АРТЕМ ВАРГАФТИК

ПАРТИТУРЫ ТОЖЕ НЕ ГОРЯТ

ЗВЕЗДА ЛЕКЦИЙ

Звезда лекций

Артем Варгафтик

Партитуры тоже не горят

«АСТ»

2017

УДК 7.01
ББК 85

Варгафтик А.

Партитуры тоже не горят / А. Варгафтик — «АСТ», 2017 — (Звезда лекций)

ISBN 978-5-17-982581-4

Артем Варгафтик – известный музыкальный критик, радио- и тележурналист. Его передачи «Оркестровая яма» и «Партитуры не горят» были удостоены национальной телевизионной премии «ТЭФИ». С 2007 года А. Варгафтик сотрудничает с Московской филармонией и другими концертными организациями страны в качестве лектора. Настоящая книга по жанру напоминает «музыкальное расследование». Интересно узнавать, как в зеркале времени искажаются те или иные простые вещи и события, как они приобретают черты многозначительности, величия, загадочности или напротив – демонизируются и обесцениваются. Автор рассказывает о музыкальных легендах, мистификациях, тайнах появления знаменитых партитур, ставших мировой классикой. Героями книги стали Малер, Бетховен, Вагнер, Бизе, Моцарт, Сальери, Гендель, Шопен, Паганини, Шуман и другие, в биографиях которых читателю откроется много неожиданного.

УДК 7.01
ББК 85

ISBN 978-5-17-982581-4

© Варгафтик А., 2017
© АСТ, 2017

Содержание

От автора 7
Густав Малер. Расставание с иллюзиями 8
Первая симфония 8
Вторая симфония 13
Людвиг ван Бетховен. Будете в Вене, заходите 18
Жорж Бизе. У каждой Кармен своя предыстория 28
Рихард Вагнер. Еще раз о «грязных технологиях» 33
Конец ознакомительного фрагмента. 35

Артем Варгафтик
Партитуры тоже не горят

Дизайн серии Ивана Ковригина
Дизайн обложки Александра Воробьева

В оформлении книги использованы фотографии из архива Shutterstock

© А.М. Варгафтик, 2017
© ООО «Издательство АСТ», 2017

От автора

Уважаемый читатель!

Спешу заверить Вас в том, что эта книга совершенно не предназначена для того, чтобы Вас чему-то научить. Автор не только не преследует никаких просветительских целей – но более того, честно старался избегать даже малейших попыток «сеять разумное, доброе, вечное» в чьих-либо умах или душах. Покорнейше прошу также оградить меня от подозрений в «пропаганде классического музыкального искусства», ибо нет более бесполезного и бессмысленного занятия, а равно и более «криво поставленной» задачи.

Это просто – дневник наблюдений за историей музыки. Ваш покорный слуга вел (и продолжает вести) его в процессе журналистской работы с тем (порой любопытнейшим, порой весьма скучным и однообразным) материалом, который история сохранила и продолжает передавать по наследству от эпохи к эпохе. Интересно следить за тем, как в зеркале времени искажаются те или иные простые вещи и события, как они приобретают черты многозначительности, величия или загадочности, или напротив – демонизируются и обесцениваются. Еще интереснее наблюдать за тем, как многие случайно сказанные слова становятся весомыми фактами и начисто теряют связь с той – прежде всего, музыкальной – реальностью, которая вызвала их к жизни.

В «дневнике» естественным образом отсутствуют хронологический порядок изложения, строгая логическая направленность, так называемый «научный подход» и авторские предубеждения в отношении тех имен, фактов и произведений, о которых идет речь. Употребляемое иногда выражение «музыкальное расследование» является не более чем фигурой речи, поскольку автор пользуется исключительно общедоступными данными и никаких «следственных действий» (как то: опознаний, очных ставок, допросов или экспериментов) проводить никогда и не думал. Как и выводить кого-либо «на чистую воду».

Это попытка разобраться и понять, а не проповедовать и внушать. (И на какое-то время удовлетворить свое музыкантское любопытство за счет издателя.) А если хотя бы одному человеку мне удастся передать свой интерес к предмету, то значит – наше время потрачено не зря.

Густав Малер. Расставание с иллюзиями

Первая симфония

Так называемое музыкальное расследование – вообще-то, дело рискованное, хотя бы потому, что никаких окончательных суждений или юридических доказательств, никаких улик (ни за, ни против чего бы то ни было) мы все равно добыть не сможем, да и не стараемся, честно говоря. Законы музыки, гармонии и красоты предусматривают несколько иную меру ответственности, чем законы гражданские или уголовные. Убедило, проняло, заставило замолчать и прислушаться нас с вами то или иное произведение, а порой – несколько звучащих секунд, пара тактов, случайный набор звуков – или пролетело мимо ушей? Вот в чем вся штука… А если задело и не пролетело мимо, то – почему? И кто над кем, в конце концов, властен? Мы – над музыкой или она – над нами?

Оказывается, дело не в хронике событий и фактов, из которых составлена ткань чьей-то чужой и давно прошедшей жизни. А в том, что часто настоящая музыка оказывается стенографической записью наших собственных мыслей, мучений и умозаключений, более того, неожиданным образом – и записью нашей, еще не случившейся, истории, которую мы, собственно, и попытаемся расшифровать.

Первым нашим расследованием будет история одной симфонии, где вопиющих логических противоречий и улик больше чем достаточно. Речь идет как раз о том, что мы уже давно слышим, – первой по счету из девяти симфоний Густава Малера.

Малер – одногодок Антона Павловича Чехова (прожил, правда, чуть дольше, но все равно до обидного коротко, 51 год) и оставил по себе загадок не меньше, зато куда больше кривотолков, непонимания, запретов, возмущения и недоумения у высоколобых ценителей музыки. Кстати, было время, когда «ценители», которых еще называют «искусствоведами в штатском», совершенно серьезно запрещали не только его играть и петь, но даже выдавать на руки его партитуры в нотных библиотеках, утверждая, что это «дегенеративная», «вырожденческая» и чрезвычайно вредная музыка. И в сталинской советской империи, и в гитлеровском «тысячелетнем рейхе» – почти одновременно в двух странах и почти одинаковыми словами. К чему бы это? Чем мог музыкант, умерший в 1911 году, так сильно насолить строителям светлого будущего за колючей проволокой, да еще и быть опасным для них столько лет тому вперед? Политики и политика тут, однако же, совершенно ни при чем.

1892#й год. Гамбург. В местной опере дается первая на немецком языке постановка *Евгения Онегина* Чайковского. Петр Ильич – в восторге от того, что за пультом стоит не просто ремесленник и не просто капельмейстер, а настоящий артист и человек, способный читать чужую музыку как свою. Это 32-летний Густав Малер. Как он работал? Чего требовал от музыкантов? Лаской ли, кнутом ли – он заставлял их играть так, что музыка Чайковского преображалась буквально на глазах у Петра Ильича.

Мы не расстаемся с Петром Ильичом – он нам еще понадобится в качестве бесценного свидетеля и очень важной в нашей истории персоны, хотя история-то вроде совсем не о нем. Но, все же! Что надо было сделать, чтобы получить от него такую путевку в жизнь? И это при том, что ни Чайковский, ни добрая половина людей (а то и все три четверти), слышавших Малера при его жизни и знавших, что такой Густав Малер вообще существует, ничего не знали о его занятиях сочинительством. А те оставшиеся, кто знали (половина ли их была, четверть, осьмушка – кто считал?), знали о нем лишь то, что это выдающийся дирижер, который, кажется, сочинил что-то эклектичное, то есть разнородные музыкальные находки смешал в одну кучу так, что лучше бы и не сочинял ничего. Откуда они это взяли, мы тоже

разберемся, но сначала – что же там мог такого найти Петр Ильич? Или, например, Сергей Рахманинов (которому Малер дирижировал американскую премьеру его *Третьего фортепианного концерта* в нью-йоркском Карнеги-холле), тоже опомниться, говорят, не мог, что за чудо-капельмейстер этот Малер!

