Е. Бронфин

ДЖОАККИНО РОССИНИ

Е. Бронфин

ДЖОАККИНО РОССИНИ

Жизнь и творчество
в материалах и документах

Всесоюзное издательство «Советский композитор». Москва 1973

78—И
Б—88

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

под редакцией
Г. Л. ГОЛОВИНСКОГО
Д. В. ЖИТОМИРСКОГО
М. Д. САБИНИНОЙ

Б $\frac{0912—371}{082—(02)—73}$ 556—73

© Издательство «Советский композитор», 1973 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Италия, на рубеже XVI и XVII столетий давшая миру оперу — самый сложный синтетический музыкально-театральный жанр, была родиной многих выдающихся композиторов, каждый из которых внес свой неповторимый и бесценный вклад в дело развития итальянского и мирового оперного искусства. Одним из них был Джоаккино Россини.

Среди итальянских оперных композиторов XIX века Россини занимает особое положение. Он выступил в начале столетия, в ту пору, когда оперное искусство Италии переживало период тяжелого безвременья. Штампы, безыдейность овладели оперой-сериа[1], легковесная бездумная занимательность — оперой-буффа.

Симптомы упадка итальянского музыкально-театрального искусства обозначились еще во второй половине XVIII века и раньше всего они проявились в опере-сериа. Типичные для нее мифологические или историко-легендарные сюжеты становились все более условными, ходульными, бесконечно далекими от идей и социальных проблем современной итальянской действительности, фабула перегружалась запутанными ситуациями, всевозможными любовными

[1] Буквально — серьезная опера (*итал.*); термин, определяющий особый итальянский оперный жанр, сложившийся на рубеже XVII и XVIII веков.

перипетиями. Наблюдавшаяся уже у создателя жанра оперы-сериа Алессандро Скарлатти (1659—1725) известная разобщенность между музыкой и драматическим действием все более углублялась, превращая оперу из музыкальной драмы, какой она была в творениях великого Клаудио Монтеверди (1565—1643) и его ближайших преемников, в костюмированный концерт, состоящий из последования арий, «нанизанных» на нить стереотипного речитатива-секко (то есть «сухого», названного так потому, что он сопровождался только редкими аккордами чембало и звучал действительно сухо), хоры, вокальные ансамбли почти отсутствовали. Отсюда — неудержимо возраставшее значение певцов-виртуозов, мастеров прославленного итальянского бельканто. Их требованиям, часто художественно мало оправданным, композиторы вынуждены были подчинять свои творческие замыслы.

Опера-буффа — более молодой жанр по сравнению с оперой-сериа. Она сложилась только в 30-е годы XVIII века в творчестве гениального Джованни Перголези (1710—1736) и явилась выразительницей крепнувшей в ту пору буржуазно-демократической идеологии. В отличие от оперы-сериа (в ней были сильны черты придворно-аристократической эстетики), в комической опере господствовали сюжеты, почерпнутые из жизни горожан и простолюдинов; высмеивались современные нравы, алчность купцов и ханжество монахов, прославлялись ловкость и изворотливость простых людей в борьбе за свое скромное счастье. Для оперы-буффа было характерно музыкально-драматическое единство, многообразие оперных форм (не только арии и каватины, но и различные ансамбли, и большие сцены — так называемые финалы, венчающие отдельные акты), широкое использование бытующих песенно-танцевальных и разговорных интонаций и динамичный, жизнерадостный тонус.

В опере-буффа, как и в опере-сериа, применялся «сухой» речитатив. Однако в рамках комического жанра он оказался иным. Гибкий, подвижный, превосходно воспроизводивший интонации и ритм народного говора, он звучал в опере-буффа естественно, органично включаясь в ткань музыкально-сценического развития.

В последней четверти XVIII века выдвинулись два замечательных мастера оперы-буффа — композиторы Джованни Паизиелло (1740—1816) и Доменико Чимароза (1749—1801). «Севильский цирюльник» (1782, премьера состоялась в Петербурге) первого и «Тайный брак» (1792) второго с триумфом прошли по оперным сценам Италии и многих других стран. Но в последующие годы опера-буффа начала утрачивать свои достоинства, ее заполнили трафаретные комедийные ситуации, трафаретная музыка, самодовлеющая развлекательность.

Что же вызвало эту печальную метаморфозу итальянского оперного искусства? Причины накапливались исподволь и коренились в общественном упадке Италии, в ее феодальной отсталости и разобщенности, отсутствии общенациональных прогрессивных идеалов, в реакционной правительственной цензуре, пресекавшей попытки обновления музыкально-театрального искусства, приближения его к проблемам современности, ко всему тому, чем жил и от чего страдал итальянский народ, порабощенный своими и чужеземными правителями.

Итак, итальянское оперное искусство, занимавшее еще недавно ведущее положение в Европе, к началу XIX века утратило свое лидерство. Между тем в Австрии и Франции примерно в то же самое время, то есть с 60—70-х годов XVIII века, наблюдались интенсивные творческие искания в области музыкального театра, выдвигались композиторы-новаторы, складывались новые направления и жанры: достаточно вспомнить великих оперных реформаторов — Глюка и Моцарта. Многие талантливые итальянские композиторы, не находя в себе сил бороться с оперной рутиной, покидали родину, чтобы в более благоприятных условиях искать и творить новое. Так было с Сальери, Керубини, Спонтини...

Но не так было с Россини. Восемнадцатилетним юношей (в 1810 году) заявив о себе как об оперном композиторе, быстро завоевав успех и признание, он уже в 1813 году в опере-сериа «Танкред» и в опере-буффа «Итальянка в Алжире» высоко поднял знамя оперной реформы. Оба жанра (каждый по-разному) он свя-

зывает со злобой дня, с крепнущей борьбой народа Италии за независимость, насыщает героической и патриотической тематикой, обновляет и демократизирует музыкальный язык, придает драматургии действенность, гибкость, подлинный динамизм, характеристичность. В опере-сериа «Елизавета, королева Англии» (1815) Россини посягнул на суверенитет оперных певцов-виртуозов, лишив их права на произвольные импровизационные отступления от авторского текста. Это явилось своего рода революцией: в итальянском оперном искусстве Россини утвердил примат композитора над исполнителем.

Каждый год из-под пера Россини рождались новые оперные партитуры. Слава его неудержимо росла. Вместе с его первым шедевром — «Севильским цирюльником» (1816) — она перешагнула границы Италии и начала триумфальное шествие по странам Европы.

Пламенный поклонник Россини Стендаль, пристально наблюдавший за его ошеломляющим творческим развитием, писал в 1817 году:

«...На мой взгляд, Россини — это надежда итальянской музыкальной школы, единственный человек, от природы наделенный гением...» (17, т. 9, с. 274)[1]. А спустя всего шесть лет, в конце 1823 года, он сказал о Россини так:

«Наполеон умер, но есть еще один человек, о котором теперь говорят везде: в Москве и Неаполе, в Лондоне и Вене, в Париже и Калькутте. Слава этого человека распространяется всюду, куда только проникла цивилизация, а ведь ему нет и тридцати двух лет!» (17, т. 8, с. 259).

Обаяние музыки Россини покорило и других его современников: Бальзака, Мюссе, Пушкина, Гейне, Гегеля. Высоко ценили творца «Севильского цирюльника» Бетховен, Шуберт, Глинка, Лист, Па-

[1] Первая цифра в скобках указывает порядковый номер источника в Списке использованной литературы, помещенном в конце книги.

ганини. Даже Вебер и Берлиоз, занимавшие по отношению к нему критическую позицию, не сомневались в его гениальности. Для широкой же театральной публики Россини был кумиром. Перед ним благоговели и преклонялись, в его честь устраивали серенады...

Оперы Россини вызывали у современников неудержимое веселье, гомерический смех, но они же были способны исторгать слезы глубокого волнения, порождать взрывы пылких патриотических чувств. Искусство Россини многозначно. Оно пронизано солнечной жизнерадостностью, жизнелюбием, но одновременно в нем воплощены героика, призывы к борьбе за свободу и независимость народа, мужество и сила. Однако присущие россиниевскому стилю изящество, грация, легкость, блеск, пленительность порой выступали на первый план, заслоняя героико-патриотические мотивы.

В пушкинских строфах из «Евгения Онегина» (15, т. 4, с. 191) удивительно верно подмечены чувственное очарование и искрометная экспрессивность музыки Россини:

Но уж темнеет вечер синий,
Пора нам в Оперу скорей:
Там упоительный Россини,
Европы баловень — Орфей.
Не внемля критике суровой,
Он вечно тот же, вечно новый,
Он звуки льет — они кипят,
Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви,
Как закипевшего аи
Струя и брызги золотые...

Всесветные триумфы не вскружили голову Россини. Он непреклонно шел вперед, навстречу новым творческим открытиям. Наступает 1829 год. Россини в Париже. Здесь в канун Июльской революции он создал свой шедевр — народно-героическую оперу «Вильгельм Телль», предвосхитившую многое в творчестве Верди, Мейербера и даже Глинки. И вдруг свершается нежданное-негаданное: в зените славы, имея за плечами около сорока опер, созданных менее чем за двадцать лет, полный творческих сил, Россини вне-

запно выпускает из рук державу и скипетр оперного композитора и... умолкает.

Это было поистине загадочно. Досужая молва слагает вокруг имени Россини легенды, побасенки, изображающие великого музыканта порой в весьма неприглядном виде. Россини — сдержанный, скрытный — и вида не показывает, что это его ранит, уязвляет. На склоне лет, в 1862 году, в письме к другу он все же с досадой скажет: «Мои биографии (все без исключения) полны нелепостей и небылиц, более или менее тошнотворных. Если бы я был менее философом, я бы мог опровергнуть их» (10, с. 34).

Но таковы были лишь суждения обывателей. В художественной, артистической среде, в среде истинных любителей музыки Россини, и умолкнув, оставался в ореоле славы, пользовался огромным уважением и вниманием.

На небосклоне оперного искусства восходили новые светила: меланхоличный Беллини и могучий Верди, ошеломляющий Мейербер и великий Вагнер, а Россини по-прежнему, как магнит, притягивал к себе артистов, композиторов, поэтов, художников[1], по-прежнему его музыка чаровала слушателей. Встречи с ним искали Вебер и Вагнер, общением с ним гордился Сен-Санс, свои сочинения ему показывал Лист. В. В. Стасов в письмах к Глинке из Флоренции писал:

«Я снял в Италии самую богатую жатву и нашел для себя такие вещи, которых и не подозревал: людей, конечно, мало — узнал я всего одного только, но кого! — Россини... Я нашел в нем ту художественную душу, прекрасную и простую, на которую я всегда радовался и в вас... »(12, с. 211).

А когда в 1868 году Россини не стало, Верди, уже стоявший на пороге создания «Аиды», сообщал другу:

[1] Среди множества посетителей гостиной Россини были: Мейербер, Верди, Обер, Гуно, Сен-Санс, Фелисьен Давид, Тома, Фердинанд Гиллер, Лист, Антон Рубинштейн, Иоахим, Тальберг, Серве, Тамбурини, Марио, Тамберлик, Дюпре, Гризи, Патти, Нильсон, А. Дюма-отец, Гюстав Доре, Делакруа и др.

«В мире угасло великое имя! Это было самое популярное имя нашей эпохи, известность самая широкая, — и это была слава Италии!» (6, с. 242).

Да, именно Россини вернул Италии славу, которую заложил еще в XVII веке Монтеверди. Россини реформировал и возродил итальянскую оперу, оказал огромное воздействие на развитие не только итальянского, но и всего европейского оперного искусства. Перестав сочинять оперы, он жил в своих творениях, в творчестве композиторов, наследовавших ему. И кроме того Россини остался выдающимся человеком, общением с которым дорожили, а суждения высоко ценили.

Бережно сохранены были письма композитора, его интереснейшие рассказы и мысли, высказанные различным собеседникам, воспоминания разных лиц, в разное время общавшихся с ним. Все эти материалы в своей совокупности воссоздают правдивый облик Россини — человека и композитора, дают отчетливое представление о среде, в которой протекала его жизнь и творческая деятельность, воспроизводят колорит той эпохи. Более того, на основе этих материалов вырисовывается вполне достоверная биография Россини, свободная от измышлений, на которые с такой горечью сетовал композитор.

Россини написал около сорока опер и два крупных ораториальных произведения. Не все его сочинения равноценны. Среди них есть шедевры, которые и теперь живут в музыкальной практике, есть оперы, хотя и устаревшие ныне, но в свое время сыгравшие важную роль в эволюции итальянского оперного искусства, и, наконец, есть произведения второстепенные. Одни творения Россини получили яркое и подробное освещение в прижизненной и позднейшей музыкально-критической литературе и в воспоминаниях современников, другие же удостоились лишь кратких упоминаний. Поэтому в данной книге речь будет идти не о всех сочинениях Россини, а преимущественно о тех, которые сам композитор считал лучшими и которые встретили живой отклик у публики и критики. В приложении помещен полный список произведений Россини.

Глава I

ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ. ТВОРЧЕСКОЕ СТАНОВЛЕНИЕ

Джоаккино Россини родился 29 февраля 1792 года в Пезаро, небольшом городке Папской области. Спустя шестьдесят три года, мысленно возвращаясь к незабываемой поре детства, Россини рассказывал:

«Я покинул Пезаро в раннем детстве. Мой отец занимал там при муниципалитете пост городского трубача, в театре он играл на валторне, и все шло хорошо до прихода французов, когда он потерял место».

Тут ненадолго прервем Россини для небольшого разъяснения. Отец будущего композитора Джузеппе Россини (его знали больше по прозвищу Вивацца, что означает «весельчак, живчик») был музыкантом-профессионалом и человеком передовых политических взглядов. Когда в 1797 году армия Наполеона вступила в Папскую область и достигла Пезаро, Вивацца был

среди тех, кто восторженно приветствовал приход французов, ибо верил, что они несут на своих штыках знамена свободы, равенства и братства и помогут итальянцам сломить феодально-абсолютистский гнет. На дверях своего дома он начертал: «Жилище гражданина Вивацца, истинного республиканца». После установления в 1798 году в Папской области республиканского строя должность городского трубача в Пезаро, по-видимому, была упразднена, и Вивацца вступил в бродячую оперную труппу валторнистом оркестра, а его жена Анна, дочь пезарского хлебопека, — певицей. Летом следующего года Римская республика пала, светская власть папы была восстановлена, по всей Италии победила феодальная контрреволюция и господами положения, как прежде, стали австрийцы, установившие жестокий политический террор. Семье Джузеппе Россини пришлось пережить трудные времена. Но в 1800 году в Пезаро вернулись французские войска и для Вивацци все пошло по-прежнему.

Теперь вновь предоставим слово Россини:

«Моя мать обладала красивым голосом, и она использовала его, чтобы помочь нам в нужде, так мы покинули Пезаро. Бедная матушка! Она не лишена была таланта, хотя не знала ни одной ноты. Она пела исключительно по слуху. Между прочим, из ста итальянских певцов восемьдесят находятся в таком же положении» (10, с. 108).

Первые уроки музыки мальчик получил в Болонье, где он был помещен родителями в пансион и отдан на попечение трех наставников, которые обучали его письму, арифметике, латинскому языку и музыке. Вот как с юмором рассказывал об этом Россини:

«Некий Принетти из Наварры давал мне уроки иг-

ры на спинете[1]. Это был прелюбопытный малый. Он изготовлял какой-то ликер, давал уроки музыки и кое-как перебивался. Никогда у него не было кровати, он спал стоя. ...Ночью он закутывался в плащ, прислонялся где-нибудь в углу под навесом и так спал. Ночные сторожа его знали и не беспокоили. Рано поутру он приходил ко мне, вытаскивал из постели, что мне не доставляло никакого удовольствия, и заставлял играть. Иногда, плохо отдохнув, он засыпал тут же стоя, в то время как я упражнялся на спинете. Я пользовался этим и нырял опять под одеяло. Когда, пробудившись, он меня там обнаруживал, я успокаивал его заверениями, что во время его сна без ошибок проиграл пьесу. Его метода, по правде говоря, была не очень современной, так, например, он заставлял меня играть гаммы большим и указательным пальцем...

Некий Анджело Тезеи учил меня играть по цифрованному басу[2] аккомпанемент и обучал сольфеджио. В прошлом известный певец-тенор Бабини преподавал мне пение... Мальчиком я пел преотлично. В ту пору мне довелось выступать на сцене в роли мальчика в опере Паэра «Камилла»[3]. Этим дело и ограничилось!» (10, с. 108—109).

[1] Спинет — старинный клавишный струнно-щипковый музыкальный инструмент, разновидность клавесина, предшественник фортепиано.

[2] Партия аккомпанирующего клавишного инструмента (клавесина, органа) в виде басового голоса с цифрами, обозначающими аккорды, которые исполнитель должен брать одновременно со звуками, записанными в нотах. Применялся в ансамблевой музыке XVII—XVIII веков.

[3] «Камилла, или Подземелье» (1799) — одна из наиболее популярных в начале XIX века опер итальянского композитора Фердинанда Паэра (1771—1839).

А теперь приведем выдержку из значительно более ранних и весьма достоверных воспоминаний знаменитой оперной певицы Джельтруды Ригетти-Джорджи (1792—1862), сверстницы и друга детства Россини. В 1823 году она писала:

«Едва достигнув семилетнего возраста, Россини стал учеником синьора Д. Анджело Тезеи, известного капельмейстера Пезаро, и так преуспел в этих занятиях, что уже в восемь лет начал выступать в качестве сопрано в церквах Болоньи.

Вскоре, благодаря такой практике, он стал опытнейшим певчим. Я восхищалась, хотя была тогда сама еще девочкой, как он бегло читал ноты, но мне казалось немыслимым, чтобы капельмейстер мог с такой уверенностью в полном успехе доверить Россини вокальную партию Laudamus te и также Qui tollis[1]. Между тем Россини исполнял все с такой точностью и таким мастерством, что когда в театре Дзаньони поставили «Камиллу» Паэра, он был избран для партии сына. ...С того времени болонцы предсказывали, что Россини станет одним из самых знаменитых певцов Италии. Они не ошиблись: Россини показал в своих сочинениях, насколько глубоко он знает божественное искусство пения...

Насколько мне известно, после «Камиллы» Россини никогда больше не пел в театре» (10, с. 67, 68).

В приведенных воспоминаниях Ригетти-Джорджи отсутствуют многие интересные подробности, которые стоит восстановить. В 1802 году Джузеппе Россини вместе с семьей переселился ненадолго в небольшой городок Луго, расположенный неподалеку от Болоньи.

[1] Части католической мессы.

Там учителем Джоаккино стал местный священник Малерби — образованный музыкант, в доме которого часто музицировали и где юный Россини смог впервые услышать произведения Гайдна и Моцарта. Именно Малерби обратил внимание на прекрасный голос Джоаккино — красивое, звонкое сопрано — и зачислил его в руководимую им Певческую школу.

Серьезное систематическое обучение Джоаккино началось только около 1804 года, когда его родители решили обосноваться в Болонье, одном из главных музыкальных центров Италии. В городе было три оперных театра, музыкальный лицей, инструментальная капелла и три музыкальные академии. Наибольшей славой пользовалась Филармоническая академия, основанная в 1675 году. За пределами Италии ее попросту называли Болонской академией. В конце XVIII века в число ее почетных членов были избраны Вольфганг Амадей Моцарт и русские композиторы Максим Березовский и Евстигней Фомин.

В итоге занятий у Тезеи и Бабини Джоаккино овладел игрой на альте, скрипке, отлично играл на чембало, пел и аккомпанировал себе с листа и свободно читал оркестровые партитуры. Выступления необыкновенного юного музыканта в качестве певчего в церквах и соборах Болоньи, а также в качестве концертмейстера и дирижера хора в местных театрах сопровождались огромным успехом. Болонская академия летом 1806 года даже единодушно избрала четырнадцатилетнего Россини в число своих членов.

Несколько раньше, весной того же года, Джоаккино поступил в Болонский музыкальный лицей, где проучился около четырех лет. Первый год он занимался только в классе виолончели у Винченцо Каведанья и лишь на следующий поступил в класс контрапункта,

руководимый знаменитым падре Маттеи (1750—1825), а затем и в класс фортепиано.

Еще не став учеником Маттеи, Джоаккино начал пробовать силы в сочинении музыки. Много позднее он рассказывал о своем «первенце» и весьма любопытных обстоятельствах его появления, характерных для музыкальной жизни Италии начала XIX века.

«Это была целая опера «Деметрио и Полибио», которая в ряду моих произведений занимает более позднее место из-за того, что была поставлена через четыре или пять лет после сочинения некоторых других моих драматических опытов. Первоначально я писал ее для семейства Момбелли, даже не зная, что получится опера. ...Момбелли был превосходным тенором. У него были две дочери-певицы, у одной было сопрано, у другой — контральто. Они привлекли еще одного певца — баса и, составив таким образом укомплектованный вокальный квартет, давали оперные представления в Болонье, Милане и других городах...

Знакомство с Момбелли произошло довольно своеобразно. Еще мальчиком (тринадцати лет от роду) [1] я был горячим поклонником прекрасного пола. Одна моя приятельница, покровительница, если можно так сказать, захотела получить арию из некоей оперы, которую ставил Момбелли. Я обратился к переписчику и попросил у него копию, но он отказал. Тогда я отправился со своей просьбой к самому Момбелли, но и он отверг ее. «Вам ничего не поможет, — сказал я ему, — сегодня вечером я еще раз прослушаю оперу и запишу из нее все, что мне понравится». — «Поживем, увидим», — за-

[1] Последующий рассказ излагает события, которые имели место, когда Россини было 15 лет.

метил Момбелли. Я же не поленился, еще раз внимательнейшим образом прослушал оперу, а затем сделал полный клавираусцуг и отнес его Момбелли. Он не хотел этому верить, кричал о предательстве переписчика и что-то еще в этом роде. «Если вы мне не доверяете, — сказал я, — тогда я прослушаю оперу еще пару раз и запишу полную партитуру, но на ваших глазах». Моя большая, но в данном случае вполне обоснованная самоуверенность победила его недоверие, и мы стали добрыми друзьями...

Момбелли давал мне текст то к какому-нибудь дуэту, то к ариетте, платил по нескольку пиастров за каждый номер и тем поощрял меня к дальнейшей деятельности. Так я и написал, сам того не зная, первую оперу. Мой учитель Бабини дал мне попутно несколько хороших советов. Он страстно восставал против некоторых мелодических оборотов, которые в ту пору были в большом ходу, и потратил все свое красноречие, чтобы заставить меня избегать их» (10, с. 107, 109, 110—111).

Подобный «метод» сочинения оперы не был в ту пору в Италии необычным. Либретто, как правило, рассматривалось как нечто малосущественное. Фабула могла быть самой несообразной, важно было лишь, чтобы по ходу ее развертывания возникали поводы для выражения в музыке различных чувств и переживаний. Так произошло и в данном случае. «Деметрио и Полибио» являла собой пример нелепейшего либретто оперы-сериа, в котором события происходили где-то в Сирии, а действующими лицами были рассорившиеся по неизвестным причинам восточные цари. Опера кончалась традиционным примирением враждующих сторон и браком двух разлученных любовников. Но начинающий композитор сумел показать в ней далеко не заурядное дарование, свежесть, искренность и непо-

средственность мелодии и даже признаки творческой смелости, оригинальности.

Когда в 1814 году Стендаль услышал эту оперу, он был очарован превосходным квартетом, который назвал «одним из шедевров Россини», и мелодиями, которые «были первыми цветами, созданными воображением Россини; в них была вся свежесть утра жизни» (17, т. 8, с. 377—378).

И сам автор впоследствии не без гордости говорил: «В квартете вызывало наибольшее удивление то, что он заканчивался без обычной заключительной каденции, на своего рода восклицании всех голосов» (10, с. 111).

Удача, сопутствовавшая сочинению первых же оперных номеров, укрепила тяготение Джоаккино к композиции. Впрочем, первоначально юноша мечтал о карьере оперного певца и, по его словам, «хотел изучить свое искусство основательнее большинства певцов, с которыми тогда был близок». «Давалось это мне легко — я рано стал maestro al cembalo[1], тем временем наступила мутация голоса, мои композиторские опыты встретили благосклонный прием, и так я почти случайно попал на композиторский путь. Я остался на нем, хотя с самого начала имел случай убедиться, насколько несоразмерно лучше композиторов вознаграждались певцы. ...Когда композитор получал пятьдесят дукатов, певцу доставалась тысяча. Признаюсь, я никогда не мог примириться с этой несправедливостью и часто высказывал певцам свое негодование. «Вы неучи, — говорил я им, — вы и петь-то не умеете, как пою я, и вы же за один вечер зарабатываете больше, чем я за целую партитуру!» (10, с. 111).

[1] Аккомпаниатор (*итал.*).

20 мая 1807 года начались занятия у падре Маттеи. Поначалу они обескуражили Россини: «...в первые месяцы я был не в состоянии что-либо написать: я трепетал перед каждой басовой нотой, каждый средний голос приводил меня в содрогание. Но позднее ко мне вернулась прежняя решительность» (10, с. 107).

Годы обучения в Болонском лицее не были легкими. «В течение этого времени, — рассказывал Россини, — я должен был делать все возможное, чтобы обеспечить свое и моих родителей пропитание. Мне это удавалось, но, конечно, очень недостаточно. Я аккомпанировал на клавире речитативам в оперном театре и получал за это по шесть паоли в вечер; у меня был красивый голос, и я пел в церквах. Наряду с упражнениями, которые Маттеи заставлял меня делать, время от времени я сочинял для певцов, например для Дзамбони и других, светские арии, которые они вставляли в оперы или исполняли в концертах. За это мне платили кое-какую мелочь. Когда я, наконец, овладел контрапунктом и фугой, я спросил у Маттеи, чему еще он намерен меня обучать. Plain-chant[1] и канону — был ответ. Сколько на это потребуется времени? Примерно два года. — Так долго я уже не мог выдержать. Я объяснил все доброму падре. Он понял меня и сохранил ко мне благосклонное отношение. Позднее я частенько сожалел, что не занимался у него дольше» (10, с. 106—107).

В лицейские годы юный Россини отдавал много времени самостоятельному изучению музыки Гайдна и Моцарта, малоизвестной в ту пору в Италии. Живой интерес к новому, неизвестному в музыкальном искус-

[1] Plain-chant *(франц.)* или cantus-planus *(лат.)* — стиль церковного католического одноголосного пения.

стве, желание узнать и воспринять это новое — характерная черта Россини на протяжении всей его жизни, но особенно сильно она проявлялась в период его творческого формирования и развития, когда молодой композитор стремился к расширению своего творческого кругозора.

«Еще в детстве, в Болонье ... я составил струнный квартет, в котором играл, как мог, партию альта. Вначале у первого скрипача было мало гайдновских произведений, но я все время побуждал его доставать все новые и новые, и таким путем я постепенно изучил их в довольно большом количестве. Вам бы надо было присутствовать, когда в Болонском лицее я дирижировал «Сотворением мира»: я не пропускал у исполнителей ни одной ошибки, так как знал наизусть каждую ноту. Когда после выхода из лицея меня назначили дирижером филармонических концертов, я изучил „Времена года"» (10, с. 113).

В последние годы жизни, в беседе с Вагнером, вспоминая о поре своей юности, Россини подчеркнул плодотворность настойчивого самообразования и критически отозвался о несколько ограниченном, схоластическом методе занятий в Болонском лицее.

«Не получив углубленных музыкальных знаний, — да и как бы я мог их приобрести в Италии тех лет? — я почерпнул в немецких партитурах то немногое, что знал. У одного болонского любителя было несколько партитур: «Сотворение мира», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта»... Он мне их давал на время. В свои пятнадцать лет я не имел средств выписывать ноты из Германии и потому переписывал их с остервенением. Должен признаться, что для начала я списывал только вокальную партию, не заглядывая в оркестровое сопровождение. На клочке бумаги я писал свой вольный

аккомпанемент и потом сравнивал его с оригиналом Гайдна или Моцарта. Затем переписанную вокальную строчку дополнял их аккомпанементом. Эта система работы дала мне больше, чем весь Болонский лицей» (10, с. 157—158).

Для формирования молодого Россини немалую роль сыграло изучение творений великих итальянских поэтов Данте, Ариосто, Тассо, проникнутых благородными гуманистическими идеями, возвышенной героикой и патриотизмом.

«В свое время я много занимался нашей итальянской литературой. Я многим обязан Данте. Читая Данте, я познал в музыке больше, чем из всех полученных мною уроков музыки» (24, с. 309).

Мелодическая напоенность дантовских стихов, их чисто итальянская напевность, по-видимому, были одним из существенных факторов развития Россини как великого итальянского композитора.

В лицейские годы, работая над овладением крупной музыкальной формой, Россини сочинил две симфонии, вариации для различных солирующих инструментов в сопровождении оркестра, пять струнных квартетов. По словам Ригетти-Джорджи, «его первые опыты были прослушаны с восхищением». Их заметили и оценили. На одном из концертов, сопровождавших раздачу премий наиболее отличившимся ученикам, была исполнена кантата, которую Россини написал к этому случаю по поручению руководителей лицея. Дирижировал сам автор.

В конце 1808 года в концерте одной из болонских академий исполнялась его первая симфония. Событие было отмечено в местной прессе:

«Академия открылась симфонией, специально сочиненной синьором Россини, членом Филармонической

академии, юношей, подающим большие надежды. Симфонию нашли в высшей степени благозвучной. Ее стиль совершенно нов и снискал композитору общие аплодисменты» (28, т. 1, с. 49).

Летом 1810 года период учения окончился, и молодой Россини вступил на путь самостоятельной композиторской деятельности.

Глава II
ПЕРВЫЕ УСПЕХИ

Дебют Россини — оперного композитора состоялся осенью 1810 года в одном из театров Венеции. Вот как он рассказывал о предыстории этого события:

«Случайность играет такую большую роль в нашей жизни. Мне было тринадцать лет, когда меня ангажировали в качестве maestro al cembalo на оперный сезон в Синегалья[1]. Там я столкнулся с одной певицей, которая пела неплохо, но была очень немузыкальна. Однажды она сделала в одной арии невероятно сумасбродную в гармоническом отношении каденцию. Я попытался разъяснить ей, что надо обращать внимание на выдержанную в оркестре гармонию, и, казалось, до известной степени она поняла справедливость этого замечания. Но во время спектакля она снова дала волю своему вдохновению и сделала такую каденцию, что я не мог удержаться от смеха. Партер также разразился громким смехом, и певица пришла в бешенство. Она пожаловалась своему покровителю, очень богатому и знатному венецианцу, который как представи-

[1] Город в провинции Анкона.

тель городского управления стоял во главе театров и сделал много добра театру Синегалья. Она приписала мне непристойное поведение, утверждая, что своим бестактным поведением я вызвал в публике смех. Я был вытребован к суровому начальнику, который очень резко обругал меня. «Если ты будешь позволять себе насмехаться над первой артисткой, — сказал он мне повелительно, — я брошу тебя в тюрьму». Он мог бы это сделать, но я не дал себя запугать, и дело получило другой оборот. Я изложил ему все свои претензии в области гармонии, убедил в своей невиновности, и вместо того, чтобы отправить меня в тюрьму, он почувствовал ко мне большое расположение и в заключение сказал, что если я когда-нибудь преуспею настолько, чтобы сочинить оперу, то смогу к нему обратиться, и он предоставит мне возможность ее написать. Ему я и обязан своим первым театральным ангажементом в Венеции с оплатой по 200 франков, что мне тогда показалось немалым» (10, с. 118—119).

Россини предложили срочно сочинить фарс, то есть непритязательную одноактную музыкально-театральную пьесу легкого, игривого содержания. Пьеса предназначалась к осеннему театральному сезону. Джоаккино легко справился с этим заданием, и 3 октября 1810 года в театре «Сан-Мозе» состоялась премьера фарса «Вексель на брак», прошедшая весьма успешно и открывшая ему путь к дальнейшей композиторской карьере.

Театр «Сан-Мозе» был очень подходящим местом для «боевого крещения» начинающего композитора.

«Там ставили, — вспоминал Россини, — маленькие комические оперы для четырех-пяти персонажей, без хора, без смены декораций. Их легко было разучить за самое короткое время, и они не требовали от антре-

пренера больших затрат. Нетрудно было добиться постановки оперы в этом театре и тем самым приобрести некоторый опыт. Большое количество крупных композиторов дебютировали там» (10, с. 119—120).

Когда в Венеции окончился осенний сезон, Россини вернулся в Болонью, где его ждал дирижерский пульт в концертах одной из академий города. Девятнадцатилетний Джоаккино сумел завоевать репутацию многообещающего композитора и потому, когда приблизился следующий осенний сезон, он был ангажирован болонским театром «Дель Корсо» уже без всякой протекции и благоприятной случайности. На этот раз пришлось писать музыку для двухактной оперы-буффа под названием «Странный случай». Либретто оказалось предельно нелепым, и опера после нескольких спектаклей сошла со сцены, несмотря на то, что музыка Россини была встречена публикой с одобрением. Так Джоаккино еще в начале своего творческого пути познал превратности и трудности, бывшие уделом итальянских оперных композиторов того времени.

Действительно, в начале XIX века положение итальянских музыкантов, пишущих для театра, было более чем незавидным. В результате складывавшейся на протяжении десятилетий практики композитор сделался второстепенной фигурой в музыкальном театре, полностью зависящей от импресарио, то есть частного театрального предпринимателя, дельца, чаще всего невежественного человека.

Оперных театров в Италии было множество. Даже в небольших городах их насчитывалось не менее двух-трех, а в крупных — и по семь-восемь. Однако они работали не круглый год, а только в течение весеннего, осеннего и зимнего, так называемого «карнавального», сезона. Каждый из них длился примерно два месяца.

В перерыве между сезонами какой-нибудь импресарио снимал в том или ином городе театральное помещение, набирал труппу певцов, в состав которой непременно входили два-три известных виртуоза (примадонна, тенор, бас) и несколько исполнителей на вторые роли; из местных музыкантов сколачивали оркестр и, если нужно было, хор. Профессионально-художественный уровень и того и другого, как правило, оставлял желать лучшего. Оркестранты, получавшие ничтожное вознаграждение и занятые в театрах лишь посезонно, вынуждены были подрабатывать различными ремеслами и на серьезную работу в театре у них уже не хватало ни сил, ни времени. Следующий трагикомический эпизод из жизни Россини красочно иллюстрирует это положение вещей:

«Когда в конце 1815 года Россини прибыл в Рим для постановки своей новой оперы-сериа «Торвальдо и Дорлиска», он сразу вызвал цирюльника, и тот в продолжение нескольких дней брил его, не позволяя себе никакой фамильярности; но когда подошел день первой оркестровой репетиции «Торвальдо», он, совершив со всей тщательностью свое дело, без церемоний пожал руку композитору, любезно добавив: «До встречи!» — «То есть как?» — спросил несколько озадаченный Россини. «Да скоро мы увидимся в театре». — «В театре?» — воскликнул удивленный маэстро. «Разумеется, я — первый трубач в оркестре». Это открытие заставило призадуматься Россини, человека не храброго десятка. Он был очень строг и требователен на репетициях своих опер. Фальшивая нота, неверный ритм сердили его. Он кричал, бранился, приходил в бешенство, видя, как искажались до неузнаваемости плоды его вдохновения. Тогда он не щадил никого, даже самых почитаемых артистов. Однако мысль, что он может при-

обрести смертельного врага в лице человека, ежедневно проводящего по его лицу острым лезвием, заставила стать более сдержанным. Как ни велики были ошибки, совершенные трубачом-брадобреем, композитор не сделал ему ни малейшего упрека в театре, и лишь на другой день, после бритья, вежливо указал ему на них, чем тот был несказанно польщен и уже постарался угодить своему знаменитому клиенту» (28, т. 1, с. 177).

Но вернемся к деятельности импресарио. Набрав необходимый состав исполнителей, он приглашал композитора. Последнему вручалось либретто, порой бездарное, выбранное по вкусу и разумению импресарио, и предлагалось за четыре-пять недель, учитывая вокальные возможности труппы, сочинить оперу, написать ее партитуру, разучить с певцами, оркестром и провести первые три спектакля, дирижируя за клавесином. Чтобы успеть к сроку, композитору нередко приходилось приспосабливать к новому либретто отдельные номера из ранее написанных им произведений.

Как-то Россини спросили, часто ли ему приходилось довольствоваться посредственными текстами. Он ответил:

«Если бы это было так! В Италии, когда я принимался за сочинение оперы, у меня никогда не было готовых либретто. Я сочинял интродукцию до того, как были написаны стихотворные тексты следующих номеров. И как часто в качестве поэтов у меня были люди, не только скверно пишущие, но и не имеющие ни малейшего представления о том, что нужно музыканту. Я вынужден был работать с ними вместо того, чтобы они все делали для меня» (10, с. 124).

Уже в последние годы жизни Россини, мысленно переносясь в пору своей творческой юности, рассказывал:

«К сожалению, не я выбирал для себя либретто, а мой импресарио. А сколько раз мне приходилось сочинять музыку, имея перед глазами только первый акт и не представляя, как развивается действие и чем закончится вся опера? Подумайте только... в то время я должен был кормить отца, мать и бабушку. Кочуя из города в город, я писал три, четыре оперы в год. И можете мне поверить, все же был далек от материального благополучия» (10, с. 156—157).

Не меньшие сложности вызывала необходимость подлаживаться к вокальным возможностям певцов. Это требовало находчивости, изобретательности, порой порождало даже курьезы. Такой курьез случился и с Россини:

«Среди исполнителей моей оперы «Кир в Вавилоне» была одна secunda-donna [1]. Она была не только некрасива сверх всякой меры, но и голос у нее был — хуже не придумаешь. После самых тщательных проверок я обнаружил, что она обладает одной-единственной нотой — *си-бемоль* первой октавы, которая звучала недурно. Тогда я написал для нее арию, в которой ей надо было петь только эту одну-единственную ноту, все остальное поручил оркестру. Ария понравилась и вызвала аплодисменты, и моя однонотная певица была вне себя от счастья, что на ее долю выпал такой триумф» (10, с. 117).

