия, чтобы очистить Беседный дом — центр чешских патриотических сил в Брно. При этом был заколот (точнее — 2 октября) двадцатилетний рабочий-столяр Ф. Павлик, скончавшийся в больнице. Яначека настолько взволновали эти события, особенно смерть простого борца за народное просвещение, что он под свежим впечатлением сочинил трехчастную фортепианную композицию под названием «С улицы 1 октября 1905 года». Первый раздел, «Предчувствие», — некая баллада, тревожный характер которой определяется ускорением движения ее третьего и четвертого тактов (пример 64).

Второй раздел, названный первоначально «Элегия», позднее «Смерть», начинается как тихий, видимо, производный от второго такта «Предчувствия», печальный напев маршевого характера с последовательными, столь характерными для Яначека паузами на всех сильных долях такта (пример 65).

Затем через репризу в *ff* он перерастает в сокрушительное обвинение и потом угасает в безутешном *pp* — в заключении, краткость которого еще больше подчеркивает отсутствие финала. Дело в том, что Яначек во время последней репетиции перед исполнением в Брно в Клубе друзей искусства 27 января 1906 года схватил ноты последнего раздела и на глазах у перепуганной исполнительницы сжег, малодушно поддавшись чувству неудовлетворенности, вероятно, под впечатлением упоительно свежих мелодий остальных сочинений, исполнявшихся в концерте («Весны» Сука и цикла «Мой май» Новака), так что вечером (в исполнении Людмилы Тучковой, профессора органной школы) прозвучали лишь первые два раздела сочинения.

Стиль композиции, по большей части, не фортепианный (местами сочинение производит впечатление скорее фортепианного переложения симфонического произведения), хотя присутствуют и своеобразные фортепианные эффекты, например в первом разделе звучание мелодической фигуры в *pp* в удлиннном педалью аккорде *ff*. В целом это сочинение — памятник скорее идейно-общественного значения, нежели творческого, во всяком случае оно делает дважды заслуженным титул почетного доктора, полученный позднее Яначеком от Брненского университета, в борьбе за создание которого он уже тогда принимал участие.

Самые богатые, словно ждавшие своего часа плоды этот период в творчестве Яначека принес, как только он (не позднее 1906 года) познакомился с «Силезскими песнями» Петра Безруча. Под этим символическим псевдонимом скрывался скромный почтовый служащий в Брно Владимир Вашек, который своими простыми, но гневными стихами, рисовавшими жизнь Тешинского края, где сплетение национального и социального гнета удваивало тяготы существования местного населения, с 1899 года будоражил национальную и интернациональную совесть в пользу своих единоплеменников, истребляемых ассимиляционным режимом «маркиза Геро» — пресловутого эрцгерцога Фридриха. Нигде не могло его слово найти почвы более благодатной, нежели у Яначека, композитора столь близкого Безручу и тешинскому люду уже своим социальным и региональным происхождением. (Насколько духовно близки были друг другу два этих народных трибуна, прекрасно свидетельствует благодарственное письмо Яна-

чека от 31 октября 1924 года по поводу поздравлений, направленных ему Безручем в связи с семидесятилетием: «Вы — единственный из той многочисленной художественной дружины — писателей — живописцев — скульпторов и пр., кто заглянул на улочку, где царят звуки, и нашел там меня. Говорят, однажды мы стояли рядом и не познакомились. Я чувствую, как близок Вам, и мы не встретились. Ваши слова пришли словно по зову, а я к ним присоединил музыкальную бурю ярости, отчаяния и боли... Так пережили мы многие минуты — и была в них одна мысль... Нас нельзя разлучить».) Они, однако, близки друг другу не только этой «мыслью», но и техникой ее выражения, техникой, которая у обоих — в музыке, впрочем, с еще более богатыми возможностями — свою мощь черпает главным образом в лапидарных, неотвратимых, как обвинение, повторях самых характерных имен и понятий. Как бы то ни было, на тексты Безруча Яначек создал в течение четырех лет — если не учитывать позднейших доработок — три своих самых значительных хора («Учитель Гальфар», «Марычка Магдонова», «70 000») — так что мы можем рассматривать их как — пусть и не заранее задуманную — трилогию.

«Только» три хора — но это три подлинные вершины, три революционных произведения чешского хорового творчества не только в идейно-содержательном отношении, но и в музыкально-стилевом. Это следует подчеркнуть особо, чтобы было ясно, сколь огромная доля в их исключительном даже в нынешних, совершенно иных условиях неослабевающим эффекте принадлежит — при всей силе самих сюжетов и их словесного выражения — музыке Яначека. Ведь музыку, например, к «70 000» и «Марычке Магдоновой» писали и другие¹⁸, и не добились успеха, а Яначек создал три национальных памятника!

Начнем с хора, который — несмотря на то, что он возник (первая редакция — осень 1906 года, вторая, совершенно новая, — весна 1907 года) после первой версии «Учителя Гальфара», — все-таки является первым, ибо он первым предстал перед чешской общественностью (12 апреля 1908 года в Простейове и уже 26 июля в Праге, оба раза в исполнении мораван) и — при всей новизне — развивает самую старую моравскую традицию — «Утопленницу» Кршижковского. Я имею в виду «Марычку Магдонову»¹⁹.

Героиня стихотворения Безруча — внезапно осиротев-

шая девушка, которая должна заботиться о своих младших братьях и сестрах: отец Магдон зашел после работы в трактир и «с разбитым черепом» «свалился в канаву» (Безруч не идеализирует взаимоотношения между своими земляками), на мать перевернулся воз с углем. Слыша, как плачут маленькие от голода и холода, Марычка Магдонова решает пойти за связкой хвороста в господский лес. Ее задерживает и ведет во Фридек жандарм. По дороге, чтобы избежать позора и насмешек «фридецких грессбюргеров», Марычка бросается в бурную Остривицу и тонет...

Яначеk положил на музыку эту балладу, применив строфическую форму, наиболее свойственную балладе и естественно возникающую здесь благодаря рефренам. Пока речь идет о преамбуле действия, типичные для Яначека двухчастные строфы не претерпевают изменений. Но стоит действию начать разворачиваться, как строгая форма строф разрушается главным образом за счет расширения первой их половины. Мелодические и текстовые элементы делятся, перекрещиваются, перестраиваются и переплавляются (лишь конец каждой строфы, содержащий, как правило, имя героини, остается неизменным, словно уже заранее создавая ей памятник), наконец, строфа, рисующая жадную хищность разлившейся реки и окончательную катастрофу, приносит — при испуганных криках «Остривице!» в других голосах — новый, резко поднимающийся вверх мотив, который подсказывает, что произойдет, в то время как секстоль рубато, стремглав падающая с трагически-диссонантной высоты первых теноров (при словах: «Черные волосы ее за скалу зацепились!»), строго сообщает: свершилось. Тем трогательнее звучит после этих волнений тихое, простое заключение:

В Старых Гамрах, позади святого поля
без крестов, без цветов торчат надгробья!
Там лежат непричащенные самоубийцы.
Там лежит Марычка Магдонова.

* *
*

Первую запись «Учителя Гальфара» Вашек относит к 1905 году. Гельферт в «Музыкальном словаре Паздирика» указывает время «до октября 1906 года» — вероятно, потому, что на копии (с бессмысленным первоначальным названием «Ректор Гальфар»), по которой эту версию

впервые исполнил плзненский певческий союз «Сметана» 27 мая 1911 года, стоит дата «28 октября 1906 года». Однако его окончательный вариант был создан — как говорит М. Брод — лишь в 1917 году, что подтверждается и поздней датой исполнения — 3 августа 1918 года, когда его пели Моравские учителя в Лугачовицах. Стихотворение Безруча основано, видимо, на действительном случае (брат этого Гальфара — Альфред Гальфар, тоже учитель, демонстрировал Яначеку в 1893 году в Седлишти на Тешинску народные песни этого края), и его героем (героем того внешне не геройского, застенчивого типа, в котором, однако, скрывается тем большая неодолимость убеждения и который у нас с наибольшей силой воплотился в Б. Сметане) является рядовой подвижник народного просвещения, молоденький учитель Гальфар, «парень хороший, парень тихий, с одним-единственным недостатком — в Тешине говорит по-чешски. При „маркизе Геро“ это непростительно: он напрасно надеется на учительское место и в конце концов теряет свою девушку, не пожелавшую ждать десять лет... И все-таки он не сдается, даже тогда, когда господа решат, что школа будет польская, и учит дальше, „как повелевает ему закон божий“. Но однажды вечером найдут его повесившимся на яблоне. Так наконец получил Гальфар место» — на кладбище, в уголке для самоубийц...

В музыкальном отношении весь хор разделен на три строфы, двухчастность которых соответствует их построению на двух тематических элементах: первый словно хочет выразить однообразие жизни героя с его вечным ожиданием (пример 66). Второй, более драматический, прямо или косвенно повествует о всех тех гонениях, которые выпали на долю Гальфара, и о его ответе на них — самоубийстве (пример 67).

Финал — весть о самоубийстве учителя — один из самых проникновенных лирических разделов в творчестве Яначека: в то время как у теноров еще звучит отдаленное эхо летнего вечера, в басах «уже вбегает девушка в черную хату». Когда потом тенора в каноническом хаосе общаются за нее: «Учитель висит на яблоне!» (яблоня — символ жизни!), Яначек стихийно драматизирует ситуацию, добавляя в басах к тексту Безруча бездыханное «Учитель? Учитель Гальфар?» Особенно красиво выражена трагическая суть стихотворения — начало концовки, — как «без молитв» Гальфара закопали, как и предыдущее:

«Есть грехи, что катехизис не прощает никогда» — тихое *Adagio* с размеренным ритмом смиренно-одинаковыми четвертями. Композитор, последовательно избегая — несмотря на то, что весь хор, хотя бы в первой части каждого куплета, твердо зиждется на *A-dur* — конечного тонического трезвучия этой тональности, вдруг бросает его в заключительных словах: «Место выдали Гальфару». Какие красноречивые примеры для главы о музыкальной поэтике и символической!

Третья часть триптиха на слова Безруча — хор «70 000». Имеются в виду последние семьдесят тысяч человек, которые до сих пор не продали свой родной язык ради кусочка хлеба, но перед ними уже маячит страшная неизбежность этого шага.

Для выражения этой трагической дилеммы Яначек использует еще более сложную форму, нежели до сих пор: к собственно мужскому хору, воплощающему живую толпу, присоединены еще четыре мужских голоса, представляющие, я бы сказал, «душу» этого бесправного люда, подобно четверем альтам в позднейшем «Дитяти бродячего музыканта» (как впечатляюще зазвучит впервые — во второй, минорной строфе — в *pp* их тоскливый вопрос «Смеем ли жить?» — если нас осталось «только семьдесят тысяч?»), и, кроме того, солирующий тенор с его уже не вопрошающим, а лихорадочно страстным «Только жить! Только жить!»

Сочинение, в основе своей трехчастное, строится на одной теме и прежде всего на ее фальцетном мотиве с терцовым, а позже даже ноновым подъемом в первом такте и падением во втором — мотиве, от которого образованы также оба выкрика. В первой, тоже состоящей из трех разделов части этот напев звучит — подобно зачину обоих предыдущих хоров — в медленных, шатающихся четвертях (пример 68).

Во второй, опять-таки из трех разделов части («Семьдесят тысяч могил роют для нас под Тешином!») напев неожиданно переходит в возбужденное *presto* с интервалами, сокращенными до малой терции. Краткое, тоскливое раздумье о тех «могилах» позволяет их будущим жертвам еще беспощаднее осознать ужас собственного положения, и новое лихорадочное возбуждение выливается — на фоне почти уже невменяемого «Только жить!» солирующего тенора на высоком *c* — в еретическую польку — стретту на ту же тему, с отчаянно циничным вызовом:

Дай нам семьдесят бочек,
семьдесят тысяч бочек!
Полуонемечимся,
Полуополячимся!

который может быть направлен лишь на осуществление угрозы: «Наверх маркиза Геро!» (то есть на виселицу маркиза Геро!), как у Безруча, либо: «Вверху маркиз Геро!» (быть может, одновременно как в немецком «Хох!» — иронически «Слава!»), как — в несколько смягченной версии — у Яначека.

Уже по своему содержанию «70 000» относятся к самым волнующим хоровым драмам.

Впрочем, даже Яначек не смог справиться с этим сюжетом с первой попытки: первоначальный вариант, оконченный в декабре 1909 года, только в 1913 году обрел свой нынешний вид.

ПОД ЗНАКОМ СВАТОПЛУКА ЧЕХА

Замысел «Песен раба».

«Дитя бродячего музыканта»

Если предыдущие сочинения Яначека гражданского звучания были направлены против иноземных угнетателей в социальной и национальной сфере, то ныне композитор обращает свои обличения в собственные ряды — против раблепных прислужников — выходцев из своего же народа и против элементов, паразитирующих на собственном народе.

И уже в процессе работы над безручовской трилогией приобретают начальные очертания новые революционные произведения на сюжеты Сватоплука Чеха. Яначек погружается в его «Песни раба», задумав создать на их основе скорее всего кантату. Наглядные свидетельства тому дает экземпляр «Песен» (10-е издание, 1895) из библиотеки Ольги Яначек-Чеховой: некоторые разделы цикла сопровождаются многочисленными набросками попевок-мелодий (как уже говорилось, Яначек всегда начинал подготовку мелодического материала с попевок наиболее выразительных мест текста).

К сожалению, несмотря на всю эту подготовку, работа дальше приостановилась. Быть может, пафос произведе-

ния оказался для Яначека слишком романтическим и образным. И он нашел более близкий себе сюжет у того же поэта в 1912 году — стихотворение «Дитя бродячего музыканта». Содержание его таково: умирает старый бродячий музыкант. Община наследует оставшееся после него: скрипка на гвозде да дитя в колыбели. В качестве стража всего этого приставляют «бабу с окулярами». В полночь привидилось старухе странное: у колыбели стоит умерший музыкант и игрой на скрипке призывает ребенка на тот, лучший свет, чтобы он не должен был, как отец, умереть с голоду или продать свою душу. Баба крестным знаменем осеняет призрак в то мгновенье, когда он целует ребенка в уста, а сама снова засыпает. Когда утром приходит староста, выясняется, что скрипка исчезла, а бабка баюкает «мертвого ангелочка».

Интерес Яначека к сюжету естествен: во-первых, он сам был сыном бедного деревенского учителя, во-вторых, важную роль в сюжете играет самый выразительный музыкальный инструмент — скрипка, в-третьих, сюжет прост и доступен. Менее доступно, однако, его музыкальное воплощение, несмотря на то что сам композитор написал в 1914 году для предполагавшейся тогда, но неосуществленной премьеры обширное объяснение в «Гудебном ревю». Он приводит главные темы и их сюжетное соотношение и дает важный программный ориентир, обращая внимание на то, что тут «тема как выражение (всегда) связана с определенным инструментом и в своей разработке от него не отрывается» — разве лишь переходит к родственным инструментам, «которыми усиливает светотени»; иными словами, «определенный инструмент является постоянным носителем одной и той же, а зачастую единственной музыкальной эмоции».

Так, например, четырехголосие альтов, которое проходит сквозь все сочинение, является для Яначека «выражением души народа, который в общинных хижинах наших деревень влачит свою горькую жизнь» — то есть неким аналогом четырех солирующих голосов в хоре «70 000» с их тоскливо вопросительным рефреном «Смеем жить?» «И пока не заговорят четыре бедные стены хижины, вся характеристика старого музыканта сосредоточена в партии солирующей скрипки».

«Всемогущ сельский староста. Куда по деревне ни глянь, всюду он, все подчиняется его воле. Его шаги меряют виолончели и контрабасы (пример 69).

Страх перед ним той же мелодией выражает басовый кларнет, жестокость его решений — тромбоны». Но так же, как «от его прихода трясется вся хижина», так «его мотив разрастается по всему оркестру».

Сравнивая это описание с поэтической первоосновой, мы видим, что Яначек совершенно так же, как в своих операх и хорах, бесцеремонно изменяет, исключает и дополняет ее элементы, хотя и помещает стихотворение без изменений во главе своей партитуры! Так, в отличие от первоосновы в начале действия музыкант еще жив, а его сына перед смертью реалист Яначек заставляет болеть. Но о старухе у Яначека вообще нет никаких упоминаний, а его замечание, что с приходом старосты «трясется вся хижина», указывает на то, что жилище (что уже видно, впрочем, по участию альтов в развитии действия), которое одновременно конкретизируется как общинная богодельня, разделяют с ребенком и другие бедняки — момент весьма важный с идейной точки зрения, ибо благодаря ему сюжет приобретает большую социальную значимость. Яначек кардинально расширяет и заостряет роль старосты. Мысли о нем беспокоят обитателей богодельни с самого начала сочинения появлением его темы (пример 70).

Бешеные удары первоначально веселого мотива музыканта в литаврах предвещают музыканту близкий конец — как раз в тот момент, когда заболевает его ребенок.

Печальное *Adagio* в *cis-moll* сообщает о смерти музыканта. Суматоха привлекает старосту. Его первоначальное удивление быстро сменяется жестокостью, с которой он сообщает о своем бессердечном решении. После его ухода остается воспоминание о нем (ужасающе тихое соло бас-кларнета на мотив старосты), переходящее потом в страстную просьбу о милости судьбы (великолепное *espressivo* половины альтов и взволнованное тремоло остальных альтов с «рваными» аккордами на последней шестнадцатой каждого такта). Настойчивее заявляет о себе в партии гобоя рыдание больного ребенка. Наконец ему является отец, игрой на скрипке призывающий его к себе в «чарующие сны» и при последних тактах своего соло (над все настойчивее, как обвинение, ударяющим мотивом старосты) заключающий его в свои объятия (пример 71).

Прибежавший вскоре староста, словно притянутый таинственной силой, озадаченно смотрит на завершение

происшедшей по его и ему подобных вине трагедии. Быть может, он даже обронит слезу сочувствия... Ведь он действовал в соответствии с предписаниями!

Долгое время столь же непростым, как и его сюжет, была судьба произведения. Первое исполнение состоялось лишь 14 ноября 1917 года — то есть только после пражского триумфа «Ее падчерицы» — в Чешской филармонии под управлением Отакара Острчила.

* *
*

В третий раз мы встречаем у Яначека сюжет Сватоплука Чеха в оперном жанре. Уже перед завершением «Судьбы» композитор лихорадочно искал сюжет для новой оперы. В апреле 1904 года, а затем в августе 1907 года он раздумывает о музыке к драме Прейссовой «Хозяйская раба» (на моравско-словацкую тему), не смущаясь тем, что музыка к ней уже была написана Фёрстером (опера «Ева»); Прейссова сама предлагает ему в конце того же апреля 1904 года одноактную пьесу «Весенняя песня». (Молодая девушка боготворит пожилого художника, который под влиянием этой любви слагает именно «Весеннюю песню». Видя, однако, что ради него она отвергает более молодого поклонника, он сам приводит ее в его объятия. «Весенняя песня» звучит для них!)

В июне 1905 года Яначек думает о создании сказочной «национальной оперы» «Гонза-герой» по либретто Карела Достала-Лутинова, с прекрасными народными стихами, но с наивным сюжетом (в конце четвертой картины разверзается Радгошь, из которой появляются бог Радгошь, праотец Чех, Пршемысл, св. Вацлав, Иржи Плахи со студентами, Тыл, Палацкий и т. д., в пятой картине ветераны исполняют марш Радецкого «Почему бы нам не радоваться...» и т. д.). В ноябре 1906 года Кvido Мария Выхочил предлагает ему свою пасхальную мистерию «Душа колоколов». (Умуленка, душа колоколов, смеет появляться среди людей только на три дня — от Зеленого четверга до Белой субботы. Любовь соединяет ее с деревенским парнем Ирккой. Но после истечения срока она должна возвратиться к своим колоколам, и у Иррки остаются лишь воспоминания и сознание того, что полное счастье возможно лишь в мечтах.) В конце 1906 года и в начале 1907 Яначек задумывается

над музыкой к веселой исторической пьесе Ладислава Строупежницкого «Пани супруга монетных дел мастера». Но едва он сделал несколько музыкальных набросков к первой сцене, как его властно — в январе 1907 года — захватила «Анна Каренина» Толстого, и Яначек начинает сочинять оперу прямо по роману, на русский текст, видимо, предназначая ее для России. Вероятно, он надеялся, на родине все еще будучи в тени, добиться признания там? Как бы то ни было, и эта работа, несмотря на ряд прекрасных находок, особенно в образах Кити и Левина, осталась неоконченной... В июле следующего, 1908 года Яначек подумывает о «Марише» братьев Мрштиков (то есть опять о своеобразной народной драме), но не получает разрешения авторов. И композитор после четырехлетних поисков и — я бы сказал — апробации различных сюжетов (показательно, в большинстве своем — реалистических) оказывается там же, где и был вначале.

И тут-то — еще в том же 1908 году — он выбирает неожиданно, но с учетом предшествующих сочинений начиная с «Судьбы», совершенно закономерно сатиру на мещанскую ограниченность, сатиру, которая заинтересовала его, кстати, значительно раньше — уже в период романтической «Шарки»: это «Путешествие пана Броучека на Луну»²⁰, к которому позднее, в военном 1917 году, присоединится новая, еще более резкая и серьезная сатира «Путешествие пана Броучека в XV столетие».

Однако, прежде чем говорить о них, мы должны вернуться к более мелким произведениям, созданным в эти же годы и являющимся не менее красноречивыми свидетельствами творческого развития Яначека. Дело в том, что Яначек, создавая произведения широкого общественного звучания, в течение всей жизни испытывал внутреннюю потребность — как, впрочем, и Сметана — писать сочинения сугубо личного характера, сочинения, в которых он искал либо оздоравливающее освежение, как в озорных по большей части «Четырех мужских хорах» и «любобной чертовщине» «На Солани „Чартак“», либо возможность предаться радостным или же печальным воспоминаниям, как это будет в фортепианных циклах «По заросшей дорожке» и «В тумане», либо, наконец, возможность почерпнуть новую силу в народном творчестве, особенно в прекрасном мире славянских былин (например, виолончельная «Сказка»).

В этом смысле интимная часть его творчества стоит

рука об руку с «анонимной» его частью — с народной песней, эхом родной земли (к которой он относит, разумеется, и матушку Русь).

ВПЕЧАТЛЕНИЯ ЛИЧНОЙ ЖИЗНИ

«По заросшей дорожке». «Сказка».
В новом доме. «На Солани „Чартак“».
Путь на юг. «В тумане»

По времени написания первым среди произведений этого типа стоит фортепианный цикл «По заросшей дорожке», который Яначек начал создавать еще во время работы над «Ее падчерицей». Некоторые из этих мелких набросков предназначались даже не для фортепиано, а для фисгармонии. По крайней мере, первоначально они публиковались в периодическом сборнике сочинений именно для этого инструмента, издаваемом в Иванчицах на Мораве под названием «Славянские мелодии». Я не хочу утомлять читателя перечислением точных дат появления (либо непоявления) того или иного сочинения — об этом можно узнать из предисловия д-ра И. Рацека к полному изданию 1947 года. Здесь достаточно сказать, что наиболее ранними являются пьесы первой группы — «Наши вечера», «Увядший листок», «Сыч не улетел», «Панна Мария из Фридека» и «Спокойной ночи», опубликованные в пятой (первые три) и шестой тетрадах за 1901—1902 годы.

Полностью первая группа, включающая еще пять пьес («Пойдемте с нами», «Щебетали как ласточки», «Нельзя договорить», «Так бесконечно тоскливо», «В плаче»), писавшихся уже непосредственно для фортепиано, была закончена в основном не позднее 1908 года, ибо уже тогда Яначек вел о ней переговоры с издателем.

Из менее обширной второй группы пьесы № 3 и 5 возникли, видимо, тоже в 1902 году, № 1, 2 и 4 — не позднее 1911 года. При жизни Яначека был опубликован, однако, лишь № 1 (в приложении к газете «Лидове новины» от 30 сентября 1911). Пять номеров второй группы отличаются от первой не только более сложным путем к широкому признанию и отсутствием названий, но и своим стилем, особенно экспериментаторский № 4 (14) с почти

«атональными» каденциями на фоне педальной гармонии — прием, который применяется Яначеком приблизительно в это же время и в сонате «1 октября 1905» и который, видимо, должен являть собой подкрепление его принципа гармонических построений. Надо, однако, подчеркнуть, что и номера с программными названиями обладают в целом крепкой, самостоятельной музыкальной структурой — это в большинстве случаев так называемые песенные формы (АВА) или рондо (АВАСА или же АВАВА).

Весь цикл — это единый ряд воспоминаний о родных Гуквальдах и безвозвратных молодых годах самого Яначека и несчастной Ольги. (Эта безвозвратность составляет глубинный смысл названия «По заросшей дорожке», выдержанного совершенно в духе народной поэзии.)²¹

Мы бы зашли слишком далеко, если бы стали подробно анализировать каждую из этих хрупких и целомудренных (даже в отношении выбора инструмента целомудренных) композиций, первых «Доверительных писем» Яначека, о беспредельном интимном очаровании и глубокой человечности которых говорят уже сами их названия²². Тем не менее я хочу обратить внимание, как, например, в «Наших вечерах» из своеобразно нерегулярных периодов главной мелодии (пример 72), родственной «прогулкам» в «Картинках с выставки» Мусоргского, появляется кажущийся новым щебечущий мотив (пример 73), который особенно красиво объединяется с вариацией главной мелодии в *dolcissimo* второго эпизода.

Как в № 3 («Пойдемте с нами») в самом же начале вступительный мотив в ритме польки, прелестно раскачивающийся, словно обнявшиеся девушки, трансформируется каскадами уменьшений как бы в их шуточное бегство; или же как в «Пани Марии из Фридека» отдаленное, преданно-покорное церковное пение женщин, особенно в своих вариациях (пример 74), не случайно почти тождественное главной мелодии более позднего сочинения Яначека «Здрава Мария» для солирующего тенора, смешанного хора и органа (пример 75), сменяет сумрачные, меланхолические аккордовые «следы», которыми словно с Паном судеб разговаривает (или, скорее, жалобно — молчит) сам композитор.

Наконец я хотел бы указать на то, какого очаровательного эффекта достигает Яначек применением лидийского лада в № 7 («Спокойной ночи!»).

Для своего следующего камерного сочинения Яначек находит вдохновение на «Руси-матушке», правда, сейчас лишь в образном смысле. Россия вдохновляет его не впервые: мы уже говорили о несохранившемся мелодраматическом фрагменте «Смерть» на слова Лермонтова (1878) и о набросках к опере «Анна Каренина». Новой, на этот раз завершенной композицией на русский сюжет стало фортепианное трио 1908 года по «Крейцеровой сонате» Толстого, которое, однако, строгий композитор, вероятно, уничтожил и лишь пятнадцать лет спустя блестяще воскресил в виде струнного квартета. Следовательно, первым сохранившимся произведением этого жанра (и одновременно наиболее зрелым в то время камерным произведением) является трехчастная «Сказка» для виолончели и фортепиано, первоначально называвшаяся «Сказка о царе Берендее». Основой ее служило одноименное стихотворение В. А. Жуковского, и его полное название таково: «Сказка о Царе Берендее, о сыне его Иване Царевиче, о хитростях Кощея бессмертного и о премудрости Марьи Царевны, Кощеевой дочери».

Уже первая попытка обнаружить сюжетную основу в сонате Яначека (за исключением, пожалуй, первой части, передающей, вероятно, встречу у озера) убеждает нас в том, сколь мудро поступил автор, сократив оригинальное название и оставив сначала имя второстепенного героя, а затем только слово — «Сказка». Ибо если уже в первоисточнике главным героем является не Берендей, а царевич Иван со своей избранницей, то в музыке это тем более подтверждает молодцевато-бодрый либо юношески нежный характер всех тем. Так, о царевиче сразу же говорит свежая богатырская «фанфара», с которой виолончель (пиццикато) вторгается в первой части после каждого фрагмента слегка волнообразной вступительной мелодии в *Ges-dur* (пример 76). Соседний раздел, который затем — после драматического октавного тремоло фортепиано — в дорийском *gis-moll* выливается в канонический диалог двух инструментов, звучит прямо-таки как помолвка молодых людей (пример 77).

Тема любовного дуэта после постепенного нарастания резко переходит в ускоренный двухдольный такт, несется словно в бешеном галопе. Сокращенная реприза «любовной» темы завершает первую часть без привычной репризы первого раздела — еще одно доказательство, что композицию определяли и программные установки.

Вторая часть начинается опять каноническим диалогом между фортепиано и виолончелью, на этот раз на мотив легкого насмешливого характера (пример 78).

Ему, однако, сразу же отвечает более медленная лирическая вариация (пример 79).

«Игра» повторяется, в лирическую вариацию вторгается первоначальный мотив, а потом и фанфара из первой части, затем — после кульминации в новом звучании лирической молодни у виолончели над воздушными, гармонически обогащенными арпеджио фортепиано возвращается вступительный мотив в своей первоначальной игровой форме. Однако он быстро, словно разочарованно замедляет свое движение и затихает, так что и эта часть кончается будто растаявший сон.

То же самое можно сказать и о третьей части, и она начинается и в различных вариациях пронизана мотивом молодецкого, богатырского и при этом так отчетливого русского характера, что даже такой близкий свидетель творческого труда Яначека, как Ян Кунц, в своей рецензии на первое исполнение писал о нем как о русском народном напеве и по требованию Яначека должен был уже на следующий день взять назад свои слова (пример 80).

Финальное «исчезновение» каждой части лишь усиливает воистину сказочный характер «Сказки», очарование которой удваивается благодаря способности Яначека так проникнуть в дух русских былин, что в этом отношении он не уступит русским по происхождению, какими были Римский-Корсаков либо автор «Жар-птицы», созданной, кстати, в том же 1910 году. Он не уступает им в звуковом волшебстве и в индивидуализации инструментальных партий, к этому в «Сказке», как и в «Дитяти бродячего музыканта», присоединяется еще поэтическая символика, виолончель последовательно «говорит» от имени молодого царевича (оба богатырских мотива вообще не появляются в партии фортепиано), а фортепиано — от имени прекрасной царевны его сердца.

Нужно отметить, что редакция, о которой идет речь, не полностью соответствует первоначальной версии (завершенной 10 февраля 1910 года и исполненной 13 февраля того же года Р. Павлатой и Л. Прокоповой в Брно), а является переработкой 1923 года, исполненной впервые Юл. Юнеком и Р. Небушковой 21 февраля в пражском Моцартеуме²³.

Спустя несколько месяцев после завершения «Сказки», этой мечты о семейном счастье, супругам Яначекам удалось наконец-то 2 июня 1910 года переехать в отдельный дом. Еще три года назад, в 1907 году, Обществу по благоустройству церковной музыки удалось по совету Яначека купить у одной торговой фирмы виллу на углу Коуницовой (Гискровой) и нынешней Сметановой улиц и перевести туда с Якубской улицы органную школу. Яначеку пришла и другая счастливая идея: поскольку его супруга настаивала, учитывая его здоровье, на переезде в какую-нибудь виллу с садом²⁴, Яначек предложил Обществу построить в саду «греческой виллы» на месте ненужных уже конюшен виллу меньших размеров для директора, который бы вносил арендную плату за квартиру. Так возник так называемый «домик», «приют» Яначека, в котором мастер жил и творил вплоть до самой смерти.

В новом брненском «гнезде» у Яначеков «наступил» (как вспоминает пани Зденка) «спокойный, полный умиротворенности период». Со знакомыми встречались редко (к ним относился прежде всего художник и фотограф И. Л. Шихан, который был свидетелем на свадьбе Яначека, и врач д-р Веселый с супругой, писательницей Марией Кальма-Веселой) — в кафе «Белльвью» или «Славия».

Тем большая сердечность царила дома. Особенно «прекрасно было по вечерам» — читаем далее в воспоминаниях пани Яначековой. «Мы оба читали что-нибудь, или я брала ручную работу, он расхаживал по спальне, и мы разговаривали. Чаще всего, о его работе. У него всегда было много замыслов, как способствовать подъему музыкальной жизни в Брно. Он основал концерты органной школы в Лужанецком зале, устраивал концерты в Беседном доме, работал в песенной комиссии, говорил о своих сочинениях, о школе, о прочитанном. В то время он долго изучал „Психологию народов“ Вундта; говорил, что она очень помогает ему в изучении фонетики. Иногда он читал мне целые музыкально-теоретические лекции. Если я чего-либо не понимала, то спрашивала его, и он с радостью мне объяснял. Были минуты, когда он прямо горел желанием говорить о своей работе». (Только в процессе самой работы его нельзя было беспокоить — тогда он мог быть «очень злым».)

«Я всегда должна была быть душевно готова соответствовать ему, быть гибкой, чтобы моментально суметь

приспособиться к его настроению и идеям. Я это сознавала, меня это радовало, я росла благодаря этому. Я заранее предвкушала эти вечера, как самое прекрасное, что мог принести день...»

* *
*

Первое сочинение, написанное Яначеком в заветном «Тускуле»²⁵, — валашский ноктюрн «На Солани „Чартак“». Произошло это так: осенью 1910 года Яначек приехал в Простейов, главным образом ради того, чтобы посмотреть недавно построенный народный дом, при котором была хорошая театральная сцена, и присутствовал там на репетиции мужского хора «Орлице», исполнявшего некоторые его произведения. (Быть может, до сего времени сохранилось кресло, на оборотной стороне сиденья которого какой-то усердный хорист написал дату с предупреждением: «В этом кресле сидел маэстро Яначек!» — свидетельство, что уже тогда он был знаменит в Моравии!)

Приближалось пятидесятилетие «Орлице», приходившееся на 1912 год. И тут по инициативе Вилема Штейнмана, тогдашнего хормейстера «Орлице» и женского вокального объединения «Властимила», которое вместе с «Орлице» участвовало в исполнении смешанных хоров, комитет решил попросить Яначека сочинить к юбилею «Орлице» мужской хор с оркестром. Были отобраны и тексты: несколько приличествующих поводу торжественных стихотворений и поэтический сборник Мартина Курта (псевдоним д-ра Макса Кунерта) — последний явно потому, что полон социальных и бескидских мотивов. Получив поручение передать эти тексты Яначеку для более детального выбора и лично с ним обсудить все проблемы, хормейстер Штейнман в преддверии рождественских праздников 1910 года отправился в Брно.

Торжественные тексты Яначек сразу же отверг. Когда же Штейнман обратил его внимание на стихотворение Курта «На Солани „Чартак“», композитор им так быстро увлекся, что еще в присутствии гостя с лихорадочной поспешностью набросал карандашом композицию (эти заметки и сейчас можно увидеть в экземпляре стихотворений Курта, принадлежавшем Штейнману). Она, безусловно, свидетельствует о стремительной музыкальной фантазии Яначека, ибо во время непосредственной работы ему не

пришлось почти ничего менять в этом наскоро набросанном построении текста.

Получив разрешение поэта на свои, с точки зрения стихосложения, опять несколько своеобразные коррективы, Яначек немедленно приступил к сочинению и 24 апреля 1911 года отослал Штейнману готовую партитуру с посвящением простейовскому хору «Орлице», который и исполнил ее впервые под управлением Штейнмана 23 марта 1912 года.

Место действия баллады — «стародавняя» знаменитая корчма «Чартак» в Бескидах. Поэт, или же молодой человек, от имени которого говорит поэт, приближается к «Чартаку» с печальной думой о «бледной всацанке» (то есть красавице из Всетинского района, «Всацка»), которую он только что оставил в Карловицах. Вдруг он слышит доносящееся из освещенной корчмы бряцанье цимбал, а у входа видит привлекательную дочь корчмаря; не надо, ей-богу, дважды спрашивать, кто ее, гей! «в танце схватит»:

Уже держу ее за талию,
Руки у меня дрожат,
Дыханье стесняет мне
Ее пышная грудь ²⁸.

И когда потом «Чартак» «весь уже погружен во тьму», в объятиях гостя сладко дышит дочь корчмаря, а Карловицы (в том числе и бледная красавица!) забыты...

Этот сюжет, в котором нет иных мотивов, кроме силы природы, диктовал и композицию сочинения: быстрая, танцевально-вихревая часть (в этом отношении баллада эта одновременно являет собой нечто вроде «баллаты» в первоначальном, танцевальном смысле) между двумя медленными, более или менее одинаковыми по настроению частями.

Два основных мотива символизируют обе вспышки страсти поэта: вступительный мотив на тихом длящемся *cis* (в какой-то дорической тональности с лидийски повышенн^{ой} квартой), который я бы назвал мотивом печали или тоски (пример 81).

Затем сразу вступает хор с мотивом «Солани» (пример 82).

Первый мотив дробится, уменьшается, словно Карловицы на горизонте, и превращается, дополненный целомудренным пока мотивом «Солани», в заунывно-сердечные сексты кларнетов при воспоминании о «далекой милой» (пример 83).

Из быстрого, оживленного сочленения обоих этих мотивов внезапно, словно по велению демонической силы, вырывается нетерпеливо-страстный мотив необузданной средней части (пример 84).

Вихревые трели, глиссандо арфы, возбуждающее позвякивание треугольника и колокольчиков, которые уже в медленном вступлении (в виде какого-то далекого перезвона) подготавливали «чувственный» поворот, вместе с буйным, прямо-таки заполняющим всю «сцену» припевом «На Солани „Чартак“» в басах и «невменяемые» страстные придыхания (мотив влечения) в тенорах (см. пример 15) — все это, сопровождаемое ускорением темпа вплоть до Presto, с небывалой силой способствует упонительному эффекту танцевальной вакханалии. Не менее упонительно и ее замирание в протяжном напоминании о «Чартаке» в приглушенных валторнах (пример 86):

Оно возвращает нас к началу, на этот раз с изображением звездной бескидской ночи, и затем несколько раз многозначительно чередуется со вступительным мотивом тоски, угасанием которого этот валашский ноктюрн столь же неожиданно, сколь и закономерно, типично по-яначековски, заканчивается на последней шестнадцатой такта. Стихотворение Курта страстностью своего содержания и местом действия (родной край композитора) вдохновило Яначека на одно из самых очаровательных и наименее исполняемых произведений. Можно лишь сожалеть, что оно длится так мало — лишь семь минут. Но семь минут, наполненных полнокровной жизнью...

* *
*

В каникулярное время 1912 года осуществляется наконец мечта обоих супругов Яначек — опять увидеть море. На этот раз, однако, это будет не «олово» северного — как в 1896 году недалеко от Петербурга, — а «радужное сияние» южного моря.

Они направились через Альпы на Риеку, а оттуда кораблем до Цирквеницы.

«Море. Ракушки видны даже на глубоких местах. Осьминоги с большой семьей осьминожат». (Яначека обвораживают и дельфины.) «Солнце в полдень обжигает»

ет побережье. Заходит и протягивает золотой мост от побережья к себе на горизонт.

По нему могли шествовать три святых старца Толстого. Холодок в Винодоле²⁷.

Экскурсия на виноградники Крка.

Женщины, изможденные работой; беззаботные рыбаки. Вокруг Раба.

В Пулу к римским развалинам; амфитеатр.

Буря на море (во время которой Яначек — единственный из пассажиров — остается на палубе, жадно наблюдает за взбешенной стихией и записывает ее „попевки“).

Триест и его трактиры.

Белая Любляна; замок и его сторож, чешский ветеран.

Бледское озеро с маленькими костелом и колоколом, привораживающим девушкам женихов.

Триглав в золотой короне возник на горизонте.

Овраг Виндгар с диким водопадом.

А в завершение упорный ревматизм».

Впрочем, последний — уже по возвращении, зато еще более настойчиво: с ноября по март маэстро почти не может двигаться, поэтому все это время он должен давать уроки на дому.

* *
*

Между тем Яначек пишет еще одну интимную исповедь — фортепианный цикл «В тумане»²⁸. Четыре пьесы, составляющие новый цикл, на этот раз не имеют уточняющих названий, однако все они связаны с общим названием более чем убедительным использованием «затуманенных тональностей» с пятью или даже шестью бемолями, с преобладанием черных клавиш, а также тем, что все они построены по одному и тому же простому типу АВА, то есть с контрастной средней частью (о которой иногда напоминает кода); у них есть на этот раз — хотя бы частично — и мелодическая связь, а значит, и программная.

Однако простота формы совершенно не означает простоты музыкальной фактуры пьес: особенно в метрическом отношении здесь царит — как результат крайней интимности содержания — еще большая свобода, нежели в цикле «По заросшей дорожке», в тематическом плане Яначек и здесь использует главным образом «взволнованные» ускорения, движения, сжатия мелодии.



Физические страдания, выпавшие на долю Яначека после окончания этого произведения, возвращаются в иной форме сразу же в летние месяцы 1913 года. По совету врачей он проводит их в Карловых Варах (он предпочел бы на юге, но «от этого (военного) балканского фарса человеку жутко»).

Едва он приехал долечиваться в Мшено, как началось рожистое воспаление, и его перевезли в больницу в Роуднице. Наконец он возвращается в Брно более или менее здоровым, однако едва он стал свободно передвигаться, как начинаются судороги ног, вновь приковавшие его к креслу.

Яначека-композитора постигает новое разочарование: репетиции «Судьбы», анонсированной наконец-то театром на Виноградах в августе 1912 года, снова и — как вскоре выясняется — окончательно срываются, поскольку капельмейстер Голечек, с которым Яначек уже в Брно не был в добрых отношениях, отказывается работать над оперой. (Певцы, мол, испортили бы себе голоса.) Дирекция, правда, поручает репетиции другому капельмейстеру — Ад. Пискачеку, но тот уже не в состоянии преодолеть растущее сопротивление членов труппы.

А Яначек? Наперекор этим горьким известиям и не менее горьким впечатлениям «от этого балканского фарса» (где разыгрывается братоубийственная война за турецкое наследство) он создает (в конце 1913 — начале 1914 года) кантату-легенду для сопрано, тенора, смешанного хора, оркестра и органа на текст «Вечного евангелия» Врхлицкого. Тихий призыв к человечности, воплощенный год назад в «Дитяти бродячего музыканта», перерастает в послание любви ко всем живым существам, в настоящий призыв к человечеству.

«ВЕЧНОЕ ЕВАНГЕЛИЕ»

Название «Вечное евангелие» («*Evangelium aeternum*») ²⁹, взятое из «откровения» Иоанна Богослова, 14, 6, было дано сочинениям аббата Иоахима из Фиоре (ум. 1202) после его смерти. Хотя аббат Иоахим и не был пророком, он верил в то, что наделен даром толковать библейские пророчества. Содержание одноименного стихотворе-

ния Врхлицкого (из сборника «Фрески и гобелены») составляет видение Иоахимом ангела, приносящего «вечное евангелие» и предсказывающего приход идеального «третьего царства», царства Духа после царства Отца и царства Сына, царства любви ко всему живому на свете. А «Франтишек» (Франциск Ассизский), который из-за его любви и к животным здесь несколько абсурдно поставлен выше самого Христа, будет его центром, его «главносвященником».