А все дело в том, что, во-первых, Малер все, что слышал, всегда принимал лично на свой счет. Так было и с *Евгением Онегиным*, и с Бетховеном, которому Малер, не стесняясь, дописывал в партитуру лишние инструменты, чтобы лучше, резче, острее было слышно. Во-вторых, с самого начала, только беря партитуру в руки, Малер знал, что музыка – это не то, что там мелкими черными значками нарисовано, а – то, что он с ней сделает. Он не боялся того, чего боялись (или, скажем мягко, справедливо опасались) другие маэстро – позволять себе вольности и доверять именно своему дирижерскому глазу, своему слуху, своим эмоциям.

А вскипал он, как электрический чайник, моментально. И в отличие от электроприбора с водой – остудить его было почти невозможно. Один раз, репетируя, правда, свою собственную *Третью симфонию* (это гигантская звуковая версия философской книги Ницше «Веселая наука»), Малер поставил дирижерский рекорд, который не побит и по сей день – да, я бы хотел посмотреть на дирижера, которому позволят побить этот страшный рекорд! – в пассаже из четырех тактов он остановил оркестр 85(!) раз, и каждый раз его категорически не устраивало, что́ и как музыканты играют, он вносил поправки в темп, характер, штрих, акценты и так далее – до полного изнеможения. Репетиция, рабочее время оркестра давно были просрочены часа на полтора, и его, просто в холодном поту, увели за сцену. Есть люди, которые сразу поставят по одному этому эпизоду почти что диагноз «перфекционизм» – это до того сильное, что почти уже болезненное стремление к совершенству. Был ли Малер «психом», в нашем понимании этого неприятного, обидного слова?

Любая музыка – даже в десятки раз более простая, нехитрая и «дешевая», чем у Малера, – это сложнейшая умственная работа, и с ней не справится не только человек, который «немного того» или «не в себе», но и профессионал, если он нервничает или сильно беспокоится о чем-то постороннем. Хитросплетения звучащих линий, десятки строк одна над другой, равновесие огромных оркестровых масс, форма, развитие – это никак не для пациентов в смирительных рубашках.

Но бывает и по-другому, и это можно услышать в музыке, которая построена именно на этом ощущении «разноголосицы мнений в одной голове», и при этом получается шедевр.

Однажды Малер, проходя с друзьями по городской площади в воскресный день, вдруг остановился в таком месте, где с одной стороны играл шарманщик, с другой доносились звуки любительского хора пекарей, а наискосок проходил военный оркестр местного гарнизона. От такого гвалта уйти бы поскорее, пока в ушах не зазвенело и не заболела голова, а он поднял руку и сказал (это на всю жизнь запомнила одна дама, которая там была): «Вот, слушайте, это и есть то, что я пытаюсь записать нотами! Вот истинная полифония, истинное многозвучие, многоголосие жизни…» (Одновременно это и шизофрения высшего порядка, если кому угодно.)

Малер первым сделал эту полифонию жизни предметом искусства – да так, что некоторым до сих пор страшно, а многие уже смогли преодолеть страх и услышать за этим красоту, какой до Малера не было ни у кого из классиков высокой, как сейчас говорят, «серьезной» музыки. И еще – к вопросу «как и из чего делаются шедевры?» Малер первым придумал, как сделать настоящим искусством все то бульварное, грязноватое, низменное, банальное, пошлое, что составляет для музыки и для слышащего музыку человека постоянную окружающую среду. Естественно, среда эта – как бы помягче сказать – не стерильна. Среда, в которой на самом деле живет и растет музыка, это не лаборатория, не церковный алтарь и не инкубатор, и не в белых перчатках ее там делают. Если кто-то будет говорить вам про

«святость», «непорочность» и «чистоту» появления музыки на свет – не верьте ему! Строгие меломаны (и профессора консерваторий) частенько воспринимают ее – естественную среду, откуда берется музыка, – просто как досадный раздражитель, грязный фон, помеху. И очень этого пугаются, стараются оградить истинные шедевры от попадания на них этой «пыли», «копоти» – только не физической, природной, а звуковой, но тоже реальной. Посадить музыку под колпак невозможно, но надо ли так откровенно спорить с поклонниками «чистого», прокипяченного и отфильтрованного через белую марлю музыкального стиля? Малер говорит: надо! – и не словами, а нотами, что куда эффективнее и слышнее.

Симфония – как было принято у классиков, основоположников, столпов большой музыки – это железная логика плюс серьезные обобщения, концепции и выстроенная по кирпичику музыкальная форма, здание точно рассчитанных пропорций, почти что храм, во всяком случае – воздушный за2мок.

Малер говорит: ничего подобного! Симфония у Малера – это такое место, где сходятся линии многих интриг, драм, скандалов, обид, анекдотов. Где встречаются (иногда в первый и последний раз) почти все музыкальные персонажи, с которыми имел дело Густав Малер – дирижер, музыкант, фантазер, пророк, верхогляд – кому как больше нравится. Это полигон жизни, где дует с нескольких сторон, где опасно, и бояться какого-то одного сквозняка уже явно не приходится…

Траурный марш из *Первой симфонии* Малера стал первым случаем в истории музыки, когда была написана настоящая – страшноватая и захватывающая – карикатура, причем не в шутку, а на полном серьезе. Что может быть более святым для нормального человека, чем граница жизни и смерти, более серьезным, менее подходящим для всяких упражнений в остроумии, чем похороны? Но в том-то и дело, что никаких упражнений и никакого остроумия тут нет даже и в помине! Просто Малер здесь в первый раз показал свою настоящую хватку и характер как композитор – в полном смысле слова. Не просто мелодист или выдумщик, а человек, меняющий облик мира в ваших глазах, если вы слышите его как бы ушами Малера!

Говорят, что, когда Малер сам стоял за пультом, создавалось полное впечатление страшного и одновременно до слез смешного траурного шествия, и это действо просто завораживало… Особенно в тот очень короткий и совершенно неожиданный момент, когда вся процессия с каким-то отчаянным рвением пускается в пляс! Некоторым даже казалось, что Малер дирижирует как бы процедурой собственных похорон и слегка подсмеивается над той жалостью, которую это зрелище вызывает в его еще живом и очень больном сердце.

Малеру почему-то не по себе. Что с ним, в самом деле? У него нечиста совесть, у него долги, у него проблемы с любимой женщиной? Не будем задавать лишних вопросов, вернемся еще раз к началу третьей части малеровской *Первой симфонии* – симфонии, которую при ее первом исполнении в Будапеште под авторским управлением ждал вполне естественный сокрушительный провал. Публика узнала: вот характерные шаги процессии, которая явно ничего другого, кроме гроба, нести не может. Это ситуация, в которой все становится на свои места, хотя и не перестает быть карикатурой. Сходство с жизнью показано через гигантские преувеличения, через передразнивание этой жизни. Один проницательный историк музыки, что-то слышавший от самого Густава Малера, описал это так: траурный марш в манере Калло. И действительно, существует гравюра этого художника, где изображено нечто подобное: звери хоронят охотника, который всю жизнь гонялся за ними, ловил их силками, стрелял, наводил ужас на все население леса и округи. Вряд ли он был симпатичен – по крайней мере, тем, кому теперь выпало нести его ногами вперед. И Малер на глазах у изумленной публики нарушает знаменитую заповедь «хорошего тона»: о покойниках или хорошо, или ничего. И как нарушает!