Сочиняя оперу, композитор вообще должен был крайне внимательно прислушиваться к замечаниям певцов и даже выполнять их вздорные требования и капризы: от певцов-виртуозов зависел успех оперы, а следовательно, и барыш импресарио. Артисты получали

[1] Исполнительница вторых партий (*итал.*).

огромные гонорары, на долю же композитора доставались крохи.

Но вот опера сочинена, разучена и поставлена. Если премьера проходила успешно, опера исполнялась ежедневно на протяжении месяца, затем заменялась другой, написанной в таких же условиях другим композитором. И публика в течение месяца не теряла интереса к ежедневно идущей опере. Ведь главную приманку составляли певцы! А они умели обвораживать слух все новыми руладами, виртуозными украшениями, трелями, головокружительными пассажами и каденциями, которые, как правило, не были предусмотрены композитором. Рассказывают, что самые известные певцы никогда не пели одинаково свои арии, каждый вечер они меняли украшения, чаще всего тут же на сцене их импровизируя.

Наступало время окончания сезона. Театры закрывались, труппы распускались. Певцы и композиторы разъезжались по разным городам в поисках новых ангажементов. Оперы «сдавались в архив», забывались... И так из года в год.

Ко всему сказанному добавим еще несколько слов о том влиянии, которое имела самовластная, требовательная и часто капризная итальянская театральная публика.

«В наши дни публика находится на положении раба, — писал в начале нынешнего века французский композитор Сен-Санс, делясь своими воспоминаниями о Россини. — Не довелось ли мне прочесть в программе одного театра, что «все знаки порицания строго запрещены»? Раньше же, и в особенности в Италии, публика была господином положения, и вкусы ее были законом. Придя в театр до того как зажигались свечи, она требовала большой увертюры с большим крещендо; она

требовала певцов, а не музыкальную драму» (10, с. 137).

Сам Россини признавал:

«Я всегда в большой мере зависел от внешних влияний. Различные города, в которых я писал, затрагивали меня по-разному; я подчинялся различным вкусам, которые господствовали в среде той или другой публики» (10, с. 132).

Россини смолоду отличался ясным и трезвым умом. Он рано понял, что хотя композитору приходится идти навстречу требованиям публики, но суждения публики зачастую случайны, ибо зависят от изменчивости вкусов и моды.

«Еще до того как я поставил свою первую оперу-фарс, — рассказывал Россини, — я присутствовал на премьере одной одноактной оперы Симона Майра[1] в Венеции. Вы знаете, Майр был тогда героем дня. Он поставил в Венеции, вероятно, двадцать опер с огромным успехом. Но в тот вечер публика, против обыкновения, обошлась с ним, как если бы он был каким-то пришлым, неизвестным малым: невозможно себе представить подобную грубость. Я был поистине поражен. Вы вознаграждаете подобным образом человека, который доставлял вам радость в течение стольких лет? Вы можете себе это позволить, потому что уплатили пару паоли за вход? Тогда, поистине, не стоит труда принимать близко к сердцу ваше мнение, подумал я, и впредь старался, насколько возможно, руководствоваться этой мыслью» (10, с. 116).

У Россини почти с первых шагов его композитор-

[1] Майр Джованни (Иоганн) Симон (1763—1845) — итальянский композитор (родом из Германии); автор более 70 опер, пользовавшихся в начале XIX века большим успехом.

ской деятельности проявилось качество, ставшее характерным для всего его творческого пути: быстрота и легкость сочинения музыки. Конечно, это свойство было следствием богатейшей природной музыкальной фантазии, исключительной способности музыкального изобретения и рано сложившегося композиторского мастерства. В беседе со знаменитым певцом Адольфом Нурри Россини подчеркнул:

«У меня быстро возникали идеи и мне не хватало только времени, чтобы записывать их. Я никогда не принадлежал к тем, кто потеет, когда сочиняет музыку» (10, с. 102—103).

И вот порожденная легкостью творчества уверенность в своих силах, соединенная с природным чувством юмора и слегка ироническим отношением к вкусам и оценкам публики, воспитала еще одну черту его характера: редкостное самообладание, умение одинаково спокойно и трезво переживать как громкий успех своих опер, так и случавшиеся их провалы. Приведем шутливый рассказ композитора о провале оперы «Кир в Вавилоне»:

«Это одно из моих фиаско. После неудачного представления, вернувшись в Болонью, я получил приглашение на пикник. Тогда я заказал одному кондитеру торт из марципанов в виде корабля. На его вымпеле было начертано «Кир». Мачта была сломана, парус разодран, корабль лежал на боку, плавая в море крема. Веселая компания, смеясь, поедала мое потерпевшее крушение судно» (10, с. 117).

Нетрудно догадаться, что и неудача с оперой-буффа «Странный случай» отнюдь не обескуражила молодого композитора, тем более, что в новых творческих заказах недостатка у него не было. В том же 1812 году с большим успехом был поставлен фарс «Счастливый

обман» и двухактная опера-буффа «Пробный камень».

«Счастливый обман» интересен прежде всего тем, что в нем впервые определился тип оперной увертюры, который сделался характерным для большинства опер Россини, написанных в Италии. В основе такой увертюры — контрастное сопоставление певучего, медленного вступления, порой немного драматического, и темпераментного, стремительного Allegro, построенного чаще всего на двух сменяющих друг друга темах — веселой, задорной и лукавой, лирической. Музыка увертюры тематически не связана с музыкой самой оперы. Однако присущий ей светлый, жизнерадостный колорит, яркость и неожиданность контрастов, увлекательная быстрота движения и вместе с тем мягкая, грациозная лирическая напевность как нельзя лучше передают общий эмоционально-психологический тонус россиниевской оперы.

Опера «Пробный камень» знаменательна во многих отношениях. Это первое творение Россини, написанное им по заказу завоевавшего европейскую славу театра «Ла Скала» в Милане. «Ла Скала» принадлежал к числу немногих постоянных итальянских театров. В нем выступали лучшие артисты, играл отличный оркестр. Для певцов и композиторов успех в «Ла Скала» открывал путь к славе.

На сей раз предложенное Россини либретто оказалось ладно скроенным. В нем были правдивые и эффектные для сценического воплощения ситуации, остроумные положения, стремительное и четкое развитие действия. Либретто увлекло композитора, сказался также накопленный опыт. В итоге — огромный и длительный успех. «Пробный камень» ставился в течение пятидесяти вечеров и затмил произведения других авторов.

«Эта опера создала в театре «Ла Скала» эпоху радости и восторгов. Чтобы ее послушать, толпы людей прибывали в Милан из Пармы, Пьяченцы, Бергамо и Брешии и из всех городов на двадцать миль в округе. Россини стал первым человеком своего края; всем хотелось во что бы то ни стало его увидеть» (17, с. 8, с. 337).

Миланская пресса писала:

«Россини — гениальный юноша, который подает надежду, что достигнет высших результатов. Воспитанный на принципах строгой школы, он отличается от множества современных композиторов великолепным и живым колоритом, самобытным стилем и своего рода обдуманной простотой кантилены, в которой кажется, что композитор избрал серединный путь между немецкой крепостью и итальянской мелодией. Не все главные номера данной оперы равноценны по мысли и развитию, но большинство, и в особенности оркестровые, обнаруживают соблюдение законов самой искусной гармонии и делают честь его уму, равно как и его вкусу» (28, т. 1, с. 83—84).

Громкий успех «Пробного камня» даже помог Джоаккино освободиться от воинской службы в австрийской армии.

«Мне было двадцать лет, и я должен был пойти в солдаты, — рассказывал Россини, — нечего было и думать об освобождении... Однако успех этой оперы расположил в мою пользу генерала, командовавшего в Милане, он обратился к вице-королю Евгению ... и я был сохранен для мирных занятий» (10, с. 133).

Победа в «Ла Скала» выдвинула двадцатилетнего Россини в ряд первоклассных маэстро. В творческой биографии молодого композитора наступил момент, когда он смог позволить себе, не боясь отдельных не-

удач, отойти от привычных оперных канонов, от казавшихся незыблемыми оперных традиций и встать на путь смелых творческий исканий.

Глава III
ВСТУПЛЕНИЕ НА ПУТЬ ОПЕРНОЙ РЕФОРМЫ

За первые два с половиной года после выхода из-под опеки падре Маттеи Джоаккино Россини достиг многого. Он написал восемь музыкально-театральных произведений, овладел разнообразными оперными формами и искусством развития музыкально-сценического действия, поразил современников смелостью музыкальной фантазии. Россини завоевал признание, однако признание это не было безоговорочным и всеобщим. Раздавались и отрицательные суждения. Правда, большинство их исходило из лагеря второразрядных композиторов, хранителей оперной рутины, для которых свежее и яркое дарование юного композитора представляло слишком опасную конкуренцию. Но отдельные претензии все же были справедливы: трудные условия работы — постоянная спешка, переезды из города в город, необходимость каждый раз приспосабливаться к новым исполнителям, к плохоньким оркестрам — накладывали на ранние оперы Россини печать торопливости, незавершенности.

«Остановись, несчастный, ты позоришь мою школу», — писал с негодованием падре Маттеи недавнему ученику. На это Джоаккино с присущим ему умом и тонким юмором отвечал:

«Высокочтимый учитель! Будьте терпеливы! Когда я не буду вынужден зарабатывать свое пропитание пятью или шестью операми в год и рукописи еще сырыми пересылать переписчикам, не имея возможности хоть раз перечесть их, я начну сочинять музыку, которая будет достойна Вас!» (5, с. 27).

Впоследствии, трезво оценивая время своего творческого становления, Россини говорил так:

«Я слишком хорошо чувствовал, что моя необузданная натура не создана для подчинения регулярной и терпеливой работе. Вот почему, даже позднее, добрый падре Маттеи предавал меня анафеме, называя меня „позором своей школы"» (28, т. 1, с. 44).

Приведем свидетельство памятливой Ригетти-Джорджи:

«Сначала Россини, одушевленный необычайным вдохновением, сочинял, не имея достаточного музыкального образования, с душой, полной новых идей и новых мелодий. Сознавая, что существующие музыкальные правила не являются больше необходимой условностью, он ломал их и считал, что может делать это безнаказанно. Столь же блистательному, сколь и продуктивному, ему достаточно было двадцати или двадцати двух дней, чтобы сочинить оперу. Против этого потока критические статьи пуристов пытались воздвигнуть плотины, но Россини, торжествующий, во славу нового, смёл препятствия на своем пути и своими музыкальными творениями заслужил признание в самых цивилизованных странах. И поскольку его творческие достижения оказались поразительными, то отклонение от правил чуть было не превратилось в само правило, и то, что было ошибкой, — не стало предписанием. В любом деле люди чаще всего ценят результат» (10, с. 73—74).

Приведем и суждение Стендаля, который, сравнивая творчество молодого Россини с произведениями весьма плодовитого современного ему итальянского оперного композитора Джованни Симона Майра, писал:

«Перейдите теперь к какой-нибудь опере Россини — вы сразу ощущаете чистоту и свежесть воздуха альпийских вершин; вам дышится свободнее; вам кажется, что жизнь началась снова, — вот что такое гений. Молодой композитор полными пригоршнями бросает новые мысли; порой это ему удается, порой он не достигает цели. Все нагромождено, все набросано в беспорядке, во всем чувствуется небрежность; это избыток сил, это беспечная щедрость, которая не знает границ. И говоришь себе еще раз: Майр — образцовый композитор, Россини — великий художник» (17, т. 8, с. 278).

В конце 1812 года самый большой театр Венеции «Фениче» ангажировал Россини на сочинение серьезной оперы по сюжету вольтеровского «Танкреда». Предложенное либретто в ряде моментов значительно отступало от литературного первоисточника, но было проникнуто драматизмом и духом рыцарственной патетики трагедии Вольтера. В нем оказались сильнее подчеркнутыми героико-патриотические мотивы, идея верности родине; личное и общественное органично сплеталось: тоска сиракузского рыцаря Танкреда по любимой Аменаиде неотделима от тоски по родине; главная причина трагедии двух любящих сердец — нападение чужеземцев; возможность их счастья — в победе над врагами отчизны.

Джоаккино был верным сыном Италии. С детства странствуя по разным городам, он узнал страну и свой народ. Не будучи связан ни с одной из подпольных революционных организаций, как чуткий художник и патриот, он понимал, чувствовал, что всё более широкие

слои итальянского народа вовлекаются в национально-освободительное движение против иноземных поработителей, что создать оперу, которая воплотила бы заветную мечту итальянцев — мечту о свободной отчизне, — есть высший удел для композитора Италии. И когда ему представилась возможность написать оперу на героико-патриотический сюжет, освященный именем Вольтера, он с огромным рвением принялся за работу.

6 февраля 1813 года состоялась премьера «Танкреда». Опера произвела на слушателей сильнейшее впечатление, успех возрастал от спектакля к спектаклю и превратился в истинный триумф. По словам Стендаля, «эта прелестная опера за четыре года обошла всю Европу» (17, т. 8, с. 301). И он же как-то сказал, что в Италии живет композитор, о котором говорят больше чем о Наполеоне, а ему нет еще и двадцати лет...» (17, т. 8, с. 301).

Итак, в «Танкреде» Россини впервые раскрыл великую, животрепещущую тему родины. Для этого необходимо было найти новые выразительные средства, какими не располагала окостеневшая опера-серия. И Россини с необычайной для молодого композитора смелостью, знанием дела и убежденностью стал на путь ее реформы[1], на путь создания героической музыкальной драмы.

Он ввел в оперу хор, а следовательно, массовые народные сцены. Хоры обрамляют и подчеркивают драма-

[1] Небезынтересно, что реформа оперы-серия за пределами Италии была в значительной степени осуществлена Глюком и завершена Моцартом еще во второй половине XVIII века. В Италии же, в силу ее общей отсталости, реформаторские оперы Глюка и Моцарта в течение долгого времени не пользовались признанием и не исполнялись.

тические моменты действия. Некоторые из них звучат, как приветственная народная песня, иные — как героические марши. Порой в них слышатся интонации боевой песни.

Речитативные сцены Россини развил и связал с психологически наиболее напряженными моментами оперы. В этих сценах действенна и выразительна партия оркестра, а вокальная партия поражает гибкостью, тонкой передачей настроения и смыслового содержания текста.

Великолепен речитатив Танкреда из первого действия. Рыцарь, после несправедливого изгнания, неузнанным вернулся на родину, высадившись на пустынном сицилийском берегу. В небольшом оркестровом вступлении короткие, монотонно повторяющиеся фразы, переклички скрипок и солирующих гобоя и кларнета создают впечатление щемящего одиночества. «О родина!— восклицает Танкред.— Дорогая и неблагодарная родина! Наконец я вернулся к тебе! Я приветствую тебя, священная земля моих отцов, я целую тебя...» Пластичная и возвышенная декламационная мелодия голоса чутко воспроизводит эмоциональные нюансы этих прочувствованных слов.

Перед мысленным взором Танкреда возникает образ нежно любимой Аменаиды. Речитатив становится все более напевным, взволнованным и неприметно переходит в каватину, начинающуюся словами «Di tanti palpiti»[1]. Изумительная лирическая мелодия этой простой, безыскусной каватины принадлежит к лучшим страницам музыки Россини.

«Можно себе представить, какой успех имело это

[1] Приводим в свободном переводе С. Ю. Левика текст каватины: «После тревожных дней, полных страданий, жду я свидания с милой моей! Свидимся снова, друг мой, с тобой!»

божественное произведение в Венеции, — писал Стендаль, — в том городе Италии, где лучше всего умеют ценить красоту мелодий. Если бы император и король Наполеон почтил Венецию своим присутствием, его приезд не мог бы отвлечь венецианцев от Россини. Это было какое-то безумие, настоящий furore, как говорят на этом прекрасном языке, созданном для искусства. Все, начиная с какого-нибудь гондольера и кончая высокопоставленным вельможей, повторяли:

Mi rivedrai, ti rivedro![1]

В зале суда, где шло заседание, судьям пришлось призвать к тишине публику, которая распевала:

Ti rivedro!..»

Оценивая «Танкреда», Стендаль говорит:

«До появления Россини опера-сериа часто бывала растянута и скучна; только временами там звучали образцы подлинного искусства, между которыми бывали промежутки по пятнадцать — двадцать минут, заполненные вялым речитативом. Россини принес с собой в этот жанр весь огонь, всю стремительность и все совершенство оперы-буффа... он взялся... вдохнуть жизнь в оперу-сериа. ...Особая выразительность этой дивной партитуры «Танкреда»— в ее воинственном рыцарском пыле...» (17, т. 8, с. 299, 300, 311).

Стендаль чутко уловил то новое, освежающее, что дал Россини опере-сериа. Но, будучи горячим поклонником итальянского оперного искусства вообще и музыки Россини в особенности, он не обратил внимания на

[1] Слова припева каватины, означающие: «Меня ты вновь увидишь и вновь я увижу тебя!»

то, что композитор еще не полностью смог вырваться из плена обветшалых оперных канонов. Так, Россини еще не поставил перед собой задачи музыкально-драматургического объединения увертюры и самой оперы. Почти невероятным кажется сегодня, что партия мужественного и отважного рыцаря Танкреда написана для контральто и, следовательно, должна исполняться артисткой, переодетой в мужской костюм. Это одна из характернейших для итальянской оперы-серия условностей, которой не избежал и Россини. И все-таки молодой композитор достиг многого. Через 55 лет после премьеры «Танкреда» выдающийся русский музыкальный критик А. Н. Серов писал:

«С появлением Россини на троне оперы всякая неопределенность исчезает. Новое светило заливает своим блеском лирическую сцену. Все остальные драматические композиторы остаются в тени, включая сюда Керубини и Спонтини. С «Танкредом» (1813 год, на сцене «Фениче» в Венеции) итальянская лирическая трагедия, во всей своей чистоте, хотя несколько аффектированная и условная, вступает в свои права и соперничает великолепием стиля с классическими драматургами Франции («Танкред» и позднее «Семирамида» заимствованы из театра Вольтера). Основные пластические черты россиниевского речитатива в его операх-серия так же типичесски прекрасны в своем роде, как образцовый стих Расина. На драматической сцене не играют более Расина, как и в опере почти не поют уже «Танкреда», но и то и другое есть ступень в развитии искусства, имеет свое право на существование и представляет громадную заслугу...» (16, т. 1, с. 462—463).

Едва передохнув после создания «Танкреда», Россини приступает к работе над новой партитурой — на этот раз над оперой-буффа под названием «Итальянка

в Алжире». Она предназначалась для венецианского театра «Сан-Бенедетто» и должна была быть готова к середине мая того же, 1813 года.

Сюжет оперы стоит пересказать, чтобы читатель представил себе типические черты фабулы итальянской буффонной оперы.

Алжирский бей Мустафа, пресытившийся ласками любящей и покорной жены Эльвиры, повелел корсару Али добыть ему итальянку, ибо женщины этого народа славятся красотой и пылким нравом. Случайно в тот день на алжирское побережье шторм выбросил потерпевших кораблекрушение. Среди них — итальянка Изабелла, разыскивающая своего жениха Линдоро, томящегося в рабстве у Мустафы. Али захватывает красавицу итальянку и приводит во дворец к бею. Там Изабелла нечаянно встречается с Линдором. Последнему Мустафа обещает свободу при условии, если он женится на Эльвире и увезет ее в Италию. Однако Изабелла находит средство не только помешать осуществлению этого плана, но и спасти себя, Линдоро и других итальянцев-пленников и вернуться с ними на родину. Одураченный, раскаявшийся Мустафа возвращается к Эльвире.

«Итальянка в Алжире» — значительный шаг вперед по сравнению с предшествующими операми-буффа Россини. По словам восторженного Стендаля, «это просто-напросто высшее достижение жанра буфф». В опере масса забавнейших эпизодов, с удивительным блеском, остроумием и весельем воплощаемых в музыке, которая искрится упругими танцевальными ритмами и интонациями, пленительно-напевными мелодиями, броскими и выразительными речитативными оборотами, сочной, многокрасочной и эффектной оркестровкой. В непрерывном, неудержимом потоке музыкально-дра-

матического действия возникают многочисленные ансамбли, причем вокальной партии каждого из их участников Россини придает индивидуальную характеристичность.

Однако этим не ограничиваются достоинства «Итальянки в Алжире». Россини смело раздвинул рамки оперы-буффа, обогатив ее патетическими и героическими эпизодами. Впервые в комической опере прозвучала патриотическая тема и слово «отчизна» было пропето с истинным воодушевлением. Главная героиня — мужественная и волевая Изабелла вселила в своего друга веру в счастливый исход побега, воспламенила его мыслью о родине.

«Думай о родине, будь неустрашим и выполняй свой долг. Видишь, по всей Италии возрождаются примеры отваги и доблести!» — поет Изабелла в большой арии, сопровождаемой хором.

Стендаль очень верно сказал:

«Эта ария — настоящий исторический памятник. Как так? Исторический памятник в финале оперы-буффа? Увы, это так, господа! Может быть, это наперекор всем правилам, но это имеет дерзость быть правдой... Россини умел читать душу своих зрителей и услаждать их воображение тем, к чему они сами тяготели» (17, т. 8, с. 329—330).

Таков же и хор, предшествующий арии Изабеллы. Итальянцы — пленники алжирского бея — раздобыли оружие и готовы бороться за свою свободу. «Победа или смерть!» — восклицают они, и в воинственной маршевой музыке хора слышатся отголоски «Марсельезы». Видимо, яркий след оставили в памяти композитора музыкальные впечатления детства, когда республиканские французские полки под звуки «Марсельезы» входили в Пезаро.

С замечательным мастерством молодой композитор распределил драматургические кульминации и спады, контрастные переходы от буффонады к патетике и героике, добившись общей, непрерывной линии музыкально-сценического развития.

Премьера «Итальянки» состоялась 22 мая 1813 года и была принята восторженно. На каждом спектакле бурные рукоплескания неизменно сопровождали патриотическую арию Изабеллы. Россини стал кумиром итальянцев.

1813 год явился вехой не только в творческой биографии композитора, но и в истории итальянского оперного искусства. «Танкред» и «Итальянка в Алжире» ознаменовали начало оперной реформы в Италии, преодоление упадка оперы и зарождение новой оперной школы, отразившей идеи народно-освободительного движения.

Глава IV
НАЧАЛО НЕАПОЛИТАНСКОГО ПЕРИОДА

Всего три года отделяют вступление Россини на путь оперной реформы от создания им первого подлинного шедевра в жанре оперы-буффа — «Севильского цирюльника». В эти годы композитор сочинил для различных городов Италии пять опер. Из них наиболее значительны: опера-буффа «Турок в Италии» — своего рода параллель к «Итальянке в Алжире» и опера-сериа «Елизавета, королева Англии». Приходится назвать и неудачную оперу-сериа «Сигизмунд», написанную к карнавальному сезону 1814/15 года для венецианского театра «Фениче», ибо с ней связаны в известной мере приятные

для Россини воспоминания. Как-то, говоря о непостоянстве вкусов и капризах театральной публики, Россини сказал: «Но однажды венецианцы меня растрогали. Это было на первом представлении оперы «Сигизмунд», которая показалась им страшно скучной. Я видел, что они охотно выразили бы свое неудовольствие, однако сдержались, сохранили спокойствие и не прерывали музыки, пока она не закончилась. Я был совершенно растроган этой любезностью» (10, с. 116).

Конечно, эта «любезность» объясняется авторитетом и глубоким доверием, которые Россини к тому времени завоевал у любителей оперной музыки.

Но отклонимся ненадолго от следования за творческой эволюцией Россини, чтобы окинуть взором крупнейшие события, происходившие в жизни Италии. Страна снова, как и в последние годы предыдущего столетия, стала ареной сражений. Рушилась империя Наполеона. В конце 1813 года австрийские войска вторглись в северные районы Италии — Венецию и Ломбардию. Весной в Милане, самом большом городе Ломбардии, вспыхнуло народное восстание против французского владычества, подавленное австрийцами. Австрия включила Ломбардию и Венецию в свои владения и приступила к реставрации старых порядков и монархических династий по всей Северной и Центральной Италии. Не хотел сдаваться только Мюрат, король Неаполитанский, последний из наполеоновских ставленников. В марте 1815 года во главе неаполитанской армии он двинулся на север и вскоре вытеснил австрийцев из Рима, Тосканы, Модены. Провозгласив демагогический лозунг создания единого итальянского королевства, Мюрат снискал симпатию и поддержку доверчивых итальянских патриотов. Когда его армия вошла в Болонью, она была встречена приветственной демонстрацией.

К тому времени Россини, после бесславной постановки «Сигизмунда», вернулся из Венеции в Болонью. К нему и обратились болонские патриоты с просьбой написать подходящее к политической ситуации песнопение. Россини, увлеченный национально-освободительными идеями, сочинил «Гимн независимости», начинавшийся словами:

Восстань, Италия, пришел твой час:
Должно свершиться высокое предназначенье.
От пролива Сициллы и до Доры
Италия станет единым королевством.

И заканчивавшийся так:

И когда перед лицом врага
Она возьмется за оружие, —
Единое королевство и Независимость! —
Воскликнет Италия и победит.

Уже на закате жизни Россини в одном из писем к другу, с негодованием отвергая обвинение в реакционности, исходившее от неких безответственных злопыхателей, писал:

«...В годы моей артистической юности я с увлечением и успехом положил на музыку следующие слова:

Видишь, по всей Италии
Возрождаются примеры
Отваги и доблести!
Чего сто́ят итальянцы,
Увидят при опасности! [1]

А потом, в 1815 году, по возвращении короля Мюрата в Болонью с обещаниями всяческих благ, я сочинил «Гимн независимости», который был исполнен под моим управлением в театре «Контавалли». В этом гимне есть

[1] Слова из оперы «Итальянка в Алжире», II действие, речитатив и рондо Изабеллы «Думай о родине».

слово «независимость», которое хоть и мало поэтично, но, пропетое моим благозвучным голосом того времени и подхваченное народом, хором и т. д., вызвало живой энтузиазм» (10, с. 37).

Музыка гимна не сохранилась. Австрийская полиция долго не могла забыть участие Россини в патриотической демонстрации. За ним даже установили строгий негласный политический надзор, длившийся многие годы.

Поражение наполеоновской армии не принесло Италии долгожданной свободы. Венский конгресс представителей европейских монархий (октябрь 1814 — июнь 1815) узаконил включение Северной Италии в состав Австрийской империи и восстановление феодально-абсолютистского строя по всей стране, раздробленной на ряд государств, зависящих от политики Австрии. Жестоким оскорблением отозвались в сознании итальянцев слова одного из «жандармов Европы», австрийского канцлера Меттерниха, сказавшего, что Италия «представляет собой не более, чем географическое понятие».

В стране воцарилась свирепая и мрачная феодально-клерикальная реакция, сочетавшаяся с национальным угнетением. Все буржуазные реформы были аннулированы. Мракобесие приняло самые нелепые, уродливые формы, малейшее проявление свободомыслия жестоко каралось. Само слово patria (родина) стало крамольным. Сколько лучших людей Италии было казнено, заточено в тюрьмы, сослано, выброшено из общественной жизни!.. Но и в страшных условиях политического террора и произвола свободолюбивый итальянский народ не склонил голову. Накапливались силы для революционных выступлений, деятельность карбонариев приобретала все больший размах.

Огромное общественное значение имел в ту пору оперный театр. Музыка была той областью идеологиче-

ской деятельности, которая в наименьшей степени зависела от бдительного контроля реакционной цензуры. Разумеется, оперные сюжеты и либретто должны были быть «вне подозрений», но музыка... О, искусство звуков пользовалось свободой, которой была лишена литература! И музыка в оперном театре стала для итальянцев отдушиной в давящей атмосфере деспотизма и угнетения.

«Правда, чтобы любить нынешнюю итальянскую музыку и любовно понимать ее, надо иметь перед глазами самый народ, его небо, его характер, выражения лиц, его страдания и радости, всю его историю — от Ромула, основавшего священное римское царство, до позднейшего времени, когда оно пало при Ромуле-Августуле II [1]. Бедной порабощенной Италии запрещено говорить, и она может лишь музыкой поведать чувства своего сердца. Все свое негодование против чужеземного владычества, свое воодушевление свободой, свое бешенство от сознания собственного бессилия, свою скорбь при мысли о прошлом величии и, рядом с этим, свои слабые надежды, свое ожидание, свою страстную жажду помощи — все это она облекает в мелодии, выражающие все — от причудливого опьянения жизнью до элегической мягкости, и в пантомимы, переходящие от льстивых ласк к грозному затаенному бешенству.

Таков эзотерический [2] смысл оперы-буффа. Экзотерическая [3] стража, в присутствии которой эта опера по-

[1] Ромул-Августул II — последний император Западно-Римской империи, свергнутый в 476 году. Предполагают, что под Ромулом-Августулом Гейне подразумевает короля обеих Сицилий Фердинанда I, правление которого было бесславным.

[2] Внутренний, тайный, скрытый, доступный лишь посвященным.

[3] Внешний, видный каждому.

ется и представляется, отнюдь не подозревает, каково значение этих веселых любовных историй, любовных горестей и шалостей, в которых итальянец скрывает свои убийственные освободительные замыслы, подобно тому как Гармодий и Аристогитон[1] скрывали свои кинжалы в миртовом венке. «Все это просто дурачество», — говорит экзотерическая стража, и хорошо, что она ничего не замечает. В противном случае импресарио вместе с примадонной и премьером скоро очутился бы на подмостках, именуемых крепостью; была бы учреждена следственная комиссия, все опасные для государства трели и революционные колоратуры были бы занесены в протокол, было бы арестовано множество арлекинов, замешанных в дальнейших ответвлениях преступного заговора, а с ними вместе также и Тарталья, Бригелла и даже старый осторожный Панталоне; бумаги доктора из Болоньи были бы опечатаны, сам он был бы оставлен под сильнейшим подозрением, а у Коломбины глаза распухли бы от слез по поводу такого семейного несчастья...» (8, т. 4, с. 199). Так писал в 1828 году Генрих Гейне в третьей части своих «Путевых картин», имея в виду прежде всего оперы Россини и лежащие в их основе традиции итальянской «комедии масок» с ее типизированными персонажами.

В стране, где все формы общественной жизни были под запретом или подозрением, оперный театр стал единственным местом дозволенных сборищ. В антрактах договаривались о торговых сделках, уславливались о встречах, заключали союзы священной борьбы за освобождение отчизны, ковались тайные заговоры против правителей...

[1] Гармодий и Аристогитон — убийцы афинского тирана Гиппарха, одного из наследников Писистрата (600—527 г. до н. э.).

Ко времени завершения Венского конгресса относится начало нового этапа в биографии Россини. Осенью 1815 года двадцатитрехлетний композитор впервые проник на оперные сцены Неаполя, города, с конца XVII века занимавшего в итальянском оперном искусстве ведущее положение. На рубеже XVII и XVIII столетий там сложилось яркое и сильное творческое направление, получившее широкую известность под названием Неаполитанской оперной школы, основателем и вождем которой был композитор Алессандро Скарлатти. С его именем связан расцвет оперы-серна. Неаполитанская школа создала и оперу-буффа. Она выдвинула Перголези, Пиччини, Дуранте, Порпора, Паизиелло, Чимароза, чьи творения принесли ей мировую славу и оказали влияние на композиторов многих других городов и стран. Неаполитанские музыканты ревниво относились к тем, кто, не будучи неаполитанцем, мог поколебать славу Неаполя.

И вот явился Джоаккино Россини — пезарец по рождению, болонец по воспитанию. Милан и Венеция подняли его на щит. Неаполь же не хотел о нем и слышать. Престарелый Паизиелло громогласно заявил, что Россини «непристойный композитор, пренебрегающий правилами искусства, чуждый хорошего вкуса» (28, т. I, с. 155).

Директор Неаполитанской консерватории композитор Дзингарелли запрещал своим питомцам знакомиться с произведениями автора «Танкреда». Бесспорно, этот «достойный» наставник был весьма узким и ограниченным музыкантом. Как-то в беседе с немецким композитором Шпором он сказал о Моцарте буквально следующее: «Да, он был не без способностей, только слишком мало жил, чтобы иметь возможность развить их должным образом; если бы он учился еще лет десять, то, ко-

нечно, смог бы написать что-нибудь хорошее» (31, т. 2, с. 18—19).

Однако гений Россини и вести о его триумфах в Северной и Центральной Италии сломили предубеждение неаполитанцев. Импресарио двух самых крупных театров Неаполя — «Сан-Карло» и «Дель Фондо» Доменико Барбайя, энергичный, умный и дальновидный человек, блестящий театральный организатор, пригласил Россини в столицу Южной Италии и заключил с ним долгосрочный контракт, обязывавший его ежегодно писать по две-три оперы.

Россини приехал в Неаполь в конце мая 1815 года. Прежде чем приступить к сочинению оперы, предназначавшейся для открытия осеннего сезона, он тщательно изучил артистический состав труппы, ее великолепный оркестр, руководимый дирижером Джузеппе Феста, и отличный хор театра «Сан-Карло». Мимо его внимания не прошли ни акустические особенности театра (он вмещал 3500 зрителей и был самым большим в Европе), ни художественные запросы местной публики. Только после этого Россини счел возможным начать работу над оперой, которую должен был вынести на суд неаполитанцев.

Среди первоклассных певцов, собранных в труппе Барбайя, выделялись два тенора — Андреа Нодзари и Мануэль Гарсиа, певица Изабелла Кольбран, обладавшая редкостным голосом, диапазон которого охватывал почти три октавы (от *соль* малой октавы до *ми* третьей) и отличался ровностью, силой и красотой. Она славилась тонким музыкальным вкусом, выразительной фразировкой и нюансировкой, безупречной дикцией и актерским дарованием трагедийного плана.

Изабелле Кольбран была поручена главная партия в новой опере Россини. Молодого композитора пленил

талант замечательной артистки. Все последующие оперы, сочинявшиеся для неаполитанских театров, Россини создавал в расчете на ее дарование и исполнение. Совместная работа сблизила их. В конце 1821 года Изабелла стала женой Джоаккино Россини.

Наконец, 4 октября состоялась премьера оперы «Елизавета, королева Англии», которая представляет несомненный интерес в творческой эволюции Россини. Она была написана в серьезном жанре, на весьма произвольно трактованный исторический сюжет. Значительным новшеством было введенное Россини сопровождение всех речитативов струнными инструментами оркестра. Тем самым он упразднил в опере-сериа «сухие» речитативы и открыл путь к созданию патетических и напевных речитативов, опирающихся на выразительно трактованную оркестровую партию. Благодаря этому нововведению в опере-сериа возникли условия для целостного и сквозного музыкального развития, которое раньше ей было недоступно.

Быть может, еще более смелым новшеством явилось то, что Россини выписал в партитуре вокальные партии со всеми виртуозными пассажами и украшениями, прежде произвольно импровизируемыми, потребовав от певцов точного исполнения авторского текста. Это означало подлинную реформу итальянского оперного пения. На такое мог отважиться только Россини, величайший мастер вокального письма.

В том, насколько осознанно и продуманно Россини подошел к этой реформе, убеждает одно из его писем, где он изложил свое понимание проблемы «композитор — исполнитель». Правда, письмо это написано много позднее (февраль 1851 года), но в нем теоретически осмыслено то, что было творчески осуществлено в молодые годы.

«Итак, скажу вам, что хороший певец для хорошего исполнения своей партии должен быть достойным интерпретатором замыслов композитора и стараться передать их со всей энергией и наивозможной силой. Кроме того, музыканты должны быть точными исполнителями того, что написано в нотах. В конце концов композитор и либреттист являются единственными истинными творцами. Кое-какие ловкие певцы умеют иногда щегольнуть дополнительными фиоритурами, и если это называется творчеством, тогда пусть себе так и называют. Но нередко подобное творчество оказывается неудачным, оно искажает очень часто мысли композитора и лишает их той простоты выразительности, которой они должны были бы обладать.

Французы употребляют фразу «créer un rôle»[1]. Этот тщеславный галлицизм могли бы присвоить себе певцы — первые исполнители главных партий в какой-нибудь новой опере, полагающие, что они являются образцом для подражания другими певцами, которые потом будут приглашены для исполнения той же самой роли. Здесь слово творить кажется неуместным, ибо если считать, что творить означает извлекать из ничего, то певец, наоборот, работает несомненно с чем-то, то есть со стихами и музыкой, которые не являются его собственными созданиями. Вот что мне хотелось изложить вам, и, по-моему, этого за глаза достаточно для ответа на ваш вопрос» (10, с. 24—25).

Этим принципам Россини всегда неукоснительно следовал во всех своих контактах с певцами. Камиль Сен-Санс в воспоминаниях о Россини приводит характерный факт, имевший место в конце 1850-х годов:

[1] Создать роль (*франц.*).

«К несчастью, я не присутствовал на вечере, на котором Патти впервые пела у Россини. Известно, что после исполнения ею арий из «Севильского цирюльника» он сказал ей после многочисленных комплиментов:

— Чья это ария, которую вы только что исполнили?

Я увидел его спустя три дня после этого случая: он все еще не мог успокоиться.

— Я допускаю, — сказал он мне, — что мои арии должны снабжаться украшениями: они созданы для этого. Но чтоб даже в речитативе не оставить ни одной ноты из того, что я написал, это уже действительно слишком...

И в раздражении он жаловался, что певицы-сопрано упорствуют в своем желании петь эту арию, написанную для контральто, тогда как он написал для сопрано столько арий, которые совсем перестали петь.