Этот сюжет, сближающий произведение Яначека в идейном плане с пьесой Зейера «Под яблоней» на музыку Сука, «Эпилогом» того же композитора и «Песней Солнца» Фёрстера на слова самого Франциска Ассизского, трактовался Врхлицким безусловно самым искренним образом³⁰, хотя и служил для этого виртуоза слова скорее раздражителем поэтической фантазии, нежели поводом для личной интимной исповеди. Но даже если не учитывать то обстоятельство, что поэт приписывает здесь Иоахиму некоторые тезисы, которые с точки зрения догматов взаимно исключаются и от которых сам тихий ассизский святой в ужасе оградился бы крестным знамением — не говоря уже об ангеле присутствующем, — эффект сюжета ослабляется определенным модернистским вербализмом, который будет еще более спорен в одновременно создающемся «Путешествии пана Броучека на Луну», хотя там он понимается сатирически (и заострен, между прочим, именно против Врхлицкого!). Я также не скрываю мнения, что Яначек, как мне кажется, в своей стихии больше тогда, когда обращается к нам не с моральными сентенциями, а с живыми картинами людских судеб, как, например, в «Ее падчернице», где моральные выводы (в «Падчернице» — вечное евангелие любви!) произвольно и естественно выявляются сами собой.

Тем более нас должно удивлять, что Яначек на такой основе создал и какую подлинную красноречивость он сообщил риторическому тексту (разумеется, им опять сокращенному и переделанному), трактуя его как болью освященное исповедание веры в человека — исповедание, нить которого тянется от этого произведения до самого «Мертвого дома».

Композиционно он разделил произведение на четыре части, из которых первые три составляют неделимое целое, четвертая — как бы эпилог, начинающийся словами Иохима: «Это все мне говорил ангел ночью темной». Самого

ангела и его евангелие любви воплощает — кроме солирующей скрипки — солирующее сопрано, тогда как солирующий тенор (то есть Иоахим из Фиоре) и хор являются толкователями и комментаторами. Тематический материал кажется на первый взгляд для двадцатиминутного сочинения слишком пестрым, но вскоре мы понимаем, что речь идет в основном о вариациях, трансформациях и заменах одних и тех же элементов, что характерно для Яначека.

Произведение начинается величественным подъемом октавного мотива на фоне разложенного аккорда (пример 87).

Этой теме, долженствующей, по объяснению композитора, выражать раскрытые объятия, желающие заключить в себе весь мир, соответствует печальный мотив в *as-moll* (пример 88).

Он сочетается с легким, как небесное облачко, терцовым мотивом. Развитие ритма аккомпанемента переходит в псалмообразный напев молитвы монахов (пример 89).

Новому проведению начальной темы (на доминанте) мягким, «жертвенным» мотивом отвечает солирующая скрипка (пример 90).

На вершине этого мотива при полном молчании оркестра — хор в первой части вообще не участвует — вступает наконец солирующий тенор (Иоахим) со словами «Да свершится» (пример 91).

Еще одно проведение начального мотива и этот напев в вариации валторн (пример 92), сближающийся с «жертвенным» мотивом, ведут к триумфальной фанfare трех труб (пример 93).

Ее нарастание и заключительное затихание завершают первую часть. Весть об ангеле, несущем гибнущему человечеству новое евангелие, сопровождается взволнованным проведением скорбного мотива в сжатой форме (пример 94).

Эта тема концентрируется, поддерживаемая самыми высокими звуками труб (вплоть до $es^3!$), а затем опять расширяется и как бы переходит в новый мотив (пример 95).

Начальный и заключительный аккорды этого мотива (в действительности же сочетание субдоминантного трезвучия с доминантой) употребляются в «Вечном евангелии» столь последовательно, что тоже получают драматургическую функцию. Новый, мощный подъем венчается двойным

проведением мотива и завершается аккордами арфы (пример 96).

Начало третьей части неожиданно приносит затихание на ноте *f*, и тот же начальный мотив шелестит ныне в тремоло *pp sul ponticello* в нарастающем звучании, прерываемом его сокращенным проведением (пример 97).

IV часть (эпилог) начинается новой вариацией печального мотива (пример 98).

Затем (вслед за словами Иоахима: «Я, из Фиоре Иоахим, предрекаю этот век золотой», бросаемыми после мощного подъема на начальной теме опять в полную тишину) новая хоровая кульминация приносит последнее радостное взаимное уверение в грядущем царстве любви.

Первые «Вечное евангелие» было исполнено 5 февраля 1917 года — то есть еще во время войны, но уже после победы «Ее падчерницы» — пражским «Глаголом», а в Брно в 1919 году филармонической «Беседой» под управлением Ф. Ваха. Позднее, в 1924 году, оно прозвучало еще торжественнее в рамках празднования семидесятилетия Яначека, к которому композитор переработал это произведение, заменив, в частности, три солирующие скрипки одной.

Свидетельством мощного отклика, какой вызвало это сочинение уже в первоначальном своем варианте, пусть служат хотя бы в сокращении слова, написанные о нем тогда же в «Гудебном ревю» в феврале 1917 года Ладиславом Выцпалком — композитором, который сам обогатил чешскую музыку рядом замечательных кантат: «Яначек видит все сквозь призму драматизма жизни... И его „Вечное евангелие“ можно понимать как драматическую сцену».

ПЕВЕЦ НАЦИОНАЛЬНОГО СОПРОТИВЛЕНИЯ

Скрипичная соната

«Распростертые объятия» Яначека пока обращены в пустоту: шестидесятилетний рубеж, которого он достигает 3 июля 1914 года, проходит почти незамеченным (как непрактично к тому же родиться в каникулярное время!). Только верный Клуб любителей искусства издает к юби-

лею партитуру «Дитяти бродячего музыканта» да органная школа организует небольшие «домашние» торжества с поздравлениями и подарками представителей кураториума, профессорского корпуса и учащихся, на что Яначек отвечает «праздником» для учеников и приглашением профессоров с их супругами на скромный ужин в Лужанках, а потом в свой сад на вино и пирожные.

Юбилей Яначека ничего, разумеется, не меняет в позиции Национального театра по отношению к «Ее падчерице».

28 июля 1914 года разразилась война, какой еще никогда не переживало человечество.

Яначек в это время (с середины июля) находился в Гуквальдах, откуда хотел поехать с супругой опять в Цирквеницу и в Черногорию. Теперь он вынужден был от этого отказаться.

В этой напряженной атмосфере зародилась скрипичная соната Яначека³¹.

Это не первое, как мы знаем, сочинение Яначека данного жанра: уже во время своего пребывания за рубежом в 1880 году он написал две (несохранившиеся) сонаты для скрипки и фортепиано: одну (незавершенную) в Лейпциге, вторую — вскоре после первой, в Вене, для профессора Кренна. Но и в этой сонате Яначека зрелого периода одна из частей относится к более раннему периоду, чем остальные, — она озаглавлена «баллада». Кроме того, это сочинение с момента возникновения его первой версии пережило по крайней мере три метаморфозы, причем полностью «выдержала испытание» именно та лишь часть, которая первоначально к нему не относилась, — то есть баллада (за исключением таких деталей, что первоначально она оканчивалась в *Cis-dur*, а теперь менее убедительно в *cis-moll*, первоначально составляла третью, теперь вторую часть).

Русский характер всего сочинения выдает и явное тематическое родство с оперой «Катя Кабанова», созданной только в 1919—1921 годах! Так, главная тема первой части (пример 99) почти тождественна, включая тональность, мотиву, которым в «Кате Кабановой» завершается предпоследняя картина (пример 100).

Главная тема третьей части (некое скерцо на $2/4$) напоминает, с одной стороны, колокольчиковый вариант темы судьбы в «Кате Кабановой», с другой — «Все домой, домой» Кудряша (несмотря, впрочем, на то, что она мог-

ла происходить и от Дворжака американского периода, пример 101).

Наконец, в-третьих, главная тема последней части настоятельно заставляет вспомнить главную (тоже фортепианную) тему первой части виолончельной «Сказки», то есть произведения также на русский сюжет.

Соната — еще одно доказательство того, что Яначек всегда и везде исходил исключительно из внутренней сущности произведения, без оглядок на все кажущиеся неодолимыми законы успеха. И если, задетый безразличием Яр. Коциана, которому он в 1915 году послал сонату, он высказался о ней в письме к певице Кальме-Веселой следующим образом: «Я, разумеется, не считаю ее произведением исключительным, но вторая и третья части несут в себе долю правды», то мы, безусловно, признаем это качество и за двумя другими частями. Мы признаем это и за той частью, которая сначала являлась последней и которую Яначек в окончательном варианте полностью исключил, заменив первой частью (*Adagio gis-moll*), а ту, в свою очередь, — при одновременной перестановке ее с балладой — нынешним скерцо на $2/4$.

Уже прекрасная, возвышенная главная тема этой выброшенной части (*Con moto, Tempo di marcia*) — чистой воды Яначек, звучит ли она — как в начале — в воздушном *p*, словно просвечиваясь сквозь утренний туман (пример 102) или же — как в репризе — в гимноподобном торжественном аккордовом³² изложении (пример 102).

Кроме того, эта часть интересным образом придавала всей сонате циклическую форму, во-первых, цитатами двух мотивов из *Adagio gis-moll* (тогдашней второй части), во-вторых, тем, что триолевая фигура, которая сопровождает главный напев, играла тогда значительную роль и в первой части; однако там отсутствовало, например, трехтактовое рубато (вместо этого вступлению главной темы предшествовала как бы намеками экспозиция в *pp*).

Как бы то ни было, первоначальный вариант сонаты заслуживает того, чтобы быть время от времени исполненным (как это и делал несколько раз покойный концертмейстер Брненского радио Индржих Полашек), а незаслуженно выброшенная последняя часть должна быть издана. Ибо если был расточительным Яначек, нам расточительными быть непозволительно...

ЖЕНСКИЕ ХОРЫ

«Волчий след». «Градчанские песни».

«Кашпар Руцкий»

Надежды на скорую победу растаяли, война затягивалась и начинала ощущаться уже в тылу. Быстро почувствовали ее и Яначековы: к нехватке продовольствия прибавилась (из-за призыва в армию) нехватка учеников, были упразднены государственная и земская субсидии на органную школу. Это привело к тому, что зарплата ее директора снизилась до 100 крон в месяц, к счастью, эта сумма несколько увеличивалась благодаря пенсии Учительского института — пенсии, весьма скромной, ибо Яначек ушел оттуда ранее положенного срока.

Призывы в армию коснулись Яначека косвенно и в иной форме — ведь он был композитором преимущественно хоровым, с удовольствием ищущим самовыражения в сочинении музыки для мужского хора. Еще в 1914 году он написал для этого «инструмента» хор «Перина».

Однако после этой аранжировки он уже долго не будет сочинять для мужского хора. Ведь и знаменитое ПОМУ, как и другие мужские певческие объединения, вынуждено было вскоре прекратить свою деятельность, ибо его шеренги сильно поредели ради шеренг совсем другого рода.

Но поскольку всякие ограничения у творческих натур пробуждают еще большую изобретательность, этот урон принес пользу, так как способствовал проявлению объединения женского: под руководством того же хормейстера был создан хор моравских учительниц. Вслед за Вахом обратил внимание на эту область хорового пения и Яначек, и этот внешний импульс (как когда-то появление мужского хора Ваха) пробудил новые, неожиданные возможности композиторского потенциала Яначека. Он пишет одно за другим пять сочинений для женских хоров, которые сразу же по праву входят в число его самых замечательных произведений: это «Волчий след» на слова Врхлицкого из книги «Эпические стихотворения (Романсы и баллады)», заверченный 25 января 1916 года, «Градчанские песни» (три номера) на слова Ф. С. Прохазки, законченные, вероятно, 1 февраля 1916 года, и

балладический гротеск «Кашпар Руцкий» на слова того же поэта, законченный 12 февраля 1916 года. Любопытно, что, подобно тому как позже Яначек с удовольствием будет обогащать мужские хоры («Наше знамя», «Безумный бродяга») солирующими женскими голосами, в данном случае он в три из этих пяти женских хоров вводит дополнительно какой-нибудь солирующий инструмент: в сумрачном «Волчьем следе» — строгое фортепиано, в импрессионистских «Градчанских песнях» — флейту и арфу, тогда как самый сложный (но потому-то, разумеется, и самый оригинальный) хор «Кашпар Руцкий» свободен от какой бы то ни было инструментальной опоры или дополнения.

Баллада «Волчий след» повествует о том, как старый гетман, две ночи напрасно «искавший волчий след» на заснеженной равнине, вконец раздасадованный и объятый к тому же странным предчувствием, возвращается домой, видит в окне силуэт своей молодой красавицы-жены и — еще один, склонившийся к ней в жарком объятии.

Что же, вечным будет этот поцелуй?

Гетман к щеке прижимает ружье с дикой дрожью.

Раздался выстрел... вскрик — степь и снег молчат.

Гей! Сегодня гетман действительно нашел волчий след.

Эта волнующая музыкальная драма — трехчастная композиция, причем крайние части (обе в *cis-moll*, «зловещей» тональности Яначека) основаны на тихом напеве (пример 103).

При зарождающемся подозрении гетмана и нарастающей напряженности мотив сводится к своему как бы следящему второму элементу.

Лирический вариант первого элемента, в более медленной средней части напоминающий побочную тему последней части скрипичной сонаты, характеризует прелести опьяненной любовью гетманской жены, не подозревающей, что под окном уже стоит смерть (пример 104).

Однако при вспышке ревности гетмана и первый элемент главной темы приобретает крайне драматический характер, после чего его короткая реприза с цитируемым поэтическим добавлением («Сегодня нашел гетман волчий след...») завершает этот волнующий хор.

«Градчанские песни» занимают среди «военных» женских хоров особое место уже благодаря той патриотичес-

кой направленности, которая принесла стихотворениям Прохазки значительную популярность среди чешской общественности еще перед войной. С момента своего появления в 1904 году они выдерживают все новые и новые издания. Эти стихотворения не дают Яначеку возможности выразить свой деятельный, революционный патриотизм, который заявит о себе вскоре в «Тарасе Бульбе», они суть отражение патриотизма, склонного к раздумьям, облегчающим душу воспоминаниями о прошлом.

О если бы только любовь жила,
шествуя по земле с песней во взоре,
убогая страна, где бы ты была,
сколько бы было чудес!

Три части цикла воспроизводят, как метко говорит М. Брод, «подлинное настроение хоров: они — кладезь неги и воздушной поэзии, обволакивающей ароматом роз и меланхолией главный объект, которым — как символ великого прошлого — являются Градчаны!» В отношении вокальной фактуры хотелось бы указать на хоровые октавы, пронизанные иногда иными голосами в равномерных фигурациях легато в средних голосах, свойственные чешским хоровым композиторам уже со времен Кржижковского, и «педальные» эффекты, как, например, неожиданно резко «придушенный» аккорд хора в № 3³³. Звуковой эффект Яначек усиливает прямо-таки в манере Дебюсси — использованием флейты в № 2 и арфы в № 3, причем — в отличие от флейты, участие которой вызвано чисто звукоживописными целями, — арфа (как мы видели) непосредственно участвует в развитии сюжета. Она начинает пьесу октавным вариантом первых трех нот главного мотива (пример 105), из которого рождается (у этого же инструмента) некий «королевский» мотив (пример 106).

Драматический сюжет стихотворения дает Яначеку возможность для всестороннего использования разработки всех композиторских средств в финале к моменту провозглашения пророчества («Каменная поэма будет стоять и впредь!»), после чего еще более эффектным кажутся затихания и особенно трогательные, чисто яначековские лирические «переплетения» концовки; в то время как солирующий голос при словах «сколько было бы чудес» уверенно нарастает, хор едва шепчет: «Убогая страна!»...



Почти одновременно с «Градчанскими песнями» и как их фантастический антипод была написана на слова того же Ф.С. Прохазки и опять в форме женского хора баллада «Кашпар Руцкий». В отличие от «Градчанских песен» речь здесь идет не о сожалении по поводу угаснувшей славы страны (хотя сюжет относится к тому же историческому периоду), а об интимной истории ловеласа и афериста-алхимика, состоявшего на службе императора Рудольфа II, осужденного в 1612 году на казнь четвертованием; однако накануне исполнения приговора мошенник вешается в тюрьме; хотя приговор, тем не менее, приводится в исполнение, но и после двукратной смерти злодея мир не обретает покоя — нет его и в душе пана Кашпара: притворяясь тоже алхимиком, Вельзевул, забавы ради, прячет ее как золото в бутылку, а бывший ее владелец сорок ночей ездит по площадям Града на огненном козле в сопровождении 100 000 колдуний и 100 000 рыжих кошек. Баллада завершается «сравнительным» размышлением поэта: «Новые Кашпары опять кашпают, и если бы Вельзевул опять захотел расставить ловушки для душ, то где бы он набрал для этих кавалькад столько козлов!»

Итак, перед нами «барочный страшный сюжет», воистину «словно созданный для эксцентричных романтиков» типа Э. Т. А. Гофмана», как характеризует его, скажем, И. Плавец с указанием на родственность, с одной стороны, с «Ночью на Лысой горе» Мусоргского, с другой — с фантастическими операми Яначека — «Путешествие пана Броучека» и «Средством Макропулоса» (с последней он связан также общим историческим фоном — эпохой Рудольфа и алхимиков). Однако особую ноту придает этой подлинной «градчанской песенке» нарочито юмористическое подражание бродячим певцам, которых, впрочем, имитирует уже поэт, во-первых, легкомысленным, в ритме польки, припевом «Пан Кашпар, туда, пан Руцкий, сюда», во-вторых, уже вступительным разъяснением:

Рву ее я как малину
эту старую новину,
верующим спою ее,
неверующим прошу.

Яначек усиливает впечатление еще тем, что переворачивает «с ног на голову» трохей поэта, заменяя его дак-

тилическим ритмом, а к последнему, краткому безударному слогу добавляет целый такт, добиваясь подчеркнутой ярмарочной акцентировки (пример 107).

Уже во время первого исполнения Певческим объединением пражских учителей (дирижер Метод Долежил), состоявшегося в Праге 6 апреля 1921 года в присутствии композитора, хор был принят «на ура» и пользовался огромным успехом во время гастролей этого коллектива в Германии.

«Кашпар Руцкий», разумеется, не претендует на «глубину» в идейном отношении. Однако уже по тому, что здесь речь идет о художественной переплавке одной из наиболее своеобразных форм народного самовыражения (и в этом смысле эта баллада является неким жестоким антиподом песни Скршиванека из «Тайны» Сметаны), было бы несправедливо считать это произведение лишь артистической безделушкой, заключительный пассаж которой, имевший, безусловно, огромное значение для Яначека (все еще не принимаемый всерьез, он мог адресовать его алхимикам от искусства, превращающим свое зелье в золото — своих ближних!), всегда актуален и достоин размышлений.

ПОБЕДА «ЕЕ ПАДЧЕРИЦЫ»

Между тем приблизился час победы и для «Ее падчерицы», а значит, и для ее создателя. Сам Яначек уже давно ничего не предпринимал по поводу этого произведения, принесшего столько огорчений. Но, на счастье, не сложили руки его почитатели. Одним из самых давних и самых верных из них был брненский врач и филантроп д-р Ф. Веселый, известный, в частности, тем, что в 1902—1909 годах он с помощью уже упоминавшегося словацкого архитектора Душана Юрковича превратил Лугачовицы в современный курорт. Яначек был знаком с Веселым уже с 90-х годов — ведь они вместе создавали русский и польский кружок, а главное — Клуб друзей искусства. По инициативе д-ра Веселого этот Клуб весной 1908 года приступил к изданию клавира «Ее падчерицы». Веселый обретает страстную помощницу в лице молодой, одаренной в музыкальном отношении и энергичной в общественных предприятиях писательницы Марии Кальма (урожденной Гуриховой), ко-

торая в октябре того же года становится его супругой и которую еще летом он представил в Лугачовицах Яначеку.

Уже тогда она познакомилась с «Ее падчерицей», и в радушной обстановке своего лугачовицкого дома, где частыми гостями бывали писатели братья Мрштики, ей удалось склонить Яначека к «заключению мира» (которое, как оказалось, во многом было лишь перемирием!), в частности, с его бывшим учеником и в то время столь же авторитетным, как и он, брненским музыкантом Кунцем. Кунц, кстати, никогда не переставал быть почитателем Яначека и его пропагандистом, и мы обязаны ему первой серьезной работой о Яначеке, опубликованной в двух номерах «Гудебни ревью» за 1912 год.

Главной крепостью, которую нужно было взять штурмом, оставался, разумеется, Коваржовиц и в его лице Национальный театр. Веселый обратился в феврале 1911 года к профессору Я. Главе, председателю Общества Национального театра в Праге, с просьбой содействовать постановке «Ее падчерицы». Момент был психологически выгодным в том отношении, что незадолго до этого — 31 января 1911 года — в Брно (после решительного натиска сторонников Яначека) была осуществлена под управлением Рудольфа Павлаты новая — уже третья по счету постановка «Ее падчерицы», по случаю которой Яначек, так же как и перед публикацией клавира, внес в оперу дальнейшие исправления и небольшие сокращения.

Однако именно это делало произведение подозрительным в глазах Коваржовица. «Господин Яначек свою оперу переделал и готов переделать ее снова — это, я полагаю, свидетельство того, что она не такой уж шедевр, как вы себе представляете, — отвечает он д-ру Веселому. — Пусть лучше сочинит что-нибудь новое!» И далее — обычное указание на те явно более значительные новинки, постановки которых осуществляет либо предполагает осуществить Национальный театр.

В то время как брненский театр в марте 1913 года ставит «Ее падчерицу» уже в четвертый раз (под управлением К. Винклера), неутомимый Веселый замышляет в конце того же года новое наступление в Праге. Однако Яначек, как и прежде, против, он гордо заявляет: «Прага будет иметь возможность услышать „Дитя бродячего музыканта“, а осенью, вероятно, и „Вечное евангелие“ — мне этого достаточно³⁴. Лучше добиться того, чтобы наша

М. Дворжакова³⁵ играла в пражском камерном союзе, она играет так, как и надо играть мое „В тумане“».

Когда, однако, ни одна из этих надежд не сбылась, когда даже ослепительный успех «70 000» во время их премьеры в Праге 4 апреля 1914 года (в интерпретации Певческого объединения пражских учителей под управлением Ф. Спилки) и издание партитуры «Дитяти бродячего музыканта» нимало не побудили Коваржовица к пересмотру своей позиции, пани Кальма избрала другую тактику.

Используя пребывание на курорте Богданче у Пардубиц, главным врачом которого в начале 1915 года стал ее супруг, писателя Карела Шипека, уроженца этих мест (настоящее имя — Йозеф Пешка), либреттиста и близкого друга Коваржовица, она заинтересовала его «Ее падчерицей». Летом того же года она использовала директора Национального театра Густава Шморанца, который тоже отдыхал на этом курорте, и напела ему арии Енуфы. И вот итог — так же, как незадолго до этого Шипек, загорелся и сдержанный Шморанц! Он даже заставил Коваржовица заново просмотреть клавиш. Но результат все-таки — как он должен признать в письме к Шипеку от 29 сентября 1915 года — отрицательный. Молитва и некоторые монологи, мол, удачны, как все, что может опереться на форму моравско-словацкой песни. Зато диалог, мол, совершенно неправилен: хотя композитор настойчиво следует принципу звуковой передачи разговорной моравско-словацкой речи, он, однако, вопреки реальному разговору заставляет певцов х-кратно повторять отдельные места текста. Это, мол, странная смесь стремления к совершенно новой «новинке» с крайним примитивизмом и т. д.

После такого полного фиаско, которое едва не расстроило Шипека с Коваржовицем, супруги Веселые, вернувшиеся между тем на зиму в Прагу, готовят новый обходной план: получив на этот раз согласие Яначека, они замышляют устроить в моравской «Беседе» в Праге «Вечер Яначека», на котором в концертном исполнении прозвучала бы «Ее падчерица» со вступительным словом самого композитора, а быть может, и цикл «В тумане», фортепианное трио по Крейцеровой сонате и новая скрипичная соната. Прежде, однако, чем этот план окончательно потерпел неудачу (большинство исполнителей были призваны на военную службу), надобность в концерте отпала: Шипек в союзе с Пешкой в начале ноября во время лич-

ной встречи с Коваржовицем сумел убедить его настолько, что знаменитый дирижер снова потребовал партитуру. Когда затем по его желанию пани Кальма, ободренная краткой телеграммой Яначека «Так добейтесь», 7 декабря продемонстрировала с вдохновенной убедительностью веры арии Енуфы и часть партии Дьячихи, Коваржовиц растаял и о некоторых местах отозвался прямо-таки восторженно. Он даже пообещал сам репетировать «Ее падчерицу» — впрочем, лишь после получения согласия композитора на необходимые коррективы, сокращения и т. д. Однако сам он не хотел вести об этом переговоры с Яначеком.

Эту задачу взял на себя — вместе с пани Кальмой — в своей обычной откровенной манере д-р Веселый. Впрочем, Яначек был так обрадован известием о принципиальном согласии принять оперу, что выяснение «деталей» не вызывало трудностей. «Дорогой друг! — пишет он 10 декабря 1915 года Веселому. — Я рву уже второе письмо — так бывает, когда от радости человек наделает ошибок и глупостей.

Я бы с удовольствием поблагодарил милостивую пани и Вас, но то, что вертится у меня в голове, неуместно, и поэтому я не нахожу слов. Но вы знаете — это как если бы перед узником открылись ворота к жизни и свободе. Будет он говорить?

Пишу сейчас и г-ну Коваржовицу, чтобы он вносил коррективы, как сочтет нужным. Все с благодарностью приму».

Тем не менее оставалось еще решить два пустяка: противодействовать опасениям distinguished Общества Национального театра относительно финансового успеха произведения и добиться личного примирения между Коваржовицем и Яначеком. Первую проблему решил опять наш благородный доктор, дав личное ручательство за шесть полностью проданных спектаклей и за возмещение — в случае неуспеха — всех финансовых потерь! Вторую, «умиротворяющую» задачу взяла на себя пани Кальма: используя пребывание Яначека в Праге в конце декабря, она сначала ознакомила его с требуемыми Коваржовицем сокращениями. Потом вечером супруги Веселые пригласили Яначека в ложу на оперу «Либуше», которой дирижировал Коваржовиц, и в антракте Мария Кальман послала своего супруга вместе с Яначеком к Коваржовицу. Хорошо подготовленная встреча была сер-

дечной. Годами продолжавшаяся неприязнь была забыта, говорят, они даже обнялись. Яначек вернулся в ложу удовлетворенным и в своей обычной краткой манере проронил: «Дело в шляпе!»

Совместными усилиями трех человек — супругов Веселых и писателя Карела Шипека — были наконец созданы (при заключительном патронаже Сметаны!) внешние предпосылки для того, чтобы «Ее падчерица» появилась на сцене Национального театра. Безусловно, здесь не последнюю роль сыграли — как на это указала уже плямянница композитора пани Вера Яначекова в «Лидовых новинах» от 2 марта 1941 года — влиятельные соображения, а именно национально-политическое требование времени — требование покончить хотя бы на период войны со всем, что разделяло нацию, устранить дискриминацию в отношении к Моравии и торжественно заявить о единстве со словаками (а какое произведение могло это сделать более красноречиво, чем «Ее падчерица?»). Неудержимую силу этого процесса, которому он сам, впрочем, весьма способствовал своими великолепными постановками опер Сметаны и Дворжака и, наконец, как создатель «Псоглавцев», ощущал, разумеется, и Коваржовиц.

Легко (в тот момент по крайней мере!) получив согласие композитора на предлагаемые сокращения и, видимо, коррективы в инструментовке, он оформил их сколь деликатно, столь и умело (особенно в каноническом нарастании финала, что является его единственным композиторским вмешательством, но вмешательством в высшей степени тонким) и принялся разучивать оперу с такой благосклонной увлеченностью, что пражская премьера 26 мая 1916 года, состоявшаяся 13 лет спустя после завершения произведения, но зато в исключительно благоприятных обстоятельствах и при чрезвычайно счастливом распределении большинства ролей, была не только победой местного значения, но стала отправной точкой шестивия оперы по планете.

По совету Йозефа Сука «Ее падчерицу» в Национальном театре прослушал Рихард Штраус. Это было в воскресенье 15 октября 1916 года вечером после концерта, который он в тот же день давал вместе с Чешской филармонией. Яначек, тоже присутствовавший, придавал большое значение мнению Штрауса. Он пишет об этом спустя два дня Шморанцу и одновременно благодарит

его за организацию этого спектакля для знаменитого гостя: «На вокзале перед отъездом я еще раз встретился с Р. Штраусом. Ему больше всего понравился третий акт. Я хорошо чувствовал, что мнение Штрауса нужно было узнать многим и многим пражским музыкантам. Я боялся его, не скрываю: ведь острее его слов могло быть и смертельным»³⁶.

Следующая премьера «Ее падчерицы» должна была состояться в Вене, но едва были устранены затруднения с переводом либретто оперы на немецкий язык, как появились политические препоны: немецкие националисты, депутаты Шюрф, Вебер и Ведра, обратились 29 января 1918 года к министру просвещения с интерpellацией против постановки нового (после «Далибора») чешского произведения на сцене Придворной оперы. Однако и эти тучи рассеялись, причем благодаря вмешательству самого двора — вмешательству, которое документально увековечено и на афишах премьеры в виде знаменательной надписи «По высочайшему распоряжению». (Император Карл, действия которого определялись в данном случае, разумеется, политическими соображениями, первоначально предполагал присутствовать на премьере. Но поскольку императрица Зита была — как раз выражается Яначек — «сама-два», то есть в ожидании радостного события иного плана, а на запрос двора дирекция театра должна была ответить, что сюжет весьма волнующий, визит высоких лиц не состоялся.)

Учитывая все эти предварительные меры устрашения, следует воздать еще большую хвалу венской публике, которая приняла «Енуфу», как была названа опера в немецком переводе, на премьере 16 февраля 1918 года с подлинно венским воодушевлением — о чем свидетельствует уже тот факт, что Яначек около двадцати раз выходил благодарить за аплодисменты. (Венская опера — это, вероятно, самое веское доказательство успеха — продолжала ставить «Ее падчерицу» Яначека даже после октябрьского переворота, приведшего к отделению чешских земель.

Яначек сам отмечает, что «в этом венском луче пестрая моравско-словацкая сцена напоминает красную гвоздику в петлице министерского фрака».)

Критика, однако, не была единодушна, чего и следовало ожидать. Примечательно, что наибольшее понимание реалистического славянского произведения проявил ориен-

тирующий на классика биограф Брамса и первый переводчик «Проданной невесты» Макс Кальбек («Винер Тагблатт»), наименьшее — Р. Батка («Фремденблатт»), многие годы работавший в Праге, — видимо, оттуда он и привез старые антияначекские предрассудки. Он пишет, в частности: «Вне сомнения, Яначек — талант. Но такие, и даже более крупные, есть в чешской музыке, и все-таки им не выпало чести быть исполненными Придворной оперой. Мы не думаем, что это гений». Обозреватель Й. Коригольд в «Нойе Фрайе Пресе» острит: «Опера словно состояла из аккомпанементов, у которых отсутствовали мелодии». Тем не менее он признает: «Безусловно, здесь есть места, производящие сильное впечатление. В решающие моменты несомненная наивная сила берет верх над конструкциями и системой» и констатирует — в отличие от Батки (и в этом критики могут расходиться!) — «сказочный успех», который, однако, приписывает главным образом «блестящему исполнению»; равным образом и Хедвиг Каннер («Дер Морген») пишет, что публика будет ходить на эту «обстинантную» оперу ради гениального исполнения Еритц партии Енуфы.

Исполнение, видимо, действительно было во многих отношениях выдающимся. Правда, Брод ставил в вину Райхенбергеру, что «он не учитывает указаний Яначека»³⁷ и упорно держится за свою трактовку, из-за которой произведение искажено, особенно в отношении темпов». Однако и он отмечает искреннюю увлеченность произведением, а сам Райхенбергер признается Яначеку, что «начиная с директора Грегора и кончая последним хористом, все любят „Падчерицу“». Яначек перед премьерой сердился на режиссера Выметала за то, что тот со странной мотивировкой: «венская публика слишком мало знакома с этими танцами, чтобы ощутить некоторые отступления от оригинала», — отверг его предложение послать венского балетмейстера Хассрейтера в Прагу познакомиться с «одземком» и проч. в Национальном театре. Но уже во время репетиций Яначек хвалит: «Режиссерская работа в Вене великолепна. Каждое слово подкреплено жестом». И после первой репетиции в костюмах: «Это полное великолепие красок, все новое, блеск! Мельница и эта глубокая, уходящая в прекрасный горный пейзаж перспектива. Все залито солнцем, так что даже зрителю жарко. Рекруты и конюх с мельницы на разукрашенном коне — да, это оформление, о котором я тщетно мечтал в Пра-

ге». В отличие от Брода Яначек считает великолепной «после указаний режиссера» и Дьячиху — Люцию Вейдт, хотя своей подчеркнутой скромностью работающей женщины она диаметрально отличается от Дьячихи — Хорватовой, тоже восхищавшей Яначека.

А Еритц в роли Енуфы? На протяжении всего предшествующего года Яначек в Национальном театре безуспешно пытался заполучить на эту роль Эму Дестинову. «Не хотели бы Вы создать партию Енуфы — женщины, которая познаёт весь ад, все человеческие муки и которая в конце концов, ослепленная призраком божественной доброты и справедливости, прощает всем, кто хотел забросать ее камнями, даже той, которая убила ее ребенка? Она идет дальше по жизни, спокойная и непоколебимая. Я знаю, что Вы бы вдохнули жизнь в эту идею Енуфы, — до сих пор я слышал лишь звуковое выражение этой роли».

Теперь, после игры Еритц, он пишет: «Наконец в своем произведении я слышал и видел Енуфу».

* *
*

Говоря об этой венской постановке, которая одновременно была первым исполнением «Ее падчерицы» за рубежом, следует упомянуть, что ею были завершены усилия, предпринятые Яначеком в этом направлении еще 14 лет назад, когда осенью 1904 года он, используя посредничество чешского министра земляка Пражака, приглашал тогдашнего руководителя венской Придворной оперы Густава Малера на представление «Ее падчерицы» в Брно. Ответ Малера неизвестному чешскому композитору является красноречивым антиподом тогдашней позиции Национального театра. Малер пишет:

«Ваше высокоблагородие!

Как я уже сообщил д-ру барону Пражаку, я, к сожалению, в ближайшее время не могу отсюда удалиться. Но поскольку я интересуюсь Вашим произведением, я прошу Вас при случае послать мне клавир с немецким текстом.

С совершенным почтением

Малер

Вена, 9 декабря 1904»



Обе первые победы «Ее падчерицы» на крупных сценах не имели бы, пожалуй, полного значения, если бы не сопровождались изданием партитуры в «Универсаль Эдицион». И сейчас — я полагаю — уместно подробнее упомянуть о правке, сделанной Карелом Коваржовицем, ибо издание партитуры было осуществлено на ее основании.

Автор настоящей книги, вероятно, тем более может отважиться на этот шаг, что, будучи дирижером «Ее падчерицы» в Национальном театре, где до сих пор сохранилась многострадальная рукопись первоначальной партитуры со всеми коррективами Коваржовица, он имел возможность увидеть объем и сущность не только этих корректив, но и познакомиться с первоначальной инструментовкой. Итак — он может выдать тайну — он всегда с чувством покаяния возвращался к вариантам Коваржовица. Обычно считают, что Коваржовиц «романтизировал» звуковой строй «Ее падчерицы». Это, пожалуй, можно отнести к тремоло, которым он в некоторых местах заменил ритмизированный стук Яначека, и действительно, в нескольких таких случаях можно без ущерба восстановить первоначальную запись. Однако решительно нельзя считать «романтизированием», например, замену тромбонов, играющих у Яначека почти непрерывно, во многих местах валторнами: тем большее впечатление производят тромбоны там, где они действительно необходимы. И если Коваржовиц в финале оперы добавляет великолепную каноническую имитацию, которая прекрасно символизирует обретение своего «я» Лацы и Енуфы, либо незадолго перед этим расширяет в партии Енуфы скупой мотив в распевную мелодию, можно ли серьезно утверждать, что делает он это только для того, чтобы «разукрасить» в красивый цвет партитуру?

Итак, драматургическую и оркестровую доработку Коваржовицем «Ее падчерицы» можно охарактеризовать как яркий пример уважительного и делового завершения того, что было задумано автором.



Тем временем. 16—19 января 1916 года, то есть именно тогда, когда начинается осуществление великое предназначение «Ее падчерицы», Яначек вновь принимает к живот-

ворному источнику обработки народных песен, среди которых случайно оказывается та разбойничья, которая послужила эпиграфом к «Ее падчерице» и одновременно основой для «Ревнивца» и «Ревности»: баллада «На горах, на долах». Сборник получит название «Детванские песни», хотя среди них только пять действительно детванских³⁸, тогда как остальные три, взятые из «Букета» Яначека, родом из Моравской Словакии (Бржецлав, Велка).

Новый букет составили «Пять народных песен», моравских и силезских, для мужского хора и фортепиано, созданные, как полагает Штедрень, в 1916—1917 годы. Участие хора (на этот раз мужского) делает их как бы антиподом «Народных ноктюрнов» 1906 года, причем и здесь каждую песню (за одним исключением) начинает солирующий голос (в данном случае тенор). Есть, однако, и принципиальное различие: если в «Народных ноктюрнах» хор вступает сразу после начала мелодии или же в ее изложении сочетается в соответствии с подлинным народным образцом с соло, то здесь солист всегда поет всю мелодию, а хор — в более или менее вольной обработке — только повторяет ее либо ее конец.

Оба сочинения Яначек впоследствии объединил с двумя предыдущими (то есть «Шестью народными песнями» и «Народными ноктюрнами») в один сборник (об органическом цикле вряд ли можно говорить) под названием «26 народных баллад» — названием весьма условным, ибо характер баллады носят лишь некоторые песни, да и в тех этот жанр недостаточно четко выдержан, потому что именно баллада из-за своего драматически развивающегося сюжета требует — по крайней мере при наличии значительного числа строф (здесь 12!) — меняющегося, композиционно разнообразного аккомпанемента.

И как во время подготовки к пражской премьере «Ее падчерицы» родились «Детванские песни», так и ныне в ходе подготовки к венской премьере, между 15 и 25 января 1918 года создается новая тетрадь для соло и фортепиано — «Силезские песни» по сборнику Гелены Салиховой. Ибо «оттуда тянет новыми запахами земли...»

«ПУТЕШЕСТВИЯ ПАНА БРОУЧЕКА»

Вскоре после хоровой бурлески «Кашпар Руцкий» Яначек завершает свою большую драматическую бурлеску «Путешествия пана Броучека на Луну и в XV столетие»,

одно из своих самых своеобразных и одновременно — несмотря на этот бурлескный характер — самых значительных в идейном отношении произведений. Сюжет родствен задуманным «Песням раба» и «Дитяти бродячего музыканта» не только потому, что это произведения одного и того же автора — Сватоплука Чеха, но и потому, что его очищающий пафос опять направлен в «собственные ряды». Хотя уже сам Чех (а практически и Яначек) не считает такого типа, как пан Броучек, достойным столь жерезкой критики, тем менее драматического тона, как эксплуататоры и их прихвостни и подражатели, все-таки и его он не оставляет без наказания: ибо если кто-то сказал, что в трагедии герой расплачивается за свою вину смертью, а в комедии смехом, то пан Броучек не избегает, по крайней мере, этого более веселого вида наказания (хотя во сне ему вот-вот грозит смерть).

Кто наш «герой» и в чем его вина?

Пан Матей Броучек — это пражский домовладелец конца прошлого столетия, то есть типичный городской мещанин. Отсыпаясь после пьянства, он попадает во сне после градчанской «Викарки»³⁹ на Луну (первое сновидение), где своим грубым прагматизмом создает уэфирных, питающихся запахом и росой жителей Луны самое неблагоприятное впечатление о нас, обитателях Земли. Некий Фауст наизнанку, который — если ему вообще приходит в голову задуматься о сверхчувственном — еще больше обнажает свое убожество. Или какой-то миниатюрный Фальстаф, вокруг которого «влюбленно» кружит Этерея — «веселая лунная женщина» и который вместо эльфов и подобной сказочной мелюзги дразнит лунных жителей разных сортов. Пожалуй, Фальстаф, у которого — хотя он столь же хороший «питух», сколь плохой боец — отсутствует как аристократизм, так и галантность.

Еще неудачнее, чем наш почтенный земной шар на Луне, представляет пан Броучек нашу просвещенную эпоху перед лицом гуситского поколения, когда во втором своем сновидении оказывается в Праге XV столетия — по несчастной случайности именно в ночь перед памятной битвой на Виткове⁴⁰. Столкнувшись с необходимостью сражаться бок о бок с другими «верными чехами» против Зигмунда, наш патриот простодушно заявляет: «Зигмунд не Зигмунд, мне все равно, я сражаться не буду, он мне ничего не сделал!» Он не даст разрубить себя на бифштекс: «Зачем? Почему? Какая мне от этого польза?» А

когда «божьи войны» все-таки всучивают ему сулицу, он при первой же возможности убегает, умоляя на коленях крестоносцев, к тому же мнимых: «Майне Херрен! Я ваш! Не пражанин, не Гус! Пощады!» (Это ему не мешает потом хвастаться своим геройством: «Я очень помог при освобождении Праги — но никому об этом не говорите».) В наказание он должен быть сожжен в бочке, и в это мгновение он просыпается — в бочке пана Вюрфля в «Викарке», единственной цели своих реальных путешествий...

Как видно, несправимый Яначек и на этот раз не стремился к «благородному» оперному либретто. Иесли его первоисточник — одноименный роман Чеха — не лишен, наряду с элементами сатиры, невинной развлекательности⁴¹, то страстный Яначек обращается к моральным проблемам тем решительнее, по сравнению с Чехом, чем более жгучим явлением стали броучеки уже в ходе первой мировой войны.

Какова же эта философия, философия пана Броучека?

«Мы видим в нашем народе столько броучеков, сколько обломовых было в русском народе. Я хотел, чтобы такой человек стал нам противен, чтобы мы, повстречав его, уничтожали, душили — но в первую очередь в самих себе, чтобы мы возродились в божественной чистоте наших национальных мучеников. Не будем страдать из-за характера броучеков, как страдают из-за обломовых».

Такие мысли, добавляет Яначек, заставили его взяться за сочинение «Путешествий пана Броучека», особенно второй, наиболее резкой и серьезной сатиры. Но уже с первых шагов, во время поисков подходящего либреттиста, над произведением навис какой-то злой рок. О том, у скольких литераторов терпел фиаско Яначек, захваченный материалом так, «что тяжело об этом писать», и какой кружной путь должен был преодолеть пан Броучек, пока наконец в конце 1916 года не вернулся с Луны, а год спустя благополучно из XV столетия, лучше всего говорит резюме самого Яначека: «От основы Сватоплука Чеха отталкивались мысли К. Машека, вариации Голого, добавления д-ра Янке; остроумно включился в ее переделку Гельнер. Маген остался хозяином своей работы (!), Фр. С. Прохазка внес свою лепту песнями; д-р М. Брод придал карикатурный колорит. Я мог бы в шутку спросить вслед за народной песней⁴²:

Подождите, постойте,
Давайте пересчитаемся,
Все ли мы здесь?»