На самом деле, то, чем пользуется Малер, вовсе не его изобретение, это одна из тех подсказок жизни, которые просто больше никто не услышал: студенческая песенка «Что ж

ты спишь, братец Яков» старше нас с вами и Малера лет на семьсот. Вот только звучит она здесь в нарочито серьезном виде, как бы переодетая в черный похоронный пиджак не по размеру, взятый напрокат в бюро ритуальных услуг. «На алых подушечках награды Родины…» – это одна сторона дела, вполне официальная. Оркестр из жаб, дроздов, лисиц, зайцев, медведей вполне серьезно, очень даже натурально льет такие крокодиловы слезы, что можно расчувствоваться. Кстати, Малер ссылался здесь на так называемых «богемских» (то есть чешских) музыкантов, чьи фольклорные наигрыши дали ему повод пофантазировать. Правда, все дело в том, как это услышать. Вам никогда не приходилось быть в подобной ситуации на месте людей, про которых поэт сказал «и терзали Шопена лабухи…»? Если нет, то поверьте, что можно на вещи смотреть как бы из разных углов – либо «высокохудожественно исполнять шедевр скорби и печали» – за приличествующее случаю вознаграждение, либо «лабать жмура» (выражение тех, кто это делает). То есть играть на похоронах, а «жмур», как известно, на языке кладбищенских работников, это «клиент», покойник. И ведь играть клиенту можно и так, чтобы всем захотелось поскорее разойтись (причем это тоже творческая задача для музыканта с простуженными легкими).

Короче говоря, откуда Малер все это взял? Ведь это – злонамеренное опошление, искажение (если не осквернение!) таинства смерти, да и вообще, говоря высоким «штилем», духовных ценностей человечества! Но не будем повторять за министром пропаганды Третьего рейха доктором Йозефом Геббельсом и его советскими коллегами их заклинания, лучше послушаем, откуда что берется и что из чего делается… И где там эти музыканты-то народные? Подать их сюда!

Так вышло, что теперь нет уже ничего, что бы напоминало о той жизни, из которой Малер вырвался в дирижеры и в музыканты. Еврейское местечко Калиште в Моравии тогда – черта оседлости великой и нерушимой Австро-Венгерской империи. Хасидские нигуним – напевы и наигрыши местечковых музыкантов, которые на языке восточноевропейских евреев называются клейзморим («клейзмер» еще с библейских времен означает «орудие музыки», живой инструмент). Их манера «играть в музыку», когда чем веселее пляшут, тем грустнее мотивчик, отпечаталась у Малера в мозгу крепко-накрепко, как и интонации их речи, их способ молиться своему Богу, про который один маленький мальчик (сын хазана – то есть кантора), первый раз вместе с мамой попавший на верхний, женский этаж синагоги, сразу же спросил: «Мамочка, а почему папа плачет?» А папа не плакал – он вел службу в Судный день…

Вы спросите: а куда же все это делось? А вот куда: те же люди, которые находили, что музыку Малера надо запретить и изъять из обращения, чтобы ее никто больше не слышал, пришли к заключению, что еврейский вопрос надо решить окончательно. Построили сначала очень продвинутую расовую теорию, а потом и печи, газовые камеры, лагеря смерти для тех, кто имел несчастье родиться среди неполноценного народа, не имеющего права жить на земле. И шесть миллионов живых людей были уничтожены просто потому, что у них неправильный «лицевой угол» и они не уродились истинными арийцами, хотя многие из них значительно лучше говорили и писали по-немецки (на языке «истинных арийцев»), чем мясники и живодеры, которые писали на них доносы и водили их под конвоем. Правда, все это началось через тридцать лет после того, как Густав Малер умер, и больше чем через полвека после того, как он поставил точку в партитуре *Первой симфонии*. А еще несколько лет спустя десять нацистских преступников (доктор Геббельс тоже) были, по приговору Нюрнбергского военного трибунала, повешены за преступления против человечества – и висели как «истинные арийцы». Сыграл ли им кто-то «малеровский отходняк»? Жаль, если нет…

Итак, симфония – для Малера – это тот полигон жизни, где встречаются и клейзмеры, и звери, которые хоронят охотника, плача по нему фальшивыми слезами, и грубые деревенские танцульки со стуком деревянных башмаков, и звуки затихшего леса, и страшный

марш, где тоже за решительностью и уверенностью проступают чьи-то тупые рыла и ослиные уши… А что еще? А еще, как живая, вдруг появляется тень Петра Ильича Чайковского. И в этом нет ничего удивительного, потому что тогда Петр Ильич был жив-здоров и уже очень знаменит…

Вообще-то, это вовсе не тень, а совершенно определенная, узнаваемая тема любви из оркестровой увертюры *Ромео и Джульетта* — такая красивая и запоминающаяся, что ее слишком часто «вырезают» из целого симфонического произведения, чтобы послушать отдельно в виде вечнозеленого лирического хита.

А Малер как бы дописывает ее за Чайковского, продолжая ровно с того места, где Петр Ильич остановился. Именно – как бы дописывает. Если положить эти два лирических «излияния» рядом, то можно поразиться, прежде всего… тактичности Малера. Будучи музыкальным карикатуристом такого класса, он почему-то не счел возможным хотя бы одним штришком высмеять «искреннее, светлое чувство» недостижимой любви, подшутить над Петром Ильичом. Интересно, почему?..

Получается так, что Малер как бы сталкивает лбами всех персонажей, которые до этого вообще не встречались. А в самых последних тактах провозглашает силами шести охотничьих рогов (валторн) ту музыку, отзвуки которой потом, много лет спустя, станут звуковым девизом приключений волка и зайца, мультипликационной эпопеи «Ну, погоди!»

Вот из чего делаются шедевры – из опережения времени, забегания вперед (иногда на пятьдесят, а иногда и на сто лет), карандашных набросков, отчаянно смахивающих на карикатуру, и обрывков собственных иллюзий, расставание с которыми и есть работа настоящего художника. Не всякий справится, но история все расставляет по своим местам, и Малер как живой говорит с нами о том, что его волнует и что уже не волнует, а только смешит…

Вторая симфония

Давным-давно, в XX веке, один человек, приехавший в Россию с Запада, сказал крылатую фразу: «Все там у них ничего, только с духовкой плохо». По-видимому, речь идет о сакральном, объемном, никак точно не определяемом понятии «духовности». Что это могло бы значить на языке простых (или очень непростых), но живых человеческих чувств, мы попробуем выяснить. Для этого нам потребуется всего одна жизненная история – только один эпизод в судьбе композитора Густава Малера. И одна его партитура, которая очень кстати называется *Воскрешение,* или *Воскресение – Die Auferstehung.* Одна ключевая фраза в этой партитуре по-немецки звучит так: «Du wirst auferstehen!» – «Ты воскреснешь!»

Добрая половина событий этой истории – до того, как им стать реальностью, – произошла в голове, в душе и в сердце Малера, причем было все это в маленьком провинциальном германском городе Касселе, бывшей столице ныне не существующего Вестфальского королевства. В сезоне 1883/84 года Малер служил здесь дирижером в оперном театре. Работу эту Малер довольно скоро бросил – она его не устраивала, так как Малер не мог сделать спектакли такими, какими хотел бы их слышать. Не хватало власти: хористы подчинялись главному режиссеру театра, а оркестр – главному дирижеру. И именно в этом театре у Малера была интрижка, а на самом деле бурный, страстный, пламенный любовный роман с некоей певицей-сопрано, причем мы никогда не узнаем с какой.

В письмах Малера его венскому другу Фридриху Леру имя возлюбленной ни разу не называется. Но как раз по этому поводу Малер и сочинил свои *Песни странствующего подмастерья* на собственный текст. Именно из них будет собрана потом его *Первая симфония* со знаменитым *Траурным маршем*, где, как казалось многим его современникам, «звери хоронят охотника и плачут по нему фальшивыми слезами». И тогда же, в Касселе, у него родится мысль о том, что в следующей своей симфонии он непременно должен хоронить героя *Первой*. И еще задолго до того, как это все будет занесено на нотную бумагу, Малер фактически придумал свою следующую симфонию. Первоначально планировалась некая одночастная оркестровая музыка минут на 20–25, которая должна была называться *Totenfeier,* что значит «тризна», поминки.

Премьера *Второй симфонии* состоялась более десяти лет спустя, 13 декабря 1895 года, в Берлине, столице Пруссии. Симфония очень сильно разрослась и увеличилась по сравнению со своей начальной версией – *Totenfeier.* Теперь это – полтора часа звучания, пять частей, хор, два солиста – как минимум сто сорок человек участников исполнения! Малер буквально идет на рекорд музыкальной гигантомании. Причем если верно то, что он сам говорил о своих симфониях как о «моделях мира в целом», то *Вторая симфония* – это модель молодого, только что созданного и явно очень опасного мира, где все постоянно заливает, извергается, взрывается, происходят огромные тектонические разломы, сдвиги каких-то огромных пластов. С точки зрения карьеры Малера, это – взлет: после премьеры о нем впервые начинают говорить как о композиторе, которого уже нельзя не принимать всерьез. То есть это, по сути, начало того пути, который через каких-нибудь пятнадцать лет сведет Малера в могилу.