Дива, в свою очередь, была очень раздражена. Но она рассудила, что иметь в лице Россини врага было бы слишком опасно... Через несколько дней, кающаяся, она пришла просить у него советов. Они послужили ей на пользу, так как до тех пор ее ослепительный, чарующий талант не был совершенным.

Через два месяца после этого происшествия Патти под аккомпанемент маэстро пела арии из «Сороки-воровки» и «Семирамиды», присоединив к своим блестящим качествам абсолютную точность исполнения, которой она с тех пор всегда придерживалась» (10, с. 138).

Неаполитанская публика приняла «Елизавету» с восторгом. Рецензент местной газеты писал: «Синьор Россини, достоинства которого, как ни странно, еще недавно были кое-кому неведомы, ныне торжествует победу в первых театрах этой старинной колыбели искусства и музыкального гения. Его «Елизавете, королеве Англии» непрерывно рукоплещут на сцене театра «Сан-Карло»,

где сложились и выросли на славу Италии и к восхищению всей Европы великие композиторы самой славной в истории музыки эпохи» (28, т. 1, с. 169).

Неаполитанцев прежде всего пленил пышный виртуозный вокальный стиль оперы. Россини, изучив их вкусы, дал им именно то, что они более всего желали. Но хотя оркестровая партитура оперы свидетельствовала о развитии мастерства, по словам самого композитора, он все-таки «принес в жертву успеху» выразительность и драматизм. Россини трезво отдавал себе отчет в том, что «Елизавета»— некий творческий компромисс, и потому не дорожил ею. Когда в 1838 году импрессарио театра «Пергола» во Флоренции обратился к нему с просьбой помочь советом в постановке этой оперы, Россини ответил: «Не могу дать вам никаких указаний к «Елизавете», поскольку из моей памяти выскочили совершенно какие бы то ни было воспоминания о костюмах, декорациях и т. д. Это произведение относится к тем, которые надо предать забвению. Дайте публике, любящей новое, современную музыку...» (10, с. 21).

Итак, Неаполь был завоеван. Отныне вся Италия рукоплескала Россини.

Глава V

«СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК»

Когда в декабре 1815 года Россини в Риме готовил премьеру оперы «Торвальдо и Дорлиска», импресарио римского театра «Торре Д'Арджентина» («Серебряная Башня») предложил ему сочинить оперу-буффа. Сохранился контракт, который импресарио заключил с Россини. Этот документ наглядно показывает, насколько кабальным было положение итальянских композиторов

в начале прошлого века и в каких трудных условиях протекала их работа.

«Рим, 15 декабря 815

Благородный театр Серебряной Башни

Настоящим актом, написанным частным образом, но имеющим силу и ценность публичного контракта, между уговаривающимися сторонами заключено следующее:

Синьор герцог Сфорца-Чезарини, импресарио названного театра, ангажирует маэстро Джоаккино Россини на ближайший сезон во время карнавала 1816 года; упомянутый Россини обещает и обязуется сочинить и поставить... оперу-буффа, которая будет представлена в этом сезоне в указанном театре и на либретто, новое или старое, которое ему будет предложено упомянутым герцогом импресарио.

Маэстро Россини обязуется сдать партитуру к середине января и приноровить ее к голосам певцов; кроме этого, он обязуется сделать все те изменения, которые покажутся необходимыми как для успеха самой музыки, так и для удобства синьоров певцов.

Маэстро Россини обещает также и обязуется прибыть в Рим для выполнения настоящего контракта не позднее текущего месяца и вручить копиисту совершенно готовый первый акт своей оперы 20 января 1816 года (указывается именно 20 января, дабы иметь возможность провести полностью репетиции и поставить оперу в день, какой угодно будет импресарио, имея в виду, что первое представление назначается на 5 февраля). Маэстро Россини должен также вручить копиисту в надлежащий срок второй акт своей оперы, чтобы она могла быть представлена в вышеуказанный день; в противном случае маэстро Россини терпит убытки, ибо должно быть так, а не иначе.

Помимо этого, маэстро Россини вменяется в обязанность дирижировать, как это принято, своей оперой и присутствовать на всех репетициях, вокальных и оркестровых, всякий раз, как это окажется необходимым, и обязуется также присутствовать на первых представлениях, данных подряд, и руководить исполнением, сидя за чембало и т. д. ибо должно быть так, а не иначе.

В возмещение за его труды герцог Сфорца-Чезарини обязуется уплатить ему сумму в размере четырехсот римских скуди по истечении трех первых представлений, которыми он должен дирижировать за чембало...» (28, т. 1, с. 178—180).

К 20 декабря Чезарини сформировал необходимую труппу. Возглавил ее Мануэль Гарсиа (1775—1832), родом испанец, превосходный тенор и одаренный композитор, автор ряда тонадилий — испанских музыкально-театральных пьес. В качестве примадонны пригласили Джельтруду Ригетти-Джорджи, обладательницу великолепного контральто с редким диапазоном (от нижнего *фа* до верхнего *си-бемоль*). Она отличалась живостью и бойкостью игры и привлекательной внешностью. Главную буффонную роль поручили баритону Луиджи Дзамбони, который входил в число лучших итальянских артистов этого амплуа. Один из тогдашних журналов назвал его «настоящей комедией в действии».

По желанию Россини в качестве литературного первоисточника была избрана комедия Бомарше «Севильский цирюльник». В Италии часто случалось, что на один и тот же сюжет и даже на одно либретто писали оперы разные композиторы. Но в данном случае это было смелой затеей. Дело в том, что на данный сюжет уже существовала опера, сочиненная еще в 1782 году,— «Севильский цирюльник» Паизиелло, который почитался жемчужиной итальянского комедийного репертуара.

Посягнув на тот же сюжет, молодой Россини вступал в соревнование с маститым композитором и как бы бросал вызов приверженцам старинной оперы-буффа.

Предусмотрительный и тактичный Россини предвидел возможность враждебных выпадов со стороны поклонников Паизиелло и потому совместно с либреттистом Чезаре Стербини придумал новое название своей опере. На первых представлениях она именовалась «Альмавива, или Тщетная предосторожность». В предпосланном либретто «Обращении к публике» авторы писали:

«Комедия синьора Бомарше, называющаяся «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность», ставится в Риме переработанной в комическую оперу под названием «Альмавива, или Тщетная предосторожность». Переименование обусловлено чувством уважения и почтения, которое испытывает автор музыки к знаменитому Паизиелло, уже использовавшему этот сюжет под первоначальным названием. Призванный взять на себя то же трудное задание, синьор маэстро Джоаккино Россини, дабы не заслужить упрека в дерзких помыслах соперничества с бессмертным предшественником, специально потребовал, чтобы «Севильский цирюльник» был снабжен совершенно заново написанными стихами и чтобы к нему были добавлены многие новые сцены для музыкальных номеров, которые вместе с тем отвечали бы современным театральным запросам, столь изменившимся с того времени, когда писал свою музыку прославленный Паизиелло.

Некоторые другие различия между построением предлагаемой оперы и французской комедией, помимо указанных, возникли из-за необходимости ввести в данное произведение хоры, как потому, что это диктуется современными обычаями, так и для того, чтобы в театре таких больших размеров музыка произвела должное впе-

чатление. Почтенная публика уведомляется обо всем этом в оправдание автора новой оперы, который без стечения столь важных обстоятельств не осмелился бы ввести ни одного самого малого изменения во французскую пьесу, уже освященную одобрением в театрах всей Европы» (28, т. 1, с. 192).

Надо отдать должное авторам «Обращения» — оно составлено тонко. Тут и почтительные реверансы в сторону итальянского предшественника и прославленного французского комедиографа, и одновременно сдержанная, но полная достоинства декларация прав современного композитора на утверждение оперной специфики и на новаторство.

Либретто Стербини в целом весьма удачно и намного лучше того, на которое написана опера Паизиелло. Впервые Россини получил либретто с ярко очерченными характерами, естественным развитием действия и остроумными диалогами. И он создал подлинный шедевр. Правда, Россини принимал участие в работе либреттиста и многое подсказывал ему. В частности, свежую и необычную экспозицию главной героини — Розины, партия которой в первом акте начинается не с традиционной выходной арии, а с короткой взволнованной реплики, вызванной драматической ситуацией.

Антифеодальная сатирическая направленность комедии в опере оказалась несколько сглаженной, зато полностью сохранились антиклерикальные мотивы, присущие пьесе Бомарше. Они воплощены в образе дона Базилио, священнослужителя и учителя пения Розины. Это клеветник и интриган, прячущий под черной сутаной жадную, завистливую душу. В Риме, цитадели католицизма, подобная сатира на духовенство была делом нешуточным.

Стербини приступил к написанию либретто 18 января

1816 года, и 29-го числа того же месяца оно было закончено. Параллельно шло сочинение музыки. Двухактная опера, вошедшая в золотой фонд мирового оперного искусства, была создана за 19—20 дней! Такой творческий подвиг мог совершить только композитор, обладавший огромным талантом и мастерством.

В «Севильском цирюльнике» двадцатичетырехлетний Россини предстает выдающимся оперным драматургом, достойным последователем Моцарта и лучших итальянских буффонных традиций. Все лучшее, что было в его прежних комических операх, как бы сконцентрировалось в новом творении, расцвело и принесло дотоле невиданные плоды. Действующие лица оперы получили сочные, многогранные характеристики, музыка чутко следует за неожиданными поворотами действия, передает разноречивые и мгновенно меняющиеся чувства героев.

Поразительны богатство и гибкость вокальной мелодики. В ней слышатся и отзвуки шаловливых городских бытовых канцон, и широкая лирическая кантилена, и интонации темпераментной итальянской речи — возгласы, восклицания... В коротком финале второго действия звучит даже мелодия русской плясовой песни «Ах, зачем бы огород городить». Ее задорный, жизнерадостный напев, ритмически слегка преображенный, чудесно венчает оперу.

Но каким образом в партитуру «Севильского цирюльника» попала русская хороводная песня?

В те годы в Италию постоянно наезжали представители русской интеллигенции и аристократии. Многие из них были любителями театра, хорошими музыкантами. Они радушно принимали у себя художников, артистов. Россини был вхож в несколько таких русских салонов. Вероятно, там он и услышал песню «Ах, зачем бы огород городить» и вскоре положил ее в основу кантаты

«Аврора», сочиненной в ноябре 1815 года в качестве подношения ко дню именин княгине Екатерине Ильиничне Кутузовой, вдове фельдмаршала М. И. Кутузова, с которой он познакомился в Италии.

Мелодия песни, по-видимому, полюбилась Россини, и, когда месяц спустя началась работа над новой оперой, он с блеском использовал ее вторично.

В неменьшей степени поразителен оркестр «Севильского цирюльника» — звонкий и певучий, красочный и прозрачный, «словоохотливый» и многозначительный.

В «Севильском цирюльнике» Россини довел до совершенства найденный им еще в предшествующих операх-буффа прием огромного эмоционально-динамического нарастания, достигаемого и постепенным усилением силы звучности, и подключением новых певческих голосов и инструментов оркестра, и общим ускорением темпа, и ритмическим нагнетанием. Такое крешендо Россини вводил в конце некоторых арий, ансамблей и обязательно в заключение оперных финалов. Оно создавало необходимую кульминацию, захватывало и магнетизировало слушателей. Правда, порой Россини злоупотреблял этим эффектным приемом, за что заслужил от современников прозвище «Синьор крешендо».

Джельтруда Ригетти-Джорджи в своих воспоминаниях отмечает, что в основе россиниевских крешендо лежит ритм и динамика возбужденной речи, то есть следование объективным закономерностям человеческой психики.

«Я неоднократно слышала, что Россини обязан своим крешендо Дженерали [1]. Россини обязан ими только самому себе. Он видел, что публика любила грохот и раз-

[1] Дженерали Пьетро (1783—1832) — римский оперный композитор.

ражалась неистовыми аплодисментами при громком и энергичном звучании. Он следовал выразительности естественной речи, когда в пылу спора человек разгорячается все больше и больше и все сильнее повышает свой голос. Россини учел действие этого естественного крешендо и применил его в своих сочинениях. Но надо заметить, что он не всегда придерживается этой системы... Например, романс Дездемоны в «Отелло», каватина «Di tanti palpiti» должны вызвать у слушателей чувство умиления, и нет необходимости прибегать к литаврам и тарелкам, чтобы усилить это чувство. В квартетах, квинтетах и финалах он прибегает иногда к необычайной быстроте движения музыки. Я хотела бы посмотреть, как выглядел бы один из этих номеров, если бы заканчивался так томно, как ария «Когда придет мой возлюбленный» Паизиелло» (10, с. 71).

Крешендо, конечно, не было «персональным» изобретением Россини, оно наблюдалось в операх многих итальянских композиторов конца XVIII и начала XIX века. Однако только у Россини этот прием получил наиболее художественно убедительное, темпераментное, поистине ошеломлявшее слушателей воплощение. Поэтому-то прием оперного крешендо стали связывать прежде всего с музыкой Россини.

Огромное место в «Севильском цирюльнике» занимают ансамбли. Они — средоточие музыкально-драматического действия, столкновения разных персонажей. Великий Моцарт в своих новаторских операх впервые перенес развитие действия из речитативов в ансамбли. По его стопам пошел и Россини.

«Севильский цирюльник» — подлинно реалистическая музыкальная комедия. Герои ее наделены типическими, выхваченными из жизни характерами. Ситуации, при всей их комедийной нагроможденности и яркой театраль-

ности, естественны и правдивы. «„Севильский цирюльник" останется навсегда неподражаемым образцом своего рода,— писал Чайковский.— Той непритворной, беззаветной, неудержимо захватывающей веселости, какою брызжет каждая страница «Цирюльника», того блеска и изящества мелодии и ритма, которыми полна эта опера, — нельзя найти ни у кого» (18, с. 117).

Любопытна сценическая судьба этой оперы. На премьере 20 февраля 1816 года «Цирюльник» провалился. Как и почему все это произошло, рассказывает Джельтруда Ригетти-Джорджи в своих интереснейших воспоминаниях:

«Либреттисту Ферретти поручили сочинить либретто для театра «Арджентина», главная роль предназначалась для тенора Гарсиа. Ферретти представил сюжет о влюбленном в трактирщицу чиновнике, ухаживаниям которого противодействовал один судья. Импресарио показалось, что сюжет несколько вульгарен, и, отказавшись от Ферретти, он обратился к другому либреттисту, синьору Стербини. Последнему не повезло с «Торвальдо и Дорлиской», и он решил еще раз бросить вызов судьбе. Договорились с Россини о сюжете нового либретто, и, по общему согласию, выбор пал на «Севильского цирюльника». Россини не писал Паизиелло, как предполагают, ибо знал, что один и тот же сюжет может быть успешно использован различными художниками. Кто из знаменитых трагиков XVIII века не сочинял «Меропу»! «Олимпиада» почти одновременно была положена на музыку Чимарозой и Паизиелло без того, чтобы один спрашивал разрешения у другого. В своем обращении к публике Россини объяснил, что он взял сюжет, с таким мастерством уже использованный Паизиелло, не для того, чтобы обидеть достойнейшего композитора. Быть может, этот жест сыграл некоторую роль

в последующем провале. О, чего только не говорилось по этому поводу в тот день на улицах и в кафе Рима! Завистники и злопыхатели жаждали доказать, что от гениального Россини не осталось и следа, и поэтому были чрезвычайно удивлены, услышав, что благородный импресарио театра «Арджентина» предложил ему сочинить оперу. Все приготовились провалить Россини и, чтобы лучше преуспеть в задуманном, начали упрекать его за то, что он взял сюжет, использованный Паизиелло. «Вот, — кричали, собравшись в кружках, — до чего может довести гордыня юношу, который не слушает советов! Ему взбрело в голову стереть бессмертное имя Паизиелло! Ты еще пожалеешь об этом, безумец, ты еще пожалеешь!»

В подобных случаях от друзей мало толку, их благоразумное молчание иногда воодушевляет и подогревает врагов.

Из-за своей уступчивости, оказавшейся роковой, Россини, глубоко уважавший тенора Гарсиа, разрешил ему сочинить ариетту, которая должна была быть им пропета под окнами Розины после интродукции.

Гарсиа действительно сочиняет испанские любовные песни.

Но Гарсиа, настроив на сцене гитару, что вызвало бесцеремонные смешки в зале, спел свою каватину без всякого воодушевления, и публика отвергла ее с негодованием. Я приготовилась к самому худшему. Трепеща поднялась по лесенке, которая должна была вывести меня на балкон, чтобы пропеть следующие два слова: «Продолжай, о дорогой, о, продолжай так» («Segui, o caro, deh segui cosi»). Римляне, привыкшие бурно рукоплескать мне в «Итальянке в Алжире», ожидали, что я снова заслужу аплодисменты приятной любовной каватиной. Услышав

эти несколько слов, они разразились свистками и бранью. Затем случилось то, чего и следовало ожидать. Каватина Фигаро, хотя и мастерски пропетая Дзамбони, и прелестнейший дуэт Фигаро и Альмавивы, исполненный также Дзамбони и Гарсиа, не были даже прослушаны. Наконец, я появилась уже не у окна, а на сцене, возлагая надежды на помощь моих предыдущих тридцати девяти выступлений, проходивших с неизменным успехом.

В ту пору... мне едва минуло 23 года. Мой голос считался в Риме одним из самых красивых, когда-либо слышанных. Я всегда с честью исполняла свой долг, и я считалась любимицей римлян. Поэтому они затихли и приготовились слушать меня. Я набралась снова храбрости, и как я пропела «каватину гадюки» [1], пусть скажут сами римляне и Россини. Они оказали мне честь тремя последовательными вызовами, и даже Россини поднялся один раз, чтобы поблагодарить их. Сильно ценивший тогда мой голос, он повернулся ко мне от чембало и сказал шутя: «Вот это дар!» — «Поблагодари его, — ответила я ему, улыбаясь, — ибо без его милости в этом месте ты бы не поднялся со своего стула!» Тогда решили, что опера воскресла, но оказалось иначе. Мы спели с Дзамбони красивый дуэт Розины и Фигаро, и зависть, закусив удила, пустилась во все тяжкие. Свистели со всех сторон. Подошли к финалу, представляющему собой классическую композицию, которая оказала бы честь любому мировому композитору. Взрывы смеха,

[1] Это неожиданное для русского читателя название каватины Розины из I действия оперы объясняется тем, что в оригинальном итальянском тексте арии есть такие слова: «Ma se mi toccano dov' è il mio debole, sarò una vipera», то есть: «но если меня заденут за живое, я стану гадюкой» (*Примеч. сост.*).

крики, свистки, и если наступало затишье, так только для того, чтобы после него они раздавались еще сильнее.

Затем наступила очередь красивого унисона: «Это приключенье»[1]. Кто-то с галерки завопил петушиным голосом. «Вот они — похороны герцога Чезарини»[2]. Невозможно описать оскорблений, которые посыпались на Россини, остававшегося стойко за своим чембало и казалось говорившего: «Прости, о Аполлон, этим синьорам, ибо они сами не ведают того, что творят».

По окончании первого акта Россини на глазах у всех принялся аплодировать, но не своей опере, как все решили, а актерам, которые, по правде говоря, сделали все от них зависящее. Многие сочли это за личную обиду. Этого достаточно, чтобы представить, каков был «успех» второго акта.

Россини покинул театр с видом самого равнодушного зрителя. С душой, полной смятения, я отправилась к нему домой успокоить его, но Россини не нуждался в моих утешениях: он спокойно спал.

На следующий день Россини убрал из своей партитуры все то, что казалось ему действительно достойным порицания, а затем притворился больным, вероятно, для того, чтобы не появляться за чембало. Между тем римляне образумились и решили со вниманием прослушать всю оперу, чтобы затем оценить ее по справедливости. Они явились в театр и во второй вечер и прослушали оперу в полнейшей тишине. Опера была увенчана аплодисментами всего зала. После спектакля мы все отпра-

[1] Точнее: канон в унисон.

[2] Импресарио театра «Арджентина» Сфорца-Чезарини скоропостижно скончался 6 февраля 1816 года после посещения утром того дня первой репетиции «Севильского цирюльника» Россини (*Примеч. сост.*).

вились к мнимому больному, его постель была окружена многими именитыми римскими синьорами, сбежавшимися поздравить его с превосходнейшим произведением. На третьем спектакле аплодисменты все крепли: наконец-то «Севильский цирюльник» Россини попал в число музыкальных произведений, которые никогда не стареют...

Наконец все согласились на том, что «Севильский цирюльник» — шедевр. Повсюду импресарио и певцы хватались за него, как за якорь спасения. Финал, дуэт, квинтет, терцет производят потрясающее впечатление» (10, с. 78—81).

Одна из римских газет писала:

«Если на премьере «Севильский цирюльник» не встретил одобрения у публики, то во второй раз и на следующих спектаклях он был оценен по достоинству и вызвал такой энтузиазм, что весь театр содрогался от «Evviva!» [1] по адресу маэстро Россини. По нескольку раз его вызывали на сцену и наконец отвели при свете факелов домой...» (28, т. 1, с. 201).

А вот как сам композитор в письме в Неаполь к Изабелле Анджеле Кольбран рассказывал о победе своей оперы:

[Рим, 1816]

«...Я хотел бы, чтобы моя прелестная подруга оказалась сейчас в Риме, дабы стать свидетельницей моего триумфа. Мой «Цирюльник» с каждым днем пользуется все большим успехом, и даже к самым заядлым противникам новой школы он сумел так подлизнуться, что они против своей воли начинают все сильнее любить этого

[1] «Да здравствует!» (*итал.*).

ловкого парня. Серенада Альмавивы распевается здесь по ночам на всех улицах, большая ария Фигаро «Largo al factotum» стала коронным номером всех басов, а каватина Розины «Una voce poco fa» — вечерней песней, с которой каждая красотка ложится спать, чтобы утром проснуться со словами «Lindoro mio sara»...

Во втором действии, которое, откровенно говоря, слабее первого, больше всего нравится дуэт графа, переодетого учителем пения, и доктора Бартоло: «Мир и радость», ария старого опекуна «Quando mi sei vicina», в которой я передразнил старую школу, и конец терцета Розины, Альмавивы и Фигаро «Zitti, zitti, piano, piano». Меньше всего нравится квинтет, в котором больной лихорадкой Базилио уходит и снова возвращается. Я сам охотно признаюсь, что квинтет Паизиелло гораздо проще и грациознее моего...» (10, с. 17, 18).

С 1816 года началось проникновение опер Россини и за пределы Италии. К нему пришла всеевропейская слава. Россини стал в ряд с крупнейшими композиторами современности.

В 1817 году «Севильский цирюльник» зазвучал в Барселоне, в 1818-м — в Лондоне, в 1819 году завоевал Париж, Вену, а затем и другие европейские города. В 1822 году ему уже рукоплескали в Петербурге, а в 1826 году — в Нью-Йорке.

Глава VI

НОВЫЕ ЗАМЫСЛЫ, НОВЫЕ РЕШЕНИЯ

Достигнув в «Цирюльнике» вершины итальянской оперы-буффа, Россини отныне сосредоточивает свои творческие интересы преимущественно на серьезной опе-

ре, стремясь расширить и углубить то, что было найдено им в «Танкреде» и, частично, в «Елизавете». Когда же он все-таки обращается к комическому жанру, то ищет его драматургического обновления.

Оперы, созданные Россини в 1816—1823 годах, отличаются жанровым многообразием и своего рода жанровым взаимопроникновением. Композитор перестает рассматривать оперу-серия и оперу-буффа как нечто абсолютно изолированное, взаимоисключающее. Если еще в «Танкреде» он ввел ансамбли, характерные для оперы-буффа, а в «Итальянке в Алжире» — патетические арии, типичные для серьезной оперы, то теперь композитор действует более решительно: в комических операх появляются драматические и даже трагические ситуации, в серьезной опере — жанрово-бытовые. Россини осуществлял в Италии ту оперную реформу, которую тридцатью годами раньше в условиях Вены осуществил великий Моцарт. В операх Россини усиливаются лирико-психологические черты, обостряется драматизм, возникают элементы героической ораториальности.

По-прежнему Россини пишет легко и быстро, но усложнение и углубление творческих замыслов заставляло его порой работать более напряженно.

«Легкость, с которой Россини сочинял музыку, невообразима, — рассказывает Ригетти-Джорджи. — Но разрешите сделать оговорку. Когда Россини сочиняет, вдохновленный своим гением, он пишет с необыкновенной быстротой. Шум, который стоит вокруг него, не только не мешает, а, наоборот, помогает сочинять музыку. Как и Чимарозу, болтовня друзей вдохновляет его на новые мысли. Не так обстоит дело, когда он сочиняет, например, «Моисея». Тогда ему нужно сосредоточиться, искать, снова искать, напряженно работать, и порой, преодолевая трудности, Россини ускользает от Россини.

Впрочем, я видела его в Риме сочиняющим «Золушку» посреди самого невероятного шума. Он просил своих друзей помочь ему таким образом. «Если вы уйдете, — говорил он порой, — у меня не будет стимула и поддержки». Странная причуда!» (10, с. 88—89).

«Золушка», которую упоминает Ригетти-Джорджи, близка к комическому жанру. В основе ее либретто — одноименная сказка Шарля Перро. Однако Россини уже в ту пору недолюбливал фантастические сюжеты.

«Я всегда был рьяным приверженцем естественности и непринужденности ситуаций, которые составляют сущность искусства...» (10, с. 30).

Идя навстречу вкусам композитора, либреттист Джакомо Ферретти исключил из текста все волшебные и сверхъестественные мотивы. Впрочем, Россини, отвергнув жанр оперы-сказки, не сделал из «Золушки» и оперы-буффа, не стал на новый лад повторять то, что было им найдено в «Севильском цирюльнике». Он создал прелестную бытовую музыкальную комедию, выдержанную в лирических тонах и даже не лишенную нескольких драматических эпизодов. «Dramma giocoso», то есть «веселая драма» — таково жанровое определение, которое Россини дал своему творению. Изобилие очаровательных мелодий, то песенных, то облаченных в блестящий виртуозный наряд, великолепные вокальные ансамбли, разнохарактерные арии и каватины, темпераментная увертюра определили большой успех этой оперы не только в Италии, но и далеко за ее пределами.

Премьера «Золушки» состоялась в римском театре «Валле» 25 января 1817 года. Заметим, что партия Золушки, как и партия Розины в «Цирюльнике», была написана в расчете на исполнение Джельтрудой Ригетти-Джорджи и, следовательно, предназначена для контральто. По словам первой исполнительницы этой

роли, «Золушка может быть исполнена с полным успехом только певицей, обладающей голосом ровным, подвижным и гибким, охватывающим две с половиной октавы. Тот, кого природа не одарила всем этим, согласно замыслу Россини, не должен петь партию Золушки» (10, с. 82).

Прошло чуть больше месяца после премьеры «Золушки», а Россини уже приступил к сочинению новой оперной партитуры для театра «Ла Скала» в Милане. Либретто будущей оперы было написано Джованни Герардини по мотивам мелодрамы «Сорока-воровка» французских писателей Добиньи и Кенье. В основу пьесы (она была поставлена в Париже в 1815 году) лег случай из реальной жизни. В одном провинциальном городке Франции заподозрили в краже столового серебра бедную служанку. Ее осудили и казнили. После ее гибели выяснилось, что серебряный прибор утащила сорока...

«Пишу оперу, которая называется «Сорока-воровка», — сообщал Россини матери в письме от 19 марта 1817 года. — Либретто, только недавно положенное на стихи, сводит меня с ума... сюжет превосходен» (28, т. 1, с. 285).

На этот раз в распоряжении Россини было свыше двух месяцев — для него срок немалый. Он работал с увлечением. У Россини было благодарное либретто, рисующее трагедию простых людей. Герой оперы — пожилой солдат Фернандо — оказался дезертиром, потому что его приговорили к смертной казни за ничтожный проступок, вызвавший гнев офицера. Дочь Фернандо Нинетту, служанку в доме богатых крестьян, заподозрили в краже столового серебра и заточили в тюрьму. Судейский трибунал выносит ей смертный приговор. В камеру осужденной приходит подеста — главный судья, он домогается любви девушки в обмен на жизнь. Все

эти ситуации, казалось, были непосредственно взяты из гущи народной жизни Италии, где произвол властей стал нормой общественной жизни.

И опять Россини создал новый для Италии жанр — реалистическую музыкальную драму, в которой переплавились в иное качество черты и серьезной и комической оперы.

Действие в «Сороке-воровке» развивается естественно и устремленно. Яркие драматические контрасты, сопоставление светлых жанровых сцен, полных лирики и мягкого юмора, с эпизодами глубоко патетическими и трагическими выделяют эту оперу из всего ранее сочиненного Россини. Многочисленные и разнохарактерные хоры насыщают партитуру; особенно примечательны мрачный хор судей, отдаленно предвещающий хор жрецов из «Аиды» Верди, и хор народа, оплакивающий Нинетту, которую ведут на казнь. Суровая и скорбная музыка хора, маршевый ритм, минорный лад, экспрессивные нарастания и спады звучности, мерные паузы, глухая дробь барабана — все это напоминает Траурный марш Госсека, композитора Великой французской революции. Возможно, Россини в детстве, во время оккупации Италии французской армией, довелось слышать суровый, грозный марш Госсека, поразивший воображение и Бетховена.

Сохраняя характерную для себя виртуозность вокального стиля, композитор вместе с тем обогатил его напевной декламационностью. Яркий пример новых тенденций в творчестве Россини, истоки которых восходят еще к «Танкреду», — патетическое ариозо Фернандо, в котором уже предугадывается стиль вердиевского «Риголетто».

Превосходна увертюра к «Сороке-воровке».

Принципиально новое в ней — музыкально-тематиче-

ская связь с оперой. После медленного вступления, выдержанного в характере торжественного праздничного марша (своего рода обещание счастливой развязки [1]), следует быстрая часть, главная тема которой, звучащая вначале трепетно и печально, заимствована из партии Нинетты: ее прощальный дуэт в тюремной камере.

Творческий рост Россини сказался и в трактовке оркестра. Его роль в опере стала гораздо содержательнее и значительнее, ритм и гармония богаче, разнообразнее. Некоторые современники рассматривали это как следствие все более углубившегося знакомства с искусством венских классиков. Так, корреспондент лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» писал из Милана: «Это факт, что Россини после своего последнего пребывания в Милане сумел усвоить много музыки немецких классиков: я сам слышал, как он играл на память целые отрывки из Гайдна, Моцарта и Бетховена, о которых даже нельзя было предполагать, что они могут быть ему известны. Когда я его спросил, почему он не пишет в манере этих мастеров, он мне ответил: «В Италии несвоевременно писать возвышенную музыку: публика уснула бы. Если когда-нибудь я буду призван сочинить оперу для венской сцены, я постараюсь писать иначе» (28, т. 1, с. 286).

В словах немецкого критика есть доля истины. Несомненно, Россини многому научился у названных композиторов. Он сам многократно на разных этапах своей жизни говорил о своем преклонении перед их творчест-

[1] Действительно, в последний момент в сорочьем гнезде обнаруживается пропавшее серебро, народ приветствует оправданную Нинетту, и в довершение всеобщей радости приходит амнистия Фернандо.

вом. В 1860 году на вопрос, кого из немецких классиков он чтит больше всего, Россини ответил:

«Я занимаюсь Бетховеном два раза в неделю, Гайдном — четыре, а Моцартом — ежедневно» (25, т. 2, с. 308—309). Моцарт был для Россини превыше всего. Его он называл «истинным титаном музыки», своим «кумиром и учителем» (28, т. 2, с. 434).

Даря знаменитому вокальному педагогу Пьермарини один из моцартовских портретов, Россини написал на нем: «Я дарю вам изображение Моцарта, снимите перед ним шляпу, как это делаю я перед маэстро всех маэстро».

А под другим, подаренным юному композитору, сделал такую подпись:

«Он был кумиром моей юности, отчаянием моего зрелого возраста, теперь он — утешение моей старости» (28, т. 3, с. 278—279).

В 40-х годах, беседуя как-то с известным французским историком Франсуа Гизо, Россини заговорил о музыке и стал превозносить до небес Бетховена. «Я считал, — сказал ему Гизо, — что ваши два гения не очень согласуются». — «Вы ошибаетесь, — ответил с жаром Россини, — для меня Бетховен первый из всех!» — «Но в таком случае Моцарт?» — «Он — единственный!» (28, т. 3, с. 278—279).

Когда в беседе с Вагнером, состоявшейся зимой 1860 года в Париже, зашел разговор о Гайдне и Моцарте, Россини воскликнул: «Не могу вам передать, как я восхищаюсь их тонкими знаниями и свойственной им естественной уверенностью, сквозящей у них из каждой страницы. Я им всегда завидовал. Науку нужно одолеть на школьной скамье, но еще нужно быть Моцартом, чтобы уметь ею пользоваться. Что касается Баха, если говорить пока только о немцах, — то его гений просто

подавляет. Если Бетховен — чудо среди людей, то Бах — чудо среди богов. Я подписался на полное собрание его сочинений. Да вот... на моем столе как раз последний вышедший том. Сказать правду? День, когда придет следующий, будет для меня снова днем несравненных наслаждений. Как бы мне хотелось, до того как я покину этот мир, услышать исполнение его великих «Страстей» целиком!» (10, с. 158).

И наконец, за полтора года до смерти Россини, высказывая свое недоумение и возмущение тем, что современная немецкая публика предпочитает Моцарту Вагнера, еще раз воспел хвалу достоинствам первого:

«Немцы во все времена были самыми великими гармонистами, а итальянцы — самыми великими мелодистами. Но с того момента, как север породил Моцарта, мы, южане, потерпели поражение на своем собственном поприще, потому что этот человек возвышается над обеими нациями, соединяя в себе все очарование итальянской мелодии и всю глубину немецкой гармонии. Итак, если его музыка не будет признана необычайно прекрасной, великолепной, мы, старики, оставшиеся в живых, можем смело благословлять наш близкий конец, который позволит нам отправиться в рай, чтобы слушать ее вместе с ее автором» (10, с. 181).

Однако, приникая к роднику немецкой музыкальной классики и многое впитывая из него в пору своего творческого совершенствования, Россини всегда оставался самим собой — подлинно итальянским композитором. Летом 1822 года, в бытность свою в Вене, он сказал с присущим ему юмором:

«Немецкие композиторы хотели бы, чтобы я писал, как Гайдн и Моцарт. При всем моем старании из меня получился бы только плохой Гайдн или плохой Моцарт. Так уж лучше я останусь Россини. Чем бы это ни было,

все-таки это нечто, и, по крайней мере, я неплохой Россини» (10, с. 182).

Но вернемся к «Сороке-воровке» и предоставим слово Стендалю, который присутствовал на премьере оперы (31 мая 1817 года) и записал свои впечатления:

«Успех был таким бешеным, опера произвела такой furore... что публика повставала со своих мест, громкими криками вызывая Россини. Этот обворожительный человек рассказывал вечером в кафе «Академии», что он испытывал не только чувство радости от успеха оперы, но в то же время и страшную усталость после сотен поклонов, которыми он должен был благодарить публику, ежеминутно прерывавшую действие возгласами:

«Bravo maestro! Evviva Rossini!»[1]

Словом, успех был необычаен, и можно смело сказать, что никогда еще композитор не справился лучше со своей задачей...

Я был на первом представлении «Сороки-воровки». Этот успех был одним из самых единодушных и самых блестящих, какие мне пришлось видеть в жизни, и в течение почти трех месяцев восторг зрителей держался на том же уровне. Россини везло на хороших актеров: Галли был тогда лучшим басом во всей Италии, голос его был необычайно мощен и выразителен. Искусство, с которым он изображал солдата, было достойно Кина или де Марини. Г-жа Беллок исполняла партию несчастной Нинетты своим великолепным голосом, который так чист, что, слушая его, люди всех возрастов молодеют; эту легкую роль она играла очень умно. Мне помнится, что она намного ее облагородила. Это была не какая-нибудь грубая служанка, а скорее дочь храб-

[1] Браво, маэстро! Да здравствует Россини! (*итал.*).

рого солдата, которую несчастья отца заставили пойти в услужение...

Что сказать об увертюре к «Сороке-воровке»? Может ли кто-нибудь забыть эту красочную симфонию? Интродукция с барабаном, составляющая ее основную часть, придает ей особую реальность, если только так можно выразиться; этого в музыке я больше нигде не встречал, и, мне кажется, нельзя обойти ее вниманием. Но одинаково невозможно передать восторги и безумства миланского партера при появлении этого шедевра. После самых неистовых аплодисментов, после пяти минут невообразимого шума и крика, когда кричать больше не было уже сил, я заметил, что каждый из зрителей начинает заговаривать с соседом — вещь, едва ли совместимая с итальянским недоверием. Люди самые хладнокровные и пожилые восклицали в ложах: «O bello! O bello!»[1], и слово это повторялось двадцать раз подряд...» (17, т. 8, с. 479—481).

Стендалю принадлежит весьма проницательное и тонкое суждение об одном месте оперы, вызывавшем резко критические замечания. Суть дела заключается в том, что во втором действии «Сороки-воровки», где ход событий приобретает зловещий характер (Нинетта в тюрьме, час ее казни неотвратимо приближается), в музыке слышатся явные вальсовые обороты. Многим такое казалось совершенно несообразным, неестественным. Но вот что по этому поводу пишет Стендаль:

«... Движение вальса напоминает страшную быстроту и неизбежность ударов судьбы. Ощущение быстроты — вот самое ужасное из того, что переживает приговоренный к смерти; он знает, что через три четверти часа приговор должен быть приведен в исполнение.

[1] Чудесно! Чудесно! (*итал.*).

Не музыка виновата в том, что мы усвоили привычку танцевать вальс; мода эта лет через тридцать, может быть, пройдет, но его способность (вальса. — *Примеч. сост.*) изображать быстроту уходящего времени останется навеки» (17, т. 8, с. 501).