Несмотря на это, он радуется: «Сколько слышно голо-
«сов... Даже если кто-то одну строчку пожертвовал, уже
хорошо».

В действительности создание либретто «Путешествия на Луну» проходило еще более сложно, так что неудивительно, что после окончания «Путешествий» Яначек в письме к пани Хорватовой дает зарок никогда впредь не писать опер. Первым либреттистом, видимо, был сам Яначек при помощи — не очень существенной — Федоры Барташовой, знакомой уже нам либреттистки «Судьбы», литературные способности которой Яначек, как мы видели, ценил на удивление высоко. Тем не менее в начале 1908 года он обратился к писателю Зикмунду Янеку. Однако и тот, вероятно, был не в состоянии сделать требуемое, и поэтому Яначек апеллирует в апреле того же года к юмористу Карелу Машеку. Но тот — вопреки своему псевдониму Фа Престо — работает на этот раз очень медленно и в июле, а затем снова в октябре окончательно отказывается. Ему кажется, что либретто в том виде, в каком его представляет себе Яначек, слишком бы отдалилось от романа Чеха, который он вообще не считал подходящим для театрального сюжета, и он рекомендует переводчика опер и либреттиста И. Вымнетала. Однако Яначек (в ноябре того же года) снова обращается к Янеку, потом к братьям Мрштикам, наконец к Карелу Эльгарту-Соколу, а когда все отказываются, к писателю Йозефу Голому. 26 сентября 1909 года он сообщает А. Ректорису, что из-за смены либреттистов уже в четвертый раз пишет музыку к первой картине. Голый хотя и принимается за поставленную задачу (сюжет ему не нравится), создает нечто совершенно иное, нежели представлял себе Яначек, а именно делает наброски к трехчастному балету с пением под названием «Луна» и даже, к ужасу Яначека, тут же их публикует. Нашему маэстро пришлось постучать в двери С. К. Неймана, который, однако, 29 апреля 1912 года отказывается, — то есть одиссея либретто, заметим, наполовину уже положенного на музыку, продолжается уже пятый год! — и рекомендует И. Маха. Однако Яначек обращается к Франтишеку Гельнеру, который соглашается, но потом сообщает, что не знает, как к этому подступиться, и по истечении более чем годичного срока присылает лишь горсть стихов для попевок, позднее все равно выброшенных В. Дыком. И все-таки Яначек отозвался об этом вкладе: «Остроумно включился Гельнер».

12 апреля 1913 года он завершает вторую картину, потом на некоторое время работа прекращается. А осенью 1915 года Яначек обращается и к Карелу Шипеку. Однако тот сразу же советует вообще отказаться от броучекнады и обратиться за новым либретто к Ф. С. Прохазке (он имеет в виду, например, «Короля Ячменное зерно»), О. Калде или К. М. Чапеку-Ходу. Яначек не отступает и добивается того, что в период с января по июль 1916 года Ф. С. Прохазка дорабатывает четвертую (заключительную) картину; однако Яначек недоволен ее финалом и просит Иржи Магена переработать весь текст и в первую очередь заключительную картину.

После месяца упорного труда Маген присылает нужные части и вдруг узнает из газеты «Право лиду» от 12 сентября 1916 года о том, что «Броучек» Яначека готов (мы имеем в виду все время «Путешествие на Луну») и что либретто написал В. Дык! На полный изумления вопрос Магена Яначек отвечает, что он не может использовать его текст (который только что перед этим в письме к нему одобрил), ибо иначе «снова должен был бы все сочинять». Он забыл заранее обратить внимание Магена на одну мелочь: а именно на то, что музыка к этим трем картинам — на прежний текст — у него уже готова! А поскольку, мол, Дык «одобрил старый текст, не изменил ничего, только финал в точном соответствии с С. Чехом перенес в квартиру Броучека», Маген должен, мол, понять и проч. и проч. Разгневанный Маген требует тогда от Яначека немедленного возвращения своей работы, денежного вознаграждения за потерянное время и обязательства, что Яначек не использует ни одного слова из его либретто. Поскольку Яначек абсолютно не возражает против первого и третьего требований (со вторым пунктом дело обстоит хуже), проблема участия Магена в работе над «Путешествием на Луну» полностью решается. Яначек, как мы знаем, резюмирует: «Маген остался хозяином своей работы». Между тем Дык, который к тому же должен еще успокаивать своего литературного коллегу и друга, стоит перед почти неразрешимой задачей привести в порядок либретто оперы, в музыкальном отношении почти полностью завершенной. Поэтому у него нет никакого желания работать (в отличие от Машека он ставит в упрек либретто его чрезмерную зависимость от первоосновы Чеха). И если он все-таки берется за эту задачу, то просто потому, что ему жалко композитора, тернистый путь которого с

«Ее падчерицей» как раз в это время увенчался пражской победой. И все-таки он не может сделать более, чем попытаться смягчить чрезмерные несуразности. И тут новый удар: еще не успевшего завершить свою работу Дыка в ноябре 1916 года арестовывают за «государственную измену». Задачу завершения либретто снова берет на себя верный и самоотверженный Ф. С. Прохазка, который, используя также некоторые предложения Макса Брода, завершает работу, так что на рубеже 1916—1917 годов Яначек может считать «Путешествие на Луну», растянувшееся таким образом на целых девять лет, завершенным и 15 января 1917 года послать Национальному театру партитуру последней картины.

И все-таки по-прежнему произведение остается незавершенным. 24 марта Яначек пишет Ректорису: «Я вижу теперь, что моя обязанность — дополнить свой труд „Путешествием Броучека в XV столетие“». И уже в тот же день обращается с этой проблемой опять к Прохазке. Ибо: «Наступит новая эпоха, она уже стучит в дверь, почему бы не поставить перед ней чистое зеркало на Виткове?» Прохазке идея нравится, однако он предпочел бы подождать, пока эта новая эпоха не наступит! «Условием», говорит он, являются развязанные руки в любом отношении. Пока же таких рук еще нет. Яначек, трактуя это условие ошибочно, «развязывает ему руки»: «Я, правда, набросал сценарий — но вы делайте, как сочтете нужным». К счастью, и сам Прохазка не откладывает дело до наступления новых времен (их пришлось ждать еще полтора года!), и 3 декабря 1917 года либретто завершено, а спустя лишь день — и музыка. Это, разумеется, не значит, что Яначек создал свое второе «Путешествие» за один день, он писал музыку по мере готовности отдельных частей либретто, столь же быстро, как и получал их. Он сочиняет первый акт между 5 мая и 1 июля, первую картину второго акта — между концом августа и 18 сентября, а 1 декабря завершает все произведение — кроме причитания Кунчи, которое Прохазка по его просьбе присылает ему дополнительно 3 декабря и к которому он пишет музыку в тот же день. А поскольку он, как обычно, — делал сразу и оркестровку, то и она была более или менее готова. Однако белойой экземпляр партитуры последних частей Яначек передает Национальному театру лишь 17 августа 1918 года.

Из вышесказанного следует, что официальным дан-

ным клавира, касающимся возникновения либретто, соответствует лишь тот факт, что текст второго «Путешествия» написан Ф. С. Прохазкой, хотя и в этом случае Яначек вмешивался больше, нежели можно предположить на основании его вышецитированного заявления. Напротив, если в качестве либреттиста первой части дилогии фигурирует Виктор Дык, то против своей воли и лишь как некий «ответственный редактор», ибо никто не желал признаваться в авторстве либретто, что дало повод одному остроумному критику (И. Пирт) охарактеризовать его как «творение, которое, собственно говоря, никто не писал».

* * *

При таких обстоятельствах неудивительно, что трансплантация несколько многословной (и в смысле юмора, и в смысле ветхозаветной основательности), но по сути еще жизненной и меткой дилогии Чеха на оперную сцену, осуществленная нашим великим земляком, не достигла полного успеха, хотя, как мы видели, Яначек в конце концов был удовлетворен своими либреттистами. Быть может, сюжет стал тем временем не актуальным? У нас вымерли Броучеки? Скорее наоборот: вторая мировая война и ее отголоски обнаружили (и взрастили) у нас совершенно иных субъектов, нежели пан Броучек. Или сатиру притупила, разложила, убаюкала эта чертова сводница Музыка — даже его мужественная музыка? Может быть, Яначек был прав в своих опасениях, не раз откладывая перо в сторону: не слишком ли мягок тон, не убаюкает ли он нашу совесть вместо того, чтобы разбудить ее? «Литературное произведение Чеха отстегало нас — сумеет ли музыка обеспечить живую связь с пафосом его бичевания?»

Я полагаю, что у Яначека — по крайней мере, как музыканта — нет причины упрекать себя в чем-либо. Наоборот: свою задачу как композитор и создатель характеров он выполнил настолько блестяще, что на основе его музыки можно было бы (я не советую, однако, никому этого делать!) реконструировать либретто прямо-таки в идеальной форме. Он и не мог выполнить свою сатирическую задачу полностью, поскольку «расплачиваться за свою вину смехом» означает в театре почти всегда одновременно этим смехом расплатиться, этим смехом зрителя примирить, наконец, благодаря этому смеху стать популяр-

ным. Иными словами: мы не можем негодовать так серьезно, как бы хотел того Яначек, на пана Броучека, разоружающего нас, кстати, уже своим именем⁴³, уже просто потому, что мы вообще не можем воспринимать его всерьез.

Дело обстоит бы почти так же, как если бы французский драматург избрал для подобных сатирических инвектив, скажем, Тартарена из Тараскона, в которого пан Броучек, видимо, немного влюблен...

Кроме того, пану Броучеку в «Путешествии на Луну» на руку одна принципиальная неувязка в сюжете: у него как отрицательного типа на Луне отсутствует какой бы то ни было действительно положительный антипод. Хотя луняне должны являть собой в противовес зоологическому прагматiku Броучеку некий беспредельно высший, одухотворенный мир, они уже у Чеха, а еще больше в либретто у Яначека, являются одновременно и карикатурой на самих себя, поскольку своей аффектированной речью должны высмеивать определенные литературные и общественные эксцентричности эпохи (почти как у Мольера в «Смешных жеманницах»). И они настолько успешно изливают на нас эту неестественную гиперпозию, что наш бодрый Матей Броучек, далекий от того, чтобы вызвать у нас отвращение, наоборот, благодаря своей земной реальности все более привлекает к себе всеобщую симпатию. А когда в разгар всего этого сомнамбулического остроумия он восклицает, пусть и во сне: «Пан Вюрфль! Свинины с капустой и кнедликом!», вы готовы обнять его за этот по-земному здравый, хотя и невольный протест. То же можно сказать и об эпизоде, когда он одним словом «паяц!» отвергает аффектированную лесть Облачного. И в конце концов в этой необычной сатире на мушку попадает не окарикатуренный «материалист», а его сконструированный идеальный антипод... Тот факт, что именно с этой всесторонней карикатурой Яначек связывал наибольшие надежды, ничего не меняет. В беседе с редактором «Венкова» И. Пахмайером (относящейся ко времени начала его сотрудничества с В. Дыком) он говорит о новой своей опере или же о первой ее части следующее: «Очарование ее будет составлять преувеличение во всем, благодаря чему она приобретает характер бурлески. Если мне посчастливится добиться этого во всех отношениях, я убежден, что родится новая форма выразительности, какой мы еще пока не имели в музыкальной литературе».

Вероятно, замысел удался бы, если бы эта карикатура на остроумие была сама более остроумной, как, например, в упомянутой комедии Мольера.

Иначе в «Путешествии в XV столетие»: во-первых, речь идет о вещах более серьезных, во-вторых, отрицательному началу — эгоизму и трусости Броучека — противопоставлено начало в высшей степени положительное — самоотверженность и бесстрашие гуситов. Однако и это четкое противопоставление ослабляется уже самим благодушным Чехом из-за того, что, с одной стороны, он местами использует старочешский язык гуситов для развлекательно-юмористических целей, с другой — вводит спор о церковных догматах, в который в первой картине второго акта (в момент, когда крестоносцы уже переходят Влтаву!) ввязываются его словоохотливые гуситы, — сцена, которая не имеет ровно никакого значения для дальнейшего развития сюжета, хотя могла бы вызвать, например, пусть временный подъем патриотических чувств у Броучека, после которого его молниеносное возвращение «с фронта» и самовольная «демобилизация» выглядели бы еще более бесславно...

Но я не намерен увеличивать число либреттистов «Путешествий». Поэтому я не буду распространяться еще об одной весьма курьезной идее Яначека: в сокровищнице короля Вацлава, еще до того, как Броучек сталкивается с гуситами, он предоставляет слово самому Сватоплуку Чеху⁴⁴, влагая в его уста цитату из начальных строк XII главы («О солнце великого, вечно памятного дня! О закатившееся солнце нашей силы, взойдешь ли ты снова и обретешь ли поэта, который сможет приветствовать тебя вдохновенным гимном, а не жалкой карикатурой, как я?»), что, видимо, является комментарием, подобным тому, каким должна была быть «Ревность» в «Ее падчерице», задуманный вступительный романс к «Судьбе» или будут «голоса человечества» в финале «Средства Макропулоса». Неудивительно, что особенно в первые годы существования «Путешествий» Яначека, когда еще были живы многие лично знакомые с поэтом современники, эта необычная деталь вызвала немалое смущение. Однако необходимо признать, что с течением времени, когда почтенная фигура поэта приобрела почти легендарный ореол, его появление на сцене (видимо, наказание за то, что при жизни он на нее никогда не выходил!) кажется нам все менее неуместным.

После всего, что было сказано, неудивительно, что и отдельные персонажи обоих «Путешествий» — за исключением неистребимого пана Броучека и вообще реальных земных персонажей, таких, как трактирщик Вюрфль, Малинка и ее возлюбленный, художник Мазал — выглядели если не просто какими-то теньями, то, по крайней мере, маложизненными фигурами, что, разумеется, частично — но лишь частично — объясняется их многочисленностью и, следовательно, краткостью пребывания на сцене. Яначе́к сознавал эту опасность и поэтому — так же, как позднее в «Приключениях лисички-плутовки», — всегда делал нескольких (как правило, трех) персонажей вариантами одного-единственного образа (с этим мы, кстати, сталкиваемся у столь любимого тогда Яначеком Г. Шарпантье в «Рассказах Гофмана» и «Жюльене»): так, пан Вюрфль является на Луне Дивновеликолепным, а в XV столетии — коншелем, озорная Малинка — экзальтированной Этереей и целомудренно-реальной Кункой, художник Мазал — на Луне поэтом Лазурным, а потом женихом Кунки Петршиком и т. д. Эти взаимосвязи в определенной степени подчеркиваются и музыкально-выразительными средствами.

Все вышеперечисленные спорные особенности либретто не помешали, однако, Яначеку создать дилогию о нашем простом до примитивности герое — одно из своих в музыкальном отношении самых замечательных и свежих произведений. Если кто-то написал о Шуберте, что под его руками в музыку превращаются даже камни, то с не меньшим правом это можно повторить и о композиторе «Судьбы» и обоих «Путешествий». Хотя в юморе Яначека периода непризнания — как мы отмечали это уже при анализе «Судьбы» — и звучит что-то чудачковатое, странное, колючее, это типичный юмор не избалованного жизнью отшельника, юмор, звучащий сквозь зубы и «ласкающий» вас так, что кости трещат. Но рядом с «тигриным» юмором, например, некоторых мест лунной броучекиады (особенно пятикратное повторение одних и тех же стихов, которое приводит в отчаяние не только Броучека...), вы найдете у Яначека, способного и к варварскому буйству и к глубочайшей нежности, и все оттенки изысканного юмора — от прямо-таки детской непосредственности до юмора богемы в Викарке, как, например, в декламируемом Мазалом: «Я зрю, как смеется вокруг человечество, как тащится дальше тяжелой дорогой галоп коня, миф мечты

и полет сокола». Мелькает и весьма тонкое остроумие: например, когда Броучек летит на Луну, вслед ему звучат голоса из глубины (справаливающейся Земли!), повторяющие механическую тираду Вюрфля.

Это вариация начального мотива оперы. А в момент, когда Броучек доказывает гуситам, что он из турецкой земли, то есть из страны полумесяца, звучит цитата Луны.

Стиль сочинения, в котором появляется последовательное чередование тем в спокойном развитии с теми же либо другими темами в движении, столь характерное в дальнейшем для всех опер Яначека, зиждется на решающих достижениях и находках и «Ее падчерицы» и «Судьбы», но применяется это более свободно и виртуозно, причем Яначек поражает способностью мановением руки перенести нас из бурлески в самую возвышенную гимничность. В построении сюжета при всей детализации характеров и мозаичности использованы столь строгие монолитные блоки, что «космическая песня» Яначека во многих отношениях приобретает действительно космические очертания и, оставляя далеко позади работу «объединенных поэтов», в каждой из обеих частей превращается в монолитную музыкальную поэму (причем обе они должны исполняться вместе, а не как «сон с продолжением»).

Первая из этих музыкальных поэм — «Путешествие на Луну» — обрамлена двумя реальными, но эмоционально весьма богатыми сценами. Сколь внушительно уже начало с по-лунному мечтательным тянущимся *cis* в среднем голосе и с мягко раскачивающимися октавами в крайних, как насмешливо улыбается своим фаготовым мотивом (переходящим вскоре в вальсообразную попевку представителей богемы) Луна, словно предвкушая, что она сегодня устроит пану Броучеку (пример 108).

Как мастерски — главным образом при помощи почти народного мотива Земли, переливающегося всеми цветами радуги мотива лунян (пример 109), злонамеренного мотива Броучека (пример 110) и пышной вариации этого мотива при словах Броучека «У меня трехэтажный дом» (пример 111), экзальтированного напева Лазурного (пример 112) и «отзвуков» Малинкиного кокетливого «Вы бы меня замуж взяли?» (пример 113) — увеличивает Яначек напряжение в первой лунной картине вплоть до появления Этерии.

И как убедительно в следующей картине нарисует он Броучека, восседающего на Пегасе, давая в конце концов

всему этому лунному маскараду вылиться в сладостный напев Малинки и Мазала (пример 114), вариацию гимнической мелодии (пример 115), предвосхищающую призыв Кудряша на исходе любовной ночи в «Кате Кабановой» («Все домой, домой»), в то время как заключительные аккорды *pp* словно от имени Луны говорят: «Мое дело — сторона».

А в каких пленительных звуках, совершенно по-иному, нежели Сметана (хотя тоже с использованием хорала «Кто вы — божьи воины»), но столь же пьяняще раскрывает нам Яначек главным образом при помощи гимнических мотивов (примеры 116, 116а) и маршевой вариации второго из них (пример 117) силу гуеитов и сладость победы справедливого дела!

А как искренне — быть может, против своей воли — поселится он вместе со своим героем при его блаженном «Вот я и дома, дома, дома!», чтобы затем — после краткого лирического воспоминания — завершить все эти проказы захватывающим комедийным *brío*!

Таким образом, Яначеку все-таки не удалось вызвать у нас чувство абсолютного отвращения к пану Броучеку. Безусловно, однако, что он присоединил к своим неповторимо характерным сценическим персонажам еще один новый, блестяще схваченный тип и — дал нам солидную пищу для размышлений!

«ТАРАС БУЛЬБА»

Самым значительным и самым бесспорным из всех произведений, которыми Яначек откликнулся на грандиозную схватку первой мировой войны, схватку, в которой одновременно решался вопрос о существовании его народа, является, разумеется, рапсодия для симфонического оркестра «Тарас Бульба» по повести Гоголя. Самый убедительный ответ на вопрос, почему именно сейчас, когда надежды всех его соотечественников были устремлены к «матке всего славянства», он должен был создать именно это произведение, которое зародилось — как видно из его пометок на полях гоголевской повести — уже в марте 1905 года, то есть опять-таки в критическую для России минуту, и почему в качестве основы для своего «слова» он выбрал именно эту украинскую легенду о сколь героическом, столь

и по-старославянски своеобразном запорожском атамане начала XVII века, дает сам Яначек: «Не потому, что он убил собственного сына за измену народу (первая часть — Осада Дубно); не из-за мученической смерти его второго сына (вторая часть — Казнь в Варшаве); но из-за слов: „Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!“ — ради этих слов, возносящихся среди искр и пламени того костра, на котором нашел свою смерть славный казачий атаман Тарас Бульба (третья часть и заключение), сочинил я эту рапсодию по повести, написанной Н. В. Гоголем». Работа над этим музыкальным завещанием, как он сам его называл, началась не позднее 1915 года, то есть еще задолго до поражения русских армий; но даже это не могло, разумеется, поколебать его веру в русский народ. Наоборот — он, безусловно, почувствовал еще большую потребность выразить ее в лицо всем скептикам, как это делает у Гоголя перед лицом врага сам Тарас. И он продолжал сочинять и шлифовать это произведение, вчерне законченное, вероятно, уже в 1916 году, пока не завершил на страстную пятницу 29 марта 1918 года окончательную партитуру.

Попытаемся раскрыть его музыкально-поэтическое содержание, во-первых, на основе сравнения с повестью Гоголя, во-вторых, при помощи устных объяснений, которые мне удалось получить после одного пражского исполнения рапсодии от скупого в этом отношении композитора.

1. Смерть Андрия.

Во время военного похода против поляков запорожские казаки — среди них и атаман Тарас Бульба с обоими сыновьями Остапом и Андрием — подошли к городу Дубно. Андрий узнает о том, что среди жестоко страдающих осажденных находится также прелестная дочь польского вельможи, в которую он когда-то влюбился в Киеве. Не раздумывая, он использует темную ночь, чтобы тайным подземным ходом попасть к своей красавице и спасти ее от голодной смерти. Именно с этого опасного приключения начинается композиция Яначека, пленительно рисующая, как в душе Андрия желанный образ его любимой (пример 118) сменяется страхом разоблачения, — беспокойная вариация первого такта над грозными триольными фигурами баса (пример 119), тогда как — по сообщению композитора — отдаленные звуки органа и тревожные колокола передают молитвы и страх осажденных.

Allegro vivo с цепляющимися ритмами у деревянных духовых (пример 120), в которых (в третьем такте) мы узнаём часть вводной страстной мелодии, выражает далее — как подтверждает тот же источник — беспокойство Андрия, когда в гуще изголодавшихся призраков (беспокойная вариация мотива мечты, словно Андрий ищет среди них любимое лицо!) он крадется к дому прекрасной полячки, чтобы наконец — одновременно с резким взлетом этого же мотива в унисоне скрипок — броситься в ее объятия. Вслед за этим разворачивается любовный эпизод, начинающийся сладкой мелодией гобоя (пример 121).

Эпизод как бы пытается не обращать внимания на проникающие снаружи отзвуки борьбы (удары тарелок над знакомыми уже басовыми триолями). Но совесть все неутомимее напоминает о себе басовой вариацией самого любовного мотива: неожиданно как бы с боевым призывом тромбонов появляется в устрашающей близости сам отец Андрия (пример 122).

Завязывается (на расширенный мотив призыва Тараса) схватка, в которой неверный сын поначалу решительно расправляется со своими единокровными, но когда оказывается с глазу на глаз со своим отцом, опускает, как пристыженный школьник, очи долу, слезает по приказу Тараса с коня и принимает смерть от отцовского ружья; в его гаснущем взоре в последний раз проносится образ любимой, тогда как неутомимый Тарас спешит в новую схватку.

2. Смерть Остапа.

После краткого медленного вступления, где в приглушенные квартовые фигурации арфы несколько раз вторгается жесткое остиinato смычковых (пример 123), в allegro на $\frac{2}{4}$ воссоздается картина конного сражения (пример 124).

На этот раз судьба настигает верного Остапа, парализованного воспоминанием о несчастном конце брата: поляки берут его в плен и ведут в Варшаву к месту казни (Moderato на $\frac{3}{4}$ с тем же остиnатым мотивом в басу и типично яначековской жалобной мелодией скрипок), где поляки танцуют вокруг него победоносно-буйную мазурку, символически близкую мотиву сражения. Истязаемый Остап (душераздирающая вариация его мотива в соло высокого кларнета над тремоло *ff* смычковых и засурдиненных труб) призывает своего отца. И тогда Тарас, который уже до этого пробрался сквозь толпу (двухдоль-

ные вторжения укороченного жалобного мотива посреди мазурки), на грозном триольном мотиве первой фразы поднимается во весь рост и (вступление труб, сейчас, видимо, без сурдин) действительно отзывается сыну, моментально исчезая в изумленной толпе.

3. Пророчество и смерть Тараса Бульбы.

Но и старого Тараса постигает казацкая судьба. После жестокого отмщения полякам за страдания своего сына он сам попадает в плен, не желая оставить врагу даже трубку, которая выпала у него во время скачки. Сейчас мы видим его с руками, прибитыми к дереву. Печальному нисходящему мотиву Остапа, напоминающему о последней битве, как всегда тут же отвечает восходящий отрывистый (пример 125), сменяемый своей в два раза более медленной, скорбной вариацией. Так, в свою очередь, над волнообразными секстолями смычковых — когда под Тарасом вспыхивает костер — разворачивается жалобно-величавый напев, которым Тарас как бы в последний раз вспоминает своих осиротевших молодцов (пример 126).

Теперь и около него отплясывает победивший враг (бурный краковяк). Однако очи Тараса зажигаются радостью: он видит, как его люди — при звуках триумфально нарастающего «призыва Тараса» (пример 122) и проявившегося мотива страдания (пример 126) — вопреки всему уходят от своих преследователей благодаря неслыханно смелому кавалерийскому броску в Днестр. Все неожиданно стихает, только издалека еще звучат фанфары — и умирающий Тарас опять остается наедине со своей печалью. Но в свою последнюю минуту он еще раз гордо выпрямляется и в его гаснущем взоре пророчески является вся неистребимая сила русского народа. И колокола и орган, которыми в первой части рапсодии взывал о помощи к людям и небу враг, возглашают ныне русское величие⁴⁵ музыкой столь великолепной, что я решаюсь разобратить ее тематизм и указать хотя бы на то, как из новой, лихорадочно-взволнованной вариации мотива страдания (пример 127) в начале апофеоза — над ошеломляющими аккордами тромбонов и органа и гимническими арпеджио арфы и виолончелей — развивается захватывающий октавный подъем (пример 128) и как снова из мелодического продолжения этой вариации (пример 129) расцветает новая упонительная мелодия (пример 130), возвышающаяся словно радуга мира над всей землей.

Таким образом, едва ли можно представить себе музы-

ку более прочувствованную и — при всем своеобразии — более национальную, нежели это создание Яначека, хотя оптимистическое разрешение она намеренно приносит — продолжаясь 23 минуты — только в финале последней части, до этого держа слушателя в лихорадочном напряжении. Одновременно это сочинение, как немногие чешские оркестровые произведения, сразу же «зажгло» слушателей и получило полное признание уже при первом исполнении, которое, к удивлению, даже в Брно состоялось лишь 9 октября 1921 года (под управлением Фр. Неймана), а в Праге только 9 ноября 1924 года (год семидесятилетия Яначека) в Чешской филармонии под управлением Р. Та-лиха. За рубежом, где идейное содержание этой «Славянской рапсодии» (как звучал первоначальный дворжакковский подзаголовок) вряд ли встречало понимание, «Тарас Бульба» также имел огромный успех, что является лишним доказательством безмерного музыкального богатства и выразительной силы музыки этого сочинения.

III

1918—1928

В СВОБОДНОМ ГОСУДАРСТВЕ

«Чешский легион». «Баллада бляницкая»

Ошибочным было бы предположение, что пражская победа «Ее падчерицы» сразу превратила Яначека в безоговорочно признанного на родине композитора и моментально избавила его от необходимости еще в ряде случаев бороться за исполнение своих произведений. Однако эта победа безусловно способствовала тому, что вскоре — уже в пятый раз — «Ее падчерица» вновь (на этот раз под руководством Коваржовица) появилась и в Брно и что на следующий год в Праге было осуществлено первое исполнение «Вечного евангелия» и «Дитяти бродячего музыканта» под управлением От. Острчила. Но по-прежнему оставалось много тех, кто напоминал, что «Ее падчерица» сочинена задолго до пражской премьеры и потому не может служить основанием для оценки современных сочинений Яначека, и даже односторонне приписывал ее успех вмешательства Коваржовица — обстоятельство, объясняющее нам, почему позднее Яначек оспаривал необходимость каких бы то ни было его корректив и отказался от их авторизации.

По случайности новое произведение, которое после «Ее падчерицы» Яначек передал Национальному театру (то есть опять Коваржовицу), — «Путешествия пана Броучека» — относилось к одному из самых проблематичных созданий композитора. Кроме того, возникали и серьезные технические затруднения в связи с сценическим оформлением. Дело в том, что еще продолжалась война, ощущался недостаток текстильных изделий, необходимых для феерической постановки «сферической» первой части, — не говоря уже о таких мелочах, как отсутствие в Национальном театре необходимого тенора на бурлескную заглавную роль (Яначек предлагает на нее лирико-героического От. Маржака!) и чрезмерно высокая тесситура почти всех вокальных партий (прежде всего опять-таки Броучека). Проблема конкретной реализации (опера, разумеется, была принята, в этом отношении после победы «Ее падчерицы» все было в порядке) тянулась от сезона к сезону, причем определенным поводом к переносу сроков послужило

то, что Яначек, передавший в театр осенью 1916 года сначала только «Путешествие на Луну», лишь весной 1917 года решил дополнить его «Путешествием в XV столетие». Именно из-за этого было упущено психологически благоприятное для постановки первой части военное время (если бы, впрочем, ее пропустила австрийская цензура), и уже начинало казаться, что повторяется история с «Ее падчерицей».

23 апреля (1920 г. — *Примеч. ред.*) в Национальном театре состоялось первое исполнение обеих частей. Вскоре после этого — 6 декабря 1920 года — скончался Коваржовиц. 28 октября (во вторую годовщину освобождения) он в последний раз дирижировал в Национальном театре, по удивительному совпадению «Далибором» Сметаны, которым он двадцать лет назад — в июле 1900 года — начал свою деятельность на посту шефа главной чешской оперной сцены. Яначек с искренним участием следил за болезнью своего бывшего соперника, несмотря на его новые колебания, на этот раз по отношению к «Броучеку». Более того, в ответ на сообщение Коваржовица о том, что из-за своего крайне неважного здоровья тот вынужден поручить разучивание «Путешествий» Острчилу, 22 ноября 1919 года он трогательно заверяет Коваржовица: «Если бы я мог отдать Вам половину своего здоровья, Вы бы получили немного, но я сделал бы это с радостью». А когда Коваржовиц умер, Яначек еще в тот же день написал письмо Острчилу, его будущему преемнику: «Я пишу Вам по случаю смерти К. Коваржовица. Она меня сильно взволновала. Как удержать то, что нас, его и меня, долго связывало! Мы знали друг друга с брненских времен. Мы недобро столкнулись с ним там, и с тех пор наши отношения постоянно омрачала какая-то тень — Вы знаете хорошо, что она существовала еще и при „Броучеке“.

Но пусть все будет забыто.

Он изнурил себя работой, доконал себя, но был гордостью Национального театра. И я, в конце концов, благодарен ему за успех моей „Падчерицы“ и хочу помянуть его только добром...»

* *
*

Если в Праге «Путешествия пана Броучека» вызвали определенный скептицизм, то, по сути дела, подобные чувства царили в Брно после премьеры оркестровой «Баллады

бланицкой», исполненной незадолго до пражского дебюта «Броучека» (21 марта 1920 года) Франтишеком Нейманом. Здесь, правда, способствовало то обстоятельство, что первое исполнение этого сочинения (тогда еще именовавшегося «Бланицкие рыцари») не соответствовало сложности и необычности творческой задачи.

«Баллада бланицкая», созданная в начале 1920 года, — это, равно как и «Чешский легион», еще отголосок войны, но (в отличие от последнего) одновременно уже и мечта о прочном мире, а потому она созвучна скорее «Вечному евангелию». И автор поэтического текста тот же самый. Основой произведения служит одноименное стихотворение Ярослава Врхлицкого из «Чешских баллад» (1886), являющееся современной парафразой старинного сказания о бланицких рыцарях, обработанного Алоизом Ирасеком в «Старинных чешских сказаниях» и Й. К. Тылом в пьесе-сказке «Видение Йиржика». У Врхлицкого сюжет выглядит так: сосед Йира, немного «грамотей», направляется на страстную пятницу, вместо того чтобы идти в костел на службу о страстях Христовых, к Бланику, вспоминая со снисходительной улыбкой о старинном предании, гласящем, что именно на страстную пятницу и именно во время службы о страстях Христовых гора открывает свои тайны. И вдруг перед ним разверзаются горные склоны! По длинному ходу он следует вслед за таинственным огоньком в каменный зал, где в полном соответствии с легендой видит погруженных в сон, но стоящих в строю, словно всегда готовых к борьбе за освобождение родины, бланицких рыцарей, с оружием у ног и святовацлавским знаменем над головой. Прежде чем Йира все это осознает, глыба у входа с грохотом рушится. Йира впадает в обморочное состояние, засыпает. После его пробуждения издали опять доносятся песнопения о страстях Христовых, а «строй мужей по-прежнему стоит возле коней». Но около ног их лежит уже не оружие, а предметы мирного крестьянского труда! Йира быстро выходит из скалы. Когда он склоняется над ручьем, то видит, что превратился в глубокого старика. Он никого не узнает в деревне, никто не узнает его — только жаворонок по-прежнему весело поет над улыбающимся краем.

Итак, главная мысль стихотворения — мечта о том, что оружие навсегда заменить предметами мирной жизни¹, и, хотя нам не следует слишком вникать в логику ее символического воплощения именно у бланицких рыцарей, мы

живо ощущаем побуждения, которые заставили композитора после счастливого окончания первой мировой войны сочинить музыку на такой сюжет. Жаль лишь, что музыкальное толкование его является недостаточно ясным и слишком кратким (все сложное действие Яначек укладывает в 8 минут!). Уже в стихотворении не следует понимать характеристику «грамотей», относящуюся к Йире, как «читатель Писания». Наоборот — это человек, которого чтение привело к скептицизму. Мотив, его характеризующий, вызывает своей свежестью и высотой представление о молодом человеке — приблизительно таком, как в «Видении Йиржика» (это необходимо для того, чтобы еще сильнее подчеркнуть преклонный возраст Йиры в финале, что, видимо, должно символизировать прискорбно длительный срок, необходимый человечеству для каждого шага по пути прогресса, пример 131).

С блуждающими фрагментами своего мотива, например целотонным (пример 132), Йира приближается к Бланику. Напев церковного характера (пример 133), образность которого ослаблена, впрочем, совершенно нецерковной гармонизацией, напоминает нам — или, точнее, должен напомнить о церковной службе².

Тема смычковых рисует затем изумление Йиры при виде святовацлавского войска, которое воплощается в *Maestoso* двух арф и (добавленных в нижней октаве Нейманом) валторн (пример 134), причем родственность напева с началом народной песни (пример 135) случайна и вряд ли может иметь какое-то символическое значение для святовацлавских рыцарей.

Прекрасную форму, понятную, впрочем, только тому, кто знает «Тараса Бульбу», Яначек нашел для выражения потрясения, перенесенного Йирой при виде метаморфозы с оружием блящих рыцарей (пример 136), ибо, несмотря на смягчение мотива блящих рыцарей (легато у скрипок), композитор отождествляет ее почти дословно (если не считать передвижки тактовой линии) с напевом апофеоза — «радуги мира» — в финале «Тараса Бульбы».

Снова зазвучат (хотя опять-таки мимолетно) песнопения, и проясняющееся удвоение этого мотива в колокольчиках как бы подсказывает о проникновении дневного света. Йира лихорадочно ищет выход и находит его, как сообщает уже цитированное, радостно-консонантное подобие мотива Йиры (пример 137). Но его ликование внезапно прерывается на доминантнонакорде *a-moll* — это Йира уви-

дел в ручье свое изменившееся лицо... Тоскливое соло кларнета передает его разочарование, его до сих пор все еще юный весенний мотив звучит в более низком регистре, буйное стаккато переходит в истомленное легато, ритмический пульс замедляется и ломается — Иира предстает перед нами уже глубоким стариком. Но примирительное напоминание мотива браницких рыцарей говорит ему, свидетелем сколь великой другой метаморфозы ему суждено было стать.

«ЗАПИСНАЯ КНИЖКА ИСЧЕЗНУВШЕГО»

Частные успехи были, к счастью, вскоре основательно подкреплены не только таким событием, каким стало исполнение «Тараса Бульбы», но и новыми сочинениями, зревшими в это время в творческой лаборатории Яначека. Между тем перед ним открылась сюжетная сфера, которая его чрезвычайно вдохновляла не только созвучием с характером его гения, но и сходством с некоторыми переживаниями личного порядка: дело в том, что в каникулы 1917 года Яначек знакомится в Лугачовицах с Камиллой Штёсловой. Несомненно, что молодая, веселая и обладавшая живым темпераментом женщина увлекла Яначека на такой длительный срок и настолько сильно, что чувства Яначека в последующие одиннадцать лет вплоть до его смерти постоянно углублялись, причем она, видимо, его не любила... Впрочем, это был не первый случай, когда Яначек в обмен на свое распахнутое сердце и самые благородные чувства получал более или менее лишь эрзац чувств, хотя иногда и понимал истинное положение дел. Самым правдивым и самым трогательным образом он раскрывает сущность своей любви к ней, когда 8 июня 1927 года пишет ей: «Ведь между нами только прекрасный мир — и все, все только вымыслено!» Но «этот вымышленный мир мне так же необходим для жизни, как воздух и вода».

Тем более он считал его необходимым для своего творчества — особенно если в подтверждение мог указать на постоянно растущее число прекрасных произведений, на которые его вдохновила эта любовь.

Глубине чувств композитора к пани Камилле способствовало с самого начала и то обстоятельство, что в нем — как уже отмечено — созревали три сюжета, которые прямо-таки принуждали его к отождествлению его героинь с

пани Камиллой, которые наконец-то давали ему полную возможность (после частичной апробации в «Шарке» и «Судьбе») воплотить право женщины на любовь и счастье по велению собственного сердца, сюжеты, которые определяют Яначека как певца моральной революции. Я имею в виду «Записную книжку исчезнувшего», «Катю Кабанову» и квартет по «Крейцеровой сонате» Толстого.

История возникновения «Записной книжки исчезнувшего» сама по себе является романом.

В брненской газете «Лидовы новины» в двух воскресных номерах (от 14 и 21 мая 1916 года) был напечатан анонимный цикл стихотворений под заглавием «Из-под пера самоучки» со следующим примечанием редакции: «В одной горной деревушке Восточной Моравии некоторое время тому назад таинственным образом исчез Я. Д., хороший трудолюбивый парень, единственная надежда своих родителей. Сначала предполагали несчастный случай или преступление; человеческая фантазия не знала предела. Лишь через несколько дней в его камерке нашли дневник, который открыл тайну исчезнувшего. Он содержал несколько небольших стихотворений, и никто не предполагал сперва, что они таят в себе ключ к загадочному событию. Домашние приняли их за обычные записи текстов народных и военных песен и не обратили на них особого внимания. Лишь судебное следствие обнаружило действительное содержание этих записок. Благодаря своему трогательному искреннему тону они заслуживают того, чтобы быть извлеченными из пыли судебных архивов». Далее следовало 23 стихотворения (точнее, 22, ибо четырнадцатое было обозначено сплошными многоточиями), повествующие на валашском диалекте о романе добропорядочного крестьянского сына, который, повстречав молодую цыганку, сначала преодолевает немой соблазн ее очей, но однажды, потеряв в поле колышек от осы, не страшится заскочить на лесосеку за новым, хотя предполагает, что там «черная Зефка» — так он уверен (как, по крайней мере, убеждает он своих волов), что устоит перед ней. Но когда она сама окликает его и, положив ему на плечи руки, поет «грустную песню» о горькой судьбе цыган, когда затем, насмехаясь над его испуганным оцепенением, «успокаивает» его: «Я не такая черная, как тебе кажется, куда не может попасть солнце, там я другая», когда наконец со смехом показывает ему, «как спят цыганки», сбываются его собственные слова: «Кому что суждено, того не избежишь», уже смыкается над его

головой омут, и тем скорее, чем невиннее был наш герой до тех пор. Ибо ему суждено больше, чем он пока предполагает: ему суждено, несмотря на все угрызения совести, снова и снова спешить по вечерам на лесосеку, ему суждено молчать, когда обкрадывают его сестру, ему суждено наконец тайно покинуть навсегда свой дом. Ибо Зефка ждет его с сыном на руках...

Существует ли сюжет, о котором с большим основанием можно было бы сказать, что он буквально предназначен для Яначека, несмотря на то, что — в отличие от несколько похожей драмы дона Хозе — в этой яначековской «Кармен» все кончается «хорошо»? К тому же Яначеку очень импонирует валашская среда и диалект и, не в последнюю очередь, та тайна, которая окружала автора и, вероятно, одновременно героя этих стихотворений (а Яначек, как нам известно, всегда любил некоторую долю таинственности)³.

Тем не менее прошел год, а он еще не начал работать над стихотворениями. Но — «что кому суждено, того не избежишь...» В июле 1917 года он знакомится с Камиллой Штёсловой и усматривает в романе Яничека прямо-таки отражение своей собственной разгорающейся любви. (Еще в 1927 году он признается ей: «Сочиняя эту вещь, я все время думал о тебе! Ты была моей Зефкой!» и выражает пожелание увековечить ее портрет с распущенными волосами на обложке издания этого сочинения, что и было осуществлено, правда, в завуалированном эскизном оформлении.) И действительно, уже 9 августа 1917 года Яначек делает запись о появлении уже третьей песни. День спустя он пишет Камилле: «Каждый день по утрам мне приходит в голову несколько мотивов к этим прекрасным стихам о цыганской любви. Быть может, из этого получится хороший музыкальный роман — в нем была бы доля и лугачовских настроений». И все-таки — из-за необходимости завершить сначала некоторые прежние произведения — только 11 марта 1919 года он может ей сообщить: «Песенки о цыганке я закончил». И видимо, продолжает шлифовать их дальше, ибо 25 июня сообщает снова, что «черная цыганка» готова. Тем не менее пройдет еще два года, прежде чем Яначек отдаст это сочинение на суд общественности. Тенор Аудеберт Коречек, один из первых Яничеков, пишет об этом: «В годы создания „Записной книжки“ Яначек еще не был столь известен, чтобы его сочинения моментально издавались. Он складывал тогда свои рукописи в расписанную в моравско-словацком духе шкатулку. В ней всегда копался ученик

маэстро Бржетислав Бакала и часто находил произведения, о существовании которых маэстро уже и не помнил, например известную сегодня сюиту ор. 3, Адажио для оркестра, оркестровую партитуру, о которой маэстро ничего не знал. Лишь на основании сходных мотивов Бакала установил, что это увертюра к опере Яначека „Шарка“. В этой шкапулке он нашел и „Записную книжку исчезнувшего“. Она лежала там уже более года и представляла собой множество четвертушек белой бумаги, которые удалось после тщательного разбора распределить на три группы. В первой — четвертушки, на которых Яначек быстрыми движениями нанес чернилами пять линий, чтобы зафиксировать на них музыкальную мысль. На листочках этой группы мы можем проследить, как многократно маэстро мнял некоторые музыкальные мысли. Яначек часто писал у рояля, так создавалась и „Записная книжка“. Он играл аккомпанемент и высоким фальцетом подпевал теноровую партию. Записывая мелодию, он несколько не скупился на высокие звуки; при дальнейших обработках композитор, правда, во многих местах их снижал, но зато, в свою очередь, в нескольких заключительных тактах сочинения поднимал тенор дважды вплоть до высокого *c*, хотя первоначально на всех листочках записывал эту часть в среднем регистре.