Но вернемся немного назад. После очень скоротечной, нервной любовной истории в кассельском театре, после очень конфликтных, напряженных дирижерских работ в Лейпциге, Будапеште и много где еще, после премьеры *Первой симфонии* в Будапеште, где публика эту музыку откровенно провалила (она была шокирована, она явно узнала в лицемерии зверей, которые хоронят охотника, свое собственное лицемерие), с 1891 года Малер – главный дирижер Оперы в Гамбурге. Именно к этому времени относятся знаменитые слова Чайковского о Малере, сказанные, когда Петр Ильич приезжал сюда на первую немецкую постановку *Евгения Онегина:* «Здешний дирижер – не какая-нибудь посредственность…»

Чайковского искренне восхищало, что он жизнь вкладывает в дирижирование спектаклем. Чистая правда, но заметим, что не только свою жизнь Малер очень охотно в это дело вкладывал. Он был очень жесток как дирижер, однако результат налицо: после одной из премьер Ханс фон Бюлов, легендарный музыкант, знаменитейший человек, преподносит Малеру настоящий лавровый венок с ленточкой: «Пигмалиону Гамбургской оперы». Пигмалион же, как известно, – это тот, кто из неживого делает живое.

Кстати, а кто такой Ханс фон Бюлов? Это не мешало бы уточнить для нашего дальнейшего «расследования». Об этом человеке много где можно навести самые интересные, самые разные справки. Не только в Гамбурге, где маэстро жил, почивая на лаврах, но и продолжая много работать. Не только в Берлине, где каждое его появление воспринималось не просто тепло, а с горячим энтузиазмом – стоячими овациями и т. д. Много разных справок можно было бы навести о Хансе фон Бюлове по всей музыкальной Европе, например в Петербурге, где было точно известно, кто выступал солистом при первом исполнении знаменитого *Первого фортепианного концерта* Петра Ильича Чайковского. Можно было бы навести о нем справки и в Мюнхене, столице Баварии, где тоже точно известно, кто осуществил, по настоянию баварского короля Людвига, историческую премьеру *Тристана и Изольды* Рихарда Вагнера. Причем эта работа стоила фон Бюлову катастрофы в его семейной жизни (после этого он поклялся «с таким проходимцем и мерзавцем, как Вагнер» дела больше никогда не иметь). Можно было бы навести о нем справки и в маленьком южногерманском городе Майнингене, где в герцогской капелле у главного дирижера Ханса фон Бюлова ассистентом работал не кто иной, как очень молодой Рихард Штраус, внук знаменитого мюнхенского пивовара и будущий классик XX столетия.

Бюлов – как уверяют нас знающие люди – невероятно двинул вперед искусство дирижирования, своими могучими руками он фактически создал те чрезвычайно раздвинутые рамки, которые определят роль дирижера в XX веке. И он увидел в том человеке, которому принес венок с надписью «Пигмалиону Гамбургской оперы», своего преемника по дирижерской линии. При этом амбиции Малера-композитора ему казались смешными, он абсолютно не признавал в Малере человека, который способен что-либо сочинить. А то, что фон Бюлов слышал из сочиненного Малером, он и в грош не ставил.

В 1894 году Ханс фон Бюлов умирает. День и час его пышных похорон, момент его отпевания – это момент рождения Второй симфонии Густава Малера, потому что в этот день и час в его голове происходят следующие события – если верить Малеру, они описываются примерно так: …я очень долго думал, нацеливался, как бы мне использовать хор в финале моей новой симфонии, симфония не клеилась. Я все думал, и меня каждый раз это останавливало: не обвинят ли меня в подражании *Девятой симфонии* Бетховена – ее хоровому финалу.

На похоронах фон Бюлова в самой большой гамбургской церкви Св. Михаила, когда хор под аккомпанемент органа запел хорал на слова Клопштока «Du wirst auferstehen!» («Ты воскреснешь!»), Малера, по его собственным словам, как громом ударило: при вспышке этой молнии одномоментно ему представилась вся партитура новой симфонии, которая начинается с торжества мертвых и заканчивается хоровыми возгласами: «Ты воскреснешь!»

И что же? Ведь со всем, что Малер сообщает о своей *Второй симфонии*, со всем, что написано в партитуре ее финала, полчаса длящейся огромной и сложной развязке всей драмы, приходить-то нужно было… знаете куда? Очень известный адрес: Вена, Берггассе, 19. К доктору Зигмунду Фрейду. Дело в том, что *Вторая симфония* Густава Малера – это от начала и до конца классический случай «эдипова комплекса», причем имевший место еще до того, как доктор Фрейд сделал свое сенсационное открытие. Открытие, в двух словах, выглядит очень страшно и непрезентабельно: оказывается, каждый человек в глубине души, причем в самой страшной ее глубине, в подсознании, желает обладать своей собственной

матерью. Если разобраться в этом на уровне естественных человеческих чувств, то все не так страшно. Любой маленький человек, когда он является в этот мир – мир, где живут взрослые люди, рано или поздно сталкивается с тем (на уровне собственных младенческих переживаний, конечно неосознанных), что он видит в своем собственном отце соперника. Он ревнует мать к нему и обнаруживает, что его место уже, оказывается, кем-то занято, причем задолго до его рождения. И это болезненное переживание нужно просто перерасти и пережить, чтобы расти дальше. Однако у многих людей именно на этом месте остаются зарубки, потом они довольно долго болят – в гораздо более зрелом и сознательном возрасте.

Все в один голос говорят, что для Малера Ханс фон Бюлов – безусловно, «отцовская» фигура. Ему Малер наследует, причем почти во всех смыслах. Однако там есть проблема с ревностью: к фон Бюлову Малер ревновал… музыку. И странным образом получается, что смерть этого человека дает невероятный выплеск энергии – и эмоциональной, и музыкантской, и творческой. Причем, конечно, желание этой смерти было неосознанно для Малера, но оно коренилось именно в тех темных, плотных слоях его души, куда как раз доктор Фрейд и пролил жесткий, неприятный свет своим открытием эдипова комплекса. Кстати, любопытно еще и другое. По совсем другим причинам Малер и Фрейд встречались, и скорее всего именно на Берггассе, 19, в знаменитом кабинете с кушеткой. Правда, это было гораздо позже, почти десять лет спустя.

В записях доктора Фрейда есть мельком брошенное свидетельство о том, что (то ли в 1912, то ли в 1913 году) он консультировал дирижера и композитора Густава Малера. Это неправда, потому что в этот момент Малера уже не было в живых, Фрейд либо случайно перепутал годы, либо проявил таким образом особую врачебную деликатность. Но суть этой записи, воспоминаний и впечатлений Фрейда состояла в том, что у маэстро были очень серьезные проблемы в интимной жизни, которые с одного раза удалось если не решить, то очень существенно облегчить. А главное, Фрейд был поражен тем, как быстро и точно Малер ухватил самую суть психоанализа – метода, с помощью которого Фрейд вылечил очень многих тяжелых невротиков и очень многим людям действительно помог. Перед Малером одномоментно, сразу открылась вся картина психоанализа, точно так же, как это произошло с замыслом *Второй симфонии* во время похорон фон Бюлова.

