А. ХОХЛОВКИНА

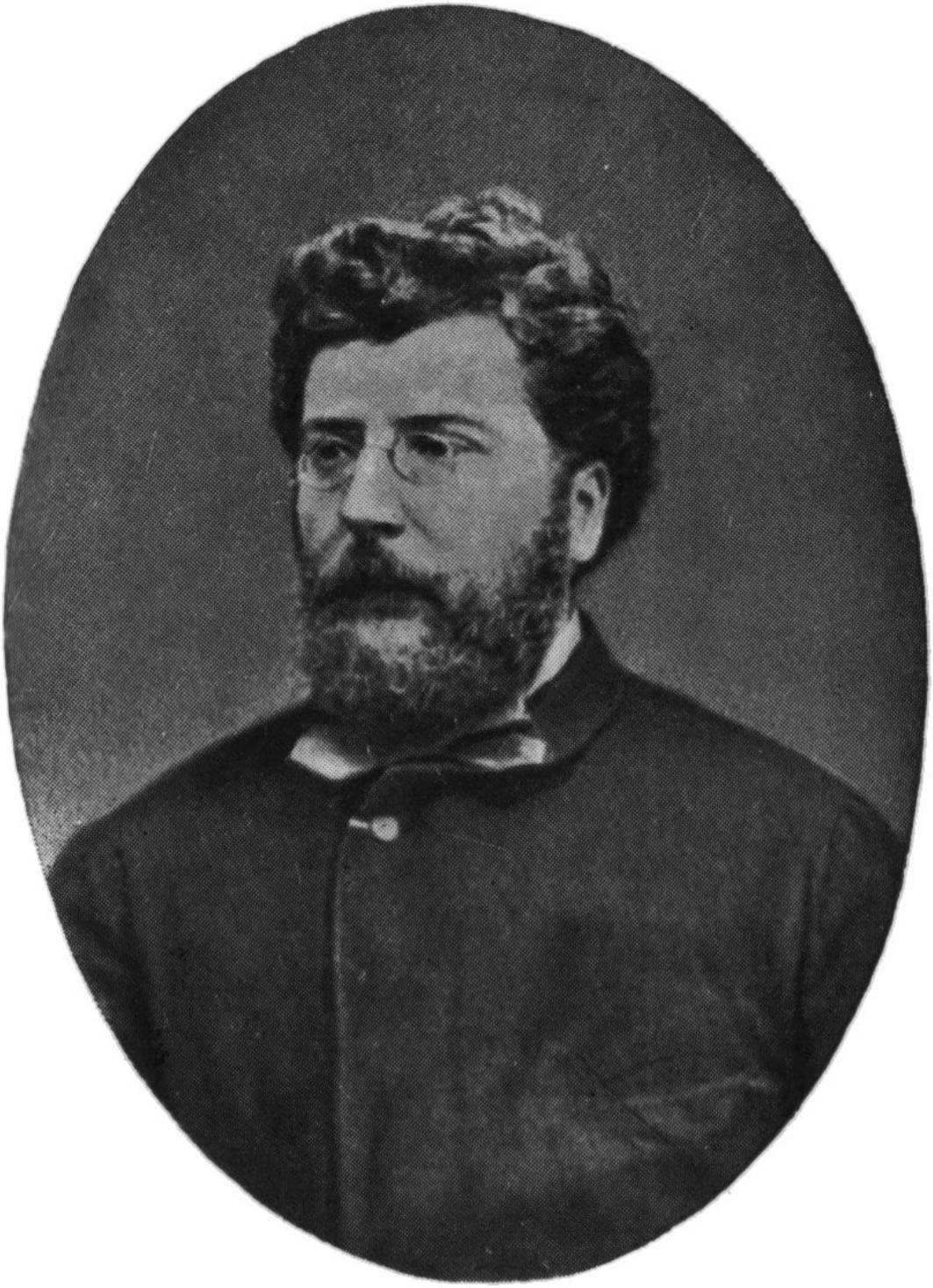
ЖОРЖ БИЗЕ

МУЗГИЗ
1954

А. ХОХЛОВКИНА

ЖОРЖ БИЗЕ

Государственное
Музыкальное
издательство
москва



ЖОРЖ БИЗЕ
(около 1870 г.)

ОТ АВТОРА

«Кармен» идет на оперных сценах всего мира, почти во всех оперных театрах Советского Союза. Страстная «Сегедилья» и трагическое «Гадание» звучат и в солнечном Ташкенте, и в стремительно растущем новом центре музыкальной культуры Новосибирске, и в прекрасном древнем Киеве, столице советской Украины. Трудно указать хотя бы несколько оперных произведений, которые пользовались бы такой же широкой, прочной и длительной популярностью. Не случайно так любил и ценил эту оперу Чайковский, считавший,

что «Кармен» «одно из самых выдающихся лирических произведений нашей эпохи». Чайковский предсказал опере блестящую будущность в дни, когда на родине великого французского композитора его лучшее создание было не только отвергнуто, но и опозорено.

Скончавшийся на 37-м году жизни Бизе создал в «Кармен» свой шедевр. Но и другие его произведения заслуживают большого внимания. Возобновление «Джамиле» и «Искателей жемчуга» в концертном исполнении Всесоюзным Радиокомитетом доказало жизнеспособность этих опер. Попытки постановки отрывков «Арлезианки» Додэ с музыкой Бизе Московской государственной филармонией вызвали живейший интерес, так же как и исполнение по радио отрывков из «Пертской красавицы», романсов и некоторых инструментальных произведений.

Весь облик Бизе очень примечателен и ярок. Бизе — цельная, сильная и интересная личность. Его отношение к жизни, к

людям, политическим событиям, к искусству всегда самостоятельно, говорит об огромной работе мысли и независимости суждений. Его человеческие качества очень привлекательны. Его жизненная судьба показательна и трагична.

К сожалению, материалы биографии и творчества замечательного композитора не дают возможности нарисовать полную картину его жизни и деятельности. То там, то тут ощущаются большие пробелы. Почти нет документальных материалов о детстве и годах пребывания в консерватории. Слабо освещена первая половина 60-х годов. Лишь в извлечениях опубликованы интереснейшие письма периода франко-прусской войны к ближайшему другу Э. Гиро. Почти не освещены в изданном эпистолярном наследии и мемуаристике годы работы над «Кармен». Автору данной работы лишь частично известны письма Бизе к П. Лакомбу. Недавно опубликованные тридцать писем к Г. Галеви и И. Родриг (матери и дяде жены Бизе,

Женевьевы) большей частью носят чисто семейный характер и касаются бытовых вопросов и дел. В описании и освещении событий 1870—1871 гг. они во многом повторяют сообщения в письмах к другим лицам.

Однако даже в имеющихся письмах к Э. Галаберу, Луи Галле, Гиро, в юношеских письмах к родным, в воспоминаниях Л. Галеви, Сен-Санса, Галле и др., в статьях Э. Рейе, в изданном к столетней годовщине со дня рождения Бизе сборнике материалов, заключены ценнейшие данные, позволяющие с разной, правда, степенью детализации наметить этапы идейного и творческого формирования и основные вехи жизненного пути гениального автора «Арлезианки» и «Кармен».

Остальное досказывают его произведения.

Глава I

ДЕТСТВО. ГОДЫ УЧЕНИЯ. ГОДЫ СТРАНСТВИЙ

Александр-Сезар-Леопольд Бизе родился в Париже 25 октября 1838 года. При крещении (в 1840 году) он был назван Жоржем, и это имя осталось за ним на всю жизнь.

Будущий великий композитор вырос в музыкальной семье. Отец его — Адольф-Арман Бизе — был преподавателем пения, мать — Эмэ Дельсарте — отличалась большой музыкальностью и хорошо играла на рояле. В скромной квартирке по улице

Tour d'Auvergne на южном склоне Монмартра постоянно звучала музыка [1].

Быть может, в этих впечатлениях раннего детства, в привычке слышать пение, даже не слушая его, коренится то изумительное «чувство вокальности», которое принято считать у композитора Бизе «прирожденным».

Адольф-Арман Бизе (1810—1886) с юности увлекался музыкой, музыкальные же занятия начал уже взрослым человеком [2]. Сын не только отмечал впоследствии «трудолюбивую» деятельность отца, но и считал его (если судить по письмам двадцатилетнего Бизе из Рима) единственным педагогом в Париже, «который знает искусство пения». Каково было истинное значение Адольфа-Армана в этой области, судить трудно; известно лишь, что лучший его ученик Гектор Грюйе (Гуар-

[1] Предки Бизе по отцу происходили из Камбрэ — одного из центров искусства фламандских контрапунктистов. Среди предков Бизе со стороны матери—испанский хирург, прибывший во Фландрию с войсками Карла V. Испанское происхождение матери подтверждается старинным начертанием ее фамилии — дель-Сарте.

[2] Один из биографов Бизе сообщает, что до этого отец композитора был простым ремесленником.

дю)[1] пел в дальнейшем на оперной сцене с большим успехом. Бизе говорит и о другом талантливом ученике своего отца — Лекюйе.

Адольф-Арман Бизе был не только педагогом-вокалистом. Он писал музыку. Сохранились его сочинения — рукописная тетрадь романсов и вокализов, тетрадь фуг, фортепианный этюд, посвященный сыну, кантата, струнный квартет и некоторые другие пьесы. Один романс и вокальная «сцена» были изданы. Едва ли Адольф-Арман обладал в этой области значительным дарованием. О композиторской деятельности отца ни Жорж Бизе, ни близко к нему стоявшие музыканты не оставили никаких суждений. Но стремление к творчеству, понимание его значения, интерес к нему — бесспорны.

Об общих склонностях, убеждениях, привычках Адольфа-Армана также известно

[1] Грюйе, обладавший замечательно красивым и редким по диапазону голосом, предполагался в качестве первого исполнителя заглавной партии в «Фаусте» Гуно. Повидимому, недостаточная опытность певца помешала ему тогда выступить в этой роли. Позже пел партии Флорестана («Фиделио») и Макса («Вольный стрелок») на сцене Лирического театра. Бизе в юности был дружен с Грюйе.

очень мало. Повидимому, в вопросах религии он был человеком свободомыслящим,—в одном из писем из Италии Жорж называет его «неверующим». Обладал большой трудоспособностью и настойчивостью, любил жизнь на лоне природы. В 1863 году А.-А. Бизе приобрел клочок земли в Везинэ под Парижем и охотно работал на нем.

Эмэ Бизе (1814—1861) была женщиной с широким кругозором и разносторонними интересами. Она следила за политической и культурной жизнью и, по воспоминаниям лиц, хорошо знавших ее, была очень восприимчива и умна. Бизе охотно посвящал ее впоследствии в свои художественные планы, считался с ее мнением и доверял ей. Она же была и первой учительницей музыки своего сына.

Наиболее яркая и своеобразная личность в окружении Бизе его детских лет — брат его матери Франсуа Дельсарт (1811—1871) [1]. Прославленный педагог, у которого «сама» Рашель, будучи уже знаменитой актрисой, брала уроки «выразительно-

[1] Жена Дельсарта — Розина Андриенн была очень хорошей пианисткой — четырнадцати лет она окончила консерваторию с первой премией. Преподавала в Парижской консерватории.

го жеста», Франсуа Дельсарт был, несомненно, оригинальным человеком и музыкантом. Певец театра Комической оперы, Дельсарт увлекся в молодости идеями сенсимонизма. Он оставил сцену и занялся изучением философии и эстетики, анатомии, психологии и физиологии, считая, что только на основе этих наук можно построить рациональную систему пения. После ухода из театра Дельсарт отдался педагогической деятельности и лишь изредка пел в концертах, всегда привлекавших большое внимание публики [1].

Дельсарт отличался большим мастерством музыкальной подачи слова и обосновал теорию особенностей ритма в пении и в сценическом жесте. Он живо интересовался музыкальным искусством прошлых эпох и составил два тома «Архивов пения» — образцов старинной вокальной музыки, в которых с редкой для своего времени научной достоверностью и точностью воспроизвел особенности их записи. Возможно, что юный Бизе был в курсе этих работ — на оборотной стороне сохра-

[1] В марте 1848 года Дельсарт выступил с исполнением патриотической арии в пьесе «Революция», поставленной в Национальном театре оперы после февральских событий.

нившегося листка его упражнений записаны в старинной нотации песни XV века.

Обстановка в семье Бизе была строгой и трудовой. Шаткость материального положения скромного учителя пения в Париже периода «господства банкиров» и второй империи ощущалась на каждом шагу. Письма юного Бизе из Рима всегда полны острого беспокойства по поводу заработка отца, притока новых учеников, возможности сохранения старых. Он мечтает о больших гонорарах, об успехах на оперной сцене, которые дадут ему возможность обеспечить спокойное существование семьи.

Из своего детства Жорж Бизе вынес сознание необходимости жизненной борьбы, серьезное отношение к искусству, большой оптимизм и крепкие моральные устои.

Четырех лет Бизе уже знал ноты. Музыкальная одаренность его — слух, память — была исключительна. Классическим «мерилом» сравнений является в таких случаях Моцарт, и биографы охотно сравнивают с ним маленького Бизе. Когда отец захотел преподать ему начатки теории, выяснилось, что сын знал уже очень многое.

О склонностях и интересах Бизе в детские годы, о том, что его волновало, над

чем он думал, что̀ любил — сведений почти нет. Никто не сохранил для последующих поколений воспоминаний о Бизе-ребенке. Специальные материалы, опубликованные в 1938 году к столетию со дня рождения замечательного композитора, не восполняют этот пробел.

В плане уточнения складывающихся тяготений и вкусов юного Бизе представляет несомненный интерес сообщение, бегло оброненное его либреттистом Луи Галле. Во время одной из откровенных бесед композитор признался Галле, что если бы не настояния родителей, он, возможно, не стал бы музыкантом — его в детстве больше привлекала литература. Это признание Бизе подтверждал впоследствии и ближайший его друг Эрнест Гиро. Но и Гиро не оставил воспоминаний о том, что̀ именно интересовало будущего автора «Арлезианки» и «Кармен», каковы были его формирующиеся литературные и музыкальные склонности. О последних, впрочем, вскоре заговорят его ранние сочинения.

У нас нет оснований сожалеть, что Жорж Бизе стал музыкантом. Но такая устремленность к литературе в детские и юношеские годы (свойственная также Шуману, Вагнеру, Мусоргскому, Чайковскому) очень

показательна — она способствует конкретности образного мышления, всегда является залогом широты умственных интересов, отсутствия цеховой замкнутости, что и было свойственно гениальному французскому мастеру.

В 1847 году А.-А. Бизе сделал попытку определить сына в консерваторию. Помехой оказалось отсутствие вакансий и слишком юный возраст претендента,—ему не было еще десяти лет. Все же при помощи Дельсарта удалось добиться для Бизе возможности посещать класс знаменитого в то время профессора фортепианной игры Мармонтеля. Только 9 октября 1848 года Бизе был зачислен окончательно.

Берлиоз донес до нас нелестные воспоминания о Парижской консерватории,— и Ромэн Роллан подтвердил их,— в частности, о ее теоретических классах. Когда-то центр передовой научно-творческой мысли и концертной жизни («ключевой камень всего музыкального здания Парижа», как определяет ее Ромэн Роллан), консерватория к концу 40-х годов утратила ведущее значение в музыкальной жизни французской столицы. Не ставя перед собой больших художественно-творческих задач,

она давала своим питомцам хорошие средние нормы профессиональных знаний.

Основу теоретического обучения составляли контрапункт и фуга в очень схоластическом их понимании [1]. В классе композиции писали, правда, кантаты и драматические «сцены», но сюжеты предлагались, обычно, отвлеченно-академические, мало интересные для живой творческой молодежи. Класса инструментовки не было [2].

Высшее отличие по окончании — «Римская премия» — присуждалась только за кантату. В течение трех лет пребывания за границей лауреаты Римской премии должны были представлять отчетные работы заранее предписанного типа и жанра, что очень тяготило наиболее самостоятельных из них, как, например, Жорж Бизе.

В конце 20-х, и в начале 30-х г.г. Парижская консерватория славилась своими концертами. Но к середине 40-х годов традиция простого и благородного исполнения

[1] Берлиоз вспоминает, как известный теоретик Рейха, умный и сведущий человек, признавая абсурдность устарелых приемов строения учебных фуг, считал их необходимыми потому, что «так все делают».

[2] Еще в конце 70-х годов Сен-Санс указывал на полное отсутствие в консерватории культуры инструментальных жанров.

классической музыки была уже утеряна. Глинка писал в 1845 году из Парижа, что шестую симфонию Бетховена играли в концертах консерватории «с превычурными оттенками» и выразился даже так, что у него «похитили симфонию».

В отношении общехудожественном консерватория стояла в стороне от большого идейно-творческого движения. Богатая музыкальная жизнь Парижа большей частью недостаточно затрагивала его высшую музыкальную школу. Ни Берлиоз, ни Лист, ни даже Гуно не были профессорами консерватории. Шопен и Лист не упоминают о ней. В блестящих парижских отчетах и статьях Гейне консерватория также не фигурирует. Бизе вспоминал о ней впоследствии редко и неохотно.

Но, при академичности общего направления, Парижскую консерваторию поднимали отдельные умные и опытные педагоги — наряду с Караффой композицию преподавал Галеви, — и в некоторых классах существовала довольно активная музыкальная жизнь, хотя и в чисто учебных пределах и формах [1].

[1] «Хотя дух академизма весьма часто парализовал преподавание превосходных профессоров, сводя

Бизе посчастливилось пройти через лучшие из этих классов. Слишком юный для того, чтобы внести какой-то критический дух, он, следуя преподносимым правилам, умел оживить учебные работы своим талантом. Его первые учителя — Циммерман и Мармонтель — дали ему серьезную техническую выучку; Мармонтель — и превосходное понимание пианизма. В общении с Гуно [1] Бизе соприкоснулся с иной творческой средой, с Галеви — с иной интеллектуальной, которую отличали разнообразные интересы. А необычайная одаренность и личная привлекательность мальчика вызывали к нему особое внимание и, в целом, нельзя сказать, что молодой Бизе был музыкально плохо воспитан и обучен.

Циммерман, у которого десятилетний музыкант начал изучать контрапункт и фугу, ученик Керубини и Кателя, считался самым крупным после смерти Керубини ав-

смысл работы учащих и учащихся к школьным конкурсам, все же в этом учреждении почти всегда царил известный либерализм (объясняющийся в большинстве случаев равнодушием), не препятствовавший мирному развитию самых независимых темпераментов — от Берлиоза до г-на Равеля» (Ромэн Роллан).

[1] Гуно иногда помогал в занятиях своему учителю (и впоследствии тестю) Циммерману.

торитетом в области полифонии и классического стиля. От своих учителей, мастеров революционной эпохи, он унаследовал стремление к осознанию и осмыслению процессов преподавания. Известный в Париже профессор фортепианной игры («великий воспитатель блестящего поколения художников»,— пишет о нем биограф Бизе Ш. Пиго), Циммерман читал публичный курс изучения игры на фортепиано, что было новостью в его время [1].

Когда Бизе поступил в консерваторию, Циммерман был уже стар. Но он сохранил всю живость ума и восприятия, и — педагог по призванию — быстро оценил гениального ребенка.

Пианист Антуан Мармонтель (1816—1898), с которым раньше чем с другими соприкоснулся Бизе, был блестящим исполнителем и прославленным преподавателем фортепианной игры [2]. Умный музыкальный писатель, изящный стилист, Мармонтель оставил несколько интересных книг по вопросам эстетики, исполнитель-

[1] Циммерман писал также методические пособия и составил «Энциклопедию пианиста».

[2] Чайковский посвятил Мармонтелю «Думку» для ф.-п., ор. 59.

ства, истории фортепиано [1]. В книге «Симфонисты и виртуозы» наряду с очерками, посвященными Гайдну, Моцарту, Веберу, Шуману, есть и портрет-характеристика Жоржа Бизе.

Мармонтель образовал в консерватории школу превосходных музыкантов. В числе его учеников — Бизе, Гиро, И. Венявский, Т. Дюбуа, Дьемер, Дебюсси и др.

В формировании Бизе-исполнителя Мармонтель сыграл очень положительную роль. Класс его, в котором обучались наиболее даровитые пианисты, находившиеся в то время в консерватории, был хорошей профессиональной средой для юного Бизе.

Бизе писал впоследствии Мармонтелю из Рима: «У Вас научаются иному, чем фортепианной игре, у Вас становятся музыкантом. Чем дальше я двигаюсь, тем больше понимаю, какая значительная часть в том немногом, что я знаю, идет от Вас».

Мармонтель очень вдумчиво относился к

[1] «Элементы музыкальной эстетики», «История фортепиано и его истоков, влияния его фактуры на стиль композиторов и виртуозов», «Знаменитые пианисты», «Симфонисты и виртуозы» и др. Некоторые из методических работ Мармонтеля переиздавались в начале XX столетия.

своему гениальному ученику — «с первого дня я мог распознать в нем ярко выраженную индивидуальность и старался сохранить ее», — вспоминал он позднее.

Но Мармонтель, хотя и был композитором, учеником Лесюера, не представлял собой все же заметной творческой величины. Он мог хорошо направить пианизм и вкусы Бизе, воздействовать на его музыкальную культуру, но семена будущего творческого расцвета были заложены, по-видимому, не им.

Иным был другой учитель Бизе — знаменитый оперный композитор Франсуа Галеви.

В 30-е, 40-е годы Галеви разделял с Мейербером господство во французской большой опере. Сфера деятельности Галеви была шире, — он много работал и в жанре комической оперы,—но успех давался ему не легко, соперничество с Мейербером оказывалось трудным.

Галеви не был реформатором по натуре. Лучшие качества его музыки—драматизм, серьезность, тонкое чувство вокальных красок — часто терялись в громоздких условностях либретто и стиля большой оперы. И все же, подчиняясь обязательным эффектам, требуемым жанром, Галеви ста-

рался в свою очередь подчинить их глубоким и существенным сторонам замысла.

В традиционных сюжетах большой оперы Галеви неизменно выделял патриотическую тему [1]. Идейные мотивы, серьезность и горячность музыки в большой опере, черты лиризма в музыкально-комедийном жанре ставили Галеви на особое место среди французских оперных композиторов его времени.

Наиболее известную оперу Галеви «Жидовка» слышал в 1901 году в Мюнхене В. И. Ленин, сообщавший в письме к матери: «Был на днях в опере, слушал с великим наслаждением «Жидовку»: я слы-

[1] В 1859 году, когда среди французского народа все более сгущалось недовольство политикой Англии, Бизе, всегда глубоко патриотически настроенный, мечтал, что «скоро можно будет запеть» патриотический хор из оперы Галеви «Карл VI».

«Никогда, никогда во Франции
Не будет царить англичанин».

После первой постановки «Карла VI» (1843) английское правительство сочло себя вынужденным сделать кабинету Гизо специальное представление в отношении оперы Галеви. «Нота по поводу нот»,— передает биограф композитора распространившееся по Парижу крылатое словцо. При Наполеоне III «Карл VI» был снят с репертуара.

шал ее раз в Казани... лет, должно быть, 13 тому назад, но некоторые мотивы остались в памяти...» [1].

Сильная сторона музыки Галеви — его свободная, широкая, связанная в своих истоках с типически французской романсной песенностью мелодика — не могла не оказать влияния на музыкальное развитие его ученика. Галеви обладал и вкусом к гармоническим и оркестровым краскам, не всегда, правда, достаточным для монументального стиля большой оперы, но вполне ощутимым в комической [2].

Еще более существенным, чем влияние музыки, было, быть может, влияние личности Галеви и всей окружавшей его среды.

Галеви был для своего времени не вполне обычным типом художника. Он рос в атмосфере разнообразных научных и эстетических интересов и отличался разносторонней образованностью. Это доказала впоследствии его деятельность в качестве непременного секретаря Академии изящных

[1] В. И. Ленин. Письма к родным. Партиздат, 1934, стр. 261.

[2] «Вот уже больше недели, как в Париже ни о чем не говорят, кроме «Мушкетеров» Галеви»,— писал в 1846 году Гейне в связи с успехом комической оперы Галеви «Мушкетеры королевы».

искусств [1]. Плодовитый композитор, всегда занятый сочинением (Галеви способен был писать всюду — в классе, на заседаниях, в семейном окружении), он успевал выступать в печати по самым различным вопросам [2]. Его многосторонняя, хотя, быть может, и не очень глубокая эрудированность, общий интеллектуальный уровень, личное обаяние не могли не привлечь пытливого и отзывчивого юношу Бизе.

Брат Франсуа Леон Галеви — ученик и помощник Сен-Симона последних лет его жизни, археолог и переводчик греческих поэтов, — пробовал себя и в области драматургии, философии и филологии. Оба брата вращались в молодости в сен-симонистских кругах. Леон Галеви и его сын Людовик в дальнейшем сотрудничали с Бизе.

[1] Как непременный секретарь Академии изящных искусств Галеви должен был быть в курсе работы всех ее секций и выступать по различным вопросам. Его традиционные речи, посвященные художникам, скульпторам, архитекторам, часто содержат интересные характеристики и высказывания.

[2] Галеви писал по вопросам эстетики, истории музыки, современного положения театрального дела, прав композиторов, даже на такие темы, как «Искусство и промышленность».

Вся обстановка семьи Галеви, в которую Бизе попал еще мальчиком (он поступил в класс Галеви в 1853 г.), была плодотворной для его общего и художественного развития. Но атмосфера буржуазного либерализма, царившая в доме Галеви, могла, повидимому, удовлетворить будущего замечательного композитора лишь до определенного времени.

Несмотря на привязанность Бизе к приветливому, благодушному и авторитетному для него Галеви и художественное общение с членами его семьи, творчески юного музыканта увлек более своеобразный, открывавший перед ним новое, талант Гуно.

В год поступления Бизе в консерваторию Гуно исполнилось тридцать лет. Неустойчивый и склонный к аффектации, подверженный колебаниям и кризисам, Гуно находился в то время на самом сложном, переломном этапе своей жизни. Он прошел через период увлечения религией и лишь незадолго до появления маленького Бизе в классе Циммермана сбросил с себя сутану аббата — его все более властно захватывал театр. Умный человек, остроумный собеседник и начинавший уже пробивать свой путь в музыке композитор, Гуно очень горячо отнесся к одаренному

мальчику, который платил ему восторженной привязанностью. Впоследствии Бизе и Гуно связали, несмотря на разницу в двадцать лет, теплые дружеские отношения.

Конечно, они были совершенно разными. С годами в Гуно все больше определялась реакционность идейных воззрений, салонность творчества, поверхностная сентиментальность характера, что как нельзя более противоречило все возраставшей глубине и силе ума, мысли и чувств Бизе.

В 1868 году Бизе с негодованием писал о новом сближении Гуно с церковно-католическими кругами. Но в десятилетие 1848—1857 годов — между поступлением юного Бизе в консерваторию и ее окончанием,— когда формировался его талант и зрело музыкальное мышление, творческое влияние Гуно было очень важным и художественно плодотворным.

В эти десять лет Гуно шел к «Фаусту»[1]. В его музыке все более обнаруживалась простота, ясность мысли и чувства, которые позволили Чайковскому сказать, что «Гуно—один из немногих, кто в наше вре-

[1] Бизе всегда очень ценил ранние произведения Гуно — «Сафо», хоры к «Улиссу», «Фауста». Он находил их «полными свежести, сока».

мя пишет не из предвзятых теорий, а по непосредственному влечению чувства». Путь, на который встал Гуно, — это был путь естественности и искренности, особенно ощутимый после ходульности эмоций и стилевой пестроты устарелых форм романтической большой оперы. А пластичная, тонкая по рисунку — как бы проведенная пером — и в то же время теплая, лирически-мягкая мелодика Гуно надолго осталась для Бизе образцом.

*

Было ли в истории Парижа середины века более бурное и тревожное время, чем то, когда маленький Бизе начал свой путь профессионального музыканта? Политический горизонт был мрачен, Париж клокотал революцией, события развивались напряженно и быстро. Неуловимо менялась и художественная жизнь.

Вероятно, Жорж Бизе мирно посещал класс Мармонтеля, когда в феврале 1848 года возникли баррикады на улицах Парижа. Он мог видеть, как на стенах домов появились надписи: «Французская республика! Свобода, Равенство, Братство!».

Быть может, он даже слышал, что в июне того же года на улицах столицы пролилась кровь парижских рабочих.

Неизвестно, в какой мере затронули все эти события детское внимание будущего композитора. Десятилетний мальчик мог жить в эти годы только своей ребяческой жизнью; но возможно, что именно в эти дни в веселом и живом ребенке пробудился пытливый интерес к окружающему, который впоследствии стал одной из существенных черт характера Жоржа Бизе.

Подобно многим представителям французской мелкобуржуазной интеллигенции, родители Бизе придерживались умеренных политических взглядов. Повидимому, они принадлежали к той части, которая возлагала определенные политические надежды на Наполеона III, и не только в дни, когда разыгралась «озорная шутка всемирной истории» и Луи-Наполеон совершил государственный переворот, но и много позднее.

На рубеже полустолетий, в годы формирования таланта Бизе, в музыкальной жизни Парижа уже не было горячей возбужденности, творческого накала, бурного расцвета нового, которые отмечали 30-е и начало 40-х годов. Музыка явно отставала и

от других искусств. В литературе еще звучала широкая и прямая речь Бальзака, Курбэ выставлял «Каменотесов» и «Похороны в Орнане», а в музыкальном искусстве событий, равных по значению первым выступлениям Паганини, Шопена и Листа или первой постановке «Гугенотов» Мейербера, не происходило. Общий пульс бился замедленнее и тише.

Для музыки это была неясная, типично переломная полоса. Творчески уже ушел в прошлое Мейербер, и еще не развернулся талант Гуно. Закончил свой «период бури и натиска» Берлиоз, и никто не появлялся ему на смену.

Жоржу Бизе уже не пришлось посещать симфонические фестивали Берлиоза в Опере, в которых исполнялись новые произведения «великого романтика», а в 1845 году и сочинения Глинки. Неизвестно, слышал ли он в эти годы Листа, переселившегося в Веймар и бывавшего в Париже лишь изредка и наездом. «Россини-беллини-доницеттиевский» период подъема парижской итальянской оперы также закончился.

Но концертов было все еще много, и в 1848 году в последний раз играл публично Шопен. Бизе удалось услышать Антона Рубинштейна, и впечатление, повидимому,

было огромным. В 1858 году он писал из Италии матери, сообщавшей ему о выдающемся успехе Литольфа, как композитора, пианиста и дирижера, в Париже: «Я не слышал Литольфа, но заявляю, что он не может иметь больше таланта, чем Рубинштейн, по крайней мере, как пианист» [1].

В 1849 году в Большой опере выступила в роли Фидес (на премьере мейерберовского «Пророка») Полина Виардо, а в 1851 году была поставлена первая опера Гуно «Сафо» (тоже с Полиной Виардо в заглавной роли), «благородные и возвышенные тенденции» в музыке которой сочувственно отметил Берлиоз. Начались и вскоре обратившиеся в триумфальные выступления Верди, о чем Бизе мог слышать в своей семье, близко стоявшей к вокальному делу. И если неизвестно, дошла ли до одиннадцатилетнего мальчика весть о смерти самого глубокого и тонкого музыканта, жившего в то время в Париже—Фредерика Шопена, то он, несомненно, знал и по-своему переживал неуспех «Сафо» своего

[1] Bizet, G. Lettres, P., 1908 (Письмо от 17/IV 1858 г.). В дальнейшем письма к родным из Италии цитируются по этому же собранию.

учителя Гуно, снятой с репертуара через месяц после постановки [1].

Учебная жизнь Жоржа Бизе быстро наладилась и пошла своим чередом. Документы Парижской консерватории показывают, как систематически и уверенно овладевал он музыкальными знаниями, как последовательно расширял круг осваиваемых специальностей.

Сохранились свидетельства Мармонтеля о первых шагах Бизе в консерватории.

Он был не очень подвинут — играл сонатины Моцарта, но исполнял музыку естественно и со вкусом. «Он искал не блеска, но выразительности («le bien dire» — красноречия, яркой подачи), — писал Мармонтель.— Он имел своих любимых авторов, и я получал удовольствие, когда узнавал причины этих предпочтений».

Не следует думать, что Бизе искал «красноречия», а не блеска, не имея данных для настоящей виртуозности. Уже в 1851

[1] Борьба героя оперы Фаона против тирана Питтакуса (хотя и слабо намеченная в опере) вызвала накануне государственного переворота Луи Бонапарта серьезные опасения цензуры. На премьере была запрещена продажа либретто, после пяти представлений опера была снята.

году он получил за игру на фортепиано вторую премию, а в 1852 году — четырнадцатилетним мальчиком — первую. Он был впоследствии не только глубоким, но и блестящим пианистом. Его поиски «выразительной речи», «красноречия» в музыке шли от рано определившейся глубины его музыкальной натуры, от неосознанных еще, но органически присущих ему поисков реалистической манеры исполнения.

С 1852 года Бизе поступил в класс органа профессора Бенуа. Успехи его в этой области также оказались очень велики. Он и в дальнейшем проявлял к величественному инструменту Генделя и Баха большой интерес. Уже в 1874 году, будучи автором «Кармен», Бизе начал посещать в консерватории курс органной игры Цезаря Франка.

В 1853 году, после смерти Циммермана, Бизе перешел в класс Галеви. «Это большой музыкант»,— говорил о шестнадцатилетнем Бизе его новый руководитель. В 1855 году Галеви уже рекомендовал Бизе директору Комической оперы как талантливого композитора, аккомпаниатора и пианиста.

Насколько творчески интересны итоги консерваторских лет, сказать трудно, так

как юношеские произведения Бизе почти не публиковались. Сохранилось же довольно большое количество сочинений: очень ранние фортепианные пьесы (4 прелюда, вальс, 2 каприса, романс без слов и др.), 2 вокализа (1850), ряд учебных фуг, концертный вальс и ноктюрн для фортепиано, 2 песни (1854), вальс для хора и оркестра, оркестровая увертюра A-dur и симфония C-dur (1855), одноактная комическая опера «Дом доктора» (1856); кроме того, оды, хоры, гимны, дуэты.

Последовательность всех этих работ показывает, что Бизе постепенно овладевал в учебном порядке разнообразными и все более сложными формами, жанрами, исполнительскими составами.

Опубликованные отрывки ранних произведений Бизе, песни 1854 года (впоследствии напечатанные с новыми текстами), юношеская симфония—говорят о свежести замечательного дарования, ясности музыкальной мысли, превосходном чувстве формы. Из двух фортепианных пьес 1854 года (большой концертный вальс и ноктюрн F-dur) обращает на себя внимание ноктюрн. Тонкость выражения, некоторые гармонические приемы, характер изложения указывают на то, что юный композитор

был уже достаточно знаком с музыкой Шопена [1].

В комической опере «Дом доктора» Бизе следует сложившимся приемам и формам выражения классической французской комической оперы, хотя, повидимому, в несколько упрощенном ее варианте. У него есть ощущение характерного образа, комедийного темпа. Он охотно пользуется оборотами и формулами вальса, уже здесь выявляя тенденцию, которая станет очень типичной и для его собственного творчества и для французской оперы вообще. Иногда проскальзывает влияние изящного музыкально-комедийного стиля Герольда (начало куплетов Евы).

Особый интерес среди юношеских произведений Бизе представляет сочиненная семнадцатилетним автором в чрезвычайно короткий срок симфония C-dur [2]. Написанная в классических традициях, симфония сви-

[1] Еще более отчетливо воздействие Шопена скажется в произведениях середины 60-х годов — в «Искателях жемчуга», в «Иване Грозном» и в «Пертской красавице».

[2] Начата 29 октября, закончена в ноябре 1855 года. Материал симфонии, не изданной при жизни Бизе, композитор частично использовал впоследствии в «Дон Прокопио» и «Искателях жемчуга». Напечатана впервые в 1935 году.

детельствует не только о незаурядной технической умелости композитора. Это, действительно, произведение юности. Ясные, веселые темы, лирические эпизоды, в которых иногда заметны черты необычайной тонкости, столь свойственной Бизе впоследствии, спаяны единым светлым настроением. Цельность, хорошее ощущение формы и уменье расположить в ней материал привлекают своей естественностью. В некоторых случаях (например, в Andante) можно уже отметить чувство оркестровой краски, органического выбора тембров, которое составляет неотъемлемое качество симфонического стиля Бизе.

Годы пребывания в консерватории — годы непрерывных творческих успехов. Премии по фортепианной игре, органу, фуге, композиции следуют одна за другой. В 1857 году все это увенчивается первой большой Римской премией [1]. Как будто

[1] В Парижской консерватории существовала система ежегодных поощрительных премий и наград по всем дисциплинам как специальным, так и общетеоретическим.

Премиальный список Бизе: 1849 год — первая премия по сольфеджио; 1851 год — вторая по фортепиано; 1852 год — первая по фортепиано; 1853 год — первая награда по органу; 1854 год — вторая

весь запас поощрений и признания, дарованный Жоржу Бизе на всю жизнь, пал именно на эти, консерваторские годы.

Из консерватории Бизе вышел прекрасным пианистом, хорошо оснащенным технически композитором. Обращает на себя внимание и разносторонность интересов, нежелание замыкаться в узко-профессиональном кругу. Среди друзей и знакомых юношеских лет Бизе — Людовик Галеви — писатель и драматург, журналист Фурнель, литератор Абу — впоследствии видный политический писатель. Бизе охотно посещает концерты, любит театр и книгу, не чуждается, повидимому, и некоторых соблазнов парижской жизни. Он жизнерадостен и общителен, — открытый, привлекательный нрав его очаровывает с первого раза. Ему свойственен умный юмор и постоянное затаенное лукавство, готовое прорваться в веселой, а иногда и озорной шутке. Он считает, что ему присущ большой жизненный опыт — в действительности же во многих отношениях это еще настоящий ребенок.

премия по контрапункту и фуге и вторая по органу; 1856 год—вторая большая Римская премия; 1857 год — первая большая Римская премия.

Уже в 1853 году Галеви находил, что Бизе может конкурировать на соискание Римской премии. Сохранились несколько незаконченных кантат 1855—1857 годов, служивших, вероятно, соответственной подготовкой [1].

В 1856 году Бизе принял участие в конкурсе и получил за кантату «Давид» (текст Г. д'Альбано) вторую большую Римскую премию [2] (первая вообще не была присуждена). Бизе пришлось через год конкурировать вторично. На этот раз он получил долгожданную награду за кантату «Кловис и Клотильда» (текст А. Бурион). Кантата была, согласно традиции, исполнена в Академии изящных искусств; успех был очень значителен.

В том же 1857 году Бизе принял участие во внеакадемическом конкурсе, объявленном Оффенбахом на написание одноактной

[1] «Ангел и Товий» на текст Леона Галеви, «Элоиза де Монфор» на слова Дешана, «Очарованный рыцарь» — маркиза де Пасторе, «Германия» — Винати, «Возвращение Виргинии» — Ролле.

[2] Повидимому, Бизе не получил первую премию из-за возраста. Несколько лет спустя Берлиоз резко протестовал против подобного решения вопроса в отношении другого, чрезмерно юного, по мнению жюри, претендента, Паладиля. «Премия дается не за возраст, а за талант»,— писал он.

оперетты «Доктор Миракль» (либретто Л. Баттю и Люд. Галеви). Из многих представленных работ были премированы оперетты Бизе и Шарля Лекока — впоследствии известного в этой области композитора. «Доктор Миракль» Бизе был исполнен 9 апреля 1857 года в театре Оффенбаха «Bouffes Parisiennes» в очередь с опереттой Лекока.

«Жизнь конкурсов для тебя закончилась,— писал Гуно своему ученику Бизе,— иначе говоря, должна начаться жизнь художника».

В этой «жизни художника», вернее—его формировании, трехлетнее пребывание в Италии (1858—1860) сыграло значительную роль.

*

Италия! Рим! Эти слова много говорили живому, восприимчивому, жадному к впечатлениям юноше. Для парижанина, впервые покинувшего большой город, открывалось много неизведанного. «Зрелище природы—вещь настолько мне незнакомая, что для меня невозможно анализировать полученные впечатления,—писал Жорж с дороги родителям.—Я больше видел, больше думал за 8 дней, чем за все время до сих пор».

Уже юг Франции — будущие места действия «Арлезианки» — поразил воображение Бизе. Он впервые видел море и был изумлен его «грандиозным и оригинальным эффектом».

Юношу все интересует в пути—природа, архитектура, люди. Внимание всецело поглощено окружающим. «Я совершил великолепное путешествие»,— писал он из Рима Мармонтелю. Первое ощущение поездки—ощущение безграничного счастья. «Я самый счастливый из всех молодых людей, которых я знаю». «Ваш счастливый и преданный сын» — подписывается он в письмах к родным. И дальше это ощущение не покидает Бизе. «Я продолжаю быть счастливым, как множество рыб в большом количестве воды»,—пишет он.

Ницца, Савона, Генуя, Флоренция вызывают восторженные восклицания — «на всем протяжении дороги мы срываем розы и апельсины — это поразительно». Флоренция — «это рай», «это великолепно», дворцы и сады «феерични».

Рим (куда Бизе прибыл после пятинедельного путешествия 28 января 1858 года) производит на него особенно сильное впечатление. Интерес к «вечному городу» поддерживается письмами Гуно. «Работай,

думай, откройся всему величию, которое тебя окружает, вдыхай его полной грудью»,— поучает его Гуно.

Первые месяцы молодой музыкант совершенно забывает о музыке и предпочитает «бродить, читать, смотреть».

Жизнь Бизе в Риме на вилле Медичи — местопребывании лауреатов французской академии — течет размеренно и спокойно. На вилле Медичи объединены люди различных художественных специальностей— архитекторы, скульпторы, живописцы, граверы, музыканты, — что очень поучительно и интересно для любознательного юноши. Впрочем, он скоро замечает, что особенно крупных талантов, особо интересных людей среди них нет. Знакомства быстро выходят за пределы замкнутого круга стипендиатов Академии. Жорж встречается с известным художником Густавом Моро. У Моро недурной тенор, он любит музыку, и они охотно музицируют вместе. Завязываются товарищеские отношения с талантливым скульптором Полем Дюбуа — с ним и еще двумя спутниками Бизе совершает летом 1859 года очень интересное путешествие. В Рим приезжает на некоторое время Эдмон Абу, с которым Бизе был знаком еще в Париже. Встречи проходят в долгих

разговорах, спорах, совместном обсуждении плана одноактной комической оперы.

Абу — своеобразный и острый писатель, лауреат национальной премии по философии, привлекает Бизе смелостью суждений и взглядов. Впоследствии известный политический журналист, Абу настроен отрицательно в отношении духовенства и собирает в Италии материалы по современному ему внутриполитическому положению страны. Его статьи с резкой критикой правительственной системы, власти иезуитов получали большой отклик читающей публики и вызывали восхищение Бизе.

Наконец, ближайшим другом первых лет пребывания Бизе в Риме был архитектор Эжен Гейм, человек умный, старше Бизе годами, рассудительной дружбе которого поручал пылкого и стремительного Жоржа Гуно. Через два года Гейм, неутомимый турист и постоянный спутник Бизе во всех отдаленных прогулках, вернулся в Париж. На смену ему явился в начале 1860 года Эрнест Гиро. Товарищеские отношения Бизе и Гиро вскоре перешли в самую глубокую и сердечную дружбу.

Гиро (1837—1892) — умный и мягкий человек, тонкий и культурный музыкант, в некоторых отношениях как бы дополнял

Бизе. Склонный к рефлексии и несколько пассивный по природе, Гиро прекрасно уравновешивал бурную натуру своего друга [1]. Бизе очень ценил изящный талант Гиро, свойственную ему законченность мастерства, его критическое чутье и вкус. Он только всегда опасался инертности и нерешительности Гиро и энергично поощрял его к творчеству [2]. Автор нескольких симфонических сочинений, комических опер и балета, Гиро был превосходным знатоком оркестрового стиля и письма, о чем свидетельствуют его симфонические сюиты и учебник инструментовки (сохранившийся в педагогической практике до наших дней). Обладавший критическим складом ума, склонный к анализу, Гиро оказался превосходным педагогом. Среди его учеников — Дебюсси и Поль Дюка.

Бизе и Гиро связала общность художественных вкусов, уровень культурных

[1] «Он приветлив, скромен, прямодушен и честен»,—писал о Гиро Бизе.

[2] «Гиро в своей жизни, в своем поведении, в своей игре, в своей музыке немного мягок, немного апатичен»,— писал Бизе из Италии с обычной для него и рано определившейся проницательностью.

интересов, единство творческих взглядов [1].

Именно Гиро сумел впоследствии сочинить речитативы для партитуры «Кармен» так, что они кажутся вышедшими из-под пера Бизе; в этой редакции опера и известна теперь всему миру. Гиро составил и вторую сюиту из музыки Бизе к драме Додэ «Арлезианка», чем много способствовал распространению творчества своего великого друга.

Благодаря репутации превосходного пианиста Бизе получает много приглашений в светские круги французского общества в Риме и первое время охотно пользуется ими. Демократичность воззрений не мешает ему пока еще искать светских успехов. Бывает он и в доме русского посла графа Киселева, который очень внимателен к даровитому юноше. Бизе часто играет у Киселева, поддерживает отношения со вторым секретарем русского посольства. Молодой музыкант много выступает и на вечерах директора римского филиала французской Академии, художника

[1] «Мы совершаем очаровательное путешествие — мы поем Моцарта целый день»,— писал Бизе о совместной поездке с Гиро.

Шнеца (сменившего на этом посту знаменитого Энгра). Шнец буквально влюблен в талантливого юношу и окружает его отеческой заботой, а веселый, открытый, хотя иногда и склонный к насмешке [1], нрав Бизе, его прямота и искренность вызывают доброжелательность большинства товарищей. Недаром он говорит, что ему во всем сопутствует удача. Будет ли она и дальше? В это время Бизе еще верит что — да!

В каникулярные летние месяцы пансионеры Академии обычно совершали длительные поездки по Италии. Это делалось самым демократическим способом — стипендия мала, дополнительных ресурсов ни у кого почти не было, кроме того, страна располагала к неторопливому пере-

[1] Биографы Бизе передают его разговор с Обером (музыку которого Бизе не любил). Обер встретил Бизе вскоре после постановки «Пертской красавицы»; почти одновременно была поставлена комическая опера Обера «Первый день счастья». «Итак, я слышал ваше сочинение,—сказал Обер.— Это хорошо, это очень хорошо».— «Я принимаю ваши похвалы, но не могу ответить вам тем же»,— возразил Бизе. И в ответ на недоумевающий и негодующий взгляд Обера внешне почтительно добавил — «Простой солдат может получать похвалы маршала Франции; но он не имеет права адресовать их ему».

движению — пешком, на мулах, на лошадях. Летом 1858 года Бизе вместе с Геймом направляются в горы, посещают Альбано, Тиволи, Дженцано, Фраскатти, Норму. Путешествие кажется молодому музыканту «превосходным», страна «великолепной» благодаря чудесным людям — горцам и крестьянам.

В 1859 году политические события — начало военных действий в Пьемонте—не дают возможности осуществить желаемую поездку на север Италии, и Бизе с группой товарищей едет к морю — маршрут лежит через Порто Д'Анцио, Террачину, Ананьи. Мыс Цирцеи вызывает во впечатлительном юноше идею оды-симфонии «Улисс и Цирцея»,—ему уже рисуется в воображении хор спутников Улисса, сцена его обольщения, сцена опьянения. Он мыслит себе четыре симфонических эпизода и пять или шесть вокальных.

Возобновление отношений Франции с Неаполем позволяет молодому композитору посетить и юг Италии — Неаполь, Помпею. С дороги Бизе с присущим ему юмором и удивительной способностью объединять в воображении прошлое с настоящим, явления жизни и литературы, истории, писал Мармонтелю: «Какая страна, дорогой

учитель, и какие попутчики! В Астурии — Цицерон; на мысе Цирцеи — Гомер и его Улисс; в Террачине — Фра-Дьяволо. Это чистейший Скриб, и когда я думаю, что от Гомера до Скриба лишь три лье, это меня веселит. Завтра я уезжаю в Неаполь и проведу несколько часов с Тиверием и Нероном. Дело принимает, как Вы видите, плохой оборот, но Виргилий и Гораций утешат меня после тиранов».

В последний год пребывания в Италии, летом 1860 года, Бизе направился вместе с Гиро на север. Ломбардия и Пьемонт были объяты войной, и Жорж видел армию национального освобождения.

Полученное в Венеции известие о серьезной болезни матери заставило его прервать путешествие и поспешить в Париж.

*

Из Рима Бизе непрерывно следит за музыкальной жизнью Парижа. Особенно волнуют его оперные премьеры. Как прошел «Лекарь поневоле» Гуно, имели ли успех «Колдунья» Галеви и «Квентин Дорвард» Гевартa? Он хорошо разбирается в обстановке парижской театральной жизни и потому опасается за судьбу «Фауста» Гуно, «Фауста» он считает «шедевром».

«Итальянские годы» оказались для Бизе насыщенными богатейшей внутренней жизнью. Из детства он вынес в отношении вопросов политики, быта, морали запас мелкобуржуазных представлений. В Италии, предоставленный самому себе, лишенный повседневных забот и пут учебной жизни, он активно предается наблюдениям, пытливой работе мысли, размышлениям и впечатлениям. В нем растет самостоятельность взглядов, определяется демократизм воззрений, эстетические вкусы, самокритичность отношения к своему творчеству.

Восприятие Италии Бизе заставляет вспомнить Берлиоза; оно живо, действенно и совершенно лишено созерцательности. Как и Берлиоза, Бизе больше интересует Италия сегодняшнего дня, чем руины прошлого.

«Сегодняшний день»—это для молодого артиста прежде всего быт, взаимоотношения, нравы. Позднее включаются и вопросы политики. Несмотря на удаленность Бизе от глубоких «подспудных» процессов итальянской народной жизни, отзвуки все растущего революционного брожения не могут не доходить до впечатлительного юноши. В 1859 году, когда вспыхивает вой-

на между Пьемонтом и Австрией, Бизе начинает понимать, что вся страна находится в состоянии сильнейшего напряжения— народное движение за воссоединение и независимость охватывает одно итальянское государство за другим. В этой накаленной атмосфере французская колония в Риме живет довольно обособленно. Оппозиционно настроенное римское общество почти не допускает французов в свою среду,— войска Наполеона III, поддерживавшего светскую власть папы, все еще оккупируют Рим. Молодые лауреаты оказываются оторванными от коренного населения. Иначе обстоит дело в итальянских деревнях. Бизе подчеркивает в одном из писем, что «итальянские крестьяне не ненавидят французов» и высказывает по этому поводу свое глубокое удовлетворение.

Характерная для Бизе черта — постоянное стремление к самостоятельному осмысливанию воспринимаемого. Он ко всему подходит с своим собственным чудесным ощущением действительно великого и прекрасного. Бизе лишен туристского пиэтета по отношению к прославленным красотам Италии и не способен фетишизировать ее прошлое. Италия для него не громадный музей, а новая страна, где люди живут

иной, не знакомой ему и отличной от Франции жизнью [1].

Впечатления Бизе, часто неясные в эти годы и даже неверные в вопросах политических, всегда непосредственны и точны в отношении явлений обычной жизни и людей. Свойственная ему способность наблюдения, критической оценки скоро вступает в свои права; «...можно многим любоваться, но много и разочарований»,— пишет он матери. Бизе еще в пути замечает пагубную власть иезуитов, церкви над жизнью страны. Он понимает, что духовенство держит в руках все нити, разлагает не только государственное управление, но и семейные отношения, быт, мораль.

Наблюдательный юноша быстро разгадывает многие типические стороны существования итальянского общества. Его поражает в жителях итальянских городов низкий уровень культуры, «жалкое, бессильное и пошлое чванство». Для него, свободолюбивого француза, непонятно то полное отсутствие политического самосознания, при котором «из 450 000 жителей

[1] В художественно-историческом прошлом Бизе также умеет почувствовать живые черты. «Все латинские авторы приобретают здесь громадный интерес»,— пишет он после посещения Помпеи.

Неаполя более 300 000 не знают, что значит слово «свобода».

Наблюдения приводят к серьезным результатам. В молодом музыканте крепнет понимание значения политических свобод, презрение к показной «морали» высшего общества, чувство независимости и вольнолюбия [1].

Иное отношение складывается у Бизе к народу — жителям гор, крестьянам, с которыми молодой композитор и его товарищи сталкиваются во время летних поездок. «Можно лучше узнать итальянский язык и характер за пятнадцать дней путешествия в горах, чем за шесть месяцев пребывания в Риме,— говорит он.—Мы всюду находим открытых и благожелательных людей». «Открытость», качество, которое Бизе осо-

[1] Со свойственной ему веселой и насмешливой способностью наблюдения Бизе подмечает комические, иногда уродливые стороны итальянского быта и нравов.

В Риме композитор дал нищему пол су, тот вытащил великолепный портсигар и угостил его сигарой в полтора су.

Бизе зашел к фабриканту органов и попросил показать инструмент — фабрикант предложил, чтобы посетитель дал сперва денег на покупку дерева, гвоздей и других материалов. «Вся торговля в этом роде»,— с юмором отмечает Бизе.

бенно ценил. Он в восторге — будущий автор народных сцен «Арлезианки» и «Кармен» — оттого, что ему удалось увидеть «самые интересные вещи в мире» — свадьбу, похороны, народные обычаи и обряды. В Порто д'Анцио летом 1859 года Бизе живет вместе с приговоренными к каторжным работам и находит, что это «превосходные люди» — большинство из них осуждено по наговорам духовенства и власть имущих, и население городка — к большому удовлетворению Бизе — хорошо относится к ним. Бизе подходит к людям из народа с открытой душой и чувством глубокого уважения. Отношение его к итальянскому крестьянству говорит о непредвзятости и демократичности взглядов, о понимании благородства и этических качеств трудового народа.

Серьезнейшие исторические события, местом действия которых становится Италия конца 50-х годов, ставят перед пытливым умом молодого музыканта много жизненно-существенных и острых вопросов.

Перед его глазами действительно перелистывается важнейшая страница истории страны. Пьемонт восстает против власти Австрии, Гарибальди собирает под свои знамена тысячи итальянских патриотов.

Бизе искренне желает итальянскому народу успеха в его борьбе за независимость. «Италия, наконец, свободна»,— пишет он 6 июля 1859 года. Уважение и интерес к личности и действиям Гарибальди останутся у Бизе и в дальнейшем.

Отрицательно относившийся ранее к военной профессии, Бизе начинает понимать ее оправдание и смысл [1]. Со свойственной ему принципиальностью и цельностью Бизе и сам хотел бы принять участие в военных действиях.— «Если бы я знал математику и немного стратегию, я был бы уже в Пьемонте, где, без сомнения, не замедлил бы заслужить эполеты».

Бизе видит, как уклоняются от участия в освободительной войне высшие классы, и это влечет за собой резкие вспышки горечи и гнева [2]. Он негодует, что при нали-

[1] Он возмущается одним из друзей, который склонен «пренебречь положением военного в миг, когда оно перестает быть самой абсурдной карьерой в мире».

[2] «В Ломбардии только аплодировали и бросали цветы. Не так освобождают свою страну». Бизе возмущают молодые итальянские дэнди, которые «вместо того, чтобы дать убивать себя в Ломбардии, составляли каламбуры на имена наших генералов, павших на поле чести».

чии в Италии 25 000 000 жителей Гарибальди не мог собрать больше 10 000 добровольцев; понимает опасность разрозненности отдельных итальянских государств.

Первые же слухи о возможной войне с Австрией и вмешательстве Франции вызывают в Бизе, неизменном патриоте своего отечества, страстное желание, чтобы Франция вышла из всех испытаний «со славой и честью». Пока Бизе видит «честь Франции» в успехах французского оружия и готов даже, благодаря удачам французских войск в Италии, признать «великим государем» предателя итальянской революции Наполеона III, которого сам же так жестоко осудит впоследствии. Но недостаточно разбиравшийся во всей сложности европейской политики и истинном положении вещей, двадцатилетний музыкант проявляет себя в отношении к итальянским событиям как человек, живо интересующийся современностью, сочувствующий освободительным стремлениям народа. В нем уже можно угадать того Жоржа Бизе, у которого впоследствии слово никогда не будет расходиться с делом, который сумеет, наперекор всему окружению, прийти к независимой и критической оценке положе-

ния на своей родине и проявит настоящее мужество и патриотизм в тяжкий для Франции год франко-прусской войны.

Достаточно независимо подходит Бизе и к вопросам культуры и искусства. Он негодует по поводу романтически выспренних высказываний об Италии Ламартина или Делавиня. Многократно разрекламированные религиозные торжества с участием папы он воспринимает как «недостойные фарсы». «Вдохновение» Бизе видит в шедеврах великих мастеров, в природе, но совсем не в «пошлых церемониях, где можно видеть великолепно разодетый манекен, служащий зрелищем на редкость глупой толпе».

Молодой артист подводит итоги: он считает, что «дурной вкус отравляет Италию» и что это «страна, полностью потерянная для искусства».