Во второй группе — четвертушки, на которых Яначек карандашом начертил основу, куда чернилами вписал выбранное из листочков первой группы. И только третья группа, оформленная как вторая, представляет собой нечто вроде беловика, по которому переписчик изготовил копию для печати».

Но и это не окончательная редакция. Дело в том, что, когда Бржетислав Бакала обнаружил «Записную книжку», для разучивания партии тенора он пригласил своего друга Ярослава Лециана. В течение недели они вместе разучили несколько песен, в воскресенье зашли к маэстро и спели ему эти песни. И Яначек снова в некоторых местах сделал поправки. В этом окончательном виде «Записная книжка» была издана, и Яначек подарил Бакале экземпляр с дарственной надписью: «За то, что Вы извлекли это из шкапулки, — на память. Л. Яначек, Брно, 23 ноября 1921 года». Название «Записная книжка исчезнувшего» Яначек, вероятно, взял из комментария «Лидовых новин» к стихотворениям дневника, которые разгадали тайну исчезнувшего человека.

Яначек положил на музыку полностью все 23 стихотворения первоисточника (кроме первой строфы и последнего стиха десятого номера), причем смогло заговорить и «немое» четырнадцатое, словно умышленно предназначенное лишь для музыкального звучания. То обстоятельство, что, несмотря на это, у Яначека лишь 22 номера, объясняется объединением десятого и одиннадцатого номеров в один.

Чтобы довольно значительное число песен не превратилось в некую бессвязную мозаику, Яначек — так же как создатели классических вариаций — несколько раз соединяет два номера непосредственным аттасса и общим тематическим либо, по крайней мере, фигурационным материалом (конкретно, в номерах 4 и 5, 9 и 10, 13 и 14, 17 и 18, 20 и 21), а в кульминационном повороте действия, путем объединения трех стихотворений — включая номер 11 — возникает как бы новая миниатюрная драма. Тематические связи имеют и другие номера: например, уже вследствие своего общего эпиграфа «Кому что суждено, того не избежишь» номера 12 и 17, далее — тоже благодаря смысловой связи — номера 12 и 13, который заменяет «немой» номер первоисточника безутешным фортепианным монологом, превращающимся из-за почти пассакалиево остринатного прерывистого мотива в басу и нарастания от глубокого *pp* до сокрушительного *ff* с грустным возвратом к *pp* в миниатюрную, но глубоко потрясающую драму.

Вполне понятно, что для произведения подобной формы — некоего концертного, камерно-интимного дуэта-драмы — Яначек желал солидной сценической интерпретации. Поэтому он указывает: «поется в полумраке», альт — Зефка только в момент исполнения номера 7 должна незаметно появиться на сцене и во время номера 9 столь же незаметно удалиться, а три женских голоса, дорисовывающие сюжет в его самый драматический момент, должны петь за сценой и едва слышно. Из этих указаний в настоящее время — и я полагаю, правильно — в большинстве случаев выполняются лишь первое и последнее. Была предпринята попытка исполнить сочинение в действительно сценическом оформлении и в сопровождении оркестра — попытка, которая, казалось бы, может быть оправдана ссылками на замысел самого Яначека. Однако композитор мудро от него отказался. Ибо если лишь спетое слово оставляет обширное поле для фантазии, его трансформация в действие станет при столь интимном и неопределенном содержании скорее по-

мехой, нежели помощью. Это же можно сказать и об оркестровом воплощении.

Впервые «Записная книжка исчезнувшего» прозвучала в Брно, 18 апреля 1921 года.

«КАТЯ КАБАНОВА»

Вскоре Яначек находит сюжет и для своей новой работы в жанре оперы. Правда, и здесь дело не обошлось без окольных путей.

Вероятно, как полагает Т. Стракова, «идейная позиция Толстого, строго и прямолинейно подчиняющего страсть велению долга, не могла удовлетворить Яначека».

В марте 1918 года Вацлав Иржиковский, содиректор брненского театра (погибший впоследствии от рук гестапо), предлагает ему три славянских сюжета: трагическую идиллию «Жена лесника» словацкого поэта Гвездослава, богатырскую «Гасанагинику» южнославянского драматурга Огризовича и «Грозу» русского драматурга А. Н. Островского — последнюю он даже ставит на брненской сцене 29 марта 1919 года специально для Яначека.

Яначек выбирает «Грозу» — и это опять (во всех отношениях) выбор сердца. Уже место действия в этой пьесе должно было воскресить в Яначеке плодотворные воспоминания — о Волге и жизни на ее берегах, с которой он познакомился когда-то в Нижнем Новгороде, о Волге, гладь которой «столь же светла в лунном свете, как и Катина душа». Высоко он отзывается и о пьесе 10 января 1920 года в письме к Винценцу Червинке, перевод которого собирается использовать в работе над оперой (дабы отличить ее от других «Гроз», он дает ей название «Катя Кабанова»): «В ней много трогательного, по-славянски мягкого; глубина чувств! Ах, если бы мне удалось найти нужную выразительность, столь же глубокую». И кроме того, опять возможность отождествить героиню с любимой женщиной! «Моя Катя растет в ней, в ней, пани Камилле! Сочинение будет одной из самых нежных моих работ!» Неудивительно, что он пишет свою «Аппассионату» как бы на одном дыхании, 17 февраля 1921 года сочинение завершено.

Сюжет знаменателен и тем, что в нем — после неосуществленных, к сожалению, опер «Анна Каренина» и «Живой труп» — впервые русская ориентация Яначека находит свое воплощение и в сценическом жанре. После опыта с

либретто «Судьбы» и «Путешествий пана Броучека» он избирает на этот раз снова — как и в случае с «Ее падчерицей» — готовую драму, которую тем не менее весьма радикально переделывает. Ему удается благодаря исключению сцен, служащих лишь документом эпохи, и сокращению прочих (текст поэтому уменьшился более чем на половину) превратить пять актов оригинала в три действия по две картины каждое и добиться тем самым полной концентрации на музыкальном, эмоциональном ядре пьесы.

Текст «Кати Кабановой» является одним из самых завершенных и самых музыкальных среди тех, которые звучали благодаря гению Яначека. При этом, вероятно, ни один сюжет не исторгнут из него такого богатства лирических открытий. Словно он хотел вознаградить себя за ту сдержанность, которую в этом отношении должен был проявлять в гротескной «броучекиаде». Пожалуй, лишь еще в «Ее падчерице» (в сравнении с которой эта трагедия повинившейся святой женщины кажется мне в художественном отношении более чистой и целомудренной) Яначек создал такие потрясающие мелодические построения, словно вырастающие непосредственно из чешского слова с удивительной естественностью и прямо-таки роковой необходимостью. Возьмите, например, такие музыкальные фразы, как Катина «Для меня вы, матушка, как родная мать» из первой картины, напев которой составляет один из главных тематических элементов произведения, либо ее же «Тиша, голубчик, кабы ты остался, либо взял ты меня с собой, как бы я тебя любила, как бы я тебя голубила» из следующей картины и бесконечный ряд других — не кажутся ли они с музыкой Яначека прямо-таки идеальными стихами, хотя написаны всецело прозой?

Неповторимой декламационной яркости и законченности этих напевов соответствует выразительная и композиционная монолитность всей драматической баллады. Уже одна тематическая работа заслуживала бы в этом отношении специального анализа. Рассмотрим хотя бы простенький колокольчиковый мотив отъезда Тихона — мотив, который одинаково пленительно выражает печальное однообразие русской степи и бег русской тройки и сохраняет при этом драматическую и выразительную нейтральность, создавая всюду, особенно в сцене отъезда — вспоминается «ледяной тон» ксилофона в первом действии «Ее падчерицы», — леденящий контраст с общим возбужденным музыкальным фоном (пример 137).

Тем больший драматический акцент приобретают — от глухих ударов в начале до беснования во время грозы — первые восемь нот этого напева, которые Яначек трансформирует в мотив судьбы, так же как отъезд Тихона стал судьбой Кати. И почти в той же степени заостряются (именно во время отъезда) пять предпоследних нот (пример 138).

Если, однако, это тематическое (и композиционное) мастерство шестидесятишестилетнего композитора в конце концов поразить не может, то тем большим чудом кажется его юношеский жар и расцветающий лиризм, свойственные всей опере. В этом отношении первая картина представляет собой скорее некую балладическую экспозицию, зато вторая, в которой Яначек потрясающим образом трансформирует религиозный экстаз Кати в экстаз «греховный», а затем в отчаянную попытку предотвратить это искушение, достигает высшей степени напряженности выражения.

Вероятно, поэтому все, что у Островского следует за этой сценой, Яначек перенес в следующую картину. Эта картина в свою очередь обрамлена леденяще-загадочным терцовым мотивом, который зловеще вихрится в оркестре после Катиного томного «Ах, кабы ночь поскорее», словно алчный водоворот, и передает атмосферу душевной напряженности, разрывающую иногда попевочными мотивами беззаботной Вари, особенно «назвуками» на ее позднейшее «За водой, за водичкой мой Ваня стоит», с блаженно качающимся аккомпанементом четырех флейт и челесты.

Еще большую амплитуду выразительных средств приносит следующая картина (четвертая) с ночной сценой двойного любовного свидания — благодаря стихийному контрасту между фатально серьезной любовью Кати и заурядно чувственной связью Вари и Кудряша. Ту пропасть, которая потом поглотит Катю, они минуют с танцем, смехом, с песней на устах, четвертая картина — идеальное завершение того, что предвосхищала когда-то заключительная сцена первого акта «Судьбы». Начало еще как бы стеснено: почти воровски-ползучий мотив, дважды подменяемый своей лирической вариацией, в которой Борис как бы вызывает в себе образ Кати при помощи некоего старомодного романса (пример 139).

С тем же ощущением вины и подавленности (столь разнящейся от обычной оперной любовной эмфазы) начинается — после веселого казачка Кудряша — роковое свидание Кати и Бориса. Тем большей стихийной силы, одна-

ко, полна вырывающаяся наружу подавляемая вспышка: «Твоя теперь воля надо мной, разве ты не видишь?» И страстно устремленный ввысь мотив признания переходит сначала в сладостное задыхание, а затем стихает в счастливом примиренном созвучии обоих голосов. Только его глухие, отрывистые намеки в контрабасах предвещают будущее. Наконец, разрыв с новым всплеском в оркестре — и загадочное звучание на чередующемся мажоре и миноре.

И как не похоже на первое — после мучительного ожидания подавленной, заклеянной позором Кати-«красавицы» — второе, последнее свидание любовников! Сейчас, когда все равно уже все известно, нет никакой стесненности или смущения — лишь отчаянно безоглядное упоение, затихающее у засурдиненных смычковых в самой потрясающей песне без слов после Катиной фразы «Увидела-таки я тебя». Потом рассеянные вопросы, снова и снова прерываемые: «Да нет, все не то я говорю», пока наконец в тихое тремоло и «вздохи Волги» вплетается последняя Катина просьба. Несколько бесцветный уход Бориса, и затем абсолютно лишенное патетики и все-таки, вероятно, самое трогательное прощание с жизнью из всех когда-либо написанных: «Птички прилетят на могилу, детей выведут, цветочки расцветут — желтенькие, красненькие, голубенькие...»

ДВА ИТОГА ЖИЗНИ

«Приключения лисички-плутовки».

«Безумный бродяга»

1921 год, в первые месяцы которого Яначек завершил «Катю Кабанову», приносит ему в Брно кроме нового, «значительно более совершенного» исполнения «Баллады бляницкой» (13 февраля под управлением Неймана), первого исполнения «Записной книжки исчезнувшего» (18 апреля) и «Тараса Бульбы» (4 октября) премьеру его новой оперы, осуществленную 23 ноября тем же Нейманом в режиссуре Владимира Марека с Марией Веселой в главной роли. Прием публикой, сначала лишь вежливый, становится все более спонтанным, хотя инсценировка (А. В. Грека) весьма далека от представлений Яначека⁴. Между тем — в начале июля — Яначек впитывает в себя свежие впечатления, посещая в Высоких Татрах Штрбское озеро, Патрию, Менгушовскую долину и живописную долину Млинице, Попрадское озеро, Колбашские водопады, Яворину и т. д. Он пи-

шет об этом в фельетоне для «Лидовых новин» (18 июля), в котором присутствуют даже «напевки» водопада. Особенно прекрасно его признание: «Я хотел бы воспеть величавость этих гор, сыпучий теплый дождь и ледники на вершинах, луговые цветы и снежные поля; сливающиеся с небом ясные силуэты вершин и пугающую ночную темноту дремучих лесов. Любовную песню певчих и клекот хищных птиц. Мечтательность полуденной тишины и жужжание тремоло тысяч мушек.

И бастионы наших границ!

В последние дни года он завершает устройство собственного дома в Гуквальдах. Он покупает небольшую виллу своего умершего 20 ноября 1908 года брата Франтишека, который по состоянию здоровья переехал в Гуквальды из Петрограда в 1905 году. Собственно говоря, это даже не вилла, а одноэтажный домик, расположенный, однако, в спокойном месте, так называемом Подборжи, между замковым заказником и любимой Яначеком Бабьей горой. Разумеется, вокруг домика была и природа в виде фруктового сада с лавочкой и дворики с курами, которые потом, как и полагается благодарным зверюшкам в сказке, «помогли» наблюдательному Яначеку в создании его следующей оперы.

Дело в том, что именно в это время маэстро начал работать над оперным сюжетом из жизни зверей.

Редактор культурной рубрики «Лидовых новин» Б. Маркалоус (писатель Яромир Йон), в обязанности которого входило, между прочим, обеспечение газеты иллюстративным материалом, ощущая «хроническую нехватку приличных иллюстраций», поехал как-то в Прагу прямо в мастерскую художника Станислава Лолека на Хотковой улице, зная, что тот с одинаковой радостью рисует зверей и охотится на них. Лелек раздраженно говорит, что у него ничего нет. В этот момент настырный редактор в одном из углов на полу видит какой-то рисунок. Он разом хватает всю кипу листов и — подумать только — обнаруживает на нескольких рисунках «некие охотничьи проделки». Произошла стычка. Но редактор не сдался, поехал с добычей сразу ночным скорым в Брно и прямо в редакцию «Лидовок». По распоряжению шефа-редактора Рудольф Тесноглидек (писатель и также редактор «Лидовых новин») должен был написать к этим рисункам стихи. Тесноглидеку сначала не хотелось — стихи не идут в голову. Наконец он нашел то, что надо: отправился в Адамовский район послу-

шать, как говорят лесорубы, и написал прозой. Написанное было названо по имени привлекательной главной фигуры «Лисичка-Быстроушка» (вернее, «Быстроножка», но наборщик прочел неправильно, а Тесноглицек эту невольную поправку сохранил). В течение 1920 года рассказ выходил в «Лидовых новинах». А поскольку мы знаем, что Яначек был верным подписчиком «Лидовок», с неписанным уговором, что они за это будут поставлять ему сюжеты, все остальное становится ясным.

Он не сразу приступил к последовательному сочинению. «Каждая из моих опер год — другой созревала, не потревоженная ни единым звуком. Каждое произведение сначала подолгу оформлялось в голове», — признавался он и прибавлял со смаком, говоря о данном случае: «Я поигрывал с Лисичкой-Быстроушкой как с прирученной».

Тем не менее еще 10 января 1922 года он пишет Броду: «В голове пусто как после пожара. Не знаю, за что взяться. Копаюсь в народных песенках, читаю одновременно Эйнштейна. Но для звука его относительность времени и пространства не годится. Мы все-таки живы воздухом, а не эфиром. Мы пахнем землей. И, по крайней мере, твердо стоим на ней».

Под этими «народными песенками» подразумевается сборник «Моравские народные песни» для фортепиано. Он был создан как раз на рубеже 1921—1922 годов по почину издательства «Гудебни матице», которое, желая удовлетворить потребности «непоющих» любителей музыки, решило выпускать народные песни в обработке только для фортепиано, правда с текстом, по крайней мере, одной строфы рядом с мелодией и с остальными строфами в конце номера. (Яначек, кстати, использовал такое же оформление и тогда, когда народные песни сопровождалась записью партии голоса, и не всегда давал в приложении все строфы.) Несмотря на такое ограничение, серия из пятнадцати песен стала самой замечательной работой Яначека в этом жанре. Яначек здесь относительно нестрого следует за аутентичным народным образцом: мелодии (лишь в восьми песнях в верхнем голосе, в остальных случаях в среднем либо нижнем — обычно в зависимости от того, кому скорее может подойти текст — женщине или мужчине) сопровождаются оstinатными мотивами, встречным движением (как в № 12), имитациями, ритмическими передвижками — как, например, в оригинальном № 6 с выразительным примором «моравской» модуляции.

И в результате — несмотря на эти искусственные приемы и немалые вольности с точки зрения созвучия — дух народной музыки передан великолепно!

Но вернемся к нашей опере! Итак, с течением времени «приручение» Быстроушки продвинулось так далеко, что 22 августа 1922 года Яначек уже может из «тихой глухомани дремлющих лесов» гуквальдовских сообщить: «Пишу либретто „Быстроушки“, продвинулся весьма далеко. Готово приблизительно все, кроме последнего действия»⁵. Осенью либретто готово и Яначек начинает писать музыку. Он работает весь 1923 год, январь 1924, и вот «Лисичка» целиком завершена⁶. Еще 3 апреля 1923 года — то есть в период, когда опера должна была быть уже готова, — он писал Камилле Штёсловой: «„Быстроушку“ я делаю так, как черт, который ловит мух, когда нет ничего другого. Я ухватился за „Быстроушку“ из-за леса и печали поздних лет». И вот 31 октября 1924 года счастливый автор приглашает Брода на премьеру своего «лучшего произведения».

«Из-за леса и печали поздних лет...» Но, разумеется, не только это побудило Яначека проиллюстрировать роман о зверях, которым литератор иллюстрировал на этот раз художника, еще и музыкой. «Он поймал ее» и по иной, противоположной причине — из-за ее дразнящей и дурманящей девичьей молодости, которая делает его «Лисичку» воплощением женского начала, антиподом прежних, всецело мужских особей лисьего рода, идущих чредой от басен старого Эзопа и художественных искусственных гексаметров гётевского «Хитрого Лиса» вплоть до поющего и танцующего «Лиса» Стравинского. «Он поймал ее» — говоря парадоксально — одновременно как символ вольности среди вольной природы (в «Мертвом доме» символом свободы станет для него «орел, царь лесов»); и наконец, он хотел в полный голос пропеть свой гимн Природе, которая до сих пор служила фоном для его произведений — правда, сюжетно обусловленным. Но главной мечтой его было спеть гимн Природе Возродительнице, которая почти дает утешительный ответ на вопросы, возникающие у семидесятилетнего композитора при осознании человеческой бренности. А впервые исполненная именно в то время (8 апреля 1922) сатирическая пьеса братьев Чапек «Из жизни насекомых», вероятно, придавала ему необходимую отвагу написать оперу из жизни животных.

Внешне его драматургический прием прост. Он выбрал

из первоисточника самые существенные и выразительные места и объединил их в трехактный драматический сюжет с танцами и песнями, содержание которого раскрывают разнообразные надписи: «Как поймали Лисичку Быстроушку. Быстроушка на дворе усадьбы лесника. Быстроушка — политик. Быстроушка удрала. Быстроушка экспроприирует. Любовные похождения Быстроушки. Сватовство Быстроушки и любовь... Быстроушка догоняет Гарашту из Лишин⁷. Как погибла лисичка Быстроушка. Маленькая Быстроушка, „вылитая мама“». На этот раз прелесть сюжета лишь усиливается от того, что Яначек переворачивает с ног на голову все наши представления о пространстве и времени, не говоря уже о неотразимости лишенского диалекта, на котором в этой симфонии побратимства всего живого из солидарности говорят и звери.

Сюжет развивается приблизительно так:

Первое действие. Лесная поляна в Сухом желобе. Лето, солнечный полдень. Барсук высовывает голову из норы и закуривает длинную трубку, вокруг кружат Мушки и Стрекоза. Вдруг они прислушиваются и исчезают: идет Старший Лесничий. Поскольку он подвыпил, а перед грозой душно, то он на минуточку ложится на землю. «Своей хозяйке скажу, что надо было караулить воришек. Поверит — ведь она хорошая баба!» Пока он засыпает, невдалеке устраивают концерт Сверчок и Кузнечик. Почуввав сладкую кровь, пританцовывает и Комар, облетая Лесничего. За Комаром устремляется Лягушонок, и тот улетает. В это мгновение прибегает маленькая Быстроушка, Лягушонок испуганно отпрыгивает и падает прямо на нос Лесничему. Увидев молодую лисичку, Лесничий высовывает свою хищную физиономию из зарослей и словно хищник хватает ее. Лисичка плачет «Мама, мама!», но Лесничий, вскинув на плечо ружье, спокойно и довольно похохатывая, несет добычу домой: «Пусть дети порадуются тебе!» Когда затем на поляну возвращается мудрая Стрекоза и не обнаруживает Быстроушки, она садится, печально сложив крылья.

На дворе усадьбы Лесника. У конуры лежит пес Лапак и лисичка Быстроушка. Жена лесничего ругается, мол, лиса лишь нанесет блох. Тем не менее наливает ей молока, и Быстроушка лакомится и повизгивает. Лапак утешает ее, у него, дескать, еще более одинокая жизнь — особенно в месяцы любви, в феврале, в марте. Поэтому он предается искусству и по вечерам поет печальные песни, которые сам сочиняет. Но старый хрыч его еще за это бьет! Так он и не

знает, что такое любовь. Быстроушка рассказывает, что у нее тоже нет опыта в любви. Но кое-что она уже слыхала от скворцов, которые гнездились над их норой: во время ссор они упрекали друг друга в ужасных делах, аморальных и неприличных. Впрочем, и молодые скворцы были не лучше. У одного была греховная связь с кукушкой, а скворцова дочка вела знакомство с молодым вороном. Лапак, разгоряченный этими примерами, приближается к лисичке с любовными намерениями, но Быстроушка валит его наземь, и тот уползает в конуру. Вбегает внук Лесничего Пепик с дружкой Франтиком, хвастается лисичкой, машет перед ее носом, а когда Быстроушка ворчит, бьет ее прутом. Тогда лисичка приходит в ярость, кусает Пепика за ногу и айда к лесу. Но как для жены Лота, роковым для нее станет любопытство, которое заставляет ее оглянуться назад: она спотыкается, и Франтик ловит ее. Жена лесничего ругается, Лесничий дает подзатыльник Пепику и привязывает лисичку. Темнеет. Быстроушка плачет во сне. На рассвете пробуждается Лапак, потягивается и бранит лисичку: «Надо было мне угождать! Не надо было убегать!» Петух чванится: «Посмотрите, как справедлив человек! Преследовала нас пани лисичка, вот он ее и проучил». Предупреждает кур: «Это потому, что она не несет яйца! Несите, работайте, а я вам помогу!» Быстроушка донимает Петуха за то, что он продался человеку. Пусть куры устранят старые порядки и создадут новый мир, где будут справедливо получать свою долю счастья и радостей. Но куры только хихикают: «Без петуха?» Тогда лисичка выкапывает на мусорной куче яму — лучше она себя заживо погребет, чем будет смотреть на такую отсталость. Куры с любопытством сбегаются, и якобы мертвая Быстроушка неожиданно хватается Петуха. Хохлатка причитает из-за петуха, пани Лесничиха из-за того, что послушала «своего старого дурака» — ведь из лисы могла бы получиться хорошая муфта! Как только лисичка слышит это, она вскакивает, перекусывает веревку, сбивает с ног Лесничего и убегает в лес.

Второе действие. Лесная поляна, как в первой картине. Быстроушка, у которой нет теперь пристанища, с завистливым «Ах!» заглядывает в барсучью нору. Барсук сердится, но это только на руку Быстроушке и солидарной с ней мелюзге, которая все сильнее пристаёт к нему с наигранным возмущением и насмешками: «Милостивый государь!» А когда Барсук выталкивает Быстроушку и грозит ей су-

дом, лисичка поднимает хвост и пачкает его нору. Барсук с воплем «Покидаю неблагодарное стадо», полный негодования, выбегает и исчезает в лесу. Быстроушка победоносно залезает в покинутую нору.

Трактир «У Пасеков». Входит Пастор в облике Барсука. Лесничий подтрунивает над Учителем, напевая песенку о Веронике, которую тот когда-то любил. Учитель в отместку спрашивает, как его успехи с лисичкой, и во избежание дальнейших поддразниваний наконец уходит, ибо петух уже приветствует утро. Пьяный Лесничий, однако, продолжает и после ухода Пастора копаться в отношениях Учителя с женщинами, пока новые расспросы трактирщика Пасака о лисичке не заставляют и его удалиться.

В лесу, тропинка вверх, забор с подсолнухом. Светает. Учитель декламирует на манер идущих домой гуляк, упрекает себя, спотыкается и в конце концов падает. В подсолнух выбегает Быстроушка. Учитель принимает подсолнух за Теринку, которую он уже «многие годы» любит. Он хочет ее обнять и перелетает кувырком через забор.

Приходит Пастор и вспоминает о девушке, которую он любил будучи студентом. Глаза Быстроушки светятся из зарослей. Пастор вспоминает о предательски невинных глазах девушки, которая забыла обо всем с помощником мясника. А его, молокососа Алоиза, потом обвинили! Но все минуло, и теперь он одинок как метла в углу... Появляется Лесничий, видит лисичку и стреляет в нее. Но лисичка убегает — остаются только испуганный Учитель и Пастор.

У норы Быстроушки. Лунная ночь. Быстроушка блаженно отдыхает. Вдруг раздается треск кустов. Быстроушка дрожит — это идет Лис. Она пожирает его глазами. Лис предлагает ей пойти прогуляться, ибо «охотники сейчас опять лазают по лесам». Лисичка соглашается и рассказывает, как она воевала с Лесничим. Лис все больше удивляется, а когда на его вопрос, любит ли она кроликов, лисичка с пылом утвердительно кивает, он поспешно удаляется с тайным намерением. Через минуту он возвращается с кроликом, оба садятся перекусить, и Лис впервые целует Быстроушку в ухо. «Вы еще не любили?» Быстроушка стыдливо: «Еще нет. А вы много?» «Тоже нет», — утверждает Лис. «Почему?» «Потому что я еще не нашел такой, которую такую, тотчас спрошу ее: „Ты любишь меня?“». Лисичка не уважал бы, за которую отдал бы жизнь. Но если найду отвечает, Лис страстно обнимает ее. «Оставьте меня, — сопротивляется лисичка, — я вас боюсь!» Лис печально отпу-

скает ее: «Ну что же, идите, уносите с собой мое счастье! Погубите меня! Не хочу жить!» — «Действительно?» — «Не тело, душу твою люблю», — уверяет Лис, обнимает ее и целует. Потом оба заползают в нору. Сова и Сойка тут же начинают сплетничать о Быстроушке. Та через некоторое время вылезает из норы в слезах и сообщает Лису о «сладкой» тайне. Лис только вздыхает: «Если так, то сразу к Пастору!» Дятел высовывает свою голову из дупла старой рябины, словно с церковной кафедры, ворчит, но делает оглашение. Разгорается свадебный хоровод.

Третье действие. На краю лесосеки. Гарашта, лишенский торговец домашней птицей, появляется с песней. Он видит мертвого зайца, хочет его поднять — и тут замечает охотника... Лесничий начинает издалика, мол, как ему живется холостым. Гарашта хвалится, что как раз «нашел самую лучшую — Теринку!» «А не занимаешься ли ты браконьерством, Гарашта?» — уже в открытую спрашивает Лесничий. Гарашта божится, что нет — даже мертвого зайца не поднял! Лесничий вглядывается, видит лисьи следы и ставит ловушку. Потом насупленный уходит в одном, а Гарашта с усмешкой в другом направлении. Вбегают с песней лисята Быстроушки и тоже видят мертвого зайца. «Удивительное дело, — думает Быстроушка, — человек здесь был, а зайца оставил!» Обнюхивает цепь заложенной ловушки — пахнет охотничьей трубкой! Лисята учатся: «это капкан!» и шаловливо разбегаются. — Лис прижимается к Быстроушке, она стыдливо уклоняется: «Погоди — только в месяце мае!» В это время возвращается Гарашта с корзиной, полной домашней птицы. Быстроушка уже знает, как действовать: прикидывается хромой, вызывая в Гараште надежду на легкую добычу и отвлекая его от корзины. При этом она петляет так, что браконьер со своим складным ружьем, споткнувшись, падает с горки и разбивает нос, в то время как все лисье семейство бросается к корзине. Доведенный до отчаяния Гарашта стреляет куда бог пошлет. И на этот раз Быстроушка остается лежать...

У Пасеков. После этой полной событий, буйства молодости картины оставшиеся две составляют как бы эпилог, в котором доминирует чувство смирения перед лицом старости. Непривычная тишина стоит сегодня и в трактире — вернее, перед ним, ибо внутри красят. Лесничий рассказывает молчаливому Учителю, как шел по лисьему следу и нашел покинутую нору. Но — смеется — сухой лисий язык (он делает невидимым!) все равно достанется Учителю,

а его старухе-лесничихе — лисья муфта. Но она уже — общается Пасекова — у барышни Теринки, которая выходит замуж. Учитель отворачивается, чтобы скрыть слезы. Лесничий утешает его. Потом неожиданно встает — вспоминает о своем тоже уже дряхлеющем Лапаке, которого оставил дома, — и уходит.

Сухой желоб, как в первом акте. Вечернее солнце. Лесничий по дороге домой останавливается в лесу. Вспоминает свою молодость и сладко засыпает. Во сне он видит своих любимых зверей — только Быстроушки нет! Пробужденный этой мыслью, он видит маленькую лисичку. Хочет поймать ее, как когда-то маму, ее-то он воспитает лучше! Но ловит лишь лягушонка. Да и тот уже внук той Лягушки, с которой охотник встретился год назад. Лесничий замирает в немом изумлении перед чудом вечного обновления.

И в данном случае нельзя сказать, что Яначек моделирует сюжет с чрезмерным вниманием к строгой логике. Так, например, когда он заставляет Быстроушку рассказывать Лису во втором акте о том, как она «улизнула» из дома Лесничего, вы, естественно, считаете, что речь идет о побеге, свидетелями которого вы были в конце первого акта. Однако серьезные несоответствия заставляют вас сомневаться в правильности такого понимания. Остается лишь заглянуть в Тесноглицека, «как это, собственно говоря, было», и только тогда вы догадываетесь, что Яначек имел в виду побег Быстроушки после ее следующей, новой поимки, на которую в опере, однако, нет и намек. Правда, при желании вы можете признать за Быстроушкой право на определенное «приукрашивание» ее истории — ведь это интереснее, нежели простое повторение того, что зритель уже видел собственными глазами.

Однако Яначек не ограничился простой трансформацией сюжета. Он объединяет образ браконьера Мартинека с образом торговца птицей Гарашты и заставляет Быстроушку погибнуть от руки последнего, тогда как Тесноглицек завершает повествование шуточным признанием, что «конец истории нельзя было узнать». Чувство трогательной печали, вызываемое смертью Быстроушки, Яначек весьма удачно усиливает благодаря тому, что незадолго перед этим показывает нам ее на вершине любовного и семейного счастья, с кучей молодых лисят, причем остроумно передает Лисичке и Лису слова о «месяце мае», которые у Тесноглицека произносит старый воробей со своей подру-

гой. (Ранее он усиливает неотразимость лисьей смекалки тем, что осмотр ловушек, расставленных Лесничим, заставляет сделать не опытную лису, а ее детенышей.)

Но самое янACHEKовское из всех добавлений — то, что аналогию в свойствах характера между людьми и зверями, которая и у Тесноглидека составляет главную прелесть всех звериных персонификаций, подчеркивает некоей «персональной унией» между отдельными фигурами обоих миров — человеческого и звериного, как это было уже сделано в «Путешествиях пана Броучена на Луну и в XV столетие» между представителями реального, лунного и исторического миров.

Так возникают символические параллели: Пастор — Барсук, Учитель — Комар, Пани лесничиха — Сова, Петух — Сойка, и — наконец, главная — Быстроушка и некая таинственная, не появляющаяся на сцене Теринка как выразительница манящего, необузданного, легкомысленного женского начала. Ограничимся той мерой символики, которая естественно предстает перед нами, не нарушая чрезмерными подробностями чистое и свежее впечатление от неповторимой прелести реального, наполняющего в «Быстроушке» как отдельные образы — человеческие и звериные, так и их речь, словесную и музыкальную. Как блестящи и самобытны эти фигуры — например, Лесничий с носом, настолько пропитанным алкоголем, что даже Комар не может его укусить, не опасаясь сам опьянеть, но с добрым, по-детски восприимчивым сердцем — вопреки своему весьма далекому от салонного охотничьего языка (салонного языка вы вообще не найдете в «Быстроушке», да и сама Быстроушка не придерживается «приличных нравов»). Каким оригинальным и прелестным вариантом в славной галерее чешских канторов является скромнейший, от любовных галлюцинаций качающийся, словно комар, Учитель, как по-человечески реален в конце концов, несмотря на все свои слабости, Пастор-Барсук, как неотразим хитрый, озорной Гарашта!

А звери, прежде всего Быстроушка — от детского любопытства и игривости к хищности взрослого зверя и пробуждению «женского начала», с первым осознанием собственной красоты под взглядом первого ухажера, с тем трогательно покорным удивлением «избранницы» перед неожиданным даром судьбы («Почему именно меня?»), со сладостью любовного наслаждения, с простеньким обрядом («Ты хочешь меня?» — «Хочу!») и счастьем материнст-

ва («Сколько у нас уже было детей?»)! И рядом с ней этот пригожий, рыцарский, по отношению к своей Быстроушке совершенно не «лисий» Лис! Как трогательный и влюбленный Лапачек, дряхлеющий верно со своим хозяином, и вечно пунктуальный, пышный Петух — Шантеклер Яначека — со своей короткой славой, и все эти лесные тетки-сплетницы, Сова и Сойка, с их невероятным «взаимопониманием» («Если бы вы знали — наша Быстроушка, как та самая последняя — с кем?»), Дятел с надменным «Ну, наконец-то идете!», когда провинившаяся лисья пара должна «пулей к пастору» (причем Дятел, видимо, стал преемником Барсука), и наконец, эта «холодная мерзость» — маленький Лягушонок и его прапотомок, который своим «Так это не я, это был дедушка! Он мне о вас го-го-говорил» буквально выбивает из рук старого охотника ружье. Пришлось бы процитировать весь текст «Приключений лисички», чтобы до конца прочувствовать его очарование, но и тогда бы все равно не хватало главного: неповторимого юмора и прелести, с которыми весь этот текст декламационно «счасовал» и оркестровыми средствами подчеркнул Яначек!

Музыкальный «стройматериал», который использует Яначек для возведения этого оперного «Пана», обладает такой воистину пантеистической монолитностью, что различные вторичные догадки — правильные и слишком усердные — относительно разнообразных взаимосвязей были бы бесконечны. Попытаемся поэтому наметить лишь главное. «Хочу наслаждаться и без мастеров» — говорит страстный Вальтер Штольцинг в «Нюрнбергских мейстерзингерах». Равным образом слушатель может получить полное наслаждение от «Приключений Быстроушки» без профессионального знания самых сокровенных поворотов тематической разработки. Да и сам Яначек пишет по поводу анализов «Амаруса»: «Понимать текст и почувствовать в звуках очарование весны и любви — и произведение свою миссию выполнило. Каждый „разбор“ мотивов — лишь балласт в минуту восприятия произведений». Первым из этих наиболее важных мотивов появляется робкий мотив маленькой Быстроушки (пример 140). Он тотчас же отражается в комбинированном варианте (пример 141). В качестве его модификаций с полным основанием можно рассматривать также следующие мотивы и попевки⁸ (примеры 142—144), да, пожалуй, и жалобный, а в оркестре, наоборот, мчащийся напев, которым Лесничиха вскоре вынуждена прокомментировать добычу мужа (пример 145),

причем победоносное «ха-ха-ха-ха» на этот раз выпадает на долю Быстроушки.

Вероятно, еще более важен элегический напев (пример 146).

Он относится сначала к пойманной Быстроушке и включает в себе два самостоятельно и совместно развивающихся мотива, из первого возникают, между прочим, колочие вариации (пример 147).

Второй представляет собой специфический мотив Быстроушки, особенно в энергичном варианте (Быстроушка после побега пробирается сквозь лес, пример 148).

Более локальную задачу решает (только в рамках третьего действия) напев Быстроушки — любящей супруги и матери, который одновременно является еще одним примером «музыкальной версификации» Яначека при помощи повторения текста (пример 149).

Об этом напеве мы вспомним в печальном эпилоге после неожиданной смерти Быстроушки и в гимническом звучании всего произведения. Кроме того, в рамках этого действия Яначек вводит бойкую попевку молодых лисят (пример 150).

Она символически происходит от свадебной музыки, ибо, разумеется, в веселой «Быстроушке» не менее, чем в серьезной «Кате Кабановой», музыкальность сюжета пышно расцветает в различных попевках, равно как и жизненность конкретного действия выливается несколько раз, особенно ярко во время лисьей свадьбы, в вакхический танец. Природа стала здесь вдохновительницей необычайной музыкальной воздушности, каковой среди опер Яначека могут похвастаться лишь «Ее падчерица» и «Катя Кабанова». Среди всех опер композитора «Лисичка-Быстроушка» будет нам всегда особенно мила как воплощение жизненного оптимизма и радости, беззаботного полета фантазии — как чешский «Сон в летнюю ночь».

* *

*

И как это обычно бывает у Яначека, снова одно произведение находит в другом некий противовес: если в «Приключениях лисички-плутовки» маэстро в преддверии своего семидесятилетия демонстрирует нам оптимистическое или, по крайней мере, примирительное отношение к жизни и ее угасанию, то его мужской хор «Безумный бродяга» — сочинение совершенно иного характера. И снова, как обычно, оно тесно связано с личными переживаниями.

Дело в том, что в июне 1921 года Яначеку посчастливилось слышать (и видеть) в Праге Рабиндраната Тагора, читавшего свои стихотворения. Суровый Яначек в не меньшей степени, чем несколько ранее мягкий Й. Б. Фёрстер, был очарован тихой, но чрезвычайно глубокой поэзией индийского мыслителя и писателя, особенно потрясавшей после недавней первой мировой войны.

Насколько сильно увлек его Тагор (индийский поэт и в европейских залах выступал в своем бенгальском одеянии, его прекрасное лицо, обрамленное белоснежными волосами и бородой, казалось идеальным олицетворением народного пророка), свидетельствует фельетон Яначека «Рабиндранат Тагор», опубликованный в «Лидовых новинах» 22 июня 1921 года, где — при помощи многочисленных попевочных иллюстраций — он делится своими впечатлениями от чтения поэта (на родном бенгальском наречии) и от его личности вообще. Уже появление Тагора на сцене вызывает у Яначека ассоциацию с «белым, священным огнем, неожиданно засиявшим над тысячами и тысячами присутствующих». Его взгляд — «невыразимая печаль». Его речь — «Он дает каждому слогу звучащие крылья... Мне захотелось сопроводить его первые звуки радостным аккордом». Его личность — «Я видел и слышал пророка своего народа...» («Дашь ли, отче, земле нашей снова воспрянуть к свободе?»).

И спустя год Яначек пишет на слова Тагора «Безумного бродягу», один из самых захватывающих своих хоров.

Это баллада о человеке, который всю жизнь с небывалым упорством ищет камень, превращающий обычные предметы в золото. Однажды деревенский мальчик спрашивает его, откуда у него золотая цепочка, висящая на шее. Безумный вспоминает: ведь цепочка была железная, значит, он прикоснулся ей, сам того не заметив, к златотворному камню! Значит, он держал в руках златотворный камень и выбросил его! И с «угасшей силой» он возвращается искать утраченное сокровище...

Этот сюжет, в котором мы в той или иной мере узнаем самих себя, давал Яначек уже готовую музыкальную форму: его излюбленное АВА, где В — обращение мальчика, помещенное между началом и продолжением странствий безумца. Начало выражено в лихорадочном Presto, несколько раз неуверенно замедляющемся. В то время как некоторые солирующие голоса декламированием описательного текста на одном тоне как бы символизируют на-

вязчивую идею безумца, остальные то шепчут в устрашающем *pp* (опять-таки чисто сценически!) «Безумец!», то мелодически дополняют декламирующие голоса. При этом ритмы пересекаются так, что вы прямо-таки слышите (и видите), как безумец спотыкается о камни, в том числе, вероятно, и о златотворный камень. После почти наводящего ужас подъема на аккордах, ограниченных октавами, наступает неожиданная тишина — откуда ни возьмись звучит простецкое сопрано мальчика и его «по-детски назойливые» вопросы. И уже — сначала несмело, даже почти участливо — в басах, а потом во всем хоре и все более навязчиво раздается: «Где, о где ему повстречалось это счастье?» У Тагора сначала «Дико бил себя в лоб» и потом только вопрос «Где, о где...» Это «где», таким образом, произносит у него только безумец, к тому же в косвенной речи. Яначек же заставляет непосредственно хор и в прямой речи начать именно с этого вопроса о происхождении золота и создает тем самым представление, будто этот вопрос задает себе не только безумец, но и одновременно с ним тысяча иных безумцев...

Реприза (реприза и этих странствий) не является и не может быть лишь повторением: паузы на тяжелую долю, которые раньше выражали лихорадочную спешку, говорят теперь — в борющемся с усталостью темпе — об изнуренности. Прежний подъем сменяется оцепенением, и вот наконец — в то время как и мальчишеское сопрано утратило свою простодушность — весь хор неподвижно застывает на одном аккорде, как то выкорчеванное дерево, с которым сравнивается здесь безумец.

«ДУНАЙ»

Первый квартет

Едва Яначек 17 марта 1923 года завершил партитуру «Приключений лисички-плутовки», как сразу же приступил к новым работам. 23 марта он присутствовал на первом братиславском исполнении «Кати Кабановой» под управлением Милана Зуны (исполнении, оцененном им весьма высоко, особенно в отношении передачи темпа), задержался на несколько дней в столице Словакии и был настолько восхищен Дунаем, что решил воплотить эту многоводную реку в симфонии. Он рассказывает об этом в октябре 1924 года: «Светло-зеленые волны Дуная! Сколько их бежит одна за другой! Вероятно, они держатся за руки.

Удивляюсь, откуда они здесь взялись. У чешского побережья!