Несмотря на некоторую неровность стиля (несколько раз в неподходящих ситуациях появляется бравурная виртуозность), «Сорока-воровка», бесспорно, относится к лучшим творениям Россини.

Параллельно с работой по перестройке оперы-буффа Россини напряженно ищет новые творческие решения в сфере серьезной оперы. Еще осенью 1816 года (в год создания «Севильского цирюльника») он приступил к сочинению оперы «Отелло». Впервые в оперную либреттистику вошел сюжет великой трагедии Шекспира. Композитор далеко не полностью справился с поставленной задачей. Она была не по плечу не только ему, но вообще итальянскому оперному искусству, тогда еще не располагавшему той совокупностью выразительных средств, той драматургией, которые необходимы для воплощения на музыкальной сцене великой жизненной правды, мощного гуманистического пафоса и высоких философских идей Шекспира. Опыт Россини был лишь разведкой. Только много позднее итальянская опера, обогащенная музыкально-драматургическими открытиями Россини и его ближайшего преемника Беллини, а также достижениями композиторов других национальных оперных школ, смогла конгениально воплотить в «Отелло» Верди образы этого шекспировского шедевра.

Однако не стоит умалять заслуг Россини. Приоритет обращения к сюжету этой трагедии принадлежит именно ему. Соприкосновение с драматургией Шекспира, выход за пределы условно трактуемых легендарно-исто-

рических тем, типичных для оперы-сериа, заставил композитора найти в «Отелло» ряд новых выразительных приемов, которые впоследствии получили в его творчестве широкое развитие и оказали большое влияние на последующих композиторов. И это несмотря на весьма слабое либретто, искаженно излагающее шекспировский сюжет. Либретто было составлено неким неаполитанским аристократом, любителем изящной словесности, но более чем посредственным литератором — маркизом Франческо Берио ди Сальса.

«Я видел в опере истязание «Отелло», — писал с негодованием Байрон.— Музыка Россини превосходна, хотя несколько мрачна, но в либретто выпущена лучшая сцена с Яго, платок заменен любовной запиской и т. д.» (28, т. 1, с. 249).

Премьера оперы прошла 4 декабря 1816 года в неаполитанском театре «Дель Фондо». Роль Отелло исполнял великолепный тенор Ноццари, роль Дездемоны — несравненная Кольбран. Неаполитанская пресса откликнулась так:

«... Выдающийся синьор Россини сумел дать нам возможность вкусить всю истинную красоту итальянской музыки: быстрая и естественная декламация, пылкая и воодушевленная патетичность облигатного речитатива и трогательное, мелодичнейшее кантабиле, которое изобилует восхитительными штрихами, являющими собой чудо искусства и посредством которых музыка дает душе больше страстной впечатляющей экспрессии, нежели чувства, возникающие в реальной действительности.

Однако наибольшей похвалы в этом последнем произведении синьора Россини заслуживает то, что он сумел мастерски сочетать весь блеск итальянского пения с трагической силой, требуемой сюжетом» (28, т. 1, с. 250).

В третьем, заключительном действии, самом интересном и новаторском, композитору удалось ближе всего подойти к образам и ситуациям трагедии; кстати, и либретто в этом акте оказалось удачнее. Стендаль, слушавший «Отелло» и в Италии, и в 1823 году в Париже в исполнении итальянских артистов, пишет:

«Третий акт более богат положениями, чем два первых. Нагнетание страданий несчастной Дездемоны дано с бóльшим искусством. Мы видим ее в ее комнате в поздний час ночи; она поверяет подруге мрачные мысли, которые овладели ею, когда она узнала о наказании, наложенном на Отелло, ее супруга. Совет Десяти изгнал его из пределов Венеции; мы слышим голос гондольера, проплывающего по лагуне; он напевает прекрасные стихи Данте:

Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria[1].

Несчастная Дездемона вне себя бросается к окну и восклицает: «Кто это там поет?» Тогда ее подруга трогательно отвечает ей:

E il gondoliere che cantando inganna
Il cammin sulla placida laguna
Pensando ai figli, mentre il ciel s'imbruna[2].

Этот небольшой отрывок облигатного речитатива — большая удача. Песенка гондольера напоминает юной венецианке о воспитавшей ее верной рабыне, когда-то купленной в Африке, которая так и умерла вдали от

[1] Нет большей скорби, чем вспоминать в беде о временах счастливых (*итал.*).

[2] То гондольера голос, в тишине
Грустящего за песнею тягучей:
О детях вспомнил он, увидев тучи... (*итал.*).

родины. Быстрыми шагами пройдя по комнате, Дездемона приближается к арфе, которая в больших итальянских театрах всегда стоит с левой стороны сцены. Роковая постель находится посередине. Дездемона поддается искушению остановиться около арфы; она поет песенку своей кормилицы-африканки:

Assisa al piè d'un salice[1].

В похвалу либреттистам (маркизу Берио, который настолько же приятен в обществе, насколько бездарен как поэт) надо сказать, что трудно было бы выбрать более удачный момент для этой песенки. Но не очень-то много можно сказать в похвалу Россини. Романс этот хорошо написан, стиль его выдержан, но к этому нечего добавить. Производимое им сильное впечатление обусловлено его местом в опере, а в Париже, кроме всего прочего, обязано восхитительному голосу г-жи Паста.

На половине романса несчастная Дездемона, потрясенная своим горем, забывает слова песенки кормилицы. В это мгновение неистовый порыв ветра выбивает стекло в готическом окне. Хоть это и простая случайность, но, охваченная отчаянием, Дездемона решает, что это недоброе предзнаменование. Она снова принимается петь, но хлынувшие вдруг слезы мешают ей продолжать. Она поспешно оставляет арфу и прощается со своей подругой. Здесь нельзя не вспомнить Моцарта...

Оставшись одна среди этой ужасной ночи, в то время как раскаты грома продолжают сотрясать дворец, Дездемона обращается к небесам с коротенькой молитвой; мелодия эта еще не совсем такая, какой ей следовало быть, но, тем не менее, она значительно выше романса.

[1] Сидя у подножия ивы (*итал.*).

Дездемона подходит к кровати, и опустившийся полог скрывает ее от глаз зрителей.

В этом месте в больших театрах Италии исполняется великолепная ритурнель, которую в силу скудости декораций парижскому театру Лувуа пришлось выкинуть. Во время исполнения этой ритурнели видно, как где-то в самой глубине сцены появляется Отелло, который с лампой в руках и с обнаженным cangiar[1] под мышкой спускается в комнату по узенькой башенной лестнице. Лестница эта вьется винтом, и страшное лицо Отелло, по мере того как лестница заворачивает, несколько раз скрывается в этой глубокой тьме. Едва только зритель видит обнаженное лезвие кинжала, которое время от времени освещается лампой, как ему все становится ясно, и он леденеет от ужаса. Наконец Отелло выходит на авансцену; он приближается к постели, отдергивает полог. Всякое описание здесь излишне. Надо вспомнить, какое глубокое волнение отражается в замечательных чертах лица Ноццари. Отелло ставит лампу; порыв ветра ее задувает. Он слышит голос Дездемоны, которая во сне зовет его: «Amato ben!»[2] И тут вспыхивает молния; вспышки быстро следуют одна за другой, как это бывает на юге; они освещают зловещую комнату. По счастью, зритель уже не слышит потрясающей глупости автора либретто, которому даже в такую минуту хочется показать свое остроумие. Отелло восклицает:

Ah! che tra i lampi, il cielo
A me più chiaro il suo delitto addita[3].

[1] Кинжал (*итал.*).

[2] Мой любимый! (*итал.*).

[3] «Ах, небо своими огнями еще ярче озаряет ее преступление!» (*итал.*). Это должно означать, что при свете молнии видно,

Дездемона просыпается. Следует дуэт, не очень достойный момента. Отелло выхватывает свой кинжал. Дездемона хочет спастись от него в постели; в это мгновение смертельный удар настигает ее. Полог скрывает ужасную картину, которая развертывается в глубине сцены. В ту же минуту слышны громкие удары в дверь, и появляется дож... Остальное известно» (17, т. 8, с. 450—453).

Кое в чем Стендаля следует дополнить, а с некоторыми его утверждениями и поспорить. Интересно, что либреттист предложил для канцоны гондольера стихи Торквато Тассо, ссылаясь на то, что венецианские лодочники никогда не пели стихи Данте, а имеют обыкновение петь строфы поэта XVI века. Россини решительно отверг это предложение, сказав: «Я знаю это лучше тебя, так как я жил в Венеции, а ты там не жил, но мне нужны стихи только Данте: „Нет большей скорби, чем вспоминать в беде о временах счастливых"» (25, т. 2, с. 309).

Задумчивая, меланхоличная мелодия, полные глубокого смысла слова обогащают психологическую ситуацию тонкими нюансами. В споре с либреттистом композитор проявил настоящую художественную зрелость: внешнему правдоподобию он предпочел большую внутреннюю правду искусства.

Вопреки оценке Стендаля, превосходна и песня Дездемоны об иве, названная в партитуре романсом. Россини гибко вкрапливает ее в речитативную сцену, подчиняя общему развитию драматической ситуации. Осо-

что Дездемона спит и что слова «caro ben», сказанные ею во сне, обращены к кому-то, кого она любит, а не к Отелло, который в эту минуту приближается к ней и которого она, спящая, не видит (*Примеч. Стендаля*).

бенно хорош четвертый куплет, в котором проникновенная мелодия песни освобождается от обволакивающих ее вокальных украшений и приобретает декламационную свободу и выразительность.

Неподражаемой россиниевской Дездемоной была выдающаяся французская певица Мария Малибран (1808—1836) — дочь и ученица Мануэля Гарсиа. Ее исполнение скорбной песни об иве поразило воображение Альфреда Мюссе. В 1837 году в поэме «Ива» он передал свое слышание музыки Россини:

...И ария была во всем подобьем стона,
Что из груди извлечь способна лишь печаль,
Предсмертный зов души, которой жизни жаль.
Так пела перед сном последним Дездемона...
. . . . . .
Сначала чистый звук, проникнутый тоскою,
Касался лишь слегка сердечной глубины,
Как бы опутанный тумана пеленою,
Когда смеется рот, но слез глаза полны...
. . . . . .
Вот грустная строфа в последний раз пропета,
Огонь прошел в душе, лишенной счастья, света,
На арфу горестно, тоской поражена,
Склонилась девушка, печальна и бледна,
Как будто поняла, что музыка земная
Не в силах воплотить души ее порыв,
Но продолжала петь, в рыданьях замирая,
В свой смертный час персты на струны уронив.
. . . . . .

Содержательно трактован оркестр в канцоне, в песне об иве и в последующей финальной сцене появления Отелло. Музыка здесь глубоко экспрессивна и драматична.

«Отелло» — новый этап и в эволюции россиниевского речитатива. Если в «Танкреде» «сухие» речитативы были предельно сокращены, в «Елизавете» вовсе изгнаны и заменены речитативами, сопровождаемыми струнной груп-

пой оркестра, то в «Отелло» весь оркестр участвует в речитативных сценах (так называемый речитатив облигато), придавая им широту, размах и выразительность.

По словам Ригетти-Джорджи, «„Отелло" ...необыкновенно понравился в Неаполе, Риме, Флоренции и во многих других просвещенных городах Италии, а некоторые действительно поразительные эпизоды декламационной музыки произвели там фурор. В общем, «Отелло», хотя и написан по всем правилам искусства, во многом сохраняет достоинства раннего вдохновения Россини: оригинальность и привлекательность» (10, с. 83).

Однако в некоторых городах публика оказалась неподготовленной к восприятию шекспировской трагедии на оперной сцене. Особенное недовольство вызывала развязка, поэтому в нескольких театрах финальную сцену оперы изменяли. В тот момент, когда Отелло заносит над трепещущей Дездемоной кинжал, чтобы умертвить ее, бедная жертва восклицает: «Что делаешь, несчастный?! Я невинна!» — «Невинна?! Это правда?» — «Да, клянусь в том!» — отвечает оклеветанная супруга. Убежденный этой клятвой, Отелло берет Дездемону за руку, выводит ее на авансцену, где поет с ней любовный дуэт, заимствованный из другой оперы Россини. Поистине нелегко было композитору в его новаторских исканиях!

Следующей важнейшей вехой на пути перестройки итальянской серьезной оперы явился «Моисей в Египте», произведение, созданное в совершенно новом жанре — «трагико-священного действия». Библейская легенда о спасении евреев из рабства под игом египетского фараона (автор либретто — неаполитанский литератор Андреа Леоне Тоттола), положенная в основу либретто, была воспринята композитором как иносказательно воп-

лощающая актуальную тему страданий итальянского народа под чужеземным владычеством.

«Моисей в Египте» знаменует решительный поворот Россини к народно-героической тематике. Последующие отдельные отклонения от нее уже не могли изменить общую направленность его творческой мысли.

Опера написана крупным штрихом, в ней преобладают большие, широко развернутые ансамблево-хоровые сцены, придающие всему произведению характер величавой ораториальности. Музыка проникнута героическими и гимническими интонациями и ритмами, суровой маршевой поступью. Вместе с тем она не чужда и чисто россиниевской нежности, лиризма. Однако и в этой опере, как и в «Сороке-воровке», проскальзывают отдельные нарушения музыкально-драматического единства, порой композитор злоупотребляет вокальными фиоритурами.

Опера «Моисей в Египте», одно из наиболее значительных творений Россини, была сочинена, разучена и поставлена за полтора месяца (!). После премьеры, состоявшейся 5 марта 1818 года в Неаполе, в театре «Сан-Карло», местная газета отмечала:

«Россини в своем «Моисее в Египте» достиг нового триумфа. Самое простое, естественное пение, всегда одушевленное правдивой выразительностью и благодарнейшей мелодией, самые значительные эффекты гармонии, умело примененные как в страшных, так и в патетических ситуациях; быстрый, благородный, выразительный речитатив; хоры, дуэты, терцеты, квартеты и т. д., одинаково экспрессивные, трогательные, декламационные,— вот достоинства этой новой музыки, в которой композитор возвысился до величия своей темы... Исполнение этой музыки, поставленной на сцене за несколько дней, начиная с первого же вечера было на-

столько совершенно, что не оставляло желать лучшего. В этой части славу разделили оркестранты и актеры, каждый из которых, казалось, ежедневно вступал с другими в благородное соревнование, дабы со всей энергией содействовать блестящему успеху спектакля».

Далее рецензент воздал хвалу всем главным исполнителям оперы, особенно выделив Изабеллу Кольбран:

«Казалось, что «Елизавета» и «Отелло» не оставили синьоре Кольбран надежд на новые театральные лавры, но в роли нежной и несчастной Эльчии в «Моисее» она показала себя еще выше, нежели в Елизавете и Дездемоне. Ее игра высоко трагична; ее интонации сладостно проникают в сердце и наполняют его блаженством. В последней арии, которая по правде выразительности, по своему рисунку и колориту является одной из наиболее прекрасных у нашего Россини, души слушателей испытали сильнейшее волнение» (28, т. 1, с. 319—321).

Стендаль, присутствовавший на премьере «Моисея» в театре «Сан-Карло», записал свои впечатления:

«Спектакль начинается тем, что носит название к а з н и т ь м ы, казни, которую слишком уже легко привести в исполнение на сцене и которая в силу этого кажется смешной; достаточно только приспустить рампу и завесить люстру. Когда подняли занавес, я стал смеяться; несчастные египтяне, разбившиеся на огромной сцене на отдельные кучки и удрученные тьмой, возносят молитвы. Но едва только я услышал несколько тактов этой великолепной интродукции, как уже не видел перед собой ничего, кроме огромного народа, погруженного в скорбь... Фараон, побежденный стенаниями своего народа, восклицает:

Venga Mosè![1]

[1] Пусть придет Моисей! (*итал.*).

Бенедетти, исполняющий роль Моисея, появился в простой и величественной одежде, которую он скопировал со статуи Микеланджело в Сан-Пьетро-ин-Винколи в Риме. Он не сказал и двадцати слов к вседержителю, как вся моя просвещенность померкла; я видел уже не шарлатана, превращающего свою трость в змею, чтобы обмануть фараона, но великого человека, служителя Всемогущего, заставляющего дрожать подлого тирана на троне. Мне до сих пор еще памятно впечатление, произведенное его словами:

Eterno; immenso, incomprensibile Dio! [1]

Этот выход Моисея напоминает мне все самое возвышенное, что есть у Гайдна, и, может быть, слишком напоминает».

О «сцене во тьме» восторженно отзывался и Вагнер, часто весьма взыскательно оценивавший Россини. Но дадим опять слово Стендалю:

«В третьем акте либреттист Тоттола ввел, я уже не помню точно как, переход евреев через Красное море; он не подумал о том, что это труднее изобразить, чем казнь тьмою. Места партера расположены так, что в любом театре море может быть видно только вдали; здесь же совершенно необходимо было изобразить его на втором плане, чтобы дать возможность его перейти. Машинист театра «Сан-Карло», рассчитывая решить неразрешимую задачу, устроил все очень нелепо и смешно. Партер видел море, поднятым на пять или шесть футов выше берегов; из лож, совершенно погруженных в волны, можно было хорошо разглядеть маленьких ладзарони, раздвигавших их по велению Моисея... Все много смеялись; это было такое искреннее веселье, что нельзя

[1] Вечный, безмерный, непостижимый бог! (*итал.*)

было ни возмущаться, ни свистеть. Под конец оперу уже никто не слушал; все оживленно обсуждали восхитительную интродукцию» (17, т. 8, с. 521—522).

К возобновлению оперы в том же театре в марте следующего года композитор ввел в партитуру новый хоровой номер — молитву, в которой порабощенный народ обращается к богу с мольбой о помощи и спасении. Мелодия молитвы — одна из самых счастливых находок Россини — подлинно вдохновенна.

Стендаль был в театре, когда впервые исполнялась эта молитва. Он так рассказал об этом спектакле:

«Те же восторги во время первого акта; но в третьем акте, как только начинают ждать перехода через Красное море, те же шутки и веселое настроение. В партере уже начали было смеяться, когда увидели, что Моисей начинает новую арию:

Dal tuo stellato soglio[1].

Это молитва, которую весь народ хором повторяет за Моисеем. Пораженный тем, что слышит нечто новое, партер насторожился, и смех совершенно замолк. Этот прекрасный хор написан в миноре. Аарон вторит, народ поет вслед за ним. Наконец Эльчия обращает к небу мольбы, народ отвечает, и в эту минуту все бросаются на колени, восторженно повторяя ту же молитву: чудо свершилось, море разверзается, чтобы дать дорогу народу, который охраняет бог. Эта последняя часть написана в мажоре. Невозможно представить себе, каким громом аплодисментов разразился зал; казалось, что весь театр рушится. Зрители лож стояли, свесившись через барьер, чтобы аплодировать, и кричали во весь голос: «Bello! bello! o che bello!»[2]. Никогда еще я не видел

[1] «С твоего звездного престола» (*итал.*).

[2] «Прекрасно, прекрасно, о, как прекрасно!» (*итал.*)

ни такого неистовства, ни такого успеха. Успех этот казался еще больше оттого, что публика приготовилась к шуткам и к смеху» (17, т. 8, с. 523—524).

В музыке молитвы итальянцы услышали затаенную и неистребимую мечту о независимости, душевные порывы, которые с такой силой выразил итальянский поэт Джакомо Леопарди (1798—1837) в своих патриотических одах «К Италии» и «На памятник Данте». В них выражена скорбь об утрате Италией былого величия и независимости, рисуется образ отчизны, обезоруженной, закованной в цепи, прославляется героизм древних борцов за свободу. Леопарди и Россини — поэт и композитор, патриоты — чувствовали и мыслили одинаково.

С неменьшим успехом «Моисей» ставился в других городах Италии. С конца 1822 года началась сценическая жизнь оперы в Париже. Бальзак посвятил ей свою повесть «Массимила Дони», написанную в 1839 году. Устами заглавной героини, итальянской аристократки и просвещенной меломанки, обладающей тонкой, отзывчивой к искусству натурой, Бальзак высказывает свои мысли о «Моисее», свое восторженное восприятие этой оперы, подчеркивает ее патриотический смысл. Для Бальзака несомненно, что тема всей оперы — страдания и борьба порабощенного итальянского народа.

«Величайшая музыкальная поэма, ее трудно сразу понять... Это не опера, а оратория... Подобное произведение можно сравнить с одним из наших лучших архитектурных памятников... надо быть одновременно поэтом и музыкантом, чтобы подняться на высоту подобной музыки... Прислушайтесь внимательно к этой интродукции, выражающей ужас и скорбь народа, над которым тяготеет гнев божий. Какие стоны! Царь, царица, их старший сын, знатные граждане, народ — все вздыхают! Они пострадали за их гордость, победы и

корыстолюбие. Дорогой Россини, как он прекрасно сумел опровергнуть немцев, считающих нас неспособными к гармонии и наукам! Вы услышите мрачную мелодию этой глубоко гармонической композиции, которую можно сравнить с наиболее сложными произведениями немецкой музыки, но только «Моисей» Россини не возбуждает ни утомления, ни скуки. В тот день, когда эта оратория будет исполнена в Париже, где совершилась самая кровавая революция и аристократия была раздавлена народом, как бы львиной лапой, вы, французы, поймете стенание этих жертв, которым бог мстит за свой народ. Один только итальянец способен развить такую обширную, мрачную и неистощимую тему. Неужели вы не считаете заслугой композитора то, что он хотя на одну минуту возбуждает мысль о мщении?..

А вот и финал. Вы снова слышите звуки марша освобожденных евреев. Какое сердце не разделит восторгов народа, избавленного от неволи?»

О знаменитой молитве у Бальзака написано так:

«Мне кажется, что я присутствую при освобождении Италии», — подумал один миланец.

— Эта музыка заставляет поднять понуренные головы и придает надежду впавшим в отчаяние! — воскликнул римлянин...

Этот чудный хор напоминает крик любви, вырвавшийся из глубины сердца! Весь аккомпанемент состоит из arpeggio, исполняемых на арфах, и только при последнем повторении великолепной темы к ним присоединяется оркестр. Никогда еще Россини не поднимался на такую высоту, как в этой молитве; может быть, он напишет еще такие же прекрасные вещи, но, наверное, не создаст ничего лучшего: великое бывает всегда своеобразно, а этот хор относится к тем произведениям, которые будут ему принадлежать всецело... Какая простота

приемов! Моисей начинает тему в соль миноре и заканчивает ее каденцией в си-бемоль, это дает возможность хору повторить ее пианиссимо в си-бемоль и затем передать каденцией в соль минор.

Эта красивая игра голосов, повторяемая три раза, кончается в последней строфе stretto в соль мажоре, которое необыкновенно действует на душу. Вам кажется, что голос народа, избегнувшего неволи, несется к небесам и сливается с пением ангелов. Звезды радостно сияют, как бы разделяя народный восторг...

Произведение, начинающееся подобной интродукцией и кончающееся такой прекрасной молитвой, будет вечно жить...» (2, т. 14, с. 302, 316—317, 319).

Глава VII

ЗАВЕРШЕНИЕ НЕАПОЛИТАНСКОГО ПЕРИОДА. ВСТРЕЧИ С ПАГАНИНИ

Весна 1818 года принесла Россини чувство истинного удовлетворения: он получил приглашение из Пезаро приехать к открытию нового оперного театра. Пезарцы пожелали, чтобы столь важное событие в жизни города было отмечено постановкой одной из опер их великого земляка и чтобы Россини сам дирижировал своей оперой.

Композитор, глубоко тронутый этим знаком внимания и признания со стороны сограждан, с радостью принял приглашение. Решено было поставить «Сороку-воровку». Наступило 10 июня — день торжественного открытия театра. Когда в оркестре за чембало появился автор, в зрительном зале вспыхнула буря аплодисментов в честь «сладчайшего пезарского лебедя», как называли Россини в те времена в Италии.

На протяжении последующего года из-под пера Россини вышли четыре новые партитуры: одна опера-фарс и три оперы-сериа, предназначенные для Лиссабона, Венеции и Неаполя. В них немало отличных эпизодов декламационного вокального стиля, полных энергии хоровых сцен, но в целом они не вплели новых лавров в венок композитора, хотя ставились в свое время с успехом. Казалось, гению Россини потребовалась передышка. Но стоило, однако, появиться интересному оперному сюжету, как творческая фантазия композитора вновь забила ключом.

Один из его друзей, молодой французский композитор Баттон, живший в Неаполе, обратил внимание Россини на поэму Вальтера Скотта «Дева озера». Лирико-романтический склад поэмы, тонко переданный в ней колорит эпохи (действие происходит в Шотландии в XVI веке, во времена феодальных междоусобиц), поэтичные зарисовки картин природы вдохновили композитора. Таттола, либреттист театра «Сан-Карло», составил либретто, и Россини принялся за работу.

24 сентября 1819 года опера предстала на суд публики. На первом представлении неаполитанцы отнеслись к «Деве озера» весьма холодно; все казалось необычным, странным. Но уже со второго спектакля (почти так же, как это было с «Цирюльником») публика воздала должное талантливому произведению, которое в течение долгого времени не сходило со сцен многих итальянских и зарубежных театров.

«Дева озера» открыла новые краски в палитре Россини. Впервые в его музыке появилось ощущение природы, рыцарский колорит средневековья. В этой опере немало и глубоко патетических моментов, и моментов, отмеченных сдержанной, благородной героикой. Массовые хоровые сцены стали еще крупнее, значительнее.

Так, в финале первого действия Россини чередует и объединяет секстет солистов и три хора: хор воинов, мужественный и величавый хор бардов, сопровождаемый звучанием арф (мелодию этого хора высоко ценил Верди), и более мягкий, светлый, хотя тоже энергичный хор женщин.

В 1823 году поэт Джакомо Леопарди слушал «Деву озера» в Риме. Он был глубоко поражен первым актом и в письме, адресованном брату, писал: «Ты меня радуешь теми впечатлениями и слезами, которые тебе доставила музыка Россини, но ты неправ, думая, что ничто подобное не волнует нас. У нас в театре «Арджентина» ставится «Дева озера», музыка которой, исполненная изумительными голосами, представляет собой нечто великолепное и могла бы заставить плакать и меня, если бы способность проливать слезы не была мною утрачена, впрочем, насколько я понимаю, я все же ее еще не потерял полностью...» (28, т. 1, с. 378).

Едва закончив работу над «Девой озера», Россини приступил к выполнению нового заказа, на этот раз для Милана. Там в «Ла Скала» и состоялась 26 декабря 1819 года премьера оперы «Бьянка и Фальеро». Написана она на несколько измененный сюжет опубликованной в том же году исторической трагедии «Граф Карманьола» итальянского поэта и драматурга Алессандро Мандзони (1785—1873). В основе либретто остродраматическая коллизия: «Действие происходит в Венеции. Совет Десяти приговаривает к смерти молодого генерала, которому не доверяет, потому что он победитель; но Фальеро любим Бьянкой, дочерью дожа» (17, т. 8, с. 581). Отважный полководец гибнет, став жертвой деспотизма и вражеских козней.

Несмотря на благодарный сюжет, опера в целом оказалась малоудачной. В ней преобладают черты тради-

ционной оперы-серна с типичными для данного жанра условностями: партия мужественного Фальеро предназначена для контральто, то есть должна исполняться певицей, переодетой в мужской костюм. У Стендаля находим:

«Что касается самой партитуры Россини, то в ней не было ничего нового, композитору не аплодировали, его едва не освистали... Единственное, что в «Бьянке и Фальеро» было ново, так это квартет; но зато и этот номер и в особенности партия кларнета находятся в числе самых прекрасных откровений, которые когда-либо знали композиторы. Я смело это утверждаю, и во всяком случае... ни в «Отелло», ни в «Сороке-воровке» нет ничего, что может сравниться с этим квартетом; это вспышка гениальности, которая длится десять минут. В нем есть моцартовская нежность, хотя и нет глубокой грусти немецкого композитора» (28, т. 1, с. 401).

По возвращении в Неаполь Россини сразу же взялся за другую партитуру: по случаю какого-то церковного праздника надо было написать Торжественную мессу. 19 марта 1820 года она прозвучала в церкви св. Фердинанда и вызвала всеобщее одобрение. Стендаль рассказывает, что один из священников, прослушав мессу, воскликнул: «Россини, если ты с этой мессой постучишься в врата рая, то, несмотря на все твои прегрешения, святой Петр не сможет не отворить их перед тобой». По словам Стендаля, месса (музыка ее не сохранилась) была наполнена слегка преображенными мелодиями и ариями из опер ее автора.

В середине мая Россини получил от импресарио театра «Сан-Карло» либретто оперы «Магомет II» по трагедии Вольтера. В этом либретто его привлекли героико-патриотические мотивы и тема любовной трагедии, возникающей в результате неразрешимого кон-

фликта между личным чувством и верностью отчизне. Работа протекала без обычной спешки: опера предназначалась к осеннему сезону; можно было оттачивать стиль, искать новые выразительные средства.

Неожиданно постановку оперы пришлось отложить. В июле 1820 года в Неаполе вспыхнуло революционное восстание, руководимое офицерами-карбонариями. Восстание одержало победу во всем Неаполитанском королевстве, и король Фердинанд IV вынужден был дать стране конституцию. Власть перешла в руки буржуазно-либерального правительства.

События эти вызвали у Россини самый сочувственный отклик. Во время революции он вступил в ряды национальной гвардии. Существует даже предположение, что Россини для Неаполя написал «Гимн борьбы за конституцию». Австрийскую тайную полицию, бесчинствовавшую в Северной Италии, все это привело в ярость. Из Венеции полетели секретные предписания об усилении надзора за композитором, прославившимся по всей Италии операми, в которых воспевались родина и независимость. Вот документ, сохранившийся в венецианском архиве:

«Венеция, 3 марта 1821 г., № 783.

гг. Начальникам полиции

Известно, как сильно заражен революционными идеями знаменитый композитор Россини, находящийся в настоящее время в Неаполе. Я заранее предупреждаю об этом г. Начальника полиции не только с тем, чтобы в случае прибытия во вверенный его надзору округ композитора Россини за последним был установлен строжайший надзор, но и для того, чтобы г. Начальник полиции особенно тщательно проследил, кто те люди, с которыми, стремясь дать выход своему революцион-

ному энтузиазму, установит Россини связь. Обо всем замеченном прошу намедленно прислать мне точное донесение. *Кубек»* (19, с. 11, примеч. 1).

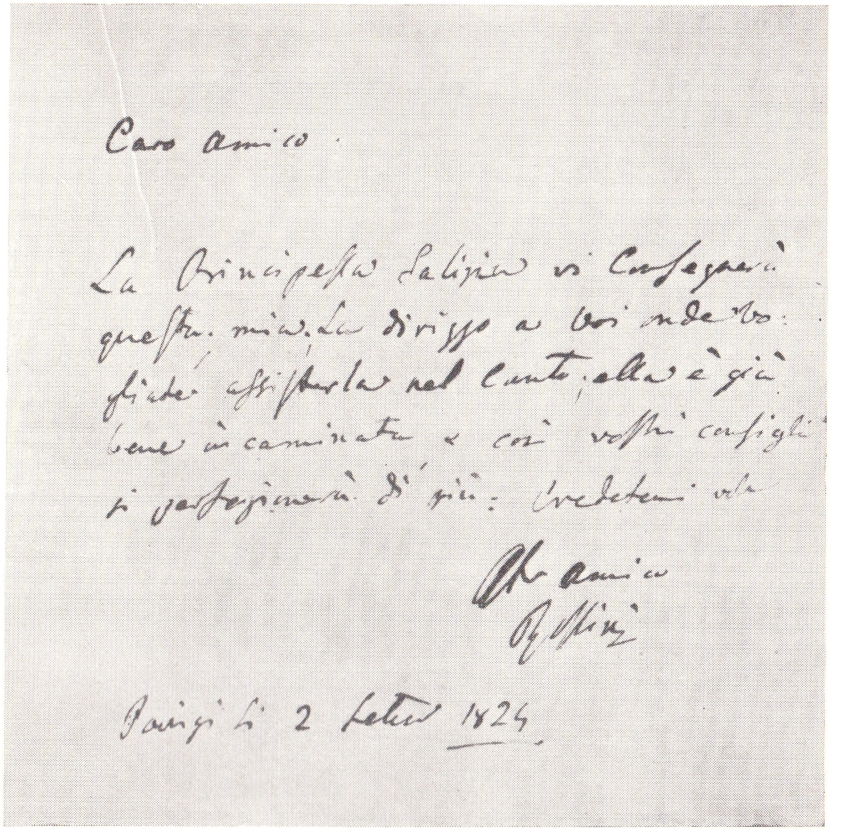
Когда музыкально-театральная жизнь в Неаполе восстановилась, состоялась премьера «Магомета II» (3 декабря 1820 года). Публика встретила оперу весьма сдержанно. Смелое новаторство, обогащение и усложнение стиля, отчетливо проявившееся в партитуре, с трудом воспринимались неаполитанскими театралами, больше всего ценившими красоту мелодий и вокальную виртуозность.

Вскоре после премьеры Россини поехал в Рим, где в театре «Аполло» от него ждали оперу к ближайшему карнавальному сезону. Писать пришлось в предельной спешке, и Россини был вынужден не только использовать отрывки из некоторых прежних опер, но и привлечь в качестве соавтора композитора Пачини, подражавшего его стилю. В общем «Матильда ди Шабран, или Красота и железное сердце Коррадино», выдержанная в смешанном жанре — полукомическом-полусерьезном, не была творческим достижением Россини, хотя нравилась певцам благодаря обилию эффектных, выигрышных номеров.

На премьере (24 февраля 1821 года) наряду с аплодисментами раздавались и свистки. Рассказывают, что на следующий день Россини, окруженный друзьями, издали увидев Пачини, который переходил улицу, позвал его, а затем шутливо сказал присутствующим: «Знайте, синьоры, что вчерашние свистки были обращены не только ко мне одному, но и к нему, поскольку он мне помог закончить «Матильду»! Пачини же ответил: „А для меня было великой честью оказаться товарищем по несчастью Маэстро всех маэстро!"» (28, т. 1, с. 416).

Джоаккино Россини. Около 1813 г.
Портрет работы Мадзокки

Театр «Ла Скала» (начало XIX в.)



Caro amico.