Остается музыка. Но что могла дать Бизе музыка в Италии того времени? Оперная—на переломе, симфоническая и камерная попросту не существуют. Верди часто и подолгу живет вне Италии, и в его творчестве наступила переходная полоса. Оперная сцена заполнена эпигонскими произведениями Меркаданте и Пачини или же операми Россини, Беллини и Дони-

цетти, хорошо известных Бизе по Парижу. Театры кажутся молодому композитору «ужасными». Он быстро убеждается, что и музыка Италии в состоянии застоя [1]. Выводы примечательны,— «Любопытно видеть, как такая прославленная страна впала в такое отупение... Я уверен, в конце концов, что упадок искусства следует за упадком политическим» — формулировка, показывающая, что молодой композитор ставил перед собой не только вопросы состояния искусства, но и его связи с явлениями общественной действительности, что он обладал определенной способностью мышления и суждения.

На протяжении «итальянских лет» Бизе усиленно работает над собой [2]. Ему иногда удается «нащупать» и определить свой собственный эстетический идеал. Он умеет отделить то, что удивляет, восхищает, да-

[1] «В Италии совсем нет пианистов,— пишет он вскоре по приезде.— Тот, кто играет гамму «до» двумя руками, слывет большим артистом».

[2] «Я не слишком плохо провел свой первый год,— писал Бизе матери в декабре 1858 года,— Я прочел свыше пятидесяти томов истории и литературы, много путешествовал, занимался историей искусства, стал немного знатоком в живописи, скульптуре...»

же волнует, от того, что ему действительно близко в эти годы. «Когда я вижу «Страшный суд», — пишет он, — когда я слышу «Героическую симфонию» или четвертый акт «Гугенотов», мне не хватает глаз, ушей, способности восприятия, чтобы восхищаться. Но когда я вижу «Афинскую школу», «Диспут о вере», мадонну Фолиньо, когда я слушаю «Свадьбу Фигаро» или второй акт «Вильгельма Телля», я совершенно счастлив, я испытываю блаженство, полное удовлетворение, я забываю все...»

Рафаэль, Моцарт, Россини — эстетическая программа юного Бизе. Впоследствии его вкусы и взгляды расширятся и во многом изменятся, но «рафаэлевское», «моцартовское», «россиниевское» навсегда останется дорого, войдет в его собственное творчество и сохранится в нем, придавая даже наиболее драматичным созданиям совсем особый отпечаток.

Из современных ему композиторов Бизе больше всех почитает Гуно. Он ценит горячее воображение своего бывшего наставника и то, что для него искусство «священнодействие». Но Бизе счастлив отметить уже в 1859 году свое освобождение от влияния Гуно. Ценя оригинальность

дарования автора «Фауста», он не хочет подражать ему и «остаться в положении ученика».

Творчество Верди Бизе судит в эти годы с тех же позиций моцарто-россиниевской эстетики и не способен поэтому еще оценить подлинное его значение и силу. Во всех суждениях молодого Бизе об искусстве много юношеской горячности, преувеличенности, но в этих взглядах коренятся зерна глубоких и стойких эстетических воззрений.

*

Для такой натуры, как Бизе, обилие полученных впечатлений, жизненных наблюдений неизбежно должно было служить стимулом большого творческого роста.

Значение лет, проведенных в Италии, для формирования Бизе-композитора очень велико: с каждым днем он как бы становится более зрелым. Самый серьезный успех пребывания в Италии сам Бизе видит в том, что он «научился переделывать» и не удовлетворяется уже присущей ему «ловкостью» и «музыкальной хваткой». «Я не могу удовольствоваться, пока не найду вещь х о р о ш е й, тогда как в классе или в Институте [т. е. при участии в конкурсах.—*А. Х.*] мне было до-

статочно того, что моя работа лучше, чем моих товарищей». Именно теперь он начинает испытывать в работе большие трудности, потому что боится «поддаться своей легкости», которая «перестает быть опасной» лишь тогда, когда «артист и человек готовы» — серьезная мысль, показывающая, что юный композитор не довольствуется уже профессиональной умелостью, а начинает сознавать в себе художника и ищет мастерства.

Предоставленный самому себе, молодой музыкант пытается найти руководящие принципы творчества. Он ставит перед собой задачу—прежде чем начать сочинять что-либо, иметь «идеи», т. е. ясный замысел. Отсюда — незнакомая ему раньше замедленность творческого процесса, долгое обдумывание и задержки [1].

[1] «Ах! Как трудно писать хорошую музыку!— писал Бизе к Гуно в сентябре 1858 года.— «Девять месяцев предоставлен самому себе, девять месяцев не слышал ни одной ноты хорошей музыки и не могу разобраться в том, что делаю. Это вызывает страшную строгость. Я напоминаю плохого пловца в открытом море; я много барахтаюсь и мало двигаюсь. В конце концов, я ждал этого кризиса; я всегда был слишком школьником; свое «я» нелегко найти».

В эти годы идейно-творческого созревания, размышлений над каждой написанной нотой у юноши Бизе складывается отчетливый идеал музыки высокохудожественной и в то же время доступной — одно из важнейших достижений всей его творческой эстетики. Бизе приходит к убеждению, что композитор должен обращаться к публике через «мотив», т. е. мелодию. И хотя он допускает еще, что можно быть большим артистом и не имея «мотива» (тогда нужно только, по его мнению, отказаться от надежды на успех у публики и от денег),— для себя он мыслит лишь один путь [1].

Нельзя сказать, что произведения консерватóрских лет лишены «мотива». Мелодический дар Бизе проявился даже в самых ранних его сочинениях. Но эти мелодии еще не имеют индивидуального отпечатка и тех специфических качеств, которых требует молодой маэстро. Эти качества — ритмическая яркость, запоминаемость и художественная полноценность.

[1] «Я не придаю большого значения этой популярности,— писал Бизе из Рима Мармонтелю,— ради которой жертвуют сегодня честью, гением и счастьем».

«Я, наконец, открыл этот с е з а м, столь искомый, — пишет он 19 февраля 1859 года матери.— В моей опере [речь идет о комической опере «Дон Прокопио», над которой Бизе работал в 1858—1859 годах.— *А. Х.*] есть дюжина мотивов, но настоящих, ритмичных и легких для запоминания, и в то же время я не сделал никаких уступок своему вкусу».

Бизе вовсе не считает, что найденный тип мелодии годится для всех случаев и музыкальных жанров. Однако принцип остается для него незыблемым. Он предполагает заняться поисками «мотива» в большой опере, ясно отдавая себе отчет в том, что это нечто качественно иное и много труднее.

Научившись критически оценивать свои ранние опыты, Бизе не скрывает от себя сложности избранного пути. Однако он верит в свои силы, свои возможности, свое формирующееся мастерство.

«У меня есть сознание того, что я делаю, чего я стою, и когда я скажу—«я достиг», много людей будет того же мнения», — заявляет он с полным ощущением ответственности в отношении сказанного.

Творческие результаты итальянских лет так же существенны, как и идейно-эстети-

ческие. Прежде всего определяется преимущественный интерес к оперному жанру. Правда, темы еще пестры и быстро сменяют одна другую. Планов гораздо больше, чем творческих решений. Бизе считает, что «культурный музыкант должен сам находить идею своих либретто» и деятельно занимается поисками. Одно время он думает об опере «Паризина» по либретто Феличе Романи, затем об «Эсмеральде» Гюго, «Дон Кихоте», о комической опере на текст Эдмона Абу и другой — по комедии Мольера «Любовь — художник». Бизе долго занимает мысль об опере «Нюрнбергский бочар» на сюжет Гоффмана. Сцены с портретом, в мастерской, игры, состязание в пении (ситуация вагнеровского «Тангейзера») кажутся обеспечивающими «верный эффект». Мелькает мысль о Луизиаде» Камоэнса, все время «голова полна Шекспиром: «Гамлет», «Макбет», но останавливает мысль о либреттисте». Кроме оперных тем, занимает идея симфонии (начатой в 1859 году в двух вариантах, но вскоре уничтоженной), кантаты «Carmen seculare». Увлекает замысел симфонии «Рим, Венеция, Флоренция, Неаполь», который впоследствии частично реализуется в симфонии «Рим».

Во время поездки по южной Италии Бизе думает об оде-симфонии «Цирцея и Улисс». Но мечта остается неосуществленной — «старый Гомер» труден для аранжировки, и никто не берется написать Бизе стихи.

Реальными достижениями итальянских лет остаются «Te Deum» (для конкурса Родриг, февраль—май 1858 года), комическая опера в двух действиях «Дон Прокопио» (на либретто Карло Камбиаджио, лето 1858 года—март 1859 года) и ода-симфония «Васко де Гама» (по Камоэнсу, декабрь 1859 года—март 1860 года). Два последних произведения входят в «римские послания», — отчетные работы, соответствующие трем учебным годам пребывания в Риме. Кроме того, были сочинены Andante и скерцо симфонии, законченные уже по возвращении в Париж.

Над «Te Deum'ом» Бизе работает добросовестно, но без увлечения. Иногда находит его хорошим, иногда «отвратительным». В конце концов, молодой композитор приходит к убеждению, что он «не создан для религиозной музыки». Отсюда важный вывод — Бизе решает отказаться от сочинения мессы, требуемой программой для лауреатов, и заняться оперой. Он зна-

ет нетерпимость и строгость Академии в отношении установленных ею правил, но знает также устарелость ее требований и ошибочность оценок [1].

Обратившись к опере, Бизе хочет овладеть разнообразными жанрами и стилями и намечает для себя определенный план. Комическую оперу «Дон Прокопио» Бизе пишет в итальянском стиле. «Стиль омоложенного Чимарозы», — как определяет он сам. «Дон Прокопио» написан на итальянское либретто, и Бизе считает, что «на итальянские слова нужно писать по-итальянски». В опере много ансамблей, и Бизе ищет в работе над ними легкости и совершенства ансамблевого письма.

Либретто Карло Камбиаджио—типичная опера-буфф. Сюжет близок «Дон Паскуале» Доницетти — тот же старик, желающий жениться на молодой, та же молоденькая девушка, которая любит другого и пугает старика своими воображаемыми причудами и притязаниями. Обычные персонажи-маски и обычные положения.

[1] «Посмотри отзывы Института с 1810 года,— пишет он матери,— и заметь, что Галеви, Гуно, Массе и т. д. имеют плохие оценки, тогда как Пансерон, Тюрена, Баттон и т. д. имеют превосходные результаты».

Музыка «Дон Прокопио» — в характере раннего Россини или Доницетти. Обилие ансамблей, огромные финалы, традиционные приемы буффонного и виртуозного письма, сладостной и несколько безличной лирики. Музыка увлекательна и свежа, ясна и солнечна. Несмотря на неопытность молодого автора, заметно уменье строить протяженные мелодические линии-темы, найти общий тип и темп комедийного развития, сочетать голоса в ансамбле.

Особенно примечательна в «Дон Прокопио» серенада Одоардо, перенесенная впоследствии Бизе — в слегка сокращенном и облагороженном виде—в «Пертскую красавицу» в качестве серенады Смита. Это подлинная находка молодого композитора. Прелестная мелодия [1], мягкость общего колорита, изящество изложения и тонкие гармонические краски совершенно выделяют серенаду из общего итальянизированного стиля оперы. Намечаются и некоторые отдельные, важные в дальнейшем для музыки Бизе, черты—обороты и ритмы, близкие французскому бытовому вальсу, прием длительного развертывания движения на

[1] Нельзя не отметить тонкое и своеобразное подчеркивание мелодических возможностей натурального минора.

неподвижном басу. Последнее, найденное как способ обрисовки приближения большой массы, шествия, кортежа получит буквальное применение в начале сцены карнавала в «Пертской красавице» и обогащенное — в сцене выхода квадрильи в «Кармен».

Обращает на себя внимание весело-шутливый марш возвращающегося в город полка. Простой, даже несколько примитивный, он, конечно, несравним с острым, колоритным, утонченно изящным «шествием торговца рабынями» из «Джамиле». Но общий характер гротескности, неожиданных эффектов и значительной, почти осязаемой пластичности образа зарождается уже здесь, несмотря на непритязательность замысла и средств.

Бизе был доволен «Доном Прокопио», но предвидел неприятности—«послание заставит кричать искателей блох». И, действительно, отзыв Академии, наряду с похвалами, содержал порицания; первые относились к отдельным качествам, вторые—к самому существу сочинения. «В целом,—говорится в отзыве,—эта работа отличается непринужденной и блестящей манерой, свежим и смелым стилем, — качествами драгоценными для комического жанра, к

которому автор обнаруживает заметную склонность». Затем следовали «но»: автор забыл о том, что регламент требовал мессы, и что «лишь в интерпретации возвышенных вещей и в размышлении над ними можно найти стиль, необходимый даже для легких произведений и без которого сочинение не будет долговечным».

Отзыв протрезвил Бизе. Он мечтал написать новую комическую оперу, но понял, что от этого нужно отказаться. С болью в душе отодвигает он мысль об опере на сюжет Мольера. Но он не желает работать и над мессой. Его интересуют только те части мессы, в которых есть драматический элемент, однако и этого недостаточно, чтобы воспламенить воображение молодого композитора. Найденный выход остроумен и смел. «От меня требуют религиозного,— пишет Бизе матери,— хорошо! Я сделаю религиозное, но религиозное-языческое». Его давно соблазняет Carmen seculare—«Вечная песня» Горация, гимн Аполлону и Диане. С точки зрения литературной и поэтической гимн кажется Бизе лучше мессы, музыкальнее [1]. Carmen seculare

[1] «...правду говоря, я более язычник, чем христианин,— говорит он.— Я всегда читал античных

должна была быть крупным и сложным сочинением для двух хоров.

Вскоре Бизе отказывается и от этого замысла. В Академии просматривают присылаемые сочинения бегло и невнимательно. Композитор не рассчитывает на музыкальное понимание Клаписсона, Базена и им подобных судей. Бизе расценивает отзыв о своем первом «послании», которое нашли «слишком длинным», как «мнение пяти добрых буржуа, которым пришлось просидеть воскресный день за музыкой вместо того, чтобы уехать за город». Он уверен, что «Вечная песня» не будет понята. Единственный бесспорный для него авторитет в музыкальной секции Академии—Берлиоз, но Берлиоз почти не посещает заседаний. Для второго «послания» молодой автор избирает «Луизиаду» Камоэнса. История путешествия смелого мореплавателя и исследователя Васко де Гама должна быть воплощена в виде оды-симфонии.

Жанр оды-симфонии, утвержденный «Пустыней» Фелисьена Давида, и еще ранее

писателей с бесконечным удовольствием, в то время как у христиан я не находил ничего, кроме догмы, эгоизма, нетерпимости и полного отсутствия художественного вкуса».

испробованный в конкурсных кантатах Берлиоза с их развитыми симфоническими эпизодами, интересовал Бизе разнообразием возможностей, близостью к программному симфонизму и оперному жанру одновременно. Была и чисто практическая цель — надежда на исполнение в Париже.

В «Луизиаде» Бизе прельстили красота и разнообразие положений и обстановки. Он сам набрасывает сценарий. Текст пишет некто Делатр, образованнейший человек, но бездарный поэт [1]. Приходилось самому подправлять текст.

Музыкой оды-симфонии Бизе был очень доволен. «Дон Прокопио» уже казался молодому автору слабым произведением. «Я сделал, надеюсь, огромные успехи,—пишет он матери.— Я чувствую,— чем дальше я иду, тем более продвигаюсь. Будем надеяться, что я более не остановлюсь. Это необходимо, так как очень хорошее так трудно, что не достаточно всей жизни, чтобы приблизиться к нему».

[1] Стихи Делатра приводили Бизе в отчаяние своей абсурдностью. «Стихи не должны быть много ниже плохого: пошлое стесняет»,— жаловался он матери.

Жизнь Бизе оказалась очень короткой, но стремление к «очень хорошему» всегда было его единственной направляющей мыслью.

Только теперь Бизе готов признать в себе музыканта, в чем до этого очень сомневался. В начале октября 1860 года композитор покинул Италию.

Глава II

ВОЗВРАЩЕНИЕ

Осенью 1860 года Бизе вернулся в Париж. Начиналась новая жизнь.

Контраст был очень разителен. После тишины виллы Медичи, товарищеских бесед, вольных поездок — Париж, который жил великолепно и шумно, пестрел афишами спектаклей и концертов, и в то же время приобретал черты чего-то нового и еще неясного для молодого музыканта.

Бизе с удивлением смотрел на город, быстро менявший свой внешний и внутренний облик. Париж еще сохранил прелесть старинных улиц, существовали даже старые городские ворота, и загородные места

начинались чуть ли не на склонах Монмартра. Но уже прокладывались, не считаясь с естественным строением города, широкие проспекты, строились новые громоздкие дома, сносились парки, что нарушало невыразимое очарование прежнего Парижа и придавало ему вид шумного и суетливого буржуазного города. И внутренняя жизнь французской столицы становилась иной, чем раньше — Париж все больше делался «фантастическим Парижем, Парижем шулеров, Парижем бульварных завсегдатаев обоего пола, богатым, капиталистическим, позолоченным, тунеядствующим Парижем...» [1], тем Парижем, которым делал его быстрый рост внутри империи буржуазного государства, погоня за наживой, беспринципная политика Наполеона III, спекулятивная горячка. «Эксплоатация Франции шайкой политических и финансовых авантюристов» [2] была в разгаре и накладывала печать на всю ее общественную и художественную жизнь. Симфонических учреждений не было, но кафе-концерты, где выступали прославленные

[1] К. Маркс, Избр. соч., т. II, стр. 411, Госполитиздат, 1941.

[2] Там же, стр. 360.

«звезды» — Тереза, Могадор — были переполнены. Публичные балы и маскарады не могли вместить всех желающих, а премьеры новых пьес проходили незамеченными[1]. Подчиняясь общей моде, даже редакции журналов и газет серьезного направления устраивают новогодние балы, как бы соперничая с балами Булье и Мабиль—популярными местами развлечений. Еще существует своеобразная парижская богема и ее центр — пивной зал (La Brasserie), где ведутся споры на литературные и художественные темы и на краю стола строчатся очередные фельетоны, а иногда и поэмы и стихи. Но это уже не является типическим, и прежняя вольная и нищая богема, воспетая Мюрже, все больше идет в услужение к буржуазии.

Париж уже приобретал облик «огромнейшей и великолепнейшей кофейни», — как оценил его немного позднее Даргомыж-

[1] Альфонс Додэ вспоминает в очерках Парижа второй половины века «Сорок лет в Париже», как на первый спектакль одной из его пьес зашли лишь десятка два зрителей в маскарадных костюмах, которые, очевидно, спешили в близрасположенный бальный зал. «Трудно, очень трудно заставить плакать полишинелей» — полуиронически, полусерьезно замечает по этому поводу Додэ.

ский [1] или, по словам одного из французских современников — «огромного кабака». Париж революционных масс, Париж июньских дней 1848 года, казалось, был захлестнут доверху волнами спекуляций и погони за наслаждениями.

Бизе мог заметить, что в музыке за годы его отсутствия не выдвинулось ни одного нового имени и, кроме «Фауста» Гуно, ни одного сколько-нибудь значительного произведения. Быстро развивался новый жанр — оперетта, но опера, в том числе комическая, переживала кризис, симфония была в несомненном упадке, а камерная музыка еще совсем почти не существовала. Хуже всего было то, что музыкальное искусство вызывало настоящий, горячий, действенный интерес лишь у очень и очень немногих,—буржуазной публике, определявшей вкусы, серьезная музыка не была нужна [2].

[1] Письмо к С. С. Степановой от 7 февраля 1865 года.

[2] Художники или писатели — современники Бизе — в большинстве своем мало интересовались музыкальными проблемами. Теофиль Готье, подвизавшийся одно время даже на поприще музыкальной критики, демонстративно называл музыку «самым неприятным из всех шумов».

Париж, потерявший Шопена и Листа, равнодушно взиравший на вынужденное бездействие Берлиоза и сделавший из музыки Вагнера пугало для публики и музыкантов, мог поразить Жоржа Бизе только своей лихорадочной суетой.

Жизнь в Париже сразу складывается для Бизе трудно. Летом 1861 года умирает горячо любимая им мать, болезнь и смерть которой молодой композитор пережил очень тяжело.

Он остается вдвоем с отцом. Начинается суровая борьба за существование, за право на труд, за признание, заполняющая все оставшиеся годы его жизни.

•

Додэ пишет в своих воспоминаниях: «Как только открывают фортепиано, Гонкур морщит нос. Золя смутно помнит, что играл что-то в своей юности, но он уже не помнит, что это было. Добряк Флобер мнил себя большим музыкантом, но это было только для того, чтобы нравиться Тургеневу...» Додэ неправ в отношении Золя, который писал впоследствии оперные либретто и сотрудничал с Брюно. Сам Додэ хорошо знал провансальский фольклор и пытался ввести в парижский музыкальный мир народных музыкантов-исполнителей на провансальских народных инструментах. Однако Додэ, имевший Бизе в качестве автора музыки своей пьесы «Арлезианка», не уделил ему места в своих очерках.

Бизе, который за три года отвык от французской столицы и покинул ее в очень юном возрасте, пришлось как бы заново входить в парижскую жизнь. Однако его не забыли те, кто знал, и он заинтересовал вновь еще очень многих.

Бизе опять дружески принимает семья Галеви, товарищи, раньше него вернувшиеся в Париж, с которыми он сблизился на вилле Медичи. Один из либреттистов юношеской оперетты Бизе («Доктор Миракль»)—Людовик Галеви — становится в эти годы постоянным сотрудником Оффенбаха: ими уже написан имевший сенсационный успех «Орфей в аду». Людовик Галеви совмещает литературную работу со службой в Законодательном Собрании — в его окружении не только литераторы, как Анри Мельяк (с 1860 года — его неизменный соавтор, в том числе и по либретто «Кармен»), но и журналисты. С некоторыми из этих лиц Бизе входит в общение. В Париже также и Абу.

Несомненно Бизе возобновляет отношения со многими музыкантами и, конечно, с Мармонтелем и Гуно. В 1862 году он помогает Гуно в постановке «Царицы Савской» в театре Оперы, а затем сопутствует ему в поездке на музыкальный фестиваль в

Баден, где должны впервые исполняться опера Гуно «Голубка» и «Беатриче и Бенедикт» Берлиоза. Берлиоз и его друг и ученик Эрнест Рейе, отличный музыкант, впоследствии наиболее доброжелательный и умный критик Бизе, ехали вместе с ними. Бизе помогал Гуно в подготовке постановки «Голубки».

На вечере у Галеви в 1861 году Бизе встретился с Листом и поразил «короля пианистов» безупречным исполнением с листа одного из его труднейших произведений [1]. Присутствовавший на вечере будущий историк Эжен Эйхталь, сообщая свои впечатления, писал: «...наконец, г. Бизе играл со своим обычным талантом, который так удивительно контрастирует с талантом Листа и который значительно более приятен» [2]. Не будем спорить с Эженом Эйхталь в отношении оценки,—о Бизе-пианисте известно все же недостаточно.

[1] Биограф Бизе Шарль Пиго сообщает, что Лист будто бы считал, что это произведение, очень трудно и неудобно написанное, по силам только двум пианистам — ему самому и Бюлову. Французский автор, очевидно, «забыл» Рубинштейна. Название этой виртуозной пьесы биографы нигде не сообщают.

[2] Цит. по Revue de Musicologie 1938 Novembre.

Но даже возможность сопоставления его с Листом сама по себе уже очень знаменательна.

Мармонтель писал о Бизе-исполнителе: «Бизе остался умелым виртуозом, неутомимым чтецом с листа, образцовым аккомпаниатором. Его исполнение, всегда выдержанное и блестящее, приобрело полноту звучания, разнообразие нюансов и тембров, которые придавали его игре неподражаемое очарование... Он отличался в искусстве варьировать звук, делать его под осторожным или плотным нажимом пальцев текучим. Он умел, как законченный виртуоз, выделить мелодию, оставляя ее под прозрачным покровом гармонии, колеблющийся или мерный ритм которой сливался с солирующей партией. Слушатели неизменно подчинялись очарованию этого нежного и покоряющего туше» [1].

Галабер также видит в Бизе первоклассного пианиста. Мнение о Бизе, как о несравненном исполнителе, было твердо установившимся. Галабер вспоминает его советы всегда искать «желаемый тон» и никогда не довольствоваться «приблизительным». Он отмечает особое мастерство Би-

[1] Цит. по Ch. Pigot, стр. 127.

зе в одновременном пользовании двумя педалями, получавшиеся в результате этого «эффекты чудесной нежности». Бизе считал нужным употреблять педаль даже в самые краткие моменты, чтобы звук еще вибрировал, когда рука вынуждена покинуть клавишу [1]. В фортиссимо к мужественности и блеску звучания он всегда присоединял мягкость и бархатистость. Бизе обладал удивительным уменьем извлекать разнообразнейшие звучности во всех регистрах, изменять тембры, как в оркестре. Он считал, что для того, чтобы хорошо почувствовать эстетическую эмоцию, пианист должен напевать, помогать себе голосом. Сам он умел с помощью голоса одухотворять и расцвечивать свою игру и, исполняя оркестровые произведения, дополнять и подчеркивать детали и подголоски [2].

Изумительная способность Бизе к чтению с листа сложнейших оркестровых пар-

[1] Трудно представить себе, чтобы в этой манере трактовки педали не было воздействия, если не самого Шопена, то хотя бы шопеновской традиции.

[2] Как об одном из самых волнующих и высоких впечатлений Галабер вспоминает об исполнении Бизе прорицания Кассандры из «Взятия Троп» Берлиоза — ее видение, прерывающиеся реплики и голоса оркестра, заполняющего паузы вокальной партии.

титур была хорошо известна в музыкальных кругах Парижа и засвидетельствована Берлиозом.

Берлиоз писал,— «Господин Бизе, лауреат института, совершил поездку в Рим; он вернулся оттуда, не забыв музыку. По возвращении в Париж он быстро завоевал особую и очень редкую репутацию несравненного чтеца партитур. Его пианистический талант также настолько велик, что в этих оркестровых переложениях, которые он делает с первого взгляда, его не могут остановить никакие технические трудности. Со времени Листа и Мендельсона мы мало видели чтецов равной с ним силы» [1]. По приезде из Рима Бизе неоднократно выступал в этой роли при просмотре новых произведений, в частности, в театре Лирической оперы.

Наконец, о нем знала уже немного и публика. В 1861 году Бизе закончил «Скерцо» [2], которое было исполнено в «Кружке дудочников» — полулюбительском музыкальном обществе — и произвело хорошее впечатление; прием превзошел самые радужные ожидания. Паделу, дирижировав-

[1] Цит. по Ch, Pigot, стр. 60.
[2] Вошло впоследствии в симфонию «Рим».

щий оркестром, обратил внимание на изящное остроумное произведение, свежо и изобретательно инструментованное, и поставил его в программу своего большого симфонического концерта 11 января 1863 года.

На этот раз и композитора и дирижера постигла неудача, нисколько, впрочем, не зависевшая от качеств самого сочинения. Еще раз дал себя почувствовать консерватизм парижской публики, от которого так сильно страдал потом Жорж Бизе. Публика не желала видеть произведение безвестного молодого композитора рядом с шедеврами классиков [1] и громко выражала свое возмущение [2]. Постоянные абоненты концертов засыпали Паделу градом протестующих писем.

Несмотря на это, через неделю скерцо было сыграно вновь в концерте Нацио-

[1] Программа концерта Паделу в цирке Наполеона 11 января 1861 года:

Симфония Es-dur Моцарта.

Adagio из квартета № 6 в исполнении струнного оркестра — Гайдна.

Скерцо (фрагмент из симфонии) — Жоржа Бизе.

Граф Эгмонт (трагедия Гете) — Увертюра, антракты, мелодрамы — Бетховена.

[2] Сен-Санс писал впоследствии, что скерцо Бизе было «плохо исполнено» и «плохо прослушано».

нального Общества изящных искусств. На этот раз окружение было более современным, хотя и более пестрым (в концерте исполнялись части одной из симфоний Сен-Санса, Траурный марш Дебильмона, Большой Торжественный марш на открытие лондонской выставки Мейербера и ода-симфония «Пустыня» Фелисьена Давида). Прием был очень благожелательный, а пресса почти единодушно объявила молодого автора «законченным музыкантом».

Вскоре была исполнена и «описательная симфония с хорами» — «Васко де Гама».

Для начала как будто все было неплохо, особенно если учесть обстановку музыкальной жизни Парижа начала 60-х годов. Однако в творчестве Бизе этих лет можно отметить какую-то нерешительность, хотя он и не теряет ни минуты. Не зная, как сложатся для него театральные перспективы, композитор завершает начатые еще в Италии инструментальные сочинения — «Скерцо и траурный марш для оркестра» (1860—1861), начинает симфоническую фантазию «Воспоминания о Риме», законченную лишь много позднее (1868) и известную в окончательной редакции (1871) под именем симфонии «Рим».

Однако молодой дебютант жаждет деятельно и активно участвовать в музыкальной жизни. Для него ясно, что симфоническая музыка в Париже 60-х годов не привлекает внимания, добиться исполнения инструментального произведения очень трудно, и даже успех не гарантирует в дальнейшем повторных исполнений. Неуспех же, как писал впоследствии Сен-Санс, был для молодых французских композиторов «равносилен смерти». «Пишите шедевры как Бетховен, и я буду их исполнять»,— говорил начинающим авторам один из видных дирижеров. Шедевров, подобных бетховенским, не было, и произведения французских музыкантов исполнялись редко и случайно. Бизе не мог обольщаться на этот счет.

Главное же—его всегда влекла опера. Но тут были свои и часто еще более непреодолимые препятствия.

Можно было любить оперное искусство, быть одареннейшим музыкальным драматургом, но писать во Франции XIX века оперную музыку было очень трудно. Нельзя правильно расценить значение некоторых сюжетов, особенностей драматургии, элементов стиля многих, даже заметных, французских мастеров, если не учесть со-

вершенно особую, большей частью абсурдную в своей косности, постановку оперного дела. Многие срывы и блуждания станут вполне понятными, если знать не только общественные условия и личные склонности композиторов, но и специальную организацию парижской театральной жизни.

Буржуазно-капиталистическому Парижу 60-х годов было мало дела до искусства. Оперные театры жили традициями и законодательством чуть ли не начала века, а в некоторых отношениях даже дореволюционными [1]. Две основные оперные сцены Парижа — Театр Оперы (Opéra, бывшая Королевская академия музыки, после 1852 года Императорская академия музыки) и Комическая опера—представляли собой не только различные сценические площадки, но и разные, резко разграниченные репертуарные и театрально-жанровые сферы. Репертуар Opéra состоял из произведений широкого драматического стиля и обязательно трагического склада. Полагались развернутые сольные номера, зрелищность и непременный балет. Правила эти были

[1] Когда в 1820 году герцог Беррийский был убит Лувелем на ступенях театра Оперы, парижский архиепископ потребовал разрушения здания театра, что и было исполнено.

незыблемы даже для опер иностранных композиторов или написанных для других театральных сцен. Постановка веберовского «Вольного стрелка» в 1845 году в Париже могла состояться только после того, как к опере были «приделаны» речитативы, а для вставного балета оркестрована фортепианная пьеса Вебера «Приглашение к танцу» [1]. Когда «Фауст» Гуно—через десять лет после написания и больших успехов во Франции и за ее пределами—был принят в 1869 году к постановке театром Оперы, автору пришлось написать новый большой балет — «Вальпургиеву ночь».

Когда-то, в годы большого общественного подъема (конец 20-х и 30-е годы XIX столетия), непосредственно перед июльской революцией и вскоре после нее, на сцене Оре́га появлялись новые и волнующие произведения — «Немая из Портичи» Обера, «Вильгельм Телль» Россини, «Роберт-Дьявол» и «Гугеноты» Мейербера, «Дочь кардинала» («Жидовка») и «Королева Кипра» Галеви. Это были произведения значительной проблематики и большого стиля. В них изображались яркие картины освободительной и религиозной борьбы, жизни и

[1] И то и другое было поручено Берлиозу.

деяний людей великой переломной исторической эпохи — XV, XVI, XVII столетий — восстание неаполитанского народа против владычества Испании («Немая из Портичи»), швейцарского — против Австрии («Вильгельм Телль») или жителей Кипра против ига Венеции («Королева Кипра»), борьба католиков с гугенотами во Франции, религиозные гонения, благословляемые «святейшей» католической церковью («Дочь кардинала»). В этих операх звучал героический пафос и патетика больших страстей. В них появились новые эффектные положения и впечатляющие, хотя и аффектированные, образы.

Мужественно гибли за веру старый солдат-гугенот Марсель и благородный рыцарь Рауль («Гугеноты»). Поднимал знамя народного восстания бесстрашный неаполитанский рыбак Мазаниелло («Немая из Портичи»). Глубоко уверенный в правоте своего дела, принимал вызов тирана Гесслера народный вождь и герой Вильгельм Телль. Самоотверженно шли на смерть прекрасные женщины—венецианка Катарина Корнаро, поддержавшая борьбу за независимость кипрских патриотов («Королева Кипра»), или дочь главы заговора католиков Валентина, поверившая в правду Рау-

ля. Все эти образы, написанные горячо, приподнято, но иногда все же довольно внешне, данные как бы укрупненным планом, были необычным явлением на оперной сцене. Быть может, в них не было тонкой индивидуализации, глубокой психологической разработки, но они были порождены мечтой о великом и прекрасном, сильным накалом общественных страстей, столкновением мыслей и идей. В нежных и пластичных мелодиях Россини, в грандиозных звучаниях мощных хоров Мейербера, в трубных возгласах его героических тем и ярких красках богато разработанного оркестра, в широте оперных форм эти умонастроения находили подчеркнуто романтическое выражение.

Знаменитые певцы, сделавшие эпоху в истории французской оперной культуры, Нурри — друг Шопена, Листа и Мейербера, Корнелия Фалькон, Левассёр, вызывали бурные восторги публики исполнением ролей Рауля, Валентины, Бертрама. В те годы именно в театре Ора́га сильно бился пульс общественно-театральной жизни. О творчестве замечательных оперных мастеров и их исполнителях писали Бальзак, Гейне, Жорж Занд.

Однако самодовлеющие, постановочно-

зрелищные и театральные эффекты, преувеличенность выражения и чувства и излишняя виртуозность и тогда уже говорили о резком противоречии в эстетике большой оперы, о влиянии буржуазных требований и вкусов.

К концу 40-х годов, когда общественные предпосылки развития жанра почти исчезли и перед обнажившейся правдой существования буржуазного общества романтические декорации рухнули в жизни и на сцене, кризис большой оперы был уже совершенно очевидным.

Бесспорным свидетельством оказался «Пророк» Мейербера (1849), в котором двойственна не только трактовка анабаптистского движения и его вождя Иоанна Лейденского, но и музыка, где наряду с яркими и сильными страницами есть немало холодного, надуманного, даже банального. Однако театр Opéra и дальше продолжал держаться сложившихся и не так давно блистательных форм.

В 60-е годы, когда вступил на поприще оперного композитора молодой Бизе, можно было уже говорить не только о кризисе, но и об упадке жанра. Героику взращивают высокие идеи и возвышенные чувства,— их не было, и не могло быть у быстро ра-

стущей и преуспевающей буржуазии, театром которой все больше становился Grand Opéra.

Театр Комической оперы (Opéra comique) обладал своими, также давно сложившимися «устоями» — в нем ставились только произведения с разговорными диалогами, иногда очень обширными. Но в целом театр Комической оперы оказывался гораздо более жизненным и гибким. Черты демократизма были свойственны самому жанру. Когда-то родившаяся на ярмарочной площади в самой демократической среде, комическая опера весело осмеивала в задорных песенках-водевилях аристократические нравы, все выспреннее и претенциозное — в том числе и большую оперу. Недаром одним из «отцов» ее был умный и смелый сатирик Лесаж. В 60-х—70-х годах XVIII века в ней впервые вышли на оперную сцену люди «третьего сословия»; ремесленники и крестьяне заговорили о волновавших их чувствах, о своем человеческом и нравственном превосходстве над высшими классами. В крепко слаженных ариэттах Филидора, в грациозных ариях и романсах опер Гретри, в нежной чувствительности музыки Монсиньи раскрылось совсем новое содержание.

После 1789 года именно комическая опера стала глашатаем принесенных революцией идей — общественного равенства, борьбы с тиранией, человеческого достоинства, права на любовь,— и большие композиторы Керубини, Мегюль внесли в ее музыку возвышенность, героику и этический пафос.

Затем, после долгого периода затишья в послереволюционные годы, в произведениях комического жанра вновь забила искристая струя комедийности. Это была другая, нежели в большой опере, линия подъема и расцвета французского оперного искусства 20-х — 40-х годов, но причины были примерно те же. Сцены народной жизни, романтическая поэзия чувств, веселый смех, иногда даже насмешка, доступный и легкий, и в то же время широко разработанный, музыкальный стиль вновь подняли комическую оперу в творчестве Обера, Адама и Галеви. В произведениях обаятельного таланта Герольда сквозь наружный покров комического проступил глубокий и теплый лиризм. Весело издевался над английским лордом и его супругой дерзкий и умный разбойник Фра-Дьяволо, нежно распевал романсы хорошенькой дочке трактирщика Церлине влюбленный в

нее сержант Лоренцо («Фра-Дьяволо» Обера). Стремительно бежала из монастыря молоденькая аббатисса Анжела, чтобы изведать радости свободы и любви («Черное домино» Обера). Как бы чудом превращался в знаменитого певца скромный деревенский почтальон Шапелу («Почтальон из Лонжюмо» Адама). Тут были и лирические пары и глубокие и страстные чувства: преданная любовь связала благородного рыцаря Бернара де Мержи и молоденькую придворную даму Изабеллу («Pгè aux Clercs» Герольда) и подняла их над чопорными и смешными обычаями двора веселой королевы Маргариты Наваррской.

В музыке сверкали радость и смех, лились горячие итальянские и испанские напевы, изящно-скромные старофранцузские, проступали обороты насмешливой городской песенки. В ней струились блестящие рулады, развертывались прозрачные и легкие ансамбли, оживленно «вмешивался» в действие оркестр.

Однако к середине 40-годов и комическая опера начала обнаруживать признаки упадка. Не только героика, но и безмятежное веселье, непритязательный смех оказывались неуместными. Вернее они уходили куда-то вглубь, обосновывались в творче-

стве народных певцов и городских песенников. А комическая опера, теперь уже лишенная живительной связи с передовыми общественными течениями, с народным искусством, хирела, повторяя самое себя и свои достижения периода расцвета, поддавалась влиянию обывательски мещанских вкусов. Отдельные удачи (как «Лекарь поневоле» Гуно, 1858 г.) были редки.

Все же внешние признаки жанра сохранялись строго, как будто в них и была вся суть, и отсюда шли определенные требования к композиторам и исполнителям. Вместе с тем повышалось значение текстовой стороны либретто, певцы должны были обладать достаточной культурой сценической речи. Само по себе это было, конечно, неплохо, но в общей обстановке французской театральной жизни привело к главенству автора текста над автором музыки и в целом — к игнорированию требований композитора.

Постепенно строгая разграниченность тематики, форм, стиля сглаживалась: на сцену Opéra помимо сюжетов, привычных для исторической и романтической большой оперы, стали проникать более непосредственно жизненные,— правда, главным образом, через посредство творчества ино-

странных знаменитостей,— в частности, Верди, произведения которого с конца 40-х годов широко вошли в репертуар основной оперной сцены Парижа. В театре Opéra Comique ставились оперы не только комического содержания, но и лирико-комедийные и даже с течением времени чисто драматические, примером чего может служить «Кармен». Все же, несмотря на эти значительные внутренние перемены, композиторам приходилось,— часто вопреки логике характера и развития сюжета и темы,— пользоваться совершенно несоответственными формами.

В 1851 году возник третий оперный театр Парижа — Thèatre Lyrique, Лирический театр, который, хотя и не имел очень строгой репертуарной линии, оказался в итоге более гибким, менее связанным условностями и в некоторых отношениях более современным. Именно Лирический театр сыграл в музыкальной жизни Парижа 50-х — 60-х годов очень существенную роль. С его сцены впервые прозвучали «Фауст» и «Ромео и Джульетта» Гуно, вторая редакция «Макбета» Верди, «Троянцы в Карфагене» Берлиоза, «Искатели жемчуга» и «Пертская красавица» Бизе; на ней возобновлены были произведения клас-

сиков — «Альцеста» Глюка (в редакции Берлиоза, с Полиной Виардо в заглавной роли), оперы Моцарта, Вебера и «Фиделио» Бетховена. Лирический театр стал центром постановок опер того направления, которое, как бы в соответствии с его названием, получило наименование лирической оперы и нашло классическое выражение в «Фаусте» Гуно (1858).

Буржуазная публика Парижа требовала развлекательности и зрелищности, обывательски-мещанская — неглубоких чувств и щекочущей сентиментальности. Путь оперного композитора в этих условиях был очень сложен и извилист. Трудно представить себе, что такой композитор как Гуно на протяжении всей своей жизни считался неприемлемым новатором, его музыка чересчур «ученой», а такое привлекательное и доступное, но не слишком глубокое произведение как «Фауст»—чрезмерно серьезным.

Несмотря на некоторую помощь государства, театры были предоставлены частной антрепризе. Статья контракта театра Оперы (имевшего относительно большую дотацию) гласила, что «антрепренер обязан содержать Оперу в положении роскоши и блеска, пристойных этому националь-

ному театру». Однако в действительности на первом плане стояли, конечно, интересы предпринимателя [1]. Публика со своей стороны требовала роскоши, знаменитых певцов, дорогостоящих постановок. Попытки экономить расходы и одновременно получать большую прибыль естественно обращались против композитора и репертуара. Впрочем, кто же из молодых композиторов рассчитывал на Opéra [2]?

Французские композиторы не могли надеяться получить две крупные постановки (из них только одна была оперной, вторая — балетной), которые заказывала ежегодно Opéra. В начале 50-х годов на сцене театра Оперы царил Верди, до него — переехавший в Париж Доницетти.

[1] Еще в 30 годах одним из членов палаты перов был внесен по этому поводу специальный запрос. «В чем необходимость, чтобы директор Opéra разбогател за три года? — спрашивал член палаты.— Почему не может он употребить десять лет на то, чтобы составить себе состояние?»

[2] Театр обязан был ставить ежегодно одну новую оперу в трех или пяти действиях, один новый трех или пятиактный балет, две одноактные или двухактные оперы и два таких же балета. Маленькие пьесы разрешалось заменять иностранными новинками или возобновлениями, чем директоры Оперы охотно и широко пользовались.

Постановки опер Верди поднимали уровень парижской оперной культуры 60-х годов, но французские музыканты были от оперных театров фактически отстранены.

Даже тогда, когда Опера ставила произведения отечественных композиторов, она ориентировалась, в большинстве случаев, на самых консервативных и попросту бездарных — в истории ее репертуара 40-х —60-х годов мелькают в качестве авторов новых сочинений совершенно незначительные имена Мерме, Майяра, Нидермейера, Розенгайна.

Оставалась Комическая опера, но и туда молодому композитору пробиться было нелегко. Не случайно чудесная «Джамиле» Бизе была поставлена в театре Комической оперы как опера «для съезда публики» перед «Дочерью полка» Доницетти.

Прежде чем сочинять оперу, надо было учесть реальные условия [1].

[1] Если даже оперу заказывал театр, то он либо совсем не оплачивал партитуру, либо оплачивал очень незначительно. В тех случаях, когда опера имела успех, композитор мог иногда рассчитывать на ее издание, но гонорар зависел от числа представлений,— чем дольше шла опера, тем больше платили автору. Композитор оказывался и в отношении издания в полном подчинении у театра.

«Чтобы быть сегодня музыкантом, надо иметь обеспеченное независимое существование или подлинный дипломатический талант»,— с горечью писал Бизе. Он не имел ни того, ни другого.

Еще в Италии Бизе думал о начале своей оперной карьеры. Он не рисовал себе ее радужными красками и заранее многое предвидел. Только что приехав в Рим, он уже страшится возвращения, соприкосновения с директорами, либреттистами, певцами. «Я боюсь этой враждебной, молчаливой силы,— писал он в конце 1858 года матери,— которая не говорит вам ничего неприятного, но которая упорно мешает вам двигаться вперед». Бизе представлял себе свое появление в Париже, где, по его сведениям, «изобретались новые беды» для злополучных молодых композиторов, лауреатов Римских премий. Обычно директоры театров и либреттисты отвечали являвшимся к ним молодым людям, что у них нет времени для возни с одноактными операми [1]. Бизе заранее готовился к отпору. «Вы не хотите одного акта: я тем более! Я

[1] Лауреатам Римской премии предоставлялось иногда право постановки одноактной комической оперы по истечении срока командировки.

хочу три». Он был готов «бить стекла» для того, чтобы отстоять свои права. Молодой композитор уже и тогда сознавал свои силы и был убежден, что именно он сможет «поднять эту бедную французскую оперу».

«Бить стекла» на первых порах не пришлось. Бизе удалось получить либретто одноактной оперы «Гузла эмира» (текст Каррэ), которую заказал ему театр Комической оперы. «Гузла эмира» была написана в течение 1861 года, в следующем 1862 году представлена в театр, где началась подготовительная работа к постановке спектакля. Однако Бизе вскоре забрал из театра партитуру. Ему представилась возможность дебютировать не одноактной комической оперой, а трехактной, на драматический сюжет, достаточно благодарный для композитора, несмотря на многие несообразности и условности. Это были «Искатели жемчуга», заказанные Бизе Лирическим театром, на либретто М. Каррэ (автор текста «Гузлы Эмира») и М. Кармона.

В 1862 году Лирический театр (возобновивший после некоторого перерыва свое существование) оказался обязанным предоставить одну из своих постановок молодо-

му французскому автору. Во главе театра стоял импрессарио Леон Карвальо, человек несомненно заинтересованный в судьбах французского оперного искусства, хотя и нерешительный в вопросах репертуара в целом. Надо отдать должное Карвальо,— он поверил в талант начинающего композитора и, не задумываясь, поручил Бизе сочинение новой оперы, хотя был уже обеспечен на сезон 1863—1864 годов «Троянцами в Карфагене» Берлиоза и «Мирейль» Гуно.

30 сентября 1863 года на сцене Лирического театра состоялась премьера первой значительной оперы Бизе «Искатели жемчуга». Это был большой день в истории французского музыкального театра. Хотя во многих отношениях «Искатели жемчуга» были еще только обещанием, в них уже проявились свойственные Бизе и в дальнейшем полнота жизнеощущения, чувство «большой страсти», мелодическая щедрость и своеобразие колорита—гармонического, оркестрового, тембрового.

Тема Востока, ориентальная тема, давно уже утвердилась во французском искусстве. В опере раннее ее воплощение можно было проследить в «Меккских пилигримах» Глюка или в «Каирском караване»

Гретри, и даже еще далее—в глубь XVIII века.

«Восточные стихотворения» Гюго и «Алжирские этюды» Делакруа знаменовали «открытие» нового, романтизированного Востока. Берлиоз остался к нему равнодушен, хотя позднее, в «Детстве Христа», нарисовал несколько тонких восточных пейзажей.

Значение восточной тематики в творчестве французских художников заметно усилилось в середине столетия, когда политические и военные интересы Франции в Алжире, а затем в Западной Африке и Индокитае, и большие успехи французских ученых,—историков, археологов, лингвистов—в деле изучения этих стран привлекли к ним особое внимание. В 1844 году путешествовавший по Северной Африке Фелисьен Давид написал оду-симфонию «Пустыня», в которой использовал арабские напевы [1]. Несмотря на вялость и бледность Востока Давида—несравнимого ни в какой мере с почти одновременно созданными восточными картинами «Руслана» — это был

[1] Даргомыжский, слышавший «Пустыню» в 1845 году в Париже, отнесся к ней довольно критически и отметил, что в ней мало «арабского духа», много «французского пуха» (Письмо отцу, январь 1845 года).

один из ранних образцов относительного приближения французской музыки к ориентальным напевам. За симфонией последовал ряд опер: «Лалла-Рукк» того же Давида, «Царица Савская» Гуно. «Искатели жемчуга» Бизе имели если не подготовленную, то хотя бы слегка взрыхленную почву; в отношении тематики и жанра они уже не были исключением. Но нигде, не исключая и законченной годом позднее «Африканки» Мейербера, не было таких ярких образов, живых красок и своеобразия колорита — особенно хоровых сцен,— которые отличают лучшие места почти юношеской партитуры Бизе.

К премьере публика уже была осведомлена о молодом музыканте и проявляла, если не заинтересованность, то во всяком случае любопытство. Задержка постановки из-за болезни исполнительницы роли Лейлы вызвала даже неудовольствие. Правда, посетители театра были скорее изумлены, чем увлечены необычной музыкой, но успех премьеры обозначился довольно отчетливо. Луи Галле, будущий либреттист Бизе, вспоминал впоследствии появление молодого автора перед бурно приветствовавшей его публикой: «Произведение было хорошо принято,— писал Галле,— и много-

численные вызовы требовали вместе с артистами и молодого композитора». На сцене показался слегка ошеломленный происходящим автор — «склоненная голова, не оставляющая видеть ничего, кроме леса белокурых волос, густых и вьющихся, венчающих круглое, еще немного детское лицо, одушевленное живым блеском глаз, которые тогда очень быстро озирали весь зал, взглядами одновременно восхищенными и сконфуженными» [1].

Однако это были чисто внешние знаки удовлетворения. Пресса почти не поддержала молодого композитора, публика не оценила свежести и примечательности музыки, и новое сочинение в общем прошло мало замеченным. «Вчера вечером... вновь слушал два первых акта оперы Бизе,— отметил в 1863 году в своей записной книжке Людовик Галеви.— Партитуру уже много критиковали, находят очень спорной. Что касается меня, то после трех серьезных представлений я упорствую в том, что нахожу в ней самые редкие качества» [2].

Очень сочувственно отнесся к «Искателям жемчуга» Берлиоз. Еще весной 1863

[1] L. Gallet. Notes d'un librettiste, P. 1891.
[2] L. Halevy.— Carnets, V. I, Paris, 1935.

года в письме к Мармонтелю (просившему его просмотреть партитуру молодого музыканта) старый и больной Берлиоз отвечал неохотно и уклончиво,— он готовил к постановке в том же театре «Троянцев» и под предлогом боязни «необъективности» хотел отказаться от суждения. Однако, ознакомившись с музыкой Бизе, Берлиоз написал в Journal de Debats (от 8 октября 1863 года) очень сочувственную статью. Берлиоз писал: «Партитура этой оперы... содержит значительное количество прекрасных выразительных отрывков, полных огня и богатого колорита». И в конце статьи: «Партитура «Искателей жемчуга» делает самую большую честь г. Бизе, которого вынуждены будут принять и как композитора, несмотря на его редкий талант пианиста-чтеца» [1].

Остальная критика была менее благосклонна. Одни рецензенты считали, что по складу своего таланта Бизе приближается к популярному автору оперетт Гризару и в будущем сможет написать «очаровательную комическую оперу», другие упрекали его за «гармонические странности, происходящие от поисков плохо понятой оригиналь-

[1] Цит. по Pigot, стр. 60.

ности», третьи видели подражание «жестоким эффектам» итальянской школы, Фелисьену Давиду, наконец, Вагнеру. Последний упрек преследовал Бизе всю жизнь, хотя единственным его обоснованием был отход юного автора от гармонических стандартов французской оперы и тщательность выработки оркестра, ни в чем, однако, не схожего с вагнеровским.

«Искатели жемчуга» шли на сцене Лирического театра редко, в очередь с возобновленной «Свадьбой Фигаро», а затем были совсем отодвинуты новинкой—«Троянцами в Карфагене» Берлиоза.

Окрыленный если не успехом, то самым фактом постановки «Искателей жемчуга», Бизе принялся за новую большую работу—пятиактную оперу «Иван Грозный» (на текст А. Леруа и А. Трианона) [1]. Над этим либретто работал одно время в конце 50-х годов Гуно. Бизе закончил партитуру в 1865 году и предложил ее Лирическому театру. Он возлагал серьезные на-

[1] Некоторый интерес к русской исторической теме можно отметить в то время вообще, в частности, в окружении Бизе. Так, Леон Галеви был автором трагедии «Царь Димитрий». На конкурсе в театре Оперы в 1867 г. было премировано либретто «Екатерина II».

дежды на постановку, но вскоре столкнулся с затруднениями и оттяжками. «Иван» еще запаздывает,— писал он своему ученику и другу Галаберу [1]. Лирический театр не имеет ни гроша!» Вскоре после этого: «Я покончил с Лирическим театром. «Иван» взят обратно, я нахожусь в переговорах с Большой оперой» [2]. И еще несколько позднее, повидимому, в начале 1866 года: «Ничего нового в Опере. Надо еще ждать и интриговать всегда. Как это занятно!» В конце концов, опера не была принята [3].

Отклонение «Ивана Грозного» было большой неприятностью для Бизе, но едва ли потерей для искусства. Насколько можно судить по частично опубликованным ма-

[1] Bizet, G. Lettres à un ami, P. 1909. В дальнейшем письма к Э. Галаберу цитируются по этому изданию.

[2] Повидимому, переговоры вашли достаточно далеко. В архивах Оперы сохранилось письмо Бизе с его соображениями относительно постановки.

[3] «Иван Грозный» долго считался уничтоженным автором. В действительности опера сохранилась, за исключением трех номеров последнего акта. В 1944 году была поставлена, но с перенесением действия во Францию эпохи Меровингов (!). В 1946 году исполнялась в Германии в Мюрингене близ Тюбингена под настоящим названием.

териалам, несмотря на то, что в партитуре имелись красивые и выразительные эпизоды, ходульность и неправдоподобность либретто [1], незнание страны, ее истории, ее музыки не могли обеспечить полноценности и жизненности произведения. Бизе волей-неволей должен был стать на путь «большой оперы», к чему обязывало либретто, и надуманных эффектов музыки, чуждых его таланту. Как всегда, неудача заставила Бизе мобилизовать свои силы. Ему пришлось о многом размыслить. Повидимому, он хорошо продумал и свою последнюю оперу — в дальнейшем направление творческих поисков меняется.

«Иван Грозный» закончил для Бизе период легкого и бездумного творчества, интуитивного, но щедрого разлива замечательного дарования. Необходимы были какие-то новые основы. Жизнь быстро менялась вокруг Жоржа Бизе и он, активный и восприимчивый художник, менялся вместе с нею.

[1] По словам одного из исследователей, либретто было написано «в стиле, способном обескуражить самую неустрашимую музу». Оно полно несообразностей и исторических промахов, изобилует штампованными положениями.

Глава III

„Я ПРОХОЖУ ЧЕРЕЗ КРИЗИС"

Он стремительно двигался в какую-то новую, для него самого еще неведомую сторону, все больше отходя от привычных представлений, внушенных семьей, окружением, всем укоренившимся укладом жизни. Пять лет в Париже заставили молодого композитора столкнуться вплотную со всей неприглядностью и прозаичностью буржуазно-капиталистической Франции, в корне враждебной искусству.

Чем сильнее становилась буржуазия, тем резче внутри распадавшейся империи проступали противоречия социальной жизни

общества, тем больше вопросов возникало перед французскими художниками, стремившимися найти свой путь и сделать нужные выводы. Уже недалеки были грозные дни прусского нашествия и героические дни Коммуны.

Для Бизе годы 1866—1870 были временем большой внутренней ломки и быстрого идейного созревания. Мог ли молодой композитор, уже привыкший не только всматриваться в окружающее, но и осмысливать его, не задуматься над положением музыканта, когда ему самому приходилось работать по 15—16 часов в сутки, чтобы как-то обеспечить свое существование? Мог ли он не думать о положении искусства вообще, когда публика зачитывалась сентиментально-мещанскими романами Фейе, в театрах имели успех поверхностные пьесы и ставились ничтожные оперы Мерме и Майяра, а все новое и действительно ценное отвергалось или проходило незамеченным?

Общественная обстановка империи, ее установления, цензура, противодействовали всему подлинно прогрессивному в литературе и искусстве. «Отверженные» изгнанного из пределов Франции Гюго подвергаются за социальные тенденции, зало-

женные в романе, запрету. Флобер, в свое время преданный суду в связи с опубликованием «Мадам Бовари», за «Саламбо» опасается, по его словам, «попасть на каторгу»,— духовенство обвиняет его в намерении восстановить язычество. В таких условиях произвола, мракобесия, реакции должны были развиваться литература и искусство.