Посмотри на течение, и тебе покажется, что они в спешке останавливаются.

Понравилось им здесь.

Здесь я создал свою симфонию.

„Катя Кабанова“, „Безумный бродяга“, сюита „Молодость“ — все это не заглушит будущего „Дуная“.

Не заглушит и „Средство Макропулоса“. Более того, он (Дунай) вздымается и вбирает в себя все это, оставаясь невидимым.

Вчера, 1 октября 1924 года, мне пришло в голову, что Лола Инсарова (см. с. 230 настоящей книги. — *Примеч. ред.*) наверняка в нем утонет.

И когда-нибудь, вероятно в 1925 году, при раскрепощенных мыслях, произведение, как на солнце, быстро созреет».

Созрело ли оно в нем действительно? После его смерти был, правда, обнаружен полный партитурный набросок четырех частей симфонии «Дунай». Но, во-первых, нельзя исключить, учитывая другие находящиеся в той же папке наброски Яначека, что должна была последовать еще одна часть (хотя по сообщению бывшего ученика Яначека Освальда Хлубны композитор уже в мае 1925 года сказал ему, что завершил симфонический цикл «Дунай» в четырех частях), во-вторых, и это главное, оформление этих четырех частей трудно признать окончательным — по крайней мере, тот же Хлубна, который позднее (1948) подготовил произведение к исполнению, считал необходимым не только дополнить либо изменить инструментовку, но и сделать композиционные доработки. К сожалению, и эта редакция, в которой «Дунай» был исполнен 2 мая 1948 года Бржегиславом Бакалой и оркестром Чехословацкого радио в Брно, не дает ответа на все вопросы. Представляется правдоподобным, что Яначек, не мучившийся столь долго ни с одним из своих неоперных произведений, не пришел к окончательному решению относительно конкретного воплощения сюжета. По сообщению Веселого в «Лидовых новинах» от 2 июня 1925 года, депутат Вавречка пообещал Яначеку разработать план путешествия по Дунаю: «Хочу посмотреть на Дунай по всему его течению. А потом приступлю к своей симфонии». Это свидетельствовало о том, что для Яначека Дунай был прежде всего природным явлением, некоей расширенной аналогией к «Влтаве» Сметаны. По-

том он выяснил, что Дунай — собственно славянская река, что в конце концов не противоречило абсолютно истине, поскольку уже тогда на его берегах было расположено четыре славянских государства, в народном творчестве которых Дунай издавна играл значительную роль. Однако уже цитированный свидетель сообщает, что главным эпиграфом цикла должна была стать «женщина со всеми своими страстями и инстинктами». Одна часть должна была в этом смысле стать характеристикой Вены, которую Яначек представлял себе «как женщину, наполнившую реку на всем ее течении своей женственностью». Другую женскую героиню «Дуная» он определил фразой: «В нем утонет Лола Инсарова», то есть героиня стихотворения «Лола» Александра Инсарова (вырезка из «Лидовых новин» с этим стихотворением была действительно приложена к партитуре). Речь идет о проститутке, судьбу которой стихотворение запечатлевает в трех абзацах. В первом Лола свободно распоряжается собой:

«Дайте мне дворец...
Гей! Жизнь весело смеется,
браслеты звенят,
свет интимно колеблется
в отдельном кабинете...»

Во втором она уже безуспешно ищет этот свой дворец, а в третьем уже шепчет в тоске:

«Через минуту рассветает уже,
А меня никто не хочет.
Мне холодно!
Я голодна!
А ведь я была
волшебным красным пламенем...
Боже,
о если бы я могла согреться
у теплого камина!»

Связь с Дунаем? Яначека это не смутило: предполагая, как мог бы выглядеть четвертый абзац, он просто приписал: «Бросается в Дунай»...

И словно ему мало прежних сцен с водной стихией («Марычка Магдонова» и «Катя Кабанова»), в основу второй части Яначек берет еще одно подобное стихотворение — «Утопленницу» Павлы Кршичковой. В нем девушка, готовящаяся на лоне невинной природы освежиться в прохладных волнах, неожиданно замечает, что ее наготу жадным взором пожирает незнакомый парень. Словно «ране-

ная лань», она бросается в заводь (о Дунае здесь тоже нет речи!) и тонет.

Мы можем только догадываться, что к «Лоле», вероятно, должна была относиться и четвертая часть — судя по буйной танцевальной попевке (пример 151), которая звучит сразу же после ее начала, и трагическому звучанию концовки.

Что касается связи стихотворения «Утопленница» со второй частью, завершенной, вероятно, ранее остальных, а именно 18 июня 1923 года, то здесь у нас есть несомненное доказательство: отрывки из него Яначек вписал в нескольких местах партитуры — вероятно, судя по их неполноте, в качестве ориентира. Альтовый мотив является рудиментарно точным напевом слов подтекстовки

Ах, еще час назад (?)
Видел здесь я девушку

(в стихотворении: видел веселую девушку) и намекает на возможность вокального решения (пример 152).

Первая часть строится главным образом на теме с переменным порядком звучания обоих тактов (пример 153).

Краткая третья часть (некое вихревое скерцо, или, скорее, набросок скерцо, ибо отчетливо ощущается отсутствие некоего контрастирующего трио) является, судя по ее кипучей, рассыпающейся во множестве вариаций теме и канонически имитированному мотиву (пример 154), по каскадам фигуративных имитаций, напоминающих полет конфетти, трелей, вероятно, частью, которая должна была воплощать Вену.

Остается вопрос, когда этот набросок действительно возник. По цитированному свидетельству Хлубны, он должен был быть завершен не позднее мая 1925 года. Однако это опровергается курьезным ответом, данным Яначек в открытке от 19 августа 1926 (!) года О. Острчилу, который спрашивал, не доверит ли композитор ему первое исполнение «Дуная»: «Не настолько этот „наш“ Дунай притягателен (sic!), чтобы я спешил завершить свой „Дунай“».

Я думаю, что этот лаконичный, но красноречивый ответ является достаточным основанием рассматривать этот необычный апофеоз «славянского» Дуная как произведение, по меньшей мере, незавершенное и судить о нем именно с этой точки зрения.

И следовательно, единственным гимном во славу этой великой реки остается по-прежнему знаменитый вальс Иоганна Штрауса.

* *
*

Одновременно с этим замыслом композитора одолевали и оперные сюжеты: в июле 1923 года он знакомится с только что появившейся новой утопической комедией Чапека «Средство Макропулоса», которую в декабре видел в театре на Виноградах. Композитор настолько захвачен произведением Чапека, что в экземпляре книги уже появляется не один записанный мотив. Итак, он выбирает утопию Чапека.

Между 30 октября и 7 ноября Яначек создает одно из своих самых чистых и волнующих произведений, Первый струнный квартет — «под впечатлением от „Крейцеровой сонаты“ Л. Н. Толстого», написанной, в свою очередь, под воздействием знаменитой скрипичной сонаты Бетховена.

Это, строго говоря, не первый квартет Яначека: уже в конце мая — начале июня 1880 года во время своей недолгой учебы в Вене он создал сочинение в камерном жанре, которое, однако, не сохранилось (как нам известно, были написаны, по крайней мере, три части опуса). Далее, это не первое сочинение Яначека, вдохновленное толстовской повестью: уже осенью 1908 года он попытался выразить ее в фортепианном трио, полгода спустя переработанное и исполненное затем в Брно на торжествах Толстого в Клубе любителей искусства 2 апреля 1909 года (П. Дедечек — скрипка, Р. Павлата — виолончель, Р. Фнала — фортепиано). Но поскольку и это трио не сохранилось (хотя сам Яначек пишет об его исполнении, что «оно оставило глубокое впечатление»), мы не можем определенно судить о том, что перешло из него в квартет, который тем не менее (по словам Яначека) «родился из нескольких содержавшихся там мыслей».

Безусловно, Первый квартет является последним в идейном отношении звеном той цепи, которую открывает в 1907 году неосуществленная опера «Анна Каренина», продолжает упомянутое фортепианное трио, а особенно «Катя Кабанова», создававшаяся в 1919—1921 годах. Во всех названных сочинениях героиней является женщина, которая, разочаровавшись в супружестве, в своей мечте о сча-

стве, ищет его в любви к другому мужчине и трагически погибает.

Было бы нелепо пытаться в страстной, поражающей, главным образом, общим выразительным впечатлением музыки квартета проследить такт за тактом драму повести, так же как бессмысленно анализировать квартет, скажем, как обычный камерный цикл, хотя первая часть являет собой даже некую сонатную форму в сжатом виде, с побочной темой в тональности доминанты, намеченной, правда, немного бегло — лишь в пиццикато на доминантсептаккорде; есть тут и намек на разработку — или, скорее, лишь обратный переход — и реприза. Однако мы наверняка не ошибемся, если усмотрим во вступительной теме первой части, отчетливо родственной с «призывом Волги» в «Кате Кабановой», некий призыв одновременно и к жизни и к смерти, некий мотив трагической мечты героини (пример 155).

Вторую, в определенном смысле скерцовую часть открывает альт. Его мотив кажется образованным от мотива мечты, как бы выражая мнимую ее реализацию. Третья (медленная) часть начинается каноническим дуэтом первой скрипки и виолончели (пример 156).

Эта тема вызывает в памяти прекрасную побочную тему первой части Крейцеровой сонаты Бетховена, как показывает прежде всего сравнение повторного звучания обеих тем (пример 157 и 158).

Резко взволнованная средняя часть, мотив которой звучит как отчаянная мольба о сострадании, предвещает близкую катастрофу (пример 159).

Она буквально налетит после тревожного введения в последней части, завершая произведение — опять как в «Кате Кабановой» — опустошительно предостерегающим и одновременно пьяняще-притягательным возвратом этой «мольбы».

Из сообщения композитора Йозефа Сука, члена Чешского квартета, коллектива, по инициативе которого был создан Первый квартет, и его первого исполнителя (17 октября 1924 года), мы знаем, что Яначек считал это произведение моральным протестом против мужского деспотизма по отношению к женщине. И в то время как Толстой в своей «Крейцеровой сонате» именно музыке приписывал «самое неморальное воздействие», здесь, напротив, именно музыка с потрясающим эффектом выступает в роли совести человечества.

Минуло лишь четыре дня после завершения этого сочинения, а Яначек 11 ноября начинает писать оперу, героиней которой является снова женщина... «Жизни, хочь жизни!»



Весь следующий 1924 год почти все свое время он отдает новой опере. «Уже 200 страниц (сочиняет бн, видимо, опять сразу же на партитуру) „Средства Макропулоса“ у меня готовы», — сообщает он в конце 1923 года М. Броду. Но на рождество все-таки снова отправляется в Высокие Татры. «Этот белый, тихий снежный покров, куда только достает взор, заставляет человека притихнуть и задуматься». Зато 1924 год — год его семидесятилетия — приносит целый ряд значительных внешних событий в его жизни. Это, прежде всего, исполнение «Ее падчерицы» в Берлине, для осуществления которого необходимо было преодолеть политические предрассудки, чему эффективно помогал чехословацкий посол Властимир Тусар. (Определенной «музыкальной» поддержкой было успешно осуществленное незадолго до этого исполнение «Записной книжки исчезнувшего» 21 сентября 1922 года в зале Бехштейна.) На премьеру «Ее падчерицы», которая должна была состояться в воскресенье 17 марта, Яначек приехал только в субботу после обеда, то есть после генеральной репетиции. Ему захотелось — как он рассказывал об этом в фельетоне «Берлин» в «Лидовых новинах» от 15 мая 1924 года — «предпринять две экскурсии: посетить великого флейтиста (то есть Фридриха II), под дудку которого (!) когда-то плясал весь мир, и давнее прибежище наших людей, которые когда-то ради свободы веры забрели в эти края», — Риксдорф. Но их чешские имена он встречает уже только на кладбище «...От этих двух мест мертвой тишины отражалось мое победоносное, сияющее поле в государственной опере 17 марта! Сияющее г-жой Юрьевской (Енуфа), г-жой Арндт-Обер (Дьячиха), господами Зоот, Йёкен (Лапо, Штева), очаровательным пастушонком Шарлотты Вернеровой, оживленное режиссурой г-на Голого, сверкающее красками сцен г-д Пирхан! А на сцене радость, переходящая в восторг⁹... Я слышал здесь свою „Падчерицу“ в идеальном исполнении».

17 марта 1924 года стало для Яначека памятным еще и потому, что эта же дата стоит и на письме венского режис-

сера «Ее падчерицы» В. Выметала, который сообщает из Нью-Йорка о том, что опера на днях принята — вероятно, благодаря содействию самого Выметала — театром «Метрополитен-опера» (успех тем более достойный внимания, что ее руководитель Гатт-Казацца в общем-то весьма недоверчиво относился к новинкам). И действительно, опера была исполнена там уже 6 декабря того же года.

Небольшой увертюрой к премьере «Ее падчерицы» в Нью-Йорке стал визит к Яначеку известного музыкального критика Олина Даунса (США), состоявшийся в июне. Олин Даунс опубликовал в «Нью-Йорк Таймс» 13 июля 1924 года обширную и восторженную статью об опере и современной чешской музыке вообще. В этой статье, кроме примеров яначевских попевок, содержания «Записной книжки исчезнувшего» и своего впечатления от хоров Яначека, автор раскрывает также отношение Яначека к творчеству других композиторов, включая Дворжака и Шопена, зачастую более или менее отрицательное. «Бориса Годунова» Мусоргского услышал он впервые, мол, лишь год назад, заинтересовала его, но уже начинает утомлять и «Луиза» Шарпантье¹⁰.

На родине Яначека музыкальная жизнь большей части 1924 года (особенно осень) проходила под знаком мероприятия в честь его семидесятилетия. Это, однако, не был — как можно было предполагать при столь почтенном возрасте юбиляра — лишь смотр уже известных его произведений, и в первую очередь потому, что Яначек по-прежнему находился в зените своего творческого пути (именно в юбилейный год он удивил мир премьерами трех таких замечательных сочинений, как «Приключения лисички-плутовки», первый квартет и секстет «Молодость»), к тому же целый ряд ранних произведений еще ожидал своего исполнения либо возобновления, а некоторые вещи — например, «Вечное евангелие» — были тем временем автором переработаны. Таким образом, юбилейные концерты зачастую приносили подлинные открытия. Так, скажем, лишь в юбилейный год Брно услышало впервые на совместном концерте ПОМУ и Хора моравских учительниц хор «70 000» (11 октября). Новинками для Брно стали такие вещи, как «Чешский легион», «Безумный бродяга» и — по крайней мере для нового поколения — некоторые хоры раннего Яначека («Угроза», «Ах, рекрутчина» и др.), а также большинство произведений, прозвучавших на концерте филармонической «Беседы» 19 октября под управлением Я. Квапила

(кантаты «Отче наш», «Амарус», «На Солани Чартак» и «Вечное евангелие»). Вечер камерных сочинений Яначека, устроенный 21 октября Брненской консерваторией (о нем еще пойдет речь), дополняется брненской премьерой (13 декабря) Первого квартета в исполнении Чешского квартета; в брненском Земском театре Ф. Нейман почтил юбилей Яначека новой постановкой «Ее падчерицы», «Кати Кабановой» и, главное, премьерой «Приключений лисички-плутовки» (6 ноября, режиссер О. Зитек, оформление Э. Милена).

И все-таки нельзя сказать, что позиции Яначека непоколебимы даже в Брно, городе, где Яначек долго жил и работал. Мало публики на вечере кантат; концерт Клуба моравских композиторов, на котором должны были прозвучать под управлением Ф. Неймана оркестровые произведения молодого Яначека (Сюита для струнного оркестра, «Лашские танцы», увертюра к «Шарке» и т. д.), отменяется из-за недостаточного интереса публики! А «Лисичку-Быстроушку» не спасает от официального скептицизма даже необычайно сердечный прием публики!

В Праге самым важным событием в юбилейных торжествах было первое исполнение Первого квартета Чешским квартетом на концерте Общества современной музыки 17 октября 1924 года в помещении Моцартеума — событием и с точки зрения исполнительского уровня, как свидетельствует сам Яначек в письме К. Штёсловой от 14 октября, написанном, видимо, после обычной домашней «предпремьеры»: «Ничего более великолепного, чем исполнение Чешским квартетом моего сочинения, я до сих пор не слышал. Я сам взволнован, а ведь уже прошел год, как я это сочинил». Примечательно, что исполнение квартета в интимном Моцартеуме вызвало значительно более непосредственное впечатление, нежели его повторение, вскоре последовавшее в просторном зале имени Сметаны.

Среди других юбилейных мероприятий укажем хотя бы на два концерта. Камерный вечер 23 ноября с пражской премьерой «Юности» и совместный концерт Филармонического хора, Певческого объединения пражских учителей и Чешской филармонии, состоявшийся 8 декабря. Последовательность исполняемых произведений имела прямо-таки символическое значение: открывало концерт переработанное «Вечное евангелие», завершал «Тарас Бульба», то есть любовь и непокорность, главные черты характера Яначека.

В пределах своих возможностей праздновали юбилей великого моравского мастера и другие города Чехии, Моравии и Словакии. И лишь Национальный театр — неважно по чьей вине — не считал необходимым отметить славную годовщину хотя бы репризой «Ее падчерницы». К счастью, ее исполнила как раз к юбилейному дню — и замечательно — брненская опера в другом пражском театре.

«ЮНОСТЬ»

Почетный доктор

Но лучше всех отметил семидесятилетие Яначека... сам Яначек, сочинивший именно в юбилейный месяц (июль 1924 года) секстет для духовых инструментов «Юность», ставший в разгар работы над оперой об искусственно молодой Элине Макропулос прославлением подлинной юности. Вполне естественно, что такая солидная жизненная вежа, достигнутая к тому же с сознанием уже одержанной победы, заставляла вспомнить именно те годы, когда он, маленький стипендиат Старобрненского монастыря, еще готовился к своей музыкальной карьере. Эти настроения выразились сначала (19 мая 1924 года) в бурном «Марше синих» для флейты пикколо (он и посвящен флейтисту брненского театра Вацлаву Седлачеку) и колокольчиков или тамбурина (!?) или фортепиано¹¹. Композиция, опубликованная лишь однажды в брненском журнале «Гудебни бесидка» (IV. 121—127)¹² и снабженная в рукописи эпиграфом: «Визжат мальчишки-певцы из монастыря Кралове — синие как синие птички!», стала спустя несколько недель основой третьей части секстета для флейты (попеременно с пикколо), гобоя, кларнета, валторны, фагота, бас-кларнета. Радостный характер «Юности» отражается уже в том, что даже первая часть этого «привычночетырёхчастного» сочинения — рондо, а не обычная сонатная форма. Рефрен первой части (пример 160), будто бы «родившийся» у Яначека как попевка из вздоха «Юность, золотая юность!», сменяется новой мелодией в *as-moll* (пример 161).

После возвращения рефрена вторгается озорной второй эпизод (пример 162).

В третьем такте эпизода мы узнаем насмешливый мотивчик четвертого такта рефрена.

Медленная часть благодаря своей типично славянской

главной, и собственно — единственной, теме — Andante в буквальном смысле слова (пример 163).

В девятом такте теме отвечает ее собственный вариант, сопровождаемый шестнадцатой нисходящего голоса (пример 164).

Его последние две ноты словно оторванные бродят в задержанных аккордах, обуславливая тем самым меланхолический характер части. Главная тема реализуется, точнее, модифицируется в четырех свободных вариациях, носящих по большей части (кроме заключительной репризной) болезненно возбужденный характер и завершающихся всегда «успокоительной» разновидностью (за исключением третьей вариации), и наконец выливается в смиренный Des-dur.

Тем больше озорного лукавства в следующей, третьей части: это расширенное скерцо (на $2/4$), главный раздел которого игривой трелью (пример 165), а позднее насмешливо перемежающимися имитациями (пример 166) весьма наглядно демонстрирует музыкальные шуточки «синих» и дважды сменяется почти галантным (опять гобой!) трио (пример 167).

Акомпанемент почти всех тем строится на одном из их элементов; это относится и к главной теме последней части Ges или Fis-dur (пример 168).

Ее первый такт близок рефрену первой части. Из следующих двух тактов темы развивается при повторяющемся, радостно-взволнованном «стучании» восьмых буйная, почти триумфальная вторая тема (пример 169).

После пестрой в тональном отношении репризы обеих тем (или, вернее, их вариантов) темп неожиданно замедляется, и, как отзвук воспоминаний, в нежном *ritenuto* звучит мотив юности и его влюбленно-печальное дополнение из первой части, а между ними и посерьезневший «триумфальный» мотив. Новая, словно наполненная снисходительной мудростью вариация его второго и третьего тактов (сопровождающаяся квартолевым арпеджио первого такта, а затем фанфарообразным уменьшением заглавного мотива) составляет радостный эпилог, причем повторяется даже заключительный ход первой части: замедленная реминисценция (в данном случае философски-уравновешенной разновидности триумфального мотива) и — после генеральной паузы — острая короткая стретта.

Первое исполнение этого сочинения, звучащего приблизительно всего 18 минут, но полного истинной музыкальности и лиричности, состоялось в Брно уже 21 октября

1924 года по инициативе профессоров консерватории. Несмотря на столь солидный состав и интенсивные репетиции, во время которых Яначек кое-что изменил, первому исполнению секстета был нанесен жестокий удар из-за «коварства объекта», как любил говаривать Г. Малер. В результате резкой разницы между температурами нетопленной комнаты для музыкантов и перегретого зала «Беседы» у прекрасного кларнетиста отказал самый важный клапан и поэтому он смог «выжать» из инструмента лишь престранные намеки на свою партию, которые еще более подчеркивали необычность «почерка» Яначека и превратили секстет практически в квинтет. Едва прозвучали последние звуки, композитор словно Юпитер-громовержец поспешил на сцену и заявил на своем язвительном лашском диалекте: «Уважаемая публика, это не было мое сочинение! Господин К. делал вид, что играет, но он не играл!» Поэтому действительной премьерой следует считать пражское исполнение секстета 23 ноября того же года в Городском театре на Королевских Виноградах семью членами Чешской филармонии (партии флейты и флейты пикколо исполнялись двумя музыкантами), так что в награду за Брно на этот раз получился септет.

* *
*

Отдаленную связь с семидесятилетием Яначека имеет и еще одна почесть, которая была воздана нашему маэстро: 28 января 1925 года философский факультет Брненского университета имени Масарика присудил ему степень доктора *honoris causa* — награду, которую Яначек особенно ценил, подписываясь с тех пор всегда соответственно Ph. Dg. (доктор философии. — *Прим. перев.*). Ниже мы приводим наиболее характерные фразы из речи, произнесенной им во время торжественного вручения докторского диплома:

«Творчество композитора использует те же способы мышления, которые употребляются в повседневности и в чистой научной работе. В искусстве нет чудес.

Совершенное создание напоминает зрелое яблоко, упавшее с дерева. А без „фантазии“ не обойдется и научный работник.

Свобода мышления является свободой в архитектонике произведения».

Но и почетное академическое звание, разумеется, не

превратило Яначека в поклонника академического стиля в творчестве, как это подтверждает уже его ближайшее сочинение, относящееся, заметим, к жанру, который мог бы склонить к академизму, — к жанру фортепианного концерта.

КОНЦЕРТИНО

«Вечно молодой брненский старец поразил в субботу произведением, которое опять стало откровением. Название: „Концертино“ для фортепиано, двух скрипок, альты, кларнета, валторны и фагота. Таким образом, уже в подборе инструментов начинается „Яначек“. Но еще виднее он в музыке (и там, где каденция фортепиано в третьей части словно хорошо знакома со старым „концертом“). Не симфония с фортепиано, а сюита, причем сюита, которая могла бы быть названа „В природе“¹³. Тем самым концертино относится к миру „Лисички-Быстроушки“, так же как, в свою очередь, струнный квартет к „Кате Кабановой“. Крайне своеобразной и новой, но при этом все-таки народной предстает мелодика Яначека, основанная то на минорном ладу с повышенной квартой (главная тема первой и второй частей, в определенной степени — и третьей части), то на политональности, которая, впрочем, у Яначека имеет совершенно иную окраску, нежели у Дебюсси; также по-новому воспринимаются мелодические последовательности, основанные на созвучии четырех и даже пяти кварт (тоже столь любимые Дебюсси). О ритме Яначека, то декламационно вольном, то упорядоченном либо раскрепощенном, следовало бы написать специальное исследование, равно как и о чрезвычайно своеобразной и притом повсеместно совершенной инструментовке: в первой части к фортепиано присоединяется только валторна, во второй — только кларнет, и лишь с конца этой части используется весь состав ансамбля. И успех нового произведения был тоже из ряда вон выходящим: так же как и в Брно, его немедленно пришлось повторить. Каждый чувствовал: это был первый в этом году весенний день».

Этими словами — да простится мне, что я опять цитирую сам себя, — я пытался передать в газете «Ческословенска республика» от 23 февраля 1926 года свои (и не только свои) непосредственные, абсолютно свежие впечатления от первого пражского исполнения концертино для форте-

пиано и камерного ансамбля Яначека. Видимо, недаром сочинял его Яначек весной 1925 года на лоне гуквальдской природы, где и завершил его 29 апреля.

Замысел этого сочинения и одновременно первые музыкальные наброски к нему родились, впрочем, уже полгода назад в Праге под впечатлением, произведенным на Яначека искусством пианиста-виртуоза Яна Гержмана, готовившегося к утреннему концерту в Виноградском театре, где в рамках юбилейных торжеств, посвященных Яначеку, в воскресенье 23 ноября 1924 года был исполнен цикл «По заросшей тропинке», «Градчанские песни», секстет «Юность», «Предчувствие» и «Смерть» из сонаты для фортепиано «1 октября 1905» и «Записная книжка исчезнувшего». Гержман участвовал в первом и последнем номере программы. Эта инспирация (ее следует соотносить не с отрывками из сонаты для фортепиано, как обычно утверждается, а с интерпретацией Гержманом фортепианной партии «Записной книжки исчезнувшего», и не с самим концертом, а с репетицией к нему, проведенной как-то вечером в квартире Гержмана) документирована письмом Гержману от 7 февраля 1926 года. Письмо одновременно содержит интересные, по-яначеховски пифийские подсказки касательно внутреннего содержания произведения. Яначек сразу приступает к делу: «Вы играли блестяще, как никто другой, мою „Записную книжку исчезнувшего“». Под этим впечатлением я уходил от Вас... Как это со мной бывает, по дороге пришли в голову главные мотивы будущего концертного. Отсюда до завершения еще долгий путь. Много раздумий!

Почему эти рога в первой части, почему этот писклявый насмешливый кларнет во второй? Почему эти тяжелые аккорды в третьей? Почему такая страсть в последней? (Именно это мы были бы рады слышать от Яначека!..) Вся эта работа вырастала из радостного настроения секстета „Юность“.

Я даже не знаю, это как отклик той поры, когда я сражался с фортепиано».

Если нам недостаточно этого объяснения композитора, то мы имеем, к счастью, третье его свидетельство, опять-таки совершенно иное, но на этот раз, вероятно, самое точное (по крайней мере, что касается первой и второй частей). Это статья, которую Яначек написал в специальный журнал для дирижеров «Пульт унд Тактшток» (сдвоенный номер май/июнь 1927, 4-й год издания, с. 63—64): «Пер-

вая часть. Однажды весной мы помешали ежику уползти в нору, выстланную сухой листвой в старой липе.

Он сердился, но все его усилия были напрасны.

Он все никак не мог прийти в себя; так и моя валторна сумела извлечь из себя один-единственный ворчливый мотив (пример 170).

Должен ли был ежик встать на задние лапки и запеть жалобную песню? Едва он высовывал свою мордочку, как был вынужден вновь ее прятать. Вторая часть. Говорлива была белочка (пока прыгала) в кронах с дерева на дерево! А потом в клетке верещала, как мой кларнет, но все-таки, на забаву детям, бегала и танцевала в колесе. Третья часть. Самоуверенно смотрят глупые, вылупленные глаза сычика, совы и других ночных птиц на струны фортепиано. Четвертая часть. В четвертой части словно все, как в сказке, болтают о „новом медном гроше“.

А фортепиано?

Кто-то должен был все это привести в порядок.

Я полагаю, что в каждой части есть три мотива. (Здесь Яначек цитирует мотивы, приведенные в книге как примеры 171—177, 179, 182, 183, 186).

Пусть этого будет достаточно для разума человека, — ведь хватило же этого автору этой небольшой безделушки».

Вместе с тем «мы не должны забывать и чисто музыкальных, музыкально-композиторских импульсов, которые вызвали к жизни эти сочинения» (то есть Первый квартет, «Юность» и концертино), и что «метод Яначека-композитора, увлекающегося дроблением мотивов, то есть пассажами фигурками, не так уж далек от фактуры концерта, как это показалось бы на первый взгляд», более того, «он может легко вызвать впечатление виртуозности, впрочем — поскольку каждая нота здесь на своем месте и обладает своей музыкальной значимостью — виртуозности современной, которая целиком и полностью поставлена на пользу произведения и не преследует иных целей, кроме технических». Бесспорно также, что на выбор камерного ансамбля в качестве аккомпанемента фортепиано повлияли аналогичные течения в тогдашней творческой практике и особенно Хиндемит.

Несмотря на вышеизложенное и несмотря на определенную связь с классическими формами, особенно с основной, им всегда любимой формой АВА, можно сказать, что в концертино Яначек создал воистину специфически «свой» фор-

тепианный концерт, который отличается от абсолютно музыкальных концертов, скажем, Хиндемита (если абсолютно абсолютная музыка вообще существует) уже благодаря своей сознательно программной основе, существование которой подтверждается, между прочим, соблюдением и здесь неразрывным единством определенных тем с определенными инструментами.

К тому же содержание самих этих тем (в сущности, их только три) скорее характеристическое и живописное, нежели симфоническое.

Первую часть (с элементами сонатной формы) у партии фортепиано начинается спокойное вступление к теме (пример 171).

Ему отвечает эхо предпоследних трех нот у валторны. Собственно *allegro* начинается ускоренным вариантом того же мотива, из приведенного «эха» которого (см. предыдущий пример) развивается и некая побочная тема (пример 172), а затем — как его контрапункт — и вальсообразный мотив, составляющий вместе с ним проведение (пример 173), после которого следует реприза в обратной очередности — со вступительными тактами в конце.

Скерцовая вторая часть начинается — опять у фортепиано — насмешливо отрывистым мотивом (пример 174).

Из его четвертого и пятого тактов развивается не только озорной («насмешливый») мотив кларнета, (пример 175), но и тема среднего раздела (пример 176).

Затем следует реприза первого раздела с заключительной стреттой.

Те же нисходящие три ноты (с четвертой восходящей) составляют тематический материал и всей квазимаршевой третьей части, причем как крайних разделов (примеры 177, 178), так и более лирического среднего раздела (примеры 179, 180).

В отличие от этих трех частей да саро последняя часть является, по сути дела, единственной большой тематической каденцией фортепиано при участии преимущественно лишь аккомпанирующих оркестровых инструментов с заключительной стреттой. Содержание ее составляет какая-то насмешливая борьба между повелительно-нисходящим мотивом (пример 181) и его укоризненным дополнением (пример 182), с одной стороны, и шаловливым галопирующим мотивом, производным от них обоих, — с другой (пример 183). Этот мотив как бы проказливо насмехается над первыми. «Укоризненный» мотив переходит затем в ком-

бинации с «повелительным» мотивом — в мелодию более мягкого характера (пример 184).

После солирующей каденции на его фрагменте (пример 185) она зазвучит с лихой синкопой (словно здесь мелодий бунтарь заявляет, что с нынешнего дня сам хочет устанавливать законы) — торжественно (причем вводный «повелительный» мотив служит уже лишь орнаментальным дополнением) (примеры 186, 187), пока наконец галопирующий мотив — сначала в плутоватом *p*, но вскоре в бурном *f* не завершит сочинения в захватывающем *Presto*.

Первое исполнение небольшого, но блестяще написанного произведения состоялось в Брно 16 февраля 1926 года, в Праге — спустя всего четыре дня.

В мае 1925 года Яначек присутствует — как почти всегда — в Праге на Международном фестивале современной музыки, составной частью которого была состоявшаяся 18 мая пражская премьера «Приключений лисички-плутовки» под управлением О. Острчила, в режиссуре Ф. Пуймана и оформлении Йозефа Чапека, наиболее близком к реалистическому и улыбчивому духу произведения, в других отношениях столь слабо донесенному до зрителя, что успех, несмотря на выдающееся вокальное мастерство Эмиля Буриана в роли Лесничего, был весьма относителен.

В сентябре супруги Яначеки отправились в Венецию. Там с 3 по 8 сентября проходил (в качестве дополнения к пражскому фестивалю) камерный фестиваль Международного общества современной музыки, на котором чешское творчество — кроме «Пробуждения» Выцпалека — представлял Первый квартет Яначека. Имя Яначека в Италии было еще совершенно неизвестным и должно было конкурировать с многими «патентованными» именами. Несмотря на это, темпераментное произведение Яначека, особенно захватывающие своей страстью последние его части, в интерпретации великолепного, по-современному «делового» и все-таки артистически непосредственного (Чехословацкого) квартета Зика имело такой успех, что Яначек должен был несколько раз благодарить публику со сцены, выход на которую ему пришлось довольно долго искать. Дело в том, что из зрительного зала театра, в котором проходил концерт, все двери ведут прямо на улицу, и каждый раз, когда наш маэстро, пытаясь попасть к своим исполнителям, открывал дверь, он видел перед собой мостовую, пока наконец его не проводили к цели по подземному коридору, мало приспособленному для его белоснежного летнего кос-

тюма. Уже по пути в Венецию внимание композитора привлек Триест. Самой же Венецией он был восхищен настолько, что — по рассказу своей жены — постоянно повторял: «Сюда я должен вернуться». (Этого уже не случилось.) Кроме архитектурных памятников старины его заинтересовала и современная жизнь города, особенно воскресная регата на Каналь Гранде.

Яначека несомненно обрадовало, когда 11 ноября того же года Ф. Нейман — наверняка, благодаря горячему участию Гельферта — воскресил в Брно (режиссер О. Зитек, художественное оформление В. Гофмана) «источник скорби» Яначека, его первую оперу «Шарку», которая после давнего вето Зейера уже 36 лет почилла непробудным сном Спящей красавицы или же, скорее, славянской Валькирии. Как по-прежнему высоко Яначек продолжал ценить свое первое оперное создание (особенно в сравнении со второй оперой — «Началом романа», совместную переделку которой безуспешно предлагала Г. Прейссова после победы «Ее падчерицы»), мы знаем по многочисленным его высказываниям. Яначек считал для себя крайне важным, чтобы «Шарку» исполнил не только пражский Национальный театр, но и — как видно из того факта, что еще в январе 1928 года он обсуждал с М. Бродом возможности немецкого перевода «Шарки», — зарубежные коллективы. Он верил в международную «карьеру» «Шарки».

«СРЕДСТВО МАКРОПУЛОСА»

Все более интимные дела
естественным путем превращаются
в музыку; пытайтесь видеть глубоко
и вы будете видеть музыкально.

Т. Карлейль

Можно положить на музыку все, если
у нас есть необходимый талант.

Р. Штраус

Разумеется, даже ретроспективные заботы о «Шарке» не могли остановить Яначека в его вечном движении вперед: 12 ноября — день спустя после осуществившейся наконец-то премьеры своей первой оперы — он завершает оперу «Средство Макропулоса». «Да, это был действительно тяжкий труд», — признается он в беседе с А. Веселым. Только текст «я трижды перерабатывал, прежде чем полу-

чил из него то, что мне хотелось». Но: «Захватило меня это. Третье действие, ему я придаю значение: этот поворот, эта крутизна! Это я чувствовал, этого я желал! Работал я над этим около года. Носил в себе, многое передумал — но потом писалось — как машина!»

Так между 11 сентября 1923 и 12 ноября 1925 года возникло произведение, которое Яначек однажды в частной беседе с нами, тогда молодыми, а затем в своих воспоминаниях охарактеризовал как «модерную историческую оперу» (вероятно, точнее было бы сказать «современную и одновременно историческую оперу») — в отличие от Вагнера, у которого, мол, историческими являются лишь костюмы. (Яначек при этом забыл, что в задачи Вагнера входило все что угодно, только не сочинение «исторических» опер.)

Но прежде всего «Средство Макропулоса» является вслед за «Лисичкой-Быстроушкой» и «Безумным бродягой» некоей новой попыткой подвести итоги жизни.

В «Лисичке-Быстроушке» семидесятилетний Яначек решил для себя проблему человеческой бренности путем осознания космического бессмертия, осознания — я бы сказал — «жизни вечной» в косвенном смысле. Да, Быстроушку настигает смертоносная пуля, а Лесничего — старость, но появляется с дюжиной тысяч новая маленькая Быстроушка, «вылитая мама» — жизнь бурно движется вперед, природа безмятежно продолжает свою вечную песню, свое вечное обновление.

В «Средстве Макропулоса» проблема ставится более настоятельно, более строптиво, я бы прямо сказал, более революционно: что если бы мы могли свою жизнь продлить по своему усмотрению, если бы мы могли жить целые века, не только в своем потомстве, но в собственной бренной оболочке? Итак, гамлетовский вопрос «Быть или не быть?», поставленный менее скромно, даже с противоположным знаком: быть или не быть удовлетворенным нашим существованием однодневки, быть или не быть удовлетворенным сроком жизни, который отмерен нам природой и который кажется нам слишком кратким для того, чтобы сделать то, что мы хотели бы сделать, познать то, что мы хотели бы познать, пережить то, что мы хотели бы пережить. Проблему уже поставила, собственно говоря, старинная повесть о докторе Фаусте, а в современную эпоху Бернард Шоу (драма «Назад к Мафусаилу») приходит к выводу, что возможность жить несколько сот лет является непосред-

ственным условием более высокого уровня развития человечества. Карел Чапек пытается дать нам в утопической истории ответ прямо противоположный, причем любопытно, что задумывая — первоначально как роман — «Средство Макропулоса», он вообще еще не был знаком с произведением Шоу: предполагая наличие некоего волшебного элексира жизни, а именно «средства Макропулоса», он показывает нам женщину, в свои триста лет «молодую», наделенную всеми дарами тела и духа, но вместо созданной фантазией вечной молодости мы с содроганием видим лишь искусственно поддерживаемую маску молодости, под которой скрывается — впрочем, уже и не скрывается — пресыщенность, цинизм и смертельная душевная усталость, оживляемая лишь безобразными воспоминаниями, вызываемыми, например, дегенеративным Гауком.

Но рассмотрим сюжет последовательно.

Первое действие. В приемную адвоката д-ра Коленато-го приходит молодой Альберт Грегор. Он хочет узнать о решении Верховного суда, ожидаемом в затяжном, длящемся уже почти столетие споре о наследстве между Грегором и Прусом. В случае проигрыша ему грозит то же, что уже сделал его отец: застрелиться «из-за долгов и проклятого наследства». Однако д-ра Коленато не нет, а его архивариус Витек до сих пор не знает результата процесса. Приходит дочь Витека, начинающая оперная актриса Кристина, и восторженно рассказывает о певице по имени Эмилия Марти, которая в театре ослепила и покорила всех пением и внешним видом. И вот появляется сама Марти, сопровождаемая д-ром Коленатым. Она с удовольствием узнала бы подробности процесса, о котором читала в газетах. Коленатый галантно удовлетворяет ее желание: речь идет об именин, которое когда-то оставил после себя барон Йозеф Фердинанд Прус, умерший в 1827 году бездетным и не оставивший, к сожалению, завещания. На наследство претендовал двоюродный брат умершего, барон Эммерих Прус, а когда дед клиента адвоката, тогда воспитанник Терезианской академии Фердинанд Грегор выступил с иском, обосновывая его тем, что когда-то был представлен умершим директору Академии в качестве будущего наследника, Эммерих Прус отклонил иск Грегора на основе свидетельства о последней воле, по которому старый Прус на смертном одре завещал имяние Луков какому-то неизвестному лицу по имени Мах Грегор. Здесь Марти взволнованно и с поразительной уверенностью заяв-

ляет, что «Ферди» (то есть Фердинанд Грегор) был сыном Пеппи (старого Йозефа Пруса), а его матерью была Эллен Мак-Грегор, певица императорской оперы, и что поскольку «из-за матери» он писался не Мак-Грегор, а просто Грегор, умирающий имел в виду именно его, а не какого-то Маха Грегора. Ей известно даже о последней письменной воле Йозефа Пруса, в которой наследником барона определено устанавливается его внебрачный сын Фердинанд (это весьма важное для понимания сюжета имя Яначек здесь выбросил — а в немецком переводе и М. Брод!). Марти призывает адвоката направиться в старый дом Пруса, там, мол, в шкафу он найдет запечатанный желтый конверт со спасительным завещанием. Коленатый, убежденный в том, что загадочная женщина разыгрывает его, колеблется, но по настоянию Альберта Грегора все-таки отправляется. Молодой Грегор, оставшись наедине с красивой артисткой, не скрывает более от нее своей чувственной страсти. Но Марти холодно отвергает все его излияния и презрительно смеется в ответ на предложение о денежном вознаграждении за его спасение. Она требует лишь какую-то греческую рукопись, которая, как она полагает, досталась Альберту от его деда Фердинанда Грегора, и снова приходит в волнение, узнав, что тот ничего о ней не ведает. Поспешно входит Коленатый и приносит извинения Марти за то, что он ей не верил: завещание нашлось — теперь он может требовать пересмотра процесса. (Правда, Яначек перед этим выбросил сообщение о том, что Верховный суд только что принял решение в пользу Пруса.) Но соперник Грегора — Прус пока еще не теряет надежд. Он обращает внимание на отсутствие одной мелочи: доказательства, что указанным в завещании «внебрачным сыном Фердинандом» является действительно Фердинанд Грегор. Марти обещает представить и эти документы. **Второе действие.** В закулисных помещениях театра все еще вспоминают о вчерашнем триумфе Марти. О певице говорят уборщица и машинист сцены, но более всех Кристина, которая ради искусства едва не отвергает любовь своего Янека — сына Пруса; спешат выразить Марти свое восхищение Витек, Альберт Грегор и даже выживший из ума, ребячливый Гаук-Шендорф, который видит в ней подобие Евгении Монтез, своей давней любовницы в Мадриде, не подозревая, что это она сама и есть. А Марти, на удивление, лишь для него находит нежное слово, но тут же и его отодвигает в сторону. Тайно мечтает о Марти и Прус, но при этом он не забывает о

своем процессе: он выяснил тем временем, что внебрачный сын Фердинанд, о котором идет речь в завещании, в метрике записан под именем Фердинанда Макропулоса, а его мать указана Элина Макропулос, то есть наследство не касается никакого Грегора! Прус останется его владельцем по крайней мере до тех пор, пока не заявит о себе некий Фердинанд Макропулос. Марти обещает ему, что тот появится, и требует от Пруса, чтобы он продал ей «конверт» (то есть не конверт с завещанием, а другой конверт, с той греческой рукописью и — как мы позднее узнаем — с рецептом бессмертия, «средством Макропулоса»). Когда Прус отвергает это предложение, Марти подговаривает его простодушного сына похитить документ у отца. Опыленный юноша обещает это сделать, но его отец, подслушавший разговор, прогоняет его и сам обещает певице принести конверт, после того как на его вопрос «Когда?» она многозначительно отвечает: «Сегодня ночью».