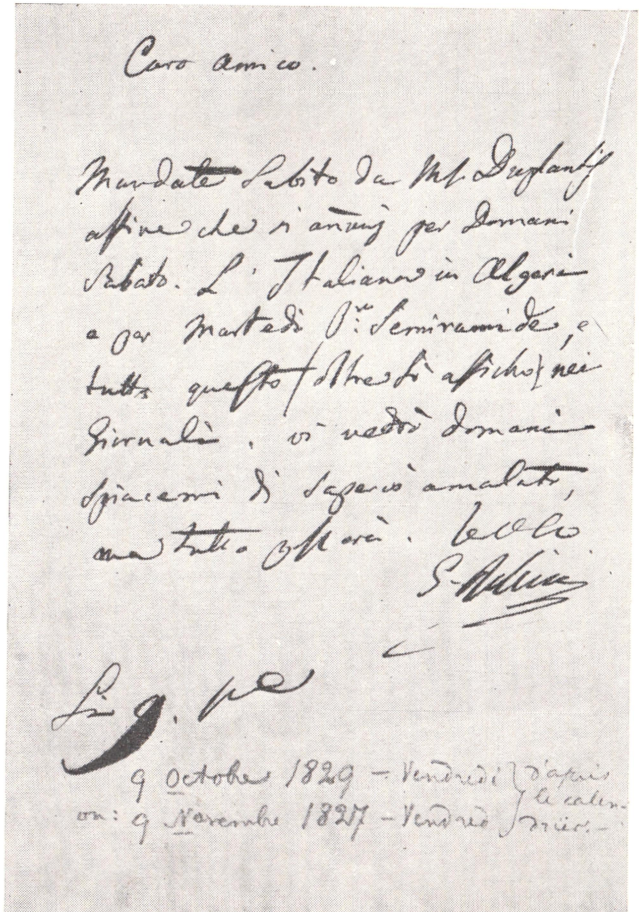
La Principessa Salizia vi consegnerà questa mia. La dirigo a voi onde vogliate assisterla nel Canto; ella è già bene incaminata e coi vostri consigli si perfezionerà di più: Credetemi vostro

Ch. amico
Rossini

Parigi li 2 Setem 1824

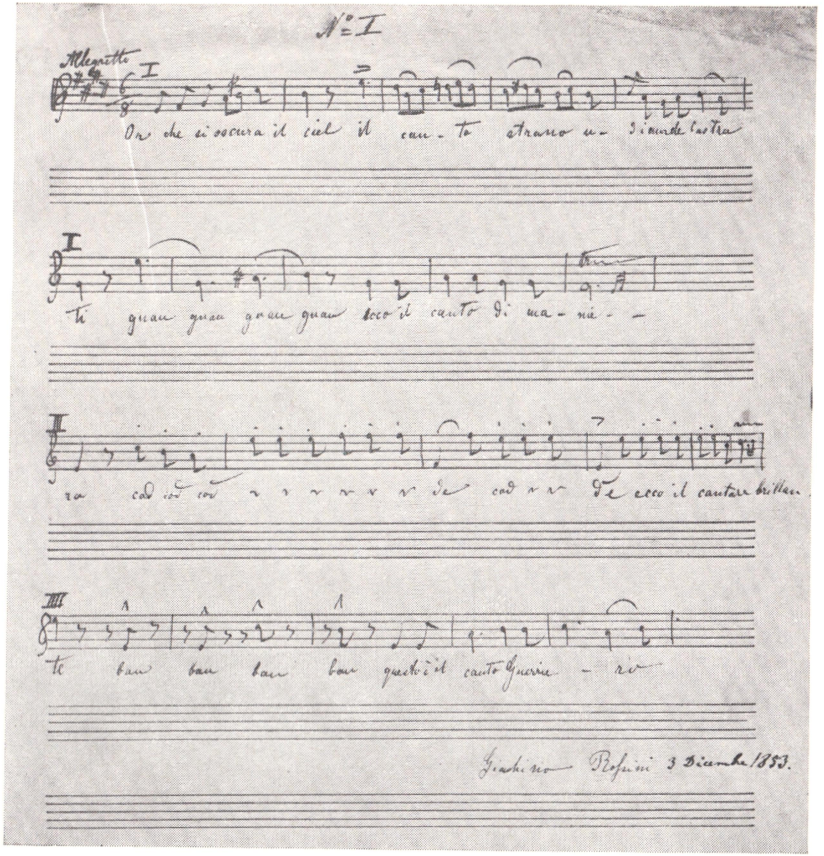
Автограф письма Россини первому тенору театра «Сан-Карло» синьору Чичимара. 1824

Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки (ГПБ) им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде



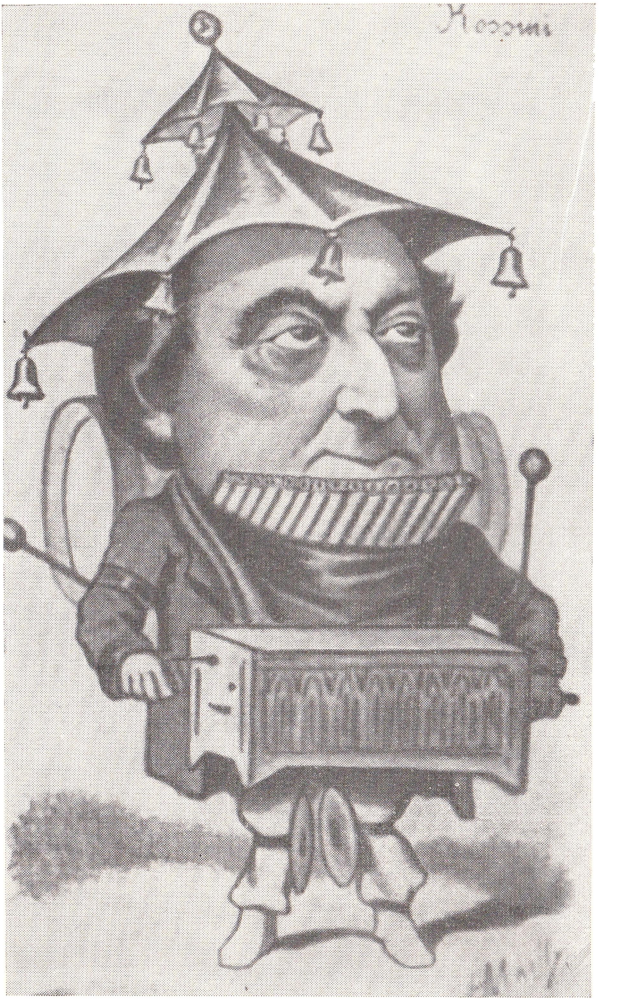
Автограф письма Россини к Северини — режиссеру Итальянского театра в Париже. 1827—1829

Отдел рукописей ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина



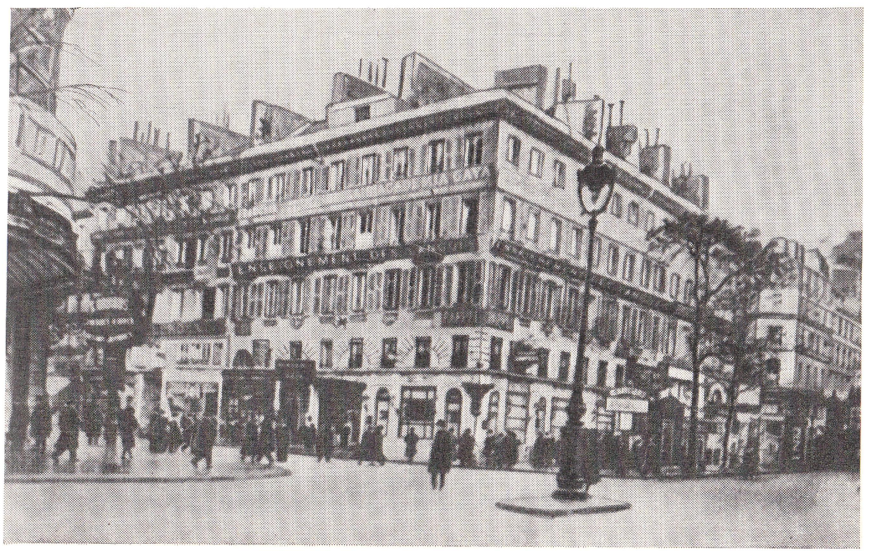
Нотный автограф Россини. 1853

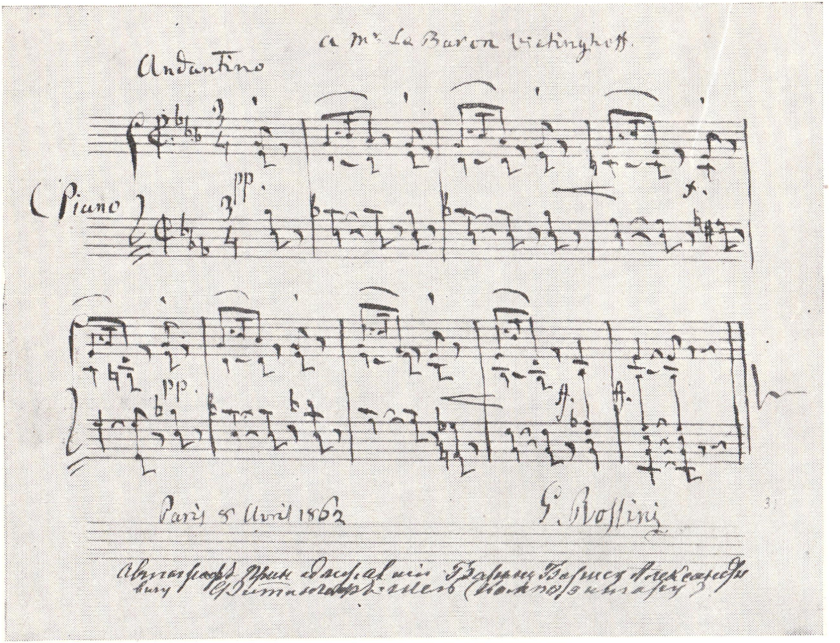
Отдел рукописей ГПБ
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина



Карикатура на Россини работы Майи

Дом, в котором жил Россини в Париже с 1857 по 1863 г.

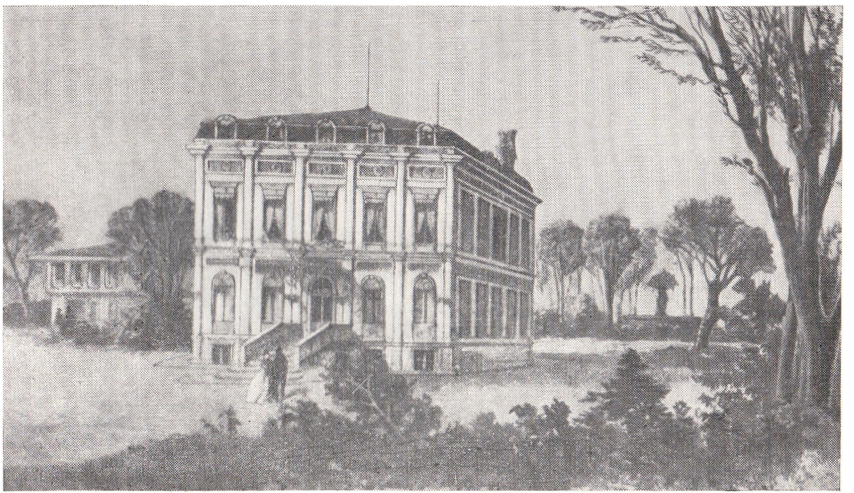




Нотный автограф Россини. 1862

Отдел рукописей ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина

Вилла Россини в Пасси



Дж. Россини. С рисунка Де Санктиса

Россини незадолго до смерти (фотография)

Памятник Дж. Россини в Пезаро, воздвигнутый в 1864 г.

С «Матильдой ди Шабран» связан интересный факт из жизни гениального итальянского скрипача Никколо Паганини. В день генеральной репетиции оперы тяжело заболел дирижер театра «Аполло». Спектакль был под угрозой срыва. Паганини, концертировавший в то время в Риме, предложил выручить Россини и продирижировать первыми тремя представлениями. Он сделал это блестяще, причем без всякой подготовки — правда, музыка оперы была ему в общих чертах знакома. Уже несколько лет Россини и Паганини соединяли узы тесной дружбы. Познакомились они еще летом 1818 года в Болонье, где принимали участие в музыкальном кружке, в который входили Изабелла Кольбран, падре Маттеи и другие музыканты. Одна английская журналистка, посетившая в ту пору Болонью, писала:

«Я сама слушала на нескольких вечерах эту изящную молодую женщину (по-видимому, имеется в виду Изабелла Кольбран. — *Примеч. сост.*), игравшую на чембало вместе с Россини, а также с Паганини, импровизировавшим такие сладостные мелодии, какие, наверное, были доступны лишь одному Орфею» (20, с. 48).

В следующие годы дружба двух великих итальянских музыкантов продолжалась и крепла. По свидетельству Берлиоза, «Россини, этот великий насмешник, питал к Паганини нечто вроде страсти, смешанной с робостью» (3, с. 316).

Россини восторженно отзывался о Паганини и с присущим ему юмором как-то сказал: «Счастье для итальянских композиторов, что Паганини при своей железной воле не направил своего дарования на оперу; тогда он затмил бы всех соперников» (20, с. 48—49).

Паганини, в свою очередь, восхищался музыкой «пезарского лебедя» и создал на мелодии из его опер ряд скрипичных вариаций. Наиболее знамениты интродук-

ция и вариации на тему молитвы из «Моисея», которые он вдохновенно исполнял почти на всех концертах.

В начале 1821 года их пути снова скрестились в Риме. Друзья были неразлучны, и Паганини мог наблюдать процесс сочинения «Матильды». И вот, когда Россини попал в безвыходное положение, Паганини не только встал за дирижерский пульт, но экспромтом сыграл на альте трудное соло валторны вместо внезапно заболевшего оркестранта.

Россини пробыл в Риме до начала марта и принял участие в карнавальных увеселениях. Он был молод, энергия в нем била ключом, а постоянная напряженная творческая работа требовала разрядки. Да, впрочем, римский карнавал хоть кому мог вскружить голову!

Чарльз Диккенс, в середине 1840-х годов наблюдавший карнавал в Риме , оставил яркую литературную зарисовку этого звонко-пестрого народного гульбища.

«Корсо — улица длиною с целую милю, улица лавок, дворцов и частных домов, иногда расширяющаяся и образующая просторные площади... Эта улица — одновременно исток и центр римского карнавала... трудно представить себе что-либо более веселое, более яркое и чарующее, чем зрелище, представшее там перед нами. С бесчисленных балконов, самых далеких и самых высоких, так же как с самых близких и самых низких, свисали ткани ярко-красного, ярко-зеленого, ярко-синего, белого и золотистого цвета, трепетавшие в лучах солнца. Из окон, с перил и кровель струились полотнища флагов ярких цветов и драпировки самых веселых и богатейших оттенков. Дома, казалось, вывернулись наизнанку в буквальном смысле слова и выставили на улицу все, что было в них нарядного. Ставни лавок были открыты и витрины заполнены людьми как театральные ложи; двери были сняты с петель, и за ними виднелись

длинные сени, увешанные коврами, гирляндами цветов и вечнозеленых растений; строительные леса превратились в пышные храмы, одетые серебром, золотом и пурпуром; в каждом закоулке и уголке, от мостовой до верхушек печных труб, всюду, где только могли блестеть глаза женщин, они плясали, смеялись и искрились, как свет на воде. В нарядах господствовало самое обворожительное сумасбродство. Короткие, дерзкие алые жакетки; чопорные старинные нагрудники, соблазнительнее самых затейливых корсажей; польские шубки, тесно охватывающие стан и готовые лопнуть, как спелый крыжовник; крошечные греческие шапочки, надетые набекрень и бог весть каким чудом не спадавшие с темных волос; любая необузданная, причудливая, дерзкая, робкая, своенравная и взбалмошная фантазия проявила себя в этих нарядах; и любая из них тут же забывалась в вихре веселья — и так основательно, точно три сохранившихся акведука доставили в тот день в Рим на своих прочных арках воду из самой Леты.

Экипажи двигались теперь по трое в ряд; в более широких местах — по четыре; иногда они подолгу стояли, и все были сплошной массой ярких красок, и сами казались на фоне цветочного ливня цветами больших размеров. У некоторых кучеров было два огромных лица: одно косило глаза на лошадей, другое заглядывало в экипаж с самым уморительным выражением; и по каждой из этих масок барабанил град леденцов. Другие кучера были в женских нарядах; у них были длинные кудри и непокрытые головы, и, когда возникали какие-нибудь серьезные затруднения с лошадьми (а в такой тесноте их возникало великое множество), эти возницы-женщины выглядели такими смешными, что об этом ни рассказать, ни пером описать.

Вместо того чтобы сидеть в экипажах, красивые

римлянки, желая лучше видеть и себя показать, располагаются в эти часы всяческих и всеобщих вольностей на откидном верхе своих ландо, поставив ножки на сиденье — и как же они прелестны: развевающиеся платья, тонкие талии, роскошные формы и смеющиеся лица — непосредственные, веселые, праздничные! Были тут и большие фуры, полные миловидных девушек — в каждой по тридцать, а то и поболее; когда шел обстрел этих волшебных брандеров [1], цветы и конфеты летали в воздухе по десять минут подряд. Экипажи, застряв надолго на одном месте, завязывали бой с соседними экипажами или зрителями в нижних окнах домов, а публика, расположившаяся на верхних балконах или смотревшая из верхних окон, вмешивалась в схватку и, нападая на обе стороны, высыпала на них леденцы из больших мешков, которые опускались как облако и в мгновение ока делали противников белыми, как мельники. И опять экипажи за экипажами, наряды за нарядами, краски за красками, толпы за толпами, и так без конца. Мужчины и мальчики хватались за колеса экипажей, прицеплялись к ним сзади или бежали следом, ныряя под ногами лошадей, чтобы подобрать брошенные цветы и снова пустить их в продажу. Пешие маски (обычно самые забавные) в фантастически-карикатурных придворных костюмах рассматривали толпу через огромнейшие лорнеты и неизменно загорались пылкою страстью, завидев в окне какую-нибудь весьма престарелую даму. Длинные вереницы policinelli [2], колотившие всех встречных надутыми бычьими пузырями, привязанными к палкам; телега, полная сумасшедших, во-

[1] Суда с пороховым зарядом, посылавшиеся к неприятельским кораблям с целью их поджога.

[2] Паяцев (*итал.*)

пивших и метавшихся, как настоящие; коляска, битком набитая суровыми мамелюками с бунчуками, воткнутыми посередине; группы цыганок в яростной перебранке с командой матросов; человек-обезьяна, восседавший на шесте среди невиданных животных со свиными рылами и львиными хвостами, которые они либо держали под мышкой, либо небрежно перебрасывали через плечо; экипажи за экипажами, наряды за нарядами, краски за красками, толпы за толпами, и так без конца. По сравнению с общим числом ряженых, здесь, пожалуй, немного костюмов, выдержанных в одном стиле, но главное очарование этого зрелища — в неизменном добродушии; в бесконечном ярком разнообразии; в том, как все отдаются праздничному настроению — и так самозабвенно, с такой заразительной веселостью, что самый солидный иностранец сражается, стоя по пояс в цветах и леденцах, не хуже самого неистового из римлян, и забывает все на свете до половины пятого, когда трубный сигнал и драгуны, начинающие очищать улицы, заставляют его очнуться и с сожалением вспомнить, что в жизни есть еще и другие дела» (11, т. 9, с. 449—454).

Конечно, так же протекал римский карнавал и в 1821 году, когда в нем принял участие Россини.

Вместе с компанией друзей, в которую входили Паганини, Пачини, певица Липпарини (исполнительница заглавной роли в «Матильде») и их приятель Массимо д'Ацельо, Россини задумал забавную затею.

«Решили переодеться нищими слепцами, — вспоминал впоследствии д'Ацельо, — и, распевая, как это принято, просить милостыню. Вместе состряпали стишки:

Слепы мы и рождены
Жить на подаянье,
В день веселья
Не оставьте нас без милостыни.

Россини сразу же положил их на музыку, мы несколько раз прорепетировали и наметили в «жирный четверг» [1] устроить представление. Было решено, что снизу на нас будет самая элегантная одежда, а сверху она будет прикрыта бедными чинёными обносками. Россини и Паганини должны были изображать оркестр, бренча на гитарах. Они задумали облачиться в женское платье. Россини увеличил свою и без того избыточную полноту, искусно подложив толщинки из пакли, вид у него получился невероятный! Паганини же, сухой как доска, с лицом подобным грифу скрипки, переодетый женщиной, казался вдвойне тощим и долговязым.

Нет нужды говорить, что все это произвело фурор сперва в двух-трех домах, куда мы отправились петь, а затем и на Корсо, и на ночном балу» (28, т. 1, с. 426).

Но этой сценкой участие Россини в карнавале не ограничилось. Дадим слово Пачини:

«В последние дни карнавала (1821) Россини вместе с множеством друзей (среди которых я был на первом месте) задумал устроить маскарад. Мы причесались и оделись по моде старых учителей музыки, то есть в черные тоги и большие парики, загримировали лица черными и красными штрихами и разучили хор из «Белого пилигрима» [2], который так пришелся по духу римской публике. Преображенные таким образом, мы отправились к Корсо, держа в руках нотные листки и распевая во все горло вышеназванный хор. Оказавшись перед кафе Русполи, мы остановились. Толпа любопытных непрерывно возрастала. Внезапно многие додумались, что подобным маскарадом мы высмеиваем маэстро

[1] Начало масленицы-карнавала.
[2] Третьеразрядная опера композитора Грациоли.

Грациоли и его музыку, и на нас набросились с ругательствами, стали угрожать аргументами, которые показались нам слишком убедительными; тогда мы, предосторожности ради, стали отступать в разные стороны и поскорее *смылись*.

Так закончился наш маскарад, и мы счастливо отделались; а вечером славный ужин заставил забыть все минувшие опасности» (28, т. 1, с. 427).

Во время карнавала Россини принимал участие и в великосветских увеселениях. По словам Пачини, на одном музыкальном вечере во дворце княгини Паолины Боргезе он спел знаменитую каватину Фигаро из «Севильского цирюльника» и вызвал бурю аплодисментов.

У него был чудесный голос — баритональный тенор широкого диапазона и очень подвижный. Россини забыл свои детские мечты о певческой карьере. Однако занятия пением пригодились в работе с оперными певцами, и порой он выступал в концертах, правда, большей частью закрытых.

«Подобно тому как Россини вначале пел в церквах и театрах, — вспоминает Ригетти-Джорджи, — так впоследствии он изумительно пел в частных домах под аккомпанемент фортепиано. О, сколько еще вещей, не только своих, но и других композиторов, пел он под фортепиано к восторгу тех, кто его слушал. Много раз он пел прекрасные произведения Паизиелло, Чимарозы и Майра. Я слушала, как он пел некоторые отрывки из оперы «Грот Трофонио» маэстро Сальери и разделяла величайшее наслаждение всех слушателей. Выразительность, с которой Россини поет под аккомпанемент фортепиано, не имеет себе равных. Я видела, как в Риме и Неаполе знатные синьоры всячески ублажали Россини, чтобы заполучить его к себе на один

вечер в качестве украшения их общества» (10, с. 68—69).

Но Россини был не только великолепным певцом, он превосходно играл на фортепиано. Об этом сохранилось немало свидетельств. Французский композитор Обер рассказывает, как на одном званом обеде в Париже Россини по просьбе гостеприимного хозяина сел за рояль и пропел каватину Фигаро («Largo al factotum»):

«Я никогда не забуду впечатления, полученного от этого блистательного исполнения. У Россини был красивейший баритон, и он пел свою музыку с вдохновением и блеском так, что превосходил в этой партии и Пеллегрини, и Галли, и Лаблаша. Что касается его искусства аккомпанировать, оно изумительно: его руки, казалось, бегали не по клавишам рояля, а распоряжались целым оркестром. Когда он закончил, я машинально посмотрел на клавиши, мне показалось, что они дымились.

Когда я вернулся домой, мне захотелось бросить в огонь мои оперы. Зачем писать музыку, если ты не в состоянии делать ее, как Россини?» (10, с. 134).

В более поздние годы Россини, устраивая в своем парижском доме музыкальные вечера, часто сам аккомпанировал выступавшим у него певцам и, по словам Сен-Санса, «делал это чудесно, ибо в совершенстве владел роялем» (10, с. 138).

Вернемся все же к событиям весны 1821 года. После окончания римского карнавала Россини возвратился в Неаполь, где в апреле дирижировал исполнением оратории Гайдна «Сотворение мира». Вскоре он принялся за сочинение оперы, предназначавшейся к карнавалу 1821/22 года. Называлась она «Зельмира». По словам Стендаля, «более нелепый сюжет и более дурацкий тиран еще не появлялся в Итальянском театре». Но, несмотря на плохое либретто, Россини сумел создать ин-

тересную партитуру, в которой еще увереннее утвердил свои новые творческие принципы.

«Зельмира» была поставлена 16 февраля 1822 года. Исполненная великолепными артистами, среди которых по-прежнему блистала Кольбран, опера имела большой успех и не сходила со сцены вплоть до 6 марта. В этот день заканчивался театральный сезон, и Россини давал Неаполю свой прощальный спектакль. За семь лет он написал девять опер для неаполитанских оперных театров.

Теперь его манили иные театры, иные страны. Вместе со своими коллегами по «Сан-Карло» Россини получил приглашение от прославленного в Европе Венского оперного театра, намечалась также поездка в Лондон и Париж. На следующий день после прощального спектакля в Неаполе Россини с Кольбран поехал в Болонью к своим родителям, к которым он неизменно сохранял нежные сыновние чувства; там, в кругу родных, и состоялась их свадьба.

Глава VIII

В ВЕНЕ. ВСТРЕЧА С БЕТХОВЕНОМ

Вена в начале XIX века — один из крупнейших городов Европы, столица многонациональной Австрийской империи. Как музыкальный центр Вена славилась еще со второй половины XVIII столетия. В ее театрах начинал свою оперную реформу Глюк; с Веной связана почти вся жизнь Гайдна; в Вене протекли последние десять лет жизни Моцарта, принесшие человечеству «Свадьбу Фигаро», «Дон-Жуана», Реквием.

С 1792 года в Вене жил Бетховен; здесь родился и жил Шуберт.

Впрочем, положение великих музыкантов в австрийской столице было трудным. Моцарт умер молодым в горькой нужде; потерявший слух Бетховен томился в тяжком одиночестве; Шуберт слагал гениальные песни, почти никому не ведомые и почти нигде не исполняемые. В музыкальной жизни Вены тон задавали императорский двор и великосветская знать. Их не интересовало творчество отечественных композиторов, их прельщало все иноземное и в особенности — итальянское оперное искусство с его прославленным бельканто. С 1816 года в Вене с неизменным успехом ставились оперы Россини, привлекая отнюдь не только знать, но и широкую аудиторию. Сообщение о предстоящем приезде Россини во главе труппы знаменитых итальянских певцов необычайно взволновало венскую публику.

Россини прибыл в Вену 23 марта 1822 года и уже 27-го побывал в городском оперном театре («Кертнертортеатр», то есть Театр у Каринтийских ворот) на первом в Вене исполнении веберовского «Вольного стрелка» под управлением автора. Корреспондент лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» немедленно отметил это двойное событие:

«Вечер 27 марта явился для Театра у Каринтийских ворот подлинно национальным праздником. Маэстро Карл Мария фон Вебер в первый раз дирижировал своим «Фрейшютцем». Четырежды он был вызван на просцениум, на голову ему сыпался дождь цветов и хвалебных стихов. На спектакле присутствовал маэстро Россини вместе с Ноццари, Давидом, Басси и супругой синьорой Кольбран. Это весьма любезный молодой человек, с приятными чертами, симпатичной внешностью, наделенный веселым юмором и тончайшим умом. На

различных артистических встречах, на которые он был приглашен, он очаровал всех своей живой речью и своей, по крайней мере кажущейся, скромностью» (28, т. 1, с. 447).

Музыка «Фрейшюца» произвела на Россини глубокое впечатление, сохраненное им на всю жизнь. Что же касается Вебера, то он уже давно был знаком с россиниевскими операми и относился к ним с явным предубеждением, которое открыто высказывал в своих критических статьях. В той или иной степени эту позицию разделяла вообще немецкая музыкальная пресса. Ее суровые упреки кое в чем были справедливы. Россини обвиняли в злоупотреблении некоторыми эффектными приемами (в частности, его пресловутым крешендо), в чрезмерной виртуозности вокальных партий, в скверных либретто, в частых реминисценциях, в не всегда интересно разработанной партии оркестра. Но эти верно подмеченные недостатки заслоняли перед придирчивыми критиками высокие достоинства россиниевской музыки. В известной мере выпады против Россини были обусловлены тем, что безудержное влечение к его операм отвлекало немецкую и австрийскую публику от творений отечественных композиторов и, следовательно, в какой-то степени мешало их признанию и распространению.

«Россини, divino maestro[1], — писал Генрих Гейне, — солнце Италии, расточающее свои звонкие лучи всему миру! Прости моим бедным соотечественникам, поносящим тебя на писчей и промокательной бумаге! Я же восхищаюсь твоими золотыми тонами, звездами твоих мелодий, твоими искрящимися мотыльковыми грезами,

[1] Божественный маэстро (*итал.*).

так любовно порхающими надо мной и целующими сердце мое устами граций. Divino maestro, прости моим бедным соотечественникам, которые не видят твоей глубины, — ты прикрыл ее розами и потому кажешься недостаточно глубокомысленным и основательным, ибо ты порхаешь так легко, с таким божественным размахом крыл!» (8, т. 4, с. 198).

Во время пребывания в Вене Россини не встретился в Вебером. Встреча произошла позже, в 1826 году в Париже и по инициативе немецкого композитора. Еще позже, в 1860 году, Россини рассказал об этом в своей беседе с Вагнером, имевшей место также в Париже. Когда речь зашла о том, что пресса иной раз поднимает против композиторов враждебную и злобную кампанию, похожую на заговор, Россини воскликнул:

«А кто тот композитор, который от него не страдал, начиная с самого великого Глюка? Можете мне поверить, что и на мою долю досталось немало. На премьере «Севильского цирюльника», на которой я, согласно обычаям, установленным тогда в Италии для оперы-буффа, аккомпанировал речитативам на чембало, сидя в оркестре, мне пришлось спасаться от разъяренной толпы. Я думал, что меня убьют. Здесь, в Париже, куда я впервые приехал в 1824 году по приглашению дирекции Итальянского театра, меня приветствовали насмешливым прозвищем «Господин Vacarmini» [1], которое осталось за мной на всю жизнь. Уверяю Вас, со мной поступали круто, в лагере некоторых музыкантов и газетных критиков я встретил самое грубое обращение, и это

[1] Vacarmini — насмешливо-иронический итальянизированный оборот от французского слова vacarme — оглушительный шум, гам. В приблизительном переводе: «Господин Громыхатель» (*Примеч. сост.*).

с их обоюдного согласия, столь же совершенно согласованного, как мажорное трезвучие![1]

То же самое происходило в Вене, когда я туда приехал в 1822 году для постановки моей оперы «Зельмира». Сам Вебер, уже давно печатавший статьи, в которых метал против меня гром и молнии, в результате постановки моих опер в Придворном итальянском театре преследовал меня беспрерывно...

В а г н е р. О, Вебера я знаю, он был очень нетерпим. Особенно он становился невыносимым, когда дело касалось защиты немецкого искусства. Но ему, может быть, такое поведение и простительно, если вы во время вашего пребывания в Вене с ним не встречались? Великий гений, он умер так преждевременно.

Р о с с и н и. Это верно, он был великим гением и к тому же подлинным, ибо он творил самобытно и никому не подражал. В Вене, действительно, я с ним не встречался, но позже познакомился с ним в Париже, где он остановился на несколько дней по пути в Англию. По приезде он стал, как это принято, делать визиты наиболее видным музыкантам: Керубини, Герольду, Буальдьё. Представился он и мне. Так как я не был предупрежден о его визите, то при виде этого гениального композитора я от неожиданности, откровенно говоря, испытал волнение, близкое к тому, что я почувствовал незадолго до того, при встрече с Бетховеном. Очень бледный, задыхающийся от подъема по лестнице (ибо он был уже сильно болен), бедный малый, как только

[1] Остроумный каламбур, основанный на двойном значении слова accord (согласие и аккорд) и на возможном двойном толковании выражения: accord parfait — совершенное согласие и мажорное трезвучие. В подлиннике эта часть фразы звучит так: «...ligués d'un commun accord, a c c o r d aussi parfait que majeur!» (*Примеч. сост.*)

меня увидел, счел необходимым признаться не без смущения, которое увеличивалось от недостаточного знания французского языка, что он резко выступал против меня в своих музыкально-критических статьях, но что... Я не дал ему кончить... «Оставим, — перебил я его, — не будем говорить об этом, к тому же, — добавил я, — я не читал ваших статей, так как не знаю немецкого языка... Единственные слова из вашего чертовски трудного для музыканта языка, которые я после героических усилий сумел запомнить и произносить, были: ich bin zufrieden[1]. Я был этим горд и в Вене пользовался ими без разбора во всех случаях жизни — торжественных или частных — торжественных в первую очередь. Это привело к тому, что у жителей Вены, считавшихся самыми любезными среди обитателей всех немецких государств, и в особенности у красавиц венок, я прослыл учтивейшим человеком: «ich bin zufrieden»». Эти слова придали Веберу больше уверенности — заставили его улыбнуться и отбросить всякое стеснение. «Впрочем, — продолжал я, — самим обсуждением моих опер вы уже оказали мне большую честь: ведь я ничто по сравнению с великими гениями вашей родины. Разрешите мне вас обнять, и если моя дружба для вас что-нибудь стоит, то, верьте мне, я вам ее предлагаю от чистого сердца». Я его горячо обнял и увидел, что у него выступили слезы на глазах» (10, с. 150—152).

Вебера и его музыки Россини коснулся и в уже не раз цитированной нами беседе с Фердинандом Гиллером, в 1855 году.

«... Ваш Вебер, — сказал Россини, — был настоящим молодчиной: как он использует оркестр, какие новые

[1] Я доволен (*нем.*).

эффекты он извлекает из инструментов», (10, с. 120).

На замечание Гиллера, что оперные увертюры Вебера входят в число любимейших оркестровых произведений, исполняемых в концертах, Россини ответил:

«И это справедливо, однако я не могу одобрить проведение самых красивых мотивов в увертюре, хотя бы потому, что при своем появлении в опере они теряют прелесть новизны и, кроме того, нельзя заранее угадать, к чему они относятся. Но у Вебера были превосходные мысли! Как мило сделано в его Концертштюке вступление марша на звучании бас-кларнетов! (Россини пропел первую часть Концертштюка). Я всегда с большим удовольствием слушал эту пьесу. ... А его манера знакомства со мной была поистине странной и показалась мне даже несколько комичной.

По-видимому, в давние времена Вебер написал о «Танкреде» или, вернее, против «Танкреда» газетную статью, и он придавал этому такое большое значение, что даже осведомился через одного знакомого, захочу ли я его видеть. Если бы я, двадцатилетним парнем настрочив «Танкреда», мог тогда предположить, что где-то какой-то иностранный композитор написал о нем заметку, то я поистине почел бы это за честь. Вы можете себе представить, что из-за этого я не отнесся к визиту Вебера с меньшим удовольствием» (10, с. 121).

Вскоре после приезда итальянских артистов в столицу Австрии состоялась венская премьера «Зельмиры» (13 апреля 1823 года). По словам местной газеты, «публики в театре было как сельдей в бочке». Пресса отмечала красоту и выразительность музыки, эволюцию композитора в сторону большей отточенности формы, инструментовки и единства стиля, но попутно выражала недоумение по поводу отвратительного либретто. В беседе с Ф. Гиллером Россини с удовлетворением отметил:

«В бытность мою в Вене «Зельмира» пользовалась большим успехом. Но она требует такого превосходного ансамбля певцов, какой был тогда со мной в Вене. Вообще я там провел чудесные дни».

Вслед за «Зельмирой» с неменьшим успехом ставились и другие оперы Россини. «Кертнертортеатр», где шли спектакли итальянской оперы, был всегда переполнен. Россини стал самым популярным человеком в Вене, его узнавали на улицах и восторженно приветствовали. Венский корреспондент рассказал в одном из номеров «Лейпцигской музыкальной газеты» (20 июля 1822 года) следующий интересный случай:

«После представления оперы «Ричардо и Зораида» маэстро, желая отметить день рождения жены, пригласил к себе на ужин главных исполнителей. В то время как сотрапезники угощались и беседовали, со стороны улицы послышался неясный шум, какой обычно исходит от скопляющейся толпы. Россини послал слугу узнать в чем дело. Ему сообщили, что под окнами его жилища собралось множество народу, большей частью итальянцев, привлеченного ложной вестью о том, что в этот вечер лучшие артисты Вены собираются устроить серенаду в честь своего маэстро. В первый момент Россини был обескуражен, но тотчас же его осенила идея: «Нельзя допустить, — воскликнул Россини, — чтобы все эти славные люди ушли разочарованными. Раз они ждут концерта, то за дело, друзья! Мы дадим им концерт ex abrupto»[1]. И, открыв фортепиано, он начал вступление к арии из «Елизаветы», которую его Изабелла спела совершенно изумительно.

С улицы раздались крики восторга и голоса: «Ура,

[1] Внезапно (*лат.*).

ура! Будьте благословенны! Еще, еще!» Тогда тенор Давид и синьорина Экерлин исполнили дуэт; новые возгласы восторга, новые требования. В ответ на них Ноццари своим огромным голосом спел выходную арию тенора из «Зельмиры», затем Кольбран, в заключение, проворковала вместе с ним, своим Ринальдо, полный неги отрывок знаменитого дуэта из «Армиды»: «Дорогая, для тебя эта душа...».

Энтузиазму публики уже не было границ. Всю улицу заполнил народ. «Пусть выйдет маэстро!» — громыхала толпа в унисон. Россини подошел к окну, кланялся, благодарил. Крики стали еще громче: «Ура, ура! Спойте, спойте!» Маэстро, улыбаясь, уступил присьбе и с присущим ему изяществом спел арию из «Цирюльника»: «Фигаро здесь, Фигаро там». Затем, вновь поклонившись, пожелал собравшимся доброй ночи. Но «партер» не расходился, требуя продолжения. Пробило уже два часа ночи.

Тогда Россини и его гости, и без того утомленные исполнением в театре большой оперы да еще маленьким концертом ex abrupto, потушили огни и собрались уйти отдыхать.

На улице поднялся приглушенный негодующий ропот, который быстро возрастал наподобие тех огромных крешендо, которые так часто вводил в свои оперы Россини. Только с помощью полиции удалось заставить разойтись ненасытную толпу».

Под обаянием музыки Россини находились самые просвещенные люди того времени. Немецкий философ Гегель, оказавшись в сентябре 1824 года в Вене, посещал все спектакли Итальянского оперного театра. Прослушав «Отелло» Россини, он писал жене:

«Пока у меня хватит денег, чтобы ходить в Итальянскую оперу и оплатить обратный проезд, я

остаюсь в Вене. ... Слушал «Коррадина» в исполнении певицы Дарданелли и Давида: какой дуэт! Эти артисты обладают голосами, манерой пения, душой и чувством, какие можно встретить только у них одних. Теперь я хорошо понимаю, почему в Германии, и в особенности в Берлине, музыку Россини хулят. Она создана для итальянских голосов, как бархат и шелка для элегантных женщин, а страсбургские пирожки для гурманов. Эту музыку нужно петь так, как поют итальянские певцы, — тогда ничто не сможет ее превзойти. ... Слушал во второй раз «Цирюльника» Россини! Должен сказать, что мой вкус, вероятно, очень испорчен, так как я нахожу этого Фигаро куда более привлекательным, чем Фигаро из моцартовской „Свадьбы"» (22, с. 154, 155).

Живейший интерес Гегеля к Россини проявился не только в его переписке, но и в «Лекциях по эстетике», где великий философ высказал свое толкование музыки итальянского композитора и дал оценку спорам, разгоревшимся вокруг его творчества.

«Еще в эпоху Глюка, — читаем в «Лекциях», — стал широко известен спор между последователями Глюка и Пиччини, спор этот велся долго и с большим воодушевлением. Со своей стороны Руссо, борясь с отсутствием мелодии у старинных французских композиторов, предпочел мелодическую музыку итальянцев; наконец, теперь подобным же образом спорят за и против Россини и новой итальянской школы. Противники называют музыку Россини простым щекотанием ушей; однако, если сжиться с его мелодиями, то эта музыка, напротив, оказывается в высшей степени богатой чувствами и идеями; она захватывает душу и сердце, хотя и не отдается до такой степени характерности, как этого особенно хочет строгий немецкий музыкальный

рассудок. В самом деле, Россини, правда, слишком часто не считается с текстом и со своими свободными мелодиями уносится, ни с чем не считаясь, так что остается только выбирать, придерживаться ли сюжета и быть недовольным музыкой, ему больше не соответствующей, или поступиться содержанием и безраздельно отдаться свободным вдохновениям композитора и всею душой наслаждаться содержащейся в ней задушевностью» (7, т. 14, с. 148).