В них происходили сложные процессы. Правда, борьба направлений протекает в 60-е годы не так заметно, как в 20-е—30-е, когда в боях с классицистическими догмами утверждал себя молодой романтизм — художественно-общественная атмосфера уже не так накалена, горячее возбуждение умов улеглось. Бурные сцены, разыгравшиеся в 1830 году на премьере «Эрнани» Гюго, вспышки энтузиазма, вызванные постановкой в 1831 году «Немой из Портичи» Обера в Брюсселе,— когда прямо в театре началась патриотическая манифестация,—были позади. Не было и остроты столкновений 40-х, 50-х гг., когда на смену изжившему себя романтизму выступил зрелый реализм. В эти годы развертывал грандиозное полотно «Человеческой комедии» Бальзак, Курбэ, отвергнутый жюри официальной выставки, устраивал свою

собственную под демонстративным названием «Павильон реализма», а консервативная французская Академия,— в противовес поступательному движению реалистического искусства — назначала премии за доклады против Стендаля и Бальзака. Реализм утвердил себя, отображая нарастающее обострение социальных противоречий и рост прогрессивных сил. «Историком было французское общество,— писал Бальзак, выпуская в свет «Человеческую комедию»,— мне оставалось быть только его секретарем».

Теперь положение изменилось. Закреплению реалистического искусства способствовало появление новых тенденций, пути развития французского искусства к концу 60-х годов в целом усложнились. Обозначились ростки импрессионизма, содержание и приемы реалистического искусства стали иными. И хотя по примеру Курбэ группа молодых художников (Э. Манэ, К. Моне, Э. Дега и др.), картины которых не были приняты на выставку 1862 года, организовала свой «Салон отверженных», они уже боролись за другие ценности, а направление творчества отдельных, даже крупнейших художников-реалистов, часто обнаруживало неожиданные отклонения.

Флобер после «Мадам Бовари» ушел в изучение древнего исторического Востока («Саламбо»). Затем в «Воспитании чувств» вновь вернулся к современной проблематике, показав беспочвенность романтических иллюзий, психологию людей, не могущих найти себя в условиях буржуазных общественных отношений. О Курбэ Золя писал в 1866 году, что он «уже округлил слишком острые углы своего гения»,— Курбэ отошел от социальной тематики и писал как бы «успокоенней». Переплетение различных, иногда даже противоречивых тенденций отображало сложность исторического этапа, на котором находилась в те годы Франция.

Характерная черта французского реализма после 1848 года — «сужение» задач. Уже нет речи об «истории французского общества». Передовое искусство не отступает от реалистических традиций, от великих заветов, но тематика его меняется, перспективы, охват становятся уже, и оно отказывается от постановки и решения больших социально-исторических проблем. После возникновения бальзаковской эпопеи должно было пройти около трех десятилетий, прежде чем в литературе смогло появиться новое широкое полотно, правдиво,

ярко, но с меньшей цельностью и силой обобщения изображавшее жизнь, людей, Францию переломных лет — «Естественная и социальная история одной семьи времен второй империи» — «Ругон-Маккары» Эмиля Золя.

Между Бальзаком и Золя лучшее во французском искусстве было связано с углубленным и детальным изучением человека, его личных переживаний, его обычных жизненных драм, с обрисовкой скромной жизни людей скромного общественного и социального положения. Это были романы Флобера и бр. Гонкуров.

В музыке им в известной мере соответствовали оперы Гуно и Тома. Здесь сложилась и новая творческая манера — тщательность описаний, тонкость изложения и отделки. Если иногда еще и выделялся на общем фоне детально разработанных психологических и бытовых картин мощный всплеск кисти Курбэ, как бы напоминавшего о мире, каков он есть, или сильный и сочный голос молодого Бизе, то это были лишь исключения. Тем более, что ростки нового неизбежно приглушались инертностью художественно-общественной обстановки, где все больше утверждалось стремление подчинить все своеобразное и

яркое неким обывательским, «средним» требованиям чувствительного, но не глубокого, привлекательного, но не прекрасного.

Менее устойчивые и крепкие творческие натуры не могли не поддаться этому влиянию. Так, не сумел встать на большой путь передового реалистического искусства Тома, испытавший сильное воздействие «умеренности» мещанских вкусов,— хотя в его «Миньоне» (1866) и были обещающие страницы. Не смог закрепиться на этом пути и Гуно, после «Фауста» (1858) и «Ромео и Джульетты» (1867) быстро склонившийся к манерности, салонности, мистике. Искренности, естественности, простоты требовал от искусства теоретик мелкобуржуазного реализма писатель и критик Шанфлери, и эти качества полностью, казалось, воплотились в лучшем оперном произведении 50-х годов — «Фаусте» Гуно. Но ни Гуно, ни тем более Тома не смогли перейти в своем творчестве к более смелой постановке жизненных вопросов, к более глубоким идейным обобщениям. В 60-е годы они уже оказались в стороне от магистральной линии развития реалистического искусства во Франции. Те же черты отличают музыкально-общественную жизнь Парижа второй половины 60-х годов XIX столетия.

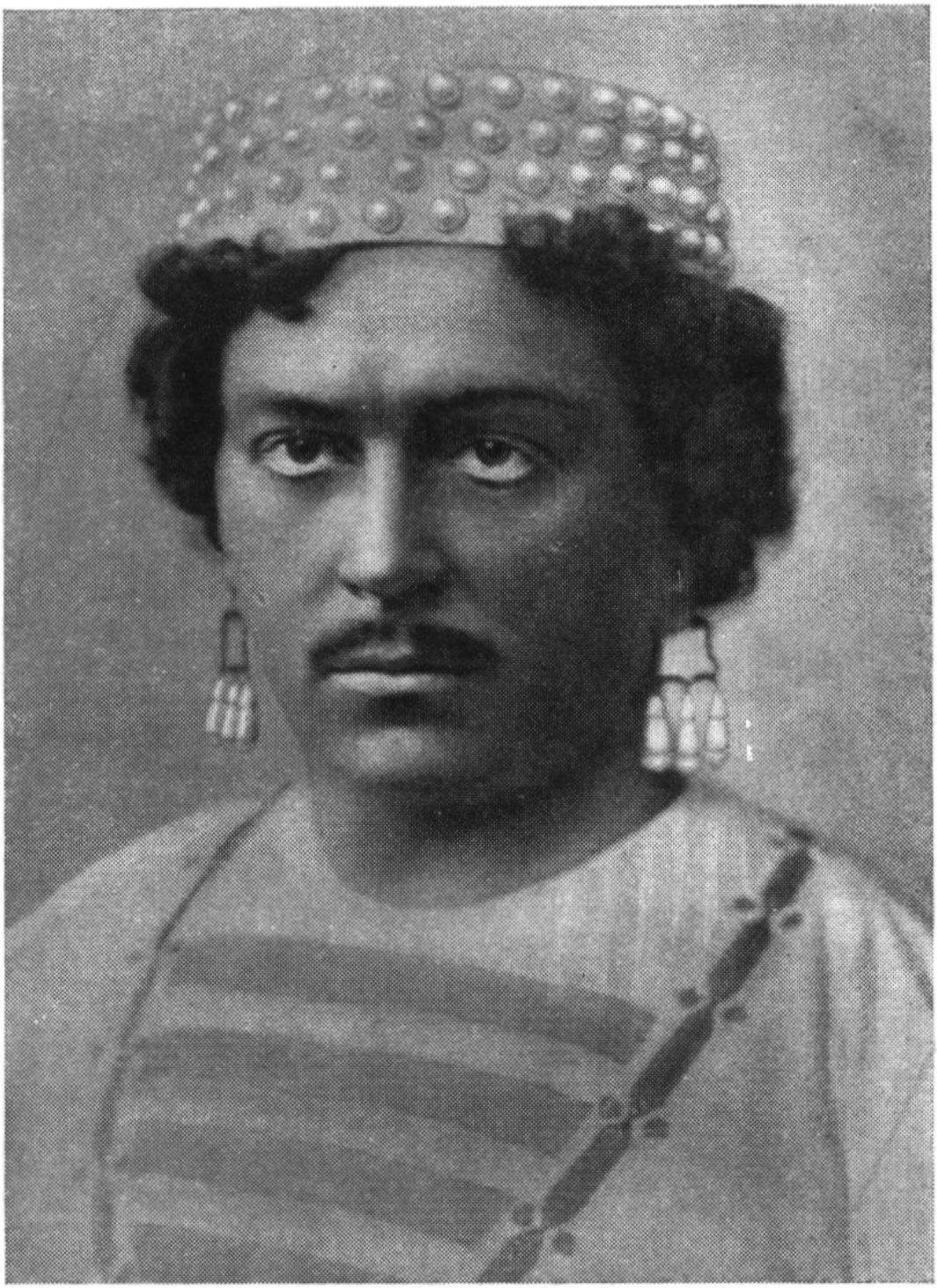
В области оперной культуры можно было отметить некоторые положительные явления. В 1866 году в трех театрах одновременно идет «Дон Жуан» Моцарта, ставятся оперы Верди, лучшие произведения Гуно и Тома. Есть и ряд интересных возобновлений. Но публика конца 60-х годов равнодушна к Верди, а «Ромео и Джульетту» Гуно встречает холодно. Оперу находят слишком длинной, однообразной, не видят в ней сценической увлекательности.

В специфических условиях парижской оперной жизни выход за рамки привычных форм всегда встречался обывательской публикой резко враждебно, и самые скромные «обновительские» тенденции осуждали автора на поражение. Слабый успех «Ромео и Джульетты» Гуно и огромный «Гамлета» Тома, произведения более поверхностного и сентиментального, говорили о резком снижении уровня идейно-эстетических требований.

Еще более, чем в годы возвращения Бизе в Париж, симфоническая музыка оттесняется на задний план — теперь уже не оперой, а кафэ-концертом. Дирижер Паделу пытается культивировать в своих концертах симфоническую классику, но качество исполнения в них очень посредствен-

ЖОРЖ БИЗЕ

в молодости



Л. В. Собинов в роли Надира
(«Искатели жемчуга»)

но. Удовлетворявшими высокие требования были лишь отдельные выступления выдающихся солистов — Рубинштейна, Венявского, Сен-Санса и др. Но и только.

Буржуазная публика была в восхищении от оперетты и в буквальном смысле ломилась в театр Оффенбаха [1].

Конечно, она ценила в новом жанре не его здоровую критическую основу, не насмешки над самой собой, которыми обильно уснащены тексты оффенбаховских оперетт и не увлекательность веселой, гротесковой музыки. Сенсацию производили туалеты примадонны Гортензии Шнейдер, вновь изобретенный канкан и фривольность диалога.

Коронованные особы по прибытии в Париж прежде всего устремляются в оффенбаховский Буфф-Паризьен. Даже Людовик Галеви, соавтор Оффенбаха по оперетте и один из ее создателей, не может не отметить в этом безумии «знамение времени».

[1] В 1866 году оперетта «Орфей в аду» (премьера состоялась в 1859 году) идет уже 500-м представлением. «Парижская жизнь» проходит в 1867 году 200 раз кряду, без единого дня пропуска и делает сборы вдвое большие, чем также имевшие сенсационный успех драматические пьесы Дюма-сына «Дама с камелиями» или «Идеи госпожи Обре».

Но уже появляется в Париже и другая публика — группы энтузиастически настроенной демократической интеллигенции — студентов, художников, чиновников. Эта публика заполняет зал Зимнего Цирка во время концертов Паделу и бурно рукоплещет Антону Рубинштейну, виолончелисту Серве, или знаменитому скрипачу Сарасате, когда ей удается проникнуть на их концерты.

Всемирная выставка 1867 года заставляет официальные круги, заботившиеся о культурном авторитете и блеске императорской Франции, проявить некоторый интерес к искусству и, в частности, к музыке. Объявляются конкурсы на кантату и на гимн. Три оперных театра готовят новые постановки. Все эти мероприятия, бюрократические в самой своей основе, по существу оказываются безрезультатными.

На конкурсе кантат из ста трех произведений пятнадцать оказались отобранными на второй тур,— в том числе кантата Бизе. Первую премию получил по конкурсу Сен-Санс [1].

[1] Причины предпочтения были, по словам Бизе, далеко не художественного свойства. Рукопись Сен-Санса, написанная на английской бумаге, ввела в заблуждение жюри, которое решило на этом

Рукопись Бизе была узнана кем-то из недоброжелательно относившихся к нему членов жюри. Вследствие недопустимой небрежности исполнения лирический эпизод кантаты был принят за польку-мазурку и сыгран совершенно неподобающим образом. На финальный тур произведение Бизе не прошло.

Подобная же обстановка сложилась и при проведении конкурса на гимн. На конкурс было представлено 823 произведения, в том числе представителей молодой французской школы — Гиро, Масснэ и др.[1]. В конце концов премии присуждены не были.

В связи с выставкой театр Оперы ставит «Дон Карлоса» Верди, Лирический театр готовит «Ромео и Джульетту» Гуно.

Театр Комической оперы, когда-то вос-

основании, что автором кантаты является иностранец и поспешило присудить ему отличие первой степени.

В концерте при раздаче премий исполнялась все же не премированная кантата Сен-Санса, а гимн Россини, лично пославшего партитуру императору. Остальные премии получили Гиро, Масснэ и Векерлэн.

[1] «На этот раз мне удалось сделать настолько плохо, чтобы мой конверт вскрыли»,— с иронией писал Гиро.

питавший блестящую фалангу актеров,— Угальд, Миолан, Фора, Журдена,— «мастеров диалога, пения и сценической игры» (Сен-Санс) и создавший свой оригинальный репертуар, довольствуется возобновлением «Северной звезды» Мейербера.

Печальная картина, которую являют собой в эти годы парижские оперные театры, заставила обеспокоиться даже министерство изящных искусств. Министерство объявило конкурсы во всех трех оперных театрах Парижа и попыталось заинтересовать ими возможно большее число композиторов [1]. Но и оперные конкурсы, как и конкурсы на кантату и гимн, в обстановке общей беспринципности и падения серьезного интереса к искусству, оказались только видимостью [2].

[1] Условия конкурсов были различны. Театр Оперы организовал конкурс на либретто, после чего должен был состояться конкурс на музыку. Комическая опера предложила конкурентам избранный дирекцией текст. Лирический театр не стеснял композиторов в выборе либретто и темы.

[2] Жюри театра Оперы нашло нужным премировать сценарий большой исторической оперы «Екатерина II». Но дирекции удалось добиться того, что либретто «Екатерины II», требовавшее слишком много средств на постановку, было отклонено.

Директор Оперы Перрэн, благоволивший к Бизе, советовал ему принять участие в конкурсе на сочинение музыки на премированное либретто романтической оперы двух молодых авторов Л. Галле и Э. Бло «Кубок Фульского короля». «Не беспокойтесь относительно жюри; будет ли оно из майнцкой ветчины или из итальянского теста [намек на происхождение отдельных членов жюри.— *А. Х.*],— я сделаю с ним то, что захочу»,— передает Бизе «обнадеживающий» разговор с Перрэном.

Жюри конкурса театра Комической оперы избиралось самими музыкантами. Тридцать четыре из тридцати пяти голосов получил Майяр—посредственный композитор, комическая опера которого «Драгуны Виллара» имела когда-то некоторый успех; намеченный в качестве кандидата в члены жюри Берлиоз должен был удовольствоваться четырнадцатью голосами, Бизе — тремя, а Вагнер, который тоже был включен в список — одним. «Итак, сами музыканты объявляют Майяра перрвым музыкантом»,— иронически заявил по этому поводу Бизе.

*

За годы, прошедшие после возвращения из Италии, Бизе необычайно вырос и развернулся интеллектуально и идейно. Спокойно-веселый и наблюдательный юноша превратился в человека страстно и напряженно живущего разнообразными интересами времени. Бизе стремится перейти с позиций впитывающего впечатления наблюдателя жизни на позиции ее участника и судьи. Неудивительно, что на протяжении второй половины 60-х годов итоги умственного и идейного роста перевешивают по значению непосредственно творческие результаты.

В жизни Бизе это «годы бунта». Бизе восстает против всей окружающей обстановки, внушенных истин, авторитетов, даже против самого себя. В очень длинной подписи одного из писем к ученику и другу Галаберу композитор сам дает себе аттестацию: «Я вкладываю в это письмо воспроизведение очень неправильных черт одного очень скверного субъекта, сильно склонного к удовольствиям, запрещаемым истинной, здоровой философией, как Ваша... но всегда захваченного тем, что молодо, искренне, честно, чисто, прямодушно, добро и умно и, быть может, лучшего из наименее совершенных людей». Портрет

без лести! Но в нем видна не только ищущая, богато одаренная и прямая натура, но и способность к беспощадной самокритике и устремление к положительным идеалам [1].

Невозможность сразу разобраться и ответить на ворох вопросов, поднятых жизнью, заставляет Бизе многое подвергнуть сомнению. Он начинает трудные поиски своего нового пути человека, художника, музыканта.

«Я прохожу через кризис»,— пишет он в начале 1868 года Галаберу. Эти слова можно поставить эпиграфом ко всему пятилетию 1865—1870 годов. «Во мне совершается необычайная перемена. Я меняю кожу как артист и человек»,— возвращается Бизе к тому же вопросу несколько позднее.

Все те типические стороны общественной и культурной жизни второй империи, которые смутно угадывались молодым Бизе по прибытии его в Париж, теперь проступали

[1] «Его любовь к прямоте, даже суровой, сразу становилась заметной»,— говорит Сен-Санс. Галабер вспоминает, что, когда Бизе указывали на противоречия или изменения в его суждениях или оценках, он всегда отвечал: «Да, но я с тех пор думал над этим».

резко обнажению и вызывающе... Они властно требовали внимания. Чем резче проявлялись эти черты, тем чаще приходилось Бизе ставить перед собой многие жизненные вопросы, а по существу все один и тот же вопрос — о буржуазном обществе и искусстве. Молодой композитор проходит через полосу пересмотра всех взглядов и переоценки всех ценностей в области искусства, философии, политики.

Крупнейшее достижение «кризисных лет» — вынесенная из них уверенность в связи искусства со всей окружающей действительностью, убеждение в необходимости социального переустройства, новый идеал совершенного и правдивого искусства. Конец 60-годов был для Бизе не только кризисом творчества, но прежде всего — мировоззрения.

Центральное положение в творчестве Бизе второй половины 60-х годов занимает опера «Пертская красавица» — противоречивое, но талантливое и свежее произведение, значительно превосходящее в некоторых частях даже лучшие французские оперы того времени. Написанная в самом начале полосы «вступления в кризис», «Пертская красавица», повидимому, и за-

ставила композитора заняться пересмотром своей оперной эстетики.

В июле 1866 года Бизе подписал договор с директором Лирического театра Карвальо и с увлечением принялся за работу. Он не обольщался насчет легкости сочинения. Либретто, сделанное по одноименному роману Вальтера Скотта драматургами Сен-Жоржем и Адени ему не нравилось. Либреттист Сен-Жорж пользовался большим влиянием и авторитетом и не склонен был считаться с возможными пожеланиями молодого автора.

Бизе надеялся на хорошую «пьесу» (т. е. сценарий), но, получив ее, был разочарован. Все же увлечение творческим трудом, покой загородной жизни (Бизе начал работу над «Пертской красавицей» в Везинэ) вызывают радостный подъем. Несмотря на перегруженность мелкими заказами—именно к этому времени относится работа по 15—16 часов в сутки — и постоянные материальные беспокойства, Бизе доволен музыкой. Он уверен в ней, потому что «это устремлено вперед».

Сочинение «Пертской красавицы» заняло менее полугода, и 29 декабря 1866 года опера была передана Карвальо. Карвальо, хотя и «очарованный», по словам Бизе, пар-

титурой, с постановкой не спешил. В Лирический театр была приглашена Христина Нильсон (для которой предназначалась партия Катерины), но сезон заканчивается, Нильсон уезжает, а подготовка «Пертской красавицы» все откладывается. Происходят постоянные затяжки, ставятся оперы других композиторов. Летом открывается Всемирная выставка, и Лирический театр решает выступить с «Ромео и Джульеттой» Гуно, а не с произведением молодого автора. «...космополитическая публика, которой мы имеем честь располагать сейчас в Париже, бежит на знакомые имена, а не на новые пьесы»,— с горечью отмечает Бизе. В отчаянии он готов был дойти даже до суда.

Все же «Пертскую красавицу» начинают репетировать. Генеральная репетиция убеждает композитора, что пьеса действительно интересна, постановка и исполнение «превосходны», а главное, партитура — «стоющая вещь». Особенно удовлетворен Бизе оркестром, который придает целому «рельефность и колорит». «Я стою на своей дороге. Теперь в путь. Нужно подниматься, подниматься, подниматься всегда», — подводит он итог.

26 декабря 1867 года «Пертская краса-

вица» увидела свет. Произведение имело успех, хотя обстановка премьеры была не особенно благоприятной для молодого автора. «Я не надеялся на такой восторженный и одновременно строгий прием,— писал он.— Я достиг этого дорогою ценой, но меня приняли всерьез, и я испытал живую радость взволновать, захватить зал, который не был определенно благожелателен. Я совершил государственный переворот: я запретил шефу клаки аплодировать. Я знаю, чего держаться. Отзывы прессы превосходны». Успех был, действительно, значителен. Правда, Катерину пела не Нильсон, на исполнительские возможности которой рассчитывал Бизе, а более скромная певица Девриэ, но она была приятна в этой роли и сумела выявить лирическое обаяние образа. Молодой певец Масси очень хорошо спел Смита, а бас Лютц выдвинул второстепенную роль Ральфа на первый план и в сцене опьянения второго акта производил огромное впечатление как певец и актер. Некоторые номера «Пертской красавицы», особенно поэтический хор нареченных в утро св. Валентина, получили быстрое распространение и признание.

«Пертская красавица» прошла одиннадцать раз. Представления прекратились из-

закрытия Лирического театра. Пресса в общем хорошо оценила новую оперу, хотя одна часть критики признала индивидуальность, а другая говорила о знаниях за счет оригинальности. Были отмечены некоторые действительно характерные для творчества Бизе черты—тонкость и законченность оркестровки, настоящее чувство театральности (optique du theatre).

Авторитетный критик и умный музыкант Рейе посвятил «Пертской красавице» в Journal de Debats большую статью, в которой сумел отметить главное — связь Бизе с лучшими традициями классической оперной музыки и переломный момент в творческом развитии композитора, свидетельством чего явилась «Пертская красавица».

«Я далек от того, чтобы сделать автору «Пертской красавицы» упрек в эклектизме,— писал Рейе;— он в том возрасте, когда колебания дозволительны, и если его положение еще не позволяет ему воздержаться совсем от уступок вкусу публики и виртуозности некоторых артистов, в моих глазах это лишь ошибки юности, которые время исправит и которые сам он, если бы спросить у него об его убеждениях в области музыкального искусства, первый бы осудил».

Другой серьезный рецензент — Иоганнес Вебер, оценивая новую оперу молодого композитора, также отметил некоторые уступки господствующим вкусам, привычные формулы неглубокого и устарелого оперно-комедийного стиля («школы тра-ла ла», как назвал ее Вебер). В то же время Вебер взял под защиту серьезность намерений Бизе. Бизе, глубоко задетый критикой Вебера, ответил ему искренним и умным письмом: «Я верю ложным богам не более чем Вы,— писал он,— и я докажу Вам это. Я сделал еще на этот раз уступки, о которых сожалею, уверяю Вас. Я имею многое сказать в свою защиту... догадайтесь! Школа тра-ла-ла, рулад, лжи умерла, умерла безвозвратно! Похороним ее без слез, без сожалений, без эмоций... и вперед!»

Догадаться о причинах, вынудивших Бизе к отступлению в обстановке буржуазного Парижа было нетрудно, но Вебер, как и Рейе, счел нужным лишний раз предостеречь талантливого молодого композитора. Однако для Бизе «Пертская красавица» была уже во многом пройденным этапом, о чем он писал Галаберу. «Подниматься, подниматься, всегда подниматься» — не пустые слова в устах Бизе. Он

весь был устремлен вперед и готов был стряхнуть устарелые пережитки. Они являлись в творчестве молодого мастера наносными, диктовались чисто внешними обстоятельствами и не затрагивали творческих основ. Характерно, что в письмах-уроках к Галаберу, конкретные советы и разборы работ всегда заканчивались призывами «смелей» и «вперед».

*

В 1865—1866 годах, до «Пертской красавицы» и одновременно с ней, Бизе писал также песни и фортепианную музыку. В эти годы сочинен ряд фортепианных произведений: «Песни Рейна» (1865) — программные пьесы по стихотворениям поэта Мери с ясно выраженной тенденцией трактовки фортепиано как песенно-мелодического инструмента,— «Три музыкальных эскиза» (1866—для фортепиано или фисгармонии). Вероятно, тогда же, в 1865 году сочинена «Фантастическая охота» для фортепиано.

К 1866 году относятся и шесть романсов, изданных под общим названием «Листки из альбома», на тексты Ронсара, Мюссе, Деборд-Вальмор и других поэтов. В этих романсах, написанных, по собствен-

ному признанию Бизе, «галопом», композитор все же поставил перед собой серьезную задачу бережного и внимательного отношения к поэтическому тексту. Он не опустил ни одной строфы текста и не изменил ни одного слова, считая, что «не музыкантам изменять поэтов». В этих романсах намечается чисто камерный вокальный стиль, не имевший еще во Франции стойких традиций.

Бродят и другие замыслы. Еще до «Пертской красавицы» Бизе думает об опере на сюжет драмы Дюбрейля «Никола Фламель» и даже импровизирует в присутствии драматурга музыку некоторых сцен [1].

Более прочно намерение заняться симфонией. Мысли о симфонии не оставляют Бизе и тогда, когда он начинает усиленную работу над «Пертской красавицей». Рядом

[1] Николай Фламель — средневековый ученый и алхимик, согласно легенде, нашел способ превращения металлов в золото. Фламель оставил огромное состояние бедным и изобрел эликсир жизни, сделавший его бессмертным. После мнимой смерти своей и жены переселился с ней в Индию, где они прожили еще несколько сот лет. Затем вместо Фламеля и его жены были похоронены деревянные изваяния, а они продолжали переезжать из страны в страну.

с оперой зарождается и крепнет замысел симфонии «Рим» [1].

*

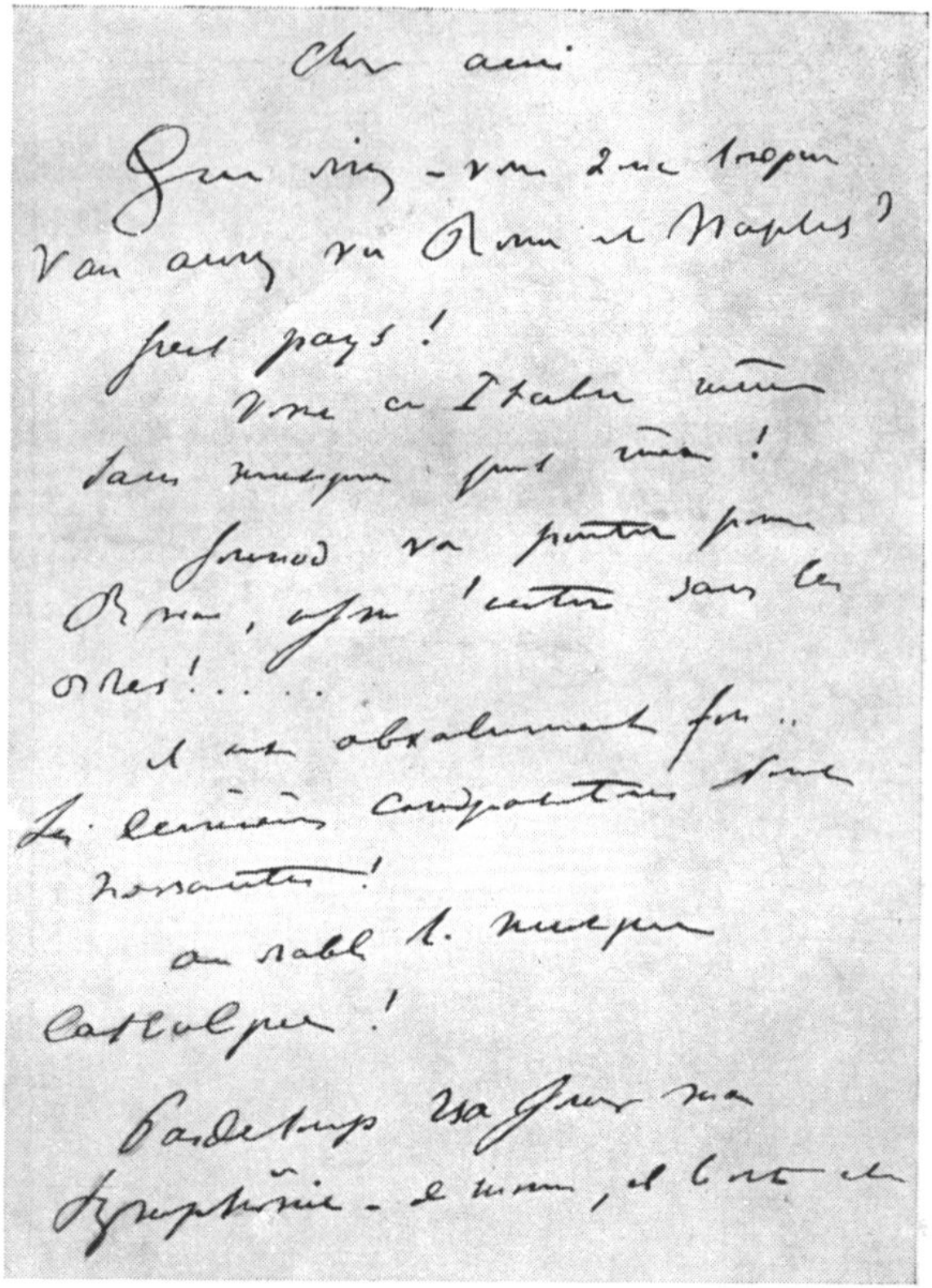
Письма второй половины шестидесятых годов — драгоценные документы идейно-творческого формирования — позволяют проследить, как мучительно искал себя будущий автор «Арлезианки» и «Кармен».

Право на мысль, на культуру Бизе приходилось отвоевывать для себя с большим трудом. «Я очень хотел бы иметь время погрузиться в чтение Вольтера и Дидро»,— пишет он Галаберу. Характерен выбор авторов,— Вольтер, Дидро — философы резко критического склада ума и отношения к жизни. Еще в 1871 году Бизе говорит о том, что он будет жить и умрет, «не удовлетворив свою любознательность».

Однако не обеспеченный материально, занятый изнурительным и неблагодарным трудом для заработка, Бизе вместо того, чтобы «погрузиться в чтение Вольтера и Дидро», вынужден был заниматься коррек-

[1] В июле 1866 года Бизе писал Галаберу: «Кончая работы для издателей и начиная мою «Пертскую красавицу», я буду заканчивать симфонию, к которой питаю заметную слабость, хотя она и заставляет меня беситься».

Жорж Бизе периода работы над «Кармен»



Автограф Бизе

турами, делать аранжировки опер Тома для фортепиано в четыре руки, оперных отрывков для корнет-а-пистона и, что еще хуже,— перекладывать разную безграмотную стряпню для низкопробных и крикливых оркестров кафэ-концертов, в которых развлекается парижский буржуа. «Поверьте, что это выводит из себя,— прерывать на два дня мою любимую работу, чтобы писать соло для пистона,— негодует он в одном из писем.— Надо жить! Я отомстил за себя. Я сделал этот оркестр еще более сволочным (plus canaille), чем он есть в действительности. Пистон испускает завывания, как в темном деревенском кабаке, офиклеид и большой барабан приятнейшим образом подчеркивают вместе с басовыми тромбонами, виолончелями и контрабасами первую четверть, в то время как вторую и третью немилосердно выбивают валторны, альты, вторые скрипки, два первых тромбона и барабан! Да, барабан!»

И это в дни, когда рождались поэтические темы любви «Пертской красавицы», и в уме композитора звучал ее легкий, прозрачный, иногда почти воздушный, оркестр. «Я работаю чудовищно», «я изнурен», «я не знаю, где преклонить голову»,— бросает вскользь Бизе то в одном, то в другом из

писем. Было от чего прийти в ярость. Приходится признать, что он еще мало «мстил за себя».

1867—1868 годы — важнейший водораздел в жизни и творчестве Бизе. Как путешественник и исследователь, достигнув вершины, начинает ясно различать то, что скрывалось в туманной дали, так и Бизе, пройдя через высшую точку «кризиса», уяснил себе дальнейшие пути мысли и творчества. С этого момента выработка идейных воззрений, отношения к жизни для него не менее важна, чем творческий успех. Он сам говорит: «Я меняю кожу как артист и человек».

В результате большого и сложного внутреннего процесса — определившееся сознание патриота, осознанная оппозиционность воззрений, враждебных не только режиму империи, но и буржуазии, буржуазному либерализму, и «новая манера», как он сам называет вновь найденный творческий принцип.

Важнейший и трудно решимый для Бизе вопрос этих лет — вопрос о месте разума и чувства в искусстве.

Восставая против буржуазного делячества, все более разлагавшего жизнь современной ему Франции, Бизе готов вначале

в качестве противоядия противопоставить ему в искусстве устарелый реквизит романтизма. Область искусства и особенно музыки — это «фантастическое, ад, рай, джинны, призраки, привидения, пери». Однако сам он не изображает ни привидений, ни джиннов, ни пери. «Как музыкант я вам заявляю,— пишет он Галаберу,— что если Вы откажетесь от адюльтера, фанатизма, преступления, заблуждений, сверхестественного, не будет возможности написать ни одной ноты!»

Что это? Программа фантастико-романтической или «большой оперы» у Бизе 1867 года? Трудно поверить! И, действительно, это только страстный азарт, желание убедить себя в том, что уже поколеблено. Для самого Бизе попытки сочинения большой оперы уже позади, в «Пертской красавице» (1866) намечена не только новая реалистическая тематика, но и новый жанр. Однако стремление осознать, выработать свою оперную эстетику, еще не имеет надлежащей точки опоры.

«Докажите мне, что мы будем иметь искусство разума, истины, точности, и я перейду в ваш лагерь с оружием и грузом»,— пишет он в том же 1867 году в ответ на письмо своего друга. «Но сколько я

ни ищу, я не вижу ничего... кроме Роланда в Ронсево» [1]. Бизе не только не верит в это время в искусство «разума и истины». Хуже того! Он убежден, что искусство и разум вообще несовместимы,— «искусство катится вниз по мере того, как разум продвигается».

Лишенный серьезной идейно-эстетической базы, Бизе долгое время не мог решить для себя этот существеннейший вопрос. Он не достиг еще того уровня теоретического мышления, на котором стоял, например, уже в 1861 году Курбэ, сформулировавший свое понимание реализма. «Искусство классиков и романтиков было «искусством для искусства»,— гласит зачитанная Курбэ на съезде художников 1861 года в Антверпене декларация.— Но теперь даже и в искусстве надо мыслить; нельзя побеждать логику чувством. Разум должен господствовать везде... Отрицая идеал [т. е. идеализацию.— *А. Х.*] и все, что из него следует, я прихожу к эмансипации личности и в конечном счете к де-

[1] «Роланд в Ронсево» — посредственная опера композитора Мерме, поставленная в 1864 году театром Оперы.

мократии. Реализм есть по существу демократическое искусство».

Если Курбэ утверждал права разума, то Флобер шел в некоторых отношениях еще дальше, требуя сближения искусства с наукой. «Чем дальше пойдет человечество,— писал он в 1853 году,—тем более искусство будет научным», и призывал «изучать идеи так, как натуралист изучает муху» [1].

Ни положение о реализме, как искусстве демократическом, выдвинутое Курбэ, ни тезис Флобера, ни критические выступления Золя середины 60-х годов, в которых будущий теоретик «экспериментального романа» устанавливал новые критерии оценки художественных явлений с позиций реализма, не были, повидимому, известны Бизе. Он не знал своих соратников, бунтарствовал в одиночку и часто блуждал впотьмах. Бизе не сумел возвыситься до теоретической постановки проблемы и не имел случая отточить свою эстетическую мысль в дискуссиях по интересовавшим его вопросам. Но здоровое отношение к

[1] В период работы над «Саламбо» Флобер, занявшийся подробнейшим изучением истории и археологии, выражался еще более определенно: «История, история и естествознание — вот две музы нашего времени».

жизни и инстинкт .художника подсказывали что то, что называли искусством «разума и истины» современные ему буржуазные искусствоведы, было в действительности либо безидейными и бескрылыми поползновениями неоклассицизма, как в поэзии парнасцев, либо плоским, ограниченным, несмотря на все притязания, искусством «здравого смысла», как в драматургии Ожье или Дюма-сына [1].

«Если предшествующий жанр, поэтическая драма,— говорит сопоставляя буржуазную драму с романтическим театром Ромэн Роллан,—лишен был здравого смысла и правды, то буржуазная драма слишком мало поэтична, ограниченна, не возвышается над практическими интересами» [2].

Нужно ли останавливаться на том, что такое искусство было неприемлемо для автора «Кармен». Его влекли большие творческие задачи, глубокие жизненные конфликты, реальные страсти. Уже для юноши-

[1] Это искусство удачно определили Гонкуры, писавшие, что Александр Дюма-младший преподносил «мужчинам и женщинам этого мира [т. е. публике первых представлений,— *А. Х.*] на доступном языке... идеал общих мест их души».

[2] Ромэн Роллан. Театр Революции, Л. 1940, стр. 46.

Бизе образец «философа, моралиста, поэта» — Шекспир. Всей силой ума и чувства восстает он против эстетики размеренного и внешне изящного. Он с негодованием и иронией отзывается об одном из знакомых, который в споре о Шекспире и Расине заявил, что «в «Отелло» нехватает вкуса». Сам Бизе искал в искусстве — и находил в Шекспире — не прегрешения против вкуса, хотя его собственный и был безупречен. Для него вкус являлся лишь эстетическим выражением высоких идейно-художественных требований, и его критерии, хотя, быть может, на раннем этапе и неосознанно, всегда включали вопросы идейности.

Признавая авторитет Галабера в вопросах литературы и философии, Бизе не мог в то же время простить ему «золотую середину» его взглядов, умеренную трезвость воззрений, отсутствие воображения, фантазии, творческого полета.

Попытки отстоять романтизм были недолговременны. Бизе отлично сознавал негодность этого оружия. «Прохождение через кризис» ознаменовано полным преодолением интереса к романтической бутафории и проблематике. Бизе начинает понимать, что не призраки, джинны и адюльтер должны составить содержание искус-

ства, а настоящие жизненные отношения, реальная правда жизни.

Для Бизе борьба за реализм была особенно трудна, потому что он имел дело с музыкой — искусством, в отношении которого никто почти из его французских современников не занимался постановкой и решением теоретических проблем — и с оперой, где надолго утвердилась в произведениях Тома, Массе, даже Гуно, умеренность мысли и чувства.

В поисках теоретического обоснования своих художественных взглядов Бизе не мог пройти мимо эстетической теории Тэна. Тэна высоко ценили в кругах, с которыми соприкасался композитор. Как историк и философ Тэн одно время сильно интересовал Бизе[1]. Но Бизе быстро уловил догматичность и фальшь эстетической теории Тэна — черты, которые всегда отталкивали его. «Большой талант,— писал он о Тэне,— но сухо... сухо! Он рассуждает об искусстве, но он его совершенно не чувствует»[2]. Особенно отрицательно

[1] Бизе видел в то время в Тэне наиболее «здоровый ум» своей эпохи.

[2] К Тэну — художественному критику отрицательно относились представители различных художественных направлений. Братья Гонкуры писали в

относился Бизе к «раздражающей» его параллели «социального прогресса» и «прогресса художественного» в эстетической концепции Тэна. Как и в вопросе о разуме и фантазии в искусстве, Бизе блуждал во тьме. Но нельзя забывать, что в данном случае речь шла о «социальном прогрессе» с точки зрения Тэна — в конечном счете о возможности подъема искусства в условиях развития и закрепления капитализма. Бизе прекрасно видел и чутко воспринимал складывающуюся атмосферу спекуляции, предпринимательства, равнодушия к искусству; он считал, что к такого рода «прогрессу» философы, и в том числе Тэн, «ведут слишком прямо», что это «по-американски и совсем не художественно». Бизе не только чувствовал несовместимость буржуазного преуспеяния с подлинными интересами искусства, но и отрицал вульгаризаторские параллели, бесплодную претенциозность прямого соответствия технического прогресса развитию художественного творчества. «С философией Вы сделаете Ари Шефферов, Полей Деларошей, сомне-

дневнике: «Тэн — живое воплощение современной критики, критики одновременно весьма ученой, остроумной и весьма часто неверной до последних пределов...».

ваюсь, чтобы Вы могли сделать Джорджионе, Веронезе, даже Сальватор Роза!»— писал он в ноябре 1867 года.

Джорджионе! Веронезе!—Искусство радости и света, жизни и блеска,— оно действительно было более близко Бизе, всему складу его художественной натуры, чем салонное изящество Ари Шеффера или хмурая протокольность Поля Делароша. Оно вырастало не из философских потуг, а из великих требований жизни.

У Бизе появляется потребность систематизировать свои художественные воззрения и высказать свое отношение к искусству. К 1867 году относится его единственное выступление в печати [1]. Бизе проповедует широту взглядов,— «разве необходимо бранить Мольера, чтобы любить Шекспира?» Считает, что гений принадлежит всем народам. В увлечении борьбой с предрассудками всякого рода Бизе готов единственным критерием признать талант, твор-

[1] В номере от 3 августа журнала «Национальное и Иностранное обозрение», где предполагалась вначале систематическая работа Бизе. Но уже вторая статья Бизе, посвященная творчеству Сен-Санса, не была напечатана. Редакция потребовала изменений, на которые композитор не согласился, отказавшись вообще от журналистики.

ческую силу, художественную убедительность произведения. Для него «прекрасное не стареет! Истинное не умирает!»... Вопрос решает гений, талант, творческая смелость [1].

Бизе ярко рисует трудность положения композитора — то, что он сам испытывал в такой мере на себе. Непонимание, презрение, грубость окружающих в отношении к творческому труду, вызывают полные горечи слова композитора: «О, музыка! Какое великолепное искусство! Но какое печальное ремесло...»

Однако Бизе всегда остается верен себе и своему оптимизму — «подождем!.. подождем!.. и особенно, будем надеяться!»

Статья Бизе была как бы программным выступлением композитора по вопросам музыкальной критики. Она поражает остротой поставленных в ней проблем и страстностью тона. В ней затрагиваются вопросы назначения и достоинства музыкальной критики и направления вкусов и требований публики.

[1] «Заставьте меня смеяться или плакать: изобразите мне любовь, ненависть, фанатизм, преступление; очаруйте меня, ослепите меня, унесите меня, и я наверно не сделаю по отношению к вам глупейшей несправедливости классифицировать вас, снабжать этикеткой как жесткокрылых жуков!..»

Бизе пришлось вступить в борьбу и попытаться рассеять многие прижившиеся предрассудки. Ему пришлось доказать свое право художника на критику,[1] поставить вопрос о «духе системы» — стремлении все классифицировать и «разложить по полочкам» [2].

Для себя он считает обязательным «углубленное изучение музыкального искусства и всех относящихся к этому вопросов» и «добрую волю», на которую не смогут повлиять его привязанности и антипатии. «Погружаясь в рассмотрение предметов чисто художественных, я буду изучать

[1] Бизе считает, что «каждый человек, одаренный восприимчивостью и культурой, имеет возможность и право судить об искусстве; но то, что работник мысли (ouvrier de pensée), постоянно занятый наиболее возвышенными и наиболее специальными вопросами своего искусства, одновременно не может быть призван судить произведения себе подобных под предлогом выгоды или доброго расположения к кому-либо, это кажется мне, признаюсь, абсолютно нелогичным и в высшей степени несправедливым».

[2] «Насмехаются вместо того, чтобы продвигаться, спорят вместо того, чтобы производить. Композиторы становятся редкими, но взамен этого партии, секты множатся до бесконечности; искусство обедняется до нищеты, но технология обогащается до многословности...»

произведения, не обращая внимания на этикетку, которой они снабжены. Уважение ко всем — таков мой девиз! Не льстец, не ругатель — такова моя линия поведения...», «я буду говорить правду, ничего кроме правды и насколько возможно всю правду».

Бизе враг «педантизма», «мнимой эрудиции», щеголянья «техническим жаргоном». Он требует бережного отношения к художнику, который отдает «лучшие стороны ума и души на то, чтобы задумать и выполнить свое произведение».

Показательно известное высказывание о Верди, в котором видны черты складывающейся эстетики Бизе.

«Когда темперамент страстный, неистовый, даже грубый,— писал Бизе,— когда такой как Верди дарит искусству произведение жизненное, слепленное из золота и грязи, желчи и крови, не будем ему говорить хладнокровно: Но, сударь, этому не хватает вкуса, это не изысканно. «Изысканно?..» А Микель-Анджело, Гомер, Данте, Шекспир, Бетховен, Сервантес, Рабле... разве изысканны?» Не случайно, оставаясь верным культу Моцарт, Бизе постепенно охладевает к музыке считавшего себя «моцартианцем» Гуно, и не при-

нимая полностью творчества Верди или Вагнера, всегда видит в них не только могучие творческие индивидуальности, но и носителей идеи большого искусства.

В эти годы Бизе не мог пройти мимо основных вопросов оперного жанра. Не случайно слова о «прохождении через кризис» появляются месяц спустя после постановки «Пертской красавицы». Именно в этот период «переоценки ценностей» Бизе должен был уточнить свое отношение к Верди и впервые поставить перед собой проблему Вагнера. Изучение и осмысление опыта и творческих решений двух своих крупнейших западноевропейских современников (достижения русской классической оперы Бизе, повидимому, не были известны), по-своему разрабатывавших теорию и практику оперного жанра, было для Бизе существенно необходимым. Тем более, что и сам он, продумав достижения и неудачи своих последних работ в области оперы, переходит на путь создания музыкальной драмы, становление которой в творчестве Верди и Вагнера завершалось как раз в эти же 50-е—60-е годы.

Отношение к Верди было вначале у Бизе очень двойственным. Его пленяли могучий талант Верди и его драматическая

страсть. Но в одном они неизменно расходились — в вопросах стиля. Бизе считал, что «без формы нет стиля, без стиля нет искусства», охотно цитировал изречение Бюффона — «как бы ни были возвышенны мысли, если они не выражены удовлетворительно и точно (purement), сочинение погибнет», всегда требовал «ясности прежде всего». Он — не мог простить Верди упрощенности фактуры, скудости гармонии и оркестра, банальности некоторых мелодических формул, имевших место в ранних произведениях великого итальянского мастера. Юный Бизе склонен был считать Верди «большим талантом», но «увлеченным на самую пагубную дорогу».

Однако уже и в эти годы Бизе не может не признать, что у Верди бывают «чудесные порывы страсти», что «его страсть груба... но лучше быть страстным так, чем не быть им совсем», что его музыка иногда раздражает, но «никогда не наскучивает», а «Травиата», «Трубадур» и четвертый акт «Риголетто» содержат в себе «вспышки гения».

В чем была причина недопонимания Бизе творческих путей Верди? Если отбросить некоторую высокомерность тона, неприемлемую в устах начинающего компози-

тора в отношении большого, уже утвердившего себя мастера, приходится признать, что чрезмерно категоричные суждения Бизе имели свое обоснование в эстетических критериях, рано осознавшего свои требования молодого музыканта.

Бизе видел свой эстетический идеал в Моцарте и Россини, привык к изяществу и законченности музыки Гуно,— и сам искал их,— и Верди не мог удовлетворить его страстной размашистостью, и в то же время не всегда достаточной выработанностью стиля, сочетанием гениальной выразительности с часто кажущимся несовершенством выполнения отдельных эпизодов. Такое же чувство неудовлетворенности Верди нередко вызывал и у великих классиков русской музыки, начиная с Глинки и кончая Чайковским. Впоследствии Бизе сумел шире и глубже подойти к Верди. «Желчь и кровь», о которых говорил Бизе в своей статье,— это были сгустки жизни, активное отношение художника, которые Бизе всегда готов был предпочесть идеальной завершенности надуманных образов или «средне-спокойному» отношению к искусству. Верди — великий реалист, гуманист и мастер, «жгущий сердца людей» — отвечал самым высоким требованиям Бизе периода

его творческой зрелости и заставлял примиряться с гениальной и страстной, но не всегда детально завершенной творческой манерой. Бизе причислял «Травиату» к тем произведениям, по отношению к которым «время бессильно» и с убежденностью выступил в защиту Верди в своей статье 1867 года. Неизвестно, знал ли автор «Кармен» «Аиду»—оперу во многом близкую по идее и принципам творчества его собственному шедевру («Отелло» и «Фальстаф» были написаны уже после смерти Бизе). Однако можно предположить, что Бизе, стремившегося к единству мелодической доступности, яркости и совершенства стиля, произведения последнего периода композиторской деятельности Верди удовлетворили бы до конца. В них было то, что давало, по мнению Бизе, «бессмертие» «Травиате» и то, к чему всегда была обращена его собственная творческая мысль.

В апреле 1869 года Бизе слышал в Лирическом театре репетицию вагнеровского «Риенци»; он нашел, что либретто сделано плохо, и в опере есть только одна роль—самого Риенци. От музыки впечатление было сильным, но противоречивым [1].

[1] «Шум, о котором никто не может дать представления; смесь из итальянских мотивов; пестрый

Бизе сумел подметить существеннейшие черты «Риенци», некоторые общие свойства дарования его автора. Бизе увлекло величие, веяние гениальности, но он не мог пройти мимо пестроты стиля, влияния «итальянщины», преувеличенности оркестровки. Для его ясного, пропорционального, очень упорядоченного мышления «Риенци» был произведением бесформенным («без меры») и уродливым. Сочетание всех этих черт, отсутствие единства, столь характерное именно для этой оперы Вагнера, заставило Бизе прийти к выводу, что это «скорее музыка упадка чем будущего». Бизе видел «упадочность» в отсутствии музыкально-стилистического единства, которое воспринимал как разложение, тогда как для Вагнера это был период еще не обретенной целостности стиля. Если же Бизе был знаком с системой Вагнера (термин «музыка будущего» мог быть почерпнут у его апологетов), то, понятно, прило-

и плохой стиль; скорее музыка упадка, чем будущего. Отвратительные отрывки! Восхитительные отрывки! В целом: удивляющее произведение, живущее непостижимым образом; величие, дыхание олимпийское! Гениально, без меры, без порядка, но гениально!»

жение ее к «Риенци» тем более должно было привести к выводам об упадке.

Впоследствии Бизе внимательно изучил творчество Вагнера. В письмах 1871 года он говорит о «наслаждениях», испытанных от музыки немецкого мастера. Бизе отделял Вагнера-музыканта от Вагнера-человека [1]. Он сомневался, что Вагнер «имеет сердце» и отмечал его невероятное самомнение. Он не ставил его в разряд «богов» и, в частности, рядом с Бетховеном, как это делали многие усердные почитатели. Со свойственной ему трезвостью суждений Бизе отрицательно отнесся к туманной фразеологии байрейтского маэстро («Это не музыка будущего, что вообще ничего не означает»). Ему была совершенно чужда тематика опер Вагнера, его образы, сумрачный колорит и массивная вязкость оркестра. Но он испытал на себе очарование этой музыки, «неизъяснимой, невыразимой» [2] и не мог забыть «огромных наслаждений», которыми был «обязан этому гению-новатору». Он не мог признать музыку Вагнера «музыкой будущего», но видел

[1] «Вагнер не мой друг, и я его не очень уважаю» (письмо к Г. Галеви, июнь 1871 года).

[2] «Это сладострастие, нежность, любовь!» (там же).

в ней «музыку всех времен, потому что она восхитительна».

Отдавая должное дарованию Вагнера, поддаваясь воздействию его музыки, Бизе подчеркивал свою полную от него независимость. Он не оставил развернутых суждений о драматургии Вагнера и совершенно отверг его претензии на особую мессианскую роль в искусстве. Даже как музыкант, Вагнер был для Бизе только одним из источников сильных музыкальных впечатлений — не более. «...если бы я думал, что подражаю Вагнеру,— писал Бизе,— несмотря на мое восхищение, я больше не написал бы в жизни ни одной ноты».

Точек соприкосновения у Бизе с Вагнером почти не было. С Верди, которого он не полностью принимал и с Чайковским, которого он не успел узнать, Бизе роднило очень многое,— гуманизм, вера в человека, многие общие принципы музыкальной драматургии. Обрисовка образа через мелодию при интенсивной симфонизации целого свойственна Бизе, Чайковскому и позднему Верди. Народно-мелодические истоки музыкального языка, ясная расчлененность формы, первенствующая роль певца-актера, динамичность развития образов,— характерны, при всех отличиях, и для Верди, и

для Чайковского, и для Бизе как общие и нерушимые признаки классической музыкальной драмы. Единственное, что можно отметить как результат знакомства Бизе с музыкой Вагнера — бóльшее, чем прежде внимание вопросам разработки оркестровой ткани, гармонического стиля и изредка мелькающие, близкие вагнеровским заостренные и напряженные созвучия в изображении затаенной нежности и страсти.

Продумывание вопросов оперного искусства приводит Бизе к самым серьезным результатам. Для него ясна невозможность уложиться в традиционные рамки большой или комической оперы в их устоявшемся во Франции понимании. Нужны решительные изменения в отношении жизненности, простоты сюжетов, обогащения музыкального стиля, который должен стоять на уровне достижений европейского искусства тех лет. Большая опера кажется Бизе в этом смысле безнадежной. «Я буду счастлив... попробовать изменить жанр комической оперы,— писал он в 1869 году —...Смерть «Белой Даме!»

Брошенный лозунг был очень смел. «Смерть «Белой Даме» — это означало, прежде всего, отказ от «средней температуры» чувств, осторожности красок, благо-

приличия идей. «Белая Дама» была торжеством умеренности в идее и средствах, что было совершенно неприемлемо для находившего новые основы жизни и творчества Жоржа Бизе, уже устремленного в начале 1869 года вперед.

У Бизе вырабатывается новый взгляд не только на оперу, но и на другие явления искусства и литературы.

Огромный интерес проявляет Бизе в конце 60-х годов к творчеству Гюго,— именно к его публицистике, романам, в которых с такой общественной смелостью и художественной яркостью поставлены социальные проблемы. «Отверженные» — это гениально»,— пишет он Галаберу и предлагает ему прочесть «Человека, который смеется». Как художник, он не может пройти мимо «Легенды веков», пишет романсы на стихотворения Гюго; но центральное место в его мыслях занимает теперь Гюго—разоблачитель «Наполеона маленького», Гюго—защитник «отверженных», Гюго-гуманист, к громкому и гневному голосу которого прислушивалась вся прогрессивная Франция. Бизе напряженно следит за издававшейся Гюго и группой его единомышленников газетой «Призыв» и читает все выходившие его новые сочи-

нения. «Это мой герой»,— пишет молодой музыкант о великом писателе французского народа.

Нельзя забывать, что самый факт увлечения творчеством Гюго в глазах правительства Наполеона III, изгнавшего поэта из Франции, был чуть ли не свидетельством политической неблагонадежности. «Говорить о Викторе Гюго, прославлять Виктора Гюго — это значит быть в оппозиции»,— говорит один из современников. Интерес Бизе к творчеству позднего Гюго в конце 60-х годов, когда бурно ломались взгляды будущего замечательного композитора и определялись его идейные стремления, был очень показателен.

Для полного преодоления «кризиса» недостаточно было продумать вопросы эстетики и найти свое отношение к некоторым фактам искусства. Выход можно было найти лишь через переосмысление жизненных отношений в более широком плане. Для Бизе становится бесспорной необходимость серьезных занятий философией.

В 1868 году он делает двухмесячный «пробег» через историю философии — «от Фалеса Милетского до наших дней». Разочарование очень велико. Бизе не находит «ничего серьезного в итоге этого огромного

пустословия». Он признает среди философов прошлого наличие талантов, даже гениев, очень значительных личностей, но не видит ни одной философской системы, которая, по его мнению, «выдерживала бы экзамен». Бизе согласен признать истинной лишь философию, построенную на изучении «известных фактов», расширении научных знаний, и готов отвергнуть все, что «не испытано, не точно». «Единственной разумной философией» ему кажется позитивизм, и он удивляется, что «человеческому уму понадобилось около 3 000 лет, чтобы достичь этого!»

Краткий «пробег» едва ли мог быть очень серьезным. Правда, Бизе обладал редкой восприимчивостью, необычайной быстротой «схватывания» и умозаключения. Не видя в рассматриваемых философских системах убеждающей основы, он, вероятно, легко отбрасывал их и не интересовался деталями. Ему показались одинаково бесполезными «спиритуализм, идеализм, эклектизм, материализм, скептицизм» [1]. Самый перечень говорит о чисто

[1] Повидимому, речь идет о материализме XVIII века.

формальном распределении философских теорий. Но ясно, что Бизе, дошедший в своем изучении философии до Огюстена Конта, не приемлет прежде всего догматизм, умозрительность, ненаучность известных ему философских систем. Он убежден, что «великие практические философы, законодатели, вожди народов — Соломоны, Конфуции, Моисеи, Зорастро, Солоны не имели никакой философской системы».

На это высказывание следует обратить внимание. Оно очень характерно для трезвого и критического ума Бизе.

Отвлеченному теоретизированию, философской догматике он противополагает деятельность «вождей народов», людей жизни и дела. Те, кто умели повести за собой массы, «практические философы», владели самой надежной философией—философией жизненных потребностей и нужд. Проверка практикой кажется ему наиболее убеждающей основой любой философской теории.