Третье действие. Прус получил требуемое и теперь — хотя он разочарован холодностью ее объятий — должен дать ей то, что требовала она. В довершение он узнает, что Янек, его единственный сын, застрелился, видя, что его соперником в любви к Марти оказался собственный отец. Прус уходит раздавленный, Марти согласна уехать со слабоумным Гауком в Испанию. Однако за Гауком приходит психиатр, а Эмили преграждают путь д-р Коленатый и другие, обвиняя ее в мошенничестве. Документ, удостоверяющий личность Фердинанда Грегора, датированный 1836 годом, видимо, написан недавно, современными чернилами и почерком, схожим с подписью на фотографии, подаренной Марти Кристине. Подделка! Марти обещает все объяснить. Между тем все бросаются к бумагам в ее ящиках. Письма разным адресатам, имена которых, однако, всегда начинаются инициалами Э. М., подтверждают убеждение в том, что речь идет об аферистке. Наконец приходит Марти — полупьяная, в руке бутылка виски — и действительно начинает исповедоваться: ее настоящее имя Элина Макропулос, и родилась она на Крите в 1575 году — то есть ей сейчас 327 лет. Ее отец был врачом императора Рудольфа, который, начав стареть, искал эликсир жизни. Однако император приказал, чтобы он сначала испробовал его на своей дочери Элине, а поскольку та, приняв эликсир, пролежала несколько недель без сознания, велел его арестовать как мошенника. Дочь, однако, выздоровела и бежала за границу вместе с рецептом. Но не может же

один человек жить 300 лет, поэтому она меняла имена. Она — та самая Элина Мак-Грегор, а также Евгения Монтес, Екатерина Мышкина и т. д. Чудодейственный рецепт она позже одолжила своему любовнику Йозефу Прусу, в доме которого он оставался до сегодняшней ночи. Недоверчивый Коленатый снова призывает ее назвать свое настоящее имя — но она непреклонно повторяет «Элина Макропулос» и падает в обморок... Все наконец верят ей и приносят извинения за свою жестокость. Исповедь Эмили Марти завершается, однако, отчаянным финалом: «Ах, не стоит так долго жить! Ах, боже мой, если бы вы знали, как вам легко живется!.. Для вас все имеет свой смысл. Для вас все имеет определенную цену! Глупцы, вы такие счастливые. А все из-за того, что вам жить недолго», — обращается «бессмертная» к смертным, и голоса человечества в оркестре признаются в покорном эхе: «Мы счастливы! Мы не можем хотеть большего!»

Эмилия уже не желает чудесного рецепта, который она так долго искала, ибо отчаяние, с которым она его искала, пересилено отчаянием от пустой жизни. Но к удивлению — никто не претендует на него. Наконец его берет Кристина и сжигает над пламенем свечи. Старая бумага превращается в прах и пепел, и одновременно — с возгласом «Отче наш» на родном греческом языке — падает мертвой, но примиренной с жизнью и загадочная владелица «средства Макропулоса».

Таким образом, и здесь ответ Яначека являет собой мужественное приятие естественности — но на этот раз не с примирительной улыбкой, как в «Лисичке-Быстроушке», а с мужским смирением и с абсолютным сознанием парадоксальности человеческого существования, которая состоит в том, что лишь человеческая бренность обуславливает в наших глазах цену бессмертия и лишь эфемерная краткость жизни делает желанными жизненные ценности. Вероятно, сознание этого могло бы служить для человека определенным утешением, определенной оптимистической равнодействующей.

Тезису Чапека можно возразить, что не один «землянин» попадает в плен этой «пресыщенности» уже с молодости, тогда как другие — наоборот — сохраняют свежее отношение к жизни и в преклонном возрасте, — проблема, следовательно, состоит не в длительности жизни, а скорее в ее стиле. Многие критики после премьеры оперы упрекали Яначека, полагая, будто создатель «Ее падчерицы» поз-

волил соблазнить себя сюжетом нудно юридическим, за запутанными ходами которого с трудом можно уследить и в пьесе, тем более в опере, где доступность слова, безусловно, значительно меньшая.

Правда, сам Карел Чапек, хотя и согласился без колебаний на создание оперы по своей пьесе, не скрывал, по крайней мере вначале, своих сомнений: «Как я Вам уже говорил, — пишет он Яначеку 27 февраля 1923 года с обычной небрежностью по отношению к самому себе, — я слишком высокого мнения о музыке — особенно Вашей, чтобы представить ее соединенной с разговорной, весьма неподэтичной и слишком многословной пьесой, каковой является мое „Средство Макропулоса“. Я боюсь, — продолжает Чапек, — что у Вас в мыслях что-то другое и лучшее, нежели то, что моя пьеса — кроме этой фигуры трехсотлетней — действительно предлагает... Но Вам ничто не мешает, не обращая внимания на мою пьесу, придумать сюжет, где трехсотлетняя жизнь и ее страдания были бы осью и центром в более подходящих рамках. Это же не мой патент: вы можете взять за основу Агасфера, чародейку из повести Лангера (в сборнике „Убийцы и мечтатели“), да и барышню Макропулос и обработать сюжет совершенно самостоятельно».

Кроме этой трехсотлетней! В том-то и весь секрет выбора Яначека! Допустим, что процесс о наследстве — не слишком поэтическая история, а адвокатская приемная — не слишком поэтическое место действия, хотя и она является некоторым символом (биржа человеческих судеб). Во втором действии таким символом служит закулисье (мимолетность славы), в третьем — гостиничный номер (мимолетность человеческого пребывания здесь, на земле). Но только в приемной появляется такая индивидуальность, как Эмилия Марти (нестандартность этой особы, впрочем, уже у Чапека блестяще подготовлена, во-первых, катастрофой, грозящей Грегору, и, во-вторых, — восторженным увлечением Кристины), становится безразличным, в состоянии ли мы действительно следить за всеми перипетиями процесса (и генеалогии) или нет: нам в конце концов достаточно, если мы в данный конкретный момент схватим лишь столько, сколько необходимо, чтобы почувствовать всю исключительность героини. И тогда нам становится ясно, что Яначек не мог подменить эту Марти, например, Агасфером (хотя и к нему приложимо сказанное — «комплекс чувств человека, у которого никогда не будет конца»), что его

привлекла к ней в не меньшей степени ее колдовская, возбуждающая непостижимая женственность. Иными словами, она была для него одновременно перевоплощением и кульминацией Шарки, Зефки, Этерин и Теринки. Яначеk сам в какой-то мере подтверждает это воспоминанием о красавице, которая, ничего не подозревая, послужила моделью для Эмилии Марти: «...на Вас, пани с Коуницовой улицы, в черной шубке, словно снятой с себя самими кротами, на вас примерял я Элину Макропулос! Вы, вероятно, удивились, что я, незнакомый, с вами, мне незнакомой, здороваюсь! Для Элины Макропулос вы подходили лишь своим холодным прекрасным лицом!»

Правда, горькая и грубоватая основная тональность сюжета обуславливала и горькую и грубоватую тональность музыкального языка, языка, который не пьянит ни народной музыкальностью как в «Кате Кабановой», ни музыкальностью роскошно-примитивной повседневности животного мира, как в «Лисичке-Быстроушке», — языка, который в таких местах, как выход Грегора с «леденящей» героиней во втором акте, своей упорной грубостью вызывает огорчение.

Зато здесь присутствует музыкальность вековых простанств, один полюс которых — эпоху императора Рудольфа — символизируют фанфары труб, валторн и лигавр в увертюре за сценой (соединенные позднее с родственным мотивом: пример 194, мотив «а», пример 188).

Другой полюс — загадочную фигуру трехсотдвадцатисемилетней и все-таки вечно молодой Эмилии Марти — характеризует вiola д'амур своим вопросительным мотивом (пример 189), но главным образом — попевка (на имя героини) и ее многочисленные вариации (примеры 190—192).

Эта попевка одновременно является единственным связующим звеном частей лишенного в остальном (исключение у Яначека!) типичных мотивов произведения и вместе с тем зародышем почти всех прочих мотивов оперы, например уже вступительной мелодии воздушной увертюры (пример 193).

Из этой мелодии развиваются оба мотива увертюры, что лучше всего подтверждает их комбинация (пример 194).

Ей сродни и мотивы, приведенные в примерах 203, 204, 207.

В опере присутствует музыкальность душевной, зловещей

вспышки страсти Грегора к сколь притягательной, столь и отталкивающей героине; она полыхает жаром из оркестра при его словах: «На меня словно пахнуло из горна» (первое действие, ц. 124). Здесь присутствует и контрастирующая музыкальность свежего, полудетского романа Янека и Кристины. (Как восхитительно ее «Не целоваться... У меня теперь другие заботы» — то есть петь как «та Марти»!)

А как умеет Яначек несколькими штрихами обыграть каждую выразительную или характеристическую возможность текста — скажем, удивление Кристины в первом действии — расцветающими попевками (примеры 195, 196).

Лихорадочное напряжение при сообщении Марти (пример 197).

Как своевременно ловит он на слове адвоката Коленатого (пример 198).

С каким ужасом передает композитор холодность Марти после ее «Не хочу» (первое действие, ц. 107) либо во время вопроса Кристины во втором действии: «Ты полагаешь, что она могла бы кого-нибудь любить?» (пример 199).

Как передается печальная усталость Кристины (пример 200), ее просьба (пример 201) во втором действии, как жалобно «задохнется» музыка, когда Прус читает письмо мертвого сына: «Отец, будь счастлив, а я...» (пример 202), и с какой леденящей суггестивностью изображена в третьем действии горестная мистерия давнего перерождения шестнадцатилетней Элины! (пример 203).

Даже из совершенно прозаических деталей Яначек умеет «высечь» музыку и поэтические либо, по крайней мере, характеристические моменты, как, например, из первых же вздохов старого Витека (примеры 204, 205), или из упоминаний о французской революции и аристократии — в виде фанфарных мотивов (пример 206), и даже из режиссерской ремарки: «Коленатый раздраженно марает бумагу» (пример 207).

А когда Витек звонит по телефону: «Алло, доктор Коленатый?», то это звучит как ауканье в горах — одна даль вызывает представление о другой.

Или: когда в третьем действии горничная должна постучать в дверь, чтобы впустить слугу, приносящего Прусу весть о самоубийстве его сына, Яначек поручает стук в дверь не руке человека, а — ксилофону, инструменту, символизирующему смерть.

Но наиболее веско Яначек доказывает правоту своего

решения переложить на музыку пьесу Чапека (одновременно доказывая и то, что при всем своем мнимом «натурализме» он отдает себе отчет в стилизаторской и идеализаторской миссии музыки) в финале оперы, где обычный очерковый разговор переплавляет в масштабный, эмоционально взволнованный заключительный монолог своей героини, который он, однако, не в состоянии завершить — опять-таки в отличие от пьесы — ничем иным, как ее смертью на глазах зрителей. Сколько бездонной безутешной печали — словно звучит тоскливая мелодия всего человечества — сумел вложить Яначек в простонародный, вероятно, не случайно напоминающий мотив Земли из первой части «Путешествий пана Броучека» напев, сопровождающий ее слова: «Но во мне остановилась жизнь, Боже мой, и не может двигаться дальше! Все это зря, Кристинка, что петь, что молчать. Опостылевает быть хорошим и быть дурным. Опостылеет небо и земля. И (человек) поймет, что в нем умерла душа!» (пример 208).

И когда она, безуспешно предлагая волшебный эликсир Кристине («Будешь знаменитой, будешь петь, как Элен Марти!»), падает, занавес завершает одну из самых невероятных и все-таки самых потрясающих драм человеческого бытия.

С НАШИМ ФЛАГОМ

**Хор «Наш флаг». Симфониетта. Поездка в Англию.
«Катя Кабанова» в Берлине**

В начале 1926 года Яначек отдыхает в Гуквальдах и завершает новый мужской хор «Наш флаг» на слова Ф. С. Прохазки. Он посвящает свой хор Певческому объединению моравских учителей: «за „70000“ во Франции», где этот хоровой коллектив с триумфом пронес флаг Чехословакии за год до этого. Мораване пели тогда, впрочем, лишь в городах Восточной и Южной Франции, а на обратном пути — в Генуе. И в этом хоре Яначек не отказывается от своей неповторимой реалистической фантазии: уже в начале сочинения неуклонно повышающееся звучание главного фанфарообразного напева вызывает представление о торжественном подъеме флага (см. пример 209).

В форме трелей, весело вихрящихся над буйным дроб-

лением последних трех нот этого напева, «трепещут два солирующих сопрано над стеной мужского хора, как флаг над Градом» (пример 210).

Равным образом, «два солирующих тенора имитируют с хором карканье черных воронов, улетающих прочь, когда пробудилась свобода народа», — как пишет, точно раскрывая содержание хора, С. Гипман. Стихотворение «Флаг», завершающее сборник «Новые градчанские песни», Яначек полностью переделал, вычеркнув половину из шести строф (к удивлению, на этот раз с пользой для ясности текста). Взамен он, однако, попросил поэта написать новую строфу, которая после «Баллады браницкой» является еще одним проявлением веры композитора в мирную жизнь и труд: «Радуйся, кто наш... кровь больше не прольем, лишь в работе крепко плуг свой держи». Первая строфа стихотворения послужила основой новой разновидности вступительной фанфары, которая в соединении с бодрым напевом радостно, а затем в торжественном замедлении венчает произведение.

16 февраля Яначек присутствует в Брно на первом исполнении своего концертино, а уже 1 апреля завершает очередное крупное произведение — произведение, в котором наш флаг развевается еще величественнее. Речь идет о симфонiette.

История ее создания такова.

В один из солнечных дней 1925 года Яначек с пани Камиллой присутствовал в Писеке на концерте военной музыки в тамошнем парке. Хорошо слаженный военный оркестр играл, помимо прочего, фанфары, которые захватили Яначека не только сами по себе, но и тем, как были исполнены: дело в том, что отдельные музыканты — одетые, вероятно, в исторические костюмы — во время исполнения своей фанфары всегда вставали, а затем снова садились. Свежесть музыкального и зрительного впечатления от этого, впрочем несколько наивного приема, усиленная обществом близкого существа и окружающей природой, была столь сильна, что Яначек впоследствии часто вспоминает о нем в письмах к Камилле Штёсловой. Более того, достаточно было лишь незначительного повода — просьбы «Лидовых новин» прислать «какие-нибудь ноты» для сокольских празднеств, намечаемых на 1926 год, — чтобы Яначек сам обратился к фанфарам. Из них потом в течение трех недель — как в свое время «Юность» из «Марша Синих» — разрасталось часть за частью будущее сочинение, так что»

29 марта 1926 года Яначек мог сообщить пани Камилле, что он дорабатывает «отличненькую симфониетту с фанфарами».

По его словам, произведение должно выразить «современного свободного человека, его душевную красоту и радость, его силу и отвагу идти путем борьбы к победе», то есть к защите молодого государства и его с трудом завоеванной новой свободы. В этом смысле нужно трактовать так же и первоначальное посвящение «чехословацким оборонным силам» и название «Воинская симфониетта», которое было для Яначека столь важно, что, увидев перед пражской премьерой на программе титул «Сокольская симфониетта», он крайне темпераментно протестовал: «Никакой сокольской — воинская симфониетта!» (хотя сочинял ее все-таки к сокольскому слету!). На этой же программе он, однако, кратко набросал (задним числом?) разъяснение содержания: 1. Фанфары. 2. Град. 3. Монастырь Кралове. 4. Улица. 5. Ратуша.

В первый момент этот ориентир нас скорее вводит в заблуждение, нежели подсказывает правильный путь. «Монастырь Кралове» — это, разумеется, указание на Брно; «Град» и «Ратуша» (хотя и отсутствует уточнение «Староместская»), вероятнее всего, говорят о Праге! К счастью, ключ к этой новой, типично яначековской загадке предлагает нам фельетон «Мой город» от 24 декабря 1927 года, в котором воспоминания о небольшом и негостеприимном Брно австрийской поры Яначек завершает следующими словами: «А тут я видел город волшебно переменившимся. Во мне исчезло отвращение к унылой ратуше, ненависть к холму, в утробах которого вопияло столько боли, отвращение к улице и к тому, что на ней копошилось. Над городом чудодейственное сияние свободы, возрождения 28 октября 1918 года! Я жадно рассматривал его, я принадлежал ему. Гром победных труб, святой покой лежащего в Увозе монастыря Кралове, ночные тени, дыхание зеленой горы и ощущение безусловной масштабности и величия города порождены в моей симфониетте этими впечатлениями, моим городом Брно!» Здесь композитор словно сознательно разъяснил все, что в наброске, сделанном им на программе, осталось тайной: ратуша — брненская, не пражская, град (кремль) — «холм, в утробах которого вопияло когда-то столько боли» — не что иное, как знаменитый брненский Шпильберк, наконец, брненская улица. Мы понимаем теперь и связь этой, казалось бы, локальной зарисовки со стражем новой

свободы, с чехословацкими оборонными силами (ибо Брно здесь, в конце концов, лишь символ переустройства всей республики, символ в этом отношении для Яначека еще более выразительный, чем Прага).

Для первой части Яначек избрал оригинальный состав инструментов — ансамбль медных духовых: 9 труб, 2 теноровые тубы, 2 басовые трубы, 2 пары литавр. Начальные фанфары — прекрасный пример неторопливого зарождения яначковых мотивов: из квинтового, напоминающего колокола остinato обеих туб (пример 211), возникает сначала новое «колокольное» остinato литавр (пример 212), а сразу вслед за ним обратным дополнением — фанфара труб (пример 213), которая тотчас же комбинируется с двумя предыдущими мотивами.

Из этой темы вырастает вариация (пример 214).

Крайние разделы второй части составляет — вводимый одновременным уменьшением и увеличением своего четвертого такта (пример 215) грубо-комический танцевальный мотив гобоев с сопровождением того же фрагмента в тромбонах (пример 216).

Вводная фигурация тридцатьвторых образует аккомпанемент к лирической мелодии (пример 217).

Этот мотив образует некий пароль следующего проведения с упорно нарастающим фрагментом его второго такта и заключительным победным переходом в *Maestoso* с фанфарой труб, которая есть не что иное, как более торжественная разновидность танцевального мотива и вокруг которого (здесь опять «флаг над градом!») весело «трепещет» прежний «напряженный» мотив (пример 218).

После нарастающего повторения в *Ges-dur* и даже в *As-dur* зазвучит в нежных, мерцающих фигурах арфы и скрипки расстроганный и расширенный «танцевальный» мотив, напоминающий теперь умиротворенный взгляд в широкие просторы. Еще одно отдаленное звучание фанфары (теперь *con sord* и *pp*) и краткое, бурное возвращение танцевального мотива резко завершают часть.

Присутствующий в этой части лирический элемент в полную силу заявляет о себе в чудесной третьей части, изображающей, как мы видели, ночь вокруг «родного» яначковского монастыря Кралове в Старом Брно. С самого начала кажется, что над погружившейся в сумрак землей возносится сладостно-тоскливая мелодия скрипки. Внезапно с темным, «по-разбойничьи» синкопированным мотивом («ночные тени?») вступают тромбоны (пример 219).

Снова еще настойчивее заявляет о себе ностальгическая начальная мелодия, однако вскоре у первого тромбона звучит ее начало в карикатурном подобии, остальные вторят ему, придавая этому эпизоду характер бешеной езды (мы словно слышим удары кнута), пока все не затмит новый фигурационный поток, затем медленно, уже несмело, возвращается мелодия ночи...

Главная (и единственная) тема четвертой части приводит как по своему характеру, так и своим — по меньшей мере четырнадцатикратным! — повторением впечатление некой «объединяющей» или строящей в шеренги фанфары, родственной бравурному танцу второй части (пример 220).

Пятую (последнюю) часть («Ратуша») трехголосным флейт открывает тема, являющаяся, по существу, печальной, минорной вариацией бравурной фанфары предыдущей части (быть может, невеселое воспоминание о прошлом?), нервно прерываемая ускорением последних нот (пример 221).

Первые три ноты темы несут упорное нарастание — нарастание, которое выливается в радостно-взволнованные ускорения второго такта темы (пример 222).

* *
*

Произведения Яначека начинают исполняться и в других странах, прежде всего на международную арену «вышла», разумеется, «Ее падчерица», которая с триумфом была поставлена в 1922 году в Югославии (29 июня под управлением Милана Сакса в Загребе, 28 октября по случаю чехословацкого государственного праздника в Любляне), а затем добилась признания в Польше (17 марта 1926 года в Познани), однако особенно часто и давно звучит она на немецком языке — упомянем хотя бы Кельн (1918), Франкфурт (1923), Гамбург, Дюссельдорф и т. д. Ставят «Ее падчерицу» и оба ведущих немецких театра в Чехословакии — пражский и брненский. В 1926 году, например, «Падчерица» исполнялась приблизительно на семидесяти сценах!

Но самой значительной новостью в этом отношении является приглашение Яначека на гастроль в Англию весной 1926 года. В этой стране Яначек был в то время еще мало известен: мы знаем, что тенор Миша Леон исполнил там

27 октября 1922 года «Записную книжку исчезнувшего», а в октябре 1923 года сэр Г. Вуд — «Дитя бродячего музыканта». (Осенью 1928 года он станет также первым английским дирижером «Тараса Бульбы».) Как вспоминает Ян Микота, сопровождавший нашего маэстро в этом путешествии в качестве секретаря и переводчика, позднейший рассказ которого мы здесь в сокращении приводим, именно Яначек стал «спустя сорок лет после Антонина Дворжака первым чешским композитором, приглашенным в Англию». В этом главная заслуга известной пропагандистки чешской и словацкой музыки и преданного друга нашего народа г-жи Розы Ньюмарч, которая познакомилась с Яначеком и его творчеством во время своих поездок в Чехословакию.

По ее инициативе в Лондоне был создан специальный комитет, состоявший из ведущих английских музыкантов, который взял на себя заботы по пребыванию Яначека в Англии и обеспечению его контактов с английским музыкальным миром.

Приняв приглашение этого комитета, переданное ему через чехословацкое посольство в Лондоне, и проведя после завершения работы над симфониеттой (1 апреля) несколько дней в Высоких Татрах, маэстро Яначек выехал 28 апреля 1926 года в Англию.

В субботу 1 мая состоялась первая репетиция в доме внучки знаменитого Иоахима, г-жи Фахири, которой была поручена партия скрипки в сонате. Во второй половине дня на квартире критика «Таймса» Коллеса была проведена репетиция «Сказки», вечер Яначек провел в ресторане «Гобелен» в обществе сэра Генри Вуда и его супруги, миссис и мисс Ньюмарч.

В воскресенье в чехословацком посольстве проходили репетиции остальных номеров программы. Так же как раньше на приеме в отеле «Кларидж», Яначек поразил всех своей свежестью и неутомимостью, темпераментом, с которым неоднократно вносил коррективы и определял темпы в квартете либо в «Юности». Его живость и заинтересованность передались музыкантам. С удовлетворением можно было наблюдать разницу между первым исполнением произведений и последующими, учитывающими коррективы автора.

После обеда Яначек посетил сэра Генри Вуда, а затем на автомобиле отбыл в Лондон, чтобы присутствовать на вечере, устроенном в его честь Чехословацкой колонией в Чехословацком клубе.

После приветствия консула Павласека, нестора чешской колонии, наш маэстро произнес следующую оригинальную речь:

«Я в Лондоне. Как и почему? Поверьте мне, я сам не знаю. Я кажусь себе чешским Гонзой, который отправился по свету и повстречал счастье. С первого же раза привез себе домой принцессу. — Но я вот что вам скажу. Я прихожу с молодым духом нашей республики, с молодой музыкой, я не из тех, кто любит оглядываться назад, я из тех, кто предпочитает смотреть вперед. Я знаю, что мы должны расти, и этому росту не поможет боль, воспоминания о страданиях и притеснениях. Сбросим это с себя! Не будем думать об этом, о временах, давно минувших, и пойдем наконец, что мы должны смотреть вперед! Мы народ, который должен кое-что значить в мире! Мы — сердце Европы! Это сердце должна ощущать вся Европа! А теперь следующее! Кто меня сюда пригласил? Это был чех? Нет. Это была миссис Ньюмарч, представитель совершенно другого народа. Но все-таки у нее есть нечто родственное с нашим народом. Она любит его, любит его музыку. Полюбила немного и мою, и к тому же умеет ее так хорошо пропагандировать, что я даже поражаюсь, как много хорошего может сделать один человек. Поверьте, что часто целые общества не могут сделать столько, сколько она. Любите ее, старайтесь, чтобы она оставалась вашим другом. Она еще многое может сделать для нас на этой лондонской земле. Дай бог, чтобы она еще долго жила.

Мое творчество не требует большого напряжения. Не могу сказать, чтобы я ощущал какую-то усталость. То, что будет исполнено во время сегодняшнего концерта, я делаю за вечер, либо за два, три дня. Но есть произведения, над которыми надо работать несколько лет. И такие, быть может, однажды вы услышите в Лондоне. Это опера. По ней и узнается истинное лицо народа. Народ, каким он есть на самом деле. Твердый, суровый, непримиримый».

В понедельник Яначек осмотрел метро и — частично — Лондон. Ему повезло, ибо на следующий день началась забастовка.

Посетил он и Зоосад, который был подлинным кладезем для его коллекции попевок. Свыше получаса он провел у Обезьяньей горы, где записывал радостные и печальные вопли обезьян, и почти полных двадцать минут — у ограды, за которой жалобно кричал вылезший из воды на скалу морж. Вообще в течение всего путешествия блокнот для

записей был у него постоянно под рукой. Так, например, английское «Yes» было зафиксировано около двадцати раз. Он даже записал выкрики посыльного в гостинице «Леигхем», где разместили его и секретаря Микоту.

После обеда он с большим интересом принял участие в оркестровой репетиции для учеников, которую проводил сэр Генри Вуд.

Вечером состоялся небольшой торжественный прием в честь Яначека. Лучший в Лондоне хор мальчиков пел для него английские народные песни. Профессор Сетон Уатсон говорил о значении чешско-английского сближения в области культуры и приветствовал д-ра Яначека. «Потом взял слово маэстро Яначек, — продолжает очевидец, — и обратился к присутствующим с восторженной, местами драматической речью, сопровождающейся жестикуляцией рук и блеском глаз. Несомненно, англичане до этого не слышали такой чешской речи. Он говорил: „Я прихожу не с языком, но с творчеством. Я прибыл сюда, мне кажется — я дома. Я столько раз видел таких же маленьких певцов, так хорошо поющих, что я сразу подумал: словно я дома. А почему — как дома? Народная песня — я в ней живу с малолетства. В народной песне — весь человек, тело, душа, окружение, все, все. Кто растет из народной песни, вырастет в завершеного человека. Ах, народная песня!

У меня записаны английские народные песни, народные песни всех народов, и если бы я взял чешскую, английскую, французскую или какую-то другую и не сказал, что это песня — чешская, английская, французская, так и не узнать, какому народу она принадлежит. В народной песне единый дух, потому что в ней чистый человек с его культурой, а не с той, привнесенной. Поэтому я считаю, если наша профессиональная музыка будет произрастать из этого народного источника, мы все в созданиях профессиональной музыки будем едины, все будет общим, это нас будет объединять. Народная песня объединяет народ, объединяет народы, все человечество в единый дух, в одно счастье, в одно благо. Поэтому я был так рад услышать наконец здесь английскую народную песню. Я сразу же сблизился с английской душой, сразу стал ее другом.

И еще я должен вам кое-что сказать. Народная песня — это еще не все, есть еще наш язык, на котором мы говорим. Мне всегда говорили: английский язык — уродливый язык. Я тут прислушиваюсь и слышу, что у него прекрасная мелодия. И теперь, когда это соединяется — родник народной

песни и этот прекрасный язык и вся культура, которая заключена в этом языке, я начинаю верить, что вырастает подлинная классическая музыка, не та, которая зависит от тона, которая не желает видеть человека, его среду, а лишь акустический тон. Если я расту, то только из народной песни, из человеческого языка, и верю, что вырасту. Мне смешны те, кто уповает лишь на акустический тон.

В заключение: я не могу расширять программу, но должен поблагодарить всех, кто меня так тепло встретил и кто, как я вижу, хорошо ко мне относится и меня уже достаточно хорошо понимает. Не каждый человек понимает другого. Мне сказал однажды один образованный немец: „Что? Вы растете из народной песни? Это признак некультурности!“ Словно человек, на которого светит солнце, льет свой свет луна, словно все, что нас окружает, словно это не является силой, культурным элементом? Я повернулся и отошел от этого человека“.

Так завершился день 4 мая, — продолжает И. Микота, — а вскоре стали ощущаться первые последствия забастовки. Не было автомобилей, и хотя благодаря нашему послу мы благополучно попали в свой отель, у нас появились опасения, состоится ли в четверг концерт.

На следующий день, в среду 5 мая, был устроен ленч в честь маэстро Яначека у графини Лютцов. В нем приняли участие, кроме хозяйки, подарившей Яначеку книгу о своем супруге, графе Лютцове, друге чешского народа, лорд Три-ауэн, пригласивший маэстро Яначека в свое поместье в Уэльсе изучать английские народные песни, леди Карри, г-жа Роза Ньюмарч, английская писательница Диксон, Янг и доктор Цисарж из посольства, который помогал Яначеку в качестве переводчика.

Вечером в гостиницу приехал посол Ян Масарик, чтобы отвести композитора на обед к Сетон Уотсону, поразившему маэстро громадной коллекцией оригинальных работ моравских художников и удивительным знанием жизни Моравии и Словакии».

Казалось почти чудом, что на следующий день концерт все-таки состоялся. Количество зрителей, правда, не соответствовало значению концерта, который к тому же энергично пропагандировался, но в этом не было ничего удивительного, поскольку все транспортные средства не функционировали и принять участие в концерте могли лишь те, кто имел либо мог достать автомобиль. И все-таки зал «Уингмор-холл» был полон почитателями Яначека, а успех был тем

более дорог, что всех слушателей привел сюда искренний интерес к творчеству композитора. Нельзя не упомянуть и о самоотверженности музыкантов. Гобоисту Леону Гузенсу пришлось отшагать три часа, чтобы вовремя попасть в «Уигмор-холл». То же вынуждены были сделать и некоторые члены квартета.

Несмотря на все затруднения и естественное волнение, концерт прошел блестяще.

После возвращения Яначека на родину в честь его нового успеха был организован ужин (12 мая), во время которого почти семидесятидвухлетний маэстро опять выступил с речью, полной свежести и жизнерадостности. Как и в Лондоне, он начал со скромного признания, что, мол, он не знает, за что, собственно, удостоился чести этого приглашения — после Гайдна и Дворжака! Ведь Гайдн туда поехал с симфониями, Дворжак с ораториями, тогда как он не мог взять с собой ничего, кроме «таких вещичек, о которых один пан профессор написал, что я пишу их легко и быстро по методу Вымазала...» Но тут его до сих пор шуточный тон вдруг стал резким, и Яначек с юношески горящими глазами, энергично ударив по столу, под бурные аплодисменты добавил: «Да, господа, я пишу легко — и быстро!»

Приблизительно в это же время (15 мая) Яначек дождался наконец первого брненского исполнения своих «Путешествий», — что я говорю, лишь «Путешествия пана Бруучека на Луну» (дирижер Ф. Нейман, режиссер О. Зитек). Из-за сложности произведения и тогдашней материальной необеспеченности наших театров (исключение составлял лишь Национальный) такое сокращение (исправленное лишь в 1937 году — много времени спустя после смерти Яначека — Миланом Саксом) даже совестно ставить в упрёк театральной дирекции. Более удивительно то, что большинство критиков в «яначековском» Брно усмотрело в этом сокращении безусловное достоинство...

И снова добрые вести из-за рубежа, и снова из Берлина, куда Яначека приглашает Городская (шарлоттенбургская) опера, подготовившая «Катю Кабанову». (Правда, это было не первое исполнение в Германии; уже 8 декабря 1922 года эту оперу поставил О. Клемперер в Кельне.)

На этот раз Яначек поехал в Берлин на генеральную репетицию, назначенную на 29 мая. В понедельник 31 мая состоялась премьера, которой дирижировал Ф. Цвейг и о которой Яначек там же в Берлине сказал следующее: «Да-

же я сам не представлял, что это столь прекрасно. Я думаю, что это исполнение позволило мне самому впервые услышать свою оперу и впервые самому понять ее...» Об огромном успехе у публики, среди которой были композиторы Шрекер и Шёнберг, дирижер берлинской постановки «Ее падчерицы» Клейбер, Еритц, Юрьевская, знаменитая киноактриса Бригитте Хельм, свидетельствует тот факт, что государственная и городская оперы одновременно попросили у Яначека право на постановку «Средства Макропулоса»...

КАПРИЧЧИО

«Прибаутки»

Между июнем и октябрём 1926 года, то есть приблизительно год спустя после концертино, Яначек пишет сочинение, которое дает ему еще одну возможность по-своему интерпретировать форму концерта: фортепианное каприччио для левой руки и духового ансамбля (флейта пикколо, 2 трубы, теноровая туба, заменяемая обычно басовым корнетом, и три тромбона).

Внешним поводом к сочинению послужила просьба пианиста Отакара Гольмана, после первой мировой войны владеющего лишь одной рукой, создать для него концертное произведение, как это ранее уже сделали другие чешские композиторы — например, Б. Мартину (Дивертисмент для левой руки). Сначала Яначек отказывается, но затем возвращается к этой идее и 11 ноября 1926 года сообщает Гольману, что каприччио готово.

Первая часть четырехчастного сочинения начинается «темным» мотивом строго маршевого характера в партии фортепиано, с приглушенными, но энергичными аккордами тромбонов (пример 223).

Внезапно фортепиано смолкает, энергичные мотивы тромбонов трансформируются в некий призрачный оstinatный мотив (пример 224).

Вскоре в партии фортепиано над ним возникает в качестве тревожного эха вступительной темы полуречитативная мысль, некий мотив надежды, сопровождаемый собственным оборотом, который можно было бы определить как мотив отрицания или, по крайней мере, скепсиса (пример 225).

Этот средний раздел развивается вплоть до высоко под-

нимающейся душераздирающей каденции трубы, выливающейся резким понижением в новый диалог надежды и скепсиса (*Maestoso*). Новый натиск маршеобразного мотива, новое звучание призрачного оstinato у тромбонов (на этот раз засурдиненных), и вот уже маршевый мотив полностью овладевает слушателем в форме упрямой, стремительной стретты, которая только к концу снова застывает на таинственном мотиве тромбонов, с последним звучанием «надежды» в фортепиано.

Вторая, медленная часть открывается сдержанной темой в партии фортепиано (пример 226).

На фоне ее продолжения (секвенция мотива пятого и шестого тактов) проходит трансформированная тема первой части (призрачный мотив, пример 227).

С темой «мольбы» вступает флейта на фоне «тянущейся» терции тромбонов (пример 228).

Эта тема поочередно с главной темой и новой минорной темой фортепиано заполняет весь средний раздел части.

Третья часть — некое скерцо, напоминающее скерцо Первого квартета формально и тематически. Если в его главной мысли заключен юмор, это (и с точки зрения инструментовки!) юмор висельника (пример 229).

Вскоре мимоходом опять заявит о себе — лишь в несколько иной форме — призрачный, каркающий мотив тромбонов (пример 230).

Над ним у трубы — с ироническим отголоском у теноровой трубы — загадочно возносится фанфарная вариация вступительного скептического мотива, обвитая квазиглиссандными гаммами фортепиано. Еще одно повторение того же мотива в первоначальном варианте, и вот уже новый раздел развивается на канонически переплетающихся пассажах; затем заносчиво вторгается мотив фортепиано. Ему дружно отвечают медные духовые. У труб в *G-dur* (то есть на тон выше) вступает реприза первой темы скерцо, вводимая и сопровождаемая ныне флейтой (более «приветливая» вариация темы «скепсиса» из первой части, см. пример 231).

Призрачный мотив тромбонов, над которым испуганно снова мелькнули прежние гаммы и в «объятиях» которого даже оптимистический мотив «искажается в гримасе», еще раз набирает силу и — вместе с таинственной фанфарой труб — завершает часть в гнетущем *pp* тромбонов на минорной параллели начальной тональности.

Но флейта, как антагонист тромбонов, предвестник светлого в капрично, уже в самом начале четвертой части подхватывает свою линию, намеченную в предыдущей части, новым мотивом, на этот раз с неудержимым взлетом, который кажется еще более волнующим из-за определенного оттенка тревоги. Светлая тема окончательно побеждает и завершает сочинение в тональности большинства яначековских апофеозов — величественном Des-dur.

* *
*

Произведением, которое действительно «сама шутка» и беззаботный юмор, являются детские «Прибаутки» для камерного вокального и инструментального ансамбля, их окончательную редакцию Яначек завершает в том же 1926 году, столь богатым в творческом отношении.

Если в секстете для духовых инструментов «Юность» Яначек возвращался в годы своего юношества, то в «Прибаутках» он раскрывает мир самых маленьких, к тому же — после «Приключений лисички-плутовки» — самых маленьких зверюшек. Внешний повод для создания этого «живого природоведения», как шутливо назвал «Прибаутки» И. Плавец, дала Яначеку, как и в случае с «Дневником исчезнувшего» и «звериной» оперой, газета «Лидове новины». В то время в детском приложении к ней публиковались народные детские стишки с чудесными рисунками. Эти стишки, используя смешные обороты из речи взрослых и детей, звукоподражание зверьям, игру слов и рифм, будоражащую фантазию, не стремятся выразить какое-то «глубокое» содержание или четкую «сюжетную» ситуацию; они — словно вереница беззаботного хоровода (даже там, где шуточно изображают какой-то сюжет, как, например, в «устрашающем» номере 12:

Моя жена малюсенькая,
Посажу ее в маленький горшочек,
Прикрою ее крышечкой,
Пусть мне сварится с супчиком!).

В каникулы 1925 года Яначек положил на музыку восемь таких прибауток для трех женских голосов, кларнета и фортепиано, в таком виде они тотчас же были исполнены в Брно (26 октября). В конце 1926 года «Прибаутки» уже насчитывали 18 вокальных номеров (появляется среди них и прибаутка из Закарпатской Украины с символическим медве-

дем земского геральдического знака), причем, разумеется, соответственно увеличился до девяти голосов вокальный ансамбль и до десяти музыкантов — инструментальный (две флейты, вторая — пикколо, два кларнета — оба Es, два фагота, второй — контрафагот, окарина, детский барабан, контрабас и фортепиано).

Яначек не пришел к цели «легко и быстро»: после того как он выбрал нужные прибаутки и написал к ним музыку, он долго еще не знал, как объединить их в единое целое. «Вступление и заключение у меня отсутствовали, и я многое передумал, прежде чем пришел к окончательному решению», — признается он в беседе с А. Веселым.

Как ему это в конце концов удалось, показывает уже краткое, но чрезвычайно уместное инструментальное вступление последней редакции (пример 232).

Его игривый мотив трансформируется в веселый марш, словно возвещающий о появлении зверюшек. Повторение этой же мелодии, переходящей в некий хоровод зверей (как здесь не вспомнить «Лисичку-Быстроушку»!), образует шаловливый эпилог с заключительным эксодом зверей.

Между ними — вступлением и эпилогом — находится 18 вокальных номеров, исполняемых попеременно двумя сопрано, двумя альтами, тремя тенорами и двумя басами. Первый из них относится, впрочем, еще в текстовом и музыкальном отношении к «интродукции»: мы узнаем здесь, кто, собственно, «Прибаутки» «сотворил», после чего инструменты устами певцов словно дают нам понять, с каким удовольствием они предвкушают это веселое музицирование. У них, впрочем, свой особый вклад в юмористичность произведения: обратите внимание, например, на звукоживопись в прибаутке «Рваные штаны, ветер в них свистит» или «Франта играл на контрабасе» с суровым солирующим контрабасом и веселым дроблением вокального мотива у кларнета либо в аккомпанементе к стихам «Встретила его корова, то была его мама, встретил его вол, то был его отец» и т. д. Но самым удачным является использование окарины, которая уже во вступлении сообщила о предстоящих «чудесах» в прибаутке «Старая баба колдовала», а затем действительно помогает ворожить гуканьем совы.

Самое важное — юмор всех номеров «Прибауток» — не искусственный описательный юмор, а результат естественной, наконец-то раскрепощенной органической весело-

сти Яначека, его способности душой постичь игровой инстинкт ребенка и в игровых формах приблизить ему музыку.

Однако для того чтобы донести до слушателя все эти «музыкальные шуточки» и всю красочность произведения, нельзя удовлетворяться — по крайней мере, при публичном исполнении — упрощенной версией для двух-трех солирующих голосов, виолончели (либо скрипки) и фортепиано, пусть и предложенной самим композитором; нужно исполнять «Прибаутки» в их полном виде. Яначек даже желал, чтобы во время их исполнения демонстрировались соответствующие цветные картинки, которыми он хотел сопроводить издание «Прибауток». Демонстрация картинка должна была проходить так: сначала появлялась картинка, а спустя несколько секунд, необходимых для ее восприятия публикой, следовало бы музыкальное воплощение прибаутки.

Незадолго до рождества, к которому Яначек, собственно, и преподнес детям свое сочинение, богатый событиями 1926 год был увенчан — в присутствии многочисленных, в том числе зарубежных гостей — первым исполнением «Средства Макропулоса» под управлением Ф. Неймана (18 декабря, режиссер О. Зитек, оформление Йозефа Чапека — брата Карела, в главной роли — Александра Чванова).

* * *

1927 год не приносит — в отличие от минувшего — никаких новостей из творческой мастерской Яначека: он с головой уходит в работу над крупным сценическим произведением, которому суждено было стать последним, — над оперой «Из мертвого дома».

Сообщения же о новых триумфах и почестях все более многочисленны. Еще в прошлом году — в воскресенье 24 января 1926 года — в фойе брненского театра в присутствии композитора был открыт его бронзовый бюст. Еще один бюст был открыт 3 июля 1927 года (в день семидесятилетия Яначека) в Национальном парке. Не отстают и зарубежные страны: 10 февраля он становится членом Прусской академии искусств (честь, которой до этого удостоился лишь один чех — филолог, этнограф и археолог П. Й. Шафарик). После триумфальной премьеры «Ее падчерицы» в Антверпене 8 января 1927 года

бельгийский король Альберт назначает его офицером Ордена короля Леопольда. Ранее (в марте) его самый ревностный зарубежный исполнитель О. Клемперер знакомит Нью-Йорк с симфонией (даже дважды, что уже само по себе — по крайней мере, в данной среде — является свидетельством незаурядного успеха), а 30 сентября — Берлин.

Свидетельством того, сколь высоким авторитетом пользовалось имя Яначека за рубежом, является и тот факт, что одновременно два ведущих немецких издания — газета «Воссише цайтунг» и критический еженедельник левых берлинских литераторов «Ди литерарише вельт» приглашают его — вместе с другими знаменитостями — принять участие в анкете о Бетховене и его влиянии на современную музыку, проводимой в марте 1927 года в связи со столетием со дня смерти великого немецкого композитора.