Одним из наиболее памятных для Россини событий, имевших место во время его пребывания в Вене, было посещение Бетховена. Это произошло за пять лет до смерти гениального симфониста. Несмотря на полную глухоту, Бетховен внимательно следил за всеми музыкальными новинками, знакомясь с ними по нотам.

О Россини у него уже было сложившееся мнение. «Россини—талантливый человек,—сказал Бетховен в беседе с органистом Теофилом Фрейденбергом, — и превосходный мелодист. Он пишет с такой легкостью, что на сочинение одной оперы ему нужно столько недель, сколько годов потребовалось бы на это для немецкого композитора» (28, т. 1, с. 466).

Россини, в свою очередь, знал музыку Бетховена и проявлял к ней горячий интерес.

«Какая сила, какой огонь были у этого человека! — говорил Россини.— Какие сокровища содержат его фортепианные сонаты! Не знаю, но, пожалуй, для меня они стоят выше его симфоний; быть может, в них еще больше вдохновения» (10, с. 120).

О своем визите к Бетховену Россини, с присущим ему блеском и живостью, подробно рассказал Рихарду Вагнеру:

«Еще в Милане я слышал некоторые квартеты Бетховена и вряд ли я должен говорить о своем восторге. Я

уже знал и несколько его фортепианных произведений. В Вене я впервые услышал его «Героическую». Ее музыка меня совершенно потрясла, и я был охвачен только одной мыслью: познакомиться с этим великим гением, увидеть его хоть раз. Я обратился к Сальери, который был вхож к Бетховену.

Он довольно долго жил в Вене и занял там видное положение в результате успехов некоторых своих опер на итальянской сцене. Он подтвердил, что иногда встречается с Бетховеном, но ввиду его мрачного и своенравного характера исполнить мою просьбу будет не очень легко. Кстати, этот самый Сальери по многу раз встречался с Моцартом. После смерти последнего он был заподозрен и даже серьезно обвинен в том, что из-за профессиональной зависти отравил Моцарта медленно действующим ядом.

Я себе однажды доставил удовольствие и в шутливом тоне сказал Сальери: «Какое счастье, что Бетховен из чувства самосохранения избегает приглашать вас к столу — иначе вы бы и его отправили на тот свет, как сделали это с Моцартом».—«Я, по-вашему, похож на отравителя?» — спросил Сальери. «О нет! Вы больше похожи на отъявленного труса», — ответил я, а он таким и был. Этот тип очень мало беспокоился, впрочем, по поводу приписываемого ему убийства Моцарта. Но чего он не мог переварить — это выступления одного венского журналиста, защитника немецкой музыки, недолюбливавшего итальянскую оперу и больше всего Сальери. Он написал как-то, что в «Данаиды» Сальери вложил все содержание своей бочки и что это было отнюдь не трудно, так как бочка и вообще-то была пустая. Огорчение Сальери по этому вопросу было беспредельно. Но я должен признать, что мне он пошел навстречу и обратился с моей просьбой к итальянскому

поэту Карпани, бывшему при Бетховене persona grata[1], чье посредничество сулило успех. Карпани действительно так настойчиво уговаривал Бетховена, что тот согласился меня принять[2].

Что я могу сказать? Поднимаясь по лестнице, которая вела к убогой квартире, где жил великий человек, я с трудом поборол свое волнение. Когда нам открыли дверь, я очутился в довольно грязной комнатушке, в которой царил страшный беспорядок. Мне особенно запомнился потолок, находившийся, по-видимому, под самой крышей. Он весь был в широких трещинах, через которые дождь должен был лить ручьем.

Портреты Бетховена, которые мы знаем, в общем довольно верно передают его облик. Но никаким резцом нельзя отобразить ту неизъяснимую печаль, которой были пронизаны черты его лица. В то же время под его густыми бровями, как будто из пещеры, сверкали небольшие, но, казалось, пронизывающие вас глаза. Голос у него был мягкий и несколько глуховатый.

Когда мы вошли, он вначале не обращал на нас внимания, занятый окончанием нотной корректуры. Затем, подняв голову, он порывисто обратился ко мне на довольно понятном итальянском языке: «А, Россини! Это вы автор «Севильского цирюльника»? Я вас поздравляю, это прекрасная опера-буффа. Я ее прочел и получил

[1] Важная личность (*лат.*).

[2] Россини мне еще перед тем рассказывал, что до того как ему удалось повидать Бетховена благодаря посредничеству Карпани, он экспромтом явился к дому великого композитора, сопровождаемый известным издателем Артариа, который имел дела с Бетховеном и взялся ввести к нему Россини. В ожидании разрешения Россини стоял на улице. Наконец появился Артариа и сообщил, что Бетховен очень болен, в результате простуды у него поражены глаза, и он никого не принимает (*Примеч. Э. Мишотта*).

удовольствие. Пока будет существовать итальянская опера, ее не перестанут играть. Пишите только оперы-буффа, а в другом жанре не стоит испытывать судьбу.

— Но, — внезапно прервал его сопровождавший меня Карпани (разумеется, он писал по-немецки то, что хотел сказать, ибо только так можно было вести беседу с Бетховеном, которую Карпани переводил мне слово в слово), — маэстро Россини написал большое количество опер-сериа: «Танкред», «Отелло», «Моисей», я вам их недавно прислал и просил с ними познакомиться.

— Я их бегло просмотрел, — возразил Бетховен, — но, видите ли, опера-сериа не в природе итальянцев. Чтобы работать над настоящей драмой, им не хватает музыкальных знаний. Да и где их можно было бы получить в Италии?..

— В опере-буффа, — продолжал он, — с вами, итальянцами, никто не сможет сравниться. Ваш язык и живость его, ваш темперамент для нее и предназначены. Посмотрите Чимарозу: разве в его операх комическая сторона не превосходит все остальное? То же самое у Перголези. Вы, итальянцы, стараетесь сделать событие из церковной музыки. В его Stabat mater есть много трогательного чувства, я с этим согласен, но форма лишена разнообразия... впечатление монотонно, в то время как «Служанка-госпожа»...

Вагнер (перебивая). Но вы, маэстро, к счастью, не последовали совету Бетховена?

Россини. Если говорить правду, то я все же больше способен писать комические оперы. Я охотнее брался за комические сюжеты, чем за серьезные.

...Визит к Бетховену длился недолго. Это понятно, поскольку с нашей стороны беседу пришлось вести письменно. Я ему выразил все свое преклонение перед его гением и благодарность за то, что он дал мне

возможность ему все это высказать... Он глубоко вздохнул и сказал только: «O! un infelice!»[1] Затем, после паузы, задал мне несколько вопросов о состоянии театров в Италии, о знаменитых певцах... Спрашивал, часто ли там играют Моцарта, доволен ли я итальянской труппой в Вене. Потом, пожелав хорошего успеха моей «Зельмире», он поднялся, проводил нас до дверей и повторил еще раз: «Пишите побольше „Севильских цирюльников"».

Спускаясь по расшатанной лестнице, я испытал такое тяжелое чувство при мысли об одиночестве и полной лишений жизни этого великого человека, что не мог удержать слез. «Что вы, — сказал мне Карпани, — он этого хочет сам, он мизантроп, человек нелюдимый и ни с кем не ведет дружбы».

В тот же вечер я присутствовал на торжественном обеде у князя Меттерниха. Все еще потрясенный встречей с Бетховеном, его скорбным восклицанием «Un infelice!», еще звучавшим в моих ушах, я не мог отделаться от смущения, видя себя окруженным таким вниманием в этом блестящем венском обществе, в то время как Бетховен был его лишен. И я открыто и не выбирая выражений высказал вслух все, что думаю об отношении двора и аристократии к величайшему гению эпохи, которым так мало интересовались и которого бросили на произвол судьбы. Мне ответили теми же словами, какими говорил Карпани. Я тогда спросил: «Неужели глухота Бетховена не заслуживает самого глубокого сострадания?.. Так ли уж трудно, прощая ему слабости характера, найти повод, чтобы оказать ему помощь?» Я прибавил, что богатые семейства могли бы очень легко собрать между собой по минимальной подписке такую

[1] О, я несчастный! (*итал.*).

сумму, которая обеспечила бы ему пожизненное безбедное существование. Но меня никто не поддержал.

После обеда у Меттерниха состоялся прием, на котором присутствовала высшая венская знать. Прием закончился концертом. В программе фигурировало одно из последних трио Бетховена... Он всегда, везде он, как незадолго до того говорили про Наполеона! Новый шедевр был прослушан с благоговением и имел блестящий успех.

Слушая трио среди светского великолепия, я с грустью думал о том, что в это самое время великий человек в своем уединении заканчивает, быть может, какое-нибудь произведение высокого вдохновения, к высшей красоте которого он приобщит и блистательную аристократию. А она его исключает из своей среды и, утопая в удовольствиях, не тревожится о том бедственном положении, на которое обречен создатель этой красоты.

Не получив поддержки в попытке организовать Бетховену годовую ренту, я, однако, рук не опустил. Я решил попытаться собрать средства на приобретение для него жилища. Несколько человек подписались, прибавил кое-что и я, но сумма оказалась недостаточной. Пришлось отказаться и от этого проекта. Мне везде говорили: «Вы плохо знаете Бетховена. Как только он станет владельцем дома, он его на следующий день продаст. Он никогда нигде не уживается, потому что испытывает потребность менять квартиру каждые шесть месяцев, а прислугу каждые шесть недель».

Надо ли было на этом остановиться?» (10, с. 154—156, 159—160).

Из приведенного рассказа о визите к Бетховену можно почерпнуть ценные подробности жизни и быта Бетховена, узнать его толкование итальянского оперного искусства и творчества Россини. Но прежде всего

рельефно вырисовывается личность самого Россини, человека тонкой наблюдательности, смелого, ясного ума, чуждого предубеждений, который, говоря словами Листа, «зорким взглядом распознал подлинное величие симфоний Бетховена уже в те времена, когда Парижская консерватория еще только отваживалась на робкую попытку их исполнения[1], когда восторгаться ими еще не было модной банальностью» (13, с. 277).

И кроме того: в свете периодически возрождающейся легенды об отравлении Моцарта психологическая характеристика Сальери, данная лично знавшим его проницательным Россини, оказывается веским доводом, опровергающим это произвольное предположение.

В конце июля 1822 года Россини покинул столицу Австрии, где провел четыре месяца. Все это время он был в центре общественного внимания, венская аристократия устраивала в его честь торжественные празднества, а в театре и на улице его сопровождали овации народа.

Россини возвращается в Болонью, заканчивает там «Сборник упражнений для развития певческого искусства», предназначенный для сопрано. Вскоре он получает два предложения: написать оперу к предстоящему карнавалу 1822/23 года для венецианского театра «Фениче» и принять участие в празднествах по случаю конгресса в Вероне.

На Веронском конгрессе (октябрь — декабрь 1822 года) заседали члены Священного союза — руководители реакционных европейских правительств. Они разрабатывали планы и меры борьбы с революционным

[1] Относительно систематическим исполнение симфоний Бетховена в концертах Парижской консерватории стало только с конца 1820-х годов (*Примеч. автора*).

движением в разных странах Европы. Конгресс жандармов Европы сопровождался празднествами, торжественными спектаклями, роскошными балами.

«Я был там, — с иронией рассказывал Россини, — по приглашению князя Меттерниха, написавшего мне в высшей степени любезное письмо. Поскольку я являюсь, по его выражению, le Dieux de l' harmonie[1], то не смог ли бы я приехать туда, где так нуждаются в гармонии? Если бы ее можно было достичь посредством кантат, то, конечно, желаемая гармония была бы достигнута, ибо я должен был за самое короткое время сочинить целых пять для Negozianti и для Nobili[2], для праздника Согласия и еще для чего-то!..

Частично я использовал старые произведения, положив их на новый текст. И все-таки это была работа, которую я едва успел выполнить. В одном хоре, воспевающем согласие, оказалось, что слово Alleanza[3] приходится на жалобный хроматический вздох; у меня совершенно не было времени переделать это. Праздник, который проходил на арене, был удивительно красив, и он еще свеж в моей памяти. Единственная вещь, которая меня там раздражала, это необходимость дирижировать моей кантатой, стоя под огромной статуей Конкордии[4], и я все время боялся, что она свалится мне на голову...

Оттуда я отправился в Венецию, чтобы писать «Семирамиду». Там снова оказалось много высокопоставленных господ, также и князь Меттерних, чрезвычайно интересовавшийся музыкой и действительно кое-что в

[1] Бог гармонии (*франц.*).
[2] Для купечества, для дворян (*итал.*).
[3] Союз (*итал.*).
[4] Согласие.

ней понимавший. Все вечера он присутствовал на репетициях моей новой оперы в „Фениче"» (10, с. 129—130).

В Вероне композитор руководил исполнением своих опер «Дева озера» и «Счастливый обман» и выступал как певец на вечерах у князя Меттерниха и герцога Веллингтона. Создатель «Танкреда», «Итальянки в Алжире», «Моисея», услаждающий слух Меттерниха, душителя Италии?! Что ж, приходится признать, что Россини-человек уступал Россини-композитору. Если в своих операх он воспевал свободу и независимость Италии, то в жизни ему не хватило смелости отклонить приглашение всесильного канцлера. Ф. Гиллеру Россини сказал:

«.. Поистине у меня не было никакого желания шутить с этими грозными господами. Я никогда не вмешивался в политику. Я был музыкантом, и мне никогда не приходило в голову стать кем-либо другим, даже если я испытывал живейшее участие к тому, что происходило в мире, и особенно к судьбе моей родины» (10, с. 131).

Итак, в середине декабря Россини вместе с женой (ей предназначалась заглавная роль в новой опере) направился в Венецию. Там он завершил партитуру «Семирамиды», и 3 февраля 1823 года она предстала на суд венецианцев. Новую оперу встретили с большим одобрением, автор девять раз выходил на вызовы публики, а по окончании спектакля его провожали до дома на тридцати иллюминированных гондолах под звуки духового оркестра, исполнявшего популярные отрывки из его опер. На последующих спектаклях успех возрастал. Он неизменно сопутствовал всем представлениям «Семирамиды» как в Италии, так и за ее пределами, в частности на русской сцене в Петербурге в 1830-х годах.

«Семирамида» написана по мотивам одноименной трагедии Вольтера. Удачное либретто Гаэтано Росси позволило композитору сосредоточить внимание на остродраматических конфликтных ситуациях, психологически напряженных моментах. Обогащенный яркими музыкальными впечатлениями, почерпнутыми в Вене (Бетховен, Вебер!), Россини убежденно и смело воплотил в «Семирамиде», которую назвал «трагической мелодрамой», свои новаторские принципы оперной драматургии. Единое музыкальное развитие, тематическая связь широко изложенной увертюры с оперой, активная разработка ярких, рельефных тем, приобретающих значение сквозных образов, органическое вплетение многочисленных хоров в драматическое действие, в сольные и ансамблевые эпизоды (в чем нетрудно уловить претворение традиций Глюка), пластичные, выразительно-декламационные речитативы и мелодии вокальных партий, красочная гармония, наконец, симфоническое и тембровое обогащение оркестра (в частности, введение банды, то есть дополнительной группы духовых медных инструментов) — вот неоспоримые достоинства новой партитуры.

Но в опере есть и уязвимые моменты: сольные вокальные партии трактованы в чрезмерно виртуозном плане; партия Арзаче — молодого отважного полководца — предназначена (как и в «Танкреде»!) для контральто, проблема музыкального характера в серьезной, трагической опере все еще не нашла своего разрешения.

«Семирамида» — последняя опера, написанная автором на родине. С момента вступления на поприще оперного композитора, несмотря на тяжелейшие условия работы, Россини создал в Италии ряд шедевров, пройдя путь огромной творческой эволюции.

В беседе с Россини Рихард Вагнер сказал:

«Я восхищаюсь, маэстро, тем, как вы в таких условиях, ведя к тому же жизнь цыгана, могли написать такие превосходные страницы музыки, как в «Отелло» и «Моисее». Ведь они носят печать не импровизации, а продуманного труда, требующего концентрации всех душевных сил!» На что Россини с вполне искренней скромностью возразил: «О, у меня было хорошее чутье, да и писалось мне легко» (10, с. 157).

Думается, однако, что Вагнер был глубоко прав. Думается также, что после «Семирамиды» Россини ощутил необходимость новых исканий. Благоприятное стечение обстоятельств, повлекших за собой переселение Россини в Париж, облегчило вступление композитора в новый, завершающий этап его творческой эволюции.

Глава IX
В ПАРИЖЕ И ЛОНДОНЕ

По возвращении в Болонью Россини и Изабелла Кольбран получили официальное приглашение от лондонского Королевского театра. Окрыленный успехом в Вене, Россини решил попытать счастья в британской столице и тем расширить сферу своей деятельности. Привлекала также возможность упрочить материальное положение, все еще весьма шаткое, несмотря на все триумфы.

Путь в Англию лежал через Париж. Выехав из Болоньи 20 октября 1823 года, чета Россини 9 ноября прибыла в столицу Франции, где остановилась передохнуть.

Первая россиниевская опера появилась на парижской сцене в 1817 году. Это была «Итальянка в Алжире». Почти каждый следующий год приносил парижские

премьеры и других творений Россини. Наиболее прославленные оперы «пезарского лебедя» вскоре зазвучали в Париже не только на сцене итальянского театра, но и французского, не только в исполнении итальянских артистов, но и французских.

Вот тут-то и возникает нечто весьма напоминающее острые музыкально-театральные полемики во Франции середины и второй половины XVIII века. Весь музыкальный Париж раскололся на два лагеря: на пламенных почитателей и поклонников Россини и на его яростных врагов. К приверженцам Россини принадлежали непредубежденные любители музыки, завсегдатаи оперных театров, получившие от своих противников презрительное прозвище «дилетантов», и представители интеллектуального Парижа — писатели, поэты (Стендаль, Бальзак, Мюссе и другие). Противоположный лагерь образовали музыканты-профессионалы, прежде всего композиторы старшего поколения, уже давно пережившие зенит своей славы и «академизировавшиеся», — Лесюэр, Бертон, Катель, Керубини, Крейцер; к ним примыкали и второразрядные композиторы типа Персюи, Лебрена, Плантада, которые в ту пору завладели французской оперной сценой. Для первых Россини явился счастливым и опасным молодым соперником, сумевшим идти в ногу с временем и найти новые, непривычные, не санкционированные ими и потому «недопустимые» выразительные средства. Для вторых же сочинения итальянского маэстро были беспощадным разоблачением их заурядности. Кроме того, многих серьезных музыкантов отпугивали легкость, изящество россиниевских опер, которые они воспринимали как поверхностные, неглубокие.

Лесюэр (1760—1837) — композитор Великой французской революции, один из ведущих профессоров Парижской консерватории с ее основания в 1795 году, учитель

Берлиоза, Гуно, Тома и ряда других — оказался глух к музыке Россини (как, впрочем, и к творчеству Бетховена). Лесюэр насмешливо именовал россиниевские оперы музыкой «тюрлютютю», а их смелую и оригинальную оркестровку «жалким концертом солистов, которым композитор далеко невпопад дает возможность покрасоваться».

Профессор Парижской консерватории Катель (1773—1830), композитор и видный теоретик, выискивал в партитурах Россини «грамматические» ошибки и безапелляционно заявлял, что «это вообще не музыка».

Отличный теоретик и даровитый композитор, также профессор Парижской консерватории, Анри Монтан Бертон (1767—1844) писал: «Господин Россини обладает блестящим воображением, живостью, оригинальностью и огромной плодовитостью. Но стиль его не всегда чист и корректен; а, что бы ни говорили, чистота стиля — это не то, чем можно пренебрегать, и синтаксические ошибки, совершаемые в языке, на котором пишут, никак не могут заслуживать снисхождения» (28, т. 2, с. 14).

К лагерю «антироссинистов» примыкал и Гектор Берлиоз (1803—1869), в ту пору еще совсем молодой, начинающий композитор. В 1823 году, вступив на поприще музыкальной критики, он опубликовал в одном из августовских номеров газеты «Ле Корсер» открытое письмо, в котором обрушился на любителей итальянской оперы и на Россини:

«Дилетанты — это люди, наделенные вкусом, которые ходят только в итальянский театр, никогда не читают партитур по весьма простой причине, о которой легко догадаться, и безапелляционно судят о достоинствах оперы, певцов и оркестра. Их чувствительность такова, что у них захватывает дыхание при слушании «патетической» сцены из «Сороки-воровки», в которой

служанку ведут на смерть, но при исполнении «Ифигении», «Данаид»[1] и т. д. они сохраняют полнейшее хладнокровие... Кто сможет отрицать, что все оперы Россини, взятые вместе, не смогут выдержать сравнения с одной строчкой речитатива Глюка, тремя тактами вокальной мелодии Моцарта или Спонтини и худшим из хоров Лесюэра!..» (21, с. 125—126).

Но еще в мае 1820 года парижская газета «Деба» писала:

«Несмотря на усилия противников, Россини выступает в ореоле славы; каждый его шаг — завоевание. Подобно Филиппу Македонскому, получившему в один и тот же день весть о двух различных победах, этот Александр в музыке может быть уведомлен о двойном триумфе. В то время как парижские любители тают от удовольствия, слушая сладостные звуки из «Турка в Италии», в Лондоне холодные джентльмены и спокойные леди сходят с ума от магической музыки „Танкреда"» (28, т. 2, с. 10).

Газета «Монитер» (1 ноября 1822 года) в статье, посвященной Россини, воздав хвалу «Севильскому цирюльнику», «Сороке-воровке», «Отелло» и «Танкреду», сделала следующий многозначительный вывод:

«Обвиненный в неведении подлинной драматической выразительности, Россини опроверг это своим «Отелло». Хулители его таланта заявляли, что он не способен писать в правильном и строгом стиле, который характерен для великих композиторов немецкой школы, и вот он сочинил «Моисея». Оба эти шедевра неопровержимо доказали, что он может соединить изящество и ученость, силу выразительности с постоянной привлекательностью и большим разнообразием форм» (28, т. 2, с. 13—14).

[1] Оперы Глюка и Сальери.

Что касается самого Россини, то полемика, развернувшаяся вокруг его творчества, его нимало не беспокоила. В ответ на замечание Ф. Гиллера о том, что Россини «никогда особенно не волновали газетные статьи», композитор, смеясь, ответил:

«Разумеется, нет. Только подумать, сколько против меня писали, когда я приехал в Париж! Старик Бертон даже написал на меня стихи, в которых назвал меня «господином Крешендо». Но все это не угрожало жизни! Вот что меня сердит, так это получившая распространение масса неправдоподобных историй обо мне, в которых я иногда играю очень странную роль» (10, с. 121—122).

Много резче Россини высказался по поводу своего отношения к выпадам враждебно настроенных критиков, когда вел беседу с Вагнером:

«Мое мнение на этот счет таково: на них нужно отвечать молчанием и равнодушием. Верьте мне, это действует сильнее, чем возражения и гнев. Этих злопыхателей легион. Кто в одиночку захочет отбиваться или, если угодно, сражаться против этой банды, тот должен знать, что последнее слово всегда останется за ней. Что касается меня, то я плевал на их нападки. Чем больше прокатывались по моему адресу, тем больше я закатывал рулад. На всякие клички я отвечал моими трио-лями, на lazzi — моими pizzicati[1]. И весь трезвон, который подымали те, кому они не нравились, никогда не мог заставить меня, клянусь вам, выкинуть хоть один удар большого барабана из моих крешендо или помешать, когда мне требовалось, привести их в ужас еще

[1] Lazzi — шутки, pizzicato (*итал.*). — прием игры на смычковых инструментах щипком.

одним felicità[1] в моих финалах. Хотя вы видите на моей голове парик, поверьте мне, ни один волос с моей головы не упал из-за этих болванов» (10, с. 153).

В этой живописной тираде Россини в шутливой форме перечислил некоторые приемы, которые он широко применял в своих операх итальянского периода (1810—1823) и которые вызывали неудовольствие академически настроенных критиков. Последние не скупились на иронические замечания и по поводу того, что в текстах россиниевских оперных финалов, всегда отличавшихся жизнерадостным, оживленным характером, часто встречается слово «felicita», то есть «счастье».

Появление Россини в Париже на некоторое время притупило остроту полемики: сказалось обаяние личности прославленного композитора и, конечно, чувство гостеприимства. Верх взяло восторженное отношение к итальянскому маэстро, все хотели увидеть его, услышать его остроумную речь, пожать ему руку. Под окнами дома, где он остановился, устраивались серенады, в его честь организовывались грандиозные банкеты, на которых блистал весь артистический Париж.

По истечении месяца, 7 декабря, Россини и Кольбран покинули столицу Франции и через неделю их торжественно встречали в Лондоне.

В начале XIX века уровень английской музыкальной культуры был сравнительно низким, однако влечение народа к музыке было огромным. Этим пользовались приезжие музыканты, позволявшие себе иной раз совершенно беззастенчивую, как мы бы теперь сказали, халтуру.

Приезд Россини был воспринят в Лондоне как явление выдающееся. С ошеломляющим успехом он дири-

[1] Счастье (*итал.*).

жировал исполнением «Зельмиры», «Танкреда», «Отелло», «Семирамиды», «Девы озера», «Севильского цирюльника», «Турка и Италии» и других своих опер. Много выступал в качестве дирижера, певца и аккомпаниатора в открытых и закрытых концертах. Последние происходили в аристократических и богатых домах Лондона, а также в королевском дворце в присутствии короля Георга IV, ставшего горячим поклонником Россини.

Об одном из таких закрытых концертов поведал, с присущим ему юмором, сам Россини.

«В Лондоне я много зарабатывал, но не как композитор, а как аккомпаниатор. По правде говоря, в Италии мне и в голову не приходило получать деньги за аккомпанирование; это было бы мне противно. Но в Лондоне так поступали все, ну и я последовал этому обычаю. За мое и моей жены участие в музыкальном вечере я назначил довольно высокую цену в 50 стерлингов. И все же мы были приглашены на пятнадцать таких вечеров. Впрочем, в Лондоне у музыкантов нет другой цели, как только зашибать деньгу, и они прекрасно в этом преуспевают! Например, в первый раз, когда мы были приглашены на одно из таких soiree[1], мы встретили там знаменитого валторниста Буцци и прославленного контрабасиста Драгонетти. Любой человек подумал бы, что они призваны для того, чтобы сыграть несколько сольных пьес. Но оказалось, что у них не было никакого другого поручения, как только помогать мне в аккомпанементе. «У вас есть, — спросил я, — ваши партии?» — «Нет, — ответили они, — мы подыграем как-нибудь». И тем не менее они были высоко оплачены! Но так как импровизированные попытки инструментовки показа-

[1] Вечер (*франц.*).

лись мне немного рискованными, я предупредил Драгонетти, что лучше бы ему исполнить всего несколько пиццикато, каждый раз как я ему дам знак глазами, а Буцци — усилить несколькими нотами заключительный каданс. Таким манером все прошло без затруднений и все слушатели были довольны!» (24, т. 2, с. 24—25).

Подобная обстановка и музыкальное окружение в Лондоне, по-видимому, не располагали к серьезной творческой работе. За семь месяцев пребывания в Англии Россини только однажды взялся за перо, чтобы почтить память великого поэта, умершего в апреле 1824 года, кантатой «Жалоба муз на смерть лорда Байрона». Написанная для тенора соло, женского и мужского хоров и оркестра, кантата была успешно исполнена при участии самого композитора (Россини пел партию тенора).

26 июля 1824 года Россини покинул Британские острова, увозя с собой заработанные сто семьдесят пять тысяч франков, которые заложили основу его будущего благосостояния.

Глава X
НА ПОДСТУПАХ К ПОСЛЕДНЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ ВЕРШИНЕ

На обратном пути из Англии Россини снова остановился в Париже, намереваясь вскоре выехать на родину. Однако все сложилось иначе. Министр королевского двора предложил ему музыкальное руководство Итальянским оперным театром на очень выгодных и почетных условиях.

Для композитора, обреченного в Италии на зависимость от антрепренеров и местных магнатов, на нетвер-

дое материальное положение, непрерывную спешку в сочинении музыки, предложение стать во главе одного из ведущих театров Парижа было весьма заманчиво. Оно могло обеспечить независимое общественное положение и возможность более свободной творческой деятельности. На родине же политическая обстановка непрерывно ухудшалась: после подавления неаполитанской революции и последовавшей за ней революции на севере Италии в Пьемонте, в стране нарастала феодально-абсолютистская реакция.

Карьера Россини в Париже была головокружительной.

Через два года он отошел от руководства Итальянским театром и получил звание генерального инспектора пения и композитора его величества; в 1827 году ему присвоили почетную должность в королевской свите, затем он стал членом совета по управлению королевскими музыкальными школами и членом комитета театра Оперы.

Не менее блистательны были успехи его опер. В Итальянский театр стремился весь интеллектуальный и великосветский Париж.

«Вечером на «Моисее» я испытывал подлинное наслаждение... Великолепная музыка! Надо ходить туда одному, чтобы наслаждаться вполне», — записал в дневнике Эжен Делакруа (9, т. 1, с. 33).

«Вчера у итальянцев давали «Севильского цирюльника» Россини. Я никогда прежде не слышал такой сладостной музыки. Боже! Есть же счастливцы, которые имеют ложу у итальянцев», — говорил Растиньяк, один из бальзаковских героев.

Первое произведение, написанное Россини в Париже и поставленное в Итальянском театре, — «Путешествие в Реймс, или Гостиница Золотой лилии». Сочинялось оно

по заказу, к коронации Карла X в Реймсе. Это было нечто вроде большой одноактной оперы-кантаты, почти лишенной драматического действия. Премьера состоялась 19 июня 1825 года в присутствии короля и его двора. У публики опера успеха не имела, хотя пресса отметила ряд ее музыкальных достоинств. После первых спектаклей композитор забрал партитуру из театра. Он понял, что парижская публика, воспитанная на творениях Глюка, Гретри, Керубини, Мегюля, Спонтини, наконец, на его же лучших операх, не примет случайного произведения.

Россини задумывает написать оперу для французской сцены. С этой целью он приступает к серьезному изучению французского языка, его интонационного строя, просодии, изучает традиции французского музыкального театра, вкусы и запросы публики.

В 20-х годах Париж жил бурной общественной и художественной жизнью. В стране усиливалось недовольство режимом Реставрации, слышались глухие раскаты народного гнева. Революционное движение других народов находило горячее сочувствие в передовых кругах Франции. Героическая борьба греческих патриотов против турецкого порабощения была воспета в трагической картине Делакруа «Хиосская резня», в стихах Гюго и Беранже, вокально-оркестровой сцене молодого Берлиоза «Греческая революция».

В 20-х годах в Париже вступали на литературное поприще Стендаль, Бальзак, Мюссе. Гюго — в поэзии, Берлиоз — в музыке поднимали знамена революционного романтизма; грозным набатом раздавались песни-памфлеты поэта-республиканца Беранже; покорял воображение бурно-темпераментный пианизм Листа; Мериме будоражил читателей «Театром Клары Гасуль» и «Песнями иллирийцев», в которых звучали антиклерикальные

и антифеодальные мотивы, воспевались подвиги народа в борьбе за национальное освобождение. Крупнейшими художественными событиями явилась постановка в 1824 году оперы Вебера «Фрейшюц» (правда, в несколько искаженном виде), а в 1827—1828 годах гастроли английской драматической труппы, ставившей трагедии Шекспира; с 1828 года в Париже начали систематически исполняться симфонии Бетховена.

Перед Россини раскрывался новый, богатый мир идей и чувств, мир высокого искусства, проникнутого социальным пафосом. Кругозор художника ширился. Он постиг характерные особенности французского оперного искусства: стремление к единству слова и музыки, яркую сценичность и театральность, требующую участия балета и больших массовых сцен, красочную живописность оркестра, широкий и мощный декламационный стиль, чуждый излишеств вокальной виртуозности.

Наступил день, когда Россини вновь взялся за перо. Но он не хотел допустить нового поражения и был осторожен, поэтому решил начать с переработки для французской сцены одной из партитур, созданных им в Италии. Выбор пал на «Магомета II», то есть на одну из героико-трагических и новаторских опер. Было написано французское либретто (авторы — поэт Александр Сумэ и либреттист Балокки), в котором первоначальный сюжет подвергся перестройке в сторону его приближения к событиям, волновавшим всех, — к теме героической борьбы греческого народа. Содержание оперы стало глубже. Основная сюжетная линия драмы — любовь греков к родине, их решимость умереть, но не стать рабами; побочная линия связана с любовью дочери греческого военачальника к врагу ее родины и веры, предводителю турок Магомету II. Любовная коллизия получила глубоко гуманистический смысл: невозмож-

ность счастья в условиях вражды и угнетения одного народа другим. Опера расширилась с двух актов до трех, композитор написал много новых сцен, многое из старой партитуры улучшил, а многое исключил.

Обновился вокальный стиль оперы. Обременявшие мелодику виртуозные украшения были сняты, вокальные партии приобрели бóльшую пластичность, декламационную свободу. Россини показал себя выдающимся последователем Глюка.

Под новым названием — «Осада Коринфа» — опера увидела свет рампы 9 октября 1826 года на сцене первого французского оперного театра, основанного еще в 1671 году и называвшегося театром Оперы или, попросту, Оперой [1]. Композитор одержал полную победу. Исполнение многократно прерывалось возгласами восторга, аплодисментами. Монументальная и величественная сцена благословения греческих знамен перед сражением потрясла зрительный зал. Парижская пресса не скупилась на похвалы. Газета «Пилот» сообщала:

«Успех или, лучше сказать, триумф Россини был блестящим. Музыка первых двух актов безусловно принадлежит перу этого знаменитого композитора, но третий акт создан не им, он творение бога гармонии!» (28, т. 2, с. 65).

Попутно заметим, что партитура «Осады Коринфа» была первой, которую Россини продал издателю. До этого в Италии все его партитуры попадали в безраздельное пользование импресарио.

Окрыленный успехом, Россини приступил к переработке — снова для французской сцены — оперы «Моисей

[1] Он же — театр Большой оперы.

в Египте». Партитуру оперы он значительно обновил и перестроил. Премьера «Моисея» (полное название ее в новой редакции: «Моисей и фараон, или Переход через Красное море») состоялась 26 марта 1827 года в театре Оперы и была принята с энтузиазмом. Пресса единодушно пела хвалу ей и Россини.

Фетис, крупный музыкальный критик, редактор и издатель самой авторитетной в ту пору во Франции музыкальной газеты «Ревю мюзикаль», писал:

«Радуйся, о Россини, своему триумфу. Он вполне заслужен! Твоим искренним поклонникам уже ничего не осталось желать для твоей славы: твои клеветники и завистники должны отныне отказаться от неравной борьбы, в которой у них не осталось больше надежды на разумное сопротивление» (28, т. 2, с. 79).

Газета «Глоб», обычно не скупившаяся на резко критические выпады против Россини, на этот раз заявила:

«Безотлагательно требовалось, чтобы какое-нибудь чудо омолодило этот древний и немощный пережиток старого режима, который называется Оперой. Нужно было либо обновиться, либо умереть... и вот в ней началась революция: она нашла своего Мирабо... Маэстро Россини трансформировал превосходный эскиз молодого композитора[1] в совершенную композицию гения, достигшего зрелости, который не только вызвал восхищение невежественного партера, но обрел горячих апологетов и среди профессоров Консерватории и, в частности, сделал своим приверженцем талантливого человека (Керубини), ее руководителя» (28, т. 2, с. 78—79).

Итак, Россини одержал победу над французскими

[1] Имеется в виду первая, то есть итальянская редакция оперы «Моисей».

«антироссинистами» и одержал ее на французской же почве, в национальном жанре большой (то есть серьезной, героической) оперы, которую он обновил, революционизировал, приблизил к запросам современности. Огромный успех «Осады Коринфа» и «Моисея» — следствие сложного, но плодотворного творческого взаимодействия лучших сторон россиниевского стиля и достижений французской оперной драматургии.

Россини многое почерпнул от оперной культуры Франции, но не меньше и дал ей. Он привнес во французскую оперную музыку, пребывавшую в состоянии застоя, неведомую ей дотоле широкую вокальную кантилену, неисчерпаемую мелодическую выразительность, упругость и рельефность ритма, патетику и пламенную экспрессию музыкально-драматических нарастаний, ему одному присущую мастерскую трактовку ансамблей и блестящую оркестровку. О последней А. Н. Серов высказывался так, имея в виду еще «Севильского цирюльника»:

«...Оркестровка, соблюдая известную меру, столь важную для певцов, — чудо свежести и блеска, недостижимое для оркестра прошлого века и не достигнутое еще ни Керубини, ни Спонтини. Одним словом, *музыкальный колорит* в полном смысле слова появляется в опере только со времени Россини» (16, т. 1, с. 463).

Музыка Россини оказала сильнейшее влияние на выдвигавшихся в 20-х годах молодых французских оперных композиторов — Буальдьё, Герольда, Обера. Его творческого воздействия не избегнул и Мейербер.

Но всем этим не ограничивается вклад Россини во французское оперное искусство. В «Моисее» он обновил и перестроил стиль и манеру французского оперного пения.

«Газетт де Франс» писала:

«Речь идет ни более, ни менее как о музыкальной революции, совершенной синьором Россини в течение четырех часов. Наконец-то «французское завывание» изгнано навсегда: в Опере будут петь так же, как поют в Итальянском театре» (28, т. 2, с. 85).

Убедившись в том, что он находится на верном пути, Россини принялся за новую партитуру. На либретто остроумного водевиля «Граф Ори» Эжена Скриба и Делатр-Пуарсона он создал комическую оперу, в которой использовал лучшие страницы музыки «Путешествия в Реймс». «Граф Ори» — произведение, специально сочиненное для французской сцены. В нем Россини показал себя мастером в новом для него оперном жанре — жанре французской комической оперы, имевшем свои особенности по сравнению с итальянской оперой-буффа.