Высказываясь в пользу позитивизма как «единственно разумной», по сравнению с другими, философии, Бизе несомненно увлекся его кажущейся научностью. Но и позитивизм, повидимому, не удовлетворил его до конца,— композитор резко протестует

ей против того, что ему торопятся прикрепить «титул позитивиста».

Многие замечательные современники Бизе, как и он сам, не поняв характера «эклектической похлебки» позитивизма, усмотрели положительное начало в его попытке опереться,— хотя и узко эмпирически — на данные наук. Именно благодаря этому они и готовы были искать в позитивистской философии опору для своих общефилософских и эстетических воззрений. Золя, например, критиковал Гюго и Жорж Занд за отсутствие «научности», и, желая подчеркнуть реализм Курбэ, говорил о его позитивизме. На необходимости научной основы художественного творчества настаивал и Флобер.

В действительности же творческий метод Флобера (как и многих других) оказывался, несмотря на намерения связать его с философией позитивизма, значительно шире и глубже. В особенно сильной мере это может быть отнесено к творчеству Бизе. Свойственное Бизе настоящее чувство народности, все возраставшее понимание значения идейности в искусстве и в жизни влекли его в сторону от бескрылого эмпиризма и эклектики. Действительно, ему слишком рано прикрепили «титул пози-

тивиста». Он и не мог удовлетвориться им.

Дальнейший ход философских занятий Бизе (после 1868 года) неизвестен. Но он, повидимому, не прекращает их. С теорией научного материализма Бизе, вероятно, не был знаком. Нет данных о его отношении к социалистическим учениям вообще (хотя в письмах середины 60-х годов проскальзывают отголоски мелкобуржуазно-социалистических, иногда анархистских, прудонистских взглядов) [1].

Едва ли можно предположить, что страстная, ищущая мысль Бизе могла удовольствоваться ранее накопленным или отвергнутым за «двухмесячный пробег». Еще в 1871 году он говорит о себе: «чем дальше я продвигаюсь, тем более философские системы кажутся мне чистыми ребячествами». О позитивизме уже нет и речи.

Попытки критического пересмотра окружающего неизбежно сталкивают Бизе с вопросами политики. В области политики и общественных отношений он пытается, как

[1] «Религия для сильного есть средство эксплоатации слабого; религия — покров тщеславия, несправедливости, порока». «Религия это жандарм. Мы обойдемся без жандармов и без судей также позднее».

и в философии, доискаться «правды». Здесь аргументы более бесспорны, чем в философии. Бизе начинает постепенно уяснять себе подлинный характер существования буржуазного общества, где «культура денег разрушает сердце и мозг». Он замечает, что буржуазия накладывает руку на все отрасли духовной деятельности, в том числе и на прессу, разлагая их — «журналистика все больше становится ящиком скандалов».

Бизе усматривает полное равнодушие буржуазии к важнейшим внешне- и внутри-политическим вопросам. «Хотел бы я знать,— пишет он в 1867 году об одном знакомом буржуа,—что он думает о конгрессе мира, об аресте Гарибальди и о вздорожании хлеба». В конце 60-х годов он приходит к отчетливому пониманию, что нельзя отделить политику от «общественного договора» (Contrat social) и культуру и искусство от политики.

В эти годы, несмотря на внешнее процветание империи «бонапартистский мыльный пузырь» (по определению Маркса) готов был лопнуть в любую минуту. Сквозь наружный блеск, видимое веселье резко проступают совсем иные контуры. Даже наиболее умеренные и «здравомыс-

ляющие» по своим убеждениям люди начинают высказывать неодобрение. В кругу, близком Бизе, уже видят, что «политика правительства — в отсутствии всякой политики» и не верят Наполеону III.

Всеобщее разложение не могло не задеть художественную среду. Наряду с падением искусства замечается падение нравов его представителей. Прославленный драматург Дюма-сын всячески добивается приглашения на закрытые вечера императрицы. Альфонс Додэ служит личным секретарем герцога де-Морни — председателя кабинета министров и побочного брата Наполеона III. Бр. Гонкуры принадлежат к обществу принцессы Матильды. Некоторая беспринципность в этом вопросе характерна даже для писателей, журналистов, деятелей искусства, находившихся в оппозиции к императору и правительству.

Бизе стоял в стороне от шумной погони за почестями и официальным признанием. Его прямая и честная натура была неспособна на компромиссы. С годами его взгляды приобретали все большую самостоятельность, а убеждения определялись как демократические и республиканские[1]. За-

[1] Бизе два раза предлагали сочинить кантату ко дню рождения Наполеона III. Он оба раза от-

прос духовенства в сенате относительно материалистической «ереси» в преподавании на медицинском факультете вызывает его возмущение и гнев. Французская академия отказывается принять в свою среду крупного ученого, филолога Литтре из-за его «неверия»—Бизе считает своим долгом заняться изучением сочинений Литтре.

Если в период работы над «Пертской красавицей» Бизе еще готов был иногда уйти от «проклятых вопросов» [1], то теперь его сильная натура во всем ищет действенного выхода.

В 1866 году он еще мог писать из Везинэ: «Мне хорошо у себя — в безопасности от бездельников, фланеров, пустомель, всего света, увы!» и предпочитать иссушающей погоне за наживой «свою клубнику, свои заботы, своих кредиторов».

верг предложение, потому что не хотел, чтобы его имя «как оно ни скромно, было связано с именем человека, который привел нас к расчленению и разрухе»,— как он писал позднее, в 1871 году. В 1875 году Бизе получил орден Почетного легиона. «Это годится только на то, чтобы положить в карман»,—говорил он.

[1] «Мечты, проекты! Это лучше, чем действительность» (письмо к Галаберу, лето 1866 г.).

Теперь он все более настойчиво жаждет утвердить свое личное отношение к тому стремительному хаосу, который носил название Парижа, Франции второй империи и в этом смысле идет гораздо дальше, чем лица его окружения.

Только человек резко оппозиционного и демократического склада мысли мог так, как Бизе, реагировать на чисто политическую сторону выступления одного из коллег-композиторов, заявившего, что «так называемая музыка будущего достаточно хороша для поколения, рожденного в беспорядках, баррикадах и революциях». «Я предпочитаю принадлежать к поколению беспорядка и баррикад,— заверяет Бизе,— чем к тому, наиболее прославленные представители которого женятся на содержанках как только они имеют 50 000 ливров ренты» [1].

Возмущение Бизе безответственностью правительства, исполнительных и судебных учреждений, военных властей доходит в это время до высшего напряжения [2]. «Долго ли

[1] Октябрь 1868 года, письмо к Галаберу.

[2] Два случая в практике военного суда вызывают крайнее негодование Бизе.— Военный ранил мирного горожанина, который останется после этого на всю жизнь парализованным.

это продлится? Ситуации нехватает Паддока» [1],— пишет он в сентябре 1868 года Галаберу. Бизе изучает нашумевшую книгу «Париж в декабре 1851 года» журналиста Тэно, разоблачившего перед лицом общественного мнения позорные махинации, предшествовавшие государственному перевороту Луи Бонапарта [2]. Бизе потрясен раскрывшейся картиной подкупов, насилий и обмана [3]. Он запрашивает Галабера о памфлете Гюго «Наполеон маленький», отмеченном Марксом как одно из примечательней-

«Шесть дней тюрьмы»,— гневно подчеркивает Бизе. Другой военный осыпал сабельными ударами нескольких рабочих, из которых один перед этим спас ему жизнь. «Оправдан»! — с яростью восклицает Бизе,— Куда мы идем?

[1] Паддок — действующее лицо оперы «Кубок Фульского короля», над которой работал в то время Бизе. Паддок подготовляет свержение узурпаторов трона.

[2] Тэно выпустил также книгу «Провинции в 1851 году», рисующую народные волнения в связи с переворотом и движение в защиту республики. Ее материалом воспользовался Золя для «Карьеры Ругонов». Был-ли знаком с ней Бизе — неизвестно.

[3] «Нет человека, который не задумается над этим, таким сухим и поучительным, собранием фактов».

ших сочинений, способствовавших ниспровержению империи.

Композитор усердно читает сатирический листок Анри де Рошфора «Фонарь», который вначале в Париже, а затем и из Бельгии, жестоко громит нравы и режим империи [1]. Успех «Фонаря» вызывает живейшую радость Бизе.

Однако Бизе стоит в стороне, не знает или не может принять огромные завоевания научной социалистической мысли, предсказавшей устами Маркса неизбежность падения режима и, восставая против капиталистического рабства, не уясняет себе его основ. Всем напряжением творческих сил стремившийся к овладению большими идейными ценностями, очень цельный по натуре, Бизе не сумел все же вырваться из своей среды и сделать решающий шаг.

Проницательный ум Бизе и свойственная ему горячность патриота заставляют его с беспокойством следить за внешнеполитическими событиями, увлекавшими Францию на путь гибели. Еще в 1866 году под впечатлением известий о битве при Садовой Бизе писал: «Если так называе-

[1] «Я читал все «Фонари»,— пишет Бизе Галаберу.

мое цивилизованное общество терпит, даже поддерживает бесполезные и идиотские гнусности, отвратительные убийства, которые совершаются на наших глазах и в которых наша прекрасная Фрррранция несомненно скоро примет участие, то честные и думающие люди должны собраться, объединиться, любить и просвещать друг друга...» Однако цель «объединения» не только сближение единомышляющих — «честные» люди должны объединиться и для того, чтобы «жалеть 999 000 идиотов, жуликов, банкиров и болтунов, которыми покрыта наша бедная земля».

Теперь Бизе уже иначе смотрит на все эти вопросы и понимает невозможность замыкания в узком кругу, взгляда свысока, пассивных позиций. С тревогой, как и все честные французы, следит он за политикой Пруссии, олицетворяемой для него Бисмарком, и видит неминуемость катастрофы 1870 года. «Прекрасная Фрррранция» «жуликов, банкиров и болтунов» все больше становится для него «бедной родиной», «бедной Францией», «очень виновной, но и очень несчастной» [1].

[1] 3 августа 1866 года, к Галаберу.

Бесславная мексиканская экспедиция, близость войны с Пруссией, конец итальянской авантюры волновали и тревожили страну. Как всегда, в Париже брожение быстро обнаруживается не только на улицах или в прессе, но захватывает и театральные залы. На премьере пьесы «Зараза» Эмиля Ожье студенты устраивают Наполеону III враждебную демонстрацию и покрывают аплодисментами политические намеки в тексте. При возобновлении в 1867 году оперы «Немая из Портичи» Обера публика бурно реагирует на исполнение патриотического дуэта «Любовь священная к отчизне» и требует его повторения. Студенты и молодежь Латинского квартала освистывают первые спектакли пьесы бр. Гонкур «Генриэтта Марешаль»— публике становится известным, что пьеса принята первой парижской драматической сценой — Comedie francaise — по настоянию двоюродной сестры императора, принцессы Матильды [1]. Даже, по словам очень умеренного в своих взглядах Людовика Гале-

[1] Обструкциями руководил студент Жорж Кавалье (по прозвищу «Pipe-en-bois» — «Деревянная трубка»), впоследствии участник Парижской коммуны.

ви, Париж уже в 1867 году стоял перед «национальной опасностью» и в нем «пахло революцией».

Все эти события не могли не волновать нервно-восприимчивого и пытливого Бизе.

В эти годы Бизе живет в крайнем напряжении всех своих сил. Кризис мировоззрения, кризис творчества усугубляется кризисом душевным. В Бизе вспыхивает страстное и глубокое чувство к Женевьеве Галеви, дочери его покойного учителя, которое приносит ему много страданий.

Когда Бизе уезжал в Италию, Женевьева была еще совсем маленькой девочкой. Почти неожиданно для него она превратилась в очаровательную девушку, изящную, остроумную, кокетливую и очень привлекательную.

В 1867 году Женевьева была еще очень молода. Уже известный молодой композитор, автор двух опер и прекрасный пианист, яркий, талантливый, с кипучим темпераментом и обаятельной внешностью, Бизе не мог не привлечь ее. Он рассчитывал через два года назвать Женевьеву своей женой.

Бизе отдался своей первой и единственной настоящей любви со свойственной ему страстностью. До самого конца его недол-

гой жизни Женевьева занимает в ней первое место, и он хранит ей безусловную преданность. Сознание большого чувства как бы вскрывает все духовные силы деятельной и мужественной натуры Бизе. Глубокое чувство поднимает и облагораживает его помыслы. «Довольно вечеринок! Довольно шуток! Довольно любовниц! — пишет он Галаберу, поверяя ему свои намерения.— Отныне ничего, кроме работы, чтения; думать — это жить! Хорошее убило дурное!»

Однако радостные иллюзии Бизе были преждевременны. «Семья вступила в свои права», и в согласии на брак с Женевьевой Бизе было отказано. «Я очень несчастлив. Удар разбил надежды, которые были мне дороги»,— сдержанно сообщает он Галаберу дальнейший ход событий.

В чем была причина неудачи Бизе? Женевьева любила его, он был издавна дружески связан с ее семьей. Беспокоило ли родных Женевьевы, истых буржуа, его неупроченное положение, самостоятельность взглядов, все больше расходившихся с привычным окружением, или кажущаяся «несерьезность» поведения, которая, быть может, была лишь брожением сил еще не нашедшей себя юности? Так или иначе, Бизе

пришлось пережить большой удар. В семье Женевьевы на него смотрели как на «цыгана» и «чужака».

Тяжелое настроение надолго овладевает будущим автором «Кармен». «Философия не может утешить в этих горестях! Философия никогда не меняет сердце, мозг и нервы натуры...»— пишет он.

Бизе с усиленным жаром берется за работу. Симфония «Рим», фортепианные пьесы, новые оперные замыслы, критические статьи. И хотя он и позднее неоднократно отмечает — «Я в сплине: все черно, черно, черно»,— он живет в ближайшие последующие годы особенно напряженной умственной и душевной жизнью, результаты чего очень скоро дают о себе знать.

В этот период сложных идейных исканий и личных невзгод у Бизе появляются новые друзья. С одними, например с Сен-Сансом, его связывает общность творческих интересов, с другими — с Галабером — общеэстетических и литературных. До конца же близок он и в эти годы, повидимому, с одним только Гиро.

Бизе ценит Сен-Санса очень высоко, хотя они идут в искусстве разными путями. Бизе, всегда тяготевшему к инструментальной музыке, к симфонизму, импонируют

некоторые черты инструментального мышления Сен-Санса, его свободное владение инструментальной формой. «Мы преследовали разные цели,— писал впоследствии Сен-Санс в воспоминаниях о Бизе,— он искал прежде всего страсть и жизнь; я гонялся за химерой чистоты стиля и совершенства формы». Как раз в середине 60-х годов Бизе возвращается к своему замыслу симфонии «Рим», пишет ряд фортепианных сочинений. Он сохраняет полную независимость своих инструментальных представлений, но общение с Сен-Сансом, несомненно, было для него ценным и в некоторых отношениях полезным. Сен-Санса в первую очередь упоминает впоследствии Бизе в числе нескольких молодых представителей французской музыки, которым принадлежит будущее. О Сен-Сансе написана одна из двух критических статей Жоржа Бизе.

В 1865 году Бизе начинает занятия по переписке с молодым композитором-любителем, жившим на юге Франции, в Монтобане — Эдмоном Галабером. Отношения быстро переходят в дружбу. Бизе привлекает в Галабере его интерес к вопросам философии и литературы и довольно солидное в этих областях образование. Он

видит в Галабере и некоторые композиторские задатки. Позднее Бизе разочаровывается в композиторских способностях Галабера и от души приветствует его решение посвятить себя сельскохозяйственной деятельности. Но в годы наиболее интенсивного общения охотно делится с ним творческими планами, мыслями об окружающем, личными переживаниями, находит некоторую опору в спокойной уравновешенности своего друга. Именно Галаберу он поверяет свои мысли о политике, религии, о предпочтении целенаправленного Робеспьера (хотя в нем «почти нет таланта»), противоречивому Руссо.

Письма к Галаберу и критика его работ позволяют составить некоторое представление о педагогической деятельности Жоржа Бизе.

Бизе-педагог — тема, несомненно, имеющая самостоятельный интерес. Композитор начал занятия с Галабером (и позднее с П. Лакомбом) в годы, когда сам находился в полосе напряженных исканий. Следы этого можно отметить в его письмах-уроках. Однако наряду с этим поражает уверенность и твердость основных педагогических принципов, точность преподносимых правил, неизменная забота о музыкальной

полноценности выполняемых заданий, широта подхода [1].

Бизе был необычайно активен в занятиях, стремился увлечь своих учеников и заставить их дать наибольшее и наилучшее из того, на что они были способны. Он пытался сразу же вывести их из состояния пассивного ученичества, требовал во всем творчества и «энтузиазма», ставил даже в простейших упражнениях художественные задачи.

Одновременно с прохождением контрапункта предложил Галаберу сочинять в учебных целях кантату, при переходе к фуге — оперу на сюжет «Кубка Фульского короля», над которым работал в это время сам. Его критика, его предложения всегда были очень кратки и определенны, тон энергичен.

Основное педагогическое требование — «Будьте музыкальны прежде всего — пишите прежде всего красивую музыку» [2].

[1] Галабер сообщает, что, когда он обратился к Бизе по поводу занятий, тот прежде всего заинтересовался вопросом о том — читает ли он и что именно. После беседы о французских авторах, Шиллере, Гёте Бизе согласился давать уроки. Денег за уроки композиции он не брал.

Бизе заставлял учеников добиваться в задачах по контрапункту мелодичности, вокальности, певучести в кратких длительностях, введения диссонансов для того, чтобы разнообразить гармонию. В фуге также требовал мелодичности, интересных ритмов, без чего фуга «становится монотонной и скучной».

Однако поиски музыкальности, характерности, разнообразия никогда не должны были итти за счет ясности и простоты. «Ищите х о р о ш у ю гармонию... Это средство найти гармонию изящную, благородную»,— говорит Бизе. Он настаивает на поисках ясности, простоты, не допускает смутности, неопределенности даже там, где это совпадает с характером задачи. «Я хорошо понимаю, что Вы хотели сделать,— пишет он Галаберу по поводу одного из отрывков «Кубка Фульского короля»,— но мечта, неопределенность, тоска, разочарование, отвращение должны быть выражены, как и другие чувства, с о л и д н ы м и с р е д с т в а м и. Надо всегда, чтобы э т о б ы л о с д е л а н о». И приводит в при-

[2] «Им нехватает характера,— пишет он Галаберу по поводу противосложений присланных фуг.— Хорошо омузыкаливайте Ваши стретты, будьте ясны».

мер Бетховена. Для Бизе всегда на первом плане эмоция, чувство: «Увлекайтесь, старайтесь достигнуть патетического, избегайте сухости, не слишком отворачивайтесь от чувствительности, строгий философ»,— пишет он в самом начале занятий, летом 1865 года Галаберу. «Вы знаете Ваше дело, но не следует более писать ничего, кроме прочувствованных вещей, а я сомневаюсь, что Вы прочувствовали Вашу работу. Это урок, это не музыка». В работе своего ученика над оперой он требовал уже не только чувств, но и их разнообразия, воображения, дерзаний — «фантазии, смелости, неожиданностей, очарования, особенно нежности, de la morbidezza».

«Одним словом, делайте музыку»— постоянный «припев» его писем к Галаберу.

Творческие планы Бизе после «Пертской красавицы» очень обширны, но лишь немногое ему удается довести до конца. В 1867 году он сочиняет первое действие оперетты «Мальбрук в поход собрался» (либретто Сиродэна и Бюзнак), три остальных акта написаны Легуи, Жонасом и Делибом.

Оперетта была поставлена в театре «Атеней» 13 декабря 1867 г.,—на тринадцать дней раньше «Пертской красавицы».

Наиболее крупная работа «кризисных лет» (кроме «Пертской красавицы»)—симфоническая фантазия «Воспоминания о Риме».

Бизе всегда влекла инструментальная музыка. После юношеской симфонии 1855 года он пытался вернуться к симфоническому жанру в 1859 году, в Италии. Были начаты два варианта симфонии и оба уничтожены. В 1860 году Бизе задумал симфоническую сюиту «Рим, Венеция, Флоренция, Неаполь» в четырех частях, а затем программную симфонию «Рим». Первая часть симфонии должна была носить название «Охота в лесах Остии», вторая—«Процессия», третья — «Карнавал» [1].

Вплотную Бизе приступил к работе в 1866 году, но она подвигалась непривычно медленно для него. Закончена была симфония лишь в июне 1868 года. Произведение получило название симфонической фантазии «Воспоминания о Риме». Композитор сочинил новую первую часть, внес некоторые изменения в Andante и финал. «Странно было искать это два го-

[1] В окончательной редакции осталось только наименование последней части.

да», — пишет он. Симфония была, по-видимому, для Бизе тем же, чем «Фиделио» для Бетховена — постоянным «детищем его страданий», которое он и любил поэтому, быть может, более всего.

При отсутствии возможности сличить различные редакции трудно уяснить причины замедленности работы. Вероятно, Бизе долго не удавалось примирить программные тенденции замысла с твердо усвоенными и вкоренившимися формальными представлениями, от которых ему не сразу удалось отвлечься. Несмотря на прирожденное чувство инструментальной формы и превосходное владение оркестром, Бизе искал окончательный вариант симфонии очень долго. В 1871 году он вновь вернулся к «Воспоминаниям о Риме», пересмотрел и ввел новую часть — написанное в 1861 году скерцо. В окончательной редакции произведение получило название — симфония «Рим».

Симфоническая фантазия «Воспоминания о Риме» не имеет детально разработанной программы. Характерные заголовки дают мысли только самое общее направление. Отдельные картины, написанные смелой и сочной кистью, объединены общностью колорита и их восприятия,— в

произведении ощущается конкретность непосредственных воспоминаний, вынесенных из Италии молодым Бизе. В этом отношении «Воспоминания о Риме» заставляют вспомнить «итальянские» произведения Берлиоза—некоторые страницы оперы «Бенвенуто Челлини» или симфонии «Гарольд в Италии», «Римский карнавал». Но фантазия Бизе менее описательна. В ней больше передается общий характер, влюбленность Бизе в юг, солнце, горячие краски [1], возбужденность и яркость чувств.

Длительный процесс работы над симфонией, постоянные возвращения к ней показывают, что композитор не был ею удовлетворен. Он не мог не понимать, что программный замысел, характер тематизма требовали иных принципов и приемов развития, чем те, которые были усвоены им и применены к юношеской симфонии. Не в силах привести к единству эти противоречивые начала, Бизе отказался от сонатного строения первой части.

По яркости образов, качеству музыкального материала симфония очень при-

[1] «Это вино пахнет солнцем»,— пишет он Галаберу в ответ на присылку бочонка южного вина

законченными оказались только «Пертская красавица», один акт оперетты «Мальбрук», работа над «Ноем» Галеви — долг уважения памяти покойного учителя и друга, сама по себе, однако, мало интересовавшая Бизе. И хотя замысел остальных часто не шел дальше выбора сюжета и первичных соображений, самый круг тем представляет интерес и заставляет задуматься над тем, чего же искал в оперном сюжете Жорж Бизе.

В отношении некоторых нереализованных планов композитор сам объяснил причины разочарования в избранных темах. Причины очень разнообразны. В юные годы это чаще всего отсутствие либреттиста, быстрые переходы от одного литературного впечатления в другому. В «Версингеторикс» Бизе смущала фигура Цезаря [1]. «Кубок Фульского короля» он оставил из-за того, что хотел избежать участия в конкурсе, и директор Opéra Перрэн соблазнял его другим, быть может, более подходившим для него либретто.

Обстановка в этот момент складывалась благоприятно для Бизе. Перрэн и дирек-

[1] «Эти дьяволы-императоры страшно немузыкальны»,— писал Бизе Галаберу.

тор Комической оперы дю Локль, как он говорит, «ухаживают» за ним. Но бросить два уже сочиненных (и даже записанных) акта оперы Бизе мог только в силу глубоких внутренних оснований. Можно предположить, что причины лежали во всей той ломке, которую переживал Бизе. В 1868 году он уже давно покончил с увлечением романтической тематикой. Воспевание чувств Королевы Океана, полюбившей юношу-рыбака, красивость и надуманность сюжета и места действия, условная древнемифологическая эпоха никак не могли волновать Бизе. Возможно, что те же причины лежали в основе разочарования сюжетом «Никола Фламеля». Эти темы и связанные с их воплощением жанры тянули к прошлому, в то время как сам Бизе настойчиво пробивался вперед.

Что же объединяло искания Бизе в сюжетной области и что может объяснить пестроту намечаемых им сюжетов и тем?

Бизе задумывался иногда и над историческими и героическими сюжетами,— даже в облике чуждой ему большой оперы. Можно все же с уверенностью сказать, что в произведениях историко-героической тематики — за исключением, быть может,

раннего «Ивана Грозного» — Бизе искал большие человеческие чувства, но прежде всего чувства личного плана. Либреттист «Дон Родриго» Галле передает, что Бизе привлекала в замысле «Дон Родриго» разносторонность характера героя («Сид влюбленный, сыновне-преданный, христианин, героический, торжествующий»). Однако творческое воображение композитора волновала больше всего, по его же признанию, сцена Сида с прокаженным нищим (IV действие), в которой выступали на первый план человеческие качества Сида-Родриго.

Не касаясь концепции оперы в целом, в которой, думается, Галле сильно преувеличивает значение для Бизе христианско-морализирующей тенденции, можно утверждать, что и в образе Сида Бизе увлекали в той же мере героические устремления, что и личные переживания героя. Недаром кульминационными сценами оперы Бизе считал дуэт Химены и Сида и сцену с нищим.

Особенно беспокоил Бизе в процессе работы над оперой любовный дуэт, «столько раз сделанный и так сделанный» другими композиторами.

«Ромео и Джульетта, Химена и Родриг,

Рауль и Валентина, Фауст и Маргарита... всегда это глубокое чувство человеческой любви, которое нужно выразить новыми формами... Это, в конце концов, настоящий пробный камень для оперного композитора» — писал Бизе Галле. Не случайно он колебался назвать ли оперу «Дон Родриго» или «Химена». Галле пишет в своих воспоминаниях, что Бизе избрал драму де-Кастро, а не трагедию Корнеля, потому что у него нехватало смелости воплотить в звуках «железный стих» великого поэта. Соображение едва ли правильное. Сам Бизе указывал, что его привлекло в драме испанского писателя то, что это «Сид оригинальный, со своей испанской окраской». «Сид» Корнеля мог «отпугнуть» Бизе не только «железным стихом», но и общим сурово-героическим характером, иначе понимаемым Бизе.

В самых разнообразных сюжетах, не взирая на историческую эпоху и обстановку действия, Бизе прежде всего влекли глубокие и сильные любовные драмы. «Есть любовь, любовь, любовь»,— писал Чайковский о сюжете «Ромео и Джульетты». Эти слова можно отнести и к Бизе, всегда искавшему в опере возможности изображения и раскрытия большой, само-

отверженной и всепоглощающей любви. Поэтому его могли одновременно волновать поэма современного ему провансальского поэта Мистраля «Календаль» и роман английского писателя XVIII века Ричардсона «Кларисса Гарлоу», «Юность Сида» испанского драматурга XVII века де-Кастро и «Кармен» Мериме.

В облике ли народной легенды («Календаль») или давне-исторических событий («Сид»), обычной бытовой драмы («Кларисса Гарлоу») или драмы романтизированной («Кармен») Бизе искал прежде всего простое и глубокое жизненное содержание. Но он не отрывал личную драму от всей окружающей ее обстановки, а, напротив, пытался чем дальше, тем резче подчеркнуть их связи. Начиная с «Искателей жемчуга», любовь как большое, глубокое, часто трагическое чувство становится основной темой творчества Бизе. Поэтому «блуждание» по сюжетам всех времен и народов имело в основе одну объединяющую мысль. Но только в «Кармен» (а до этого в музыке к «Арлезианке») Бизе находит эту тему воплощенной во вполне реальном жизненном сюжете, где она получает новое идейное звучание, реалистическое осознание и раскрытие.

В ранних операх Бизе мало участвовал в выработке либретто и текста. Он прекрасно разбирался в драматургических качествах либретто, сам обладал способностью быстрой и легкой версификации, но будучи на положении молодого автора не мог особенно влиять в процессе работы на либреттистов.

Отношение Бизе к либретто «Искателей жемчуга» неизвестно. Сценарий «Пертской красавицы», как уже говорилось, в целом удовлетворял его, но стихи он находил настолько плохими, что пытался сочинять, не пользуясь ими. Не приходится удивляться, что в «Пертской красавице» встречаются многочисленные погрешности декламации, прямые несовпадения ударных слогов текста и музыки, что было не характерно для Бизе, никогда не подчинявшего музыку слову, но и не игнорировавшего его [1].

В дальнейшем, после «Пертской красавицы» Бизе уже начинает предъявлять либреттистам свои требования. Переписка с Галле по поводу сочинения «Дон Родриго» включает много интереснейших соображе-

[1] Такие же несовпадения имеются иногда даже в «Кармен» — правда, обычно в маловначительных эпизодах.

ний композитора и во многом уточняет представление о Бизе-драматурге.

Бизе настойчиво работает с поэтом, тщательно продумывая детали плана, расположения действия, отдельных сцен [1]. Подчиняя все частности драматургии оперы в целом, Бизе нередко предлагает своему сотруднику изменить или даже снять те или иные слова, реплики, выходы, даже сцены. Он посылает Галле образцы стихов, требует для определенных номеров определенных размеров и их сочетаний,— так же как это делали Глинка, Верди, Чайковский.

Почти всегда в стремительном рождении творческих мыслей музыка Бизе ломает текст. «Вы легко переделаете несколько стихов,— пишет он Галле,— а мне будет очень трудно переделать вещи, которыми я доволен, пришедшие ко мне с уверенностью, которую я назвал бы вдохновением,

[1] Галабер вспоминает как Бизе, предложив ему поработать над оперой «Эсмеральда», тут же взял либретто и начал быстро размечать в нем необходимые изменения. Он отмечал чертами и цифрами стихи, которые, как ему казалось, должны быть опущены или поставлены на другие места, чтобы придать больше жизни, реальности драме. Против одного из четверостиший Бизе написал «вершина», объясняя, что в этом месте Клод уже не может сдержать свою страсть.

если бы слово не было таким пошло-претенциозным».

Позже, в работе над «Кармен», Бизе еще энергичнее подчиняет либретто своему замыслу музыканта. Либретто «Кармен» носит на себе отчетливый отпечаток драматургических требований, воли и мысли Бизе. Мельяк и Галеви, опытные и талантливые либреттисты комической оперы и оперетты, не могли все же отрешиться от понимания музыкально-драматического текста как вполне самостоятельного, если не самодовлеющего. Для них большую роль играл диалог, которому они отдали много места и который повели в обычном разговорно-бытовом плане. Чрезмерная детализация текста, излишние подробности, отвлекавшие от главного, ненужные для музыки мизансцены вытекали из желания сделать п ь е с у и пьесу определенного типа, а не либретто, в котором все подчинено единому музыкально-драматическому замыслу. Большие диалоги Хозе с Моралесом, Цуниги с Хозе, сигарочниц, написаны в духе фривольной французской комедии 60—70-х годов. Цунига подшучивает над склонностью Хозе к «голубым юбкам и светлым косам»; Хозе рассказывает Цуниге свою биографию — поступление после

драки в солдаты, переезд в Севилью; о матери, которая осталась в деревне и воспитывает Микаэлу и т. д. Очень длинно изложено повествование Хозе о ссоре сигарочниц и особенно его сцена с Кармен в первом акте. Кармен сообщает Хозе, что она тоже наваррка, была похищена цыганами, просит помочь землячке и т. д. Также и в других актах встречаются очень распространенные, и чисто аксессуарные по значению, эпизоды — разговор Пастья с офицерами, диалог между Данкайро и Ромендадо, не соглашавшимся итти на промысел, потому что ему хочется «поспать». Во многих случаях либреттисты допускали свои собственные и не всегда оправданные дополнения к действию. Так, в начале первого акта скучающий Моралес наблюдает целую комедийную сценку — проходит старик с молоденькой женой, к ним подходит молодой человек. Молодой человек, отвлекая внимание старика, передает даме записку; Моралес комментирует сцену и передразнивает всех троих. Все эпизоды такого рода, насыщенные бытовизмом, фривольностью современной комедии, Бизе решительно снимает, так же как и некоторые двусмысленные реплики текста.

Либретто «Кармен», над которым Мель-

як и Галеви работали вперемежку с «Маленькой маркизой», «Простушкой», «Вдовушкой Лулу» и другими пьесами такого же рода, несло на себе отпечаток привычного комедийного стиля драматургов.

Бизе прекрасно понимал это. Он предвидел неизбежный «конфликт замыслов». «Они сделают мне веселую пьесу,— писал он, приступая к работе над «Кармен»,— которую я буду трактовать как можно сдержаннее».

Прекрасно учитывая «узловые», «ударные» моменты выразительности, Бизе придавал огромное значение начальным стихам каждого вокального номера в опере. «В оперном отрывке удача музыканта зависит от первого стиха»,— писал он Галле. Этот «первый стих» сразу должен очертить или хотя бы наметить образ, характер, настроение. В переписке с Галле по поводу либретто «Сида», столь близкого по времени «Кармен», в которой Бизе выступает как совершенно сформировавшийся музыкальный драматург — он дает по этому вопросу своему сотруднику ряд совершенно конкретных указаний. Так, например, Бизе находит, что первые слова молитвы Сида звучат слишком мягко. Сид—солдат, готовящийся умереть, и для

передачи характера героя в данной ситуации Бизе считал необходимым более величественное движение и ритм.

Его беспокоит все, что мельчит действие, вносит ненужные подробности, отвлекает от главного. Он представляет себе оперную форму как сочетание крупных планов, вытекающих из основных моментов развития действия. Он всегда готов пожертвовать мелким правдоподобием во имя большой правды, внесением нового штриха ради более полного раскрытия главного. «Я так разошелся, что мне невозможно остановиться, чтобы найти иронический акцент и передать пять стихов графа»,— пишет он по поводу одной из сцен «Дон Родриго» и предлагает либреттисту снять беспокоящий его текст и заменить его стихами Сида.

Однако композитор совсем не безразличен к второстепенным действующим лицам. Они не должны оттеснять главные, особенно в существенные моменты действия, не могут нарушать определяющий характер эпизода, но так же как и герои должны обладать полной законченностью и своей особой жизнью на сцене. Бизе просит, например, Галле дописать в одном из актов «пару стихов» для Дон Диего, отца Родриго, потому что «этот старик, который

слишком долго ничего не говорит», начинает его «стеснять».

Бизе обладал удивительной ясностью зрительных представлений. Он отчетливо видел перед собой сцену, сценическое поведение действующих лиц, индивидуальную повадку каждого. Драматический образ впервые приобретал для Бизе настоящую жизнь только на сцене, и тут он ни на минуту уже не терял его из виду.

Исключительно интересны указания Бизе Галаберу в период их одновременной работы над «Кубком Фульского короля» [1]. Мельком брошенные замечания Бизе раскрывают в нем не только гениального драматурга, но и замечательного оперного режиссера, обнаруживают силу и яркость его видения. Он последовательно ведет своего корреспондента-ученика к уточнению понимания образа, сценической ситуации, принципов драматургии. Бизе неизменно подчеркивает значение «ведущей черты» характера, «руководящей страсти», что вновь сближает его с Чайковским, и лепит образ не из суммы деталей, а из нескольких определяющих черт.

Великий реалист Бизе всегда видит му-

[1] Письма к Галаберу (июнь—август 1868 года).

зыкально-драматический образ в его многогранности, в совокупности живых, жизненных проявлений, в его изменении и развитии, во взаимоотношении с другими и в связи со сценической ситуацией. Бизе отправляется от либреттных данных, но только уяснив для себя образ в его целом и в единстве, в специфике музыкального (и даже музыкально-сценического) выражения, может «пустить» его в дальнейшую жизнь, ввести в музыкально-драматургическую «игру». Композитор следит за своим созданием как наблюдатель и в то же время живет в нем каждой его мыслью и каждым движением как воплощающий на сцене актер.

О Мирре, героине «Кубка Фульского короля», Бизе писал Галаберу: «Мирра — античная куртизанка, чувственная, как Сафо, тщеславная, как Аспазия, она красива, умна, обаятельна» — образ очерчен кратко и всесторонне, в положительном и отрицательном, в единстве его реальных и жизненных черт.

Не менее ярко вскрывает Бизе психологические состояния, внутреннее самочувствие героев в важные для них моменты действия. «Змея приближается, и птичка бьется уже только одним крылом,— гово-

рит он о Йорике, влюбленном в Мирру юноше-рыбаке.— Йорик один — свободен, он поет свою любовь со страстью, с самозабвением. В присутствии Мирры он гаснет». Бизе прослеживает и дальнейшую эволюцию образа, развитие в нем конфликтного начала. «Йорик счастлив своим несчастьем,— пишет композитор об одной из последующих сцен.— Он уже не он, он весь живет в Мирре». Поэтому написанное Галабером для этого эпизода печальное Andante кажется Бизе неудачным, раскрывающим внешнее положение, а не внутренние переживания героя, столь ясные для самого великого музыканта.

Так же как и значение первого стиха, его определяющей роли для музыки вокального отрывка, Бизе выделял драматургическое значение первого появления действующего лица, первое знакомство с ним публики. Это первое появление Бизе продумывал с особой тщательностью во всех,— в том числе «видимых» — деталях.

О выходе шута Паддока, которому умирающий король Фулы вручил судьбы королевства, Бизе говорит: «Этот шут — гроза всех придворных; он справедливость, честь; он п р а в д а; он свет. Надо предварить его [выход] внезапной ясностью, рез-

ким переходом». Бизе набрасывает замечательно живую, яркую и конкретную картину появления Паддока. «Паддок — в глубине театра, облокотившись; он смотрит, он слушает, он презирает! Хорошо закончьте хор, затем дайте довольно развернутый ритурнель в мажоре, чтобы Паддок имел время медленно пройти всю сцену театра Оперы. В этом ритурнеле надо наметить личность Паддока». По поводу слишком краткой музыки выхода Мирры в эскизе Галабера Бизе пишет — «она опирается на руку Ангюса; она входит медленно, мечтательная, рассеянная; она блуждает взглядом по всему, что ее окружает и почти презрительно останавливает его на Иорике» [1]. В обрисовке выхода Паддока— его презрение к окружающим его людям, к пресмыкательству придворных, его характер и жест, в выходе Мирры — подчеркивание ее близости с Ангюсом, переживание минувших любовных утех и отношение к юноше-рыбаку,— не только образы и ситуации, но и будущие мизансцены, сценическое расположение и поведение героев.

[1] Поражает психологическая правда в трактовке характера Мирры — хищная куртизанка, она мечтательна в любви к покорившему ее Ангюсу и в воспоминаниях о его любви.

Даже музыку отдельных отрезков, их протяженность Бизе планирует с учетом сценических слагающих оперного спектакля. Еще не определившийся полностью в год работы над «Кубком Фульского короля» как композитор, Бизе представляется уже совершенно зрелым, умным и своеобразным режиссером и драматургом.

*

Бизе вошел в французскую оперную музыку, когда творчество Гуно и Тома—лучших ее представителей 50-х — начала 60-х годов — проходило через свой зенит. Высшей точкой расцвета оперного творчества Гуно, как и жанра лирической оперы в целом, был «Фауст».

Из-под пера композитора вылилось свежее, поэтичное и целостное произведение. В нем объединились, как в фокусе, все лучшие черты французской лирической оперы,— увлекательный сюжет, умелая драматургия, ясная, мелодичная музыка, в истоках своих связанная с городской, главным образом, песенностью.

Гуно, обладавший удивительной цельностью подхода к теме и способностью понимания своих возможностей, не случайно хотел назвать свою лучшую оперу не «Фа-

уст», а «Маргарита». Он как бы предвосхитил основную тенденцию жанра — группировать события вокруг героини, ее переживаний, ее страданий и тоски. Как и писатели-романисты тех лет, композиторы лирической оперы предпочитали «узкую» тематику личных драм героическим концепциям, для которых уже не было предпосылок в окружавшей их действительности. В избранных скромных пределах лирическая опера была реалистична, часто даже поэтически одухотворенна и тонка.

Большая мысль и искания Фауста, поиски своего места к жизни Вильгельма Мейстера, трагические коллизии Гамлета, драма разочарования Вертера — все это утратило глубокую философскую основу, бунтарский смысл. В лирической опере Гуно, Тома, Масснэ, большие философские и драматические темы приобрели сниженный, непритязательно-житейский, но все же благодаря своей естественности и лиризму, привлекательный характер. Эти черты, являвшиеся специфическим преломлением определенных сторон, свойственных всему французскому искусству тех лет, распространялись в той или иной мере на все оперные жанры. Уже в ранней, «большой» по тематике и принципам, опере Гуно

«Сафо» (1851) наметилось преобладающее значение личной драмы и мелодики лирического типа. В героико-патриотической по замыслу опере Сен-Санса «Самсон и Далила» на первый план выступила тема обольщения и образ Далилы-очаровательницы. Даже в «Троянцах» Берлиоза, стремившегося возродить традиции глюковской героики, величие образов античности,— любовные сцены, как, например, дуэты Кассандры и Хореба или Дидоны и Энея несут в себе новое выразительное качество, близкое лиризму Гуно или раннего Бизе.

Лирическое восприятие темы, подчеркивание лирических чувств, особый колорит мягкости и нежности становятся характерными и для комической оперы. Они окрашивают музыку «Миньоны» Тома или «Филемона и Бавкиды» Гуно и сообщают произведениям музыкально-комедийного жанра новый поворот.

В лирической опере было много положительного и на определенном этапе прогрессивного — приближение к жизненной простоте в обрисовке личной драмы, искренность в выражении чувств, теплота, лиризм.

Быстро сформировавшаяся лирическая опера обладала и некоторой способностью

обогащения, если не развития. Уже после смерти Бизе Масснэ и Делиб создали ряд талантливых и свежих произведений, доказывавших, что лирическая опера еще не изжила себя — «Манон», «Вертер», «Лакмэ». Но отсутствие большой обобщающей идеи, подлинного размаха страстей неизбежно вело к ограниченности в постановке темы, к умеренности в ее трактовке, к быстрому упрочению «средней температуры» в изображении эмоциональной сферы, которые оказывались на уровне вкусов и потребностей обывательски настроенной публики. Эту публику не беспокоило, а, напротив, вполне удовлетворяло то, что Гамлет не умирал, а становился датским королем, или что мучимая смертельным недугом Миньона тоже оставалась в живых и выходила замуж за Вильгельма. Так было спокойнее и проще. Впрочем, неизвестно еще, читала ли эта публика «Гамлета» и «Вильгельма Мейстера» и знала ли, как приспосабливались к уровню ее требований величайшие произведения мировой художественно-философской литературы.

События 1870—1871 годов не оказали существенного влияния на характер и стиль лирической оперы. Это красноречивее всего свидетельствовало о ее политиче-

ской инертности, удаленности от больших задач современности. В обстановке, которая становилась все более характерной для французского музыкального театра, лирическая опера смогла просуществовать чуть ли не несколько десятилетий в почти неизменном виде, без волнующей мысли, без большого творческого горения. Выбор сюжетов, свидетельствовавший об определенном литературном вкусе, хороший уровень мастерства помогали поддерживать ее существование после периода подъема и расцвета. Поэтому даровитый оперный композитор Сен-Санс, создавший в «Самсоне и Далиле» яркое и своеобразное произведение, мог писать позднее бесцветные большие оперы «Генрих VIII», «Этьенн Марсель» или Масснэ, наряду с такими талантливыми сочинениями, как «Вертер» или «Манон», давать «Сафо» или «Эсклармонду», а Тома — бесконечно повторять себя. Чайковский, очень любивший «Фауста», сразу оценивший ранние опыты Сен-Санса и Масснэ, уже в 70-х годах отмечал наметившуюся опасность самоизживания и самокопирования, которая становилась в творчестве этих мастеров все более явной.

Наиболее крупный представитель, и по существу создатель, жанра лирической

оперы — Гуно первый выявил в своем творчестве неизбежные «трещины» — в «Мирейль» (1863) проникли элементы салонности, изысканности, в «Царицу Савскую» (1862) — ходульность и риторика. После событий 1870—1871 гг. Гуно вообще изменил свой путь, обратившись к реакционной мистике и эклектизму («Полиевкт», 1879).

Первая значительная опера Бизе — «Искатели жемчуга» — появилась одновременно с «Мирейль» и незадолго до «Ромео и Джульетты», «Миньоны» и «Гамлета» Тома. В «Искателях жемчуга» Бизе почти полностью находится в рамках, если не лирической, то «лиризированной» большой оперы. Но уже и в этом юношеском произведении он обнаруживает более широкое и глубокое понимание оперного реализма, чем его старшие современники — Бизе включает в центр своего внимания народные сцены и ищет не только естественности выражения мягких лирических чувств, но и драматического раскрытия большой страсти.

В дальнейшем он все больше удаляется от замкнутости идей и образов лирической оперы, хотя и создает один из чудеснейших ее образцов — «Джамиле».

Бизе не остался на мертвой точке, и когда жизнь выдвинула новые творческие задачи — он повел французское оперное искусство к формированию нового, демократического по своей сущности, жанра реалистической оперы-драмы. Вся недолгая история его оперной деятельности — это история борьбы за реализм, поражений и побед на этом пути.

*

После юношеских опер Бизе появление в 1863 году «Искателей жемчуга» кажется почти невероятным. От «Дон Прокопио» «Искателей жемчуга» отделяли четыре года жизни, впечатлений, работы,— периода самого устремленного и интенсивного творческого роста. И все же трудно провести какие бы то ни было параллели между сочинением талантливого ученика и произведением молодого, ярко одаренного и во многом уже своеобразного мастера.

«Искатели жемчуга» — первое настоящее большое достижение Бизе. Написанная двадцатичетырехлетним композитором искренне, просто и свежо, опера пленяет мелодичностью, лиризмом, яркостью колорита, иногда смелыми находками в области музыкального языка.

Бизе сумел выявить в либретто «Искателей жемчуга» то, что отвечало его уже определившимся требованиям,— большие страсти (хотя и в мелодраматической оболочке), колоритные народные сцены (хотя и трактованные в условно-экзотической манере),— то, что будет так существенно впоследствии для «Кармен». Любовная лирика Надира и Лейлы, страстное смятение Зурги, яркие, оригинальные по краскам картины священнодейственных песен и плясок — самое интересное в талантливой партитуре «Искателей жемчуга».

Создание такого произведения на сценарий Кармона и Каррэ было трудным делом. Только огромный напор юношеского вдохновения мог победить и сгладить многочисленные несообразности и вялость либретто.

Сюжет, несмотря на внешнюю занимательность, был по существу мало благодарным. В новой оболочке индийской экзотики уверенно действовали старые положения.

В основе—сюжетный конфликт «Весталки» Спонтини (на что указывала еще современная Бизе критика). Жрица, презревшая свой обет во имя любви, неизбежность возмездия и, в конце концов, благополуч-

ная для влюбленных развязка. Месть вождя племени Зурги Надиру и Лейле, его раскаяние, решение спасти обреченных были довольно обычны в произведениях экзотической тематики. То же можно отнести к «свирепым» нравам соплеменников Надира и Зурги, носящим условно-мелодраматический характер.

Излюбленные эффекты и приемы большой оперы — пожар, стихийное бедствие,— привычный для публики эпизод «спасения» — все говорило о том, что либреттисты шли проторенными путями и не ставили перед собой особо сложных творческих задач.

Достоинство либретто — в удачном сочетании лирики, драматизма и описательной картинности, что было близко складу дарования Бизе. Отдельные эпизоды (тайное признание Надира, ночная любовная сцена, внезапный приход Нурабада в святилище, где он находит Надира) заключали в себе определенный драматический интерес. Но драматургия в целом, развитие характеров, ведение действия часто заставляют желать лучшего.

В либретто нет настоящего, интенсивного развертывания драмы, которое позволяло бы так же ярко и неуклонно разви-

ваться музыке. Крайне вяло сделана завязка. Она показана не в действии, а в воспоминаниях.

Когда-то, странствуя вместе, Зурга и Надир встретили девушку редкой красоты. Оба влюбились в нее, и друзья стали врагами. Об этом повествует дуэт Надира и Зурги.

Из речитатива и романса Надира выясняется, что Надир искал и нашел чудесную деву. В дальнейшем изложении есть неясности,— когда успела Лейла узнать и полюбить Надира? Почему они расстались? Все это остается уже не только за пределами действия, но и повествования.

Драматургические «узлы» пьесы по старинной традиции вынесены в финалы. В результате (особенно если учесть слабость завязки) драматический интерес первого действия — до момента встречи Надира и Лейлы — совершенно незначителен.

Не очень удачно рассчитаны и опорные точки развития драмы, впечатляющие драматические эффекты. Например, включение во второй акт рассказа Лейлы о спасении незнакомца, который в благодарность подарил ей ожерелье. Рассказ ослабляет впечатление одной из решающих сцен послед-

него действия, когда благодаря ожерелью Зурга узнает в Лейле девочку, когда-то спасшую ему жизнь. Несообразностей и неловкостей, мельчащих и затягивающих действие, в либретто «Искателей жемчуга» очень много.

Словесный материал тоже не всегда удовлетворителен. Стихи довольно звучны, разнообразны в отношении размеров, и в качестве «канвы» достаточно удобны для композитора, но не поэтичны по существу, лишены характера, определенности, изобилуют банальными сравнениями и эпитетами («песня легкая, как птичка», «безумное опьяненье», «лоно благоуханной ночи» и т. д.). Иногда текст излишне риторичен («Из моей любви, Надир, тебе осмеливаются сделать преступленье»,—говорит индусская девушка Лейла), иногда—чрезмерно мелодраматичен (Зурга — «О гнев! О неистовство! О страшное мученье! О ревность! Дрожи!» и т. д.).

Авторы либретто не ставили перед собой задачи психологической разработки характеров, вопроса о логике драматических положений и развитии образов. Действующие лица не обладают той степенью внутренней законченности, которая сама предписывает автору дальнейший ход событий.

Наибольшая немотивированность свойственна сценическому «поведению» Зурги. Сильный и властный, он страдает от того, что Лейла любит другого и соперник — его близкий друг. Внезапные смены настроений, решений в такой ситуации вполне закономерны, но либреттисты переходят в этом отношении всякую меру [1].

Каким огромным даром воображения и чувства надо было обладать, чтобы внести живые черты в музыкальную характеристику Зурги! Бизе удалось это. Большая

[1] Лейлу, жрицу, которая должна жить в одиночестве и молить богов об удачной ловле, видят ночью с Надиром. На нее обрушивается гнев всего племени, ее ждет смерть. Зурга, еще не подозревая, кто она, хочет отпустить виновную. Узнав в ней девушку, которую когда-то полюбил, он проникается бешеной ревностью к Надиру—Надир должен умереть. Лейла умоляет Зургу пощадить Надира. Зурга решает в память прежнего простить, но любовь Лейлы к Надиру вновь разжигает его гнев — они должны погибнуть оба. Лейла готова к смерти. Она вручает молодому рыбаку ожерелье с просьбой отнести его ее матери. По ожерелью Зурга узнает в Лейле свою спасительницу. В момент, когда готовится казнь Надира и Лейлы, Зурга вбегает с вестью о пожаре селенья. Все бросаются к своим жилищам, и Зурга освобождает осужденных. Спрятавшийся Нурабад слышит признанье Зурги, поджегшего становище, и предает его в руки разъяренных соплеменников.

ария Зурги начала третьего акта живет еще и поныне в концертной практике, способна волновать искренним драматизмом, невзирая на схематичный текст и ложную в целом ситуацию. То же и отдельные речитативные эпизоды его партии.

Бизе приходилось создавать характеры часто «вопреки» либретто и в «борьбе» с ним. Нельзя сказать, что Надир, Лейла, Зурга являются в опере подлинно реалистическими образами. Это скорее традиционные оперные персонажи с элементами индивидуальной характерности. Сольные эпизоды партии Лейлы часто поверхностны, внешне эффектны, не складываются в целостный музыкальный образ. В «Искателях жемчуга» Бизе делает только первые шаги в поисках реалистического решения.

Но Надир уже не только оперный любовник. В музыкальной его характеристике есть черты характера сильного, страстного, совсем не условно-«тенорового». Не только в ситуации и тексте (когда он рассказывает, например, о своих скитаниях), но и прежде всего в музыке,—в энергии речитативов, в свежих и рельефных мелодических фразах романса, в вдохновенном пении любовного дуэта.

Бизе уже знает, как важен первый показ героя для его общей характеристики. Надо сразу найти заметные слагающие образа и особенности их музыкального выражения.

Первый рассказ Надира (см. пример 1) в сопровождении которого проступают черты «темы роковой любви» из «Кармен» (см. пример 19), а также прием «нагнета-

1

ния» тематических элементов из Andante ее увертюры,— выразительный, пластичный, отчетливо намечает очертания образа. В этом смысле он ярче, чем партия Надира в дуэте с Зургой,— первом развернутом его музыкальном номере. Бизе еще не ставит перед собой задачи сохранения интонационного единства образа, дифференциации партий в ансамбле, но уже находит отдельные жизненные штрихи и умеет дать их музыкальное выражение. Пример — общеизвестный романс Надира, полный поэтической прелести и изящества, построенный на пластичной и естественной мелодии широкого дыхания.

Эти свободные и широкие мелодии носят пока чаще всего лирический характер. Но такой полновесной, потоком льющейся лирики французская опера еще не знала. По мелодической яркости, оригинальности романс Надира, несомненно, превосходит общеизвестную каватину Фауста или романс Вильгельма из «Миньоны» Тома. Даже в лучших эпизодах «Фауста» и «Ромео и Джульетты» Гуно, всегда умеренный в выражении чувства, не достигает такого лирического пафоса, самозабвения, полноты лирического высказывания, какие нашел молодой композитор уже в некоторых сце-

нах «Искателей жемчуга». Прежде всего — в дуэте Лейлы и Надира (эпизод b-moll), где лирически-вдохновенная мелодия скрадывает в своем полете довольно примитивную ритмику стиха, прекрасно выражая лирический восторг влюбленных. В «Искателях жемчуга» мелодика Бизе еще не однородна, но красива и часто очень выразительна. Заметно желание опереться на бытовые жанры. Завуалированный вальс звучит во вступлении и в b-moll'ном эпизоде любовного дуэта. В хоре приветствий Лейле, в ее арии с хором слышны баркарольные обороты.

Иногда обращают на себя внимание драматические интонации, близкие Верди, изредка отзвуки поэтической лирики или патетики Шопена (особо ощутимы в типической фактуре соответствующих мест сделанного самим композитором клавира). В некоторых репликах Лейлы в сцене с Зургой можно усмотреть интонационное воздействие «Травиаты». В бурном хоре возмущенных индусов (финал второго действия) отчетливы интонации и приемы изложения обоих стремительных c-moll'ных этюдов Шопена, в интерлюдиях каватины Лейлы — fis-moll'ного ноктюрна. Все эти отголоски испытанных воздействий, иногда еще

проступающие в уже оригинальном стиле молодого мастера, показывают, на каких путях он утверждал себя.

Наиболее интересная сторона ранней оперы Бизе — изображение в ней Востока, ее восточный колорит. Это достаточно неопределенный «Восток»,—место действия оперы не было даже вначале точно установлено [1]. Восток такой, каким он представлялся юному энтузиасту, влюбленному в красивую, необычную обстановку действия, в романтику больших и естественных чувств.

Бизе, вероятно, не имел перед собой образцов индусских мелодий и не пытался из них исходить. Отправной точкой для него служило, повидимому, его собственное представление о стране, природе, обычаях и некоторые элементы «общевосточной» музыки в понимании 60-х годов. Редкий дар проникновения в характер и дух иноземных культур позволил композитору создать в «Искателях жемчуга» много поэтичных, колоритных и убеждающих страниц. «Восток» «Искателей жемчуга»—

[1] В апреле 1863 года Гуно, повидимому, в ответ на сообщение Бизе, говорит о «мексиканском» сюжете оперы.

не сверкающий красками реалистический восток Черноморова царства, не неистовый восток половецких плясок «Князя Игоря», а как бы более отдаленный, затуманенный мечтою, проступающий сквозь романтическую дымку.

Прекрасно, прежде всего, задумчиво-мечтательное вступление. «Жемчужные» переливы красок, слегка расцвеченных ритмическими «всплесками», быть может, рисуют картину предвечернего моря,— пленительная мягкость настроения вступления делает его одной из лучших находок молодого Бизе. Несмотря на отсутствие развития мысли (простое перемещение тем по регистрам), сам по себе найденный материал мелодически так свеж, обладает такой своеобразной ритмической жизнью, что оставляет впечатление большой жизненной полноты, выразительности, колоритности. Этому способствует и тонкое, уже в это время, владение Бизе приемами гармонического письма [1].