23 февраля 1897 года тридцатисемилетний Густав Малер прошел обряд крещения в маленькой гамбургской церкви Св. Михаила (она находится шагах в ста от большой, где отпевали фон Бюлова) и стал ее официальным прихожанином. С точки зрения работы и карьеры, это был акт абсолютно неизбежный, поскольку законы тогдашней Германии, Австро-Венгрии (и России, кстати) были на сей счет абсолютно одинаковы: лицо, принадлежащее к нехристианской конфессии, не может занимать придворной должности. То есть, не будучи католиком, он не мог работать дирижером Венской придворной оперы на постоянной основе. С точки зрения своей совести, Малер совершил акт в равной степени необходимый и отвратительный – это был акт отказа от веры и убеждений его предков. Все они принадлежали к иудейской конфессии. И, вместе с тем, Малер искренне верил в то, под чем он поставил свою подпись, но его бесило, что его принуждают к этому обстоятельству в государственном порядке.

Препятствие устранено, и 15 апреля 1897 года Малер подписывает в Вене контракт на должность главного дирижера Венской придворной оперы, пока на один год. Малер сразу включается в работу, триумфы идут за триумфами, свершения за свершениями, о нем начинают говорить как о величине мирового значения. Однако Малер, когда варится в гуще каких-нибудь событий, никогда не думает о последствиях. Он и представить себе не может, что через десять лет на специальном совещании при венском дворе обер-хофмейстер будет докладывать императору, что уровень спектаклей придворной оперы снизился, сборы упали. Причиной тому – господин Малер (к тому времени главный дирижер и директор): он слиш-

ком известен, слишком знаменит, слишком часто пропадает за границей на гастролях. Закончится все это, естественно, отставкой и новым кризисом.

И вот здесь можно только горько улыбнуться известной пушкинской строчке: «О, сколько нам открытий чудных готовит просвещенья дух…» И представить себе рабочий инструмент психоаналитика, о котором доктор Фрейд любил говорить, что «конечно, никакого волшебства в кушетке нет, но что-то есть…». Пациенты должны были лежать с закрытыми глазами и говорить, говорить… Говорить первое, что им приходит в голову, чтобы таким образом нащупать дорожку в подсознание, куда в принципе вход запрещен. Наверняка Малер этой кушетки не видел, но безусловно он о ней слышал. И до чего они с Фрейдом могли договориться по очень больному вопросу – неровным, болезненным взаимоотношениям Малера с христианской религией? К ней, как, в принципе, и к любой другой религии, Фрейд относился очень сдержанно и спокойно, совершенно не принимая ее во внимание, считая ее иллюзией. С одной стороны, для Малера христианство – это государственная «обязаловка», без которой ему не дают работать в полную силу. С другой стороны – это то, что ему казалось светом истины и спасения.

И вот – несколько «неуместных» вопросов. Почему Малер так мучил тех женщин, которых он больше всего любил? И ту безымянную кассельскую актрису, и госпожу фон Вебер в Лейпциге, и молодую гамбургскую певицу Анну Мильденбург, и свою собственную жену Альму… Почему? В христианстве обожествляется человек, распятый на кресте. А второе по значению лицо в этой религии – его мать, которой суждено пережить своего собственного сына и похоронить его прежде, чем он воскреснет. Малер всегда говорил, что самым важным человеком в его жизни была его собственная мать – страдающая, хромоногая и бесконечно любимая. Оказывается, Малер в тех женщинах, которых он любил, хотел видеть отражение их обеих – и Девы Марии, и своей собственной матери, которую, кстати, тоже звали Марией.

Если симфонии Малера – это, по его утверждению, «вселенские творения», если Малер берет на себя смелость тягаться с небесными силами, предлагая свою версию мироздания, то почему в его партитурах, особенно во *Второй симфонии*, так много следов его собственных, крайне болезненных личных отношений с этим миром? Вот, например, два оглушительных удара литавр – в полной тишине. А дальше – довольно скорая, но утомительная и однообразная оркестровая «морока» на три четверти, как будто кто-то на ручной мельнице перемалывает кофе. В принципе, это звучит почти как пародия на венский салонный оркестрик, и не исключено, что здесь Малер сказал почти все, что он думал об этой венской традиции, и вбил один из осиновых колов в могилу венской легкой музыки. След от венского вальса (если он есть в этой партитуре), – скорее кровавый.

А сама музыка взята из гораздо раньше написанной Малером песни – она называется *Проповедь святого Антония Падуанского рыбам.* Вполне прозрачная метафора: страстное, многословное обращение к глухим, холодным существам.

Но почему у Малера все всегда получается наоборот? Хроника широко объявленной симфонической смерти (это ведь началось с *Totenfeier* — не так ли?) оборачивается Воскресением, а еще более широко объявленное Воскресение – *Вторая симфония* – оборачивается смертью. Финал *Второй симфонии* Малера начинается с грандиозного катаклизма. Впечатление такое, что в оркестре – как минимум десятибалльное землетрясение, шум поднимается страшный, ветер, молнии сверкают – Бог знает, что творится! Нужно пять или шесть минут, чтобы этот гул утих, и тогда из него могла родиться тема, которая дальше станет следовать по пятам за развитием этой музыки до самого ее победного конца. А на это нужно более получаса. В этих темных тучах рождается и кристаллизуется медленный, тяжелый, страшный церковный хорал, который (как выяснилось много позже, чем Малер его придумал), с одной стороны, сделан намеренно похожим на *Dies irae* – старинную католическую

секвенцию *День гнева,* а с другой стороны, совершенно случайно, но определенно напоминает гимн Советского Союза.

Теперь смерть будет присутствовать как живой и реальный (даже слишком реальный) персонаж в каждой следующей партитуре Густава Малера. Каждый раз в новом обличье, неузнанная, но в каждой следующей симфонии композитор станет вести с ней диалог, живой и напряженный. О чем?

Если вновь вспомнить о доме на Берггассе, 19, в Вене, где, согласно надписи на мемориальной доске, Зигмундом Фрейдом была раскрыта тайна человеческих снов, то кое о чем можно догадаться. Как известно, смерть в сновидениях никогда не означает трагических событий в реальной жизни. Но этот образ может перетряхнуть, всколыхнуть человеческое сознание и пролить свет на те его области, которые раньше не были освещены. Один из проницательнейших умов XX столетия Рихард Шпехт, жена Малера Альма, сотни исполнителей, истолкователей, исследователей, почитателей, хулителей сходятся на том, что, может быть, самая короткая и емкая фраза о музыке Малера была сказана им самим. Малер будто бы сказал: мои симфонии – это события, которые произойдут в будущем…

Вот оно – будущее, оно наступило, события произошли. Причем иные из них в реальности оказались гораздо страшнее, чем самые кошмарные сны. Но может быть, нам даже не стоит пытаться предугадать, что́ должно в действительности случиться, чтобы в полную силу оправдались последние такты его *Второй симфонии*, где провозглашается: «Ты воскреснешь!»

Людвиг ван Бетховен. Будете в Вене, заходите

Как мы все много раз слышали, есть одно известное имя, которое делит человечество удивительным образом пополам. Бетховен. И все люди на самом деле делятся на тех, для кого Бетховен – смешная, добрая и находчивая собака из американского кино, и на тех, для кого это все-таки – человек. С обыкновенной, хоть и довольно редкой фламандской фамилией, которая дословно значит «грядка со свеклой». Каждый легко сможет сам определить, к какой из этих двух категорий он относится, но, определив, не стоит все-таки спешить радоваться этому выбору.

Стандартный путь, каким обычно люди узнают что-либо о Бетховене-человеке, примерно такой: великий виртуоз почему-то стал глохнуть, потом его отвергла какая-то итальянка (некоторые даже знают, что ее звали Джульетта Гвиччарди), и появилась *Лунная соната* – медленная, печальная музыка, знаменитый шлягер. Потом судьба почему-то постучалась в дверь. И появилась *Пятая симфония* – с общеукрепляющим девизом «От мрака к свету». Потом был написан *Гимн объединенной Европы* — он же *Девятая симфония* — он же *Ода к радости.* Потом – сразу и незамедлительно – наступило бессмертие, которое продолжается до сих пор.

Схема отличная, только она и вправду, пожалуй, больше подходит для кино-собаки, чем для реального лица по фамилии Бетховен. И если заглянуть чуть-чуть дальше за страницу школьного учебника музыкальной литературы или просто отложить этот учебник на время в сторону, то обнаруживаются очень любопытные вещи, и в уже давно задокументированных, а главное, очень давно уже случившихся событиях мы находим много неожиданного.