Веселый, остроумный сюжет, почерпнутый из старинной пикардийской баллады и насыщенный множеством забавнейших, порой даже несколько гривуазных положений, пришелся по вкусу Россини. Композитор работал с увлечением, в характерном для него стремительном темпе. Партитура двухактной оперы, изобилующей разнообразными ансамблевыми и хоровыми сценами, включающая два больших финала и ряд оркестровых эпизодов, была написана меньше чем за месяц. Премьера 20 августа 1828 года вызвала овации публики и восторженные рецензии прессы. Непосредственно после премьеры «Газетт де Франс» отметила совершенное овладение автором французской просодией:

«Недоверчивым людям дано новое доказательство легкости, с которой гениальный человек играючи преодолевает препятствия. Все итальянские композиторы, начиная с Саккини, зачастую в своих операх нарушали акцентуацию нашего языка; один Россини сумел побе-

дить трудность, до сих пор непреодолимую для композиторов». (28, т. 2, с. 62).

Даже такой требовательный и суровый музыкальный критик, как Берлиоз, спустя десятилетие писал: «Граф Ори», безусловно, одна из лучших партитур Россини. Может быть, нигде, за исключением «Цирюльника», композитор не был так остроумен и весел. Количество слабых мест (или, во всяком случае, поддающихся критике с известной точки зрения) действительно очень незначительно в этой опере... особенно при сравнении с очаровательными местами, которыми она изобилует... Какое музыкальное богатство! Всюду роскошь удачных мелодий, новые рисунки аккомпанемента, изысканные гармонии, остроумные оркестровые эффекты, драматические ситуации, полные смысла и остроумия» (28, т. 2, с. 92).

И в заключение дадим слово А. Н. Серову. Указав в своей статье на некоторые недостатки либретто «Графа Ори», он продолжает:

«...Какими дивными узорами расцвечена эта канва под очарованием гения Россини!

Как счастливо воспользовался он местным колоритом, чтобы придать своей музыке оттенок несколько французский и тем слить особенности своей фактуры с традиционными требованиями французской оперной школы!

Какая тонкость, какое остроумие разлито во всей этой музыке!

Принадлежа к эпохе полной зрелости гения Россини и примыкая отчасти к французской школе, «Граф Ори» начинает собою новый фазис деятельности Россини — фазис, к которому принадлежат — увы! — только два произведения: «Ори» и «Телль».

Уже в «Моисее», в тех нумерах, которые прибавлены

для Парижа, в оркестровке и всей фактуре есть какое-то особенное могущество, особенное очарование красоты в соединении с «силой». Встречаются приемы, сочетания звучностей инструментальных и вокальных, до того, в операх Россини и ни в чьих на свете, еще не бывалые.

В «Ори» этот же могучий, всесильный оркестр, это же магическое обаяние «новизны» оркестровых и вокальных приемов.

Многими из этих блистательных эффектов, приемов оркестровки воспользовался переимчивый Мейербер, как только, вслед за Россини, стал писать для парижской Большой оперы.

Когда речь идет о «Графе Ори», нельзя забыть ни на минуту, что это — опера комическая и что, в согласии с задачею сюжета, всему произведению дан поворот легкой, шаловливой грациозности, пополам с ироническим лукавством.

Как великий мастер своего дела, Россини умел придать этот иронический оттенок даже тем звукам оперы, где много силы и энергии...

Красота во всей этой музыке льется полною, широкою струей. Непринужденность вдохновения до того обаятельна, что кажется, будто вся эта партитура создалась без малейшего усилия, сама собою и в одно мгновение» (16, т. 2, с. 417, 420).

Глава XI
«ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ»

Во второй половине 20-х годов, то есть в то время когда Россини победно овладевал двумя основными жанрами французского музыкального театра — ге-

роической и комической операми, политическая обстановка во Франции накалялась. Под напором общественного протеста зашатался королевский трон, складывалась революционная ситуация, и уже алели зарницы грядущей Июльской революции 1830 года.

Французское искусство всегда очень остро реагировало на политические события. И вот теперь в литературе и в оперном театре появились их грозные предвестники. В 1828 году из печати вышла историческая драма Мериме «Жакерия», рисующая антифеодальную борьбу французских крестьян в XIV веке. В следующем году писатель опубликовал исторический роман «Хроника времен Карла IX», посвященный теме гражданской войны и религиозного фанатизма. В 1828 году была возобновлена после долгого перерыва революционно-героическая опера Гретри «Вильгельм Телль», созданная еще в 1791 году. В том же году в театре Оперы ставится только что законченная «Фенелла, или Немая из Портичи» Обера. Тема этой большой исторической оперы — восстание неаполитанских рыбаков против испанского владычества в середине XVII века.

Россини мечтает о создании большой оперы, специально написанной для французской сцены, в которой не было бы никаких заимствований из прежде сочиненного. Еще до того, как он приступил к работе над «Графом Ори», ему предложили либретто по старинной швейцарской легенде об отважном и гордом стрелке Вильгельме Телле, не покорившемся австрийскому наместнику и возглавившем народное восстание против чужеземцев-поработителей. Эта легенда вдохновила в свое время немецкого поэта и драматурга Шиллера на создание народной драмы, увлекла она и Россини. Композитор, осыпанный милостями короля, оставался по-прежнему передовым художником, для которого опе-

ра была средством воплощения народно-освободительных идей.

С горячностью и пылом истого карбонария Россини в начале 1828 года принялся за большую четырехактную оперу на либретто Жуи и Ипполита Би. Осуществление монументального замысла потребовало от композитора длительной, напряженной работы, протекавшей, впрочем, с перерывом, во время которого был создан «Граф Ори». Сочинение музыки «Телля» заняло примерно шесть месяцев, да еще несколько месяцев ушло на оркестровку. В ноябре 1828 года в театре Оперы начались репетиции. 3 августа 1829 года состоялась премьера.

Все, к чему пришел Россини в «Сороке-воровке», «Отелло», «Деве озера», «Моисее», «Осада Коринфа», нашло в «Вильгельме Телле» свое претворение, но в новом, значительно более высоком и совершенном качестве. «Вильгельм Телль» — выдающийся итог всех предшествующих искажений композитора в жанре народно-героической оперы.

Уже увертюра поражает своей необычностью. Это свободная программная симфоническая поэма, в которой чередуются лирико-эпические, пасторально- и драматически-живописные, жанрово-действенные эпизоды. Композитор не ввел в увертюру темы оперы. Однако смысловая и поэтическая связь увертюры с оперой очевидна.

Всю оперу пронизывает звучание хора — это народ, который живет, радуется, мечтает, скорбит, сопротивляется, борется и побеждает. Россини удалось показать народ не как безликую массу, не как бытовой фон, а как живую действенную силу, показать, по выражению А. Н. Серова, «кипучесть народных масс». Отсюда — необычайное многообразие хоровых сцен.

Монументальна хоровая сцена финала второго действия. В полночь на горе Рютли по призыву Телля собираются представители трех швейцарских кантонов, чтобы условиться о совместной борьбе против захватчиков и провозгласить клятву верности святому делу освобождения.

«Приход представителей трех кантонов дал композитору возможность написать три совершенно различных по характеру хоровых эпизода. Первый хор — мужественный, сильный — живописует народ хлебопашцев с огрубелыми, неутомимыми руками. Во втором хоре, с его нежной приглушенной мелодией, мы узнаем робких пастухов. Выражение их опасений отмечено восхитительной прелестью и простодушием. Жители кантона Ури — рыбаки, они прибывают по озеру в лодках и оркестр подражает так хорошо, как это только возможно для инструментальной музыки, мерным движениям и усилиям отряда гребцов. Едва лишь все они высадились на берег, три хора объединяются в силлабическом ансамбле, который исполняется вполголоса и в быстром темпе под аккомпанемент струнных пиццикато и нескольких глухих аккордов духовых инструментов:

Вильгельм, ты видишь,
Одновременно три народа,
Вооруженные своим правом,
Восстали против гнусной власти.

Эта фраза, пропетая сперва хором рыбаков и повторенная затем двумя другими хорами, которые заполняют ее своими восклицаниями и лаконичными репликами... полна великой драматической правды. Это толпа, в которой каждая личность, возбужденная надеждой и страхом, едва сдерживает обуревающие ее чувства, где все хотят говорить и перебивают друг друга... Вильгельм их воодушевляет, воспламеняет... Тогда, объеди-

нив свои голоса, они торжественно и сурово клянутся... избавиться от рабства и уничтожить тиранов... Темп оживляется лишь к концу, когда Арнольд, увидев первые лучи солнца, восклицает: «День наступил, для нас это сигнал к восстанию!.. К оружию! К оружию!» И весь хор, солисты, оркестр и ударные инструменты, которых не было слышно с начала действия,—«К оружию!». И вся масса оркестра низвергается, как лавина, в кипучее Allegro с этим последним и страшным воинственным кличем, который вырывается из всех этих трепещущих грудей при виде зари первого дня свободы!» (3, с. 49—51).

Да, такой мощной хоровой сцены, грандиозной звучащей фрески оперная музыка до Россини не знала.

Когда Вагнер излагал Россини свое понимание соотношения ролей композитора и либреттиста, он в подтверждение своих взглядов сослался на финал второго действия «Телля»:

«Чтобы далеко не ходить за примерами, начнем с вас, маэстро. Разве вы станете утверждать что в Сцене заговора из «Вильгельма Телля» вы послушно, слово в слово, следовали за текстом ваших либреттистов? Я в это не верю. При близком рассмотрении нетрудно обнаружить во многих местах эффекты декламации и нарастаний, на них, если можно так выразиться, лежит такая печать *музыкальности*, такого *непосредственного вдохновения,* что я отказываюсь приписывать их происхождение исключительно влиянию той текстовой канвы, которая была у вас перед глазами. Никакой, даже самый искусный либреттист не сумеет, особенно в сложных ансамблевых сценах, понять то расположение слов и ситуаций, которые подходят композитору для воплощения музыкальной фрески в том виде, в каком она витает в его воображении.

Россини. Вы правы. Действительно, названная вами сцена была значительно — и не без труда — переделана согласно моим указаниям. Я сочинял «Вильгельма Телля» на даче моего друга Агуадо, где проводил лето. Моих либреттистов у меня под рукой не было, но там же жили Арман Марраст и Кремье[1] (между прочим, два будущих заговорщика против правительства Луи-Филиппа), и они мне помогли в переделке текста и стихов и в разработке плана моих заговорщиков против Гесслера.

Вагнер. Вот этот ваш непосредственный рассказ является частичным подтверждением того, что я только что сказал» (10, с. 165—166).

Драматургическое открытие Россини — дифференцированная музыкальная обрисовка двух противоборствующих социальных сил: народа и поработителей. Хоры швейцарских крестьян и рыбаков многообразны, полны гибкой, певучей мелодики, богаты ритмически. Хоры австрийских солдат-захватчиков интонационно бедны, однообразны, ритмически угловаты.

После длительных исканий в предшествующих произведениях, в «Вильгельме Телле» Россини, наконец, решил проблему создания индивидуально очерченных музыкальных характеристик действующих лиц серьезной оперы. Все персонажи — сам Телль, его маленький сын Джемми, жестокий и холодный Гесслер, его племянница Матильда, молодой швейцарец Арнольд, раздираемый противоречивыми чувствами любви к родине и к прекрасной Матильде, — это уже не схемы, а живые люди, поступки и переживания которых обусловлены их характерами.

[1] Французские литераторы и буржуазные политические деятели (*Примеч. сост.*).

Наиболее ярко очерчен Телль. И в этом тоже победа композитора: «Вильгельм Телль — крестьянин стал первоплановым героем действия» (1, т. 1, с. 163).

В партии Телля преобладают интонации волевые, энергичные. Но в финале третьего действия, когда по приказу жестокого Гесслера Телль должен стрелять из лука в яблоко, положенное на голову сына, композитор показывает предводителя восставшего народа глубоко страдающим человеком, и в его пении появляются прерывистые, рыдающие интонации.

«Как дивно плачут виолончели, аккомпанируя пению отца, сердце которого разрывается в то время, как он обнимает сына! А этот почти безмолвный оркестр, в котором слышатся лишь аккорды пиццикато, прерываемые паузами в полтакта! А эти фаготы, которые тянут пианиссимо протяжные, жалобные ноты! Как полно все это чувства острой тоски и как все это выражает ожидание великих событий, которые должны свершиться! Последние фразы Телля: «Джемми, думай о матери; она ждет нас обоих», — полны непреодолимой правды; они разрывают сердце» (3, с. 55).

Сцена с яблоком поразила и Рихарда Вагнера. В беседе с Россини он сказал:

«Я хочу мелодию *свободную, независимую,* не знающую оков; мелодию, точно указывающую в своих характерных очертаниях не только *каждый персонаж* так, чтобы его нельзя было смешать с другим, но *любой факт, любой эпизод,* вплетенный в развитие драмы; мелодию, по форме очень ясную, которая, гибко и многообразно откликаясь на смысл поэтического текста, могла бы растягиваться, суживаться, расширяться[1], следуя

[1] «Боевая мелодия!» — быстро вставил Россини. Но Вагнер, увлеченный собственной речью, не обратил внимания на это забавное

за требованиями музыкальной выразительности, которой добивается композитор. Что касается такой мелодии, то вы сами, маэстро, создали высший образец в сцене «Вильгельма Телля»: «Стой неподвижно», где свободное пение, акцентирующее каждое слово и поддерживаемое трепетным сопровождением виолончелей, достигает высочайших вершин оперной экспрессии.

Россини. Так что я бессознательно создал там *музыку будущего?*

Вагнер. Вы, маэстро, создали там музыку всех времен, и это наилучшая» (10, с. 168).

Великолепны в опере многочисленные ансамбли, перерастающие в большие сцены, полные непрерывного музыкального развития, впечатляющих драматических контрастов. Композитор с убедительной правдой выражения сохраняет и в ансамблях индивидуальный музыкальный облик каждого из участников. Таковы дуэт — спор между Теллем и Арнольдом из первого действия, а во втором великолепное трио, в котором Телль и его друг Вальтер сообщают Арнольду страшную весть об убийстве его отца и призывают к мести австрийским захватчикам. А. Н. Серов говорил о «пленительной патетике знаменитого трио» (16, т. 1, с. 466).

Выдающаяся особенность «Вильгельма Телля» — монолитность оперных актов, развитие музыкально-сценического действия большими пластами. Важную роль в этом играют драматические, всегда мелодически выразительные речитативы, скрепляющие отдельные сцены в нерасчленимое целое.

восклицание. Когда я ему потом о нем напомнил, он много смеялся. «Да, это заряд, который попал прямо в цель, — воскликнул он. — О, я это запомню: боевая мелодия... Да это находка!» *(Примеч. Э. Мишотта).*

Вся музыка оперы напоена дыханием природы. Ощущение далей, простора, лесных шорохов, бушующей водной стихии возникает и в звучании хора и оркестра. Прав итальянский исследователь россиниевского творчества Луиджи Роньони, сказавший, что в знаменитом романсе Матильды «Темного леса таинственный кров» соединилось чародейство лесной романтики Вебера с психологическим реализмом Верди.

Замечательная особенность партитуры — тонкая передача местного колорита. Россини воспользовался напевами швейцарских и тирольских пастухов и, объединив их с мелодикой итальянских песен, создал поэтичную атмосферу альпийской природы. Все это было необычно, смело. Реформу итальянской серьезной оперы Россини начал еще в «Танкреде». Через шестнадцать лет он завершил ее в «Телле».

В «Вильгельме Телле» Россини дал новый тип музыкальной драматургии, новое толкование героики. В этом произведении впервые родилась реалистическая народно-героическая и патриотическая опера, в которой великое совершается простыми людьми, наделенными живыми характерами, и музыкальный язык которых исходит из живых, широко распространенных песенных и речевых интонаций, героических интонаций песен борьбы за освобождение.

Композитор ясно отдавал себе отчет в народно-патриотической, революционной сущности своей оперы. Об этом неопровержимо говорят два документа.

В ноябре 1828 года, вероятно сразу после завершения «Телля», Россини получил письмо из Пармы от графа Нейперга, австрийского фельдмаршала и пармского обер-гофмейстера, состоявшего в морганатическом браке с герцогиней и правительницей Пармы Марией-Луизой (дочерью австрийского императора Фран-

ца I и второй супругой Наполеона I). Нейперг был фактическим правителем итальянского герцогства Парма и управлял им в интересах Австрии. Попутно он развлекал герцогиню, устраивая всевозможные придворные празднества. Приводим ответное письмо Россини из Парижа от 24 ноября 1828 года:

«Ваше превосходительство, я имел честь получить письмо, которое Ваше превосходительство написали мне в связи с выбором «Бьянки и Фальеро» для открытия театра Ее величества. Изменения, которых требует Ваше превосходительство, по-моему, невыполнимы, разве что переделать два действия оперы, но для меня это было бы невозможно. С другой стороны, сюжет оперы не слишком подходит для итальянского праздника. С полной откровенностью замечу Вам, что если бы я предпринял путешествие в Италию с единственной целью поставить оперу, то это явилось бы для меня не коммерческим предприятием, но честью услужить Ее величеству и Вашему превосходительству. Но не видя возможности сделать это с успехом, я предпочитаю отказаться от этого: любая партитура, кроме «Вильгельма Телля», была бы недостойна фигурировать при таких блестящих для моей родины обстоятельствах. Поверьте, Ваше превосходительство, я глубоко огорчен тем, что не могу ответить на доброту, которую так щедро расточает мне Ваше превосходительство, но моя честь обязывает меня поступать честно, и я льщу себя надеждой, что мое письмо заслужит Ваше покровительство...» [1]

[1] Автограф письма хранится в Отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (Собрание иностранных автографов, раздел «Музыка». Перевод Е. С. Гвоздевой).

Письмо полно иронии, скрытой за внешне почтительной фразеологией. Действительно, «Бьянка и Фальеро» в силу трагедийности сюжета не подходила к придворному празничному спектаклю, но у Россини не было ни малейшего желания ехать в Парму, чтобы перестраивать свою оперу, бывшую для него уже пройденным этапом, сообразно вкусам австрийских правителей итальянского герцогства.

И тут Россини — истый итальянский патриот — делает великолепный жест: он предлагает к открытию придворного театра свою новую оперу, в которой речь идет о восставшем швейцарском народе, изгнавшем австрийских оккупантов.

Спустя тридцать шесть лет в письме к другу Россини написал:

«...В моем «Вильгельме Телле» я подал слово свобода таким образом, чтобы дать понять, насколько я горячо отношусь к своей родине и к тем благородным чувствам, которыми она преисполнена» (10, с. 38).

Но как же приняла оперу парижская публика? Ее ждали с огромным нетерпением. Задолго до первого представления все билеты были проданы, причем по повышенным ценам. Просвещенные ценители встретили ее с энтузиазмом. Они понимали, что «Вильгельм Телль» открыл новую главу в истории оперного искусства. Артисты оркестра Оперы во главе с дирижером Габененком дали под окнами квартиры на бульваре Монмартр, где жил Россини, серенаду, исполнив увертюру и несколько отрывков из «Телля». Россини получил высшую награду Франции — орден Почетного Легиона.

Однако основная масса буржуазно-аристократической театральной публики, от которой зависел «кассовый» успех постановок, отнеслась к «Теллю» довольно холодно. Опера показалась утомительной, чересчур

сложной. Вероятно, и тема народного восстания, воплощенная последовательно и прямолинейно, без всяких компромиссов (они, в частности, присущи «Фенелле» Обера), тоже настораживала. Многие жалели о прежнем Россини, слушая которого можно было «таять от удовольствия».

Спектакли «Вильгельма Телля» посещались не очень хорошо. Дирекция театра начала давать оперу в искаженном виде, бессовестно сокращая отдельные куски и даже акты. Автор был глубоко возмущен этим поруганием своего детища, подлинное значение которого он хорошо понимал. Сдержанный, скрытный, за иронической улыбкой, острым словцом он часто прятал сильные душевные переживания. И теперь он ничем не выказывал своей обиды, горького разочарования. Директор Оперы, как-то, встретив Россини на улице, обратился к нему: «Маэстро, надеюсь, что теперь у вас уже не будет оснований для недовольства мною, сегодня вечером идет второй акт «Вильгельма Телля». — «О, в самом деле? — ответил маэстро. — И весь целиком?» (28, т. 2, с. 120).

Такая бравада дорого стоила Россини, человеку тонкому, чуткому. И случилось непостижимое: автор почти сорока опер, всемирно прославленный Россини отказался от деятельности оперного композитора. «Вильгельм Телль» — его второе величайшее творческое достижение после «Севильского цирюльника» — стал его последней оперой.

Однако «Вильгельм Телль» продолжал жить и не раз играл роль революционного набата. Так было в августе 1830 года в Брюсселе, когда спектакль «Телля» в оперном театре явился непосредственным толчком к началу восстания против голландского господства. Так было и в Париже в преддверии Июльской революции. Вот

отрывок из воспоминаний крупного французского оперного композитора Галеви:

«В понедельник 26 июля 1830 года афиша Оперы анонсировала на вечер того же дня спектакль «Вильгельм Телль». Утром, к полдню, весь персонал театра собрался на сцене. Каждый был обеспокоен назревавшими серьезными событиями, потому что знаменитые приказы[1] были опубликованы накануне, и дух возмущения уже распространялся повсюду. Говорили о политике и репетировали «Вильгельма Телля». ... Я присутствовал на этой репетиции, один в темном зале, куда время от времени доносился отдаленный гул. Когда дошли до знаменитого терцета, когда Вильгельм восклицает: «Независимость или смерть!», дрожь пробежала по театру, и люди, находившиеся в глубине сцены или заполнявшие кулисы, актеры, оркестранты, механики, миманс, охрана, воспламененные как бы внезапно упавшей искрой, все сбежались и повторили клич Вильгельма. Никогда мизансцена, поставленная опытным режиссером, не была исполнена с таким воодушевлением и так согласованно. Тридцать лет, прошедшие с тех пор, не могли стереть в моей памяти воспоминания об этом стремительно охватившем всех волнении и впечатления от этого необыкновенного хора, этой своеобразной мелопеи, в которой смешались пение и музыкальный ритм со свободным излиянием речи, откуда вырывался, подобно огненному лучу, прорезающему тьму, подчеркнуто настойчивый воинственный клич. Многие из

[1] Так называемые королевские ордонансы (указы), направленные на осуществление реакционного государственного переворота. Вечером 26 июля на улицах Парижа возникли столкновения между народом и полицией. На следующий день в городе вспыхнуло восстание (*Примеч. сост.*).

этих людей, спрятав под одеждой импровизированное оружие, покинули театр, чтобы присоединиться к толпе, волновавшейся на бульваре. Спустя немного времени было получено распоряжение прекратить репетицию (запоздалая предусмотрительность, которую опередило вспыхнувшее возмущение) и заменить объявленный спектакль другим. История знает, как он был заменен» (23, с. 155—157).

«Вильгельм Телль» сделался опасным в глазах реакционных правительств. Во Франции оперу «спасли» певцы, сглаживавшие своим подчеркнуто виртуозным исполнением ее революционное содержание. В монархических странах (Италия, Германия, Австрия, Россия) ее подвергали цензурным преследованиям. Для того, чтобы поставить «Телля», приходилось менять либретто, сюжет, текст, название (в России опера в течение долгого времени шла под названием «Карл Смелый»). Так сильно веяло духом свободы в последней опере Россини.

Но, несмотря ни на что, великолепная музыка пробивала себе дорогу. Истинные ценители не уставали восхищаться ею. Беллини в мае 1833 года сообщал своему другу:

«Я слушаю «Телля» в тридцатый раз и все более убеждаюсь, что все мы, нынешние композиторы (без исключений), не что иное, как пигмеи рядом с великаном — маэстро из маэстро. Я считаю «Вильгельма Телля» нашей «Божественной комедией», подлинной эпопеей» (28, т. 2, с. 133).

18 декабря 1853 года Делакруа пометил в своем дневнике:

«Вечером на «Вильгельме Телле»... сильнее чем когда-либо испытал все впечатления, какие производит эта изумительная вещь, восхищающая меня с каждым разом все больше» (9, т. 2, с. 421).

31 декабря 1858 года Жорж Бизе писал другу:

«...Когда я слышу «Свадьбу Фигаро» или второй акт «Вильгельма Телля», я совершенно счастлив, я забываю все: о, какое счастье обладать подобным дарованием!» (4, с. 84).

В 1883 году Шарль Гуно назвал «Вильгельма Телля» «одним из драматических шедевров».

Глава XII
ЭПИЛОГ. МЫСЛИ О МУЗЫКЕ

Россини было всего тридцать семь лет, когда он замолк. Он был полон сил, впереди открывалась большая жизнь...Его не раз спрашивали о причинах, заставивших отойти от творчества, уговаривали вновь обратиться к сочинению опер. Но на все уговоры он отвечал отказом, а на вопросы — уклончиво и по-разному. По-разному объясняли решение Россини и его современники. Вот суждение А. Н. Серова:

«Начиная с 1829 года, в течение, увы, 40 лет, он не выступал на арене своих триумфов, на лирической сцене. Но это потому, что рано начав (18-летним юношей) свою яркую деятельность, он в течение каких-нибудь двадцати лет — в целом ряде замечательных произведений — *сказал все,* что мог сказать» (16, т. 1, с. 466).

Иного мнения придерживался Рихард Вагнер. Приведем отрывок из его беседы с Россини:

«В а г н е р. Ах, маэстро! Если бы вы не бросили перо после «Вильгельма Телля» в тридцать семь лет... Это преступление!.. Вы сами не знаете, что вы могли извлечь из вашего мозга! По существу, вы ведь тогда только начинали...

Россини (становясь серьезным). Что вы хотите? У меня не было детей. Если бы они у меня были, я бы, вероятно, продолжал работать. Но, говоря откровенно, после пятнадцати лет упорного труда, сочинив в течение этого, так называемого, периода *лени* сорок опер, я почувствовал необходимость отдыха и вернулся в Болонью для жизни на покое» (10, с. 170).

В реплике Россини содержится частичный ответ на интересующий нас вопрос. Да, в течение более двадцати лет он работал с максимальным напряжением творческих сил. Чем шире расправлял крылья его гений, чем более смелыми и новаторскими становились его художественные устремления, тем труднее было преодолевать косность и рутину, царившие в театрах, вести за собой неподатливую публику. Накапливалось утомление. Еще в пору завершения «Вильгельма Телля» одна из парижских газет, информировавшая читателей о ходе работы композитора, сообщала:

«... «Телль» — первая опера, которую Россини пишет специально для французской сцены, и, быть может, будет последней среди его композиций, поскольку он высказал намерение бросить перо и вернуться в Болонью, чтобы наслаждаться в покое своей славой и заслуженным благополучием» (28, т. 2, с. 108).

Свойственное Россини полное отсутствие честолюбия, спокойное и трезвое отношение к славе, высокая требовательность к себе в какой-то мере также раскрывают причину его «молчания».

«...Я не хочу сказать, что самые ранние произведения не доставили мне нескольких приятных минут как доказательства моего умения, как свидетельство счастливой удачи. Что касается более поздних произведений — тут я целиком отрицаю свое пристрастие. Что поделаешь, так всегда бывает: еще один успех не имеет

для человека большого значения, если позади их насчитывается уже десять или девятнадцать. А поскольку я считаю, что человеку, чтобы жить, успехи не обязательны, постольку мне не понятно, зачем нужно напрягать все силы для достижения этой цели» (10, с. 103).

«... Поверь мне, что если бы чувство скорее деликатности, нежели тщеславия не заставило меня отказаться от славы и денег, я не повесил бы так рано на гвоздь свою лиру. Музыка требует свежих мыслей...» (10, с. 27).

Как ни велики были хладнокровие и выдержка Россини, но и его композиторское самолюбие бывало уязвлено. Снова дадим ему слово.

«...Вы говорили о триумфах и рукоплесканиях публики. Но существует и оборотная сторона медали: фиаско и свистки!.. Это случалось в десяти случаях из одиннадцати, когда я дирижировал за клавиром премьерами моих опер. Такое случалось со мной в Риме, в Неаполе, в Венеции и здесь в Милане. Достаточно часто я испытывал, как унизительно и горько, когда публика издевается над тобой, бичует, пригвождает к кресту; и это так, даже если есть уверенность, что на следующий день воскреснешь во всей славе. Мы можем говорить совершенно откровенно: существует пытка не менее жестокая, чем та, которую испытываешь, когда освистывают твои собственные произведения, кажущиеся тебе хорошими, эта пытка начинается тогда, когда приходится видеть, как аплодируют посредственным произведениям другого» (10, с. 104).

Известную роль сыграли семейные и общественно-политические обстоятельства. Когда Ф. Гиллер, беседуя с Россини, спросил его, не было ли у него намерения сочинить после «Телля» оперу на сюжет «Фауста», Россини ответил:

«В течение долгого времени это было моей заветной мечтой, и я уже набросал вместе с Жуи целый сценарий. Разумеется, на основе поэмы Гете. В ту пору в Париже возникло настоящее помешательство на «Фаусте», каждый театр имел своего отдельного «Фауста», и это мне несколько отбило охоту. Между тем пришла Июльская революция; театр Большой оперы, до того бывший королевским учреждением, перешел в руки частного предпринимателя, мать моя умерла, моему отцу пребывание в Париже было невыносимо из-за того, что он ничего не понимал по-французски, — вот я и расторг контракт, который обязывал меня представить еще четыре большие оперы. Я предпочел спокойно оставаться на родине и сделать более веселыми последние годы моего старика отца. Я был вдали от моей бедной матери, когда она скончалась. Это причинило мне бесконечное горе, и я страшно боялся, чтобы то же не произошло у меня с отцом» (10, с. 128—129).

Но, пожалуй, одной из основных причин «отречения» Россини было стремительное развитие романтизма в музыкальном искусстве Франции и Германии. Это художественное направление, заявившее о себе в творчестве Вебера, Берлиоза, Мейербера и надолго подчинившее себе музыкальный театр, было глубоко чуждо ясному и стройному реалистическому мироощущению Россини, называвшего себя «последним из классиков». Плыть по течению и совершать насилие над своей натурой композитор не хотел, отстаивать же свои эстетические идеалы и принципы в обстановке коренной ломки общественных вкусов — не мог: душевные силы были израсходованы. В подтверждение сказанного приведем выдержки из его писем.

«Это искусство, единственно имеющее базой «идеал» и «чувство», не может избежать влияния времени, в ко-

тором мы живем. Идеал и чувство наших дней направлены исключительно на «паровые машины», «грабеж» и «баррикады»...

Дорогой Джованни, успокойся. Пусть тебе служит примером мое философское решение бросить мою итальянскую карьеру в 1822, а французскую — в 1829 году. Такое предвиденье дано не всем, бог мне его даровал, и я до сих пор благословляю его за это» (10, с. 41—42).

«... То, что вы в идиллическом тоне говорите мне о запыленной лире, подошло бы при известных условиях. Но, согласитесь со мной, если бы пришлось подвергнуть ее современным порывам Борея[1], то возникла бы опасность, что ветер вместе с пылью унесет на другой полюс и самую лиру. Итак, пусть другие направляют, куда хотят, свою ладью, ведь места хватит всем» (10, с. 31).

«... Избранный вами жанр вполне гармонирует с эпохой, в которой магнетизм и волшебство взяли верх над невинными эротическими историйками наших предков. И начиная с «Роберта-Дьявола», «Фрейшюца», «Макбета» и т. д., их естественно соединили с ныне забытыми сказками [favole]... Я всегда был рьяным приверженцем естественности и непринужденности ситуаций, которые составляют сущность искусства, но от них с некоторых пор отказались ради жалкого удовольствия удивлять и ошеломлять.

Боже меня упаси вступить на этот путь и препятствовать свободе других бежать по нему за

[1] Метафорическое упоминание Борея, то есть северного ветра, является намеком на немецкую композиторскую школу (*Примеч. сост.*).

пределы всяких человеческих границ. Если бы я должен был дать совет, он был бы таков: возвратитесь в пределы естественного вместо того, чтобы углубляться в мир экстравагантностей и чертовщины» (10, с. 30).

«... Меня очень радует, что, судя по вашему письму, вы страстный любитель музыки и умеете отлично играть на фортепиано. В не меньшей степени меня радует, что вы, как можно заключить из написанного вами, питаете особое пристрастие к классической музыке. Я, последний из классиков, следую законам природы, торжественно и свято придерживаюсь этого однажды избранного пути. Поэтому я отказался от комической музыки и обратился к серьезной церковной музыке. Насколько рано, едва созревшим юношей, я начал сочинять, настолько же рано и раньше, чем кто-либо мог это предвидеть, я бросил писать. Так всегда бывает в жизни: кто рано начинает, должен, согласно законам природы, рано кончить.

Впрочем, я также принял во внимание время, когда удивительные, чтобы не сказать — ужасные, события причиняют вред искусству и искажают цель самых лучших занятий. Каждый разумный человек должен отсюда легко понять, что я замолкаю частью для того, чтобы не идти по течению, а частью, чтобы подать добрый пример. Если бы искусство было возвращено в свои естественные границы, это послужило бы на пользу человечеству. Тогда бы искусство не поддалось соблазну путем невероятных усилий совершать невозможное и таким образом забрасывать грязью истинный эстетический смысл и даже подстрекать на фривольность» (10, с. 31—32).

Итак, Россини не порвал полностью с композиторской деятельностью, он обратился к сфере духовных

жанров, к той сфере, в которую, в отличие от комической оперы, еще не проникли чуждые ему романтические новшества. Правда, от былой интенсивности творчества не осталось и следа. Лишь время от времени он брал в руки перо, и тогда возникали превосходные вещи.

Он создал два крупных вокально-симфонических произведения: Stabat mater (1842) и «Маленькую торжественную мессу» (1863). Несмотря на ортодоксально-католические тексты, музыка этих ораториальных произведений настолько полна экспрессии, сильных, естественных чувств, глубоко правдивых душевных порывов, так верно воплощает широкий мир общечеловеческих переживаний, что сочинения эти воспринимаются как подлинно светские.

Драматические сопоставления благородной патетики, образов скорби и страдания с поэтической светлой лирикой, эпического величия, мужественной силы и героики с нежными, трогательно-изящными образами роднят оба произведения с оперой. Да и музыкальный язык этих сочинений в целом тот же, что в зрелых операх Россини.

На полях партитуры Торжественной мессы, которую Россини из скромности и шутливого лукавства назвал «маленькой», композитор оставил заметки, полные откровенной иронии и добродушного вольтерианства:

«„*Маленькая торжественная месса* для четырех вокальных партий с аккомпанементом двух фортепиано и гармониума". Сочинена для (!) моего загородного дома в Пасси.

Двенадцать певцов трех полов — мужчины, женщины и кастраты — будет достаточно для ее исполнения. Из них восемь для хора, четверо для сольных партий, итого двенадцать херувимов.

Бог простит мне следующее сравнение. Апостолов было тоже двенадцать на знаменитой трапезе, которую Леонардо изобразил на фреске, называющейся «Тайная вечеря». Кто бы мог поверить! Среди твоих учеников есть такие, которые берут фальшивые ноты! Господи, успокойся, я утверждаю, что на моем завтраке не будет Иуды и что мои ученики будут петь верно и con amore[1] тебе хвалу и это маленькое сочинение, которое является, увы! последним смертным грехом моей страсти. Пасси, 1863».

«Боже, вот и закончена эта бедная маленькая Месса. Что сотворил я: священную музыку или дьявольскую? Я был рожден для оперы-буффа, ты это хорошо знаешь. Немного знания, немного сердца, вот и все, что в ней есть. Будь же благословен и уготовь мне рай.

Дж. Россини. Пасси, 1863» (10, с. 190).

Когда же весной 1865 года в Париже состоялось исполнение Мессы, Россини написал своему другу:

«Мне приятно сообщить вам, что месяц назад мой друг граф Пилле-Вилль вторично исполнил в своем дворце мою Мессу. Поверите ли? Парижские умники за это произведение причислили меня к рангу ученых и классиков. Россини Savant![2] Россини Classique![3] Посмейтесь же, дорогой друг... Если был бы жив мой бедный учитель Маттеи, он сказал бы: «Вот уже на сей раз Джоаккино не обесчестил мою школу». Именно это бедняга написал мне в начале моей театральной карьеры. Когда вы приедете, я покажу вам свой труд, и вы рассудите, когда Маттеи лучше судил — сперва или потом» (10, с. 39).

[1] С любовью (*итал.*).
[2] Ученый (*франц.*).
[3] Классик (*франц.*).

Наряду с этими двумя вокально-симфоническими произведениями Россини написал множество прелестных фортепианных и вокальных миниатюр, большая часть которых объединена под общим названием «Грехи моей старости» и в массе своей до сих пор не издана.

В 1865 году к Россини с визитом пришел сын композитора Вебера и заговорил о решении маэстро не писать для театра. Россини жестом остановил его и воскликнул:

«Не говорите мне об этом. Впрочем, я сочиняю непрестанно. Видите эту этажерку, полную музыкальных рукописей? Все это написано после «Вильгельма Телля». Но я ничего не публикую: пишу потому, что не могу поступать иначе» (10, с. 189).

В 1836 году Россини почти на двадцать лет поселился в Италии, жил в Болонье, потом во Флоренции. С увлечением занялся педагогической работой, руководил болонским музыкальным лицеем, воспитанником которого некогда был сам. Живо откликался на все, что могло способствовать развитию музыкального образования, совершенствованию музыкальной культуры и творчества.

«Основание здесь [во Флоренции] «Экспериментальной музыкальной гимназии» как нельзя более целесообразно и полезно для выдвижения и поощрения молодежи, занимающейся музыкой вопреки всем препонам, которые злая судьба расставляет в начале композиторской карьеры.