[1] Сочетание органного пункта в средних голосах с поступенным спуском баса ostinato создает ощущение спокойной неподвижности, протяженности, простора. Ритмическая разработка органного пункта и его «отталкивание» на соседний звук вносят некоторое разнообразие. Гармониче-

Интересны в отношении колорита также хоры и пляски искателей жемчуга. То же изящество, мягкий оттенок «восточности», но больше яркости, жизненности, блеска, необычно реалистическая трактовка привычной оперной сцены. Наиболее оригинальны первый хор («На брегу златом, где волна шумит») и дикий танец гнева и мести (в начале второй картины третьего акта), в развитии которого слышно, как растет неистовство озлобленной толпы.

Иной характер имеет известный романс Надира, с ярким отпечатком пейзажности в оркестровом отыгрыше, скорее вызывающий представление о каких-то «песчано-аравийских» просторах и далях [1], заунывном пении муэдзинов, чем о картинах индийской природы. Надир вспоминает чудесные ночи, теплый ветер, колыхавший покрывало Лейлы, свой самозабвенный во-

ская многозначность мелодии — очень характерный для Бизе прием — звучание увеличенной квинты, «оттягивание» тоники сообщают характер мечтательной, неопределенной, еле уловимой изменчивости красок.

[1] Прием применения остинатных фигур в басу и однообразное течение ограниченной тремя звуками мелодии с сильным подчеркиванием элементов фригийского звукоряда.

сторг при виде ее, и музыка романса дышит искренним чувством, пленяет нежностью колорита и той особой мягкостью, которой окутан «восток» «Искателей жемчуга».

В «Искателях жемчуга» Бизе сразу показал себя как композитор своеобразной и яркой индивидуальности. Созданная в необычайно короткий срок опера отличалась выдающимися достоинствами.

«Искатели жемчуга»—проявление большого и свежего таланта, но еще не произведение большой мысли и осознанных эстетических намерений. Бизе начал так ярко и в некоторых отношениях смело, как немногие оперные композиторы. Правда Моцарт в его возрасте был уже автором «Похищения из Сераля»,— произведения большей зрелости,— а Римский-Корсаков готовился приняться за «Псковитянку»— оперу более высокого идейного замысла. Но Моцарт обладал к тому времени значительным художественным опытом, а творчество Римского-Корсакова складывалось в иной общественной атмосфере. Условия, в которых начинал свой путь Бизе, были менее благоприятны. Все же он сразу нашел в «Искателях жемчуга» важные для себя опорные точки драматургии и жанра.

Однако ему пришлось еще много искать, прежде чем он обрел свою тему и своих героев и сумел поставить проблему личного и народного так, как это сделано в «Кармен».

Вслед за «Искателями жемчуга» Бизе решил испробовать себя в масштабах и жанре большой оперы. Так возник замысел «Ивана Грозного» на либретто Леруа и Трианона, предназначавшееся первоначально для Гуно.

Обращение к сюжету «Ивана Грозного» было явной ошибкой Бизе. Он не представлял себе эпохи и страны, о которых собирался писать. Русь XVI века была, вероятно, для композитора еще более неведомой экзотической страной, чем Индия «Искателей жемчуга».

Насколько можно судить по опубликованному изложению действия и отрывкам музыки, либретто лишено какого бы то ни было исторического и драматургического правдоподобия [1]. Похищения, заговоры,

[1] Действие начинается на Кавказе, в лагере черкесского князя Темрюка. В дочь Темрюка Марию влюбляется незнакомец (Иван IV), который дарит ей при встрече цветок. Марию похищают русские, брат ее Игорь решает отомстить за нее.

разрушения, штурмы, как во всякой другой французской большой опере. В четвертом акте невероятное нагромождение событий—поджог Кремля, осуждение героини—«черкесской княжны» Марии Темрюковны и ее брата на казнь, заговор против царя и ослабление его власти, смертельный припадок Ивана.

На такое либретто, конечно, нельзя было написать убеждающее произведение. Бизе не мог не чувствовать его несообразностей; возможно, его привлекли, как и в предыдущей опере, лишь отдельные драматические эпизоды.

Во время оргии в лагере Ивана молодой болгарин поет серенаду. Царю не нравится песня и он затягивает воинственную казацкую (!) песню. Приводят Марию. Девушки (хор в сопровождении органа) умоляют Ивана пощадить ее. Сестра Ивана Ольга, монахиня, уговаривает Марию искать утешения у подножия распятия.

В Кремле. Игорь хочет убить Ивана, но его удерживает любовь народа к царю. Вместе с Темрюком и Игорем жаждет отомстить Ивану и боярин Юлов, дочь которого должна была стать женой царя.

Из церкви выходят — при звуках органа — Иван и Мария (под покрывалом). Юлов обещает впустить Игоря в свадебную спальню царя.

Иван предлагает Марии, как царице празднества, взойти на разукрашенную барку. Игорь узнает

Музыка «Ивана Грозного» (по отзывам изучавших ее исследователей) заключает в себе страницы, вызывающие интерес и даже восхищение. В ней проступают черты самостоятельности, иногда величавости стиля, которые будут впоследствии развиты в «Дон Родриго». Наряду с этим отмечается несоответствие музыки теме, подражание Верди, а как чисто музыкальный промах—перегруженность инструментовки.

Основной порок «Ивана Грозного» заключается, повидимому, не только в либ-

Марию, и не зная, что она жена царя, поверяет ей свой замысел. Мария любит Ивана и умоляет Игоря убить ее.

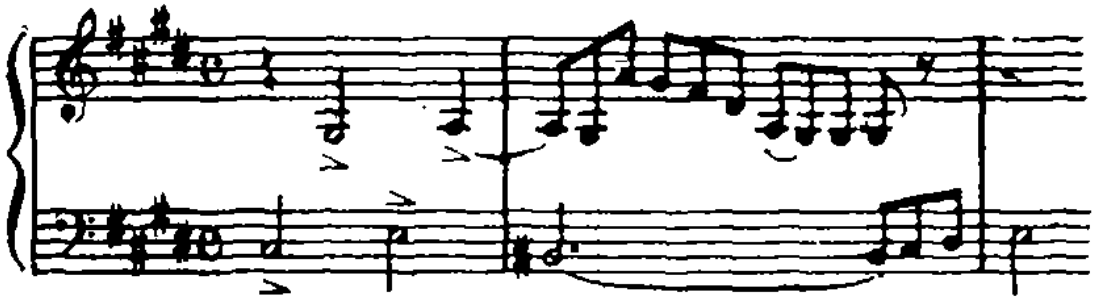
Появляется царь с Юловым, который доносит ему о готовящемся покушении и называет среди заговорщиков Марию. Иван в глубоком горе. Офицер сообщает, что чужеземцы подняли мятеж и подожгли Кремль. Иван в гневе решает закопать Игоря и Марию заживо и падает в припадке. Его объявляют мертвым. Юлов должен наследовать царю.

Вокруг дворца бродит Темрюк, оплакивающий участь своих детей. К нему присоединяется переодетый Иван. Темрюк поверяет ему, что Юлов решил погубить Марию. В Иване вновь просыпается любовь к ней.

Игорь и Мария предстают перед судом. Юлов требует, чтобы с Марии сорвали корону. Раздается крик «святотатство!» Это Иван. Он велит казнить Юлова и возвращает себе Марию и трон.

ретто, но и в характере музыки, далекой от сюжета. В музыке «Ивана Грозного» имеются отдельные удачи. Первое появление царя сопровождается темой, в которой ощущается значительность образа:

2



Тема любви Марии одна из редко-красивых и благородных тем:

3

В некоторых эпизодах можно отметить яркость, характерность, размах. Обращает на себя внимание попытка, правда, очень робкая, использовать интонации русской

народной песни. Во вступлении к третьему действию проступают обороты, близкие песне «Про татарский полон», хотя и в несоответственной гармонизации и фактуре:

Но отсутствие определенности и единства характера, общий отпечаток стиля большой оперы, несообразности (молодой болгарин поет серенаду, Иван — казацкую песню; хор девушек, просящих за Марию, выход царя из храма идут под аккомпанемент органа; танцы в начале третьего акта написаны в движении вальса и т. д.) значительно превышают отдельные удачи,

«Иван Грозный» оказался для Бизе шагом назад по сравнению с «Искателями жемчуга». Наметившиеся в «Искателях жемчуга» черты оперного реализма, собственная концепция, своеобразные элементы жанра и музыкального языка не нашли продолжения и развития.

«Переоценка ценностей» и напряженный внутренний рост в годы, непосредственно последовавшие за окончанием «Ивана Грозного», заставили Бизе пересмотреть и свои позиции оперного композитора.

*

«Пертская красавица», возникшая почти непосредственно вслед за «Иваном Грозным», носит на себе особенно отчетливый отпечаток общего кризиса мировоззрения и переломного момента творчества. Роман Вальтера Скотта, из которого заимствован сюжет оперы, не нравился Бизе. Композитор находил его «отвратительным,» но допускал, что при переделке может получиться хорошее либретто. Либретто, сделанное Сен-Жоржем и Адени, Бизе расценивал в целом как «эффектную пьесу»; однако характеры казались ему мало рельефными, и он хотел исправить ошибку либреттистов. Еще менее удовлетворяли Бизе стихи—

над многочисленными прозаизмами текста композитор просто смеялся. «Я не пользуюсь словами, чтобы сочинять, — писал он; — я не смог бы найти ни одной ноты».

Как понимал Бизе «эффектную пьесу», и что могло удовлетворить его в либретто «Пертской красавицы»? Сюжет не отличался новизной. История бедной девушки, в судьбе которой сыграли роковую роль домогательства влюбленного в нее высокопоставленного лица — была обычной для оперных либретто канвой. Начиная с «Сороки-воровки» Россини и «Сомнамбулы» Беллини этот сюжет—в тех или иных вариантах—неизменно возвращался на оперную сцену. Правда, в данном случае была необычная обстановка действия—старинная Шотландия, суровый колорит северной природы, нравы корпорации ремесленников с их особыми понятиями о чести, условиями жизни и быта. Но именно эту сторону сюжета либреттисты почти не использовали и предоставили композитору очень шаблонную драму с запутанной интригой, плоским текстом и слабо очерченными, по словам самого Бизе, характерами.

Драма дочери перчаточника Катерины Гловер, в которую влюбился правитель города герцог Ротсай, и ее жениха, ору-

жейника Генри Смита, была простой жизненной драмой. Она требовала такого же простого и ясного раскрытия. В действительности же развитие сюжета оказалось в либретто сильно загроможденным, и основной пружиной действия стала весьма примитивно понимаемая тема ревности.

Цыганка Маб, преследуемая молодыми людьми из свиты герцога, просит у Генри пристанища. Ее видит в его доме Катерина. В гневе и ревности Катерина бросает подаренный ей Смитом чеканный цветок, который Маб поспешно поднимает. Это завязка.

Из поступков Катерины и Маб проистекают самые разнообразные последствия. Герцог просит свою бывшую любовницу Маб устроить ему свиданье с Катериной. Вместо Катерины в носилки герцога садится замаскированная Маб. Подмастерье Гловера Ральф, принявший Маб за Катерину, спешит предупредить об этом Смита.

Утром во дворце, когда Гловер приходит просить герцога почтить своим посещением свадьбу дочери, Смит публично отказывается от Катерины. Тронутый мольбой и клятвами девушки, он уже готов взять свои обвинения обратно. Но цветок Катерины (который герцог снял во время ноч-

ного свидания у Маб) на груди герцога вновь возбуждает ревность Смита. Это кульминация.

В дальнейшем Смит, невзирая на заверения понявшего свою ошибку Ральфа, его товарищей и собственные попытки Катерины вернуть его любовь, продолжает упорствовать в своих подозрениях и решается поверить только «божьему суду». За честь Катерины должен биться Ральф. Вмешательство предупрежденного Маб и прибывшего на место поединка герцога заставляет Смита уверовать в невиновность невесты. Он спешит вернуться к потерявшей от горя рассудок Катерине. При виде Смита, который, притворяясь влюбленным, поет серенаду переодетой в ее платье Маб Катерина приходит в себя и теперь уже ничто не может помешать счастью влюбленных.

Конфликт, несмотря на обилие «случайностей», является в основе своей все же вполне жизненным и допускает создание впечатляющей драмы. Однако либреттисты опошлили сюжет и придали ему неестественный поворот [1].

[1] Смит не верит Катерине, Гловеру, товарищам,— достаточно нескольких слов герцога, и он готов признать безупречность поведения своей невесты. Герцог, считавший, что Катерина стала его

Взаимная ревность влюбленных показана не как следствие большой любви, а как мелкое «салонное» чувство. Все это носит очень поверхностный характер, производит впечатление банальной светской интриги.

При таком развертывании фабулы и ее общей направленности трудно говорить о логике развития образов, об их индивидуальной яркости. Особенно неудачен образ Катерины, все настроения и действия которой необоснованны, угловаты и резки. До переломной сцены третьего акта—отказа Смита от брака—Катерина только легкомысленная барышня; затем она совершенно внезапно превращается в сильно и глубоко чувствующую девушку. Безрассудное кокетство и отчаяние любящего сердца существуют как бы порознь и совсем не связаны между собой.

Более последовательна сценарная обрисовка Смита, хотя намеченный образ все же очень бледен. Ярче—Ральф, второстепенный персонаж. И совсем уж неудачен

любовницей, узнав о том, что Маб обманула его, думает только о том, чтобы восстановить честь Катерины. Безумная Катерина, боясь, что Генри действительно принимает за нее Маб, внезапно обретает разум. Таких натянутых положений и немотивированных действий очень много.

герцог, в котором трудно отделить нежного влюбленного от опытного волокиты.

Драматургия либретто также слаба — те же неожиданные и неоправданные переходы, отсутствие логической и ясной линии ведения действия. Особенно показателен в этом отношении второй акт, изобилующий описательными и вводными эпизодами. Почти один за другим следуют хор стражи, карнавальный хор, застольная песня, цыганская пляска, куплеты Маб, серенада, ария Ральфа. Важна во втором действии в плане характеристики действующих лиц лишь ария Ральфа, а как драматургические «узлы»—поручение, данное герцогом Маб и ее решение занять в носилках место Катерины и — появление в окне Катерины после отъезда Маб. Все остальное могло в этом акте не быть. Герои — Катерина и Смит фигурируют в нем только эпизодически.

Существенный недостаток либретто—часто случайное распределение музыкальных номеров. Важнейшая сцена внутреннего перелома в Смите, возрождение в нем веры в Катерину и ее любовь,— скрыта от зрителя. Вот где требовалась бы настоящая большая, «узловая» оперная ария. Но либреттисты не учли этой необходимости.

Не понял ее и композитор, и о событиях на месте поединка зритель узнает только из беглого пересказа Маб.

На эффекты в общепринятом понимании либреттисты действительно не поскупились. Они обильно уснастили либретто уже сильно опошленными номерами и сценами — публичным отказом героя от руки якобы изменившей ему возлюбленной, сценой сумасшествия героини, ее внезапным пробуждением, маскарадами, игорными залами, застольной песней, колоратурной «балладой сумасшествия» и т. д.

Бизе, конечно, понимал эффектность пьесы совсем иначе — не без основания именно эти эпизоды получились музыкально наименее оригинальными и неинтересными. Трудно представить себе Бизе, даже в эти его еще юные творческие годы, как поборника чисто внешних театральных эффектов. То, что он называл «эффектностью» пьесы, коренилось для него в драматизме сюжета и положений, которые содержались в либретто, несмотря на все его банальности. Бизе прекрасно учитывал уже значение драматического эффекта в общем ходе действия и специальных требований театральности в оперном целом. Коллизия подобранного цветка, появление Катерины

перед Ральфом после отъезда носилок, замена Катерины Маб, разрыв Смита с Катериной давали возможность создания нескольких ярких, драматичных сцен.

Что же удалось сделать в «Пертской красавице» Бизе? В чем проявились его черты драматурга, его смелая мысль и большое чувство жизни?

В еще большей мере, чем в «Искателях жемчуга» Бизе пришлось обходить и преодолевать недостатки либретто. В некоторых случаях огромный запас воображения и поэзии помог ему создать впечатляющую и красивую музыку. Юность таланта способна разрешать такие задачи, когда все как бы привносится изнутри, от щедрости дарования и кажется, что все можно сделать прекрасным. Но это далеко не всегда было действительно возможным.

Дело было не только в качестве либретто. В «Пертской красавице» сам Бизе еще весь в брожении. В ранее написанных «Искателях жемчуга» больше художественной цельности, пластичности, единства. Но в «Пертской красавице» Бизе поставил перед собой новую и более сложную задачу. В замысле оперы и его выполнении отчетливы попытки серьезного реалистического раскрытия простой жизненной темы, в

музыке больше смелых находок, а в самом выборе сюжета — осознанных требований. Несмотря на противоречивость и крупные недостатки, часто объясняющиеся спешкой, опера в лучших своих эпизодах (дуэт Катерины и Смита, ария Ральфа, ария Смита, цыганская пляска) блещет силой мелодического вдохновения, устремленного вперед таланта и незаурядным мастерством.

Полнотой реалистической жизненности дышит любовный дуэт первого действия. Полновесные мелодические фразы в голосах и широко симфонизированной ткани оркестра привлекают широтой и яркостью выражаемого чувства — сладостного упоения, пылкой влюбленности — и совершенно опрокидывают мелкую салонность словесного текста:

Прелестная ария Смита, в которой звучат печаль и горечь попранного чувства, обна-

руживает «моцартовскую» легкость и прозрачность лирического письма. Ария опьяневшего Ральфа, пытающегося заглушить вином безнадежную любовь к Катерине, поражает смелостью сочетания трагичности и комизма, характерностью интонаций голоса и реплик оркестра, одновременно гротескных и человечески-выразительных.

Это из сферы чувства и драмы. С другой стороны, ряд колористических и жанровых сцен, овеянных необычайной прелестью и изяществом — ночной обход, серенада Смита [1], цыганская пляска, менуэт-антракт, хор в утро св. Валентина,— говорят уже не только о талантливости, но и о настоящем мастерстве в изображении опоэтизированных, и в основе вполне реальных, народных и жанровых сцен.

Можно считать, что до «Пертской красавицы» (за исключением большой народной сцены второго действия «Фауста») французская опера почти не знала их. Утонченное изящество цыганской пляски, ее завораживающее движение, прозрачность и острота рисунка и фактуры совсем необычны и новы:

[1] Перенесена из «Дон Прокопио».

Также и глубокие сумрачные краски ночного обхода горожан или светлый, радостный колорит и простота хора нареченных, поэтизирующего старинный народный обряд и построенного в характере народной песни. Только в воздушно-легких красках некоторых берлиозовских партитур мог почерпнуть Бизе кристальную чистоту и тонкость менуэта, где соединение флейт и арф создает такой чудесный поэтический эффект.

В этих эпизодах Бизе выступает совершенно освобожденным от романтических условностей большой оперы, от привычной незначительности образов и мелкости стиля оперы комической. Эти сцены звучали смело, свежо и жизнерадостно. В них уже не только в плане колористическом, но и жанрово-реальном проявлялась характерная устремленность будущего автора «Ар-

лезианки» и «Кармен» к изображению картин народной жизни.

В известной мере Бизе мог ориентироваться на поэтический колорит и стиль «Pré aux Clercs» Герольда, но у Герольда не было яркости контрастов и красок, которые так характерны уже для двадцативосьмилетнего Бизе.

Не случайно менуэт в музыке к «Арлезианке», цыганская пляска в партитуре «Кармен» живут именно как народные сцены и вполне слились с знаменитыми шедеврами.

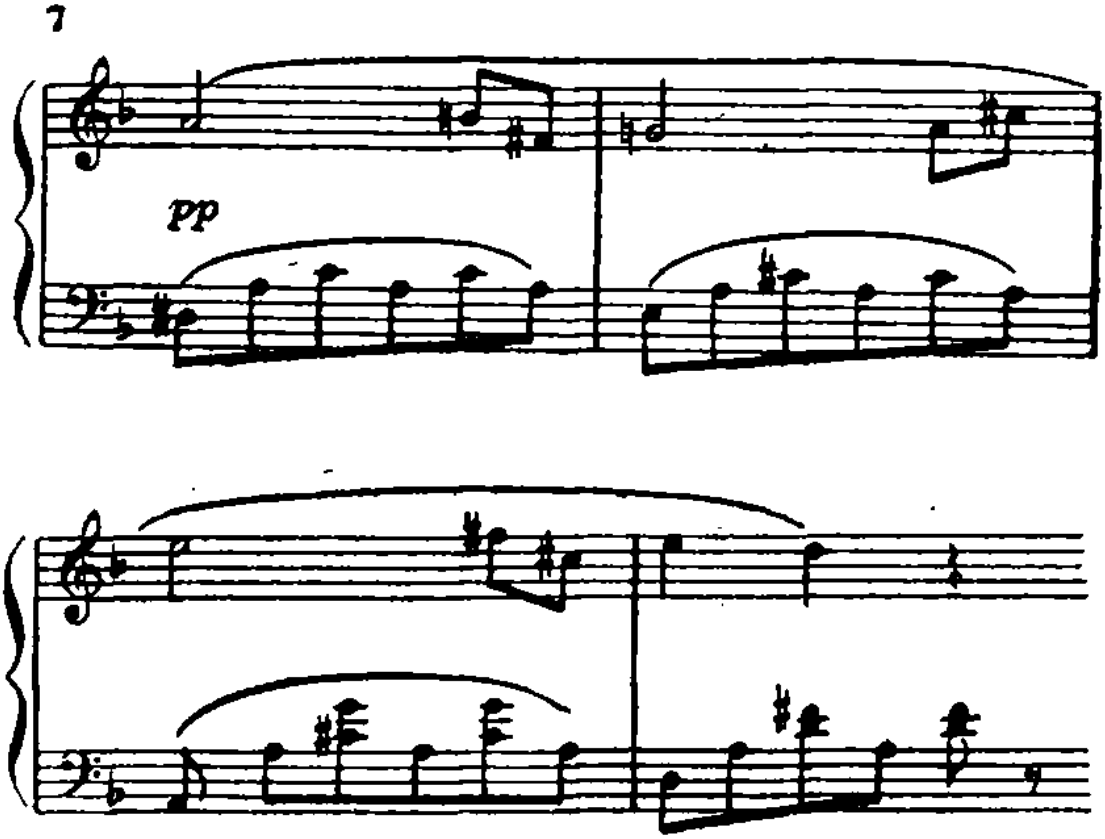
Наконец, в «Пертской красавице» молодой композитор уже широко применяет принципы симфонизации оперного действия. Богатый полнозвучный оркестр в дуэте Катерины и Смита берет на себя функцию раскрытия чувств влюбленных. Широкая и выразительная мелодия захватывает в своем течении диапазон, слишком обширный для человеческих голосов. Оркестр выявляет правду отношений Катерины и Смита, в то время как по ходу развития сюжета Смит еще не решается высказать свои чувства, а Катерина, поддразнивая его, ведет легкий разговор. На фоне изящного менуэта (бал во дворце) происходит объяснение герцога с Маб, выдающей себя за

Катерину. Оркестр говорит о душевном богатстве страдающего Смита в его арии и вторит горести Ральфа, запившего от неразделенной любви. Бизе сам сознавал новаторское значение «Пертской красавицы». «Это хорошо,— писал он об опере,— я уверен, потому что это устремлено вперед».

Не все было хорошо в «Пертской красавице». Отдельные, даже блестящие, достижения, обещания громадного таланта не снимают противоречивости произведения в целом, колебаний в общем замысле, а отсюда — нечеткости жанра, стилистических неровностей и даже пестроты.

«Пертская красавица» — драма двух любящих, и преследования герцога во многом тому виной. Однако в вопросе определения конфликта, взаимоотношений трех действующих лиц, их драматургической функции Бизе теряет реалистический критерий. Стремление воспеть поэзию любви настолько сильно, что композитор наделяет настоящими чувствами не только Катерину и Генри, но и обольстителя-герцога. Одна из самых красивых тем «Пертской красавицы», которая может быть охарактеризована как тема любовного упоения, поэтической влюбленности, сопровождает, главным образом, герцога в его сценах с

Катериной, появляясь в соответствующих местах, сразу создает атмосферу изящных ухаживаний и обольстительных любовных грез:



В общем развитии действия тема приобретает почти лейтмотивное значение.

В этом случае возможный сам по себе вариант вступил в резкое противоречие с замыслом оперы как жизненной драмы, с сочувственной и глубокой трактовкой Смита и его любви к Катерине. «Пертская красавица» — драма людей из низших классов (которая пройдет через все творчество

Бизе) — не допускала поэтизации образа герцога. То, что было уместно в рамках лирической комедии типа написанной позднее «Джамиле» или классической «Pré aux Clercs», оказалось немыслимым в драме. Вопрос о жанре встал остро.

Единство замысла обеспечивает единство жанра — неясность первого неизбежно влечет нечеткость второго. Это и выявилось в «Пертской красавице». На пути от комедии к драме Бизе не нашел еще верных соотношений. Поэтому первое действие начинается комедийно-легким хором оружейников, работающих в мастерской, поэтому, когда герцог говорит Катерине комплименты, Смит изо всех сил стучит молотом, чтобы заглушить его слова. Но разрыв Катерины со Смитом в конце того же акта носит далеко не комедийный характер, и чем дальше, тем более вступают в свои права драматические элементы сюжета.

Сольные эпизоды партии Катерины (ария о карнавале, баллада сумасшествия), шествие карнавала, застольная песня и некоторые другие номера отмечены чертами плохой традиционности, невысоким качеством музыкального материала. Иногда трудно поверить, что это писал Бизе. Нет ничего общего между очаровательным хором

нареченных и банальным хором игроков, между цыганской пляской и застольной песней. Но нельзя забывать, что основное творческое внимание Бизе было устремлено на драму, и здесь его поиски были особенно трудны.

Бизе пытается опереться на классические образцы. В «Пертской красавице» больше, чем в «Искателях жемчуга» он выступает иногда в роли не свободного от подражаний ученика. Напластования достаточно отчетливы. У кого же он учится? Отчасти у Гуно, но в этом случае Бизе идет дальше учителя,— его лирика богаче, реалистичней, многогранней, хотя менее целостна и ровна. Некоторые речитативы Смита, оркестровые реплики приводят на память автора «Фауста». С музыкой Гуно Бизе еще крепко связан, но он самостоятельно развивает черты оперного стиля Гуно и выходит уже за его пределы.

Бизе учится и у Верди. Начало сцены во дворце—бальная музыка и игорный зал— заставляют вспомнить Верди среднего периода,— «Травиату» и отчасти «Риголетто» — сходную музыку в аналогичных ситуациях. Но это эпизоды второстепенные, «фоновые», и Бизе, работавший над «Пертской красавицей» в страшной спешке, едва

ли ставил перед собой в таких случаях какие-либо особые задачи.

Бизе учится и у Мейербера, и здесь ему меньше всего удается остаться самим собой. Первая реплика Смита в интродукции берет начало от выхода Рауля. Характер выделения отдельных вокальных линий и сочетания голосов в ансамблях напоминают ансамбли «Гугенотов» (септуор, дуэт второго акта). Следование финалу второго действия «Гугенотов» в финале третьего акта «Пертской красавицы» подсказывает драматическая ситуация — Генри отказывается жениться на Катерине и оскорбляет ее перед лицом герцога и двора, как это делает и Рауль в отношении Валентины, которую считает любовницей Невера. Но сходны не только сюжетно-драматургические данные — Бизе подпадает под влияние Мейербера и в характере их музыкального воплощения. Сольные эпизоды Катерины в финале звучат трагической патетикой, вносят необычный для Бизе приподнятый тон. На хоровых темах финала лежит отпечаток мейерберовских финальных тем, монументально-отвлеченных в смысле выразительного качества, лапидарных по складу, но предполагающих большое развитие в широких и мощных формах.

Все эти воздействия говорят о переломном характере оперы, попытках композитора «на ходу», в процессе творчества воспринять и усвоить наиболее значительные достижения современного ему западноевропейского музыкального театра. Бывают случаи, когда он поддается далеко не лучшему,— колоратурная баллада сумасшествия Катерины слишком похожа на многие аналогичные сцены эпигонов итальянской оперы, куплеты Маб сильно напоминают приемы облагороженной оперетты.

«Пертская красавица» отобразила всю силу начинавшегося кризиса. Но в ней уже были намечены и пути выхода,— через углубление драмы и реалистическую трактовку народных сцен.

Те же противоречивые тенденции, повидимому, определили и характер музыкальных исканий в опере «Кубок Фульского короля». В сентябре 1868 года Бизе писал Галаберу: «Во мне совершается такая радикальная перемена с точки зрения музыкальной, что я не могу рисковать своей новой манерой, не подготовившись предварительно в течение нескольких месяцев». Работа над «Кубком Фульского короля» совпадает с периодом «подготовки». Путь, который вел к реформированию комической

оперы («Я хочу... попробовать изменить жанр комической оперы»,— писал Бизе спустя несколько месяцев, в феврале 1869 года) едва ли мог проходить через большую романтическую оперу «Кубок Фульского короля», над которой Бизе работал усердно, но не увлеченно.

Действие оперы происходит в древнейшие мифологические времена. Умирающий король завещает свое королевство и драгоценный кубок — символ власти, данный первому королю Фулы Королевой океана Кларибель,— своему шуту Паддоку. Выбор падает на Паддока потому, что возлюбленная короля Мирра пренебрегла чувством повелителя и стала любовницей его предполагаемого наследника — Ангюса. Когда король умирает, Паддок на глазах у Мирры и всего двора бросает кубок в море. Мирра обещает свою любовь тому, кто достанет кубок, и влюбленный в нее молодой рыбак Иорик бросается в бушующие волны.

Королева океана Кларибель любит юношу-рыбака. Когда Иорик попадает в ее владения, Королева пытается удержать его. Видя безнадежность своих желаний, Кларибель возвращает Иорику кубок и отпускает его обратно на землю. Если она

понадобится ему, Иорик должен лишь выпить из кубка и трижды позвать ее.

Мирра принимает спасенный Иориком кубок, но руку свою отдает Ангюсу. Потрясенный Иорик поднимает тост за Кларибель и зовет Королеву океана. Волны затопляют дворец и обрушивают его на головы Мирры, Ангюса и придворных. В глубине моря видны торжествующие влюбленные Иорик и Кларибель [1].

Что могло быть близко Бизе в сюжете «Кубка Фульского короля»? Фантастика не интересовала его, неведомые времена и места действия—тем менее. Это был уже пройденный этап. Не могла привлечь его и холодная и жестокая Мирра, бесцветный, как он сам его назвал, Ангюс, даже мудрый и скептический Паддок. Воображение Бизе должен был волновать прежде всего Иорик с его безумной любовью к Мирре. И, действительно, в Иорике любящем робко, но самозабвенно, в его страстных порывах отчаяния и надежды Бизе увидел привлекавшие его психологические черты, образ самоотверженной и мучительной стра-

[1] Содержание либретто и некоторые темы «Кубка Фульского короля» опубликованы в книге Winton Dean-Bizet, L. 1948.

сти — то, что составит впоследствии основу характера Фредери в «Арлезианке», а затем Хозе. Насколько можно судить по опубликованным отрывкам, тематический материал, связанный с образом Иорика и его трагической любовью к Мирре, является наиболее ярким в опере. Это уже «настоящий» Бизе, не только поэт лирических и нежных чувств «Пертской красавицы», но и больших страстей, психологически оправданных и социально объясненных. Во вступлении к опере появляется трагически-напряженная тема:

это — первый набросок темы Фредери в «Арлезианке» (см. пример № 17). В финале первого акта,— когда Иорик обращается к Мирре,— прежде чем броситься за кубком — звучит тема обращения Хозе к Кармен («Ты моя, и не отдам я»...) в момент высшего напряжения их ссоры в горах:

9 „Кубок Фульского короля“ I д.

9. „Кармен," III д.

Позднее Бизе найдет в этих темах еще более выразительные интонации, сделает их более пластичными, более гибко профилированными. Но и в таком, первоначальном варианте, обе темы резко отличаются от остальных известных тем оперы своим индивидуальным и подчеркнуто-выразительным характером. «Вы занялись живописной стороной,— пишет Бизе Галаберу.— Это хорошо! Но прежде всего любовь! любовь!»

В конце концов, Бизе отказался от окончания далеко продвинувшейся оперы. Но «Кубок Фульского короля» сыграл очень важную роль в его творческом развитии.

В чуждом сюжете «Кубка» Бизе нашел свою тему и своего героя,— тему беззаветной всепоглощающей любви, вступающей в конфликт с обычным окружением, и образ человека из народа, способного на огромное чувство, смертельно раненного себялюбием и холодностью. Первые шаги на пути музыкального воплощения этого образа и его гибельной страсти также были сделаны в работе над «Кубком Фульского короля».

*

Только через четыре года после незавершенного «Кубка Фульского короля» появляется «Джамиле» — опера, в которой Бизе, реформируя музыкально-комедийный жанр, создает новый тип лирической оперы.

В поэме «Намуна» А. де Мюссе вскользь рассказывает историю богатого египтянина, постоянно менявшего возлюбленных из боязни привязаться к ним, и девушки-рабыни, покорившей изменчивого властелина своей преданностью. Этот беглый эпизод, в котором героиня даже не названа по имени, послужил основой для либретто «Джамиле». Мало действенное и лишенное ярких драматических положений, либретто «Джамиле» все же сохраняло в се-

бе колорит сказочного Востока, общий аромат поэмы Мюссе. Оно написано довольно красивыми стихами. Для Бизе этого оказалось достаточно. Из очень скромных данных он создал прелестное произведение. Утонченный скептицизм «Намуны» Мюссе уступил место изящной поэтической лирике. В «Джамиле» Бизе, наконец, удалось осуществить свою «новую манеру» и «изменить», как он хотел, жанр комической оперы. Вместо незатейливых приключений и неинтересных персонажей появился жизненный конфликт и люди сердечных задушевных чувств. Вместо утратившей живость и изящество прежней комической оперы, ставшей просто поверхностной «музычки» — музыка редкой красоты, обаяния и мастерства. Как будто не видевший других реальных поводов проявить себя, Бизе решил в этой маленькой комической опере, которой не придавали серьезного значения, рассыпать все богатства созревшего дарования, подытожить музыкальные искания прежних лет и напряженную работу художника.

Можно не сомневаться, что композитор предпочел бы сделать это на другом сюжете и в иных рамках. Скромная задача сочинения одноактной оперы для съезда

публики не предполагала такой щедрости ума и таланта. Иногда кажется, что в партитуре «Джамиле» слишком много изобретательности и красот, что она перегружена редкостными находками. Но чудесный талант Бизе сумел сгладить это «слишком», уравновесить прекрасным чувством меры избыток богатств.

В «Джамиле» Бизе впервые достиг полного единства замысла и воплощения, зрелости мастерства, которое уже не покидало его и обещало так много в дальнейшем. Он поставил себе целью создать лирическую повесть о глубокой и преданной женской любви и все частности действия, все средства подчинил этой основной мысли. Поэтому в центре оперы оказался привлекательный образ юной рабыни, сообщивший всему произведению отпечаток поэзии и благородства. Пресыщенный Гарун превратился в человека, увлеченного романтической мечтой о неизведанном (нечто в роде романтизированной транскрипции Дон Жуана). Образ управителя Сплендиано оказался «отделенным» от основных действующих лиц чертами легкой комедийности и сказочной гротескности; так же и — торговец рабынями и друзья Гаруна. Хор лодочников Нила в интродукции

запечатлел красивую обстановку действия, на фоне которой развернулись события.

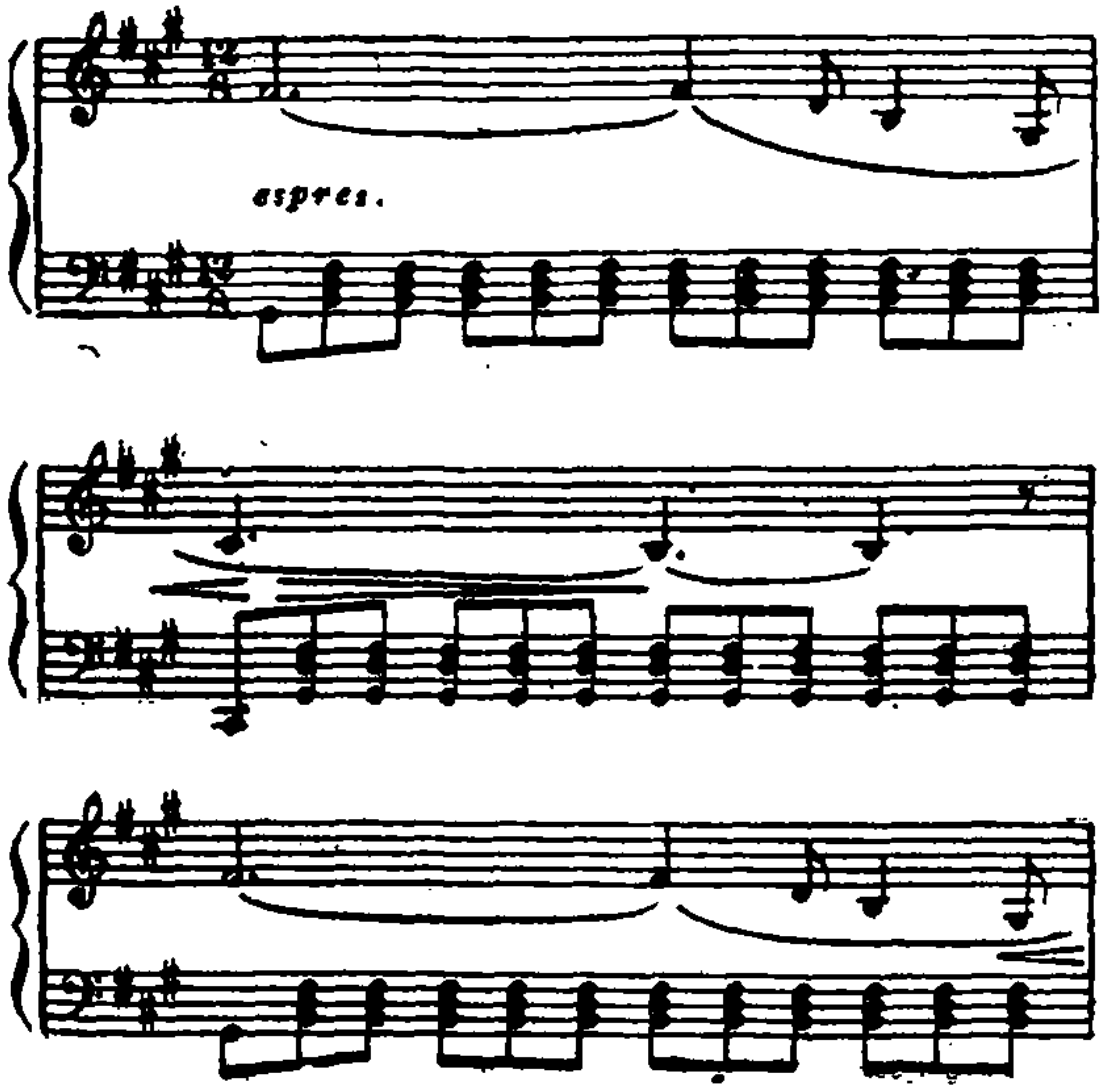
Поэтический сюжет легко поддавался музыкальному претворению. В нем не было драматических конфликтов, преобладали лирические состояния. Всепобеждающая сила любви должна была утвердить себя не в бурях и столкновениях, а в мягком воздействии женственности. Лежащие в основе «Джамиле» жизненные коллизии подверглись смягчению. Мечтательная лень Гаруна, гротескные ужимки Сплендиано, любовь и нежность Джамиле оказались вплетенными в единую ткань лирического повествования.

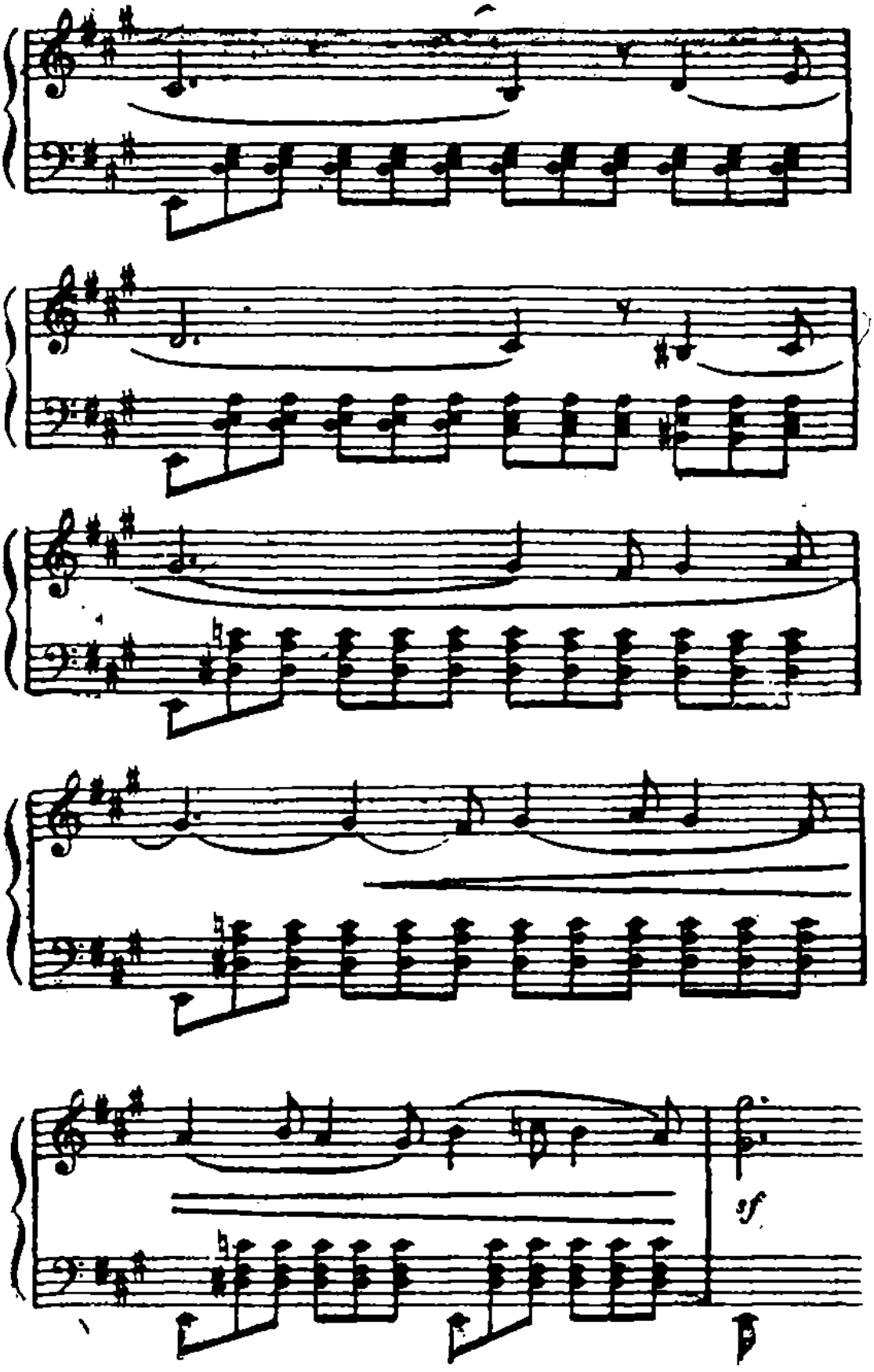
В «Джамиле» Бизе впервые достигает полного единства образа. В данном случае носительницей идеи большого и самоотверженного чувства является героиня, и Бизе отдает преимущественное внимание ее обрисовке. Здесь уже не может быть речи об уступках требованиям публики и певиц в отношении партии примадонны. Бизе отказывается от какой бы то ни было виртуозности и вопреки традиции поручает партию Джамиле меццо-сопрано, мягкий и теплый тембр которого уже заключал в себе начала ее характеристики. Джамиле всегда в опере на первом плане. Все, что происходит

до ее появления — хор лодочников, грезы Гаруна — лишь подготавливает его, вводит в обстановку действия, ситуацию, слегка очерчивает образ ее возлюбленного. Джамиле проходит по сцене мимо Гаруна, еще не говоря ни слова, и с этого момента начинается действие.

Появление Джамиле (симфонический эпизод-тема Джамиле):

10




sf

ее газелла о короле Лагорском и его верности в любви, жалоба, партия в терцете и финальном дуэте с Гаруном отмечены различными оттенками мягкой и теплой лирики. В то же время они очень разнообразны по характеру, мелодическому складу, гармонической окраске. Тема Джамиле — мелодия широчайшего дыхания и огромного лирического наполнения, богатая интонациями и внутренним движением, как бы вобрала в себя основные качества, музыкальной характеристики героини [1]. Все остальные темы Джамиле, всегда совершенно самостоятельные, несут на себе ее отпечаток, кажутся вариантами основного мелодического образа, хотя имеют с ним только обще-характеристическую и иногда отдаленно-интонационную общность. Газелла написана в танцевальном движении, жалоба — в плане лирически напевной кавати-ны или ариозо, реплики в ансамблях — как широкие песенно-мелодические эпизоды. Но все подчинено единому представле-

[1] Несмотря на характер полновесной глубокой лирики, тема Джамиле близка драматическим темам любви Иорика в «Кубке Фульского короля» и Фредери в «Арлезианке» — зерно темы, общий рисунок, отдельные интонации, развитие-нагнетание в середине.

нию образа героини и утверждает это единство в богатстве и разнообразии оттенков и форм.

Наряду с Джамиле даже Гарун становится фигурой второго плана. Его куплеты об изменчивости страстных желаний, песня с хором об удаче в игре («Фортуна-женщина»), ансамбли с Джамиле и Сплендиано отмечены изяществом, оригинальностью,— как в песне с хором a capella,— многообразием мастерства. Но только тогда, когда пресыщенный Гарун начинает испытывать ответное чувство, Бизе ставит его как бы на один уровень с героиней, раскрывая его партию в финальном дуэте как вдохновенный лирический порыв.

Сплендиано — управитель Гаруна, торговец рабынями, друзья его — слегка гротескные персонажи. Это отделяет их от Джамиле, от ее возвышенных чувств. Поэтому и в музыкальной обрисовке Сплендиано, преобладает характерное начало:

11

Мягкости рисунка и колорита партии Джамиле противопоставляется острота линий и разграниченность светотени.

Несложность фабулы позволила сосредоточить внимание на психологической стороне. Раскрытие мира многообразных лирических чувств должно было перенести центр тяжести с действия на переживание. Сообразно этому драматургическая линия развернулась не в стремительном натиске, а с медлительной мягкостью. В этом плав-

ном течении разнообразие оттенков и градации чувства стали особенно заметными. Сама драматургическая кульминация носит лирический характер — это жалоба Джамиле, узнавшей о решении Гаруна расстаться с ней. Подлинной кульминацией в развитии этой маленькой, но с широкими формами, оперы является большой финальный дуэт, в котором утверждает себя победившая и торжествующая любовь.

В «Джамиле» Бизе, как и в «Искателях жемчуга», стал перед необходимостью воссоздания восточного колорита. Эта проблема разрешена в «Джамиле» с особой гибкостью. Элементы «восточной», в данном случае алжирской и арабской, музыки проступают иногда очень отчетливо. Газелла Джамиле, хор друзей Гаруна, хор лодочников, пляска альмэ насыщены интонациями, гармониями, ритмами Востока,— заунывно-повествовательными в газелле, остро-причудливыми в танце:

Но проблема колорита обычно решается Бизе не в узко-этнографическом плане, а в более *широком*. «Восток» «Джамиле» не только в мелодических оборотах и ритмах, но и в воспроизведении ряда психологических и общеэстетических мотивов — в изнеженной мягкости и томности мелодий, в «узорности» музыкальной ткани, в особой «приглушенной» матовости красок,— как на старинных коврах. Восток не географических описаний, или исторических записей, а данный как бы в претворении поэзии самих восточных народов, в поэтическом воссоздании приемов и черт народного искусства. Мельчайшие детали колорита выступают с необычайной ясностью. Не только основные действующие лица, но и обрисовка окружения, фона получили чеканную отделку. Острота рисунка — особенно в гротескных эпизодах шествия торговца рабынями, куплетов Сплендиано — сочетается с утонченной лирикой газеллы или пляски Джамиле.

С появлением «Джамиле» жанр комической оперы оказался действительно «измененным».

*

От «Джамиле» путь лежал к началу «Кармен» и затем к «Дон Родриго».

«Дон Родриго» презназначался для театра Оперы, и это уже ставило композитора перед рядом определенных требований. На этот раз жанр большой оперы не испугал Бизе. Напротив, он давал ему возможность коснуться тех тем, к которым со времени событий 1870 года все чаще обращалась его мысль. Тема Родины, защиты Отечества приобрела для него огромный смысл. Создание оперы об испанском народном герое отвечало созревшей внутренней потребности.

Но проблема героического в музыке уже не могла быть решена привычными средствами большой оперы. Бизе ясно понимал это. Именно в эти годы он впервые занялся глубоким изучением творчества Бетховена и судил теперь о нем совсем иначе, чем в дни юности. Теперь Бетховен для него — «бог — как Шекспир, как Гомер, как Микель-Анджело», и «величайшими страни-

цами, которыми обладает наше искусство», Бизе считает «симфонию с хорами», т. е. Девятую симфонию Бетховена.

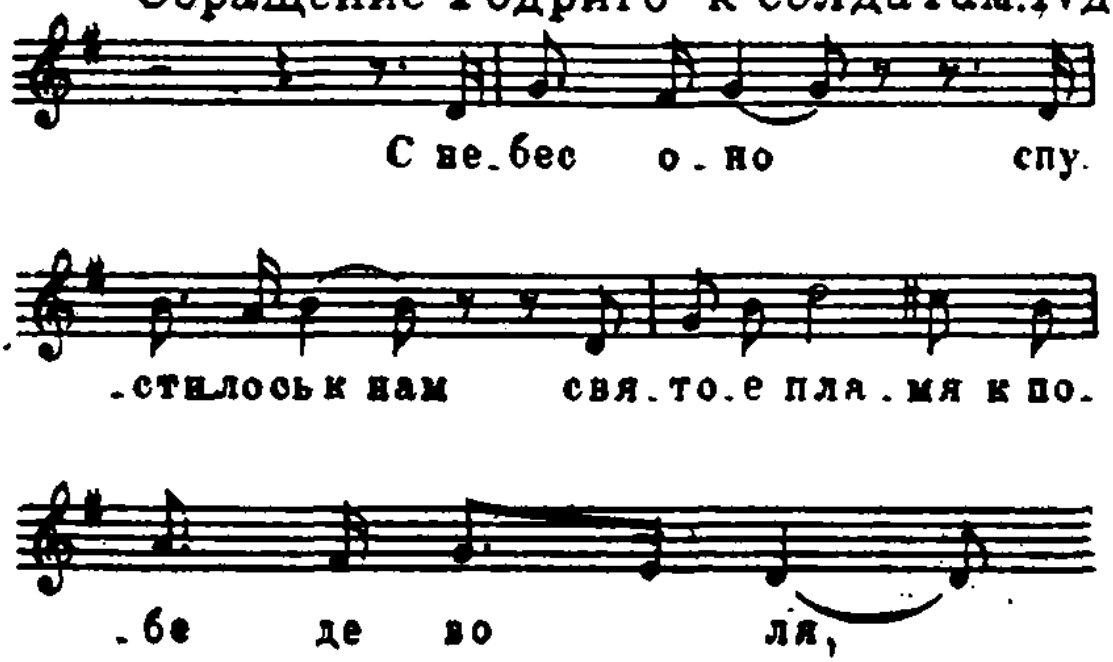
Это не значит, что Бизе в раскрытии героических тем и образов пойдет по стопам Бетховена. Но в своем построении героических концепций он не сможет и пройти мимо него.

Распределение и последовательность номеров «Дон Родриго» показывает, что Бизе остался верен своему принципу первенствующего значения личной драмы. Любовь Родриго к Химене, оскорбление Дон Диего, отца Родриго отцом Химены, заставившее героя мстить за честь отца, занимают не меньшее, если не большее место в опере, чем борьба Родриго с маврами, победа над ними и его доблестный триумф.

Опубликованные тематические отрывки «Дон Родриго» позволяют оценить музыку редкой красоты и высокого стилистического совершенства, очень разнообразную. Заметно стремление объединить классические тенденции героических эпизодов с роскошной благоухающей лирикой любовных сцен, с строгой просветленностью и одухотворенностью характера целого в выражении патетики и скорби:

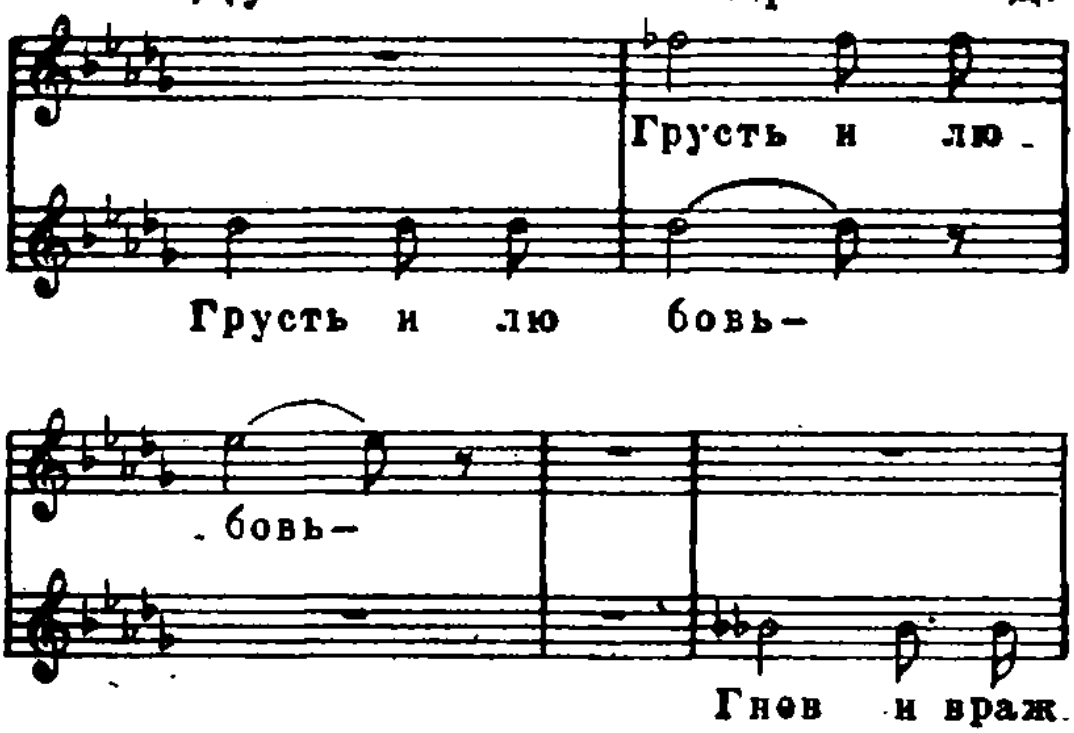
13 Тема появления Родриго

13а Обращение Родриго к солдатам. IVд.



13⁶ Тема Химены. II д.

13⁸ Дуэт Химены и Родриго III д.



Намечаются очертания большой оперы, освобожденной от декоративной мишуры, подчиненной внутренней логике действия и обогащенной замечательными достижениями западноевропейского классического и современного Бизе музыкального искусства.

В музыке «Дон Родриго» заметно стремление к строгой простоте, к величайшей откристаллизованности музыкальной мысли и экономии средств, к использованию приемов тематического развития в оркестровых эпизодах. В этом, быть может, и заключалось то «бетховенское», что вошло в музыку Бизе:

14 Вступление к дуэту II д.

Трудно заниматься предположениями, но можно думать, что «Дон-Родриго» заключал в себе некоторые возможности обновления французской оперы большого стиля. Как и в комической опере, Бизе, по-видимому, старался «изменить жанр», подчинив его решению живых творческих задач своего времени. Однако он решал проблему создания большой оперы вне ее национального характера и колорита, в строго логизированных и обобщенных, быть может, даже несколько отвлеченных формах. «Испанская окраска» «Сида», о которой композитор говорил в письме к Галле, очевидно, заключалась для него лишь в вос-

создании особенностей характеров героев, их мировосприятия, привычных понятий о жизни, чести, долге. Тем самым он ограничивал себя.

Наиболее глубокие искания Бизе привели его все же не к «Дон Родриго», а через «Арлезианку» к «Кармен».

Глава VI

„АРЛЕЗИАНКА"

В музыке к «Арлезианке», драме французского писателя Альфонса Додэ, творчество Бизе делает стремительный и огромный взлет. Колоритные, изящные и мастерски написанные сцены «Джамиле» кажутся принадлежащими совсем другому миру. Именно к «Арлезианке» шли пути от страстных поисков, попыток переосмысления действительности, характерных для Бизе периода «прохождения через кризис». «Джамиле» уже не лежала на основной линии исканий—«Арлезианка» отличалась от нее многими чертами и прежде всего масштабами идеи.