Ответы участников анкеты, в том числе Яначека, были весьма проблематичны и заслуженно критиковались позднее, например Стравинским. Яначека можно считать, разумеется, кем угодно, только не формалистом, и он даже имел с Бетховеном нечто общее — кроме любви к свободе — иконоборчество и ощущение силы. Тем не менее его ответы, по меньшей мере, являются ответами «с позиции силы»: «Когда мне было двадцать лет, *Missa solemnis* была у меня уже в мизинце (!). Я дирижировал ею в Брно 2 апреля 1879 года. Я не умею лгать: меня никогда не вдохновляли произведения Бетховена, никогда они не выводили меня из себя, никогда не переносили меня в мир экстаза. Слишком рано я их раскусил (!). Тем не менее они глубоко запали мне в душу (sic!)».

«ИЗ МЕРТВОГО ДОМА»

Несчастье, страдания, помешательство, нищета, боль, несправедливость, насилие, муки — чего в человеческой жизни больше. Это совершенно ясно говорит о том, чем более всего и скорее всего должны быть наполнены произведения тех художников, которые хотят быть правдивыми и искренними.

В. В. Стасов

В опере «Из мертвого дома» Яначек спустился в самые мрачные глубины человеческого существа. В своих «Запис-

ках из мертвого дома» Достоевский в форме воспоминаний вымышленного Александра Петровича Горянчикова воспроизводит собственные впечатления того периода своей жизни, который он, в начале своего писательского пути, провел в качестве политического заключенного в Сибири, когда смертный приговор, вынесенный ему за участие в кружке Петрашевского, был заменен четырьмя годами каторжных работ. Мертвый дом — это тюрьма: место, где любое проявление свободной воли — по крайней мере, внешне — умерщвлено, задавлено, ограничено. Решение Яначека написать оперу на такой сюжет удивило не меньше, чем недавний выбор сюжета оперы «Средство Макропулоса». Сам композитор говорил о том, что он был захвачен «театром в театре» (то есть сценой театральной постановки арестантов во втором действии) и также тем, что у оперы «нет главного героя», именно в этом коллективизме он усматривает ее новшество.

Но разумеется, главным побуждением стала для него невысказанная «мораль» романа. «В каждом существе есть искра божья», которую автор «Ее падчерицы» написал в заголовке своей последней партитуры, словно желая взять с собой на тот свет это убеждение в качестве утешающей веры. Ведь одной из самых характерных черт его личности, как мы убедились, является вера в тот высокий, гордый, почти революционно заостренный идеал человеческого достоинства, из которого в свою очередь рождается как его страстное сочувствие к париям человеческого общества, изгнанникам жизни и счастья, так и прямо-таки грубая любовь к личной свободе — к свободе, в которой существо такого темперамента и нестандартности, как Яначек, нашлось для своего творчества как воздух для жизни.

Певцом этой свободы ему суждено было стать более всего именно в этой опере «Из мертвого дома», в произведении, которое — продолжая символику орла, «царя лесов» — венчается гимном свободе. Яначек не мог быть ее борющимся певцом, если не желал чрезмерно отойти от своего литературного первоисточника, как не мог им быть в своем романе уже по цензурным соображениям Достоевский. Но разве не делает Яначек таким борцом Горянчикова, когда позволяет ему гордо сказать в лицо майору-тюремщику: «Я — политический преступник» (у Достоевского это говорит в восьмой главе старый польский шляхтич Ж-ский, хотя и без демонстративного подтекста), три слова, за которые Горянчиков тут же расплачивается?

Несмотря на общую атмосферу самодержавного деспотизма и на родственность характеров, «Мертвый дом» является собой скорее противоположность «Кати Кабановой»; там трагедия одного существа, к которой обращено все сострадание композитора, здесь бесконечный ряд равноценно «незначительных» эпизодических судеб; там — произведение, полное проявления женских чувств и ощущений, здесь — сурово мужское, почти полностью населенное мужскими персонажами (хотя женский элемент постоянно присутствует в рассказах мужчин, подобно как в «Лисичке-Быстроушке» — невидимая Теринка, к которой, кстати, близка Лиза Скуратова и карикатурой которой, производящей впечатление заключительной насмешки, является проститутка).

Объем романа и эпический характер сюжета естественно вынудили Яначека прибегнуть к многочисленным коррективам — прежде всего, к ограничению количества персонажей или же к их объединению (Луки с Филькой, правда, в данном случае, как мы увидим, причины были более серьезные, нежели только экономия места; или Скуратова с Баклушиным). Он должен был также обратиться — помимо сюжетных сокращений — к помощи определенных разъясняющих сюжет дополнений. При этом ему пришлось в определенной мере удовлетвориться скорее драматургическим, нежели драматическим решением, то есть целесообразным в сценическом отношении объединением самых ярких эпизодов романа по простому закону контраста, нежели их переплавкой в новое целое на основе строго причинного развития. По счастью, сюжет таил в себе гораздо больше этих контрастных элементов, чем на первый взгляд казалось. И вряд ли можно было более мастерски и драматургически продуманно использовать роман, чем это сделал Яначек.

Противоречие, составляющее главный смысл первого действия, — в первую очередь, противоречие заключенных и тюремщиков (опосредованное выражение оно находит в рассказе Луки, прямое — в сцене между надутым и «энергичным», лишь в пьяном виде «человечным», то бишь бестактно-добродушным плац-майором и спокойным, но гордым Петровичем).

Есть тут контраст и между преступниками действительными и «политическим преступником» Горянчикским, между арестантами из народа и арестантом «господином» (дворянином — противоречие, которое опять приводит (это вме-

шательство Яначека) к столкновению, завершающему второе действие несчастным случаем, жертвой которого вместо Горянчикова становится малый Алейя, что предопределяет место действия первой картины третьего действия — тюремная больница, где благодарный Петрович учит своего маленького дагестанского друга Алейю писать и — прощать.

И между обоими самыми мрачными местами произведения — истязанием Петровича в первом действии и ранением Алейи с последующей химерической ночной сценой в примитивной тюремной больнице — еще выразительнее кажется светлый контраст «праздника» на берегу Иртыша, с солнцем, колоколами, пирожками, настоящими «гостями» и, главное, восхитительной сценой «театра в театре», восхитительной несмотря на или, вернее, благодаря ее мужской неуклюжести (ведь она, разумеется, исполняется арестантами по-«древнегречески» — с мужчинами в женских ролях) и несмотря на налет неестественности в «веселье» арестантов. Кроме того, обоими донжуанскими эпизодами «театр в театре» весьма убедительно подготавливает примитивно эротическую сцену «молодого арестанта» с потаскухой. Таким образом, и в этом отношении «игра в театр» органично включается в произведение, хотя и не имеет с основной сюжетной линией никакой драматически «захватывающей связи», а представляет собой лишь «дивертисмент».

Даже разрозненные истории, в которых арестанты рассказывают о том, как они попали в Сибирь, не остаются лишь эпизодами, не составляют лишь перечисление отдельных случаев, но благодаря глубоко индивидуальной (а иногда и деятельной) реакции остальных арестантов становятся в конце концов делом всех, а тем самым и составной частью сюжета. Они дают Яначеку еще одну возможность (а инсценировке новый категорический императив) реализовать местный колорит в типично русских поговорках, например «Что с возу упало, то пропало» (Скуратов во втором действии), либо в народных попевках «на полях» основного «текстового корпуса», к которому они служат как бы неким эмоциональным антиподом (начало второго действия и попевка «Эй, плачет, плачет, маленький козачонок» в конце второго действия); более того, они позволяют ему так соединить, связать, переплести отдельные сюжетные детали, что образуются, я бы сказал, по-яначевски, готовые смысловые клубки. Например — и это самое органичное, воистину гениальное добавление Яначека к Достоевско-

му, — в третьем действии в ту же самую минуту, когда Шишков рассказывает о том, как он убил невинную Акульку, поодаля умирает до сих пор не узанный Шишковым Филька (в тюрьме под именем Луки), причина ее и Шишкова несчастья.

Там же, где впечатления не могут сливаться в такие прямо-таки аллегорические единства, они ритмично сменяют друг друга. В первом действии, например, Лука кончает свой рассказ о том, как его мучил палач, словами: «Я думаю, что умираю». Иной бы на месте Яначека присоединил здесь развернутый, полный сострадания финал. Яначек не делает ничего подобного (как, впрочем, и Достоевский!). Наоборот, старик-арестант спрашивает с наивностью, граничащей с насмешкой: «Ну, и умер ты?» Вместо привычного хода — полная трансформация настроений! Еще пример: когда Скуратов во втором акте рассказывает о неверной Луизе, Яначек заставляет «пьяных арестантов» в унисон с этим рассказом без всякой сентиментальности покрикивать: «Врет! Все врёт». А когда Скуратов досказал, вместо эпилога звучит ерническая песенка заключенных с грубыми намеками в адрес героини рассказа (намекками, направленность которых по адресу Луизы подтверждается тематической связью). Примером такого же рода служит уже упоминавшаяся сцена третьего действия, где Шишков узнает в только что умершем арестанте своего соперника в любви — Фильку; в то время как у другого злоба утихла бы по крайней мере перед лицом всесильной смерти, Шишков Яначека и в минуту всеобщей умиротворенности высказывает свою прежнюю непримиримость — лишь оркестр загрузит да «старичок» произнесет над мертвым: «И его мать родила...» Воистину — за исключением, быть может, «Воццека» Берга, ночная сцена в казарме которого (второе действие, пятая картина), возможно, в известной мере повлияла на «тяжкое дыхание (больных) арестантов» в ночной сцене третьего акта «Мертвого дома», — еще никогда такое искренне глубокое сострадание к беззащитным и угнетенным не выражалось, вероятно, с такой прямо-таки жестокой «бесчувственностью».

Поэтому неудивительно, что и в отношении музыки «Мертвого дома» о каком бы то ни было «лирическом упоении» говорить не приходится. Более или менее крупным исключением в этом отношении является, пожалуй, финал оперы и финал увертюры, которая, используя элементы, предназначенные первоначально для скрипичного концер-

та под названием «Путешествия души»¹⁷, нарастает от «балладического» вступительного мотива, минует воздушный фанфарный мотив и завершается комбинацией их обоих.

И все-таки музыка этой суровой оперы полна богатейших оттенков: во время рассказов Луки или Шишкова это взрывы и выкрики, сопровождающие тяжкие воспоминания; в устах примитивных Скуратова или Шапкина она приобретает почти по-детски игривый и по-детски беспомощный характер; будоражит бравурным ритмом в марше второго действия, трогательно сострадает арестантам в их тоске по дому; кукольно мила и кукольно забавна, а потом вальсообразно оживленна во время «театральной» сцены, почти реально осязаема, когда шумным аккомпанементом сопровождает рукодельную работу (в начале второго действия). Из отдельных мотивов нужно процитировать еще хотя бы двойной мотив Скуратова, обе составные части которого имеют весьма широкое, быть может, даже слишком широкое назначение, ибо, к удивлению, на них зиждется и финальная часть первого действия акта, хотя Скуратов там отсутствует (пример 233).

Правда, здесь мотивы не образуют столь тесных монотематических отношений, как в предыдущих операх, однако с тем большим основанием можно говорить о монотематизме в том смысле, что — как и в «Кате Кабановой» — единственный мотив почти диктаторски пронизывает все сочинение: это мотив судьбы (а в переносном смысле и «мертвого дома»).

Достоевский в своем романе (в начале восьмой главы) пытается раскрыть психологические побуждения большинства преступников как темный, стихийный инстинкт преследуемого судьбой человека, заставляющий его однажды в конце концов взбунтоваться против этой судьбы и разбить мучительные оковы одним отчаянно мощным всплеском свободной воли, после которого следует еще более полное ее подавление. Так и этот мотив сначала отличается могучий подъем в страстном диссонансе, а потом падение в мрачное минорное трезвучие (пример 234).

Он предостерегающе — после увертюры — открывает уже первое действие, в дальнейшем заявляет о себе как жуткий символ, как неотвратимое проклятие повсюду, где в рассказах арестантов приближается роковая катастрофа или где последствия ее снова в той или иной форме затрагивают их: при наказании плетью только что приведенного

Горянчикова (в первом действии) за то, что он отважился провозгласить себя политическим заключенным, затем перед печальным хором арестантов «уж не увидят очи те места, в которых я рожден», во время рассказа Луки (при словах «Так и пропала моя голова» и при описании, как он заколол мучителя-офицера); далее в третьем действии, при воспоминании бредящего Скуратова о роковой минуте: «Я приложил пистолет к (Луизиному) лбу и...», во время рассказа Шишкова о несчастной Акульке (после слов «Вставай, Акулька, пришел твой конец»), а также в тот фатально счастливый момент, когда спадают кандалы с ног Петровича и он возвращается к «золотой свободе», для внутренней взаимосвязанности всего творческого пути Яначека показательно сходство между этим мотивом и мотивом, который с подобным же значением появляется за целое десятилетие до того в «Записной книжке исчезнувшего» (№ 7), в связи со словами «Что суждено, того не избежишь», которыми хор в «Кате Кабановой» предваряет признание героини в вине.

Противоположностью этого символа угнетения является мотив свободы. Он подготавливается уже в первом действии радостно-взволнованным напевом арестантов (пример 235).

Прекрасный прием психологической характеристики: сразу же вслед за этим — после слов старика-заключенного «Видишь, как ковыляет» — арестанты разочарованно повторяют напев на целую септиму ниже. Затем он в полном объеме звучит во вступлении к третьему действию как знаменательное обещание и в момент реализации этого обещания — возвращения Горянчикова на свободу (пример 236).

Из всего, что тут было сказано о посмертной опере Яначека, очевидно, что, уже начиная названием своим, она менее всех прочих его сценических созданий может и хочет претендовать на красоту, приятность и легкий успех. Суровость и несентиментальность (при жгучей страстности!) делают ее еще более непривычной для восприятия, чем сам по себе музыкальный язык Яначека. Столь же, однако, бесспорно, что в наибольшей степени именно благодаря своей суровости это произведение отличается уникальной жизненной правдивостью и непосредственностью.

Остается еще упомянуть о финале произведения. То, что в печатной партитуре и клавираускуге следует после ухода Петровича и последних слов Алеи и что мы всегда слышали в осуществленных до сих пор постановках, не является финалом Яначека (о чем, вероятно, следовало упомянуть

и воспроизвести оригинал), но финалом, переработанным по инициативе Оты Зитека, режиссера посмертной премьеры. Цель такой переработки состояла в том, чтобы упоение миром свободы уже ничем не омрачалось и произведение тем самым (по крайней мере, внешне) завершалось более оптимистично. Дело в том, что у Яначека сразу же после ухода Петровича стражник набрасывается на остальных арестантов с резким «Марш!», и те под «веселое» маршеобразное позвякивание своих кандалов (не является ли это леденящим душу антиподом отчаянного веселья во время «театральной» сцены из второго действия?) ковыляют назад в свои камеры. «Жизнь» мертвого дома не потревожена и неумолимо продолжается дальше... Лишь «Алейя в белом больничном одеянии (забытый, вероятно, стражником и сам забывший обо всем на свете, кроме Петровича) остается (в соответствии с указанием Яначека на сюжетном наброске последней сцены) как символ божьей искры в человеке».

У Яначека этот финал в музыкальном отношении решается так: сразу же после последних слов Алейи следует восьмитактовый переход, во время которого стражник загоняет арестантов и который предваряет маршевую музыку, тождественную части нынешней междуактной музыки от указания Темро (с. 179 клавираусцуга) вплоть до последующего *Cop moto*, куда ее перенесли редакторы для того, чтобы выиграть — даже ценой ненужного повторения — время для перестройки. Вслед за этим — повторение четырех последних тактов (11—14 такты страницы 180 клавираусцуга) и строгий аккорд *Des-dur* завершает произведение.

Разумеется, изменение сюжетной диспозиции Яначека потребовало коррективов музыкальных. По желанию Зитека их сделали два ученика Яначека — дирижер посмертной премьеры Бржетислав Бакала и композитор Освальд Хлубна. Начинаются они третьим тактом страницы 195 (четыре такта перед ц. 40). Вмешательство Бакалы заключалось в том, что сначала он повторяет в самом оркестре почти дословно предыдущие два такта (с. 195, такты 1 и 2), а затем присоединяет шесть тактов опять-таки почти тождественных музыке Яначека у ц. 38. Хлубна, в свою очередь, присоединил девятитактовый финал, представляющий собой комбинацию мотива свободы и мотива судьбы.

Корректурa финала — это, однако, далеко не единственное вмешательство редакторов: во-первых, сделаны мелкие,

но многочисленные поправки чисто технического характера; во-вторых, и это главное, внесено одно серьезное добавление в сюжетную структуру оперы — в конце второго действия вставлена сцена попытки покушения на плац-майора, приписанной измученному Петровичу. В рукописной партитуре Яначека ничего подобного мы не находим.

Сцена покушения является, безусловно, впечатляющим завершением действия, но у нее два слабых места: во-первых, она, естественно, не имеет достаточно убедительного музыкального воплощения (разве что в том месте, где по ремарке занавес должен быть уже опущен), во-вторых, она зиждется исключительно на мотиве Скуратова (противоречие, которое сохранится, видимо, в любом случае), а главное — противоречит воистину ангельскому характеру Петровича.

В целом технические вмешательства редакторов представляются бесспорными. Они касаются инструментовки, окончательного (у Яначека неустойчивого) поименования некоторых действующих лиц, а также текста, изменения в котором вели в свою очередь к небольшим музыкальным коррективам вокальных партий (если таковые уже не были предприняты из-за их непомерно высокой тесситуры). Дополнения в инструментовке обуславливались тем обстоятельством, что оставленная Яначекон рукописная партитура является скорее массой набросков, то есть по существу зачастую лишь каркасом инструментовки.

В вокальных партиях коррективы, сделанные главным образом режиссером Зитеком, направлены в основном на то, чтобы текст, в оригинале Яначека представляющий местами поразительную смесь чешского, русского языка и лашского диалекта, перевести — за исключением отдельных легкодоступных выражений — на литературный чешский язык.

(Кстати говоря, множество целых русских предложений в оригинале Яначека служит еще одним доказательством того, что на этот раз композитор действительно писал музыку без законченного либретто, используя свой экземпляр русского издания «Записок» Достоевского.)

И в вокальных партиях с пользой для оперы было развито то, что у Яначека едва намечено, например смех арестантов в конце второй пантомимы, у Яначека ограниченный первым — вторым и пятым — седьмым тактами. Удачно — в соответствии с Достоевским — добавлено великолепное скуратовское «Покарал его за это бог — купил». Равным

образом, только одобрение может вызвать корректива, по которой — опять-таки в соответствии с Достоевским — героем первой части повествования Луки, Яначеком абсурдно отождествленным с молодым и бездетным Скуратовым (хотя сам герой там ссылается на своих детей!), стал определенным «старый хохол».

Остается обратить внимание на то, что в отношении музыкальной интерпретации многочисленные указания на темпы и динамику, цезуры и проч. были позже добавлены Бакалой.

Более чем очевидно, что наступило время предпринять новое издание последней оперы Яначека, которое бы содержало по крайней мере первоначальный финал и первоначальное звучание вокальных партий (если они менялись), а также указания на то, какие из интерпретационных и режиссерских указаний принадлежат Яначеку, а какие — добавлены его редакторами.

«ИНТИМНЫЕ ПИСЬМА»

4 января 1928 года Яначек сообщает К. Штёссловой: «Итак, опера „Из мертвого дома“ завершена». Композитор решает направиться на отдых в Гуквальды, который прерывает лишь для краткой поездки в Прагу, где пражский Немецкий театр 21 января исполнил «Катю Кабанову» под управлением Г. В. Штейнберга. 29 января он снова дома и с большим увлечением принимается за работу: начинает Второй квартет «Интимные письма».

В содержательном отношении Второй квартет родствен Первому — в обоих речь идет о выражении страсти — с той лишь разницей, что на этот раз сочинение касается самого Яначека и звучит не трагически, а радостно. Родствен и музыкальный язык квартетов (причем в обоих случаях он близок и «Кате Кабановой»). Более того, уже в начале первой части после вступительного «мужественного» мотива (пример 237) у альты (первоначально это должна была быть виола д'амур!), причем в той же тональности, появляется мотив из второй части первого квартета, где его также исполнял альт (пример 238).

Этот трехтактовый мотив и его трехтактовая вариация (пример 239), равно как и лирический мотив (пример 240), образуют вместе с «мужественным» мотивом и его постоянно бурлящими вариациями основной тематический матери-

ал первой части, только потом стабилизирующийся в Des-dur (как правило, лидийском, примеры 239, 240).

Во второй части (*Adagio* в h-moll — тональности Кати!) долго господствует теплый, опять альтовый напев (пример 241).

Крайние разделы третьей части зиждятся на новом раскачивающемся мотиве с русской окраской (пример 242). Средний раздел приносит над продолжающим пульсировать предыдущим мотивом новую, бесконечно нежную, словно очищенную вариацию (пример 243).

Последняя часть — рондо-соната с бурной главной темой в As-moll (пример 244). Из ее аккордового сопровождения вскоре возникает размашистый мотив в триолях четвертями (пример 245). Этот мотив вместе с первой побочной партией (первый эпизод) участвует в разработке.

После краткого возвращения рефрена прозвучит вторая побочная партия, напоминающая последний акт «Кати Кабановой» (пример 246). Финал завершается триольным мотивом в Des-dur, столь излюбленном Яначеком.

Тем самым завершается и произведение, которое по накалу страсти вряд ли имеет себе равных — по крайней мере, в камерной музыке, хотя написано семидесятичетырехлетним стариком в последний год его жизни!

НА ВЕРШИНЕ

После этой творческой победы Яначека ожидали новые, как правило, тоже победоносные сражения. На родине таким событием была прежде всего пражская премьера «Средства Макропулоса», состоявшаяся 1 марта 1928 года в Национальном театре (дирижер Отакар Острчил, режиссер — Й. Мунклингер, оформление Й. Чапека, исполнители главных партий — А. Кейржова, Р. Кубла и В. Новак). На следующий день последовало первое исполнение каприччио О. Гольманом и членами Чешской филармонии под управлением Я. Ржидкого.

1 июля композитор снова на лечении в Лугачовицах. Редактор Ф. К. Заховал месяц спустя зафиксировал несколько прелестных деталей последнего пребывания Яначека на этом курорте. Он рассказывает, как маэстро Яначек, «все еще полный жизни, ежедневно пересекал площадь курорта, всегда тщательно одетый, в белом костюме, сердечно приветствующий, с улыбкой на здоровом, загорелом лице».

20 июля он беседовал с Заховалом на скамейке под вековым дубом в лесу «на Естржаби», сообщив ему, в частности, что завершил новую оперу на текст «Записок из мертвого дома» Достоевского, но до сих пор не решается выйти с ней на свет божий. В новом сочинении, мол, нет ни одного ведущего персонажа — долго ему пришлось, мол, сражаться с материалом, прежде чем удалось объединить отдельные акты в одно целое — но все-таки это удалось и теперь уже осталось несколько второстепенных мелочей. Он не верит, что новое произведение в ближайшее время появится в каком-нибудь из наших театров — он вообще еще не знает, даст ли его для постановки еще при своей жизни. Оно, безусловно, вызовет различные пересуды и стычки — но он так его задумал, так оно выросло в его душе, так он его написал и ничего менять в нем не будет!

В конце июля Яначек вернулся на несколько дней в Брно и принял участие в концерте, организованном в Беседном доме сербо-лужицким Певческим объединением «Люмир».

«Маэстро оставался до самого окончания концерта, продолжавшегося два с половиной часа, — вспоминал позже руководитель этого коллектива композитор Бярнат Кравц. — Он восхищался нашей активной музыкальной жизнью, нашими прекрасными мелодиями и костюмами. Особенно его порадовали наши национальные танцы. Он пришел к нам за сцену, познакомился с представленными ему солистками и танцовщицами и сказал нам: „Выезжайте, чаще выезжайте за границу, чтобы люди познакомились с чудесными музыкальными сокровищами вашего прекрасного народа!“»

В Брно Яначек хвастался, как успешно ему удалось в Лугововицах расправиться с ревматизмом. Это был результат лечения весьма горячими ваннами, достигнутый в ущерб сердцу, ослабление деятельности которого два года назад привело к потере сознания, падению и ушибам. Различные симптомы с той поры время от времени вызвали мрачные предчувствия, но Яначек противопоставляет им еще большую веру в жизнь.

30 ноября он пишет, например, пани Камилле: «Завершаю работы одну за другой — словно мне надо свести счеты с жизнью... Спешу с новой оперой, словно булочник, кидаящий буханки в огонь!» А перед этим 12 февраля Броду: «У меня словно перо хочет выскользнуть из рук. Запыхался, загнан — жду, упадет ли, звеня, в мысли еще какая-ни-

будь звездочка с далекого горизонта...» Но тут же в этом письме: «Напряжение спало. Дышу, как природа в весеннем солнце.

Полно многообещающей зелени, то там, то здесь любопытный цветок. Мне хочется ощущать только взмахи крыльев сферической музыки». Оба настроения — неистребимая воля к жизни и тихое смирение — соединяются, однако, и в одной фразе: «Кроткий, как пес, хищный, как гриф, сухой, как увядший лист, чмокающий, как прибой, разбрасывающий искры, как всепожирающий костер. Тянущийся к каждому движению мысли — и онемевший в святой тишине». Он резюмирует: «Счастье и сила видения, если оно может погружаться в реальное существо. Счастье, если тем самым оно впитывает в себя живой огонь. Мой звук как изморось. Ее не избежишь. Она оседает на межи, на поля, на цветы. Она оросила и курочку и шубку котенка. Она чистым серебром звучала мне в образах моей Луизы, Алейи и страдающей Акульки, моей Кати и Жофки. Мой звук как туман. Остывает на клавишах. Ищет только жизни. В ней он густеет как тучи и разверзается грозой...» И все-таки он чувствует: «Смеркается. Надо признаться: руки на распутье...»

ПОСЛЕДНИЕ КАНИКУЛЫ

В понедельник 30 июля скромным пассажирским поездом Яначек отправляется в Гуквальды вместе с пани Камиллой, ее супругом и их одиннадцатилетним сынишкой. Уже весной в мае он предпринял энергичные меры по благоустройству своего скромного домика: провел электричество, сделал надстройку с комнатой для гостей, привел в порядок сад и т. д.

По символической случайности именно во время этого предпоследнего майского посещения своей гуквальдской родины маэстро внес окончательные коррективы для издания полной (малой) партитуры своих «Лашских танцев», то есть сочинения, в котором он впервые коснулся лашской и своей самой сокровенной струны, в котором впервые воспел свою великую любовь — любовь к родному краю. Неудивительно, что к этому изданию он написал 22 мая нежное предисловие, в котором, в частности, вспоминает: «Под гуквальдским замком, в узкой долине, через которую можно перебросить камень, был трактирчик у Гарабишей.

Окна, словно жаром пышущий костер, режут тьму. Внутри избы клубы дыма и испарений.

Жофка Гарабишова переходит из рук в руки. Танцовщица.

Сорок пять лет прошло.

Я склонился над печатной корректурой „Лашских танцев“.

За нотами, за тактами видится мне изба, набитая людьми, потные, покрасневшие лица. Все движется, кружится, раскачивается...

В память об этой теплой, летней ночи, о звездных сводах над ней, о бормотанье Ондřejежницы, подобном любовному шепоту, в память о вас, кто были свидетелями этой теплой ночи и уже вечно спите — во славу родного края, моего Лашска, пойдет по свету партитура, полная мигающих ноточек, полная озорных напевов, говорливых и задумчивых.

Пусть она, словно по волшебству, вызывает веселье и улыбки на лицах».

Уже на третий день после приезда, в среду 1 августа, Яначек поехал на Штрамберк, чтобы показать своим гостям красоты старинного городка с его знаменитой Трубой, национальный парк на Котоучи («гордившийся», как мы знаем, уже тогда его памятником) и художественные и этнографические коллекции своего друга, штрамберкского врача и филантропа д-ра А. Грстки, причем Моравская Словакия была представлена не только вышивками и проч., но и своим знаменитым вином. «Никогда, сколько я ни встречался в последние годы с маэстро, — рассказывал впоследствии хозяин в «Лидовых новинах» от 16 августа 1928 года, — я не видел его таким веселым, шутливым и радостным. В глазах светилось счастье и удовлетворенность — он был полон жизненной силы и энергии. „Теперь, после завершения оперы „Из мертвого дома“, я хочу работать над тем-то и тем-то, а то хочу переработать и доработать, ибо теперь я чувствую себя для этого абсолютно душевно крепким и физически здоровым“, — заверял нас маэстро, сообщая при прощании, что через неделю приедет снова — с Уильямом Риттером».

Суждено было, однако, иначе...

В понедельник 6 августа во время совместной прогулки по Бабьей горе заблудился сын пани Штёсловой, и Яначек сразу же бросился его искать. Забыв о своем возрасте, он бегал по рощам и холмам, а потом, разогретый, уселся на своей любимой скамейке «с перспективой», хотя дул силь-

ный ветер. Мальчик в конце концов благополучно вернулся, но маэстро за свое рвение расплатился простудой, которая усугубилась тем, что как галантный хозяин, он скрыл ее от своей гостьи. В среду 8 августа он еще ходил на Подлесье у подножья Бабьей горы. Уже на обратном пути он почувствовал себя плохо. В четверг утром он наконец пригласил к себе гуквальдского врача д-ра Эмиля Франту, который определил грипп, сопровождаемый воспалением горла и среднего уха и сердечной аритмией, объяснимой, несомненно, длительной сердечной болезнью и склерозом сосудов. В середине дня д-р Франта и приглашенный главврач из Френштата д-р В. Градечны уже констатировали начало воспаления легких. Несмотря на настоятельное требование обоих врачей и старосты Соботика, больной отказывался от переезда в Брно либо в более близкую Оставу — в лечебницу.

Однако когда рано утром в пятницу его состояние резко ухудшилось, хотя субъективно он чувствовал себя относительно хорошо, и особенно когда к обеду присоединились другие тревожные признаки, Яначек дал согласие перевезти его на машине (уже тайно приготовленной) в оставский санаторий д-ра Клейна на Горнопольной улице. Садясь в машину, он еще шутливо бросил служителям: «Побыстрее привезите меня назад здоровым!» Но в Оставу он приехал уже с температурой 40°, и рентген подтвердил воспаление нижней правой доли легкого и весьма серьезное общее состояние больного. В санатории после уколов, назначенных для усиления сердечной деятельности и поднятия падающего кровяного давления, Яначеку стало лучше, и он все время находился в хорошем настроении. Улучшение продолжалось и в субботу. У маэстро в постели была нотная бумага, и он все время что-то писал. «У меня к вам просьба, — обратился он к врачу, — запретите этим молодым докторам то и дело колоть меня. Мне это мешает работать». Однако в ночь на воскресенье он начал понимать, что надежды на спасение уже нет. В 10 часов утра в воскресенье 12 августа 1928 года Яначек скончался.

Хотя в Брно весть о смерти великого моравянина пришла еще в тот же день до полудня, ей долго никто не верил — настолько все привыкли считать легендарного «юного старца» неуязвимым. Только под вечер над Выставкой современной культуры был поднят черный флаг, а остальные приспущены. Там выступала как раз Миявская народная капелла, которую год назад Яначек брал с собой на фестиваль во Франкфурт.

В брненском театре в тот же вечер после второго действия «Проданной невесты» директор Ф. Нейман объявил печальное известие воскресной публике, которая поднялась со своих мест, воздавая почести умершему, а после окончания спектакля стоя выслушала траурный марш из «Героической» симфонии Бетховена. На сцене с поникшими головами стояли первые исполнители опер Яначека — «Кати Кабановой», «Приключений лисички-плутовки», «Шарки», «Средства Макропулоса» — на той же сцене, где он благодарил их крепкими рукопожатиями за исполнение, а публику — мелкими поклонами за выражение восторга.

Подлинной панихидой по Яначеку стала посмертная премьера его последнего дара людям — оперы «Из мертвого дома», состоявшаяся 12 апреля 1930 года в Брно под управлением Бржтислава Бакалы (режиссер О. Зитек). На нее приехали многочисленные зарубежные гости, в частности композитор Э. Кршенек, который, по свидетельству Вашека, не скрывал своего безграничного восторга.

* *

*

После смерти Яначека начинает смеркаться и в его окружении: через полгода после него 25 февраля 1929 года умирает пятидесятилетний верный Франтишек Нейман (от воспаления легких, вызванного простудой во время репетиции). В 1935 году рак прерывает жизнь всего сорокатрехлетней Камиллы Штёссловой, существа, покорившего Яначека именно своей кипучей жизнерадостностью. А 17 февраля 1938 года — неполных десять лет после Яначека — уходит в вечность и супруга маэстро, «счастливая несчастная» пани Зденка. Уютный уголок за зданием консерватории приходит в упадок, кабинет маэстро, великодушно завещанный его вдовой вместе со всем музыкальным и литературным наследством и соответствующими авторскими правами (по решению суда) философскому факультету Брненского университета и Земскому музею в Брно, перевозится в Городской музей на Доминиканской площади¹⁸.

А поскольку маэстро теперь уже не может год за годом изумлять новыми либо, по крайней мере, заново открытыми произведениями и — главное — своим присутствием придавать блеск их премьерам, снова начинают появляться сычи, которым кажется, что после стихийного интереса, который вызывало его творчество в последние двенадцать лет его

жизни, подкрадываются сумерки, забвение. К тому же торжественные юбилейные циклы, которые готовили Прага и Брно осенью 1938 года к десятой годовщине его смерти, поглотили мюнхенские сумерки...

Однако миновали мюнхенские сумерки, миновали и кажущиеся сумерки «яначековского культа». Наоборот — в то время, как десятки когда-то более сенсационных, «мировых» знаменитостей современной музыки действительно канули в Лету, как только их перестали освещать юпитеры, авансены, «мораванин» Яначек все более и более становится явлением всемирного значения. И недалеко, несомненно, то время, когда и официальная история музыки должна будет отвести ему место, если не среди величайших, то, по крайней мере, среди самых оригинальных обитателей — или, скорее, завоевателей музыкального Парнаса.

И если классиком является тот, кто умеет постичь новые закономерности естественного художественного развития и превратить их в творческое действие (ведь истинный законодатель лишь правильно угадывает скрытые последствия естественного общественного развития, — а классик — это, в сущности, тот же законодатель), то и Яначек, первооткрыватель и завершитель моравского музыкального гения, является классиком.

Примечания *

I

1854—1903

¹* Радгошь — гора в Моравии.

²* Ходы — чешская этническая группа.

³* «Будительский» — связанный с чешским национальным возрождением, с периодом, начавшимся с конца XVIII века, когда «будители» — деятели национального чешского возрождения — вели культурно-просветительскую работу.

⁴ Первоначально, может быть, даже монахом! Так по крайней мере можно судить по загадочному замечанию, которое он сделал при открытии мемориальной доски в 1926 году: «Хотели, чтобы я был куклой в монастыре, потом — учителем, но то, что в человеке заложено, остается в нем навсегда».

⁵ Видимо, «Янса».

⁶ Видимо, в виду имеется снова Элеонора из Эренберга, первая Марженка в «Проданной невесте», — у Яначека на имена была плохая память (и даже на имена из его собственных опер!): так, во время одного своего пражского выступления он все время говорил «Шёнбергер» вместо «Шёнберг». Как тогда было не перепутать имя Эренберг!

⁷ Гельферт считает, что Яначек в своих воспоминаниях перепутал «Пророка» Мейербера с «Африканкой», поскольку «Пророк» был впервые исполнен в Брно еще в 1851 году. Однако детский хор есть только в «Пророке», сцена коронации.

⁸ Впрочем, и сам Кршижковский заботился о мальчике по-отечески: однажды он вместе с директором реального училища Матценауrom вносит плату за его обучение, в другой раз его ходатайство спасает Леоша от провала на экзамене. Вместе с тем это, разумеется, отеческая забота в старом смысле слова, без шуток. В фельетоне «За несколько яблок» Яначек позднее рассказывает, как однажды ночью он вместе с другими ребятами, подобно тому как когда-то ходил на чужой клирос за литаврами, отправился в монастырский сад за «запретными плодами», и как их потом встретил со свечой в руке в коридоре Кршижковский и одного за другим «приветствовал» выступлением «минорной гаммы во всех октавах». («Меня это хлестнуло по щеке самой высокой октавой!»). В другой раз, когда пришли род-

* Звездочкой здесь и далее отмечены примечания переводчика.

ные и спросили, что Леош делает, Кршижковский открыл дверь в ту комнату, где в этот момент Леош делал стойку на руках и другие не монастырские «экзерсисы», и сухо заметил: «Вот видите, что он делает!» Были и более серьезные инциденты, да и не раз должен был Кршижковский приглашать и моравского опекуна Леоша, чтобы он справился с упрямством мальчика и спас его от исключения из хоровой школы.

^{9*} Витт Франц Ксавер (1834—1888) — немецкий композитор в области церковной музыки. Активный участник «цецилианского движения».

¹⁰ Наглядную картину этих импровизаций Яначек нарисовал один из тогдашних учеников хоровой школы Старобрненского монастыря: «Бывали такие минуты, когда в хоре ослабевала дисциплина. Это случалось, если литургию служил прелат. Он приходил к алтарю с шествием через центральную часть костела и таким же образом уходил. После такой литургии певчие становились на ступеньки около органа и застывали от того, что Яначек проделывал пальцами». Меньшую радость, разумеется, подобное «эквилибристское исполнение» с трудом повинующегося преемника доставляло Кршижковскому.

¹¹ Для пробуждения национального самосознания большое значение имел лозунг «Сватоплука» — «Будьте единомудья полны и отчизне верны», а также поездки общества «Сватоплук» и всего хора.

^{12*} Товачовский (1825—1874) — чешский композитор, автор хоровых сочинений, основанных на народных песнях.

¹³ Согласно сообщению «Далибора», он получал какую-то стипендию моравского земского комитета, по его собственным рассказам, посылал ему его друг Нейман выручку за уроки по фортепиано, которые Яначек ему передал.

¹⁴ Так, он говорит «благозвучие» вместо «консонанс», «неблагозвучие» вместо «диссонанс» и т. д.

¹⁵ Так, он пишет в своем учении о музыкальной композиции, том I, с. 95: «Модуляция... не выходящая за пределы тональности первой степени родства, распространяется только на композиции, имеющие спокойный характер и абсолютно симметричное строение. Иначе в сочинениях беспокойного, страстного характера и в сочинениях драматичных, здесь необходимы модуляции в отдаленные тональности».

^{16*} Будители — см. примеч. 3* на с. 000 настоящей книги.

¹⁷ Последние три хора были изданы под названием «Отголоски народных песен».

¹⁸ Как ни удивительно, Яначек не обозначает и тональность хора, хотя он явно написан в G-dur.

¹⁹ Он лишь самостоятельно читал «Учение об инструментовке» Берлиоза и при частом посещении репетиций оркестров стремился вслушиваться в тембры отдельных инструментов.

²⁰ Яначек посещал также концерты Гевандхауза (проводимые обычно по средам), а нередко и репетиции, кроме того, субботние концерты церковной музыки в соборе св. Фомы и многие камерные и сольные концерты. Но зато в оперу не ходил и не слышал также в консервативном Лейпциге никаких произведений Берлиоза, Листа и Вагнера.

²¹ Это, собственно, уже вторая у Яначека, но и она, как и первая, лейпцигская, тоже не сохранилась.

²² Занятия учеников органной школы мешали ученикам института. Поэтому Яначек должен был перевести свою школу сначала в два темных помещения на Старобрненской улице, а позднее — в квартиру, оставшуюся после его двоюродного брата Дреслера на Чешской улице.

²³ Действительно, поэт И. В. Сладек передает Зейеру еще 15 апреля 1889 года, что Дворжак снова «загорелся» его «Шаркой», что он только теперь почувствовал себя зрелым для нее. Так как он тогда уже знал «Шарку» Яначека, при его искреннем отношении к молодому композитору, удивляет то, что не только тогда, но и еще до 1896 года он снова «собирается» написать музыку на «Шарку» Зейера. Это было, видимо, лишь выражением добросердечности и внимания к уважаемому поэту, которого, кроме того, Дворжак знал как восторженного почитателя своей музыки.

Впрочем, свою «Шарку» — и с тем чудотворным щитом — Дворжак все же написал, когда позднее создал «Армиду» на либретто Ярослава Врхлицкого...

²⁴ Однако и их он публиковал не точно, так как в духе тогдашнего национального возрождения он, как и Ф. Сушил и К. Я. Эрбен, считал необходимым тексты «облагораживать», то есть все нравственно «порочное» из них удалять. Так, парень смел с девушкой не «спать», а лишь «стоять» и т. п.

²⁵ И, действительно, только благодаря этому обстоятельству Бартош после выпуска нескольких небольших сборников смог издать работу монументального характера — сборник «Народные песни моравские, вновь собранные».

²⁶ Кроме «служанки лесника» Жофки Гавловой, которая спела и сыграла Яначеку на гармонике также и танцы — «благословенный», «пилки», «с дубинкой» и «дыман», более всего материалов дали автору «Лашских танцев» цимбалисты Ян Мышка из Петршвальда, от которого он узнал также и два других старинных танца, и Франтишек Клепач из Кунчиц, которых исполнил ему, кроме других танцев, также «челаденский».

²⁷ Какое-то соглашение между Яначек и Гербеном, ему уже хорошо известным, должно было все же этому предшествовать. Действие, разыгрывающееся в «Ракочи Ракоши», как мы увидим, яркий аналог

еще одного балетного сюжета — «Под Радгоштем», который Яначек записал в блокнот в 1888—1889 годах и который имеет следующее содержание: Катушка и Томеш любят друг друга. Неожиданно какой-то расфуфыренный «турист» вызывает у Томеша безумную ревность. Он думает, что Катушка ему неверна, и хочет лишить себя жизни. Он является свидетелем того, как Катушка мужественно уходит из ловушки этого «туриста» через разлившийся горный поток, а назойливому ухажеру волокитство приносит лишь одно — он как следует промокает.

Данный сюжет — это также не что иное, как комический и «перемещенный» под Радгошт вариант уже известного нам рассказа Галека «Девушка из Татр», с тем различием, что в автобиографическом рассказе Галека (он тонул сам в разлившемся Дунае во время своего путешествия по Словакии) турист изображается не только как очень симпатичный (он там, напротив, является представителем «чешско-словацкого сближения»), но даже спасает обоих тонущих возлюбленных.

²⁸ В тематическом отношении предвосхищает одноактную оперу «Начало романа».

²⁹ Разумеется, с такими стихами, как, например:

И ласково ее
пан граф по голове погладил...

³⁰ Первый из них совпадает с «ороводом» («Kolo») из «Народных танцев в Моравии» Яначека, который является, собственно, лишь вариантом народной песни «Слетела голубка со скалы».