По поводу *Пятой симфонии* и знаменитой истории о том, как судьба стучится в дверь, биографы уже замучились объяснять, что это была шутка. Трудно, правда, сказать чья, но во всяком случае ее нельзя воспринимать как руководство к действию – да и к какому?

Давным-давно, в самом начале XIX века, при живом Бетховене, городской оркестр Франкфурта-на-Майне, в первый раз получив на руки ноты его *Пятой симфонии* и начав на первой репетиции читать эти ноты с листа, сразу остановился. Собственно, после того, как был сыгран знаменитый унисон (этот самый «стук судьбы в дверь»), музыканты просто расхохотались, бросили играть и довольно долго смеялись, потому что такое начало симфонии казалось им нелепым, невозможным, и они действительно иначе как шутку это воспринимать не могли. Впрочем, потом к этому «юмору» все довольно быстро привыкли… Что касается *Лунной сонаты,* то, как и десятки других камерных (то есть предназначенных для комнатного исполнения) сочинений Людвига ван Бетховена, она писалась в спешке, поскольку была рассчитана на конкретный заказ от конкретного лица. Чтобы получить гонорар к сроку и успеть разобраться одновременно с несколькими заказами, Бетховену никогда не приходилось думать очень долго, у него было мало времени. Вернее, его всегда чуть-чуть не хватало.

Во все игры играть надо честно и по правилам, не так ли? Те, кто играет, например, в преферанс, говорят: «Знал бы прикуп – жил бы в Ницце». Так вот, игра в классику – это такая игра, где карты, точно так же, как и в преферансе, раздаются на руки сразу все, но прикуп (секретные карты) открывают много десятилетий спустя. И если мы не будем этот прикуп раньше времени открывать, не будем нарушать правила и не будем подглядывать, то на момент, который нас интересует (1813 год), выяснится, что самая популярная и интересная публике вещь композитора по фамилии Бетховен – это вовсе не *Лунная соната* и не *Пятая симфония*. Это, конечно, и не (еще не написанная тогда) *Ода к радости,* и, конечно, не пресловутая детская пьеса *К Элизе,* в действительности адресованная даме с совсем иным именем.

То, на чем держится известность Бетховена в 1813 году, – это очень мощная разовая акция, которая имела сверхъестественный резонанс. И дала Бетховену (как говорят теперь шоумены), такие «обороты раскрутки», на которых он уже с огромной скоростью смог «ввинтиться» прямо в будущее, в великие, в классики. Это была военная игрушка – милитаристская, патриотическая. И – как положено для такого рода акций – чрезвычайно актуальная. Она касалась событий, которые были буквально у всех на слуху. Дело в том, что четыре союзные державы, четыре империи – Пруссия, Австро-Венгрия, Великобритания и Россия – объединились, чтобы наконец свалить Французскую империю и наполеоновскую армию. И вот, по случаю выдающихся успехов союзной коалиции, успехов абсолютно реальных, очень громких и действительно бывших у всех на устах в тот момент, была «отгрохана» (именно отгрохана) следующая вещичка. Пятнадцатиминутная «патриотическая песнь» с громом битв и пушками, где две английские мелодии – *Правь, Британия* и *Боже, храни королеву* – героически побеждали сопротивлявшуюся им французскую – *Мальбрук в поход собрался.*

Получить зал Венского университета под эту акцию Бетховену было вовсе не так легко. Для этого понадобилось вмешательство некоей «волосатой руки», даже двух «волосатых рук». Во-первых, пришлось подключить самого высокооплачиваемого и при этом, честно говоря, одного из самых бестолковых бетховенских учеников, эрцгерцога Рудольфа (все-таки он наследник австрийского престола). А во-вторых – и его камергера (фамилия того была Швайгер, по-немецки «молчун», однако когда надо было, «молчун» все-таки рот открывал, и очень даже весомо). И вот 8 и 12 декабря 1813 года в том самом, с трудом полученном зале – историческая премьера, точнее, сразу две. Среди прочего исполнялись Седьмая симфония Бетховена и *Победа Веллингтона, или Битва при Виттории.*

Человек, который заказал Бетховену эту вещицу для своих сугубо практических целей, звался Иоганном Непомуком Мельцелем, и был он не кем иным, как музыкальным Кулибиным XIX века. Ему принадлежали фантастические изобретения (и по числу, и по смыслу фантастические), за которые он получал действительно гигантский доход, но еще больше недополучал, поскольку дела с охраной прав на такие вещи в XIX столетии обстояли довольно диким образом. У Мельцеля в Вене был целый музей, куда рвались толпы любопытных. Например, там выставлялось якобы его изобретение (хотя на самом деле изобретение принадлежало не ему, а барону фон Кемпелену) – автоматический игрок в шахматы. Однажды эта машина на полном серьезе даже обыграла императора Наполеона Бонапарта. Так вот, чтобы уже окончательно обыграть Наполеона и в музыке, Мельцель опять был незаменим. Но на самом деле, Бетховен и музыка вообще были нужны Мельцелю для того, чтобы обыграть – не обязательно Наполеона (Наполеон – это пустяки) – всю Вену.

Среди вещей, которые изобрел этот человек, был, например, музыкальный автомат, способный самостоятельно, без всякого вмешательства человека, исполнять все сигналы французской кавалерии: боевые, тревожные – какие хотите – по полному списку. Но это, в общем, тоже были пустяки, потому что главное изобретение Мельцеля называлось пангармонион. Оно представляло собой «шарманку», занимавшую полкомнаты и способную изображать звук сорока двух различных инструментов: от флейты и труб (гобоев, кларнетов, само собой) до всей ударной мощи оркестра – литавр, большого барабана и т. д. Вот эту «шарманку» Мельцель (за семь лет до истории с Бетховеном) продал в Париж, причем взял с французов фантастические деньги – шестьдесят тысяч тогдашних франков (сумму, сопоставимую с годовым бюджетом не самого бедного европейского двора). Однако его главная амбиция заключалась в том, чтобы еще на порядок дороже продать англичанам примерно такое же изделие – и выйти, таким образом, на рекорд!

Про англичан было известно, что собственной музыкальной индустрии у них нет. Они живут только за счет импорта и готовы платить за музыкальные диковинки, мягко говоря, не торгуясь. Вершиной коммерческой деятельности Мельцеля стала продажа англичанам за

бешеную сумму в полмиллиона рублей(!) усовершенствованной версии музыкального автомата пангармонион. Эту сумму тогда же называли русские газеты, и надо еще учесть, что курс тогдашнего золотого рубля к фунту стерлингов был такой: девять или десять фунтов за один золотой рубль.

А Бетховена Мельцель взял просто «голыми руками». Их встреча и история со всей этой музыкой – маленький, но важный эпизод в карьере и того, и другого. (На самом деле они тогда одинаково нуждались друг в друге.) «Голыми руками» взял – это значит, просто пообещал одну простейшую вещь: сказал, что сделает специально для него… слуховой аппарат. Вернее, Мельцелю надо было создать у Бетховена о себе впечатление как о волшебнике, который может сделать невозможное – вернуть слух. Ну если не сам слух, который за деньги не купишь (а деньги у Бетховена тогда уже, между прочим, водились), то хотя бы какие-то ощущения слышащего человека. Что может быть важнее или дороже для любого музыканта? Именно на эту удочку Бетховен и попался. Хотя…

Бетховен прекрасно знал, что делает. Он вполне был в курсе и отлично понимал, что за несколько лет наполеоновских войн всевозможные музыкальные картины битв и сражений стали невероятно модны, они пользовались огромным, ажиотажным спросом. Подобно тому, как многие художники-баталисты, не особенно задумываясь, не особенно мороча себе голову, рисуют различные картины битв и сражений практически «под копирку» (там примерно одни и те же «кони, люди, залпы тысячи орудий» – насколько все это можно запечатлеть на холсте), композиторы тогда точно так же, почти под копирку, писали «битвы» при Аустерлице, при Ваграме, при Вюрцбурге…

Один венский коллега Бетховена по фамилии Фукс сочинил музыку, названную *Битва при Йене.* Она пользовалась таким ошеломляющим успехом у населения, что среди многочисленных аранжировок этой партитуры (конечно, аранжировки делались для любительского, домашнего музицирования) особую популярность завоевала самая скромная, «бюджетная», говоря по-современному, версия. Это – маленький *Дуэт для двух флейт*, написанный на тему этой самой *Битвы при Йене.* Огромную партитуру с пушечной пальбой, посудным громом могли спокойно разыграть между собой два флейтиста-любителя и получить от этого колоссальное удовольствие (военно-патриотическое). Анекдот? Нет, просто верный ответ на потребительский спрос. Одно обидно: тогда еще не состоялась знаменитая битва при Ватерлоо, которая, собственно, и положила конец наполеоновским войнам, до нее оставался целый год. Зато битва при Виттории, описанная Бетховеном, действительно произошла. Виттория – это красивый старинный городок в стране басков, на севере Испании. И вот при этой самой Виттории английский фельдмаршал Веллингтон действительно наголову разбил наполеоновские войска.