Освобожденный от условностей оперных жанров, Бизе написал необычайно яркое, горячее и смелое произведение.

В творчестве Бизе музыка к «Арлезианке» стоит рядом с «Кармен». Значение ее как первого удавшегося опыта в области реалистической жизненной драмы особенно велико. «Арлезианка» явилась во многих отношениях предшественницей «Кармен»—та же тема трагической страсти и ее конфликта со всем жизненным окружением, то же утверждение жизни через значение и место народных сцен. Тема была намечена Бизе еще в «Кубке Фульского короля», но в либретто «Кубка» все ситуации и отношения были сильно романтизированы, и народ как участник действия лежал вне поля зрения авторов текста и музыки. Другое дело «Арлезианка», где Бизе нашел свою последовательно-реалистическую, новую и для него и для всего французского музыкального искусства его времени, концепцию жизненной драмы.

Работа над музыкой к «Арлезианке» подняла Бизе на вершины его искусства. Драматический театр гарантировал от поэтических и драматургических несовершенств либретто, от возможных оперных штампов. Пьеса Додэ — своеобразное и

поэтичное, хотя и не лишенное недостатков, произведение. Написать к ней музыку было благодарной задачей.

Драма в фермерской семье, простота быта и нравов, колоритные картины природы юга Франции, Прованса — все это было ново, увлекательно, свежо. Додэ, сам уроженец Прованса, хорошо знал народную жизнь, обычаи, особенности речи и языка, музыку родной страны.

Мир больших чувств всегда привлекал Бизе; в юности он мечтал о воплощении сюжетов Шекспира. Но теперь уже не Шекспир, а простые люди и их несложные драмы—большие чувства маленьких людей — стали в центре внимания композитора. Герой «Арлезианки» вызывал живейшее сочувствие, его переживания поддерживали интерес. Удачно намеченные народные сцены, поэтически одухотворенное ощущение природы вносили в общее течение драмы новые черты. «Арлезианка», написанная прекрасным языком, с широким использованием народных оборотов, как бы подсказывала композитору пути музыкального решения—через песню, песенность, фольклор. Ее благородный, хотя и несколько отвлеченный, гуманизм соответствовал лучшим помыслам Бизе.

В основе пьесы — трагедия крестьянского юноши Фредери, влюбившегося в девушку из города — арлезианку [1]. Фредери мечтает о женитьбе на ней, семья дает согласие, но внезапно выясняется, что арлезианка была любовницей другого. Это делает брак невозможным.

Фредери пытается забыть ветреную красавицу и готов жениться на подруге детства Виветте. Напоминание о неверности арлезианки вновь вызывает страстную бурю любви, ревности, отчаяния. Фредери, не в силах совладать с своим чувством, выбрасывается из окна чердака на каменные плиты двора — в день, когда народ празднует окончание жатвы и весело танцует фарандолу.

В первом же действии пьесы определяется трагический конфликт и непреодолимая сила гибельного чувства. Любовь, разъедающая волю и сердце Фредери, его страдания, отчаяние совершенно непонятны для окружающих его людей, необычны для их крепкого патриархального бытового и морального уклада. В этой среде страсть Фредери невозможна. Она увлекает его за

[1] Арлезианка — по имени города Арль в Провансе.

собой, как бурно несущийся поток, ломая веками сложившиеся устои и представления. Как бы для того, чтобы приостановить в восприятии зрителя силу этого разрушительного половодья, Додэ показывает крошечный островок другого мира — преданную и скромную любовь старого пастуха Балтазара и матушки Рено (бабушки Виветты), которые когда-то любили друг друга, расстались, покорные велению долга, и через всю жизнь пронесли нежное и благоговейное отношение друг к другу. «Бог Вас благословит, матушка Рено», — со слезами на глазах говорит Балтазар, встретившись с ней через пятьдесят лет добровольной разлуки.

Мать Фредери, Роза Маман, отец ее мужа Франсе горячо любят Фредери, но и они повинны в его гибели. Они олицетворяют собой власть косных семейных взглядов и морали, против которых восстает огромное чувство Фредери.

Роза теряет Фредери. Однако младший ее сын Жанэ, мальчик с тонкой душевной организацией, но недоразвитым умом, внезапно обнаруживает признаки пробуждения. Жанэ оказывается способным залечить раны матери и заменить ей старшего сына. В Кастелэ, на ферме Розы, все как

бы остается неизменным. Только Балтазар, полувещун, полумудрец, сам испытавший когда-то большую любовь, понимает глубину драмы Фредери.

В пьесе есть ряд сильных впечатляющих положений и сцен. В доме празднуют сговор, а Митифио, бывший возлюбленный арлезианки, вызывает Франсе к старому колодцу, заявляет, что он не уступит ее Фредери и в доказательство любовных отношений показывает старику письма. Фредери готов ответить на трогательную любовь Виветты, но случайная встреча с Митифио сразу опрокидывает с трудом найденное равновесие; Фредери вспоминает арлезианку, и былая страсть вновь вспыхивает мучительно и тревожно. Роза долго прислушивается к дыханию спящих сыновей, и когда она, успокоенная, уходит, Фредери делает последний и страшный шаг.

Но в целом «Арлезианка» все же произведение с большими неровностями. Реалистичны и убеждающи основные образы (Роза, Франсе, Фредери, Балтазар), ярко показана неизбежность трагедии Фредери, бытовые сцены и поэтическая рамка действия. Однако в замысле есть «трещины» — уклон к мистике, ростки туманной

символичности; наряду с сильными эпизодами, выпукло очерченными характерами — надуманность и условность. «Прозрение» Жанэ никак не подготовлено, служит утверждению значения иррационального, интуитивного, драматургически закрепляет идею незыблемости векового крестьянского уклада. Образ героини драмы, обольстительной арлезианки почти символичен. Она лишена даже имени — ее все называют просто арлезианкой. Отсутствие ее на сцене ничем не обосновано. Вокруг нее бушуют страсти, сталкиваются человеческие жизни, но сама она в действии не участвует. Искусственность этого приема совершенно очевидна, влияние его на драматургию пьесы бесспорно отрицательное,— в логическом развитии действия образуются пустоты, общее течение драмы усложняется.

Пьесу Додэ упрекали в недостатке сценичности. И, действительно, при наличии эпизодов огромной яркости и впечатляющей силы, драматическая напряженность действия часто ослаблена, побочные персонажи и сцены замедляют его течение, и трагедия Фредери не всегда является драматургическим стержнем и двигателем пьесы.

Как подошел к «Арлезианке» композитор? Сумел ли он переосмыслить драму, сгладить ее недочеты, уточнить идейную концепцию? Явилась ли музыка только иллюстрацией или драматургическим «усилителем» пьесы и ее образов или же принципиально отличным произведением?

Бизе поставил на первый план большую драму маленьких людей. Написанная через год с небольшим после крушения Парижской Коммуны, «Арлезианка» Бизе вновь поднимала в сфере искусства жгучие социальные вопросы, требуя признания нового, демократического героя, глубины и значительности его душевного мира. В годы, когда во французской опере продолжали господствовать отвлеченно-исторические или мнимо-классические сюжеты, бесцветные переработки великих шедевров, вялость и внешняя красивость средств выражения, Бизе с огромной страстностью и силой, на самом высоком уровне мастерства, заговорил в «Арлезианке» о реальных жизненных драмах. О драмах в той среде, которая упорно игнорировалась как достойная музыкальной обрисовки в плане драматическом или трагическом.

Для того, чтобы подчеркнуть свое понимание темы, Бизе все построил вокруг

драмы Фредери. Он строго ограничил свою творческую задачу, отказался от музыкального воплощения бытовых, и тем более комедийных, персонажей и сцен. В музыкальной концепции действия нет Розы и Франсе, брата Розы «патрона» Марка и его неизменного спутника старого матроса («Экипажа»). Нет выделенной характеристики влюбленного в поиволье природы и в звезды пастуха Балтазара, — олицетворения жизненной мудрости и глубокой человечности, фигуры безусловно поэтической. Нет нежно любящей Виветты и бабушки ее, старушки Рено. Бизе не заинтересовала даже сама арлезианка, несмотря на то, что соблазн нарисовать звуками образ Кармен из Арля и полная свобода решения этого образа могли обладать для композитора известной привлекательностью. В ней были черты общности с Миррой — обольстительность и жестокость, — но на этот раз такой характер уже не имел для Бизе притягательности. То же, что отличает от обеих ее предшественниц Кармен—вольнолюбие и страсть— не укладывалось в рамки характеристики девушки из Арля. Бизе несомненно ощущал надуманность драматургического положения образа и чуждый ему характер

символичности и не пожелал пересоздавать его.

Балтазар ни в какой мере не являлся двигателем драмы, а для точной и целенаправленной драматургии Бизе это было существенно важно. Балтазара, Виветту, матушку Рено Бизе показал в сценах, где раскрывался поэтический строй их чувств, черты человечности и морали, заменив этим индивидуальные характеристики.

Центральный образ музыки Бизе — Фредери. Бизе противопоставил Фредери всему окружению. Он показал его не как бессильную жертву, которую слепая и ненужная страсть выбрасывает из жизни, а как человека, которого чувство ставит выше всей его среды.

Признавая неизбежность гибели Фредери, Бизе дает совершенно новую и глубоко реалистическую концепцию драмы. Не маленький Жанэ, прозревший под влиянием событий, закрепляет веру зрителя в неизбежное движение вперед, а развитые в музыке и не всегда даже намеченные в либретто народные сцены. Фредери не может не погибнуть в мире, где царствуют неумолимые законы себялюбия и жестокости, но его смерть лишь отдельный, частный случай в общем течении бурно цветущей и

развивающейся жизни. Драма в конечном итоге оказывалась «оптимистической драмой». Существуют небо и солнце, радостный труд на родной земле, многообразие жизненных проявлений, неуклонное расцветание и рост. Такое понимание пьесы Додэ соответствовало всей творческой установке Бизе, его вере в силу человеческого духа, в неиссякаемость жизни, в народ. Он и положил его в основу своего прочтения драмы.

Это было уже новое и глубокое, с трудом завоеванное и потому особенно веское, отношение к правде жизни. Оно и обусловило большое новаторство Бизе в музыке «Арлезианки» и ее значение в его творчестве. Обогащенная и расширенная, в более сложном сюжетно-драматическом и музыкальном выражении, та же концепция ляжет впоследствии в основу «Кармен».

Для того, чтобы подчеркнуть свое понимание драмы, выявить ее подтекст, психологическую содержательность и емкость образов Бизе стал на путь симфонизма. В основу раскрытия драматической стороны пьесы Бизе положил лейтмотивные характеристики и принцип симфонического развития основных образов-тем, с одной стороны, и широко написанные картины народной жизни и природы — с другой. Из

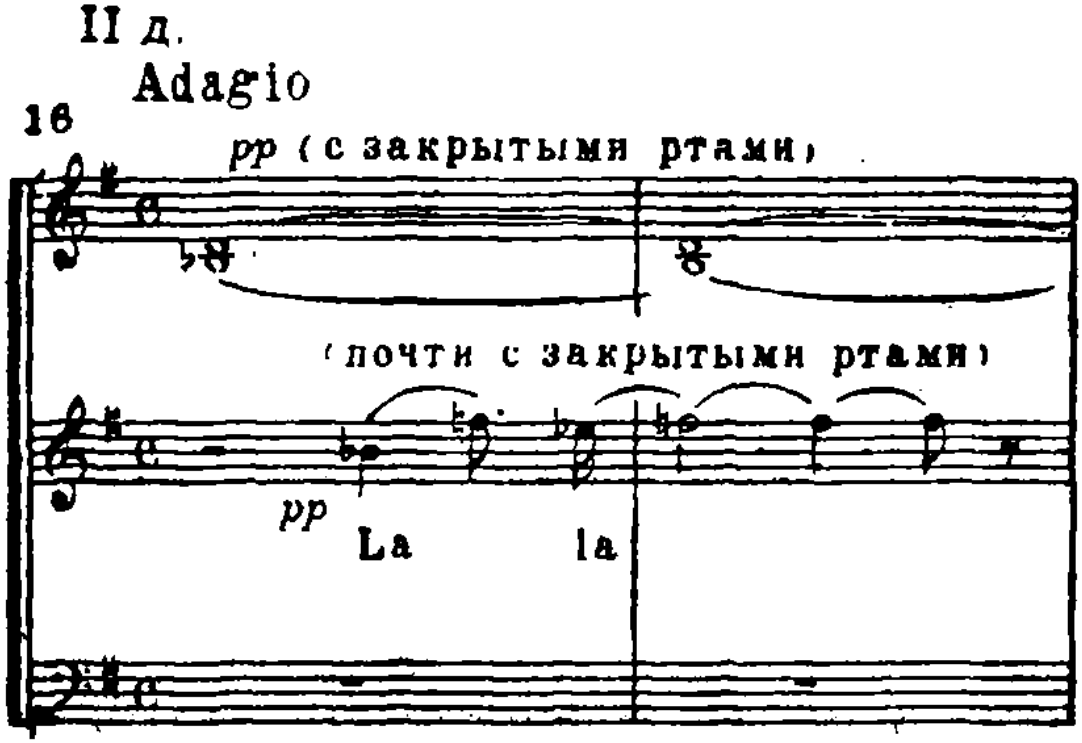
сочетания гибких, видоизменяющихся лейтмотивных характеристик, лирических или жанровых сцен и описательных картин складывается музыкально-драматургический комплекс «Арлезианки».

Из двадцати семи номеров музыки к «Арлезианке» лишь меньшая часть образует большие самостоятельные пьесы. Это обычно народные сцены и описательные эпизоды, воссоздающие обстановку действия и среду,— яркие, сочные картины, отличающиеся необычайной полнотой ощущения жизни, жизнерадостностью, блеском.

Бизе сумел найти глубокую поэзию в пробуждающемся утре в полях, в утренней песне крестьян, звенящей как пляска солнечных лучей в горячий южный день:

15

в далекой, звучащей в вечернем воздухе перекличке голосов пастухов:



в веселом и пестром перезвоне колоколов. Большинство этих картин не предусмотрено пьесой и не требуется обязательным течением действия. Хор крестьян во втором действии даже не имеет текста. Эти эпизоды введены Бизе, чтобы усилить народный колорит драмы, увеличить ее живописность и выявить собственный идейный замысел композитора.

Не всегда ход развития действия допускает остановку или расширение его вводными сценами, как, например, хор крестьян, колыбельная, шествие фарандолеров, пляска фарандолы. Тогда Бизе выносит их в антракты, делает симфонические

связки между картинами, вступления и заключения актов. Чудеснейшие номера партитуры «Арлезианки» — увертюра, вступление ко второму действию (пастораль), менуэт, перезвон и другие предваряют или заключают действие, или связывают между собой отдельные картины. Это обогащение колорита, драматургии, главное же — возможность подчеркнуть значение народных сцен, раскрыть взгляд Бизе на «Арлезианку» как на пьесу, в которой действующие лица не только по костюму принадлежат к крестьянской среде, но действительно являются частью ее, состоя с ней в многообразных и реальных взаимоотношениях.

Музыка этих сцен насыщена жизнью и действием. Картины природы лишены холодной описательности, в них нет пейзажной статики, — день поднимается над пустынными зарослями озера Вакарез, и слышно как вокруг пробуждается жизнь, вечер сгущается над полями, и прозрачный воздух колеблют возгласы удаляющихся пастухов. В народных сценах все полно движения, страстной силы жизни — хор во время сговора славит «большое солнце Прованса» («солнце яркое Прованса, брат веселый Мистраля»), на празднике пляшут

фарандолу — стремительный, сверкающий радостью жизни танец. Все эти эпизоды создают яркий, многоплановый фон действия, вклиниваются в него и окаймляют всю пьесу и большие ее отрезки рамкой народных сцен.

Особое внимание реалистической обрисовке картин народной жизни приводит Бизе к использованию подлинных провансальских народных напевов, провансальского фольклора. Проблема национального колорита стала перед Бизе в музыке к «Арлезианке» с особой определенностью. «Арлезианка» — народная драма. Правда народных сцен не допускала безразличных или абстрактных средств выражения.

Своеобразная культура Прованса издавна привлекала интерес французских художников. Описания инструментов, издание сборников провансальских песен, творчество народного провансальского поэта Мистраля обратили на себя в середине XIX века всеобщее внимание [1].

Бизе использовал в музыке к «Арлезианке» три провансальских народных напева,— песню Er doù Guet для колыбельной

[1] На сюжет поэмы «Мирейль» Мистраля написана опера Гуно, по поэме Мистраля «Календаль» предполагал написать оперу Бизе.

второго действия, «танец резвых лошадей» (Danso dei Chivau-Frus) для фарандолы и старинный ноэль — «марш королей» (Marcho dei Rei) для заключительного хора и первой темы увертюры [1]. Однако отдельные интонации, ритмы, приемы инструментального изложения и звучания рассеяны во многих частях партитуры.

Необычайная способность Бизе схватывать сущность, особенности музыкального выражения различных национальных культур проявляется в музыке к «Арлезианке» в полном блеске. Хор о «солнце Прованса» приближается к южно-французским песням своим интонационным строем. Хор крестьян второго действия — характерной упругостью ритма и типом сопровождения, где наигрыш флейты (имитирующий провансальскую флейточку galoubet или flutet) и тамбурин гибко воспроизводят звучания провансальской песни и ее инструментария.

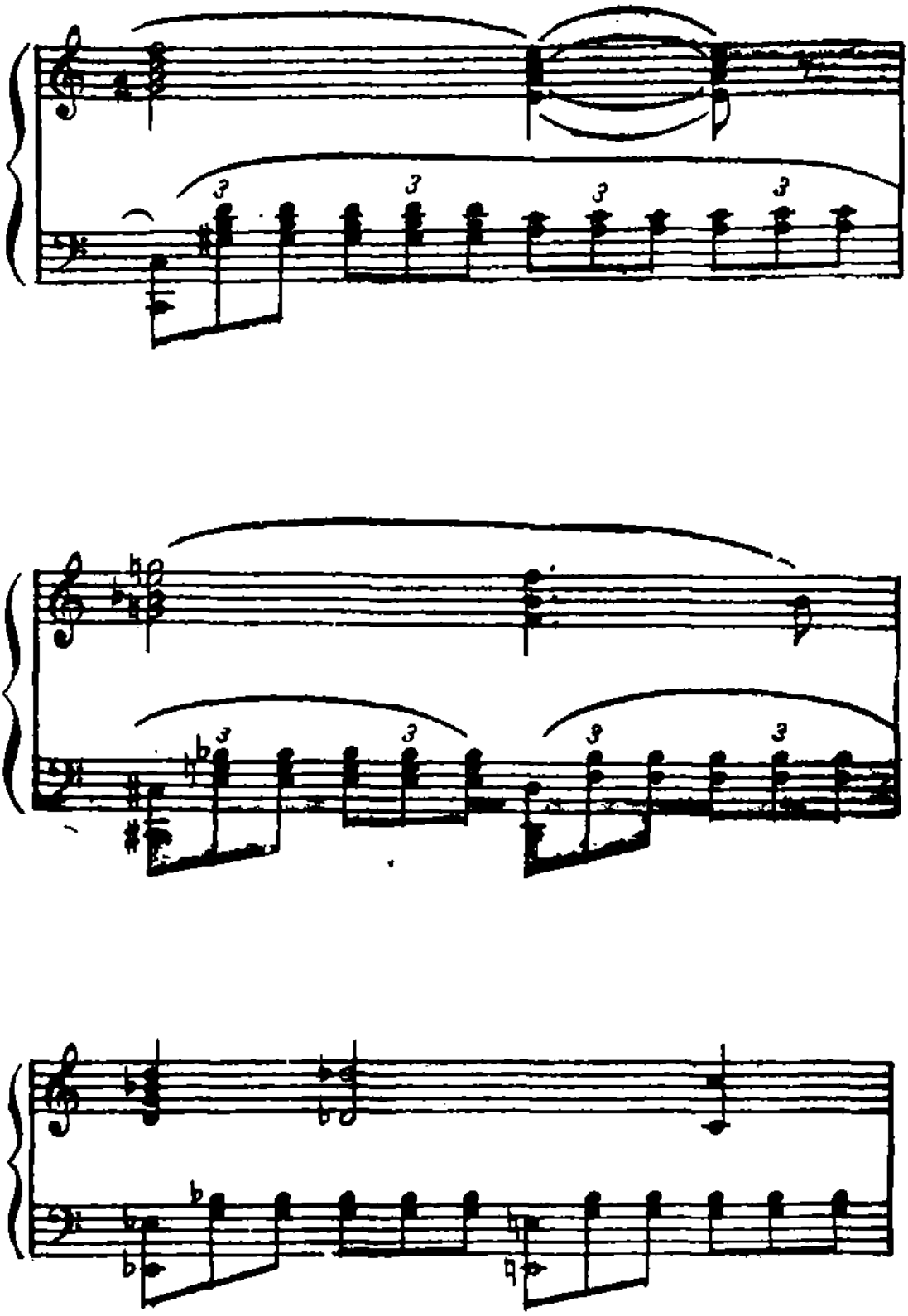
Так фиксируется колорит нескольких

[1] Все эти темы или указания на напевы находятся в авиньонских сборниках середины XVIII столетия. Наиболее древним является, повидимому, «Марш королей» (посвященный «дню королей») текст восходит к XIII веку, а наиболее ранняя публикация с музыкой в «Собрании провансальских и французских духовных напевов» — к 1759 г.

центральных эпизодов партитуры, определяющих характер народных сцен. Действенным картинам народной жизни противопоставлена в музыке драма Фредери.

Музыка Бизе все время следует за Фредери, оттеняя малейшие изгибы его чувств— отчаяние, тоску, затаенную душевную боль— страстные вспышки и мрачную подавленность. В «Арлезианке» Додэ чувство Фредери почти все время как бы на одном уровне напряжения. Любовь глубоко вселилась в сердце Фредери, живет в нем и почти не претерпевает изменений,— для него она фатальна, неизбежна, неискоренима. Бизе подчеркивает ее движение, переходы, которые увеличивают масштабы и диапазон чувств Фредери, динамичность его образа и глубину характера. Страстным отчаянием звучит тема Фредери, узнавшего о неверности арлезианки:

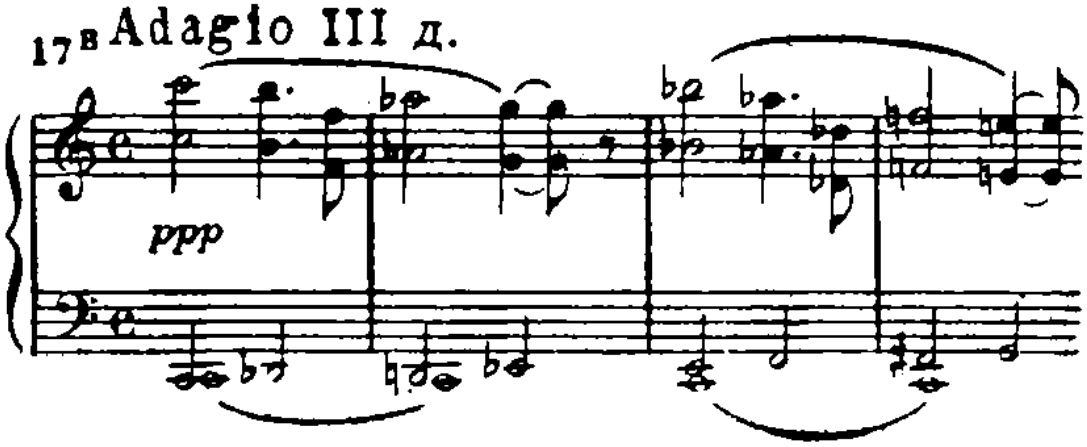
17 Увертюра



Скорбь и боль пронизывают ее, когда юноша силится забыть обманувшую его девушку:

Смятенье при любом напоминании о ней:

Загипнотизированность одной мыслью — накануне страшного решения.



Тема любви Фредери — лейтмотив по своей функции—лишена свойственной лейтмотивам вагнеровского типа абстрактной метафизичности. Она обладает большой жизненной конкретностью, определенностью и в то же время способностью видоизменения. Различные психологические состояния Фредери, динамика роста его об-

рада раскрываются с исчерпывающей глубиной многочисленными и очень тонкими вариантами темы.

В своих основных чертах тема наметилась в «Кубке Фульского короля». Романтизированный образ Иорика в «Кубке» не обладал большой динамичностью и не требовал соответственных видоизменений темы. Характер страстной патетики еще не является определяющим. Теме «Кубка» присуща некоторая фрагментарность и даже тяжеловесность. Но уже в начальном ее обороте звучит интонация самозабвенной страсти, взволнованности, отчаяния, которая как основное тематическое ядро, широко развернется в дальнейшем, в теме любви Фредери.

Реалистическое раскрытие сложного душевного мира Фредери заставило Бизе обратиться к приему многообразного варьирования темы-лейтмотива [1]. Только в му-

[1] Интонационный склад темы, ее «профиль» остаются почти неизменными, но она подвергается разнообразным преобразованиям. Фредери мечется, в смятении перечитывая письма арлезианки — взволнованный характер сопровождения, тревожный ритм, сложно-альтерированные аккорды, большой диапазон звучаний придают теме характер патетический и страстный. Фредери овладевает

зыке к «Арлезианке» он впервые овладел настоящей логикой развития образов-тем, что явится впоследствии отличительной чертой драматургии «Кармен».

Тема Фредери пронизывает всю ткань пьесы, создавая постоянный и неустойчивый противовес народным и описательным сценам. Она со своей стороны объединяет действие, связывает отдельные его части, появляется в наиболее значительные переломные моменты. Из ее сопоставлений и столкновений с жанровыми, лирическими, описательными эпизодами вытекает музыкально-драматургический план пьесы. Его концентрированным выражением является увертюра.

Увертюра, предвещающая замыслом и строением вступление «Кармен»,—обнару-

тихая грусть и горечь воспоминаний,— снимаются повторяющиеся аккорды, фактура становится прозрачней и легче, гармонии заостряются диссонансами, смягченные интонации темы главенствуют над аккомпанементом. Фредери сосредоточивается на мысли о смерти — и навстречу звучащей тихо, как бы слегка бревжущей в высоком регистре теме полифонически поднимаются связывающие ее, неподвижные басы.

В этих вариантах образного значения темы-лейтмотива полностью раскрывается гармоническое новаторство Бизе, его техника сочетания резко индивидуализированных мелодических линий.

живает основные слагающие драмы и зерно будущего конфликта. Первая часть — яркие, энергические вариации — построена на теме марша королей, олицетворяющего в музыке Бизе устойчивое, народное начало. Последняя — на теме Фредери в ее тревожном, трагическом облике. Средний раздел, в котором использована тема Жанэ, имеет значение перехода и психологического контраста теме Фредери.

Бизе «вмешивается» своей музыкой в действие тогда, когда определяется конфликтность ситуации и вспыхивают страсти. В доме празднуют помолвку Фредери, гремят заздравные тосты, все поют песню о солнце Прованса, сочную, пронизанную светом мелодию. В это время приходит Митифио и вызывает Франсе. Мрачно и драматично звучит музыка прихода Митифио — она как бы отбрасывает зловещий отблеск далеко вперед. Ясно, что Митифио пришел с недобрыми вестями и течение событий неминуемо примет трагический оборот.

Однако верный своей общей установке, Бизе, столкнув характеры и наметив течение драмы, быстро выводит ее за узкие личные и семейные рамки. Развертывается чудесная пастораль — утро в полях, солн-

це разгорается все ярче, слышна перекличка пастухов, потом хор крестьян, работающих на поле—сверкающая, упругая, полная радостного упоения жизнью мелодия. Вот где жизнь, радость, здоровые чувства и пылкие страсти! Навстречу мелодии хора и как бы наперерез ей взлетает веселый и чуть насмешливый напев галубэ—маленькой провансальской флейточки,— звонкий и острый, как пение птицы.

Так немногими, точно отобранными штрихами Бизе раскрывает основную мысль своей трактовки драмы и важнейший прием своей драматургии — принцип контрастных сопоставлений.

Кроме смятенного и страждущего Фредери выделенную музыкальную характеристику получил в музыке только брат Фредери маленький Жанэ. В драме Додэ Жанэ (которого Додэ именует Innocent — простодушный, блаженный) играет очень существенную роль. Он живет большой, не знаемой другими внутренней жизнью. В чудесном характере обнаруживающейся в нем перемены драматург подчеркивает, как и в самом его наименовании, значение интуитивного познания жизни, как бы нарочито противопоставляет его Фредери.

Бизе, уделяя в партитуре «Арлезианки»

довольно большое место Жанэ, исходил явно из каких-то иных предпосылок. Жанэ важен лишь для концовки пьесы и в кратком перечне музыкально очерченных действующих лиц мог бы и не быть представленным. Вероятно, Бизе заинтересовала возможность вскрыть поэзию душевного мира мальчика, очень скупого во внешних, «видимых» сценических проявлениях, контрастность его характера бурному и страстному Фредери. Бесспорно, образ Жанэ «музыкален», и Бизе (вообще проявлявший в те годы интерес к «детской» тематике) отдал ему преимущественное перед другими персонажами внимание.

В теме-лейтмотиве Жанэ Бизе нарисовал образ необычайной чистоты и привлекательности, лишенный какого бы то ни было «ореола ясновидения», такой же жизненно-правдивый, как и другие. Образ менее динамичный, чем Фредери, Жанэ раскрыт Бизе в тонах большой мягкости, нежности, поэтичности.

Тема Жанэ — мягко-певучая с затаенно-хрупкими интонациями, не подвергается особенно значительным изменениям—этого не требует самая природа образа. Градации очень тонки — они колеблются в оттенках, рисующих чистоту душевного мира

ребенка [1]. Самостоятельная драматургическая роль лейтмотива Жанэ не очень велика—тема Жанэ контрастирует теме Фредери, еще более оттеняет ее мятежный и драматичный характер. В этом основной ее смысл и значение, что подчеркивается и увертюрой.

Всегда внимательный к душевной чистоте, благородству, искренности чувств, Бизе не может пройти мимо трогательной любви двух стариков—матушки Рено и Балтазара и нежной преданности Виветты. Музыка звучит во время приезда на ферму старухи Рено, когда она, обходя всех присутствующих и глубоко переживая встречу с знакомыми местами и людьми, вдруг узнает Балтазара. Эта музыка в старинном стиле—мягкое и проникновенно-грустное дуэттино двух флейт (в характере сицилианы). Целомудренно-чистое adagietto—как бы отделяет в восприятии зрителя от «века нынешнего» «век минувший» со свойственной ему спокойной сосредоточенностью и ясностью чувства [2].

[1] Небольшие изменения гармонизации — в частности, соотношения септаккордов — и оркестровки.

[2] В дуэттино флейт Бизе очень тонко пользуется интервалом уменьшенной октавы между мело-

Сцена благодарной нежности Фредери к Виветте,—в миг затишья его отчаянья и тревог,— также отмечена полнотой лирической эмоции, мягкостью, оттеняющей привлекательный облик девушки.

Эти эпизоды обогащают этический план пьесы, расширяют ее эмоциональный диапазон страницами спокойной лирики, идейно драматургически контрастируют мрачной музыке Митифио или суровой жестокости темы начала интермеццо, рисующей косный быт обитателей фермы.

дией и средним голосом, подчеркивающим характер затаенного, щемящего чувства грусти:

Adagietto оркестровано на уменьшенный состав оркестра, что также выделяет его среди блестящих и сочно оркестрованных номеров, как Фарандола или Пастораль.

Музыка Бизе к «Арлезианке» — огромный шаг в развитии музыкально-драматического искусства. Такого реализма и яркости народных сцен, такой последовательной и тонкой фиксации психологических состояний французское музыкальное искусство еще не знало. Динамика развития образа Фредери была совсем новым явлением. Бизе пришлось создать как бы заново и приемы драматургии жанра, поскольку традиций сочинения музыки к драме во Франции XIX века почти не существовало. Он разрешил свою задачу на самом высоком уровне идейности и мастерства, показал себя смелым и убежденным новатором. Музыкой к «Арлезианке» Бизе вступил в область классики мирового музыкально-драматического искусства.

Глава VII

«КАРМЕН»

Перед кем из слышавших «Кармен» не воскресают при упоминании гениальной оперы увлекательная сцена ссоры сигарочниц или блистающая красками картина народного празднества? Кто не вспоминает страстное очарование сегедильи Кармен, трагическую сосредоточенность гаданья или захватывающий драматизм ее финального дуэта с Хозе?

Стройные изящные формы, как бы встают перед глазами. Выразительные, красивые мелодии запоминаются надолго, а яркость колорита всегда прозрачного и лег-

кого оркестра изумляет и пленяет одновременно.

«Кармен» вся во вне, вся жизнь, вся свет, без теней, без недосказанности», — говорит Ромэн Роллан.

При ближайшем рассмотрении опера нисколько не теряет своего обаяния. Напротив, еще в юности найденный Бизе принцип — обращение к публике через «мотив» как залог доступности музыки — остается твердой основой гениального произведения. Удивляет мастерство, с которым композитор решает сложнейшие творческие задачи. Яркость написанных им народных сцен и характеров, их столкновения в ходе развития драмы поражают изобретательностью и внутренней логикой. Даже в напряженнейшие драматические моменты музыка сохраняет кристаллическую ясность, пластичность форм, обаятельную красоту мелодии, не затемняемой богатой, а подчас и изысканной, гармонизацией. Сила и разнообразие оркестровых красок сочетаются с удивительной прозрачностью звучания («в оркестре должен быть воздух» — говорил Бизе).

«Кармен»—высшая точка поисков и достижений Бизе. Годы исканий и кризисов, отдельные удачи в оперном жанре, овла-

дение высотами мастерства—все кажется лишь предисторией оперного творчества Бизе в сравнении с «Кармен»—его историей и вершиной. В «Кармен» Бизе из крупнейшего мастера французского музыкально-драматического искусства становится одним из замечательнейших мастеров мировой оперной культуры. «В «Кармен» Бизе создал высший образец музыкальной драмы, которая на крыльях блистательной музыки поднимается над повседневностью, хотя трактует повседневный сюжет,— писал А. В. Луначарский.— Именно постольку, поскольку незамысловатые перипетии романа солдата и сигарной работницы захвачены яркостью и выразительностью гениальной музыки, они приобретают общечеловеческий характер»[1]. Еще до «Отелло» Верди (1886) и «Пиковой дамы» Чайковского (1890) Бизе дал свое и очень своеобразное решение проблемы музыкальной драмы.

Либретто «Кармен» заимствовано из одноименной новеллы французского писателя Мериме. Острая, сдержанная новелла подверглась серьезной переделке.

[1] Луначарский А. В., Почему мы сохраняем Большой театр, М. 1924.

Мериме ведет рассказ от имени путешественника и ученого, занимавшегося археологическими изысканиями в Испании 30-х годов. В одной из поездок, на ночлеге, ученый встречается с известным всей провинции бандитом дон Хозе Лисаррабенгоа, баском из Наварры. Вот как описывает своего героя Мериме. «То был молодой малый, среднего роста, но по виду сильный, с мрачным и гордым взглядом». «Его лицо благородное и в то же время свирепое напоминало мне мильтоновского Сатану». В другом месте Мериме опять подчеркивает впечатление «свирепости», которое производила внешность Хозе — «в первый миг мушкетон и свирепый облик его обладателя меня несколько озадачили...» Мрачным, гордым, суровым, Хозе — бандит из Наварры, имеющий на совести несколько убийств—остается на протяжении всей повести.

Один только раз Мериме допускает смягчение облика героя — при свидании с ученым в тюрьме Хозе, присужденный к казни за убийство Кармен, застенчиво просит его отслужить обедню за упокой ее души. И все же, всегда, во всех случаях Хозе прежде всего волевая, замкнутая натура, сильный характер.

Во время своего путешествия ученый попадает в Кордову. Его внимание привлекает необычная красота встреченной им в городе цыганки — «я увидел, что она невысока ростом, молода, хорошо сложена и что у нее огромные глаза»,— говорит он. «...То была странная и дикая красота, лицо, которое с первого взгляда поражало, но которого нельзя было забыть. В особенности у ее глаз было какое-то сладострастное и в то же время суровое выражение, какого я с тех пор не встречал ни в одном человеческом взгляде... Если вам некогда пойти в зоологический сад, чтобы изучать взгляд волка, посмотрите на вашу кошку, когда она подстерегает воробья».

При первом же знакомстве с путешественником Кармен крадет у него золотые часы. Позже—уговаривает Хозе перерезать ему горло.

Так, без прикрас, в сухой, подчеркнуто описательной реалистической манере рисует Мериме героев будущей драмы. Между такими двумя сильными и непреклонными людьми столкновение было неминуемо. «Собаке с волком не ужиться», — говорит сама Кармен. О ходе развития драмы ученый узнает из предсмертного рассказа Хозе.

Скупо и сдержанно описывает Мериме наступление развязки. Хозе заранее замышляет убийство Кармен. Он сажает ее на коня и везет в горы.

«Мы были в пустынном ущелье,—рассказывает Хозе, — я остановил коня.

«В последний раз, — крикнул я, — останешься ты со мной».

«Нет! Нет! Нет!» — сказала она, топая ногой, сняла с пальца кольцо, которое я ей подарил, и швырнула его в кусты.

«Я ударил ее два раза...» «Потом я вспомнил, что Кармен говорила мне, что хотела бы быть похороненной в лесу. Я вырыл ей могилу ножом и опустил ее туда. Я долго искал ее кольцо и, наконец, нашел. Я положил его в могилу рядом с ней, вместе с маленьким крестиком. Может быть, этого не следовало делать...»

Затем Хозе отправился в ближайшую кордегардио и рассказал об убийстве. Открыть, где находится тело Кармен, он отказался.

Либретто оперы целиком заимствовано из предсмертного рассказа Хозе.

Что могло подсказать театру и либреттистам, талантливым драматургам Мельяку и Галеви идею представить мрачную и трагическую историю Кармен в виде

комической оперы?[1] Правда, уже неоднократно бывали случаи, когда театр Комической оперы выступал за положенные ему пределы. Но примечательно, что «Кармен» первоначально мыслилась именно как комическая опера. Трудно уяснить себе, как было задумано включение в действие трагической развязки. Комедийные, жанровые и бытовые элементы, несомненно, играли преобладающую роль. В таком виде пьеса и была предложена композитору.

Сообщая 17 июля 1872 года Галаберу о предстоящем заказе «Кармен», Бизе писал: «Это будет в е с е л о, но веселостью, которую позволяет стиль». Композитор явно не представлял себе еще требований сюжета и темы и не нашел своего отношения к ним.

«Они (т. е. либреттисты) сделают мне веселую пьесу, которую я постараюсь трактовать как можно сдержаннее», — говорит он несколько позднее. «Сдержанность» в трактовке «веселой пьесы» указывала на некоторое изменение ее понимания, но была еще очень далека от на-

[1] За несколько лет до «Кармен» Бизе, в 1864 году композитор Массе предполагал оперу на тот же сюжет в содружестве с Сарду.

сыщенной драматизмом окончательной концепции «Кармен». Все же ясно, что, продумывая сюжет, композитор быстро отходил от задуманного вначале направления пьесы и устанавливал свою самостоятельную точку зрения на нее. В это время он писал музыку к «Арлезианке» и в процессе работы над «Арлезианкой» для него, несомненно, уточнялась и задача «Кармен».

«Веселая пьеса» Мельяка и Галеви была в некоторых отношениях образцовым либретто. Блестящие мастера музыкально-драматического и комедийного стиля, либреттисты Бизе обладали способностью построить быстро и уверенно развивающееся, крепко слаженное действие с интересными ситуациями и удачной расстановкой действующих лиц. В либретто «Кармен» нет ничего лишнего, уводящего в сторону, затягивающего драматическое развитие. В первоначальном варианте были длинные разговорные диалоги, но это проистекало из того, что драматурги мыслили «Кармен» в ином, чем окончательный вариант, плане, согласно традиции смотрели на либретто, как на самостоятельную пьесу и вели диалог как в бытовой комедии. [1]

[1] Характерно, что Мельяк и Галеви рассматри-

Иногда в разговорных эпизодах либреттисты приближались к новелле Мериме, часто же вводили совсем новый материал, как, например, в предполагавшейся интермедии [1].

Эти диалоги мельчили образы и дробили действие, как бы «противопоставляли» свой бытовизм музыкальному замыслу.

Бизе неизбежно должен был стать на путь их укрупнения и сокращения [2].

В дальнейшем Гиро еще сильнее урезал диалогические эпизоды «Кармен» и при их переработке в речитативы оставил только

вали себя как равноценных авторов оперы. Галеви писал в своем дневнике о приближающейся премьере «Кармен». «Во всем этом положении меня волнуют только его (Бизе) интересы; для Мельяка и для меня пьеса имеет мало значения».

[1] Биограф Бизе Пиго называет эту интермедию «пантомимой» и утверждает, что к ней была написана музыка.

[2] Диалог Хозе с Цунигой располагался перед хором работниц, с Кармен — перед сегедильей. Разговорные эпизоды связывали также хор приветствий тореадору с его куплетами, песню Хозе и дуэт Кармен и Хозе второго действия, находились перед сценой гаданья, маршем четвертого действия и некоторыми другими номерами. (Ср. Hühne — «Die Oper «Carmen» als ein Typus musikalischer Poetik», 1913).

наиболее важные для связи действия и эмоциональные по характеру [1].

Нарекания в адрес либреттистов Мельяка и Галеви приходится слышать бо́льшей частью по поводу введения арии Микаэлы (в сцену в горах) и иногда — куплетов тореадора. Упреки эти несправедливы. Ария Микаэлы — драматургический

[1] В этом случае следовало бы внести некоторые изменения в текст. Например, в дуэт Хозе и Микаэлы. Микаэла говорит о прощении матери, тогда как неизвестно, в чем состоит проступок Хозе.

До сих пор в музыкальной печати не прекращаются споры относительно двух редакций «Кармен» — первоначальной версии и варианта с речитативами Гиро. Первая редакция имеет своих сторонников, находящих ее более драматичной, яркой, жизненной. Певица Шрадер-Вейнгартнер, одна из известных в свое время Кармен, считает, что отсутствие выдающихся исполнительниц заглавной роли в значительной степени объясняется тем, что артистки, исполняющие эту роль, лишены того разнообразного и реалистического материала, которым располагали ее первые исполнительницы. Этому утверждению противоречит наличие таких Кармен, как Минни Гаук, Мария Гай, М. А. Славина, Медея Фигнер, Н. А. Обухова. Вторая редакция полностью оправдала себя, устранив ту специфическую условность, которой пришлось подчиниться Бизе, писавшему для театра Комической оперы. Именно редакция Гиро дала возможность «Кармен» выйти на оперные сцены всего мира, что при наличии диалогов было бы сильно затруднено.

контраст сцене гаданья. Кроме того, это развитие образа чистой и преданной в любви девушки, противостоящего страстному демонизму образа Кармен. Куплеты тореадора (каково бы ни было их происхождение) — один из ярких эпизодов второго акта[1] и выполняют определенную драматургическую роль. Они расширяют народную сцену и являются ее центром.

В то же время это экспозиция образа, контрастного Хозе, важного в драматическом развитии финала третьего акта. Можно легко представить себе либретто «Кармен» без арии Микаэлы и куплетов тореадора — драматическое действие осталось бы вполне логичным, но сила контрастов и соотношение планов оказались бы ослабленными.

Мастерство либреттистов проявилось и

[1] Сын Людовика Галеви Даниэль передает со слов отца— «Бизе сыграл мне акт и я как человек театра сказал ему: «Здесь в середине действия чего-то нехватает».—«Нет ничего не недостает»,— ответил он. Я настаивал. Однажды он сказал мне «Слушай». И он сыграл мне весь отрывок — арию, припев. «Это то, что нужно было» — сказал я ему. «Тем хуже!» — ответил он (см. Revue de Musicologie, 1938, Novembre). Бизе не любил музыку куплетов и называл ее «свиной музыкой» (musique de cochon).

в вопросах строения сценария, и в характере и качестве текста. Развертывание драматургической линии естественно и вытекает из логики развития сюжета. Она «выгибается» согласно драматическим подъемам, кульминациям и спадам. Основные и частные кульминации («узловые точки») очень отчетливы и найдены удачно,—они располагаются по ходу обнаружения конфликта и развития действия, подчеркивают его повороты и степень интенсивности движения.

Кармен бросает цветок в Хозе — это завязка драмы и одна из частных кульминаций. Кармен разрывает с Хозе, он в отчаянии пытается удержать ее, затем, узнав о зове умирающей матери, решается покинуть Кармен—это высшая кульминация в развитии драмы (третье действие).

Хозе слышит сигнал трубы (второе действие), порывается уйти от Кармен, она в гневе гонит его, — напряжение нарастает, и линия драматургического развития идет вверх. Хозе показывает цыганке брошенный ею цветок, говорит о своей любви, своих мечтах—вступает в свои права лирика, и драматическая напряженность ослабевает. Появление Цуниги вызывает страшную вспышку ревности Хозе, — драмати-

ческий взрыв. Отказ вернуться в казармы решает участь Хозе, в нем заключено зерно многих последующих конфликтов, и действие стремительно достигает вершины своего развития — основной кульминации второго акта.

Текст либретто метрически и ритмически разнообразен. В нем подчеркнута лаконичность выражения чувства, сверкающие краски обстановки действия [1], броскость картинных описаний [2] и тонкая игра созвучиями [3].

Исходя из требований драматургии и театра, либреттисты довольно сильно изменили течение сюжета новеллы. Они включили в действие тореадора Эскамильо и Микаэлу, «девушку в голубой юбке и с светлыми косами», вскользь упо-

[1] Картинен и красив, например, текст цыганской песни, «металлический звон бубна и треск тамбуринов», «кольца из меди и серебра блестящие на смуглой коже цыганок», «летящие по ветру» красные и оранжевые ткани их нарядов, завороженный танец «возбужденных и пылких дев», всегда готовых «отдаться вихрю, унестись».

[2] Очень динамичен текст куплетов тореадора.

[3] Например, сочетание слов в квинтете контрабандистов (Quand il s'agit de tromperie, de duperie, de volerie и т. д.).

мянутых Мериме[1]. Ввели хоры и народные сцены. Совершенно изменили характер и место действия развязки.

Скупой и лаконичный у Мериме рассказ о смерти Кармен совершенно по-иному представлен в опере. Либреттисты хорошо учли, насколько театрально-выразительней — не только эффектней — будет сцена смерти Кармен на фоне ликованья толпы и триумфа Эскамильо, к которому она порывается в последнюю минуту, «...что за чудный сюжет оперы! — писал П. И. Чайковский. — Я не могу без слез играть последнюю сцену; с одной стороны народное ликование и грубое веселье толпы, смотрящей на бой быков; с другой стороны — страшная трагедия и смерть двух главных действующих лиц, которых злой фатум столкнул и через ряд страданий привел к неизбежному концу».

Бизе пошел в своих выводах еще дальше. Он пересмотрел самую основу драмы. Оба героя—Хозе и Кармен — оказались в более сложной, чем у Мериме, но и более крепкой связи с окружающей их действительностью.

[1] В новелле Мериме тореадор назван Лукасом. Микаэла вообще не имеет имени.

Вплетенная в общий поток окружающей жизни трагическая история Кармен и Хозе утрачивает свою необычайность. В этом смысле «Кармен» — продолжение «Арлезианки». Ничто не может помешать буйному цветению жизни, отдельные трагедии, как бы значительны они ни были, не в состоянии остановить ее движения вперед. Жизнеутверждающая тенденция драмы выявилась с огромной силой. К выявлению этой тенденции стремилось все творчество Бизе.

Народные сцены «Кармен», как и «Арлезианки» — не только фон трагических событий. Это прежде всего картины жизни в ее активном устремлении, широком и бурном развороте. Можно взять любую другую цыганку, тореадора и солдата из присутствующих и они окажутся участниками такой же или другой, не менее сложной, жизненной драмы. Таких трагедий, как трагедия Кармен и Хозе, может быть очень много.

Толпа в «Кармен» воспринимается как собрание живых действующих лиц. Солдаты, ухаживающие за Микаэлой, работницы сигарной фабрики, посетители кабачка Лилас-Пастья, контрабандисты, продавцы на праздничном гулянье, народ, сопровож-

дающий квадрилью, — все они как бы обладают «потенциальной» возможностью превращения в индивидуальные образы, хотя Бизе не выделяет среди них отдельные персонажи. Народ в «Кармен» полон радостной влюбленности в жизнь, ее движение, ее краски. Это определяет основной тон оперы, ее оптимистический тонус, ее выводы.

Бизе лишает своих героев ореола исключительности. Его не привлекли демонические черты образа Хозе из новеллы, романтическая необычность его облика. Отношение Бизе к теме принципиально иное, чем автора первоисточника. Его глубокий гуманизм—полное отрицание аристократического скептицизма Мериме.

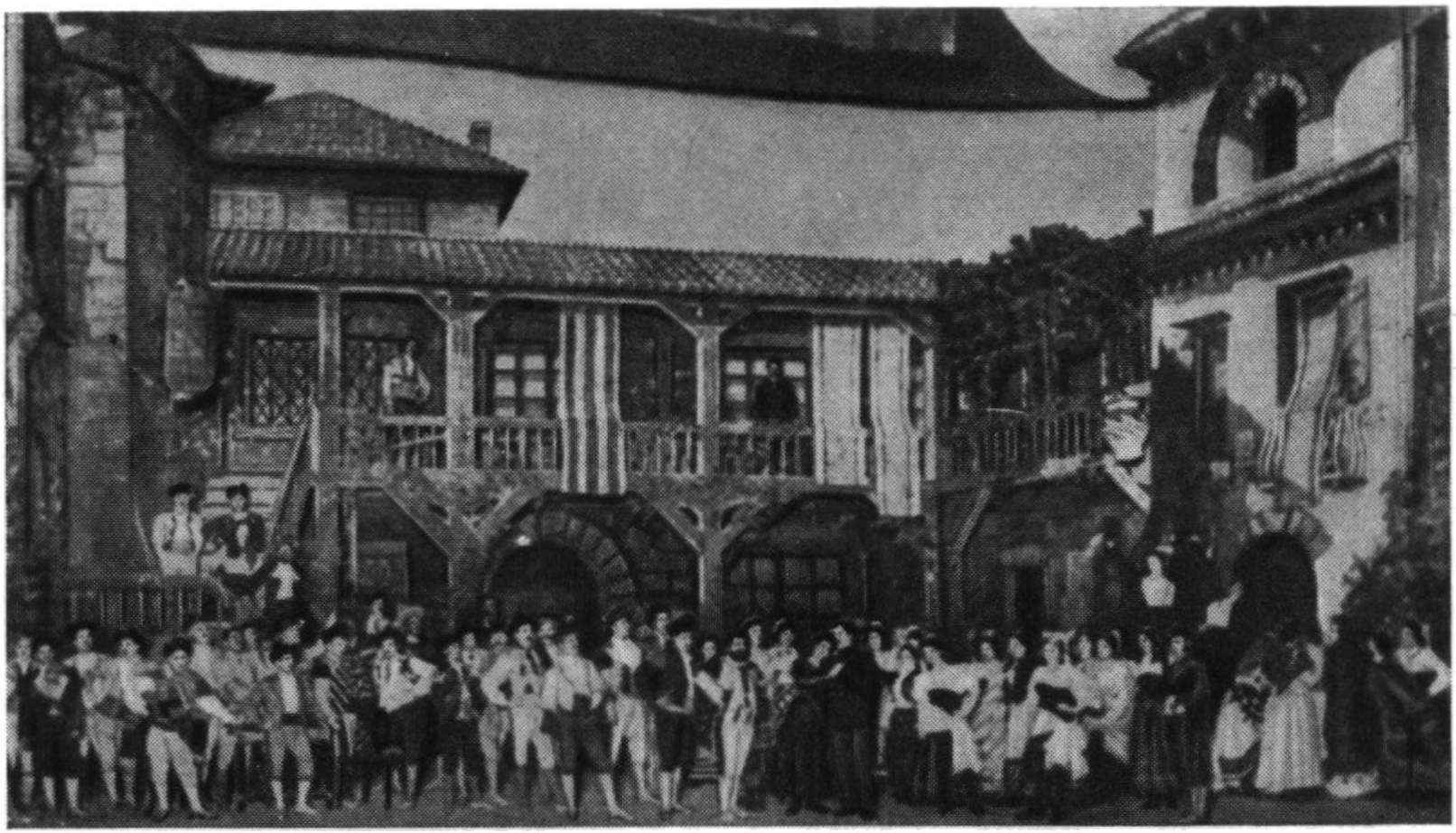
Трагедия Кармен и Хозе была для великого композитора не борьбой двух стремящихся утвердить себя сильных личностей, а столкновением людей, принадлежащих к разной социальной среде, неспособных понять друг друга в силу привычек, воспитания, всего прошлого уклада их жизни.

Для Бизе Кармен—воплощение вольнолюбия, смелости, редкостного женского обаяния. Она влюблена в Хозе, но не покорена им. Предвестие трагической развяз-

ки глубоко поражает непокорную Кармен — она слишком любит жизнь. Но Кармен не может не быть самой собой. Смертью она лишь утверждает свою свободу.

Этот образ лишен житейских черт Кармен Мериме—ее ловкости, хитрости, деловитости, но во многом все же близок ей. Та же женская прелесть и страстность, настойчивость, даже упорство, то же стремление властвовать над людьми и подчиняться только своим желаниям и чувствам.

Иное дело Хозе. Его нельзя рассматривать как неудавшееся воспроизведение сильной и незаурядной личности героя Мериме. Сохранены сюжетные связи, но подменен герой. Это обыкновенный человек с определенными моральными устоями, способный на большое чувство. Простой деревенский парень, крепко связанный семейными традициями, мечтающий о спокойном счастье с девушкой, избранной для него матерью. Любовь к Кармен врывается в жизнь Хозе и потрясает весь его мир. От столкновения с диким свободолюбием Кармен рушится привычное для Хозе понимание жизни. Он гибнет, не в силах привести противоречивые душевные



Первая постановка «Кармен» в Московском Большом театре (1898 г.)

(хранится в Бахрушинском музее)

Эскиз худ. Головина к постановке «Кармен» в Мариинском театре. (Петербург. 1908 г.)

движения в согласие с устойчивостью патриархальных представлений. В нем поколеблена глубокая человеческая вера в любовь, в любимую женщину, и это приводит его к катастрофе.

Бизе неоднократно упрекали в «оперности» его героя, в «неуменье» воспроизвести на оперной сцене облик героя Мериме. Стремился ли к этому Бизе? Неудача ли образ Хозе или просто иной идейно-творческий замысел?

Можно утверждать второе. Образ Хозе — конечное звено в длинной цепи. Это углубление и обогащение, раскрытие всей силой оперных возможностей перенесенного на оперную сцену образа Фредери. Иорик, Фредери, Хозе—такова линия постепенного овладения образом, завершение напряженных исканий уже в сфере оперы-драмы, средствами высочайшего музыкально-драматургического мастерства.

Контрастность всего круга представлений,—не только характеров,—отношения к жизни делает конфликт Кармен и Хозе неизбежным. И страстное свободолюбие Кармен, и глубина всепоглощающего чувства Хозе немыслимы в обществе, в котором они живут, и осуждены заранее. Поэтому катастрофа не только возможна, но

и неминуема. Таков логический ход вещей. «Обреченность «Кармен» не абстрактно-фаталистического характера: — писал советский музыковед И. И. Соллертинский, — обречена на гибель, ибо нельзя жить правдой чувства в обществе, где нельзя следовать логике чувства».

Из жизненной природы этого конфликта и глубоко реалистического понимания его Бизе вытекает музыкальная драматургия оперы, ее стилистика, ее жанр.

Новый тип оперы-драмы, найденный Бизе в «Кармен», предполагал интенсивное развитие образов, их динамический рост, наиболее полное выявление характера в моменты обнаружения и обострения конфликта. Постепенное раскрытие темы и утверждение идеи через цепь все более напряженно развивающихся конфликтов, все более активное участие в них основных действующих лиц — вплоть до момента решающего взрыва, после которого развязка ясна, неминуема и наступает быстро.

Такой жанр требовал многообразного использования всех возможностей музыкальной драматургии, — симфонизма, различных жанровых сфер, метода подготовленных контрастов, вокально-сценически-музыкальной природы образа, националь-

ных особенностей колорита и музыкального языка, как средства реалистического раскрытия образов и темы.

На первом месте в опере, бесспорно, стоит образ Кармен. Он исключительно оригинален и не имеет прототипа в оперной литературе. Образ Кармен отличается редкой динамичностью — растет от сцены к сцене, развивается почти непрерывно. В этом уже заложено начало конфликтности. Кармен полушутя увлекает Хозе, влюбляется в него сама, заставляет его пойти за ней, затем рвет с ним, хотя и понимает, что это грозит ей бедой. Вновь влюбляется — на этот раз в Эскамильо — и, полная страстной жажды любви и жизни, смело идет все же на решающее объяснение с Хозе, зная, что погибнет. «Беззаконная комета в кругу расчисленном светил», Кармен все время рождает вокруг себя столкновения.