³¹ Название танца «С дубинкой» («Kujónu») связано с тем, что лишний танцор становится с дубинкой (kujem) в середину двух кругов — внешнего девичьего и внутреннего мужского; как только он поднимает дубинку (kuj), в музыке начинает звучать медленная часть, причем танцующие, хлопая в ладоши на каждую первую долю, идут в вальсе по кругу — парни вправо, девушки — влево. Танцор в середине круга идет параллельно с внутренним кругом, размахивая дубинкой над головой, и ищет себе партнершу для танца. В подходящий момент он ударяет дубинкой о землю, оставляет ее на земле и берет себе в партнерши ближайшую девушку, после чего все танцуют быструю польку, которую музыканты начинают играть сразу же после удара. Парень, который не находит себе партнерши, должен взять дубинку, помахать ее над головой, дав тем самым знак музыкантам, чтобы они перестали играть польку и снова начали играть вальс. Того, у которого остается дубинка после танца, танцевавшие несут к музыкантам, и он должен заплатить им за исполненный танец.

³² Как ни странно, у Яначека не существует никакого «опуса 1». Сюитой для оркестра, которой как «опус 2» предшествовали танцы «Стародавний I» и «Пилки», нумерация кончается.

³³ Впрочем, как нам известно, «Благословенный» должен был фигурировать и в «Начале романа», хотя это лашский танец, а в данной одноактной опере изображаются жители Моравской Словакии.

³⁴ См. примеры 19, 20.

³⁵ Тогда «Словацко» (ныне «Моравская Словакия». — *Примеч. пер.*) называлась «Моравске Словенско».

³⁶ Бартошем, видимо, написана лишь первая, краткая и общая часть предисловия до трех звездочек. В нем изложение ведется от имени всех авторов во множественном числе. О том, что все остальное написано одним Яначеком, свидетельствует, кроме «диктаторского» единственного числа, прежде всего несколько смелый вывод: «Если римский хорал столетиями имел решающее влияние на развитие западной музыки, то я убежден, что славянская песня подобным образом овладеет музыкальным творчеством будущего».

³⁷ Начиная уже с обозначения звуков: он, например, употребляет не только *hes* вместо *b*, но и *j* вместо *g*, *jis* вместо *gis*, «protiva» вместо «protiklad» (противоположность, контраст, противопоставление) и т. п.

³⁸ Как, например, игра на гайде (волынке) «вёрхом» и «низом», понятие «лашская модуляция» и т. п.

³⁹ Поэтому «моравская модуляция» появляется в песнях, начинающихся главным образом в миноре.

⁴⁰ Не зная нот, а тем более тональности, музыканты должны были облегчать свою задачу подобными своеобразными терминами. Так, опытные народные певцы различали звучание в «среднем» (C-dur) и в «венгерском» (A-dur). В. Улегла в своей книге «Живая вода» с полным основанием говорит также о «моравской тональности», под которой она понимает мелодический восходящий минорный звукоряд, но начинающийся нижней и кончающийся верхней доминантой, например e — fis — gis — a — h — c — d — e, и таким же при движении нисходящем. Кроме того, она еще приводит различные «индивидуальные» тональности некоторых дударей и волынщиков, вызванные своеобразным «заострением» (настройкой) их инструментов и влияющих также на вид песни.

⁴¹ Нет необходимости подчеркивать, что «Východ» и «Orient» — здесь совершенно разные понятия, хотя этимологически это то же самое.

⁴² В отличие от Яначека другой ученый и собиратель моравско-словацких песен — В. Улегла свидетельствует: «Никогда среди аккордов стражницких (музыкантов) не появлялись аккорды, столь характерные для цыганской музыки: старые лады не „сглаживались“ в пользу обычного мажора и минора». Названия «старых ладов» народные музыканты, разумеется, не знали (ведь и Берлиоз признается, что он только от музыковедов узнал, что в «Детстве Христа» испол-

зовал «старые лады»), но для этих ладов у них был свой собственный термин — «играть на тонкой ноте», они настраивали и гайды, например, на лидийские и миксолидийские последования! Впрочем, Яначек сам в своем позднейшем сборнике «Моравские народные песни», в № 2 гармонизует лидийскую мелодию почти так же, она встречается в цитируемой песне «Сирота».

⁴³ Русский язык навсегда остался его вторым родным языком, несмотря на то, что он — как в изучении других иностранных языков — был в большей или меньшей степени самоучкой. Об этом также свидетельствуют трогательные описки: в его посвящение «Ее падчерицы» дочери Ольге, состоящее всего из четырех слов, вкралось несколько ошибок (оно приводится нами на с. 000 нашей книги как название главы), прежде всего форма чешского звательного падежа (Vokativ) — «Olgo» вместо «Olga». Вскоре после этого он не попадает на прием русского губернатора в Варшаве, так как «в одиннадцать» поймет как «в (один) час!» Не менее курьезным у такого поборника мелодий выглядит то, что еще в «Средстве Макропулоса» он вводит не только французское «Comparsis», но и немецкое «Besitzer» с настоящим чешским ударением на первом, а не на втором слоге, хотя с самого раннего детства он находился в немецкой среде.

⁴⁴ Для тех, кто хотел бы знать несколько подробнее о сложных родственных отношениях главных героев «Ее падчерицы», приведем «аутентичную» историю их семьи на основе оригинальной драмы и одноименного романа Прейссовой, написанного позднее:

У старушки Бурийовой было два сына, которых в то время, когда происходит действие «Ее падчерицы», уже нет в живых. Старший Бурия, мельник, когда-то взял себе в жены вдову Клемена с ее сыном Лацой (Ладиславом) Клеменем, а потом у них родился сын Штева (Штепан). У младшего сына старушки, расточительного Тома Бурин была дочь от первой жены — Енуфа (Енувефа). Овдовев, он женился на Дьячихе, настоящее имя которой было — Петронила Сломкова. Енуфа таким образом — неродная дочь Дьячихи, Лаца — сводный двоюродный брат Енуфы и неродной внук старухи, Штева — единокровный двоюродный брат Енуфы и родной внук старухи. Штева, разумеется, при таких обстоятельствах пользуется большей благосклонностью: на него записана также вся мельница, тогда как Лаца получил в наследство от своего родного отца весьма незначительное имущество.

В первом действии Енуфа уже долгое время (с того времени когда умер мельник Бурия, ее дядя) помогает на мельнице, во втором действии она снова «дома», у Дьячихи, то есть в одиноко стоящей избе неподалеку от речки, в которой потом (а не в мельничном лотке) Дьячиха утопит ее внебрачного ребенка.

⁴⁵ Это, разумеется, не означает, что он хочет сбежать, как до

него Штева. Трагичность образа Дьячхи, напротив, лишь усиливает то, что вопрос Лацы она толкует как отказ.

⁴⁶ Как драма «Сельская честь» была впервые исполнена в 1883 году с участием Элеоноры Дузы, как опера — 17 мая 1890 года в Риме, следовательно, лишь на несколько месяцев раньше, чем драма Прейссовой.

⁴⁷ С Верди, «г-ном на святой Агате», у Яначека «г-на в Гуквальдах», или — как он писал сам, имея в виду сам замок, — «Под Уквальдами», больше общего, чем «смерть в расцвете лет»: у обоих пристрастие к стремительным, резким отдельным динамическим контрастам (см. хоры Яначека, начало второго действия «Ее падчерицы» и т. п.); но прежде всего их сближает сочетание страстей и обилия крови с глубокой человечностью, которая у Верди ярко проявляется и в «Риголетто» (трагичность истории человека-шута задолго до Леонкавалло и без пышных прологов), или в «Травиате» («реабилитация» нравственно отвергаемой женщины), а тем более — в «Доне Карлосе» (несчастный человек под маской деспота), в «Отелло» (Дездемона по своей покорности — чуть ли не Катя Кабанова Верди), или же в комично-философском «Фальстафе» (наивность человеческих иллюзий). И творческий потенциал обоих маэстро, похожих друг на друга также и внешне, приносит прекраснейшие плоды в преклонном возрасте.

⁴⁸ Тот же вариант появляется затем еще при словах Енуфы: «Ничего нет у меня» в конце второго действия и перед ее словами «Видишь, Штева, вот твоя настоящая любовь» в третьем действии. Подобной выразительной реминисценцией является трагическое «напоминание» «колыбельной» Енуфы в звучании ее элегии «Он уже умер» во втором действии.

⁴⁹ Интересно, что и Метерлинк и Вильде (да и задолго до них еще Шекспир — см. «Отелло», сцену Яго и Родриго в конце первого действия, с Отелло — в третьем действии и в начале четвертого действия) достигают особенно выразительного напряжения повторением целых групп слов, в отличие от Яначека, правда, путем трансформации в вопрос:

Саломея: Я желаю, чтобы мне принесли на серебряном блюде.

Геродес: На серебряном блюде, конечно, на серебряном блюде. Оно прелестно, не правда ли? Что же нужно тебе принести на серебряном блюде?

И в «Пеллеасе и Мелизанде» аналогичное заимствование или просто повторение слов проводится, пожалуй, еще более последовательно. Впрочем, и в позднейших хорах Яначека («Маричка Магдонова», «Кантор Гальфар», «Безумный бродяга») мы увидим, как и он иногда повторяет текст в виде актуального вопроса с тем, чтобы трансформировать его в драматический диалог.

⁵⁰ Как яркий пример приведем бессильные сетования Ярослава

Врхлицкого в связи с тем, что Дворжак требует от него в «Армиде» как можно больше односложных слов в конце строк. «Где мне их только набрать?»

⁵¹ Франтишек Лацина.

⁵² Согласно А. Вашеку («По следам Л. Яначека»), Яначек объяснял это композитору Станиславу Гольдбаху успехом своих хоров во время поездки Певческого общества моравских учителей в Россию. Но первую поездку в Россию это общество совершило только в 1913 году!

⁵³ Это уже очевидно из письма Яначека К. Урвалковой, недатированного, но написанного им, видимо, непосредственно перед премьерой «Ее падчерицы», то есть в январе 1904 года. В нем Яначек сообщает: «Я получил предложение стать директором в Варшаве и попросил их, чтобы они поняли, что сейчас я не могу и думать».

⁵⁴ Это не соответствует действительности: Яначек, хотя и недолго, был в Варшаве еще в середине июля 1902 года, когда встречал свою жену, возвращавшуюся с Ольгой из Петербурга.

⁵⁵ Очевидно, также на «государственном» языке — русском, подобно тому, как в Пражской консерватории обучение велось тогда и на немецком языке.

⁵⁶ Эмиль Николаус фон Резничек (1861—1945) — известный немецкий композитор и дирижер венского происхождения, работавший также семь лет в Праге и позднее переехавший на постоянное жительство в Берлин. Из его обширного творчества имела успех главным образом опера «Донна Диана», впервые поставленная в 1894 году Немецким театром в Праге.

⁵⁷ Разумеется, еще в ночь на 9 февраля того же года!

⁵⁸ Таково определение Яначека по крайней мере в наброске его автобиографии, относящемся к 1876 году; в «Учении» об этом говорится несколько иначе: это «впечатление звучания продолжается до 3/10 секунды, на 1/10 секунды уменьшается до 1/10 своей первоначальной силы».

⁵⁹ Под словом «градация» Яначек понимал, разумеется, и так называемую экспозицию. Другим его своеобразным термином было обозначение «частички образований» («щепки формы») для лишь частичного, помеченного использования какой-либо формы.

⁶⁰ Или хотя бы посылал «Маржу», экономку Марию Стейскалову, которая преданно служила в семье Яначека с 1895 года до смерти пани Яначковой в 1938 году.

⁶¹ Это, разумеется, не совсем точно, поскольку 15 июля 1901 года он дирижировал на премьере своей кантаты «Отче наш».

⁶² Оркестр Восьмого пехотного полка.

II

1903—1918

¹* Гостын — гора в северо-западных отрогах в Моравии. Еще в средние века здесь было несколько часовен, а в начале XVII века — костел Чудотворной Божьей Матери, пришедший потом в запустение. В 1845 году он был восстановлен, снова освящен и стал местом паломничества.

² Не говоря о значении этого курорта для лечения его ревматизма, Яначек настолько полюбил Лугачовицы за прекрасные окрестности, что они наряду с его родными Гуквальдами стали самой любимой и в творческом отношении плодотворной резиденцией. Он жил там в Янском доме в 1907 году, в вилле «Властимила» (на границе Пражского квартала, первое строение около дома Сметаны), в 1912 году и в 1918—1928 годах в доме бриенских августинианов.

³ Согласно воспоминаниям пани Яначековой, знакомство завязалось по инициативе самой пани Урвалковой, которая — растроганная, мол, одиночеством и печалью Яначека (полгода назад умерла Ольга) — послала красные розы на его стол в ресторане.

⁴* То есть типичный в среде художников, артистов, музыкантов, обитавших в районе Винограды. См. также примеч. 13 на с. 90 настоящей книги.

⁵ Первоначально даже «пани Мила Валкова».

⁶ 12 ноября 1903 года он пишет ей: «Мне приходит в голову стихотворная форма, какую использует Пушкин в „Онегине“, например:

Я думал уж о форме плана,
И как героя назову;
Покамест моего романа
Я кончил первую главу

и т. д».

Влияние «Онегина» ощущается в «Судьбе» и в ином плане — как показывает Т. Стракова в своей интересной работе «Опера Яначека „Судьба“», так, мы встречаемся с именем Ленский (за ним, впрочем, скрывается имя Челанского), неожиданная встреча любовников спустя годы отдаленно напоминает встречу Онегина с Татьяной на петербургском балу, а первоначальный сценарий включал даже сцену с письмом. О том же круге инспираций свидетельствует и тот факт, что Камила Урвалкова, героиня «Судьбы», подписывала свои письма Яначеку именем Татьяна, которое он, видимо, сам ей дал.

Т. Стракова справедливо указывает, однако, и на влияние «музыкального романа» Шарпантье «Луиза», который незадолго перед этим (21 мая 1903 года) Яначек видел в Национальном театре: «По примеру Шарпантье Яначек сам написал либретто и назвал его при первой переписке фрагментами романа из жизни, в первой версии даже

оперой-романом, то есть почти так же, как Шарпантье». Мы можем добавить, что и выбором сюжета «Судьба» — так же как первая новелла «Путешествий пана Броучека» — связана с «Луизой». А Живнй своими мечтаниями превосхищает Жюльена из новой, одноименной оперы Шарпантье.

7* Красный, синий, белый — цвета чешского национального флага.

8 По жестокой иронии судьбы именно «Судьба», как мы увидим, вплоть до 1958 года не исполнялась на сцене!

9 Как указывает опять-таки Т. Стракова, Яначек считал, что причина ее безумия — болезненная скупость, и видел, здесь, мол, целый конфликт с социальной точки зрения. Действительно, Яначек замышлял познакомиться в клинике для душевнобольных с каким-нибудь «особым случаем, где скупость была бы причиной заболевания». Показательно, однако, что он не нашел такого ни в Праге, ни в Брно. В «содержании», которое он набросал к «Судьбе» в 1907 году, читаем: «Мне вспоминается старуха с Житной улицы (в Праге). Она сошла с ума, и ее дочь разделила нищенскую судьбу художника». Но здесь не говорится, что причиной сумасшествия были деньги. Во всяком случае для подобной формы безумия, видимо, была необходима более крупная материальная катастрофа, нежели брак дочери с художником, гостеприимством которого мать, заметим, при этом постоянно пользуется и который живет — как сообщает примечание самого Яначека — в элегантной квартире и может содержать две прислуги (ибо что иное представляют «Жан и Нана»?).

10 Что совершенно не означает, что он был пассивным фаталистом. «Свою судьбу мы делаем сами», — пишет он 9 октября 1902 года именно Урвалковой.

11 В связи с этим любопытно, что сообщает о замыслах Яначека Ян Кунц: «Он стремился к тому, к чему успешно двигался в живописи А. Славичек. Он хотел в музыке изобразить атмосферу солнечного зноя, стремительно льющего свои световые потоки на курортный город».

12 Мотив, сходный с основным мотивом оффертория «Constitues» Яначека, который он переработал 15 июля 1903 года, то есть именно в то время, когда приступил к «Судьбе».

13* Королевские Винограды, или Винограды — местность, где еще Карлом IV были заложены обширные виноградники. В дальнейшем. Винограды превратились в самостоятельное городское поселение, а после 1920 года вошли в состав Большой Праги. Ныне это один из центральных районов столицы Чехословакии.

14 То есть к их совместному монументальному сборнику «Новое собрание моравских народных песен».

15* Клеканица — по чешским преданиям, ведьма, похищающая детей после колокольного оповещения о вечерней молитве.

¹⁶ Крайцполька (нем. Kreuzpolka, то есть перекрестная полька) — старинный танец на $\frac{2}{4}$, который можно танцевать под любую польку. Партнеры стоят друг против друга. Танцовщица вкладывает левую руку в правую партнера, в то время как вторая рука либо упирается в бок, либо свободно опущена. При первом такте оба партнера поворачиваются на внешнюю сторону, при втором стоят друг к другу спиной, после чего исполнение повторяется на противоположную сторону, а потом следуют четыре такта кругом.

¹⁷ Во время первого исполнения «Марычки Магдоновой» в бременском Рабочем доме 15 ноября 1908 года.

¹⁸ К созданию музыки к «Марычке» Яначека побудила одноименная мелодраматическая композиция К. Моора, к хору «70000» — одноименное сочинение для хора и оркестра Яна Кунца, по его мнению, недостаточно реалистическое.

¹⁹ «Марычка Магдонова» держит первенство среди хоров триптиха и в том смысле, что она первая среди них принесла Яначеку международный успех 27 апреля 1908 года, то есть еще до пражского исполнения, ее пел — наряду с хорами Яначека «Если знаешь» и «Кики-мора» — хор ПОМУ во время своих гастролей в Париже. К сожалению, не состоялся симфонический концерт Л. В. Челенского с оркестром Колонна, который должен был дополнить эти торжественные гастролы — ставшие возможными, впрочем, лишь благодаря авансу в размере 20000 крон, предоставленному графом Зайлерном, который пропагандировал прежде всего Яначека.

²⁰ Уже в 1887 году Яначек опубликовал в своих «Гудебних листах» сцену из романа Чеха, где Броучек убегает из концертного зала после прослушивания композиции «Буря» знаменитого Гарфобора Громного.

²¹ «Эх, заросла мне, заросла мелким клевером дороженька к мамочке», — поет, например, невеста в одной из тешинских «свадебных».

²² Они даны Яначеком — так как это делали Шуман и Дебюсси — видимо, уже дополнительно при окончательном фортепианном издании.

²³ Дополнительные изменения не столь существенны, как, например, в будущей скрипичной сонате, и касаются главным образом средней части первой части (*Un poco più mosso* $\frac{2}{8}$), которая первоначально была совершенно иной и переходила в усеченную (а позднее вообще изъятую) репризу и коду. Мелкие стиливые поправки Яначек внес в виолончельную партию, преобразив, например, прежнее агсо начального мотива царевича в *pizzicato* и проч.

Вероятно, что и Presto для виолончели и фортепиано, возникшее, как полагает Штедронь, тоже около 1910 года, представляет набросок ко второй части «Сказки», как свидетельствует сравнение его главной

темы (пример 247) и особенно производного от нее Трио (пример 248) с примером 80.

²⁴ В каникулы 1909 года Яначек столь радикально лечил в Тишнове свои расшатанные нервы, что чрезмерно сбавил в весе и затем в Гуквальдах у него начались сердечные приступы. «Я уже невесело смотрел на белый свет», — признается он впоследствии Ректорису. Поэтому в Брно доктор Дреслер настоятельно рекомендовал ему квартиру с садом и поблизости от органной школы с тем, чтобы маэстро не утруждал себя чрезмерной ходьбой.

²⁵* Тускул (Tusculum. — лат.) — древний город в Италии, близ Рима. В его окрестностях располагались резиденции знатных римлян, в том числе Цицерона.

²⁶ Весь этот абзац, начиная уже предшествующим «Ай, зачем она там стоит?» и кончая словами «Как пылают ее щеки», Яначек, по свидетельству Штейнмана, предназначил дополнительно для солирующего тенора.

²⁷ Лес у Цирквице.

²⁸ В тот же год — вероятно, весной — Яначек, по некоторым сведениям, сочинил новый фортепианный цикл, под названием «Весенняя песня». После неизвестных «Весенних песен» на слова Зуснера, известной «Весенней песни» для соло и фортепиано, задуманной одноактной оперы «Весенняя песня» на текст Г. Прейссовой это было уже четвертое сочинение Яначека с таким романтическим названием. Вероятно, не случайно оно тоже осталось неизвестным.

²⁹ «Вечное евангелие» Иоахима с предсказанием падения папской власти обработал в 1527 году также нюрнбергский поэт-башмачник и герой вагнеровских «Нюрнбергских мастерзингеров» Ганс Сакс.

³⁰ Везде подобную идею он выражает, в сущности, и в своей «Балладе бланicznej», тоже положенной Яначеком на музыку.

³¹ «Скрипичную сонату я написал в начале войны 1914 года, когда русских ждали уже в Мораве», — пишет Яначек 21 января 1922 года музыкальному писателю От. Небушеку. Эту идейную и тематическую связь подтверждает также сообщение пианиста Карела Шольца, который разучивал сонату с концертмейстером Чешской филармонии Ст. Новаком для ее исполнения на одиннадцатом фестивале Международного общества современной музыки, проходившем 2—7 августа 1923 года в зальцбургском «Моцартеуме» (во время самого концерта партию фортепиано исполнял В. Штефан, который незадолго перед этим 16 декабря 1922 года осуществил с примариумом Чешского квартета Карелом Гофманом в пражском «Моцартеуме» ее первое исполнение в чехословацкой столице. Впервые вообще ее играли в Брно в 1922 году Фр. Кудлачек и Яр. Квапил). По сообщению Шольца, на одной из репетиций Яначек тогда требовал как можно взволнованнее исполнить высокое фортепианное тремоло над последним

звучанием хоральной темы заключительной части, объясняя, что «это русские войска вступают в Венгрию!» Вторжение действительно началось 26 сентября 1914 года, радость, однако, продолжалась только неделю.

³² Любопытно (и с идейной точки зрения), что эта тема появится однажды опять в «Балладе бляницкой» Яначека как мотив бляницких рыцарей!

³³ Яначек переносит на хор эффектный прием, использованный им в фортепианной сонате и во второй группе пьес цикла «По заросшей дорожке».

³⁴ В действительности же оба были исполнены только в 1917 году.

³⁵ В то время профессор фортепиано в брненской органной школе.

³⁶ Столь категорически положительным мнение Штрауса все-таки не было; в беседе с Суком он с восхищением отозвался о музыке, но с технической точки зрения охарактеризовал ее как «немного манерную», упрек, который вполне понятен в устах композитора, в собственных произведениях крайне редко использующего многократные повторения одного и того же мотива либо даже текста, но который может адресовать технике Яначека лишь тот, кто отрывает ее от ее выразительных задач.

³⁷ «Темп он мне весьма задолжал», — жалуется Яначек пани Хорватовой 1 февраля 1918 года.

³⁸ Яначек заимствовал их из монографии К. А. Медвецкого «Детва».

^{39*} «Викарка» — старинный трактир в Праге.

^{40*} 14 июня 1420 года гуситские войска, руководимые Яном Жижкой из Троцнова, разбили армию крестоносцев, стремившихся уничтожить Прагу. Битва происходила у горы Витков, которая в честь победы гуситов была названа Жижковой (ныне находится в восточной части Праги).

⁴¹ Показательно, что «Путешествие на Луну» было до этого переработано Ф. Ф. Шамберком в эпическую фразку (жанр чешской народной комедии. — *Примеч. перев.*) с музыкой Коваржовица, а Карлом Моором — под названием «Путешествие пана Броучека на выставку» — в оперетту.

⁴² «Когда мы шли на пирушку», горский танец, который под названием «Похороны разбойника» содержится и в яначековской «Моравской народной поэзии, III», № 52, и который Яначек в измененном звучании обработал для смешанного хора и оркестра.

^{43*} Броучек — жучок, букашка (*чеш.*).

⁴⁴ Первоначально — до того, как Яначек решил написать музыку и ко второй новелле, — это должно было произойти в конце «лунной» истории.

⁴⁵ Как видно, Яначек сам делает радикальные исключения из

своего принципа, гласящего, что «определенный инструмент является постоянно носителем одной и той же музыкальной эмоции либо идеи».

III

1918—1928

¹ Примечательно, что приблизительно в то же время Яначек задумал написать мужской хор на стихотворение «Плуг» из сборника «Силезские песни» Безруча.

² Можно сожалеть, что здесь Яначек — видимо, по практическим соображениям — не использовал орган.

³ Известный богемист проф. Франтишек Травничек выражает предположение, что автором стихотворений «Записной книжки исчезнувшего» является Ян Мисарек, журналист и автор трех любопытных валашских повестей, родившийся в 1861 году во Всетине и умерший в 1932 году в Праге. Он будто бы хорошо был знаком с писателем Иржи Магеном, тогдашним литературным редактором «Лидовых новин», который признался проф. Травничеку не в одной подобной мистификации.

⁴ «В Брно это выглядело грубо и безвкусно, не была отражена эпоха 40-х — 60-х годов», — жалуется Яначек 21 сентября 1922 года Острчилу.

⁵ По свидетельству Р. Сметаны, Яначек сначала попросил сделать либретто самого Тесноглидека, но тот отказался. Тем не менее он помогал при окончательном редактировании.

⁶ По указателю Б. Штедроя «Лисичка-Быстроушка» была завершена 17.III.1923.

⁷ Лишень — деревня в окрестностях Брно, знаменитая разводимой там домашней птицей и граничащая с обширными и живописными адамовскими лесами, в которых и происходит действие оперы Яначека.

⁸ Обратите внимание на наглядный и подчеркнутый стаккато ритмический ход мотива во время сцены поимки Быстроушки Лесничим (он станет мотивом корысти у Гарашты!) и на заключительный прыжок во время ее попыток освободиться.

⁹ О том, как «Ее падчерица» «зажгла» Берлин, свидетельствует тот факт, что в продаже тут же появились специальные «Енуфа-сигареты!»

^{10*} Олин Даунс дал высокую оценку творчеству моравского маэстро в этой же газете в августе 1928 года, после кончины Яначека.

¹¹ Разумеется, фортепиано может подразумеваться здесь лишь как замена обоих сопровождающих инструментов, прежде всего колоколь-

чиков, а не как альтернатива тамбурина, под которым, кстати, подразумевается малый барабан.

¹² Как добавление к номеру, в котором несколько статей с иллюстрациями и нотными примерами посвящено флейте и игре на ней.

¹³ Действительно, указатель Штедрня 1952 года сообщает о том, что Концертино было первоначально «задумано, вероятно, как сюита под названием „Весна“». В подобном смысле, и все-таки несколько по-другому, пишет Яначек 22 апреля 1925 года из Гуквальдов пани Штессловой: «Я сочинил здесь фортепианный концерт „Весна“».

^{14*} «Сокол пражский» — первое чешское физкультурное объединение, возникшее в 1862 году по инициативе М. Тырша. Оно положило начало массовому «сокольскому движению», носившему патриотический характер.

¹⁵ Кроме серьезных статей в английских журналах она позже написала книгу «The Music of Czechoslovakia» (Лондон, 1942). Ей Яначек посвятил свою симфониетту.

¹⁶ В обоих случаях исполнялись «Марычка Магдонова» и «70 000».

¹⁷ Какой сюжет имел в виду Яначек и откуда он его почерпнул, останется, видимо, тайной. Роза Ньюмарч сообщает, что Яначек работал над ним уже во время своего пребывания в Лондоне в 1926 году. Вероятно, он связан с какими-то лондонскими впечатлениями.

¹⁸ Позднее он был размещен в Земском музее, а сейчас опять перевезен на свое место в «директорской вилле»; первый этаж бывшей органной школы преобразован в музей Яначека.

Нотное приложение

2 *mf*

3

4

5

6 *f* Con - sti - tu - es e - or

7 Vo - ni San - cte Sol - ri - tus

8 *f* coll 8-va bassa

9

10 Corni *f* *p* *f*

11

a di. vý žár mo. hut. né ne. ná. vi. sti chvá. tí mne, po kr.

.vi žíz. nim mu. že hr. dé. ho, jenž smě. le zma. řil vel. ký zá. měř můj.

12

13

14

15

Ó, pla. čte, dě. vy, pla. čte Ó, pla. čte, roň. te sl. zy svěi

ó, pla. čte, dě. vy, ó, pla. čte, dě. vy, ó, pla. čte, roň. te sl. zy svěi

16

17

p

8

18

Allegro

p

19

Andante

A

já bych u - mžel za le - be

20

sfp

3

sfp

3

21

tr

p

22

Mo - no - kl jsem ztra - til!

23

V-ni

V-le

3

24 Ob.

25 Corno

26

27

28

Za - sa - dil sem če - re - šen - ku v hum - ně

29

Na - sa - dil jsem ja - blo - ne - čku v hum - ně

30

Za na - ši - ma hum - ny, za na - ši - ma hum - ny

31

mf *p* *ppp*

32

Před va - ši je za - hrá - de - čka za - my. ká
a v ní ros te ka - ra - fi. át, ne. tr. há

I I IV I V

sa; já ho mo. sím u. trh nót
sa; dy - bych tam měl za. hy nót.

I IV I

33

Na sla. tin. ských lu. kách na. šol som tam du. kát

34

Ked' sem při. šel, mi - lá eš. že spa. la

35

36 (Allegro)

ze ' le né sem se. la čer. ve. ne mi scho. ůli,

po. věz mi, sy neč. ku kolo te. be roz. vo di

37 (Andante)

Ze le né sem se. la po. věz mi,
čer ve. né mi scho di,

sy. ne čku, kolo te. be roz. vo. di.

38 (Andante)

Ze le. ne sem se la. ze. le. ne mně vze. šlo,

mo. je po tě že. ní mně fiz pzye o de šlo

Moderato

Na brun. tal. skych. ho. rách

39 Ten. I

-se. je tam sy. ne. ček hrách, Tutti je ho ga. la.

-ne. čka za. vza. cá tam kr. del krav tam kr. del krav

simile

dolce

40

hoř ce za. pla. ka. la

Le. zí tam šo. ha. sek, hla. va po. ru. ba. nř

41

Le. zí tam šo. ha. sek, hla. va po. ru. ba. nř

Corni sord.

42

pp *espress.* Co se to *p* tam bě *f* lá, husy li to

43 Allegro

rf se - *rf* de *rf* *rf*

Timpani

8 -

44

f

45 Enya

Du - ja mo - ja, šte - vo, šte - vu - skol

46

fpp *fpp* *fp*

47

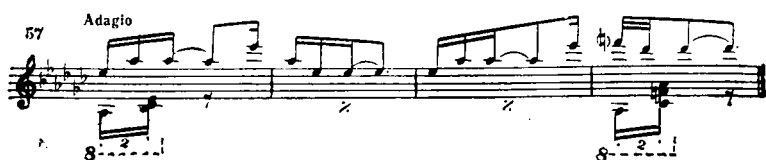
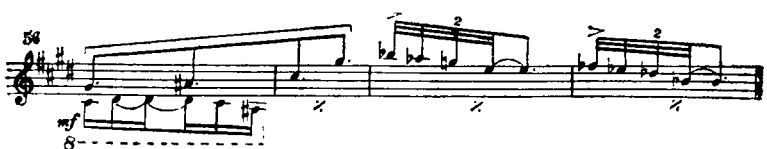
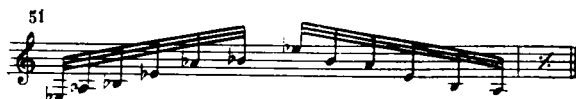
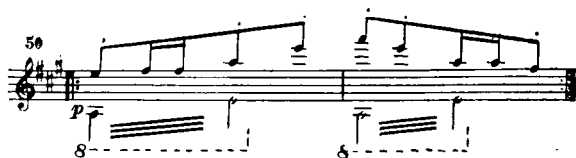
ff

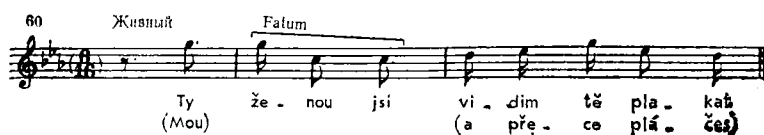
3 2

48

49

Slá - va





66 Moderato

Kan - tor Hal - far byl hoch do - bry

67

Viš, jsou hři - chy vka - te - chis - mu

68

Se - dm - de - sát ti - síc je nás před Tě - ší - nem, před Tě - ší - nem;

69

70

71 V.no solo

colt V.8-va bassa

72 $\text{♩} = 80$

73

74

75
Zdrá - ves Ma - ri - a, mi - lo - sti pl - ná,

76
p *Vc.* *ff pizz.*

77
Vc. *pp*

78
Piano.
pp *Vc. pizz.*

79
Adagio
p simile

80
Allegro
Vc. solo *tr*
mf marcato

81
Andante

82

Na So - lá - ni Čar - ták, čer - ná krč - ma sto - jí

83

Sbo - hem bud', sbo - hem bud' má Vsa - can - ko ble - dá -

84

V - le col legno

85

V pa su už ji svi - rám

86 (Andante)

p
pp

87

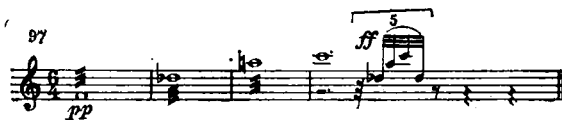
As (Des)

88

As (Des)

89

mf



98 *Andante*

p

99 *Con moto*

etc.

100

ff

101 *Allegretto*

102

103

Sta - rý hejt - man hle - dá sto - pu vl - čí

Je - ho mla - dá že - na, pl - ná krásná rů - že

104

105 Ka - men - ná bá - seň v květ - né hou - ži

106

107 Tr_hám ji jak ma-li-nu, tuhle sta-rou no-vi-nu

108

p marcato

109 58

Adagio

110

f

111 64

112 71 Tys ni. kdy ne-mi-lo-val, Tys ni. kdy ne-mi-lo-val!

113

Vy by. ste si mne vzal? —

115 96

Po že hná ni tvo ji rto. vé

114 116 Da-le-ko ne-ní do rá-na, jsem sa-mi

pp



110 Maestoso



116a



117



118 Moderato



119 Più mosso



120



121 Adagio



122

ff

123 V-ni

ff marcato

124

ff

125

ff

126 coll 8-va

ff

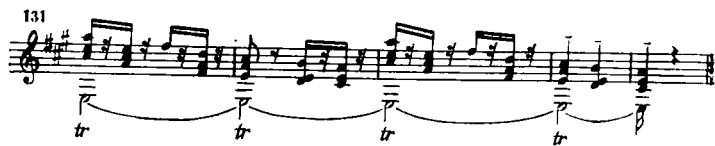
127

128 coll 8-va simile

ff

129

130 8







156 $\text{♩} = 54$

mf *ff*

8

157 (Presto)

V-no

p dolce

Piano

cresc.

158 (Lento)

159 Vivace

sf

160

mf

161

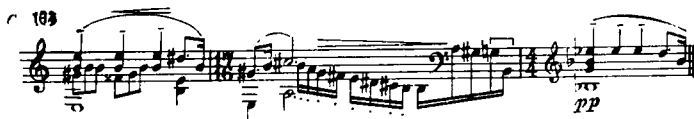
simile

5

162 Un poco più mosso



163 Andante



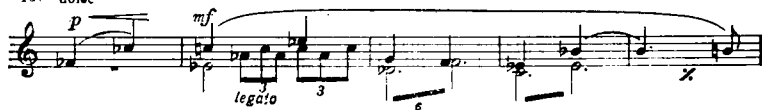
165 (Vivace)



166



167 dolce

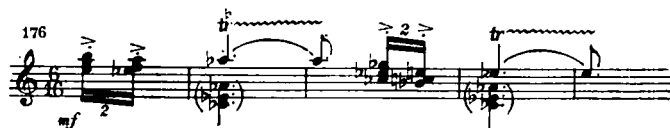
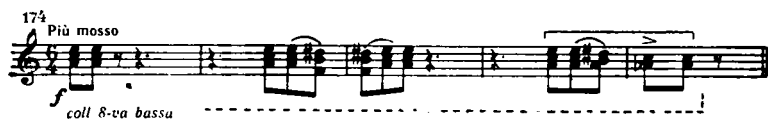


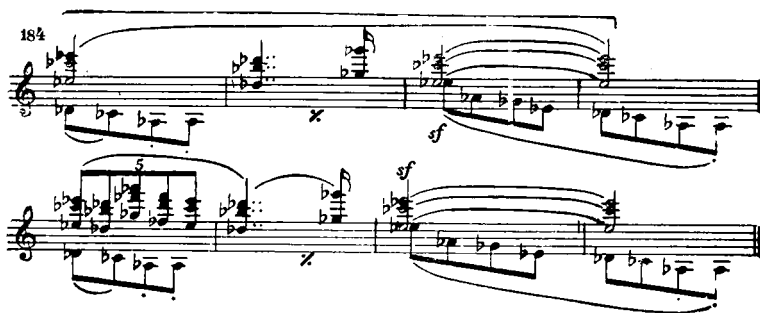
rit.



169



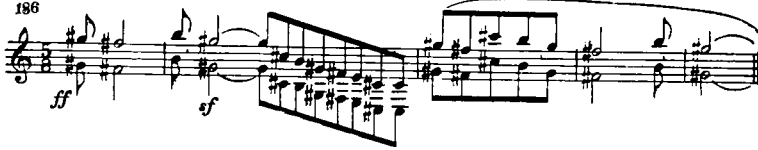




185



186



187

Vivo



188



189



190



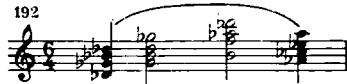
E li an Mac Gre gor

191



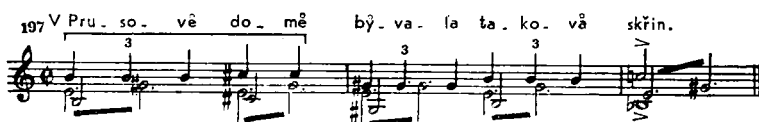
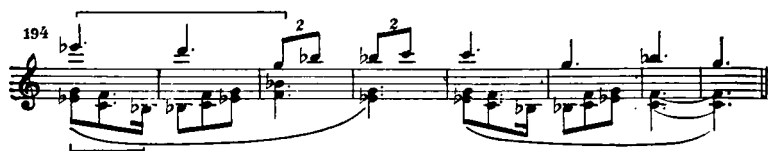
pro već Ma kro po los

192



193





201 Ó jdě-te všich-ni, jdě-te!

202

Maestoso

203 *pp*

204 Ach je, ach Bo-že! Jed-na ho-di-na.

205

206

207 Allegro *f*

208



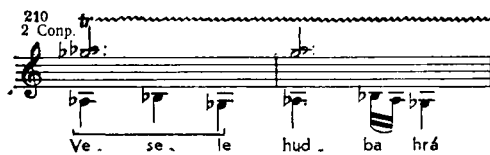
209

Allegro



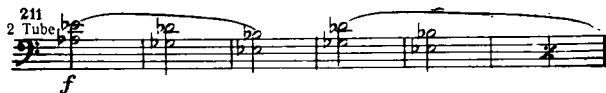
210

2 Comp.



211

2 Tube



212



213



214 Allegro



215



216



217



218



Con moto

219



220

Allegretto



Allegretto

221



222



223

Allegro



224



225

mf *espress.*

226 Adagio

dolce

227

228

229

mf

230

p

231 Fl. Trombe

p

232

233 *a*

234 *b*
ff

235

O - rel car le - sù!

236

237 *ff*

Svo_bo_da! Svo_bo-dič_ka!

238 *V-la sul pont.*
ppp

239

240 *p*

241 *Adagio*

242 *Moderato*

8

243 *dolcissimo*

244 *f*

8

245 *f*

8

246 *pizz.*

247 *f*

248 *dolce*
Vic.
cl.

Содержание

I

1854—1903

Дед	5
Отец	7
Сын учителя	9
Монастырский певчий	10
Хормейстер рабочего хора	18
Первые хоровые сочинения	18
В пражской органной школе	23
Встреча с Дворжаком	23
Хормейстер брненской «Беседы»	29
Следующие хоровые сочинения и первые инструментальные	29
Сюита для струнного оркестра	36
«Идиллия»	36
Между Лейпцигом и Веной	40
Три кризиса	48
Создание органной школы, Чешского театра и газеты «Гудебни листы» в Брно, «Четверка» и другие хоры	48
«Шарка»	60
Поворот к этнографии	67
«Ракочи Ракоши». «Начало романа»	67
«Лашские танцы»	77
Сюита ор. 3	77
Этнографическая выставка	82
Собрания и обработки народных песен	82
Зрелость	91
Путешествие в Россию	91
На подступах к «Ее падчерице»	94
«Ее падчерица»	98
«Тебе, Ольга, в память!»	111
Путь «Ее падчерицы» на сцену	113
Яначеk — учитель и теоретик	118
В клубе друзей искусства. Последний раз за дирижерским пультом	118

II

1903—1918

«Судьба»	130
Этнографические отголоски	142
Певец социальной революции	147
Под знаком Сватоплука Чеха	154
Замысел «Песен раба». «Дитя бродячего музыканта»	154
Впечатления личной жизни	158
«По заросшей дорожке». «Сказка». В новом доме	158
«На Солани „Чартак“». Путь на юг. «В тумане»	168
«Вечное евангелие»	168
Певец национального сопротивления	171

Скрипичная соната	171
Женские хоры	173
«Волчий след». «Градчанские песни». «Кашпар Руцкий»	173
Победа «Ее падчерицы»	177
«Путешествия пана Броучека»	187
«Тарас Бульба»	198

III

1918—1928

В свободном государстве	203
«Чешский легион». «Баллада браницкая»	203
«Записная книжка исчезнувшего»	207
«Катя Кабанова»	212
Два итога жизни	215
«Приключения лисички-плутовки». «Безумный бродяга»	215
«Дунай»	228
Первый квартет	228
«Юность»	237
Почетный доктор	237
Концертино	239
«Средство Макропулоса»	245
С нашим флагом	254
Хор «Наш флаг». Симфониетта. Поездка в Англию.	
«Катя Кабанова» в Берлине	254
Капричио.	263
«Прибаутки»	263
«Из мертвого дома»	269
«Интимные письма»	277
На вершине	278
Последние каникулы	280
Примечания	286
Нотное приложение	301

- Фогель Я.**
Ф74 Фогель Я. Леош Яначек: Исслед. Пер. с чешск. Ю. А. Шкариной и Ю. И. Ритчика. — М.; Музыка, 1982. — 334 с. с нот.

Книга о выдающемся чешском композиторе XX века, авторе многих музыкально-сценических, симфонических и камерных произведений, содержит ценный материал, раскрывающий жизнь и деятельность Яначека, его творчество в целом и отдельные сочинения. На русском языке издается впервые, по лицензии.

Для музыкантов-профессионалов и любителей музыки.

Ф 4905000000—504
026(01)—82 619—82

ББК 49.05

78И