Между прочим, при первом исполнении бетховенской *Битвы при Виттории* были задействованы, как по списку, практически все знаменитости тогдашней музыкальной Вены, кого можно было привлечь хорошим гонораром и перспективой помочь старику Бетховену в его мощном начинании. Бетховену, на самом деле, было всего сорок три года, однако, по тем понятиям, он уже считался как бы стариком, авторитетом. Сам Антонио Сальери – светлая личность, генерал, первый капельмейстер императорского двора, знаменитый учитель Бетховена – совершенно не считал для себя зазорным руководить в тот вечер бандой (ну, банда – это, понятное дело, не шайка разбойников, это сверхкомплектный по отношению к остальному оркестру состав исполнителей на медных духовых инструментах). И банда под руководством синьора Сальери располагалась в университетском зале на балконе, сзади – как отдельная артиллерийская батарея, чтобы в решительный момент выдать оттуда свой сверхмощный «артиллерийский огонь» меди – огонь, решающий судьбу сражения.

Иоганн Непомук Гуммель, будущий очень популярный венский автор, бил со всей силы в большой турецкий барабан, а его коллега, то есть тоже будущий, но парижский сверх-

популярный оперный сочинитель Джакомо Мейербер (тогда мальчишка) бил в литавры. Кроме них в оркестре сидели основатели (тоже будущие) современных школ игры на фортепиано, виолончели и скрипке, соответственно: пианист Игнац Мошелес, виолончелист Бернгард Ромберг (это он придумал для современной виолончели шпиль, которым инструмент упирается в пол), и скрипач Людвиг Шпор (он изобрел для скрипачей приспособление, называемое «подбородник» – революционный шаг в технике игры на скрипке). В общем, неплохая в тот вечер, как говорят музыканты, выдалась «халтура».

Более того, начиная именно с этой вещи и с этого вечера Бетховен по-настоящему стал знаменит как… шоумен. То есть как человек, который способен легко собирать полные залы просто при одном упоминании своего имени. Вот почему *Битва при Виттории* – еще и историческое сочинение. Когда она уже два раза прошла с аншлагами, то для третьего исполнения Бетховена уговаривали хоть немножечко снизить цену на билеты, потому что это уже не вполне новость, не премьера. Бетховен настоял на своем, добился того, чтобы билеты шли по прежней цене, и не прогадал.

Конечно, время идет вперед, и только вперед – и это чистая правда. Музыкальных картин, где кто-то с кем-то воюет, и до Бетховена, и во время Бетховена, и после Бетховена было написано очень много. Но Бетховен придумал одну такую штуку, которая во всей этой сложной ситуации с настоящими военными сигналами, барабанами, пушками вывела его одним ходом в дамки. Изобретение Бетховена заключалось в том, что марши, пальба, стрельба и кавалерийские сигналы не просто духоподъемно звучали и создавали приятное впечатление игры в войну – в *Битве при Виттории* «по-честному» сражались между собой подлинные музыкальные мотивы. Это было не понарошку – «хорошие» побеждают «плохих», а звучала схватка всерьез. Две английские темы выступают с заметным численным перевесом и, главное, с перевесом по смыслу (потому что все же знают, что на стороне англичан – правда), и укладывают на лопатки одну французскую тему: в данном случае «двое на одного» – это честно! И те и другие абсолютно узнаваемы для каждого тогдашнего слушателя, для каждого уха, и французы (это тоже все знают), мягко говоря, в этой схватке не правы. И вот французской теме, которая тоже очень милая и воинственная (но французы же не правы), досталось от Бетховена и Мельцеля по первое число.

Когда ровно через семьдесят лет Петру Ильичу Чайковскому тоже нужно было написать красивую патриотическую музыкальную картину (и, кстати, тоже про наполеоновскую войну), что он сделал? Он в бетховенское уравнение просто подставил другие музыкальные величины. Вместо *Мальбрук в поход собрался* (той самой темы, с которой по-свойски разделались Бетховен и Мельцель), он вставил *Марсельезу.* И сразу всем стало понятно: французы – враги. Вместо *Правь, Британия* идет русская православная молитва *Спаси, Господи, люди твоя,* а вместо гимна *God Save The Queen* идет *Боже, царя храни* – русский гимн, опять-таки про то же самое. И вот вам – *Торжественная увертюра «1812 год»* Петра Чайковского – в готовом виде! И строго – по бетховенской схеме!

Вернемся к вдохновителю и организатору бетховенских музыкальных побед – Мельцелю. Среди его многочисленных патентов только один был уникальный, исторического рода, хотя и не совсем честный. Изобретение на самом деле принадлежит вовсе не ему. Эту штуку изобрел голландец по фамилии Винкель, но Мельцель совершенно официально, в Вене, сие изобретение запатентовал, уплатив соответствующий казенный сбор, почему оно и названо его именем. Это – метроном. Часовой механизм, где на маятнике можно выше или ниже перемещать грузик, и, в зависимости от положения грузика, маятник с разной скоростью считает такты. Именно с тех времен, то есть примерно с 1813 года, в нотах рядом с темпом постепенно начинает появляться такая картинка: две буковки «М», знак равенства и цифра. Это – обозначение темпа по «метроному Мельцеля». Теперь каждый уважающий себя автор просто обязан сообщить музыканту о том, какой ему желателен темп, не просто

итальянским или немецким словом (быстро или чуть медленнее), а еще и этим универсальным кодом: числом ударов в минуту, которые отсчитывает мельцелевская игрушка.

И Бетховен в своей *Симфонии* за номером восемь написал специальную часть (вторую, временно исполняющую обязанности медленной, хотя она вполне бодрая и живая по темпу) – часть, которая, по сути, является не чем иным, как рекламным роликом этого изобретения. Смотрите, дескать, какая интересная забавная штука: так ровно и красиво тикает, еще лучше, чем просто очень хорошие и точные часы! И к тому же технически очень передовая. *Скерцандо*, то есть вторая («шуточная») часть *Восьмой симфонии* Бетховена, до сих пор остается немножко спорной. Одни усматривают в ней пародию на забавные, но тупые музыкальные механизмы, что странно – ведь Бетховен был одним из первых композиторов, кто как раз и начал обозначать темпы в нотах циферками, пользуясь метрономом. Другие, наоборот – находят в этой музыке детское восхищение прекрасной игрушкой, которая, смотрите, сама считает доли и такты, никогда при этом не ошибаясь, здорово же!

Но это еще не все. По поводу *Седьмой симфонии* Бетховена, с которой *Победа Веллингтона* исполнялась в одном концерте, были слышны в основном вялые похвалы. Публика действительно требовала на бис вторую ее часть (знаменитое *Аллегретто*, под которое довольно часто хоронят знаменитых музыкантов, играя его практически ровно вдвое медленнее, чем написал автор), но, так или иначе, *Победа Веллингтона* совершенно заслонила собой эту музыку. И понадобилось довольно много времени, чтобы расставить эти две партитуры на полках музыкальной истории по их теперешним местам: то есть «Веллингтонову победу» отодвинуть к малозначительным курьезам, а *Седьмую* вознести к небесам.