Как и в «Арлезианке», Бизе вводит в музыку «Кармен» лейтмотив, характеризующий героиню, свойственную ей способность возбуждать вокруг себя трагические страсти, окутывающую ее атмосферу любовных стремлений:

19

Этот лейтмотив, предельно лаконичный, сжатый, концентрирующий в себе большие возможности выразительности, приобретает иногда и более общее значение темы неотвратимого и гибельного чувства и играет в драматургии оперы особо важную роль [1]. Он является не одним из многих

[1] В самой ладово-интонационной основе лейтмотива, построенного на так называемой венгерской или цыганской гамме, заложен характер необычайной страстности. Применение этой гаммы, возможно, является попыткой внести черты национальной характерности в музыкальную обрисовку Кармен

лейтмотивов, как в операх Вагнера, а выделенным образом, обобщающей мыслью, существеннейшим элементом музыкальной драматургии как тема любви в «Отелло» Верди или тема трех карт в «Пиковой даме» Чайковского.

В «Арлезианке» Бизе раскрывает различные психологические состояния Фредери через изменения музыкального образа, варьирование темы-лейтмотива, т. е. осуществляет раскрытие их чисто симфоническими способами. В «Кармен» самая специфика оперы, где образ обладает более сложной природой и является частью музыкально-вокально-сценического целого, заставляет Бизе итти иными путями.

Кроме того, на протяжении первых двух актов Кармен обнаруживает себя больше в действии, чем в переживании. Яркая характерность и внешняя красочность, даже «бравурность» образа также предъявляют свои требования. Поэтому не только лейтмотив, но и использование бытовых жанров испанской (и испанизированной) музыки стоят в музыкальной обрисовке Кармен на первом месте.

Многогранному образу Кармен присуще и большое единство, также закрепляемое лейтмотивом и общностью жанровой ха-

рактеристики. Наряду с этим можно отметить и сложную систему опосредствований, тематических «арок» и интонационных связей. Они не всегда легко ощутимы в блестящей, разнообразной и драматически конкретной обрисовке героини, но способствуют цельности образа, особенно при переходе от преобладания жанровых интонаций к более глубоким интонационным обобщениям. Первый выход Кармен, хабанера, песенка перед Цунигой, сегедилья, цыганская пляска и гаданье—кульминация образа Кармен—в той или иной мере объединены общностью интонационных и ритмических оборотов, всегда, однако, очень гибко используемых.

Первый же выход Кармен показывает героиню в определяющих ее облик чертах — сверкающей темпераментности, яркости, смелости. Вызывающее поведение в отношении Хозе, а затем Цуниги, независимое—к окружающим ее молодым людям, диктуется уверенностью в себе, в силе своего обаяния. Насмешливо-пренебрежительные слова текста, изменчивость вокальных реплик, раскрывающее подлинное существо Кармен оркестровое сопровождение сразу намечают многогранный и сложный образ. В ответе влюбленным

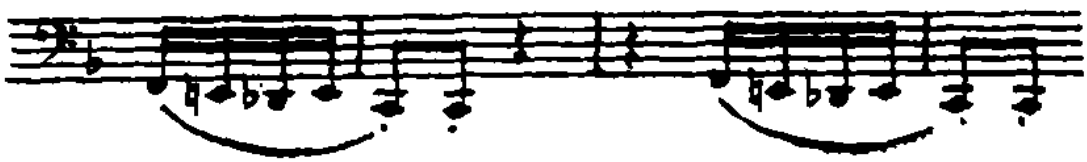
юношам («Когда вас полюблю? Сама не знаю я»), вопреки словам, звучит и призывная страстность, и обещание, и одновременно дерзкий отпор — богатство оттенков в пределах нескольких небольших речитативных фраз, вернее коротеньких мелодий, свободных и изменчивых, как сама Кармен, объединяемых характером образа и некоторыми важными элементами интонационного комплекса ее партии.

Еще показательнее для общей характеристики Кармен оркестровый план ее первого выхода. Лейтмотив—в его горделиво страстном облике—и волевой устремленный тематический оборот (которым заканчивается вступительный ритурнель выхода Кармен) не только характеризуют ее при появлении перед ожидающей толпой молодежи, но и заключают в себе существенные элементы обрисовки образа в целом:

20

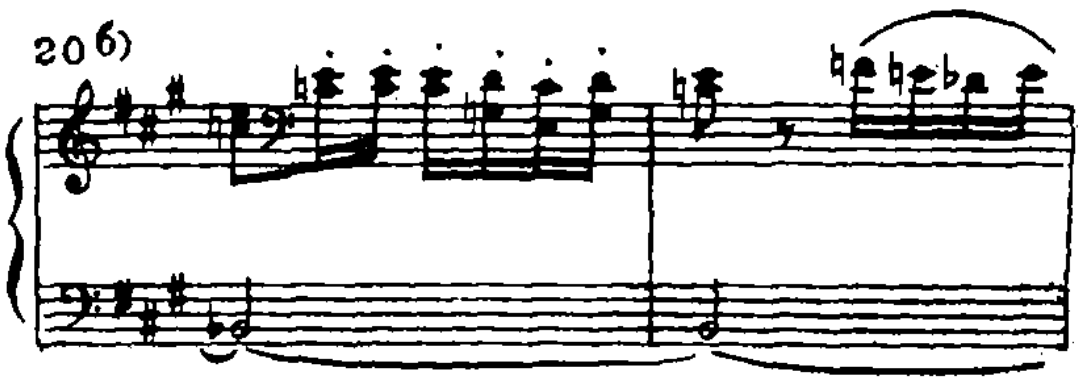
От лейтмотива протянутся нити ко всем важнейшим узловым моментам развивающейся драмы—к сцене с цветком, где лейтмотив звучит так томительно и страстно, к сцене Кармен и Хозе во втором действии, где выразительные интонации лейтмотива напоминают переживания Хозе во время первой встречи, к сцене гаданья, где он приобретает черты мрачности, фатальности:

20а)



к финальному дуэту, где лейтмотив в сочетании с элементами ликующего марша раскрывает отчаяние и муку Хозе:

20б)



к заключительной сцене, где он символизирует торжествующую силу любви [1].

20в)

[1] Некоторые исследователи отмечают наличие звуков, составляющих лейтмотив в одной из тем антракта к IV д.

20г)

Характерный звуковой состав и квартовые «рамки» отдельных элементов лейтмотива можно найти и в мелодии хабанеры.

20д)

От заключительного оборота ритурнеля намечаются пути к сегедилье, песенке перед Цунигой, цыганской пляске:

21

21а)

21б)

Кроме того, заключительный оборот как бы содержит в себе в абстрагированном виде заметную тенденцию многих эпизодов партии Кармен—устремленный взлет и заторможенный спад, характеризующие свойственный ей бурный, чувственно-манящий призыв. В психологически смягчен-

ном, «завлекающем» облике эта тенденция проявляется в ответе влюбленным юношам, в тематическом зерне сегедильи («Поздно покинув Севилью»), в стремительно-динамичном — в размашистом развороте цыганской пляски; в усложненном и сильно переосмысленном варианте—в трагической теме гаданья. В некоторых случаях — в сегедилье, отчасти в песенке перед Цунигой сохраняются и характерные интонации.

Однако великий реалист и психолог Бизе никогда не проводит тематические связи назойливо и догматически. Они нужны ему постольку, поскольку сообщают образу внутреннее единство — подчеркнуто-декларативное в проведении лейтмотива, едва уловимое иногда при использовании других характеризующих Кармен музыкальных слагающих.

Так, согласно оперной эстетике Бизе, первое же появление героини характеризует ее в важнейших чертах, делает образ запоминающимся. Кроме того (как это и характерно для оперы-драмы), заключает в себе зерна дальнейшего развития.

Высокая оригинальность музыкальной обрисовки Кармен—опора ее реалистичности — в раскрытии образа через бытовые

песенно-танцевальные жанры [1]. Бизе утверждает этим народную основу музыкального образа, его почвенные связи. Хабанера, песенка перед Цунигой, сегедилья, цыганская пляска, танец перед Хозе — жанры, при помощи которых последовательно раскрывается музыкально-сценический образ Кармен, до момента решающего перелома жадно берущей жизнь, уверенной, победоносной. Отношение Бизе к песенно-танцевальным жанрам далеко от музейного пиэтета, применение их — от этнографического копирования. Из преобладающих в начале характеристики Кармен жанровых элементов выделяются ритмические обороты, подчеркивающие энергию, жизненную активность, которые широко проникают в партию Кармен, придавая ей ярко национальный отпечаток даже там, где национальный характер мелодики далеко не так явственен.

Но чем больше углубляется для зрителя характер Кармен, чем глубже растет ее драма, тем больше жанрово-танцевальные

[1] Вопрос о значении бытовых жанров в «Кармен», как основы ее реализма, впервые поставлен в литературе А. А. Альшвангом в статье «Оперные жанры «Кармен», Советская музыка, 1938. № 12.

элементы характеристики уступают место обобщенно-интонационным [1].

Бизе не только подчиняет песенно-танцевальные жанры задачам характеристики, изменениям психологических состояний своенравной цыганки, как это типично для песни в опере, но и сообщает им определенную драматургическую роль, включает в развертывание действия, вернее даже ведет иногда развитие действия внутри этих жанровых форм. Они никогда почти не остаются вводными эпизодами, вставными номерами, безразличными к раскрытию идеи и сюжета. Некоторое исключение — цыганская пляска, необходимая, однако, для создания общего характера и колорита сцены в кабачке.

[1] Движение темы гаданья родственно цыганской пляске, но она вся «оплетена», как бы заострена интонациями. Именно богатство интонаций, раскрывающих психологическое углубление образа Кармен, в корне меняет характер мелодии. Полное освобождение темы от упругих танцевальных ритмов, свойственная Бизе гармоническая многозначность мелодии, «скованность» сопровождения также играют свою роль. Но решающим признаком, связанным со всем изменением внутреннего облика Кармен остается необычайное обогащение ее партии выразительнейшими, особенно полновесно звучащими в грудном регистре контральтового голоса, интонациями.

Хабанера [1] — не только песня об изменчивости любви, но и замаскированный призыв, обращенный к Хозе, попытка убедить его в ее неизбежности, утверждение ее неумолимой власти [2].

Песенка о грозном муже, непосредственно включенная в сцену допроса Кармен Цунигой, — все более и более вызывающий ответ Кармен на его вопросы [3].

Особенно значительны изменения, внесенные драматургическими требованиями сюжета в сегедилью. Сегедилья — сцена обольщения Хозе. В рамках песни, еще откровеннее чем в хабанере, Бизе раскрывает смелое кокетство Кармен, ее чувство к Хозе, готовность полюбить его, — все, вплоть до указания места назначаемого

[1] Хабанера — гаванский, кубинский танец.

[2] Русский перевод — «Любовь птичка, но не ручная и приручить ее нельзя...» несколько смягчает более суровый смысл и звучание французского текста — «любовь — неподатливая птица и никто не может ее приручить...»

[3] Отсюда переход от характера чистой песенности к усиливающейся напористости движения, изменениям в структуре и интонационной линии отдельных куплетов. Каждый из трех куплетов начинается ходом на более широкий интервал (квинта, октава, децима), к концу третьего куплета «сжимаются» мелодические обороты, снимается текст (остается только припев тра-ла-ла).

свиданья. Кармен все время перемежает песню с объяснениями, призывами. В сегедилью же включены реплики Хозе,—сначала Хозе пытается уйти от пагубного очарования Кармен и остаться верным долгу, затем все более поддается чарам цыганки, наконец, охваченный страстью, готов забыть ради нее обо всем («Кармен, я как в чаду, если я уступлю, сдержишь ли обещанье, если полюблю—полюбишь ли меня...»). Внутри сегедильи разрастается целый дуэт.

Такое сложное содержание естественно расширяет обычные рамки песни-танца, но не разрушает специфики, и сегедилья остается одним из наиболее ярких песенно-танцевальных эпизодов партитуры «Кармен» [1].

Также включается в развитие действия танец Кармен во втором акте, когда звук

[1] По сравнению с другими песенно-танцевальными номерами оперы сегедилья отличается большей свободой строения — ослаблением строгой куплетности, а главное — усложненностью ладово-гармонического плана, особенно в «призывных» местах («Сердце мое? Возьми его! Что-ж медлишь ты? Я вся твоя!»), где ладовая насыщенность и напряженность достигают предела.

трубы заставляет влюбленного Хозе вновь вспомнить о возвращении в казармы, а Кармен, танцуя перед ним, пытается его удержать.

Включение жанровых форм в драматургию и отход от чистой песенности делают возможным естественный отказ от них в характеристике Кармен последних двух актов.

Драма развертывается все откровеннее, Кармен уже не любит Хозе и идет на разрыв с ним, жанровые, песенно-танцевальные элементы обрисовки героини уступают место более драматическим. Однако даже трагическое гаданье — вершина психологического реализма Бизе—написано, несмотря на интонационную и гармоническую насыщенность, в простейшей куплетной форме, привычной форме сольных номеров французской комической оперы. И только в заключительном дуэте с Хозе, когда охваченная любовью к Эскамильо, Кармен отвергает все угрозы и мольбы прежнего возлюбленного, — Бизе полностью снимает жанровые элементы характеристики, переведя ее в плоскость гибкой, драматизированно-речитативной мелодии. На первый план выступает не специфически-характерное, а человеческое, и жанро-

Кармен — Н. А. Обухова

Хозе — Н. С. Ханаев

вые элементы поглощаются средствами высшей музыкально-драматической выразительности.

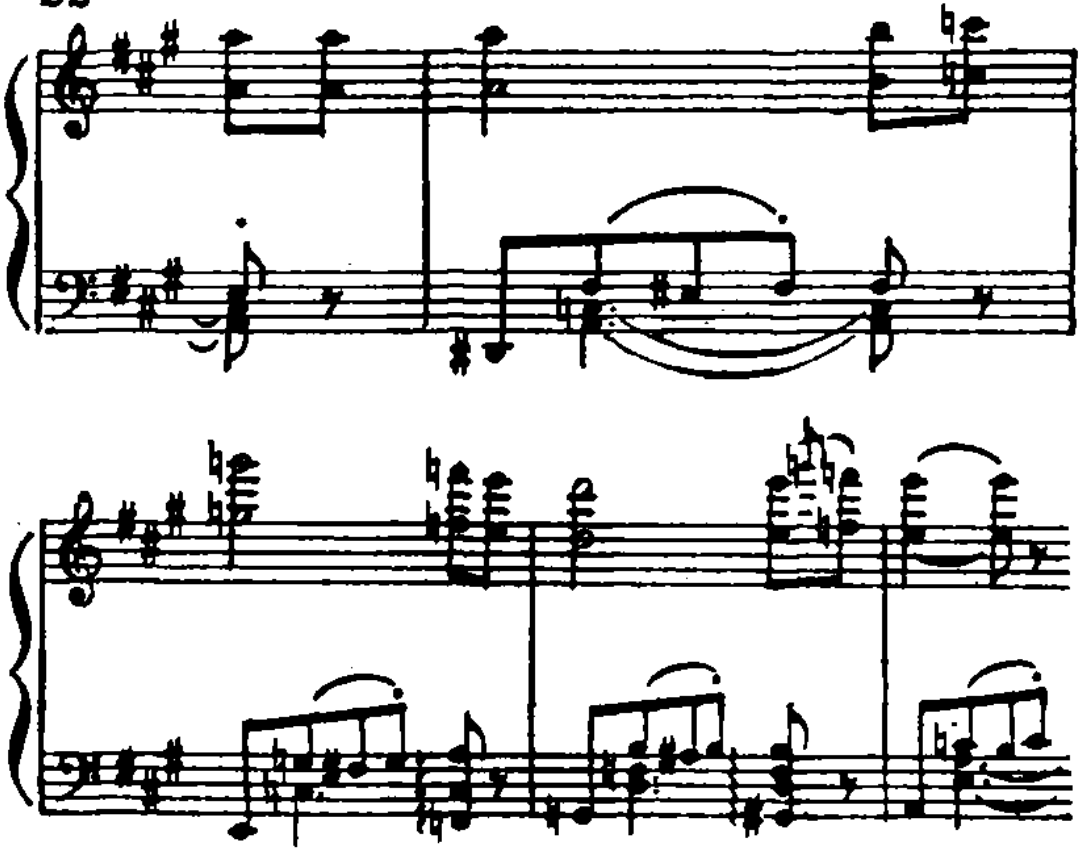
В характеристике Хозе, таким, как его видит Бизе, момент национальной характерности не играет столь значительной роли. Хозе вообще не очень заметен, в нем нет яркости, индивидуальности, необычности Кармен. Его первое появление не привлекает ничьего внимания. Но в этом обыкновенном солдате сразу ощущается человек эмоции, чувства. Поэтому Бизе ведет характеристику Хозе главным образом из плоскости лирики в плоскость драмы, раскрывает его больше всего в общении с другими действующими лицами — в ансамблях с Микаэлой, Эскамильо, Кармен — и уделяет ему очень немного сольных номеров.

Однако и в музыкальной обрисовке Хозе можно «прощупать» почвенные связи.

Наиболее яркие эпизоды партии Хозе— дуэт с Микаэлой, так называемая ария, в действительности являющаяся лишь частью дуэта с Кармен, самый дуэт, сцена с Эскамильо (тоже дуэт) в горах и заключительная сцена с Кармен. Песенка о «драгуне из Алькала» не имеет характеристического значения—это именно песня.

Кроме нескольких ансамблевых номеров в музыкальную обрисовку Хозе включена тема-образ, тема лейтмотивного значения. Тема-образ, впервые возникающая в оркестре после того как Кармен бросила Хозе цветок, рисует бурю чувств, поднявшуюся в душе Хозе. Это тема любви пылкой, искренней и глубокой. Она очень отличается от напряженной концентрированной страстности лейтмотива Кармен. Тема разливается свободным и широким потоком, обладает открытостью душевных высказываний, даже излияний:

22



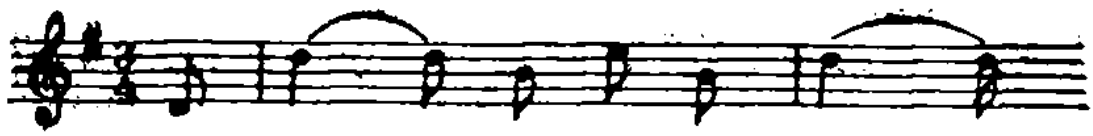
Это одна из наиболее вдохновенных тем Бизе. «Одарив» такой темой Хозе, композитор сразу устанавливает драматическое соотношение образов героев и свое отношение к ним. Он подчеркивает свою позицию художника-гуманиста, видящего в скромном «бригадире» Хозе большое душевное благородство и чистоту.

Тема любви очень типична для Бизе. По рисунку, ритму она почти совпадает с темой «поэтической влюбленности» из «Пертской красавицы», но несравнима с ней глубиной выражаемого чувства, яркостью характера, богатством интонаций. В то же время, как и тема «поэтической влюбленности», это сильно «зашифрованный» вальс, и корни этой темы лежат в сфере «вальсовости», столь типичной в качестве источника тематизма для французской оперы второй половины XIX столетия.

В дуэте с Микаэлой Хозе весь во власти воспоминаний о матери, селе, родном доме. Пока еще это привычная и близкая ему сфера жизни и чувства, — мысли его и Микаэлы почти неотличимы одна от другой.

В мелодически ясном, простом дуэте можно отметить пасторальные элементы, обороты старинной песни-танца:

23



Дуэт в целом написан в широко-мелодическом и задушевном стиле, близком сцене Фредери с Виветтой в «Арлезианке». Этот стиль, встречающийся иногда в народных сценах французской оперы, Бизе сохранит на протяжении всего произведения для партии Микаэлы, олицетворяющей душевную устойчивость, простоту, светлое и ясное начало.

Так называемая ария Хозе о цветке Кармен, о силе воспоминаний первой встречи — обогащенный и углубленный образец того же рода, типичный по характеру и складу романс французской комической оперы, имеющий давнюю традицию:

24

В дальнейшем течении партии Хозе драматизируются уже найденные элементы его образа. В сцене разрыва с Кармен после ссоры с Эскамильо («Союз наш лишь смерть разрушит...») можно уловить мелодические обороты арии-романса, хотя и в сильно измененном, — обостренном и переосмысленном виде (см. пример 9 а) [1]. Даже в заключительном дуэте с Кармен, когда уже нарушен весь душевный мир Хозе, и он теряет власть над собой, в его партии проглядывают отдельные интонации и обороты арии-романса второго действия:

25

Появляется типическая фактура ее сопровождения, и в целом партия Хозе богаче мелодической выразительностью, чем партия Кармен.

В течение действия контрастные образы Кармен и Хозе все больше приходят в

[1] Заимствовано из «Кубка Фульского короля», из финала первого действия, когда Иорик в надежде на любовь Мирры бросается в бушующие волны за кубком. Состояние душевного возбуждения и отчаяния является общим для Иорика и Хозе.

столкновение между собой, конфликтность развития драмы обнаруживает и их взаимоотношения с другими образами, в частности, с образом народа.

*

Реализм образов, общего характера «Кармен» в значительной степени определяется решением Бизе проблемы национального колорита в опере. Это — одна из интереснейших сторон замечательной партитуры. Сверкающая жизнью и красками, горячая и полная движения Испания нашла в «Кармен» исключительно яркое воплощение. Такой же видел Испанию Глинка. Яркость красок соответствовала яркости представления о стране, подлинно-народного и жизненного в ней. Национальный колорит был для Бизе не одеянием, а формой выражения существа характеров, мыслей и чувств народа.

Как известно, Бизе никогда не был в Испании. Подлинных испанских народных мелодий в партитуре «Кармен» также нет — или почти нет. Однако композитор передал дух и характер народа, дух и характер его музыки с исключительной уверенностью и убедительностью.

Гениальной интуиции для этого было бы недостаточно. Не следует преуменьшать и осведомленность Бизе в отношении Испании и испанской музыкальной культуры.

Исследователи обычно указывают, что в распоряжении Бизе был только один, вышедший незадолго до начала работы над «Кармен» сборник испанских песен «Отголоски Испании» (1872).

Можно предположить, что знакомство Бизе с испанской музыкой было значительно шире. В 1864 году вышел сборник мелодий «Цветы Испании», в котором находится и прообраз «Хабанеры», — песня Ирадьера «Помолвка». В 1867 году сам Бизе обработал шесть пиренейских песен. Составителем сборника «Отголоски Испании» был (как указывает Э. Истель) ученик и друг Бизе Поль Лакомб,—есть основания думать, что Бизе мог узнать от него и другие напевы. «Живым источником» испанских народных песен была, по словам Ж. Тьерсо, для Парижа Полина Виардо [1].

[1] Однако Тьерсо, автор ценной работы «Бизе и испанская музыка» утверждает, со слов сына знаменитой певицы, что Бизе не был знаком с его семьей. В этом можно усомниться. 2 марта 1873

Немногочисленные имевшиеся в распоряжении сборники и несовершенство записей в них могли дать Бизе только самое общее представление о характере, ритмах, интонационных оборотах испанской музыки. Несомненно, имелось какое-то воздействие устной традиции, характерной практики исполнения, слуховое представление о звучании испанской народной песни и танца.

Композитор П. Видаль сообщает, что Бизе был хорошо знаком с знаменитым испанским гитаристом Педро Гальяром, с интересом беседовал с ним об его исполнении и особенностях инструмента и получил от него ряд испанских народных напевов (см. R. Laparra. Bizet et L'Espagne).

Композитор располагал и сведениями об Испании и ее жизни вообще. Один из родственников Бизе посетил Испанию, жил там несколько лет и даже вывез оттуда костюм тореадора. Бизе живо рас-

года—то есть уже в период работы над «Кармен» — в концерте Колонна исполнялась впервые оркестровая сюита Бизе «Детские игры». В том же концерте Полина Виардо пела «Лесного царя». Возможность встречи и знакомства композитора с певицей вполне очевидна.

спрашивал своего кузена о его путешествии и пребывании в интересовавшей его стране.

Наконец, нельзя забывать, что композитор всегда очень много читал. Несомненно, его привлекала испанская литература — выбор «Сида» де Кастро для либретто был подсказан Галле самим Бизе и он подчеркивал значение «испанской окраски» пьесы. Это была другая Испания, чем в «Кармен» и иная «окраска», но слова Бизе говорят, что он думал об этом вопросе и имел свое представление о нем. Исследователи «испанизмов» Бизе — Тьерсо, Истель, Лапарра — внесли ряд интересных сведений и уточнений.

Единственной более или менее точно использованной мелодией и то не подлинно народной испанской, а кубинской, является «Хабанера». В партитуре она отмечена, как «подражание испанской песенке». Однако даже хабанера Кармен, несмотря на заимствованную мелодию, характер сопоставления соло и хоровых голосов, носит на себе отпечаток самостоятельной, творческой переработки Бизе. Композитор выбирает наиболее выразительные отрывки, меняет движение мелодии (вносит «звенящие» триоли), резче

профилирует ее, разнообразит окончания, обогащает изложение и гармонию. Он подчиняет довольно примитивную и бесцветную мелодию хабанеры Ирадьера задаче обрисовки богатого красками образа бурной, притягательной и чувственной Кармен.

Другое более или менее широкое заимствование — мелодия танца пòло из вокальной пьесы знаменитого испанского певца и автора популярных песенок и тонадилий Мануэля Гарсиа. На основе элементов пòло Гарсиа, еще более свободно отобранных и использованных, Бизе строит антракт к четвертому действию — одну из наиболее «испанских» по колориту страниц «Кармен».

Однако элементы испанской народной музыки, ее характерные обороты и формы привлечены Бизе не только в хабанере и антракте. Песенка о «грозном муже» близка шуточным народным песням Coblas [1], хор ссоры работниц — народному танцу севильяна, песня о «драгуне из Алькала» — некоторым андалузским песням,

[1] См. сб. «Французская музыка второй половины XIX века», под ред. проф. М. С. Друскина, М., изд. «Искусство», 1938, стр. 179.

сегедилья воспроизводит движение подлинных испанских сегедилий и т. д.

Все же, чем далее от первых двух заметных заимствований, тем труднее находить прообразы. В то же время партитура «Кармен» в народных сценах, в характеристике героини кажется постоянно излучающей аромат испанской музыки.

Понимание Испании Бизе требовало отбора наиболее активных, действенных элементов:

26

26а)

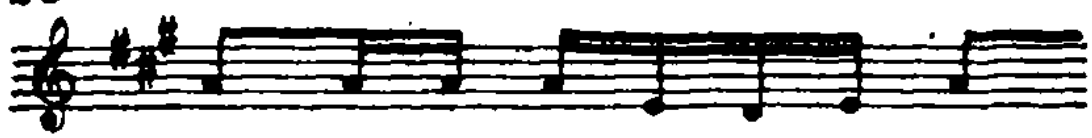
26б)

26в)

26г)

26д)

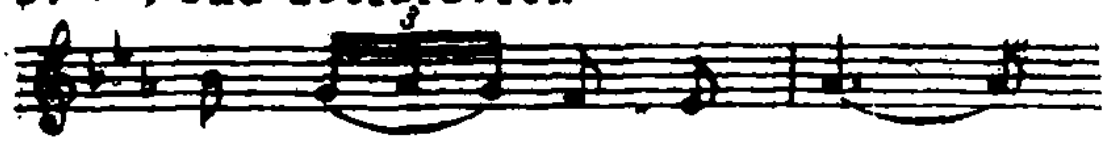
26е)



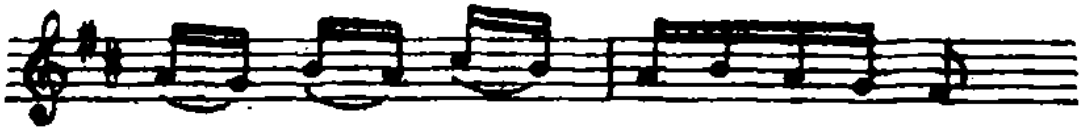
Такими являются упругие, «ударные» и энергические обороты мелодии и концовки фраз. Ими насыщены, например, сегедилья и цыганская песня. Сравн. с песнями сборника «Цветы Испании»:

27 La Mantilla

27а) Una declaration

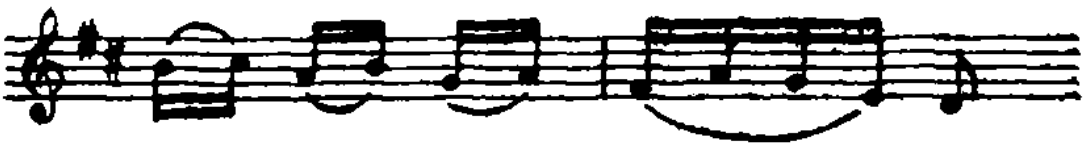


27б) La robe d'azur



27в) Juannita

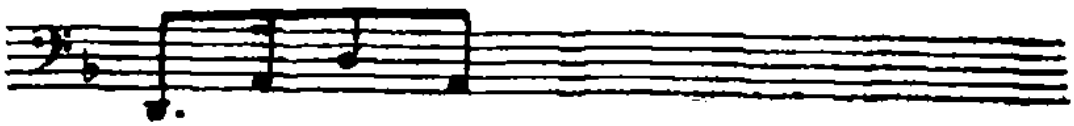
27г) Juannita



27д) Maria Dolores

El Areglito Guitana mexicaine

27е) La Mononita Maria Dolores



Таков же упругий, горделивый ритм куплетов тореадора или шествия квадрильи, заимствованный из болеро и влитый в дви-

жение марша, как бы отталкивающиеся ритмические фигурки, которыми насыщены сопровождение хора ссоры и сегедильи. Вспыхивающие как искры форшлаги или переливы мелодии, гитарные формулы сопровождения, «кастаньетное» подчеркивание ритма [1].

[1] Иногда Бизе включает и элементы цыганской музыки как в лейтмотиве Кармен и первом хоре контрабандистов, близком цыганскому маршу из «Прециозы» Вебера:

Все эти черты свойственны испанской народной песне и танцу, извлечены из них Бизе, «вкраплены» в его музыку и в новых соотношениях и сочетаниях, заостренные и расцвеченные красками оркестра, щедро рассеяны по всей партитуре, сообщая ей своеобразный и яркий колорит.

Путь, по которому пошел Бизе, был не только очень верным, но и глубоко творческим. Он не связывал себя догматическими правилами и положениями, заимствуя в своих целях из арсенала испанского народного искусства иногда готовые мелодии, иногда мелодические и ритмические обороты или отдельные элементы, иногда формулы звучания и изложения и всегда подчиняя их правде замысла, характера ситуации или образа.

*

Начало оперы безмятежно и ясно, и ничто не предвещает трагических событий. Скучающие солдаты наблюдают за гуляющими, появляется Микаэла, она разыскивает Хозе. Моралес затевает с ней игривый разговор, — легкий тон и «легкий» жанр — танцевальная мелодия начала интродукции, упруго-звенящие ритмы, оттенок беспечного и непринужденного изя-

щества. В нескольких репликах Микаэлы виден весь ее милый и непритязательный характер — наивность, мягкость, естественность в смене настроений. Оживленный маршеобразный хор солдат типа куплетных маршей комической оперы (к которому присоединяется и Микаэла, что также вполне в традициях комической оперы) и повторение их первого хора весело заканчивают интродукцию.

Хор мальчишек, сопровождающих смену караула, незначащий разговор Хозе с Цунигой, выход работниц сигарной фабрики, которых поджидает толпа мужчин, дополняют картину. Девушки кокетничают и задорно курят папироски. Они наслаждаются «дымком», который улетает и рассеивается в воздухе так же, как речи и клятвы и сладостное упоенье любовников. Всё дым — такова «философия» легкой любви. Хор сигарочниц с мягкой и как бы лениво стелющейся мелодией, вспышками упругих «кастаньетных» ритмов также очень легок, изящен и по-своему поэтичен.

Пока все в рамках и возможностях комической оперы, но очень высокого качества. Это та область «хорошенького» (le joli) в «Кармен», которую отметил

Чайковский, увидевший в ней много изящества и вкуса, гармонической изобретательности и мастерства.

Появление Кармен все меняет. Она сразу вносит в этот лениво-безмятежный мир острое напряжение, движение, страсть. Настойчивые мольбы влюбленных юношей, хабанера — сгущают атмосферу любовных желаний. Ясность летнего дня отступает перед надвигающейся грозой, комедия—перед драмой.

После «подготовки» Кармен переходит к «прямым действиям» — направляется к Хозе и, глядя на него в упор, бросает ему цветок. Это существеннейший драматургический узел, начало обнаружения конфликта [1]. Бизе подчеркивает его значение проведением в оркестре лейтмотива. Лейтмотив звучит выразительно-страстно, с завораживающей силой, но в нем нет еще той категоричности, властности, которые обнаружатся в дальнейшем. Кармен, уве-

[1] А. Блок в цикле стихов о Кармен также подчеркивает значение первого взгляда Кармен.

«О страшный миг, когда она,
Гадая по руке Цуниги,
В глаза Хозе метнула взгляд».

ренная в результате, пробует свои чары, в душе Хозе рождается смущенье. Но и только. Бизе, как умный драматург, не спешит предвосхитить драму — он лишь фиксирует внимание слушателя на психологической значительности внешне, казалось бы, далеко не решающего сценического эпизода.

Характерная черта драматургии «Кармен» — иногда одновременное, иногда чередующееся развитие действия, — как в плане сценически-драматическом, так и психолого-драматическом. Сценически-драматический план также иногда как бы «расслаивается» — в таверне происходит объяснение Кармен и Хозе, призывный сигнал трубы говорит, что за пределами кабачка идет другая жизнь. Углубление психологического плана повышает роль драматических элементов и увеличивает их действенность. Характеры героев Бизе не требовали психологической детализации образа или даже особого в начале оперы акцентирования этой стороны. Сценически-«видимых» событий в «Кармен» значительно больше, чем их психологических отображений и следствий. Значение последних определяется к середине третьего акта, когда близится кульминация, и

действие решительно переключается в область драмы. Но и рассеянные отдельными точками в первом и втором актах они создают особую, «пунктирную» линию «внутренних событий». Сцена с цветком— первый «узел» такого рода. Отсюда же— начало развития «внутренних событий». Хозе поднимает цветок. В нем вспыхивает глубокое и сильное чувство. Об этом говорит пленительная и страстная тема любви, но сам Хозе еще не сознает совершающейся в нем перемены. Сопоставление, почти столкновение лейтмотива Кармен и темы любви Хозе, двух важнейших музыкальных образов, обобщающих начала музыкальной драматургии оперы, подчеркивают особую важность этой сцены, ее огромный потенциальный драматизм. В то же время контрастность психологии, склада, различия в отношении к вопросам чувства скромного солдата и своевольной цыганки сразу становится ясной.

Сцена с цветком — завязка драмы и «изложение» автором своей концепции. Как подлинный реалист, Бизе показывает огромное обаяние Кармен, ее рождающуюся власть над Хозе. Но он отмечает и душевное богатство, чистоту Хозе—залог будущей правоты человека, ставшего на

путь преступления, но вынужденного к этому невыносимостью создавшегося для него положения.

Мысли о Кармен, ее «колдовских» чарах не оставляют Хозе и во время встречи с Микаэлой — в оркестре пробегают обрывки лейтмотива, оттесняя на миг спокойную мягкость интонаций дуэта.

Дуэтом Хозе и Микаэлы заканчивается безмятежный по характеру, экспозиционный в отношении драматургии, раздел оперы, в котором только сцена с цветком предсказывает будущий переход в область драмы.

Сценой ссоры сигарочниц, с редкой правдивостью рисующей нарастающую горячность возбужденных женщин, начинается раздел активно-разворачивающегося драматического действия. Это поворотный пункт. От сцены ссоры начинается торжество Кармен и постепенное падение Хозе.

Когда Хозе выводит с фабрики арестованную Кармен, в оркестре проходит тема его любви — менее напряженная и «откровенная», чем в первом ее появлении — в ходе развивающегося сценического действия подчеркивание чувства Хозе к Кармен не может иметь значительного

места, и тема любви вовлекается в общий стремительный поток. Однако она вновь как бы приоткрывает завесу над развитием чувства Хозе.

Перед лицом всех присутствующих Кармен приходится держать ответ перед Цунигой. Дерзко издеваясь над ним и в то же время желая понравиться ему, Кармен поет песенку о «грозном муже»[1]. Завлекательная, звенящая упругим ритмом и энергией движения, песня рисует все более вызывающий характер поведения Кармен, ее смелый «наскок» на оторопевшего лейтенанта. Здесь песня уже не только излагает, как хабанера, «взгляды» Кармен, но и вовлечена в действие. Цунига явно заинтересован, хотя и велит Хозе отвести виновницу драки в тюрьму — в оркестре, то расширяясь, то сжимаясь, звучит припев песни о «грозном муже», а затем лейтмотив. Кармен удалось добиться своего.

Сегедилья — момент перелома. Хозе, охваченный любовью к Кармен, уже не

[1] Текст заимствован из перевода Мериме песни Земфиры из «Цыган» Пушкина (см. сб. «Французская музыка второй половины XIX века» под ред. проф. М. С. Друскина, стр. 179).

в состоянии сопротивляться ее власти. Она дразнит и разжигает чувство Хозе, и он начинает осознавать его. В то время как тема ссоры в оркестре подчеркивает напряженность внешней обстановки, Кармен, уверенная в себе, сообщает Хозе план побега.

Отсюда начинается наиболее сценически активная часть первого акта — финал. Психологические побуждения и мотивы, отношения действующих лиц намечены, дальше идет быстрое развертывание событий.

Кармен, смеясь в лицо Цуниге и издевательски повторяя припев хабанеры — «меня не любишь, но люблю я» — отвлекает его внимание, затем отталкивает Хозе и скрывается в суматохе. Финал первого акта — превосходный образец полного жизни и движения, сценически яркого финала, в котором все сжато, точно, динамично и влечет действие вперед. От «легких» жанрово-комедийных сцен интродукции к первому финалу оперы действие проходит различные фазы, все более заметно намечая возможный переход в сферу драмы.

Драматургическая функция антракта ко второму действию — подготовка начала

следующего акта через временное отстранение основной линии развития,— возвращение из области активного сценического действия в область песни, танца (тема песни Хозе о «драгуне из Альжала» и танцевальный средний эпизод). Переменчивость красок — движение от затемненных к более светлым — также «приближает» сверкающий колорит второго акта.

Второе действие начинается шумной, оживленной, увлекательной народной сценой в кабачке Лилас-Пастья — звучат бубны, поют и пляшут разряженные цыганки.

Среди них Кармен. «Гитары струны чуть не рвутся», несется дикий и все более стремительный танец.

Радостные крики чествующей тореадора толпы, появление Эскамильо и сопровождающих его людей в кабачке усиливают значение народной сцены.

Блестящий тореро привык быть перед публикой. Под восторженные возгласы присутствующих он рассказывает о трудной и увлекательной борьбе на арене. Всё начало второго акта — цыганская песня, приветствия тореадору, его куплеты, марш — рисует обстановку действия, жизнь и интересы пылкой и жадной к на-

слаждению и зрелищам толпы [1]. Кармен и Эскамильо, цыганки Фраскита и Мерседес — часть ее и живут с ней единой жизнью.

Сцена контрабандистов — показ новой, «оборотной», стороны текущей своей чередой жизни далеких кварталов Севильи. Контрабандисты собираются на промысел, Кармен отказывается итти с ними. В легкое и стремительное движение квинтета контрабандистов врезываются ее неожиданно глубокие фразы — Кармен влюблена и ждет Хозе. Из пестрой и оживленной картины (опять нечто от комической оперы) [2] проступают очертания как бы прерванной личной драмы.

Радость встречи Кармен и Хозе недолговременна. Кармен поет и танцует для него. Звуки военного сигнала, примешивающиеся к песне Кармен, напоминают Хозе о необходимости возвращения в казармы. В этот момент начинается обострение ситуации. Кармен силится удержать

[1] «Что такое приход Эскамильо в таверну,— говорил К. С. Станиславский,— это то же, что Шаляпин пришел в трактир».

[2] Есть родственные черты в квинтете контрабандистов и терцете разбойников из второго акта «Фра-Дьяволо» Обера.

Хозе. Он клянется в любви, но не может не остаться верным воинской присяге. Назревает ссора (вспоминаются слова Мериме — «собаке с волком не ужиться»).

Это — первый из цепи конфликтов между Кармен и Хозе — столкновение двух разных пониманий жизни и долга.

Хозе во власти переживаний — их раскрывает его ария. Кармен имеет определенное намерение, — она пытается завлечь Хозе мечтой о свободе, о независимом и вольном существовании. Действие протекает как бы в двух планах — психологическом и действенно-драматическом. Усложнение течения драмы требует уже в определенные моменты сочетания разных планов. Романтическим порывом звучит страстный призыв Кармен («Туда, туда в родные горы...»)[1]. Несмотря на мучительный разлад, Хозе стоек — его губит отсутствие веры в Кармен и ревность. Он обнажает саблю против ворвавшегося Цуниги — это переломный момент в его судьбе солдата.

[1] Тема призыва Кармен — модификация одной из тем квинтета контрабандистов, потерявшей свой беспечный характер и доведенной до характера сдерживаемой, но глубокой страстности.

На темах призыва Кармен строится заключительная часть финала акта, — Кармен пытается вновь обратить к себе мысли потрясенного разрывом со всем прошлым Хозе,— в то время как контрабандисты воспевают вольную жизнь.

Роковая случайность — столкновение с Цунигой — отрезает Хозе пути к отступлению и сразу решает его судьбу. Но нетрудно предположить, что Хозе все равно не мог бы устоять перед Кармен— об этом говорит не только сценическая ситуация или страстная реплика в сегедилье, но прежде всего тема его любви. Кармен могла играть им («посмотрите на вашу кошку, когда она подстерегает воробья»), завлекать и отталкивать, но он уже был в ее руках («Змея приближается, и птичка бьется только одним крылом»). Поэтому финал второго акта важен не только в развитии сюжетно-сценического, «внешнего», но и главным образом «внутреннего», психологического действия. Совпадение обеих линий в одной кульминации придает ему особую значительность. Комедийное снимается, драматический план пьесы становится определяющим.

Ночь в горах — антракт между вторым

и третьим актами—одна из наиболее красивых картин природы в творчестве Бизе. Представляется, что «звучит» тишина и «слышен» покой горных вершин. Это вновь контраст богатому бурными и переломными событиями предыдущему финалу, но иной чем в антракте ко второму акту. На этот раз антракт входит в действие — рисует поэтическую обстановку, на фоне которой скоро разгорятся мрачные и тревожные страсти.

Можно подумать, что между первыми двумя актами и третьим прошли многие месяцы, если не годы. Хозе кажется в мире контрабандистов «своим». Но «подспудное» развитие драмы, чреватой новыми событиями, идет, хотя и глубоко запрятанное, своим путем. Хозе страдает от измены долгу, тоски по родному дому, от ревности и все более страстной любви к Кармен — но Кармен уже не любит его. Взрыв подготовлен и неминуем.

Третий акт — кульминация развивающейся драмы. Поэтому, в противоположность первым двум, в третьем действии происходит не много событий и нет вводных, «аксессуарных» сцен. Первый, настороженный, сумрачный, марш и хор контрабандистов, пробирающихся через

горные перевалы и второй хор — более активный и оживленный, — показывают мир, в котором живут Кармен и Хозе, ближайшее окружение основных участников драмы. Эти хоры теснее связаны с действием, чем, например, хоры второго акта, из них выделяются его участники Данкайро, Ромендадо, Фраскита, Мерседес.

Центр третьего акта — гаданье Кармен, его вершина — разрыв Кармен с Хозе.

В то время как подруги Кармен — Фраскита и Мерседес — весело щебечут, гадая на картах, Кармен полна мрачных предчувствий. Фраските судьба сулит любовь молодого красавца, Мерседес — удачу и богатство, и только Кармен все время видит смерть. «Смерть! сначала мне, потом ему». Еще до того, как карты дают роковой ответ, Кармен уже знает его — в оркестре в начале и в конце ее соло, как бы выделяя его, в неустойчивом и неспокойном облике пробегают обрывки лейтмотива.

Гаданье — психологическая кульминация образа Кармен. Такова она в редкие моменты своей жизни, когда ее духовные силы обращены не к «завоеваниям», наслаждениям — утверждению себя во вне,—

а вглубь. Раскрываются новые, трагические стороны ее характера. Веселое щебетанье Фраскиты и Мерседес, окаймляющее гаданье Кармен,—излюбленный Бизе метод контрастов—еще более подчеркивает трагическое сосредоточение Кармен. Сцена гаданья остается в представлении слушателя как вершина в развитии ее образа, более глубокого и значительного, чем он казался до этих пор.

Гаданье — последняя и самая большая остановка действия на протяжении всей оперы, — Кармен показана крупным планом, раскрыты ее переживания, предсказана ее судьба.

Второй хор контрабандистов, отчасти ария Микаэлы, слегка задерживают начинающийся стремительный разворот действия. Встреча Хозе с Эскамильо, их столкновение и поединок, вмешательство Кармен и контрабандистов, приход Микаэлы, разрыв Хозе с Кармен и уход с Микаэлой — цепь событий, следующих за сценой гаданья. Все они группируются вокруг двух драматургических центров — ссоры Хозе с Эскамильо и разрыва Кармен с Хозе, причем первая сгущает напряженность общей обстановки и служит непосредственной подготовкой второго.

Сложность содержания второй половины третьего акта заставляет Бизе больше, чем в каких-либо других сценах, использовать в самых разнообразных сочетаниях различные планы развития оперного действия и средства оперной выразительности. После трагического гаданья Кармен — резкое переключение, — возможный даже в рамках комической оперы хор «Что мы пройдем, в том нет сомненья». Затем лирика арии Микаэлы, вносящей с собой мир простых и ясных чувств. Для робкой Микаэлы решение прийти в притон контрабандистов и увести с собой Хозе — почти подвиг, — в середине ее арии звучит приподнятость и решительность [1], героизирующие лирический план.

На протяжении дуэта Хозе и Эскамильо происходит постепенная драматизация действия — Эскамильо сначала приятельски шутит с Хозе, затем, узнав в нем возлюбленного Кармен, насмехается над ним, — Хозе, обуреваемый ревностью, бросается на Эскамильо с ножом.

[1] Характерна близость мелодии начала средней части началу «Марсельезы», широко используемой во французской опере для выражения готовности, решительности, героизма.

В финале драматическое напряжение достигает вершины. Кармен останавливает поединок в миг, когда нож Эскамильо ломается, и Хозе готов поразить противника.

Упоением страсти полны певучие фразы влюбленного Эскамильо. Буря чувств бушует в душе Хозе. Его мучают предчувствия. При уходе Эскамильо в оркестре проходит припев его куплетов. Припев звучит экспрессивно, без обычной элегантности и блеска, как бы завуалированный настороженностью общей ситуации, тишиной ночи, принявший на себя отпечаток глубокой боли Хозе, который вслушивается в шаги удаляющегося тореадора. Хозе угрожает Кармен, контрабандисты, желая предотвратить начинающуюся ссору, призывают тронуться в путь. Иль Ромендадо обнаруживает Микаэлу. Но Хозе в исступлении и не внемлет ее словам. Его обращение к Кармен («Союз наш лишь смерть разрушит...») — высшая точка в выражении его страстного отчаянья, — поднимает развитие личной драмы на тот уровень напряженного, насыщенного драматизма, на котором она уже остается до конца. В Хозе теперь трудно узнать доверчивого и мягкого юношу, ко-

торый застенчиво показывал Кармен при встрече в таверне спрятанный им цветок [1]. Ненависть и любовь живут в нем одновременно. Когда Хозе решает итти на зов умирающей матери, в оркестре два раза, как настойчивая мысль, повторяется лейтмотив Кармен. Издали раздается веселый голос тореадора — эффектный припев его куплетов, и Хозе останавливается в нерешительности. В оркестре проходит отрывок первого хора контрабандистов, настороженный призыв: «Слушай, слушай, товарищ, вниманье», — которым заканчивает акт. Лейтмотив, его сопоставление с темой куплетов Эскамильо, музыка настороженного призыва в оркестре передают угрозу дальнейших событий, — напряженный характер финальной сцены.

Антракт к четвертому действию — картина солнечной Испании, ее горделивых

[1] Врезывающиеся в финальный хор фразы обезумевшего Хозе «Союз наш лишь смерть разрушит...» и «Ты моя, нет, не отдам я...» отдельными интонациями, рисунком близки началу арии второго акта о цветке. Но вместо плавности и мягкости течения выразительно-нежной мелодии — резкая подчеркнутость интонаций, заостренность вокальной линии, судорожные срывы.

плясок и призывно-томных песен, ее оживленной толпы и ночных серенад [1].

Начало четвертого действия — продолжение и конкретизация тех же картин. Выкрики продавцов, реплики гуляющих и затем все более приближающиеся голоса мужчин и женщин, взрослых и детей, сопровождающих квадрилью и живо обменивающихся впечатлениями. Шествие развертывается широко и торжественно, — в марш вклиниваются приветствия зрителей Эскамильо (хор на теме припева его куплетов). Великолепная народная сцена, передающая кипучую жизнь празднично возбужденной толпы.

Этому красивому и блестящему миру противостоит мир мрачных и трагических чувств — при появлении Хозе энергичное и оживленное движение марша нарушается тяжелыми, как угрюмая мысль, ходами, бегло проскальзывает лейтмотив. Как и в сцене в таверне, здесь сопоставлены два плана действия — цирк, наполненный ликующей толпой, и мечущийся в зловещем одиночестве Хозе.

[1] В основной теме антракта заключено зерно лейтмотива и некоторые мелодические попевки хабанеры, во второй — цыганской пляски (в обращенном виде).

Теперь, и уже до конца, сразу в высоком напряжении страсти выступает вперед личная драма. Как бы подхвачена нить действия, остановившегося в финале третьего акта. Хозе просит, требует, умоляет. Кармен непреклонна — «свободной родилась, свободной и умру».

Отсюда действие стремительно движется к концу. Из цирка раздаются возгласы в честь вступившего на арену Эскамильо, Кармен порывается бежать к нему, ослепленный любовью и ревностью Хозе силится удержать ее. Приветственные фанфары, отрывки торжественного марша — жизнь идет своим чередом — врываются в напряженно развивающееся сценическое и музыкальное драматическое действие. В оркестре грозно и трагически, все более настойчиво и зловеще звучит лейтмотив — тема любви, неискоренимой и фатальной. В миг, когда народ в цирке славит тореадора-победителя и взвивается фанфара победы, Кармен бросает подаренное ей Хозе кольцо. Хозе настигает ее у входа в цирк и закалывает. Как трагический контраст звучат возгласы восторженных зрителей.—«Помни, сражаясь, что глядят на тебя черные глаза и ждет тебя любовь» (на теме припева куплетов тореадора).

Это высшая точка драматизма. Мастерски найденное сопоставление заключает в себе огромное реальное жизненное содержание. Толпа валит из цирка, торжествующий Эскамильо показывается на пороге. Ликующий возглас хора сливается с началом утверждающего и трагического звучания лейтмотива. Контрасты предельно сдвинуты.

Но это еще не вывод. Оперу заканчивает крик страстного отчаяния Хозе («Ах, Кармен! Ах, Кармен, дорогая!..»), в котором вновь вскрывается все глубокое, правдивое, истинно-человеческое, что было в его мучительной страсти.

На резко контрастных образах четвертого действия построена и увертюра к опере. Она не является симфоническим изложением содержания, как увертюра к «Вольному стрелку» Вебера, или символически-обобщенным выражением идеи, как вступление к «Лоэнгрину». Блестящая, захватывающая увертюра к «Кармен» раскрывает в сжатом симфонизированном виде основной контраст оперы. Есть мир народной праздничности, пышного цветения жизни, любви к ее краскам, радостям, блеску. Это сверкающий, ясный и незыблемый мир. Музыка эффектного

шествия квадрильи, припев куплетов тореадора и вновь шествия показывает его как красивое, стройное и самодовлеющее целое.

Есть и другой, темный и трагический мир личных драм. Лейтмотив Кармен, приобретающий в увертюре обобщающее значение, раскрывает мрачную власть всепоглощающей страсти. Это мир неустойчивых чувств, огромных душевных напряжений — лейтмотив дан в интенсивнейшем на протяжении короткого раздела развитии, с незавершенным срывающимся окончанием.

Сопоставление образов в увертюре формулирует в плане более общих понятий основы противопоставления в самой опере,— полнота ощущения жизни, спокойствие, уверенность, присущие народу, и трагическая судьба — участь захваченного своими страстями отдельного человека.

Глава VIII

НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ

В решающий момент существования французской оперы, когда она, казалось, уже готова была утратить жизненные импульсы, Бизе сумел поднять и продвинуть ее далеко вперед. Он опирался на живые традиции французской классики и, прежде всего, на чувство современности, всегда отчетливо проявлявшиеся у выдающихся французских мастеров.

Как в эпоху революции 1789 года французская опера сумела проникнуться идеями борьбы с тиранией, идеалами самоотвержения, доблести, дружбы, как в 20-е—30-е годы XIX века она восславила дух

патриотизма и героики, призывала к гуманности и осуждала фанатизм, так и в 50-е—60-е годы, отражая общественные умонастроения, рост демократических стремлений, французское оперное искусство поставило в центр внимания тему обыкновенного человека и его личной судьбы в их реалистическом раскрытии.

С этого и начал Бизе. Но он пошел дальше, избрав в качестве героев людей, стоящих на низших ступенях общественной лестницы и показав их в связях с жизненным окружением. «Трагический Париж, Париж убийств и самоубийств с некоторых пор снова возвышает свой страшный глухой голос», — писал в 1875 году Золя. Этот «трагический Париж», в более широком его понимании — город социальных преступлений и драм, несомненно оказал влияние на замысел «Кармен», а его «страшный глухой голос» прозвучал в ее мрачной развязке. Бизе поднял в «Кармен» тему, продиктованную социальными движениями его времени, и явился в этом отношении продолжателем прогрессивных традиций французской культуры.

Именно от передовых идей эпохи шли все более уверенные и решительные поиски нового реалистического решения темы,

от ясности представления — возможность достижения классических форм выражения. Изменение тематики, включение новых интонационных слоев, обогащение языка, реформа жанров — явились лишь необходимым следствием.

Ларош писал о Бизе — «Из четырех опер, завещанных нам рано умершим Бизе, нет ни одной, которая не была бы «романтическою» по сюжету и месту действия. Средневековый Эдинбург, мусульманский Египет, браминская Индия и современная Испания... но в этом слове «современная» заключается вся суть. Оно обозначает поворотную точку: из области истории, исторического анекдота, легенды, сказки и мифа современная опера в лице «Кармен» решительно шагнула в область современной действительной жизни, хотя на первый раз при экстренной обстановке».

Новый взгляд на вещи, новая оценка явлений создали почву для новаторства Бизе. Обобщение большого и разнообразного опыта французской оперы прошлого,—и, главное, предшествующих десятилетий — органическую основу его творчества.

Даже в «Кармен»—при наличии широ-

кой симфонизации оперного действия — Бизе не отказывается от привычных форм комической оперы — романса и куплетов. Можно сказать больше — в «Кармен» он пользуется ими чаще, чем где бы то ни было. Когда в 30-е годы комическая опера впервые после долгого перерыва вышла на дорогу широкого признания и общественного интереса, она позаимствовала у большой тенденции виртуозности, разнообразие музыкальных средств, формы больших многочастных арий. Ария Церлины из «Фра-Дьяволо» Обера или Цампы из одноименной оперы Герольда могут соперничать в этом смысле с ариями героических опер Мейербера или Галеви. Лирическая опера сохранила эту вновь приобретенную особенность комической, оставив форму большой виртуозной арии для партий героини. То же сделал и Бизе в «Искателях жемчуга», «Пертской красавице» что, впрочем, диктовалось, главным образом, внешними причинами. Но уже в «Джамиле» он пересмотрел вопрос, вернувшись в сольных партиях к простым формам комической оперы. Это решение подсказывали требования доступности, дальнейшего развития национальной традиции. Газелла Джамиле имеет в основе

простейшую куплетную форму, но обогащенную более свободным развитием. В «Кармен» Бизе оставляет форму большой арии только в партии Макаэлы. Куплеты тореадора, хабанера, цыганская песня и сегедилья Кармен написаны в куплетной форме, правда, последняя — в сильно драматизированной и симфонизированной. Но уже в трагическом гаданье Бизе возвращается к самому скромному ее виду, полагая всю силу выразительности в мелодии, в тембральных эффектах, в своеобразии гармонических красок.