Протянуть руку помощи тому, кто, влекомый гением, жаждет вырваться из тьмы, чтобы засверкать при свете рампы, — это акт подлинного милосердия. Весьма благородно намерение оказывать помощь так, чтобы она исходила от учреждения, созданного людьми просвещенными и деликатными, а не от мецената, ставящего вза-

мен своей весьма сомнительной помощи часто довольно нескромные условия.

Спешу просить вашу милость любезно занести мое имя в первый список лиц, содействующих этому начинанию. Не только ради украшения искусства, но и ради благополучия артистов и блага человечества я принимаю близко к сердцу возможность увидеть возвращение музыки на стезю наших великих мастеров. Для них непременным каноном были четкий план композиции, изящество стиля и пение, трогающее душу во имя логики сердца, которая намного выше логики рассудка. Последняя, искажая естественность сочетаний, очень часто подменяет силу усилием и новизну экстравагантностью.

Новое учреждение, благодаря рвению директора и хорошему руководству двух Советов, станет безграничным благодеянием для музыки и для своих питомцев, если ему удастся вернуть искусство композиции к нормам, от которых оно роковым образом уклонилось, раня сердца и терзая уши...» (10, с. 26—27).

В последний год жизни Россини в письме отметил: «Будучи питомцем государственного музыкального учреждения (Болонский городской лицей), чем я горжусь, мне приятно заявить вам, что я всегда был и остаюсь другом и защитником консерваторий. Их нужно рассматривать отнюдь не как колыбель гениев, поскольку одному богу дано одарить смертных (изредка), но как данное провидением поле соревнования, как полезный артистический питомник, из которого черпают капеллы, театры, оркестры, колледжи и т. д. ...» (10, с. 49).

В 1855 году Россини вновь приехал в Париж. Там и на своей вилле в предместье города (в Пасси) он и провел последние тринадцать лет жизни.

«Трудно представить себе, — писал Сен-Санс в конце 1890-х годов, — в настоящее время то положение, которое занимал Россини полвека назад в нашем славном городе Париже. Удалившийся с давних пор от деятельной жизни, он — в своем великолепном безделье — был окружен большей славой, нежели другие в активной деятельности. Весь Париж домогался чести быть принятым в его роскошной квартире с высокими окнами, которая еще и теперь видна на углу бульвара и Шоссе д' Антэн. Так как божество никогда не выходило по вечерам, то его близкие знакомые с уверенностью могли всегда застать его дома; и время от времени самые различные люди сталкивались на его парадных вечерах, на которых можно было услышать блестящих певцов и самых знаменитых виртуозов.

Неизменная лесть окружала маэстро, но она нисколько его не трогала, ибо он знал ей цену и возвышался над окружавшей его средой превосходством своего ума, который он проявлял, однако, далеко не перед каждым» (10, с. 134—135).

«С этого времени,— писал Мишотт,— ни одна музыкальная знаменитость не пользовалась в Париже такой славой и почетом, как автор «Вильгельма Телля» и «Цирюльника». Получили известность и его приемы. Самые прославленные артисты добивались чести выступать на них. Как только двери его салона раскрывались, в нем буквально толпились самые известные представители всех слоев парижского общества.

В этом интеллектуальном превосходстве, которому возраст придал олимпийское спокойствие, Россини сумел остаться простым, добрым, приветливым, чуждым высокомерия, тщеславия. И да будет мне позволено начисто снять с него весьма преувеличенную репутацию острослова и чрезвычайно несправедливую славу беспощад-

ного насмешника, которой тогдашняя парижская пресса его наградила. С невероятной легкостью она приписывала ему множество суждений более или менее сомнительного вкуса, которые ему и в голову не приходили, или такие непочтительные шутки по адресу многих, на которые он вообще не был способен. Он очень страдал от этой «терпкой рекламы», нередко выходившей за рамки острот и явно приносившей ему ущерб. Россини часто жаловался на это, и когда ему возражали: «Вы знаете, маэстро, взаймы дают ведь только богатым», он со вздохом отвечал: «Откровенно говоря, я предпочел бы немножко больше б е д н о с т и и немного меньше б л а г о д е я н и й. Предоставляя мне кредит, меня пичкают чепухой, ставят в безвыходное положение! И чего только мне не приписывают, боже мой! Эти подметальщики забрызгивают грязью меня самого больше, чем тех, в кого они нацеливаются! Я в отчаянии: ma così va il mondo [1]» (10, с. 146—147).

Несомненный интерес представляют суждения о Россини двух выдающихся современников, общавшихся с ним, — Вагнера и Листа. После визита к Россини в 1860 году Вагнер сказал сопровождавшему его Э. Мишотту:

«Признаюсь, не ожидал встретить в лице Россини такого человека, каким он оказался. Он прост, естествен, серьезен и проявляет способность интересоваться всем, что бы мы ни затрагивали в нашей короткой беседе... Как и Моцарт, он в самой высокой степени обладал мелодическим даром. Кроме того, ему помогало удивительное чутье сцены и драматической выразительности. Чего бы только он не создал, если бы получил основательное и законченное музыкальное образование!

[1] Но такова жизнь (*итал.*).

Особенно если бы он был меньше итальянцем и меньшим скептиком и считал бы свое искусство религией, нет ни малейшего сомнения, что он поднялся бы до величайших вершин. Одним словом, это гений, который заблудился из-за отсутствия должной подготовки и потому, что не нашел той среды, для которой предназначались его высокие творческие способности. Но я должен констатировать, что из всех встреченных мною в Париже музыкантов — он единственный действительно великий!» (10, с. 173—174).

Лист писал в 1855 году в одной из своих статей:

«Россини столь же блестящ и независим в своей диогеновой мудрости, как и в созданиях своей музы, и всякая попытка определить точно границы, где в его способе выражаться начинается мистификация и где она оканчивается, была бы весьма рискованным предприятием. Если же он оказывается в соответствующем настроении, если дозволяет проникнуть в свои самые сокровенные мысли, тогда, о чем бы ни зашла речь, он озаряет предмет настолько ярким потоком света, что не остается ни малейшего сомнения в том, что это человек исключительного ума; обычно все же он предпочитает не разубеждать близоруких, доставляя себе удовольствие, оставшись наедине, посмеяться над ними своим любезным мефистофельским смехом» (13, с. 277).

Россини славился своим искрометным юмором, приправленным тонким налетом умного скепсиса. Достаточно привести хотя бы это высказывание:

«Что касается меня, то я не знаю более замечательного занятия, чем еда, понимаете ли, еда, еда — в самом полном смысле этого слова. Что любовь для сердца, то аппетит для желудка. Желудок — капельмейстер, который руководит большим оркестром наших страстей и приводит их в действие. Пустой желудок подобен фа-

готу или флейте пикколо, когда он урчит от неудовольствия или переливает рулады от желания. Напротив, полный желудок — это треугольник удовольствия или литавры радости. Что касается любви, то я ее рассматриваю как примадонну par excellence[1], как богиню, которая пропевает мозг каватинами, опьяняет слух и восхищает сердце. Еда, любовь, пение и пищеварение — вот воистину четыре акта комической оперы, которая называется жизнью и которая исчезает, как пена от бутылки шампанского. Тот, у кого она протекает без наслаждений, — полнейший глупец» (10, с. 182).

Но далеко не все знали и знают, сколь содержательны и порой мудры его мысли о музыке. У Россини была своя система взглядов, своя стройная музыкально-эстетическая концепция. Наиболее полно Россини изложил ее в 1836 году в беседе со своим другом и биографом Антонио Дзанолини и в исключительно содержательном письме к музыкальному критику Филиппо, написанном в августе 1868 года, то есть за два месяца до своей кончины. Эти два документа разделены дистанцией в тридцать два года. Первый из них можно было бы назвать эстетическим манифестом Россини, второй — его эстетическим завещанием. И тут и там высказаны самые заветные мысли, глубоко продуманные и прочувствованные.

«Музыка не подражательное искусство, а идеальное в своей основе, что же касается ее цели — возбуждающее и выразительное. Живопись и скульптура являются по существу подражательными искусствами, поскольку они имитируют действительность. Идеал этих искусств состоит в создании из различных отобранных частей совершенного целого. Подражая, они представляют то,

[1] Преимущественно (*франц.*).

что человек видит, и говорят глазам и душе немым языком поз. В задачу музыки не входит, да она этого и не может, донести до ушей образ всего того, что человек слышит, но она возбуждает его, вдохновляет посреди опасностей сражения, утешает и делает счастливым в уединении полей, новым, ей одной присущим языком говорит сердцу, возрождает самые яркие чувства, веселит, печалит, страшит, волнует. Знайте же, что существуют четыре характера или рода музыки: военная, пасторальная, серьезная, легкая. Военная и пасторальная музыка незадолго до древних времен явились открытием человека, который по своей природе ищет наслаждения и нуждается в возбуждении и утешении. Другие два рода, также идеальные, являются особенно выразительными... Музыка может несовершенным образом подражать только тому, что порождает звук: дождь, гром, буря, скорбное рыдание, праздничное веселье. Пение — да, благодаря своему выразительному характеру оно в известной степени подражает декламации. Но такая ограниченная способность не может быть принята в качестве существенного атрибута подражания. Музыка является возвышенным искусством именно потому, что, не обладая средствами для подражания действительности, взлетает над обычной природой в идеальный мир и посредством небесной гармонии возбуждает земные страсти. Музыка, повторяю, целиком идеальна, она не является искусством подражательным.

...Музыкальная выразительность не является выразительностью живописи и состоит не в том, чтобы живо изображать внешние проявления душевных движений, но в том, чтобы вызывать их у слушателей. В этом заключается могущество языка, который выражает, а не подражает. Но если сила языка более обширна, то сила музыки более интенсивна. Слова обладают способ-

ностью представлять явления уму и возбуждать ими сердце, музыка только возбуждает сердце, но зато очень сильно. Музыку можно определить как своего рода гармонический язык. Выражение музыки не так ясно и определенно, как значение слов, не так явно и живо, как образы и положения живописи, но оно более привлекательно и из всех видов поэзии наиболее поэтично. Слово было бы пустым звуком без приданного ему условного значения. Не так дело обстоит с музыкой: она сама по себе выразительный язык, который без работы мозга слушателя проникает немедленно ему в душу и сильно его волнует. Язык музыки является общим для всех поколений всех народов и всеми понимается, потому что понятен сердцу. Добавьте, что он крайне разнообразен, благодаря бесконечному разнообразию оттенков, и приобретает силу и привлекательность от сочетания многих голосов и звуков. Если бы слова, которые следуют одно за другим, стали произносить одновременно, получилось бы беспорядочное бормотание и потерялось бы все их значение. Музыка производит изумительные эффекты, когда она сочетается с драматическим искусством, когда идеальная выразительность музыки сливается с истинной выразительностью поэзии и с подражательной выразительностью живописи. Тогда, в то время как слова и действия выражают самые тончайшие и самые конкретные особенности чувств, музыка ставит себе более возвышенную, более широкую и более отвлеченную цель. Музыка в таком случае, я сказал бы, является моральной атмосферой, в которой персонажи драмы представляют действие. Она выражает судьбу, которая их преследует, надежду, которая их воодушевляет, веселье, которое их окружает, счастье, которое их ожидает, бездну, в которую они должны свергнуться. И все это в мире неопределенном, но столь привлека-

тельном и проникновенном, какого не могут создать ни действие, ни слова. Кроме того, вокруг нас имеется столько всякого рода явлений, которые не в силу подражания, не из-за условного значения, а благодаря собственным свойствам выражают и возбуждают наше чувство. Безоблачное небо не подражает смеху, и однако же, поскольку оно нас веселит, мы называем его смеющимся; мы называем грустной ночь, вызывающую в нас меланхолические думы. Драматическая музыка часто занимает место тех явлений (заметьте хорошенько, занимает место, но не подражает им), которые, не будучи истинной причиной, вызывающей чувство, однако же, сами по себе возбуждают его в нас, потому что либо предшествуют этой причине, либо сопровождают ее, либо непосредственно связаны с нею. При входе в дремучий лес — убежище разбойников — темнота, вой ветра, шум ветвей, неопределенные шорохи, топот, свист приводят вас в ужас, как будто за вами уже гонятся бандиты. Так, например, в последнем акте «Отелло» до появления Отелло и до того, как он обрушивает свою бешеную ревность на несчастную женщину, музыка достигает нужной мне цели сама по себе, независимо от слов, и подготавливает души слушателей к этой ужасной сцене. Эта сила выразительности должна быть присуща тому, кто сочиняет, ей нельзя научиться в школе, нет правил для овладения ею, и она вся заключается в ритме...

Музыкальная выразительность, говорю вам, заложена в ритме, в ритме вся сила музыки. Звуки не служат выразительности, они только как бы элементы, из которых состоит ритм. Могущество композитора заключается в умении разместить перед своим умственным взором сцены или, если можно так выразиться, главные ситуации своей мелодрамы, в обдумывании страстей, наиболее значительных характеров, сущности мелодрамы, ее

моральной цели, развязки. Поэтому он должен искусно приноровить характер музыки к драматическому сюжету и найти, если может, совершенно новый ритм, и, если может, ритм нового воздействия, но такой, который был бы пригоден для выражения сущности драмы и постепенного раскрытия наиболее значительных ситуаций, характеров, страстей. Если он останавливается на словах, так только для того, чтобы согласовать с ними мелодию, не отдаляясь, однако, от общего характера музыки, исходя из того, что слова скорее служат музыке, чем музыка служит словам. Слова в патетической или ужасной сцене будут то радостными, то грустными, то выражать надежду, то страх, мольбы, угрозы и все это согласно постепенному развитию сцены, задуманному либреттистом. Если композитор пойдет нога в ногу со смыслом слов, он сочинит музыку невыразительную, убогую, вульгарную, я бы сказал, мозаичную, да к тому же бессвязную или смешную...» (10, с. 96—101).

Прежде чем перейти ко второму документу, заметим, что под «идеальным» в музыкальном искусстве Россини понимал способность музыки на широкое обобщение в выражении эмоционального мира человека.

«Мне приятно сказать вам, что ариетта в тоне ля, которую вы дали мне прослушать у меня дома в Париже... настоящая жемчужина, и уж ни в коем случае о ней не скажут, что это музыка так называемого Будущего!!![1] По поводу данной темы, столь модной и столь несправедливо обсуждаемой, я вынужден сказать вам, что, когда я читаю некоторые словеса вроде прогресс, упадничество, будущее, прошлое,

[1] Тут несомненный намек на музыку Вагнера (*Примеч. сост.*).

настоящее, условность и т. д. ...у меня начинаются колики в желудке, которые я никакими силами не могу подавить. Если бы мне было даровано умение владеть вашим «savante plume»[1], сколько и какие уроки преподал бы я этим всезнайкам (считающим себя музыкальными Демосфенами), которые болтают обо всем и ничего не могут объяснить. Они даже хотели бы выдать теперь за новое и исключительное то, что является, в сущности, допотопным. Эти умники говорят о декламационной музыке, о драматической музыке! Можно предположить, что эти синьоры не имеют понятия о том, что знаменитые Дюфе и Гудимель[2] в течение полувека создавали «исключительно» декламационную музыку, без строгого ритма, то есть драматическую. Затем появились знаменитейшие Каччини и Пери[3], продолжавшие в том же духе и называвшие свои музыкальные сочинения «Произведения в речитативном стиле». Потом им наследовали музыкальный титан Глюк и его единомышленники, которые, по-моему, были достаточно сведущи в декламационном и драматическом жанрах! Не сделайте из этого заключения, мой добрый доктор Филиппи, что я ратую за антидраматическую систему, ни в коем случае. Хотя я был виртуозом итальянского бельканто, прежде чем стать композитором, я разделяю философское изречение великого поэта, которое гласит:

Tous les genres sont bons,
Hors le genre ennuyeux[4].

Что же касается нынешних действий наших дорогих коллег, то следует согласиться, что социальные перево-

[1] Ученое перо (*франц.*).
[2] Нидерландский и французский композиторы XV и XVI веков.
[3] Итальянские композиторы конца XVI века, зачинатели оперы.
[4] Все жанры хороши, кроме скучного (*франц.*). Слова Вольтера.

роты, вызванные надеждами, страхом, революциями и прочим, неотвратимо принуждают бедных композиторов, которые большей частью работают ради «куска хлеба и славы» [1], ломать голову над изобретением новых форм, всевозможных приемов, дабы суметь развлечь новые поколения, занятые преимущественно грабежом, баррикадами и другими подобными штучками!!! Теперь дело за вами, уважаемый критик, изо всех сил внушать молодым композиторам, что во всех этих позднейших новшествах нет ни прогресса, ни регресса, и в то же время заставить их понять, что эти бесплодные выдумки — порождение одного лишь усердия, а не вдохновения; пусть у них, наконец, хватит мужества освободиться от привычных условностей, и пусть они посвятят себя, с душой веселой и полной доверия, всему тому, что есть божественного и пленительного в итальянском музыкальном искусстве, а именно: «простой мелодии и разнообразию ритма». Если эти юные коллеги будут следовать таким наставлениям, они легко утолят голод, приобретут желанную славу, а их произведения будут долго жить, как живут творения старинных наших святых отцов — Марчелло, Палестрины, Перголези и как, несомненно, будет с произведениями наших знаменитых современников — Меркаданте, Беллини, Доницетти, Верди. Вы заметили, остроумный и дорогой доктор Филиппи, что в советах молодым композиторам по поводу итальянского музыкального искусства я намеренно обошел молчанием слово «подражательная» и только упомянул мелодию и ритм. Я всегда буду inébranlable [2] считать

[1] В оригинале «fame e fama». Из созвучия слов: fame — голод и fama — слава — возникает каламбур.

[2] Непреклонно (*франц.*).

итальянское музыкальное искусство (особенно вокальное) целиком «идеальным и выразительным», но никогда «подражательным», как того хотели бы некоторые наши горе-философы материалисты[1]. Разрешите мне сказать, что сердечные чувства выражаются, а не имитируются.

Для подтверждения моего тезиса о музыкальном искусстве и его возможностях скажу, что «выразительность» не исключает, разумеется, «декламацию», еще менее музыку, называемую «драматической», напротив, я утверждаю, что она иногда ею управляет. Далее, «идеальное» в сочетании с «выразительным» прокладывает путь к благородному, простому, фиоритурному и страстному пению (это то, что я предпочитаю). Скажем же раз и навсегда, что подражание — достояние, неотделимый спутник и часто главный помощник деятелей двух изящных искусств — живописи и скульптуры. Если затем к подражанию присоединяются благородное художественное чутье, немного гения (на который природа не очень-то щедра), то этот последний, то есть гений, хотя иной раз и восстающий против правил, одним своим прикосновением породит прекрасное, так было и будет всегда.

Скажу, наконец, чтоб не оставить без применения два словечка: прогресс и упадок, что только при изготовлении новых и бесчисленных инструментов я допускаю «прогресс». (Прогресс, который так нравится тем, кто называет себя любителями подражательной музыки, и, возможно, они правы.) Не могу, однако, не признать некоторого упадка в вокальном искусстве, тяготение его новых деятелей скорее к бешеному стилю, нежели к «нежному итальянскому пению, трогающему

[1] Во времена Россини, то есть в XIX веке, под словом «материалистическое» понималось «натуралистическое».

души». Да простит бог тех, кто был тому первопричиной» (10, с. 52—54).

Для Россини в «простых мелодиях, полных истинного чувства», было сокрыто национальное своеобразие итальянской оперы. Но «мелодику, полную истинного чувства», Россини рассматривает не только как прерогативу итальянской музыки, он полагает, что она составляет субстанцию музыкального искусства в целом. Огромно для него и значение ритма, его он часто выдвигает на первое место: «Самое значительное и заманчивое в музыкальных произведениях — разнообразие ритма, размах и развитие мыслей, пышный колорит инструментовки» (10, с. 38).

Но в опере музыка сопряжена со словом. В подходе к проблеме их соотношения Россини разделяет установки итальянской оперной эстетики, сформировавшейся еще в XVII веке, — приоритет музыки.

«Когда очарование звуков действительно захватывает слушателя, — сказал Россини, беседуя с Ф. Гиллером, — тогда слово само собой отодвигается на второй план. Когда музыка не захватывает, на что она тогда? Она тогда не нужна, она станет излишней или будет даже мешать» (10, с. 118). Он высоко ценил выразительность многих речитативов итальянских композиторов XVIII века, да и сам в своих операх, в особенности в «Вильгельме Телле», создал великолепные образцы мелодики этого типа. Однако он полагал, что мелодика широкого и свободного распева, гибкая, экспрессивная, выражающая чувства и вызывающая ответные эмоции, мелодика, отлитая в законченные музыкальные формы, — должна занимать господствующее положение в оперном искусстве.

Россини ратовал за «самостийность» музыки, за сохранение ее способности к обобщению. Он был против

«превращения музыкального искусства в литературу, в подражательное искусство, настоящую философскую мелопею, которая эквивалентна свободному или ритмизованному речитативу с разнообразным аккомпанементом тремоло и прочим...» (10, с. 50).

Трактовкой музыки как искусства идеального (употребим россиниевскую терминологию) обусловлено крайне ироническое отношение Россини к ставшим модными в связи с увлечением «вагнерианством» рассуждениями о «прогрессе», «упадке», «будущем» и т. д. искусства. С его точки зрения, это пустые наукообразные словеса. Разговор о прогрессе или упадке искусства бессмыслен, ибо во все времена человеческий гений рождал бессмертные шедевры, а человеческое убожество — художественные «поденки». Он мечтает о возрождении традиций великих итальянских мастеров прошлого, но понимает традицию как выражение неких общих закономерностей, присущих искусству данного народа, а не как нечто канонизированное и абсолютное. И потому он — за новаторство, за смелый творческий поиск, за нарушение правил во имя художественной правды, но не за ломку, не за разрушение.

«...Нет музыки, которая по своему характеру может называться «законной» или «незаконной», как если бы это относилось к юридическим действиям. Отсюда, однако, не следует, что, нарушая некоторые основные правила, мы наносим вред или, соблюдая их, ощущаем, напротив, спокойствие. В музыке сталкиваются самые большие противоположности, самое огромное удовольствие нам доставляет нарушение законов, и поэтому придерживаться их иной раз невыгодно» (10, с. 30.).

Россини всегда отличался широкими взглядами на музыкальное искусство, полны отсутствием предубеждений, пониманием закономерности непрерывного разви-

тия. Обращаясь к Вагнеру, великий пезарец сказал:

«Из всех искусств именно музыкальное искусство благодаря своей идеальной сущности больше всего подвержено трансформации. А последней нет предела. После Моцарта можно ли было предвидеть Бетховена? После Глюка — Вебера? А ведь это еще не конец. Каждый должен стараться, если не обязательно уйти вперед, то найти по крайней мере что-нибудь новое. Надо забыть легенду о Геркулесе, великом путешественнике, который, попав в некое неведомое место и не видя дальнейших путей, водрузил свои столпы и пошел той же дорогой обратно. ...Будем, однако, надеяться, что наше искусство никогда не будет ограничено столпами вроде геркулесовых. Что касается меня, то я принадлежал своему времени. Но другим (вам в особенности), которых я вижу сильными, проникнутыми такими ведущими идеями, предстоит сказать новое слово и добиться успеха, чего я вам от всего сердца желаю» (10, с. 171—172).

Россини был убежден, что главным в искусстве является этическое начало, способность повелительно воздействовать на духовный мир человека. Он считал, что музыкальное искусство (и прежде всего итальянское) призвано эмоционально обогащать человека, порождать в нем множество чувств (тут и чувство любви к родине, и жажда свободы, и упоение радостью жизни, и горечь разлуки и т. д. и т. п.). Вот это обогащение, расширение эмоционального кругозора и приносит наслаждение, и отнюдь не чувственного, а общественно-этического и эстетического плана.

На протяжении своей долгой жизни Россини никогда не терял чувства современности. Отсюда его размышления о жизни общества и меткие, проницательные суждения. Вспомним его слова из письма от 27 января

1866 года: «Идеал и чувство наших дней направлены исключительно на «паровые машины», «грабеж» и «баррикады». Семидесятичетырехлетний Россини за пять лет до Парижской коммуны сумел распознать доминирующие тенденции эпохи — индустриализацию, коррупцию и нарастание революционной ситуации! Отсюда и его интерес к новому в музыке, отсутствие ретроградства.

Россини, говоря словами Листа, «является одним из редчайших примеров в истории искусства: художником, который увидел гибель не только своей школы, но и последующей, сменившей ее, и который не пережил своей собственной славы» (13, с. 190).

Джоаккино Россини умер 13 ноября 1868 года.

После заупокойной мессы, на которой присутствовало около четырех тысяч человек, огромная траурная процессия направилась на кладбище Пер-Лашез. Впереди шли два батальона пехоты и оркестры двух легионов Национальной гвардии, исполнявшие Траурный марш из «Сороки-воровки», молитву из «Моисея» и отрывки из духовных произведений великого композитора. Тело Россини было набальзамировано. В 1887 году его торжественно перевезли в Италию и погребли во Флоренции рядом с могилами Микеланджело и Галилея.

Вождь национально-освободительного движения в Италии Мадзини провозгласил Россини «титаном мощи и отваги»; Ференц Лист образно сказал, что «лира Россини обладала всеми струнами»; «гением оперности» назвал Россини советский академик Б. В. Асафьев; а выдающийся русский музыкальный критик А. Н. Серов написал: «Положительно все великое движение музыкальной драмы нашего времени, со всеми ее открывающимися перед нами широкими горизонтами, тесно связано с победами автора «Вильгельма Телля».

ПРИЛОЖЕНИЕ

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ РОССИНИ

Оперы

1. «Деметрио и Полибио», опера-сериа[1]; либретто В. Вигано-Момбелли. Рим, 18 мая 1812[2]
2. «Вексель на брак», фарс; либретто Г. Росси. Венеция (Сан-Мозе), 3 ноября 1810
3. «Странный случай», опера-буффа; либретто Г. Гаспарри. Болонья (Корсо), 29 октября 1811
4. «Счастливый обман», фарс; либретто Дж. Фоппа. Венеция (Сан-Мозе), 8 января 1812
5. «Кир в Вавилоне», опера; либретто Ф. Авенти. Феррара (Муничипале), 14 марта 1812
6. «Шелковая лестница», фарс; либретто Г. Росси. Венеция (Сан-Мозе), 9 мая 1812
7. «Пробный камень», веселая мелодрама; либретто Л. Романелли. Милан (Ла Скала), 26 сентября 1812

[1] Жанр сочинений дается по монографии Радичотти.

[2] Опера «Деметрио и Полибио» была сочинена раньше всех других опер Россини, однако впервые исполнена только в 1812 году.

8. «Случай делает вором», фарс; либретто Л. Привидали. Венеция (Сан-Мозе), 24 ноября 1812
9. «Синьор Брускино», фарс; либретто Дж. Фоппа. Венеция (Сан-Мозе), январь 1813
10. «Танкред», героическая мелодрама; либретто Г. Росси (по мотивам Вольтера). Венеция (Фениче), 6 февраля 1813
11. «Итальянка в Алжире», веселая мелодрама; либретто А. Анелли. Венеция (Сан-Бенедетто), 22 мая 1813
12. «Аврелиан в Пальмире», опера-сериа; либретто Ф. Романи, Милан (Ла Скала), 26 декабря 1813
13. «Турок в Италии», опера-буффа; либретто Ф. Романи. Милан (Ла Скала), 14 августа 1814
14. «Сигизмунд», опера-сериа; либретто Дж. Фоппа. Венеция (Фениче), 26 декабря 1814
15. «Елизавета, королева Англии», опера-сериа; либретто А. Тоттола. Неаполь (Сан-Карло), 4 октября 1815
16. «Торвальдо и Дорлиска», полусерьезная опера; либретто Ч. Стербини. Рим (Валле), 26 декабря 1815
17. «Севильский цирюльник» («Альмавива, или Тщетная предосторожность»), веселая драма; либретто Ч. Стербини (по Бомарше). Рим (Арджентина), 20 февраля 1816
18. «Газета», опера-буффа; либретто А. Тоттола, Неаполь (Фьорентини), 26 сентября 1816
19. «Отелло, или Венецианский мавр», опера-сериа; либретто Ф. Берио ди Сальса (по Шекспиру). Неаполь (Фондо), 4 декабря 1816
20. «Золушка», веселая драма; либретто Дж. Ферретти. Рим (Валле), 25 января 1817
21. «Сорока-воровка», полусерьезная опера; либретто Дж. Герардини. Милан (Ла Скала), 31 мая 1817
22. «Армида», опера-сериа; либретто Дж. Шмидта. Неаполь (Сан-Карло), 11 ноября 1817
23. «Аделаида Бургундская», опера-сериа; либретто Дж. Шмидта, Рим (Арджентина), 27 декабря 1817
24. «Моисей в Египте», трагико-священное действие; либретто А. Тоттола. Неаполь (Сан-Карло), 5 марта 1818
25. «Адина, или Багдадский калиф», фарс; либретто Г. Бавилаква. Лиссабон (Сан-Карло), 22 июня 1826 (сочинена в 1818)
26. «Риччардо и Зораида», опера-сериа; либретто Ф. Берио ди Сальса. Неаполь (Сан-Карло), 3 декабря 1818
27. «Эрмиона», трагическое действие; либретто А. Тоттола. Неаполь (Сан-Карло), 27 марта 1819

28. «Эдуард и Кристина», опера-сериа; либретто А. Тоттола. Венеция (Сан-Бенедетто), 24 апреля 1819
29. «Дева озера», опера-сериа; либретто А. Тоттола. Неаполь (Сан-Карло), 24 сентября 1819
30. «Бьянка и Фальеро», опера-сериа; либретто Ф. Романи, Милан (Ла Скала), 26 декабря 1819
31. «Магомет II», опера-сериа; либретто Вентиньяно. Неаполь (Сан-Карло), 3 декабря 1820
32. «Матильда ди Шабран», полусерьезная опера; либретто Дж. Ферретти. Рим (Аполло), 24 февраля 1821
33. «Зельмира», опера-сериа; либретто А. Тоттола. Неаполь (Сан-Карло), 16 февраля 1822
34. «Семирамида», опера-сериа; либретто Г. Росси. Венеция (Фениче), 3 февраля 1823
35. «Путешествие в Реймс», опера-кантата; либретто Л. Балокки. Париж (Итальянский театр), 19 июня 1825
36. «Осада Коринфа», опера; либретто Л. Балокки и А. Суме. Париж (Опера), 9 октября 1826
37. «Моисей», опера; либретто Л. Балокки и Жуи. Париж (Опера), 26 марта 1827
38. «Граф Ори», комическая опера; либретто Э. Скриба и Делетр-Пуарсон. Париж (Опера), 20 августа 1828
39. «Вильгельм Телль», опера; либретто Э. Жуи и И. Би. Париж (Опера), 3 августа 1829

Хоровые, вокальные и инструментальные произведения

Духовная музыка

1. Псалмы трехголосные (1808)
2. Месса (1808?)
3. Laudamus
4. Qui tollis
5. Торжественная месса (1819)
6. Ave Maria, для 4 голосов
7. Quoniam (1832), для баса в сопровождении оркестра
8. Мелодия Реквиема (1864), для контральто и ф-п.
9. Cantemus Domino, для 8 голосов.
10. O Salutaris Hostia (1857), для 4 голосов

11. Tantum Ergo, для 2 теноров и баса
12. Stabat mater (1831—1841), для 4 голосов, хора и оркестра
13. Три хора: Вера, Надежда, Милосердие, для 3 женских голосов и ф-п. (1844)
14. Маленькая торжественная месса, для 4 голосов, хора, гармониума и ф-п. (1863)

Кантаты и гимны

29 сочинений

Камерная вокальная музыка

32 произведения, среди них «Музыкальные вечера» (8 ариетт и 4 дуэта в сопровождении ф-п., 1835)

Инструментальная музыка

20 произведений, среди них — 6 сонат для 2 скрипок, виолончели и контрабаса (1804); 5 квартетов для 2 скрипок, альта и виолончели (1806—1808); симфония ре мажор (1808); 6 квартетов для духовых инструментов (1808—1809); вариации, военные марши, вальсы и др.

«Старческие грехи»

14 альбомов вокальных и инструментальных пьес и ансамблей:

«Альбом итальянских песен»
«Французский альбом»
«Сдержанные пьесы»
«Четыре закуски и четыре дессерта» для ф-п.
«Альбом для хижины»
«Альбом для смышленых детей»
«Альбом для замка»
«Альбом для ф-п., скрипки, виолончели, гармониума и валторны»
«Смесь для ф-п.»
«Смесь вокальной музыки»
«Несколько безделушек в альбом»
«Болеутоляющая музыка»
Различные композиции и эскизы

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

1. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 1. М., изд-во АН СССР, 1952
2. Бальзак О. Собрание сочинений. Т. 14. Спб., 1898
3. Берлиоз Г. Избранные статьи. М., Музгиз, 1956
4. Бизе Ж. Письма. М., Музгиз, 1963
5. Бронфин Е. Джоаккино Россини. Краткий очерк жизни и творчества. М.—Л., «Музыка», 1966
6. Верди Дж. Избранные письма. М., Музгиз, 1959
7. Гегель. Сочинения. Т. 14. М., Соцэкгиз, 1958
8. Гейне Г. Собрание сочинений. Т. 4. Гослитиздат, 1957
9. Делакруа Э. Дневник. Т. 1, 2. М., изд-во Академии художеств СССР, 1961
10. «Джоаккино Россини. Избранные письма, высказывания, воспоминания». Л., «Музыка», 1968
11. Диккенс Ч. Собрание сочинений. В 30-ти т. Т. 9. М., Гослитиздат, 1958
12. Каренин В. Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности, ч. 1. Л., «Мысль», 1927
13. Лист Ф. Избранные статьи. М., Музгиз, 1959

14. Мюссе А. Избранные произведения. В 2-х т. М., Гослитиздат, 1957
15. Пушкин А. С. Собрание сочинений. В 10-ти т. Т. 4. М., Гослитиздат, 1960.
16. Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 1, 2. М., Музгиз, 1950—1957
17. Стендаль. Собрание сочинений. В 15-ти т. Т. 8, 9. М., изд-во «Правда», 1959.
18. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., Музгиз, 1953
19. Хохловкина А. «Севильский цирюльник» Дж. Россини. М., Музгиз, 1958
20. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М., Музгиз, 1961

На иностранных языках[1]

21. Boschot A. La jeunesse d'un Romantique. Paris, 1906.
22. Briefe von und an Hegel. Leipzig, 1887
23. Halevy F. Derniers Souvenirs et Portraits. Paris, 1863
24. Hiller F. Aus dem Tonleben unserer Zeit. B. 2. Leipzig, 1868
25. Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern. B. 1, 2. Leipzig, 1872—1873
26. Naumann E. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf Gegenwart. 1883
27. Pfister K. Das Leben Rossinis. Wien, 1948
28. Radiciotti G. Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte. V. 1—3. Tivoli, 1927—1929
29. Rognoni L. Rossini. Guanda. 1956
30. Saint-Saëns C. Ecole buissonnière. «Rossini». Paris, 1913
31. Spohr's L. Selbstbiographie. B. 2. 1861

[1] Все выдержки из указанных иностранных источников приведены в переводах Е. Ф. Бронфин.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5

Глава I
Детство и юность. Творческое становление . 12

Глава II
Первые успехи 23

Глава III
Вступление на путь оперной реформы . . 34

Глава IV
Начало неаполитанского периода 43

Глава V
«Севильский цирюльник» 54

Глава VI
Новые замыслы, новые решения . . 67

Глава VII
Завершение неаполитанского периода. Встречи с Паганини 91

Глава VIII
В Вене. Встреча с Бетховеном . 105

Глава IX
В Париже и Лондоне 125

Глава X
На подступах к последней творческой вершине . 132

Глава XI
«Вильгельм Телль» 141

Глава XII
Эпилог. Мысли о музыке . 155

Приложение

Список произведений Россини 183

Список использованной литературы 183

На фронтисписе: Джоаккино Россини в период создания оперы «Севильский цирюльник». Портрет работы Майера

ЕЛЕНА ФИЛИППОВНА БРОНФИН
ДЖОАККИНО РОССИНИ

Редактор Я. Фунтикова Художник Л. Рабенау
Худож. редактор И. Богачев Техн. редактор Р. Орлова
Корректор Л. Юровская
Сдано в набор 18/XII—72 г. Подп. к печ. 31/V—73 г. А 09191
Форм. бум. 70×108/32 Печ. л. 6,5 Условные 9,1 Уч.-изд. л. 8,41 (с вкл.)
Тираж 10 000 экз. Изд. № 2841 Зак. 1395 Цена 55 к. Бумага № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор».
Москва, набережная Мориса Тореза, 30.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Бронфин Е. Ф.

Б 88 Джоаккино Россини. М., «Сов. композитор», 1973. 188 с.; 8 л. ил., портр.

Письма, отзывы прессы, воспоминания современников, мысли, высказанные собеседникам, воссоздают правдивый облик одного из крупнейших мастеров итальянского оперного искусства Джоаккино Россини — человека и композитора; дают представление о среде, в которой протекала его жизнь и творчество; воспроизводят колорит эпохи.

Книга адресована широкому кругу читателей.

78 И

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
37	17-я и 18-я св.	лет...» (17, т. 8, с. 301).	лет.
54	12-я св.	импрессарио	импресарио
92	19-я св.	Таттола	Тоттола
143	15-я св.	«Осада Коринфа»	«Осаде Коринфа»
143	19-я св.	искажений	исканий
153	10-я св.	репитировали	репетировали
177	2-я сн.	полны	полным
189	1-я сн.	183	187

Зак. 5215/1395