Подлинное новаторство Бизе особенно сильно проявилось в интонационном строе его музыки и в ее мелодике, наиболее чутком элементе музыкально-эстетического целого. Начиная с поисков «мотива» в юношеской опере «Дон Прокопио», Бизе последовательно и принципиально идет к расширению и обогащению мелодико-интонационной сферы своего творчества. Мелодика Бизе имеет несомненные генетические связи с мелодикой Гуно. Но можно проследить и более глубокие. Полновесность и широта мелодий Бизе заставляют вспомнить широкую кантилену больших опер Галеви и Мейербера, где мелодический размах и внутренняя наполненность

мелодии были предназначены для выражения больших чувств и страстей. В одном из писем 1868 года Бизе обращает внимание Галабера на «длинные фразы» Россини, Мейербера, Вагнера, иногда Гуно. Протяженность мелодии, широта мелодического дыхания как средство богатейшей эмоциональной выразительности становятся предметом особого внимания Бизе.

Эти далеко раскинутые, разветвленные, ритмически гибкие мелодии (примером которых может служить тема романса Надира или любовного дуэта из «Пертской красавицы»), сообщают музыке большое внутреннее движение, несмотря на то, что замкнуты в стройные, очень пропорциональные, но и очень простые формы. Иногда формы кажутся чрезмерно простыми, почти схематичными; однако непринужденная жизнь мелодии, ее свободное течение — и в более поздних произведениях развитие — сглаживают очертания точно разграниченных, подчиненных простейшим числовым соотношениям разделов [1].

[1] Из этих кристаллически простых «ячеек»-разделов Бизе легко строит большую форму на основе пропорционального гармоничного соответствия частей, модуляционных планов, тематических «арок». Так построена, например, развернутая

Протяженные мелодии-темы музыки Бизе лишены пассивности. Начинаясь с закрепления какой-либо особо выразительной интонации, с вовлечения близко расположенных звуков, они, рисуя нарастание чувства и страсти, раскрываются в широком развороте. В произведениях зрелых лет, когда Бизе стремится передать более гибкую и психологически обоснованную смену эмоциональных состояний,— или колебаний внутри одного переживаемого эмоционального состояния, — он вносит в свои свободно раскинутые мелодии-темы повторения отдельных, наиболее активных их элементов, чем добивается впечатления напряженности, нагнетания, реалистически воссоздает картину нарастающих душевных движений, раскрывающейся страсти. В то же время использование этого приема, типичного для классического инструментализма, не лишает мелодии Бизе их ярко выраженного вокального, певческого характера. Таковы чудесная тема Джамиле, тема любви Фредери, тема Кармен в

интродукция оперы «Искатели жемчуга», где между повторениями краснвого хора «На брегу златом» вкраплены сцены избрания Зурги, возвращения Надира и его примирения с соплеменниками.

Andante вступления к опере. От красивых, напевных, но как бы фиксирующих одно лирическое состояние тем — типа темы дуэта Надира и Зурги—до темы Фредери или Кармен Бизе проходит огромный путь исканий в области передачи психологически изменчивых состояний и все более глубоких страстей.

Реалистическая жизненность мелодики Бизе коренится в отборе наиболее отстоявшихся оборотов и интонаций французской оперной музыки и в ее органической, хотя иногда и сильно зашифрованной, связи с бытовой, с народно-песенными и танцевальными жанрами. На раннем этапе творчества Бизе особенно охотно черпает свои мелодии из сферы вальсовости, использует мелодические и ритмические обороты серенады, баркаролы, марша, современного куплета или уличной песенки. Чем дальше, тем больше опирается композитор на элементы подлинной народной музыки— арабской и алжирской в «Джамиле», южно-французской в «Арлезианке», испанской — в «Кармен». В восточных мелодиях «Джамиле» Бизе, отбирая наиболее типические обороты народных арабских и алжирских напевов, снимает их импровизационный характер, как бы сжимает им-

провизационно-пространную мелодию в четкую фразу, включает ее в чеканные строгие классические формы. В музыке к «Арлезианке» композитор иногда пользуется подлинными южно-французскими напевами, иногда самостоятельно конструирует мелодии из наиболее свойственных южно-французской песне элементов. В «Кармен» он идет значительно дальше и уснащает всю партитуру интонациями, оборотами, типическими приемами изложения и звучания испанской песни, вводит характерные песенно-танцевальные жанры. Так, элементы подлинного народного искусства постепенно все сильнее и глубже проникают в музыкальную ткань партитур Бизе, сообщая музыке композитора полноту реалистической убедительности, общедоступность и народность.

Один из замечательнейших мелодистов, Бизе является и выдающимся мастером гармонического письма. Его музыка отличается редкой гармонической свежестью и колоритностью. Богатейшие гармонические ресурсы, которыми пользуется композитор, никогда, однако, не приобретают в его музыке самодовлеющего значения.

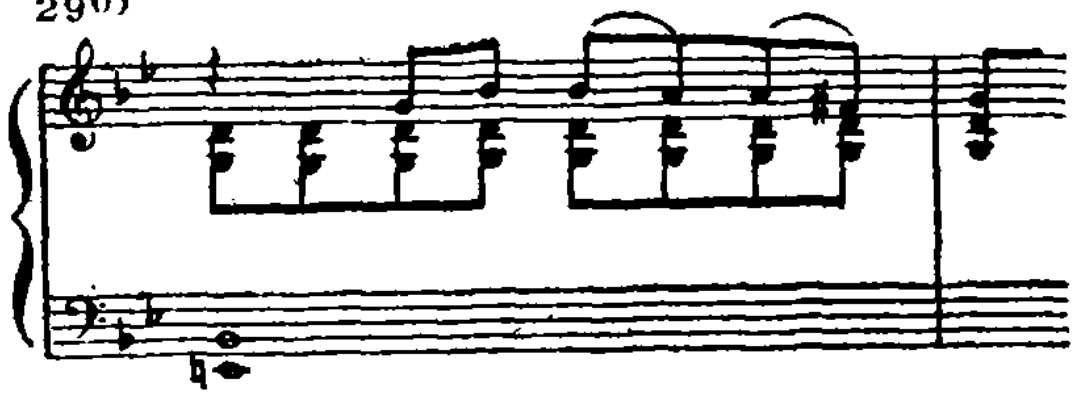
Бизе свойственно очень глубокое понимание конкретной роли гармонического

элемента в общем итоге музыкального целого. Гармония расцвечивает, углубляет перспективу, эмоциональный план, подчеркивает оттенки психологических переживаний, иногда как бы набрасывает воздушный флер, иногда — обостряет контрасты. Уже в «Искателях жемчуга» Бизе находит гармонически-многозначные мелодии (например, первый хор интродукции), которые при варьировании гармонизации приобретают различные колористические оттенки:

29

29a)

29б)



В творчестве позднего Бизе варьирование гармонизации тем-характеристик, тем-лейтмотивов, как средство передачи сложности психологических состояний, становится одним из наиболее частых и последовательно проводимых приемов.

Палитра ладово-гармонических красок, применяемых Бизе, очень разнообразна и богата. Он не ищет необычных ладов, особо острых гармонических созвучий. Но и не избегает их. Бизе, в основном, остается в пределах гармоний классико-романтического плана, но постоянно расширяет и обогащает их. Рисуя завлекающую силу Кармен, Бизе использует в сегедилье особо сложные, напряженные ладово-гармонические созвучия.

Подчеркивание эмоций страданий, боли, затаенной скорби (сцены Фредери в «Арлезианке») или особой тонкости переживаний (встреча матушки Рено с Балтазаром,

там же) вызывают к жизни тонкость альтерированных созвучий, иногда остро-диссонатные сочетания. Желание воссоздать праздничность, яркость шествия квадрильи в «Кармен» заставляет композитора показать начальный оборот темы марша в нескольких гармонических перемещениях, образующих в последовательном сочетании два отрезка красочной целотонной гаммы.

Особенно свежо и интересно пользуется Бизе выразительными возможностями натурального минора, в частности, мелодическими качествами верхней половины звукоряда. Бизе никогда почти не доводит его до октавного звука, что создает очаровательное впечатление изменчивости, неуловимости переходов и оттенков (цыганская пляска, серенада Смита в «Пертской красавице»). Можно предположить, что значение натурального лада, шести и семиступенности Бизе подслушал во французской народной музыке, что подтверждается и их употреблением в первую очередь (как и переменных ладов) в народных сценах.

Вокальный композитор по самой своей природе, Бизе превосходно знал возможности человеческих голосов и всегда умел писать для них выразительно, красиво и

Кармен — М. П. Максакова

Кармен — В. А. Давыдова,
Хозе — Г. Ф. Большаков

удобно. Однако уже в ранних операх композитор начинает уделять усиленное внимание оркестру.

Обогащение оркестровой партии нисколько не затемняет первенствующей роли человеческого голоса. В этом смысле Бизе не шел на компромиссы. Он всегда полагал основу выразительности в вокальной партии и не передоверял ее оркестру. Оркестр высказывается иногда за действующих лиц, когда они безмолвствуют или им нужно «помочь», досказать, договорить. Но примешивая свои, тоже поющие, голоса к вокальным партиям, оркестр тотчас отступает на второй план, когда действующие лица переходят к выражению чувств, к их открытому обнаружению.

Симфонические традиции французской оперы всегда были очень сильны. Блестящий, красочный и драматичный оркестр отличает оперы Мейербера. Тонко разработан и по-своему выразителен изящный оркестр Гуно. Прекрасными качествами инструментатора обладал Тома. Но в творчестве Бизе сложилось понимание оперы как вокально-симфонического целого, что не было свойственно его французским современникам, за исключением, быть может, Берлиоза. Уже в «Джамиле» симфо-

нический «пересказ» событий, выражение чувств и построение характеристик в значительной степени осуществляется средствами оркестра. В музыке к «Арлезианке» оркестр принимает на себя все функции раскрытия душевного мира героев, углубления их чувств, обрисовки народных сцен и обстановки действия, прокламирования идеи. В «Кармен» Бизе делает все то же в пределах оперного жанра и, кроме того, решает очень сложную задачу, обнаруживая самое широкое понимание симфонизма. Бизе пронизывает разрозненные номера комической оперы линией постоянного драматического напряжения и нарастания, единым симфоническим развитием, связывает их гибким и драматургически-конкретным использованием немногочисленных, — но существенных в развитии целого, — лейтмотивов и их сопоставлением.

Вокруг существеннейших драматургических центров драматического действия происходит как бы «собирание» отдельных номеров и объединение их линией симфонического развития. Так, группируются законченные номера вокруг выхода Кармен, сцены ее с Хозе во втором акте, дуэта-финала в последнем. С другой стороны, наиболее драматичные по своему существу

номера пронизаны симфоническим движением и «изнутри». Таким многообразным методом симфонизации Бизе достигает в «Кармен» особой силы и напряженности драматического развития, огромной действенности, на первый взгляд статических, форм. Найденный композитором принцип симфонизированной трактовки оперных форм и оперы как вокально-симфонического целого во многих отношениях близок принципам оперной драматургии Чайковского.

Поиски реалистических форм раскрытия новых тем, новых образов привели Бизе и к своеобразному решению проблемы жанра. Оставив в стороне большую оперу (несмотря на наличие ее элементов в «Искателях жемчуга» и на попытку возрождения в «Дон Родриго»), Бизе старался опереться на положительный опыт комической. Поэтичность и проникновенный лиризм музыкально-комедийного стиля Герольда, — особенно его последней оперы «Pré aux Clercs»—были более всего близки Бизе. В неоконченной опере «Людовик» Герольда в привычном облике комической оперы впервые резко проявилась тенденция драмы — корсиканский сюжет, тема родовой мести, мрачные страсти. В «Молнии»

Галеви Бизе нашел образец комической оперы на современный, лирический по складу, сюжет. Все эти тенденции, а также пример лирической оперы Гуно, были усвоены, преломлены и развиты в творчестве самого Бизе.

Композитор шел двумя путями: от лирической оперы, как бы формировавшейся в рамках большой — «Искателей жемчуга», — к завершеннейшему образцу лирико-комедийного стиля «Джамиле»; от попыток драматического переосмысления лирико-комедийного жанра в «Пертской красавице»—к драматизму, и даже трагедийности «Кармен».

Из «веселой пьесы» Мельяка и Галеви Бизе создал в «Кармен» одну из самых волнующих драм, которые знает оперное искусство. При огромной правдивости музыки Бизе и ее драматургической логике, верности традициям и всестороннем мастерстве, возник как совершенно естественный результат новый жанр—опера-драма, драма, раскрытая специфическими средствами музыкальной драматургии.

К созданию драматического жанра, драмы из жизни обыкновенных людей шли многие направления оперной музыки второй половины XIX века. Этот путь наме-

тил Россини в «Сороке-воровке». Его уверенно закрепил Верди в «Травиате»; слегка коснулся в «Фаусте» Гуно; в новом облике народной драмы с подчеркнутой социальной тенденцией показал в «Русалке» Даргомыжский. По этому же пути, отбрасывая устаревшую шелуху внешней комедийности, быстро прошел Бизе.

Как ни давили на Бизе традиции музыкально-комедийного жанра, из которого рождалась «Кармен», Бизе сумел дать свое и совершенно самостоятельное решение проблемы.

Там, где было нужно и возможно, он сохранил даже его черты. Но это была лишь рамка, необходимый контраст, основное же действие, постепенно вырисовываясь, уверенно шло по пути драмы.

Несмотря на необходимость преодоления многих укоренившихся приемов в трактовке образов, драматургии, стиле, Бизе был уже свободен от влияния условной патетики в приближении к драме, которой не чужд был Россини или отвлеченно-приподнятых формул в выражении личного, свойственных раннему Гуно. Язык страсти, язык чувства был ко времени написания «Кармен» значительно более разработанным, гибким и естественным, для чего не-

мало сделал и сам Бизе и его предшественники.

Но Бизе достиг особо полноценного результата благодаря иной постановке темы и той многоплановости, которые подсказывались пониманием личного, «отдельного», как части целого.

Бизе не дошел до расшифровки значения личного как части общественного. Он не сумел дать и ту глубоко философскую трактовку проблемы, которая характеризует, например, «Пиковую даму» Чайковского. Но он показал, что личное не изолированно. В найденном им соотношении частного и общего нашла отображение величайшая правда жизни. Это привело его к широте постановки вопроса, к оптимистичности выводов, незнакомым западноевропейскому искусству его времени, уже испытывавшему на себе влияние разлагающих тенденций индивидуализма и пессимистичности. Поэтому так органична и прекрасна «Кармен», лучшее произведение Бизе и одно из лучших созданий мировой оперной классики.

Глава IX

ОПЕРЫ БИЗЕ В РОССИИ

Имя Бизе довольно рано стало известным в России. Одним из первых понял и оценил гениального французского композитора Чайковский, слышавший «Кармен» в 1876 году в Париже, вскоре после смерти Бизе[1]. «Это музыка без претензии на глубину, но такая прелестная в своей простоте, такая живая, не придуманная, а искренняя, что я выучил ее чуть не наизусть всю от начала до конца,— писал

[1] «Редко я видел брата таким взволнованным от театрального зрелища»,— вспоминает впоследствии М. И. Чайковский.

Чайковский фон-Мекк 24 декабря 1877 года. В переписке конца 70-х годов он неоднократно возвращается к Бизе, находит у него много оригинальности, «бездну гармонических смелостей», думает даже о написании статьи, в которой должно быть разобрано направление и определено историческое место Бизе. Можно не сомневаться, что высокая оценка музыки французского мастера Чайковским оказала влияние на отношение к его творчеству Лароша, Кашкина и других лиц из окружения Чайковского. Именно Чайковскому принадлежат сказанные в 1876 году пророческие слова о том, что «через десять лет «Кармен» будет самой популярной оперой в мире».

Первое исполнение «Кармен» в России состоялось 16 февраля 1878 года в Петербурге, — то есть значительно раньше, чем во многих других крупных городах Европы и Америки [1], на сцене императорской итальянской оперы. «Кармен» была поставлена в бенефис капельмейстера Дами, партию Кармен исполняла гастролировав-

[1] До этого постановки «Кармен» были осуществлены лишь в Вене (1875) и Брюсселе (1876).

шая в Петербурге венская певица Берта Энн.

Первое знакомство петербургской публики с гениальной оперой Бизе нельзя считать полностью удавшимся. Театр итальянской оперы мало посещался передовыми кругами русского общества В центре внимания русской демократической общественности стояла борьба за русскую национальную оперу, за утверждение реалистической школы исполнительства. Привычных посетителей театра, любителей итальянского пения не могло привлечь имя малоизвестного французского мастера. Качество исполнения также было не на высоте. Роль Кармен не вполне отвечала индивидуальности и возможностям Берты Энн, тенор Нионе (Хозе) обладал очень ограниченными вокальными данными и был посредственным актером, голос и манера исполнения прекрасного певца А. Котоньи не вполне подходили для бравурной партии тореадора. Несмотря на то, что опера была поставлена в бенефис одного из дирижеров, хор и оркестр часто расходились, и исполнение напоминало, по словам Ларош, репетицию да и то не генеральную. «Кармен» прошла всего три раза. Публики на спектаклях было мало.

Однако, несмотря на несовершенства исполнения, в Петербурге и в 1878 году нашлись люди, оценившие значение гениальной оперы, так плохо понятой и опозоренной буржуазной публикой и прессой на родине великого композитора. Среди этих людей надо выделить Ларош, написавшего яркую и умную статью о «Кармен» и ее авторе, представляющую собой в некоторых отношениях выдающийся интерес [1].

Критик не до конца принял «Кармен». Он увидел в ней победу «реального» направления, которое уже утверждало себя в литературе и не вызывало особого его сочувствия. В самой героине Ларош нашел «смесь своенравного порыва, наглости, легкомыслия и дикой страсти». Но вопреки большинству своих современников, он принял «Кармен» не как «оперетту, которая плохо кончается», а как драму, наметив этим пути понимания ее передовой русской критической мыслью. Хотя Ларошу не все нравилось в опере, но это не помешало ему определить «Кармен» как одно из наиболее примечательных музыкальных произведений последнего десятилетия и поставить

[1] «Голос», 11 марта 1878. Об исполнении «Кармен» Ларош писал в фельетоне от 18 февраля.

выше опер Вагнера по направлению и опер Гуно — по уровню и масштабу. «Композитор был настроен серьезно, грустно, мрачно, и вследствие этого серьезная, мрачная, грустная сторона драмы иллюстрирована им гораздо удачнее, чем легкомысленная, шутливая»,—писал Ларош. Сходство с Листом и Вагнером (о котором говорил, например, Соловьев) Ларош видел только в том, что Бизе «любит тратить большие средства», звуки у него «льются густым потоком, краски яркие и теплые». С особым удовлетворением отмечал Ларош родственность некоторых образов и приемов Глинки и Бизе. «...присутствие испанских мотивов и любовь автора к тонкой контрапунктной работе иногда заставляют слушателя почувствовать себя почти в глинкинской атмосфере»,— писал он. Ларош подчеркивает стройность музыкальных форм, верность национальной традиции. В целом опера «смотрится с неослабным интересом: пестрый костюм не есть балаганная тряпка, драпирующая бездушную вешалку; под ним бьется пульс истинной страсти».

Верную в некоторых отношениях оценку «Кармен» дает и анонимный рецензент газеты «Новое время» (от 18 февраля 1878 г.). «Новая опера крайне грациозна

и в музыкальном и в сценическом отношениях. Интерес постоянно поддерживается живым драматическим действием, развивающимся на сцене; музыка же хотя и не глубока, но красива, всегда соответствует сценическим положениям и изобилует прелестными изящными подробностями. «Кармен» один из лучших типов современной французской комической оперы».

Остальная пресса, довольно единодушно отметившая несомненный талант автора и его достижения в области музыкального колорита, отнеслась к «Кармен» опасливо, а иногда и прямо враждебно и во всяком случае плохо разобралась в произведении [1].

[1] Реакционный критик Н. Соловьев, например, назвавший новеллу Мериме «изящной безделушкой», упрекал Бизе в том, что он «не третирует» драматические места «с такой серьезностью, какой бы они требовали». Соловьев отмечает обаяние образа Кармен, выделяет вступление, антракты, хор мальчиков и хор сигарочниц, хотя и находит, что он «слишком для них поэтичен: это скорее хор каких-то нимф». Выбор сюжета критик объясняет колористическим складом таланта композитора. Признавая тонкость приемов Бизе в области мелодии и гармонии, Н. Соловьев в то же время называет Бизе «миниатюристом» и считает, что «Кармен» непригодна для большой сцены («С.-Петербургские ведомости», 3 марта 1878 года).

Возобновление «Кармен» в сезон 1882/83 года с блестящей исполнительницей заглавной роли Ферни-Джермано впервые создало опере огромный успех.

В обстановке закрепления реалистического искусства и удельного веса требований демократической публики и самая опера и непривычная для итальянского театра игра Ферни-Джермано вызвали живейший интерес.

Рецензент газеты «Новости» Н. Соловьев, вспоминая, что в 1878 году «Кармен» прошла незамеченной и делала плохие сборы, отмечал, что в постановке 1882/83 года «понравились неожиданно музыка и реальность сюжета» («Новости и биржевая газета», 2 октября 1855 года). «Музыка «Кармен» жива, остроумна, мелодична,— писала 2 октября 1885 года «Петербургская газета»,— в ней не найти композиторских кабинетных потуг, она отвечает народному испанскому духу, во многом действует захватывающе и обаятельно на слушателя».

Все эти черты оперы Бизе стали особенно ясны для публики при постановке ее русской оперной труппой.

На русской оперной сцене в исполнении русских артистов начали складываться но-

вые традиции исполнения замечательной оперы. Первая же постановка «Кармен» в русском оперном театре оказалась в этом отношении очень знаменательной.

На сцене русской оперы в Петербурге «Кармен» появилась 30 сентября 1885 года, с участием М. А. Славиной — Кармен, М. Д. Васильева 3-го — Хозе, И. А. Мельникова — Эскамильо. Микаэлу пела Клямжинская, Мерседес — Н. А. Фриде, Цуниту — Ф. И. Стравинский. Ставил оперу О. О. Палечек, дирижировал Э. Ф. Направник. На последующих представлениях вступил второй состав — Э. К. Павловская, М. И. Михайлов, затем М. Е. Медведев и И. П. Прянишников.

На этот раз постановка «Кармен» была признана событием именно благодаря исполнению оперы русскими певцами. Любители итальянщины, «меломаны», считавшие, что «Кармен» будет в русской опере лишь «плохою копией» итальянцев, вынуждены были отказаться от своего мнения. Пресса единодушно приветствовала постановку, и даже реакционный нововременский критик М. Иванов, рассыпая гневные выпады против прогрессивной критики (авторов «невежественных статей», в которых шли разговоры «об отношении музыки к

живни» и т. д.),— не мог не отметить музыкальных и сценических достоинств оперы и прекрасное исполнение ее русскими артистами [1].

Интерес постановки 1885 года сосредоточился на исполнении роли Кармен талантливой М. А. Славиной. Газеты единогласно отмечали творческий рост молодой артистки, позволивший ей создать яркий и волнующий образ, в работе над которым «певица и актриса шли в ногу».

В воспоминаниях современников, в критических высказываниях подчеркивалась увлекательность игры Славиной, прекрасный музыкальный рисунок роли, свободное владение всеми ресурсами,— драматическими, вокальными, хореографическими [2].

[1] Своеобразным показателем большого успеха «Кармен» явилась попытка приспособить ее в качестве оперетты. Оперетта-пародия под названием «Цветок любви и проклятия» (автор переработки драматург В. Александров) была задержана постановкой из-за протеста дирекции императорских театров, но авторы переделки внесли некоторые изменения в музыку и имена действующих лиц и с новым названием «Под гнетом страсти» вновь представили свое произведение в цензурный комитет.

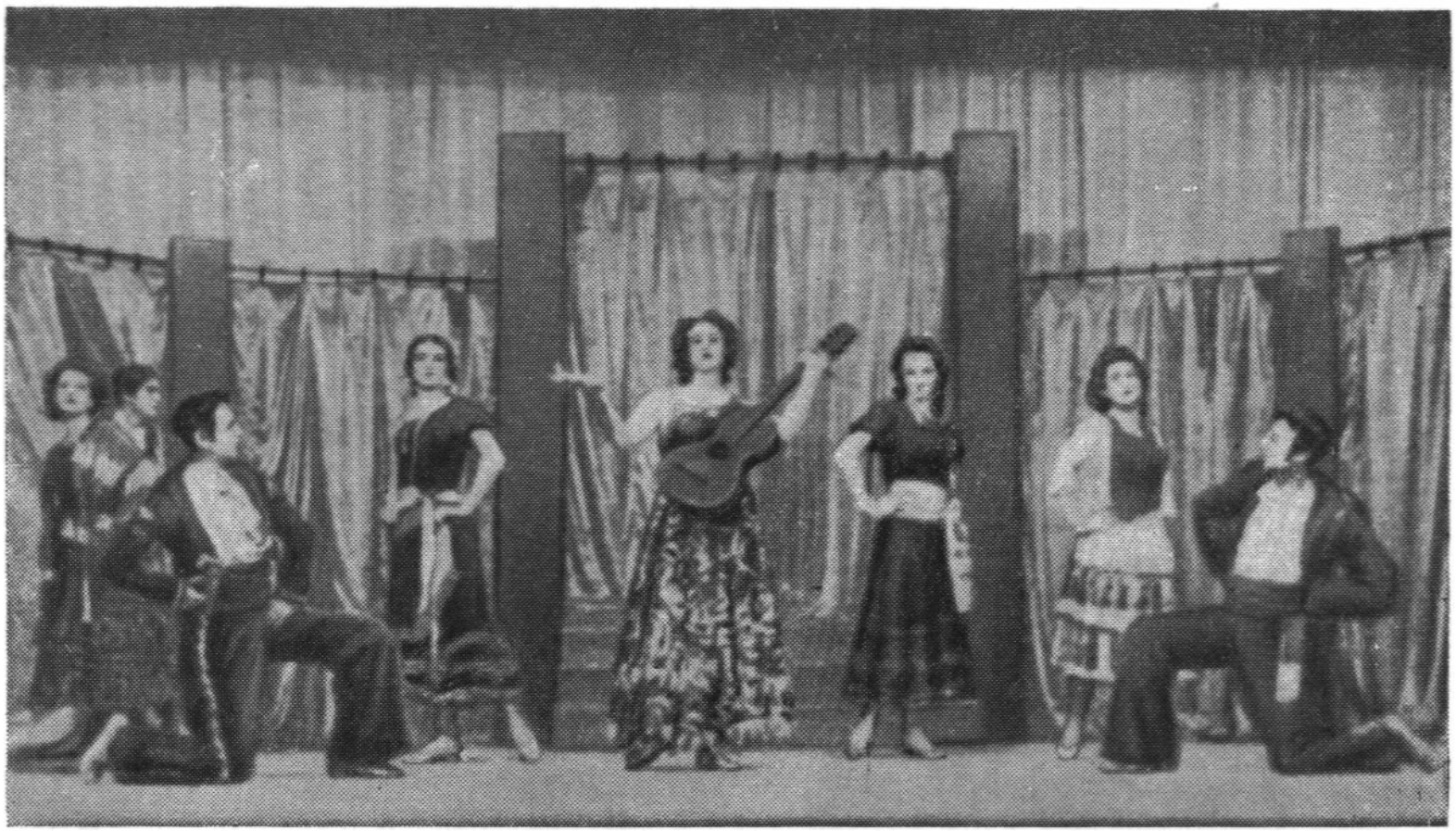
[2] До поступления в консерваторию М. А. Славина окончила драматическое отделение театрального училища и училась на балетном.

«Это было почти откровение, наша молодая певица с первого же разу полностью перевоплотилась в такую тонкую и оригинальную роль, как Кармен» [1],—писал «Journal de St-Petersbourg». Кармен — «дитя природы, не имеющее никакого представления о морали, отдающаяся склонностям своего сердца, фантастическая, причудливая, шаловливая, и прежде всего поэтичная, которая именно этим кружит головы всему своему окружению»,— была создана еще Ферни-Джермано. Газеты в общем считают, что Славина исходила в своем замысле из такого же понимания роли. Но артистка облагородила образ, сняла в нем все тривиальное, грубое, внесла в него новые черты, много новых и тонких намерений [2]. Страстным увлечением звучал в устах Славиной призыв «туда, туда, в родные горы», глубоким драматизмом и подъемом была отмечена последняя сцена.

Облагородив образ Кармен, подчеркнув

[1] «Journal de St-Petersbourg», 3/15 октября 1885 года.

[2] Например, в сцене второго действия, когда Хозе порывается уйти, в напеве Кармен («тра-ла-ла-ла») на миг звучат слезы (возмущения? обиды?), затем вновь возобновляется негодующий и насмешливый тон.



Постановка «Кармен» в Ленинградской филармонии в 1942 г.

Постановка «Кармен» в Таджикском театре оперы и балета. Кармен — Р. Галибова, Эскамильо — А. Муллокандов.
(храинтся в Бахрушинском мувее)

ее свободолюбие, правдивость, волю, Славина подняла трактовку образа на уровень подлинного реализма. Впоследствии многие лучшие исполнительницы русской и советской школы пошли именно по этому пути. В то же время Славина не старалась «приукрасить» свою героиню, не смягчала противоречий ее облика, бросая этим вызов определенной части публики «императорского» театра.

Вокруг исполнения роли Кармен Э. К. Павловской разгорелась целая дискуссия. Часть прессы упрекала артистку в чрезмерном подчеркивании того, «что публика и так достаточно ясно понимает», другая — находила замысел смелым и интересным.

Рецензент К. Галлер, сопоставляя исполнение Славиной и Павловской, писал, что Славина «превзошла сама себя в этой роли: столько было у нее смелых движений, бойкости, грации и одушевления»; игру Павловской характеризовал как «тонкую, нервную и отделанную», отмечал обдуманную и талантливую концепцию роли, в которую было «внесено много нового и оригинального» [1]. Однако Павловская пела

[1] «С.-Петербургские ведомости», 12 октября 1885 года.

Кармен, повидимому, всего один сезон, и Славина надолго осталась почти бессменной и лучшей исполнительницей партии Кармен на петербургской оперной сцене.

Исполнители партий Хозе и Эскамильо были, повидимому, менее удачны, хотя Михайлов пел выразительно и красиво. Выделялась «художественно очерченная и рельефная» фигура Цуниги, которого исполнял такой мастер, как Стравинский. Режиссерская и музыкальная работа Палечека и Направника была на большой высоте, что было особенно заметно в красочном и тонко разработанном исполнении оркестра, в пении и игре хора.

Газеты отмечали сцену студентов и сигарочниц в первом действии, пляску на столах и в галереях во втором акте. Хотя ревнители классического балета считали характерные танцы низшим видом искусства, всё же все остались довольны балетными сценами, танцы в которых «исходили из национального духа народов». Соло в Олэ исполняла М. Петипа.

Со времени постановки 1885 года «Кармен» быстро завоевала признание и утвердилась в репертуаре.

Особенностью постановки 1885 года было, как видно, стремление вскрыть реали-

стическую правду драмы Кармен, рассмотреть оперу с позиций русской реалистической традиции, что удалось некоторым исполнителям и режиссуре.

После некоторого перерыва «Кармен» была возобновлена в сезон 1892/93 года. Заглавную роль попрежнему исполняла Славина, Хозе—Г. Я. Пикалуга, в партиях Эскамильо и Микаэлы выступили Л. Г. Яковлев и Е. К. Мравина. Для первого и четвертого действий были написаны художником Левотом новые декорации, по-видимому, дисгармонировавшие своим официально-парадным видом с характером исполнения и костюмом героини.

Значительным этапом в русской сценической истории «Кармен» явилось выступление в ролях Хозе и Кармен Н. Н. и М. И. Фигнер (сезон 1896/97 года). В лице Н. Н. Фигнера русская оперная сцена впервые приобрела исполнителя партии Хозе, который сумел уравновесить вокальную и сценическую стороны и создать образ, производивший огромное впечатление динамическим развитием страсти, драматической напряженностью. Медея Фигнер раскрыла образ в ином, чем Славина, плане. Она подчеркнула изящество, обаяние Кармен, но смягчила стихийность бурных

порывов, неприкрашенную жажду жизни. В эти годы Медея Фигнер пела уже в качестве сопрано, что также не могло не наложить отпечатка на характер трактовки образа.

Новое возобновление «Кармен» на сцене Мариинского театра состоялось 11 марта 1908 года. Интерес постановки определялся декоративным оформлением художника А. Я. Головина и выступлением в партиях Кармен и Хозе М. Н. Кузнецовой-Бенуа и А. М. Давыдова. Головин, сделавший не только эскизы декораций, но и костюмов и всей бутафории оперы, создал тонкий, красочный и единый стиль всего спектакля [1]. Зовущая, томная, изысканно-страстная Испания Головина удачно отвечала трактовке образа героини М. Н. Кузнецовой. «Кармен в олицетворении Кузнецовой действительно таила в себе что-то страшное и гибельное, что неотразимо влекло к ней»,— говорит один из современных критиков (Зигфрид). «Тигрица, готовая прыгнуть»,— определяет ее рецензент. Однако

[1] «Почему, когда вы раньше смотрели «Кармен», вам никогда не приходило в голову: похоже ли это на Испанию? Да потому, что оно было так далеко от Испании, что делало вас даже безразличным к подобному вопросу...»,—писали «С.-Петербургские ведомости» 13 марта 1908 года.

эффектному и увлекательному исполнению Кармен Кузнецовой, судя по отзывам современников, нехватало настоящей глубины и страстности (что отчасти зависело и от тембра голоса певицы — высокого, легкого сопрано).

Давыдов хорошо играл и пел Хозе. В остальных ролях выступили: К. А. Липковская — Микаэла, В. И. Касторский — Эскамильо, К. Т. Серебряков — Цунига. Дирижировал Н. Н. Черепнин, ставил оперу В. П. Шкафер. Дон Хозе пел также и А. М. Лабинский, Эскамильо — И. В. Тартаков, выделилась в Кармен Е. И. Збруева, исполнявшая эту роль ранее в Москве.

В. П. Шкафер много поработал над оживлением массовых сцен. Ученик Станиславского, он попытался обновить и многие мизансцены. Так, например, Хозе и Микаэла проводили свой дуэт первого акта сидя, в виде непринужденной беседы.

Пресса рассматривала постановку 1908 года как «победу над оперной рутиной». В ней несомненно было много свежего, тонкого, интересного. Но она таила в себе и серьезные противоречия.

От первого появления на русской сцене в 1885 году «Кармен» прошла сложный путь — путь постепенного смягчения реа-

листических красок основного образа и затушевывания идейной сущности драмы.

Не случайно в эти годы возникает кажущаяся неправдоподобной концепция «Кармен» как пессимистической оперы. Так, например, «Русская музыкальная газета» называет «Кармен» «своеобразной песнью покорного пессимизма», пишет об ее «искреннем пессимизме, прикрытом маской легкомысленного эпикурейства». Огромную популярность «Кармен» журнал объясняет тем, что это «не идеалистический пессимизм Фауста и Тристана, а житейский, будничный, переживаемый... общедоступный, не оформленный доктриною». С этих позиций многие драматически-колоритные эпизоды оперы получают произвольное истолкование. В музыке марша контрабандистов автор рецензии слышит мотив «бесконечной меланхолии», в «элегической», по его определению, мелодии антракта к четвертому действию — «накопившиеся слезы» [1].

Нетрудно видеть, что здесь много необоснованного и предвзятого. Произведение огромной жизнеутверждающей силы, «оптимистическая драма», «Кармен» рассмат-

[1] «Русская музыкальная газета», 1908, № 45.

рывается под углом зрения упадочнических настроений, декадентских теорий демонизма, «роковой страсти», импрессионистической картинности.

Москва познакомилась с замечательным созданием Бизе в 1883 году, когда опера была впервые поставлена итальянской труппой, а затем, в сезон 1885/86 года, на сцене частного театра С. И. Мамонтова, в декорациях первого акта художника Симова, остальных — К. Коровина, по эскизам Остроухова. Премьера мамонтовского театра не оказала действенного влияния на музыкальную жизнь, так как носила слишком случайный и спешный характер, свойственный работе театра на раннем этапе его существования [1].

В репертуаре московского Большого театра «Кармен» встречается впервые 27 ноября 1898 года. Роль Кармен исполняла Е. Г. Азерская, Хозе — талантливый артист и певец Л. М. Клементьев. Партию Хозе готовил также Л. В. Собинов, но от выступлений, в конце концов, отказался.

[1] 28 ноября 1897 года спектаклем «Кармен» в Мамонтовском театре дирижировал С. В. Рахманинов — «просто ясно и с безупречным назначением темпов»,—как отмечали «Московские ведомости».

К этому времени «Кармен» была широко известна. Характерно, что в середине 90-х годов «Кармен» шла уже во многих провинциальных городах — Казани, Саратове, Киеве, даже Перми,— всегда занимая в репертуаре большое место. Оперу ставили многочисленные частные оперные труппы, так как она неизменно привлекала публику, гарантировала художественный и материальный успех. Московский Большой театр обратился к гениальному созданию Бизе с значительным опозданием.

Первое обращение Большого театра к «Кармен» нельзя рассматривать как его творческую удачу. Пресса отмечала превосходные декорации художника Савицкого, темпераментность отдельных моментов в исполнении Азерской и Клементьева, образ Микаэлы, созданный М. А. Эйхенвальд, хорошую звучность хоров и оркестра под управлением И. К. Альтани. Однако критика в лице таких авторитетных своих представителей, как Н. Д. Кашкин, Ю. Д. Энгель, подчеркивала и серьезные недочеты спектакля — отсутствие цельности, подвижности исполнения, вялость, недостаточную слаженность ансамблей. Н. Д. Кашкин говорил о «сонных темпах», «мертвом формализме исполнения», «скуке». В

дальнейшем исполнение значительно выравнялось. Азерская овладела ролью, Клементьев стал одним из лучших Хозе. Вступили и новые исполнители: Е. И. Збруева — Кармен, Л. Д. Донской — Хозе, П. С. Оленин — Эскамильо, Е. Н. Хренникова — Микаэла, В. А. Лосский — Цунига и др. Партия Микаэлы была одной из лучших в репертуаре А. В. Неждановой.

В начале XX столетия возникают попытки нового, реалистического прочтения «Кармен», избавления ее от оперной условности, нередко, правда, приводившие к внесению натуралистических черт [1].

Характерно, что во всех почти случаях подобного рода отправной точкой являлось стремление опереться на новеллу Мериме, а не на партитуру Бизе. Н. Д. Кашкин писал в 1908 году в связи с гастролями известной в то время Кармен — Марии Гай: «...это только простая фабричная работница, чуждая какого-либо изящества и поэтичности, какие хотелось бы видеть в

[1] Так в постановке 1903/04 года в Московском театре Солодовникова декорация первого действия представляла собой скучное фабричное здание, с парой ларьков и башней кордегардии по бокам.

ней, считаясь с музыкальным воплощением ее в опере Бизе» [1].

Во многих отношениях примечательной все же оказалась постановка «Кармен» в Новом театре Зимина 8 декабря 1907 года.

Режиссер П. С. Оленин восстановил первую редакцию оперы. В декорациях (один из ранних опытов Ф. Ф. Федоровского), костюмах, мизансценах проявилась тенденция к отходу от традиционной оперности. Исполнители главных ролей (В. Н. Петрова-Званцева — Кармен, Н. В. Каржевин, а затем В. П. Дамаев — Хозе, М. В. Бочаров — Эскамильо), активно действующая толпа, своеобразно и ярко поставленные эпизоды уличных плясок и сцен внесли в спектакль много живости и движения. Ю. Энгель видел положительное значение постановки Оленина в том, что она показывала, как смотрят на «Кармен» «сами французы», но ставил под сомнение ее принцип. «...при таком исполнении,— писал он,— вместе с прозой текста ярче выдвигается в «Кармен» и проза содержания, и проза духа. Кармен и ее среда кажутся проще, грубее. Реальнее ли в высшем значении слова — еще вопрос, ибо реализм в

[1] «Московские ведомости», 5 марта 1908 года.

опере прежде всего предполагает ту цельность и преемственность впечатления, которые и нарушаются сменой пения и разговора. И приходишь к выводу, который кажется парадоксом: реализм «Кармен» от реализма «разговоров» только проигрывает»[1].

11 ноября 1908 года спектаклем «Кармен» в Большом театре дирижировал А. Никиш[2]. «Кармен» явилась публике, музыкантам, критике совсем в новом свете. Все ожило, «все получило невиданные краски, местами прямо светящиеся»,— приводит Н. Д. Кашкин слова музыкантов оркестра. Новое распределение звуковых красок, тончайшее соотношение голосов и оркестра, выделение новых моментов в партитуре производило огромное впечатление. Никиш восстановил все купюры. Все его исполнение было «ново до гениальности», подготовка выхода Эскамильо «захватывала дух»[3]. Партитура Бизе,— его оркестр, драматургия, чудесные, изящные формы,— раскрылись во всем блеске.

[1] Ю. Энгель. В опере. М., 1915.

[2] Годом ранее «Кармен» дирижировал в опере Зимина Э. Колонн.

[3] «Московские ведомости» 13 ноября 1908 года.

Под знаком поисков оперного реализма сложилась постановка И. М. Лапицкого в 1913 году в театре Музыкальной драмы в Петербурге (с М. А. Давыдовой, Н. Н. Рождественским, И. И. Иванцовым, М. И. Бриан в главных ролях). Для спектакля было характерно стремление к полной оправданности драматических переживаний, сценических движений, мизансцен. Но Лапицкий утратил в известной мере тему «большой страсти». Подчеркнуто бытовой тон постановки вступил в противоречие с яркостью эмоциональных проявлений действующих лиц.

В некоторых отношениях Лапицкий как бы продолжил линию Оленина. Романтизированной Севилье Бизе он придал вид современного города, одел действующих лиц в современные костюмы [1]. Яркие шали цыганок во втором акте казались «экзотикой». В четвертом действии возле цирка дежурили доктор и сестра милосердия. Натуралистические промахи, погоня за внешним правдоподобием не могли не обед-

[1] Эскамильо выходил во втором действии в пиджаке, белых брюках и соломенной шляпе. Солдаты были одеты в современную военную форму. В толпе мелькали фигуры рабочих в кепках.

нить, несмотря на удачу исполнения, великую правду замечательной оперы Бизе.

Так на протяжении начала XX столетия возникают несколько своеобразных, отражающих различные искания их авторов, сценических решений «Кармен». В 1907—1908 годах появляются эстетизированная концепция Головина и Шкафера в Мариинском театре в Петербурге и более реалистическая, но недостаточно опирающаяся на музыку, страдающая натуралистическими преувеличениями постановка Оленина в Новом театре в Москве, в 1913 году — Лапицкого в Петербургском театре Музыкальной драмы. Характерен недостаток стилистической цельности даже в наиболее продуманных и выработанных из этих постановок. Жизненные мизансцены Шкафера часто входили в противоречие с декоративными намерениями Головина и трактовкой роли Кузнецовой; в выдержанном в натуралистически-бытовых тонах оформлении театра Музыкальной драмы неожиданно выделялся импрессионистический пейзаж третьего действия. В этой пестроте нельзя не увидеть влияния противоречивых тенденций, типичных для периода идейного разброда в русском искусстве. Однако реалистические традиции сохра-

нились в творчестве выдающихся исполнителей, дирижеров, проявлялись в настойчивых поисках.

Возвращение к подлинно правдивой и убеждающей трактовке «Кармен», к восстановлению ее реалистического единства становится возможным только в послеоктябрьские годы.

Огромный и все увеличивавшийся успех «Кармен» у русской публики заставил театры заинтересоваться и другими операми Бизе. 29 ноября 1893 года в Петербургском Мариинском театре была поставлена «Джамиле» с Славиной в роли Джамиле, Михайловым — Гаруна, Гончаровым — Сплендиано. Танцы были поставлены известным балетмейстером Л. И. Ивановым. Эскиз декорации «мавританского зала» сделал художник К. М. Иванов. Опера шла в один вечер с «Паяцами» Леонкавалло. В том же 1893 году «Джамиле» исполнялась в ученическом спектакле училища Филармонического общества в Москве.

В 1903 году на сцене Большого театра в Москве состоялась постановка «Искателей жемчуга». Еще в 1889 году опера стала известна русской публике в исполнении итальянских певцов (Петербург, Киев). Она ставилась почти ежегодно. Но со вре-

мени появления на сцене Большого театра в Москве «Искатели жемчуга» приобрели особую славу. Постановка имела выдающийся интерес благодаря исполнению главных партий великими русскими певцами Собиновым и Неждановой.

*

После Великой Октябрьской социалистической революции творчество Бизе, и особенно его гениальная «Кармен», прочно вошли в золотой фонд советской оперной культуры.

Советские исполнители, дирижеры, критика внесли новые черты в понимание музыки Бизе.

Советская музыковедческая мысль подошла к «Кармен» прежде всего как к социальной драме. «Кармен» — последняя трагедия с трагическим характером в западноевропейской опере»,— писал И. И. Соллертинский, отмечая «непоколебимую правдивость» героини, ее «нравственный пафос» — то, что легло в основу понимания образа Кармен многими советскими исполнительницами.

Советская критика по-новому поставила вопрос о народности и национальном колорите музыки «Кармен» (А. А. Аль-

шванг). О «новой эмоционально-направленной форме музыкального театра», о «драматизации интонаций» писал академик Б. В. Асафьев. В работах и статьях И. И. Соллертинского, К. А. Кузнецова, Ю. А. Кремлева, А. А. Альшванга, А. И. Шавердяна, М. С. Друскина, М. С. Брук накоплен ряд сведений и даны интересные и ценные положения, помогающие правильно понять драму Кармен и Хозе.

Глубокий реализм «Кармен», живые люди и живые страсти, раскрытые просто, естественно и с замечательным совершенством музыкально-драматического воплощения, привлекли театры, исполнителей, публику. «Кармен» быстро завоевала популярность у рабочего слушателя. Опера ставилась в театрах и на клубных площадках.

История внедрения замечательной оперы Бизе в советскую оперную культуру глубоко знаменательна.

Еще в 1918 году, в период военной интервенции и гражданской войны, Наркомпрос РСФСР объявил конкурс на эскизы декораций к «Демону» и «Кармен», подчеркнув этим значение, которое придавалось лучшим произведениям оперной классики. Утверждением признания «Кармен»

Постановка «Кармен» в Государственном академическом Большом театре Союза ССР (1953 г.), I действие

Постановка «Кармен» в Государственном академическом Большом театре Союза ССР (1953 г.) — Л. И. Авдеева и Г. М. Нэллеп

явилось исполнение замечательной оперы в ГАБТ СССР в день седьмой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции — 7 ноября 1924 года.

Широкая популярность «Кармен» у массового зрителя вызвала к жизни своеобразнейшую постановку оперы в Зеленом театре Парка культуры и отдыха им. Горького в Москве 13 июня 1935 года. Несмотря на привнесение в спектакль ряда произвольных моментов, он свидетельствовал об огромном интересе к опере Бизе самого широкого круга слушателей. В постановке участвовало около тысячи человек, смотрели спектакль десятки тысяч зрителей. Газета «Рабочая Москва» поместила ряд откликов и коллективных корреспонденций, с характерным подзаголовком — «Рецензия на оперу «Кармен». Писали шесть тысяч зрителей» [1].

Даже в годы Великой Отечественной войны «Кармен» не перестает волновать и трогать советскую аудиторию. В 1942 году, в трагические дни блокады Ленинграда, опера была поставлена Ленинградской филармонией (Кармен — Н. Л. Вельтер). Простейшее декоративное оформление да-

[1] «Рабочая Москва», 21 июля 1935 года.

вало возможность исполнительскому коллективу ставить оперу на разных площадках и выезжать с спектаклем на фронт. История «Кармен» в СССР оказалась связанной с героической историей Ленинграда.

В 1943 году во время пребывания в Куйбышеве Большой театр Союза ССР опять обратился к «Кармен» и показал новую постановку (режиссер — Р. Н. Симонов, дирижер — А. Ш. Мелик-Пашаев, художник — П. П. Кончаловский), которая затем была перенесена на сцену театра в Москве.

*

В 1922 году Московский Большой театр осуществил первую серьезную послеоктябрьскую постановку «Кармен» [1]. Авторы—режиссер А. А. Санин, дирижер В. И. Сук, художник Ф. Ф. Федоровский — создали яркий и смелый спектакль [2]. Спектакль вызвал оживленные споры. Часть

[1] В 1912 году московская пресса уже отмечала устарелое художественное оформление и среднее качество постановки «Кармен», которая держалась в Большом театре только благодаря хорошему исполнению Е. В. Стефанович, И. А. Алчевского, И. В. Грызунова и превосходному музыкальному руководству Э. Купера.

[2] В 1921 году «Кармен» поставил в театре Московского совета И. М. Лапицкий.

критики восставала против желто-красной цветовой гаммы спектакля [1], другая считала «чепухой» желание режиссера «заставить играть оперный хор», третья — находила ненужным самое возобновление «Кармен». В постановке были серьезные недостатки — формалистические элементы в декоративном оформлении, перегруженность мизансцен. Но в ней было найдено и очень важное — темпераментность, размах страстей, театральность большого стиля. А. В. Луначарский, хотя и не считал, что путь Санина — Федоровского единственно правильный, писал по этому поводу: «Задача театра завтрашнего дня... заключается не в том, чтобы высмотреть у жизни, скажем, настоящую Испанию и этнографически-иллюзорно передать ее, а в том, чтобы подслушать у явлений жизни, или у готового уже произведения, если мы говорим о сценической постановке, его внутренний пульс, его основное настроение, его душу, которые и надо после того совершенно свободно выявить...» «Нам нужна действительность, которая была бы родной

[1] Интересно отметить, что в тех же красно-желтых тонах воспринимал музыку «Кармен» Станиславский.

и знакомой нам по главным своим детерминантам, и в то же время была бы не обычной, а, так сказать, перенастроенной целиком в новом ладу, по особому камертону, каким является доминирующая идея или эмоция» [1].

В 20—30-е годы в «Кармен» на сцене Большого театра выступали многие выдающиеся советские исполнители.

Среди исполнительниц роли Кармен в 20-е годы следует на первое место поставить Н. А. Обухову, создавшую увлекательный, яркий и благородный образ. Подлинно реалистическое прочтение роли Кармен заставило исполнительницу подчеркнуть черты свободолюбия, правдивости, смелости,— обаяние не только физической красоты, но и всего облика героини. По этому же пути пошли в трактовке образа Кармен М. П. Максакова и В. А. Давыдова, хотя у каждой из них есть свои отличия,— М. П. Максакова больше раскрывает женственную, В. А. Давыдова— волевую сторону облика смелой и страстной цыганки. Волнующий образ Хозе создал в 20-е годы Н. Н. Озеров, замечательный певец и артист. С успехом пел

[1] «Известия», 2 июня 1922 года.

партию Хозе Б. М. Евлахов, а затем Н. С. Ханаев. В роли Микаэлы выделилась тонким лиризмом исполнения Н. Д. Шпиллер.

20 ноября 1936 года «Кармен» появилась на сцене Большого театра в обновленном декоративном оформлении художника В. В. Дмитриева. Целью новой постановки было более строгое и простое, чем в 1922 году, цветовое и пространственное решение, закрепление исполнительской трактовки, внесенной певцами нового поколения — Максаковой, Давыдовой, Ханаевым и дирижером А. Ш. Мелик-Пашаевым.

Наряду с постановками Большого театра, который все более определенно искал реалистическую линию в сценической трактовке спектакля и возрождал исполнительские традиции первых постановок оперы Бизе в России, продолжались настойчивые поиски иных решений. В некоторых из них были отдельные удачи в раскрытии драмы, другие — носили откровенно формалистический характер, как, например, постановка в 1933 году Ленинградского Малого оперного театра (Малегот), где Кармен (буднично одетая в простую юбку и темную блузку) стреляла из пистолета и умирала, лежа навзничь на трупе поверженного быка.

В сезон 1923/24 года «Кармен» была поставлена В. И. Немировичем-Данченко в студии МХАТ под названием «Карменсита и солдат». Режиссерская трактовка всемерно выделяла и подчеркивала в опере тему трагической страсти. Этим было в ней найдено важнейшее. Однако в новом либретто К. Липскерова моменты фатальности, рока были показаны настолько самодовлеюще, что «Кармен» приобрела местами почти мистический характер [1]. Хор мыслился как «идеальный эритель» древнегреческой трагедии, в опере были допущены перестановки кусков музыки. Эпизоды насыщенного драматизма, яркие реалистические находки не могли все же оправдать замысла целого.

«Здесь отметено все, что мешает проявлению трагического смысла оперы, и в этом отношении студия добилась своего, дав напряженный и сильный спектакль. Но зато исчезла яркость и жизнерадостность «Кармен»,— писал о постановке «Карменситы и солдата» критик Е. М. Браудо [2].

[1] Это вызвало специальное постановление театральной подсекции Государственного ученого совета, потребовавшего смягчения черт обреченности и мистицизма.

[2] «Правда», 11 июня 1924 года.

Чрезвычайно интересной явилась постановка «Кармен» в 1935 году в театре им. Станиславского. Великий реформатор сцены мечтал о работе над «Кармен» еще в 1920 году. Станиславский видел основу углубления оперы «в сторону народной драмы». В 1933 году он писал: «Мне почудствовался... общий тон постановки, которая отличит нашу «Кармен» от сотен других... Она должна быть, так сказать, «простонародна» [1]. В «Кармен» важно все то, что делает постановку и оперу н а р о д н о-с о л д а т с к о-к р е с т ь я н с к о й» [2]. К. С. Станиславский хотел, чтобы весь исполнительский коллектив [3], художник Н. П. Ульянов увидели «фабрично-деревенско-уличную среду» обыкновенных людей из народа, а не «душку-Кармен» и «красавчика Эскамильо». «Спекатакль волнует жизненной правдой,—писал А. Альшванг,—неумо-

[1] Цит. по Г. К р и с т и «Работа Станиславского в оперном театре». М., 1951, стр. 183.

[2] Цит. по статье П. Р у м я н ц е в а «Работа Станиславского над оперным спектаклем». «Советское искусство», 8 августа 1938 года.

[3] Роль Кармен исполняла М. С. Гольдина, Хозе — М. И. Воскресенский, Эскамильо — С. И. Бителев, Микаэлы — М. Л. Мельцер. Дирижировал Б. Э. Хайкин.

лимой логикой развития поступков и переживаний... Режиссерское мастерство спектакля изумляет и радует глаз: особенно хорошо использована тесная сценическая площадка в сцене смены караула (марш мальчишек). Финал представляет симфонию красок, движений толпы, симфонию жизни и смерти. Постановка «Кармен» — это одна из вершин созидательной работы театра имени Станиславского» [1].

Детальнейшая психологическая разработка образов, столь характерная для режиссерского прочтения драмы К. С. Станиславским, неумолимо-логически доведенная до конца, не всегда все же совпадала с требованиями написанной широкой кистью партитуры Бизе. В практическом решении замысел Станиславского не «растворился» полностью в музыке, что сам великий мастер театра считал для оперы совершенно необходимым. Возможности «Кармен» не только как социальной, но и как народной драмы не смогли быть выявлены до конца.

4 февраля 1953 года Большой театр осуществил свою последнюю редакцию ге-

[1] А. Альшванг. «Советская музыка», 1938, № 9.

ниального произведения (режиссер — Р. В. Захаров, дирижер — В. В. Небольсин, художник — М. А. Петровский). К исполнению роли Кармен наряду с ведущими артистами театра были привлечены молодые певицы — Лариса Авдеева, а затем Вероника Борисенко [1].

*

«Кармен» идет на оперных сценах всех почти театров советской страны. В Киеве и Баку, Риге и Новосибирске, Казани и Сталинабаде каждой постановке неизменно сопутствует любовь советского зрителя. Театры союзных республик и периферии выдвинули своих замечательных исполнителей — Александровскую, Руденко, Галибову, дали собственные оригинальные постановочные решения.

Сейчас, когда Советский Союз стоит во главе всей мировой художественной культуры, широчайшее распространение гениальной оперы Бизе является очень зна-

[1] В партиях Хозе выступают Г. М. Нэлепп и Г. Ф. Большаков, Эскамильо—А. П. Иванов и П. Г. Лисициан, Микаэлы — Е. В. Шумская и Н. Д. Шпиллер.

менательным и свидетельствует о глубоком и неизменно растущем внимании и интересе советского народа ко всем выдающимся созданиям мировой оперной классики.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 3

Глава I.
Детство. Годы учения. Годы странствий . 7

Глава II.
Возвращение 69

Глава III.
«Я прохожу через кризис» . 105

Глава IV.
К вершинам . 180

Глава V.
Мысли об опере. Оперное творчество 1863—1873 годов . . . 220

Глава VI.
«Арлезианка» . 307

Глава VII.
«Кармен» . 336

Глава VIII.
Некоторые итоги . 405

Глава IX.
Оперы Бизе в России . 423

Редактор Т. Лебедева
Техн. редактор Р. Нейман
Корректор А. Ржечковская
Художник С. Пожарский

Подписано к печати 29/XII-53 г. А07888
Форм. бум. 60×92¹/₃₂. Бум. л. 7,5.
Печ. л. 14,375+10 вклеек. Уч.-изд. л. 12,88. Тираж 10000 экз. Зак. 277.

Типо-литография Музгиза. Москва, Щипок, 18.

8 р. 40 к.