Так вот, по поводу *Симфонии № 7* существуют две реплики современников Бетховена. И ни один, ни другой еще не знают, что они говорят не просто о коллеге, а о недосягаемом и непререкаемом авторитете для всех музыкантов, а не только для тех (как это было в 1813 году), кому Бетховен мог предложить хорошую халтуру в центре города и по нотам.

Цитаты довольно короткие. Первая принадлежит Карлу Марии фон Веберу, будущему автору оперы *Вольный стрелок,* основоположнику немецкого оперного романтизма. После знакомства с *Седьмой симфонией* он якобы сказал: «Друзья! Наш дорогой Бетховен наконец-то созрел для сумасшедшего дома!» – и был встречен громким хохотом, то есть полным пониманием окружающих. Другая цитата принадлежит Фридриху Вику (он знаменит тем, что его дочь Клара Вик стала в замужестве Кларой Шуман). Господин Вик будто бы сказал, что такую музыку, как *Седьмая симфония* Бетховена, мог написать только горький пьяница. Судите сами, насколько эти люди были правы, объективны и мудры в своих суждениях, но, по крайней мере, они были свободны от того, что знаем мы. Они же не знали, что в честь Бетховена назовут пса, который станет любимцем миллионов наших современников.

А нам – урок: как показывает историческая практика, с чрезвычайно высокой вероятностью наше мнение, то есть мнение современников некоторых (если не всех) ныне живущих авторов, по поводу их музыки никак не будет учтено историей. Так что не будем пытаться угадать ее приговор – она всегда слишком долго думает, прежде чем его вынести…

И кстати – из серии «…будете в Вене, заходите…» Ставший местом интересовавшей нас бетховенской премьеры Венский университет, вернее – его знаменитое старое здание – находится ровно через дорогу от того места, где происходит действие многих историй, напрямую связанных с именем этого композитора. Достаточно перейти Ринг (немного не доходя до площади Шоттентор – Шотландских ворот), подняться по узкой лесенке, и мы пришли к следующему нашему сюжету, который потребует от нас возвращения примерно на шесть-семь лет назад.

Владелец дома на Мёлькер Бастай в Вене, к которому как раз и ведет та самая узкая лесенка, коммерсант по фамилии Пасквалати сделал себе состояние на торговых (в основ-

ном валютных) операциях. Когда он приобретал меняльную лавку на Кольмаркт – Капустном рынке (эта улица ведет прямо к зимней императорской резиденции – Хофбургу), он и подумать не мог, что имя его золотыми буквами будет вписано в историю музыки только потому, что одну из квартир в своем доме он сдавал человеку по фамилии Бетховен. Однако эта история будет касаться Бетховена не как квартиросъемщика и всемирно знаменитого венского классика, а как исполнителя одного весьма необычного музыкального заказа.

В Вене почти каждый третий дом, построенный двести и более лет назад, связан с Бетховеном – в качестве исполнителя разного рода заказов: ему заказывали сочинения, выступления в домашних концертах, приглашали на званые вечера. Здесь мы ограничимся только одним заказным опусом – это три так называемых «русских» квартета, опус 59 (по общей окончательной нумерации – *Седьмой, Восьмой* и *Девятый*), с посвящением русскому послу в Вене графу Андрею Кирилловичу Разумовскому.

На момент, когда квартеты уже закончены, но еще не вышли из печати, и Разумовский, и Бетховен – личности в Вене весьма знаменитые и характерные. Бетховен не только модный автор, но еще более модный импровизатор. Его постоянно приглашают в богатые дома, чтобы он усладил собравшихся (это одно из непременных развлечений) фортепианной импровизацией на заданные ему собравшимися темы, или сам предложил тему и тут же ее блестяще развил. Еще никто не знает, что будет на этот раз, но хозяева и гости уверены, что это будет незабываемо и необычайно темпераментно. Гонорары Бетховена – и исполнительские, и издательские – весьма немалые.

В 1806 году, когда квартеты были закончены, Бетховен заключил договор на их издание с Муцио Клементи – лондонским издателем, постоянно работающим в Вене и собирающим разные произведения для их успешной коммерческой продажи в Англии. Клементи вошел в историю музыки как пианист-виртуоз, который в свое время проиграл Моцарту знаменитый поединок – «бой пианистов» при дворе Иосифа II. Этот поединок проводился, между прочим, для того, чтобы развлечь гостей из России, а именно – будущего императора Павла I, который под именем князя Северного путешествовал по Европе, – еще одна ниточка, которая тянется от этой истории в Россию. Но лучше мы ее аккуратно отрежем здесь, чтобы не запутаться в ней потом…

Публикация квартетов вызвала в Вене реакцию, вполне стандартную для очередного бетховенского достижения: в основном смех и недоумение. Интересно, на что обращали особое внимание их первые исполнители и первые слушатели. Меньше всего их волновал тот факт, что *квартеты – «русские»*, еще меньше – что они посвящены графу Разумовскому, и уж совсем мало кто обращал внимание на то, что там использованы подлинные русские темы. Этот факт станет предметом внимания биографов Бетховена гораздо позже. А пока комментарии профессионалов и ценителей находятся в промежутке от совсем негативных (автор просто не в себе, понятия не имеет, что пишет) до умеренно негативных (уж чересчур много там мистики, все так загадочно и так длинно).

Весьма показательна в этом смысле история с виолончелистом Бернгардом Ромбергом – тем самым, который потом придумал шпиль и в 1839 году опубликовал основополагающую Виолончельную школу. Это очень хороший давний друг Бетховена, они были знакомы еще по старым, «довенским» временам. Ромберг однажды играл партию виолончели в первом из этих трех квартетов – фа-мажорном, в Москве, на одной частной вечеринке у графа Салтыкова, незадолго до страшного московского пожара 1812 года. И по одним сведениям, он просто очень неодобрительно высказался (современник цитирует его слова: «Вот глупость какая! Как неудобно и плохо написано для виолончели!»), а по другим сведениям, Ромберг так разошелся, что даже топтал ноты своей виолончельной партии ногами. Обычно Бетховен на такие упреки отвечал (в зависимости от собеседника): «Не волнуют меня эти ваши скрипки. Играйте, что вам написали», или: «Уйди, дурак, я с Богом разговариваю» – что

звучит вполне правдоподобно, поскольку Бетховен никогда за словом в карман не лез. Даже в те времена, когда общался с окружающими уже исключительно с помощью разговорных тетрадей и ничего не слышал.

Если внимательно послушать русскую танцевальную тему, которая с очень неожиданных, причудливых сторон проявляет себя в финале того самого фа-мажорного *«русского» квартета*, то очевидно, что написано это совершенно вразрез с тем, что в Вене начала XIX века считалось приятным, красивым, интересным и увлекательным. И чтобы в этом убедиться, давайте проведем одну неочевидную параллель.

Еще в Бонне, когда он не думал еще, что переедет в Вену, был у Бетховена однокашник и одногодок. Звали его Антон Рейха. Дядя этого Антона играл на виолончели в том самом княжеском оркестре в Бонне, в котором Бетховен начинал как альтист. Затем пути их довольно сильно разойдутся. Антон Рейха закончит свою карьеру в Париже. Там он станет знаменитым профессором контрапункта и других точных музыкальных наук в консерватории, получит французское гражданство, орден Почетного легиона и т. д.

В конце XX века голландский виолончелист Аннер Билсма нашел в Национальной библиотеке Франции в Париже рукописи трех *струнных квинтетов с двумя виолончелями* – того самого Антона Рейхи. Никогда прежде не изданные, они были, видимо, учебным материалом в консерватории. В одном из них, ля-мажорном, финал тоже написан на русскую тему, причем музыка эта создана именно в Вене и в точности в те же самые годы и месяцы, когда Бетховен работал над своими *«русскими» квартетами*. Давайте немного пролистаем эту редкую партитуру, просто чтобы убедиться, насколько Бетховен целенаправленно все делает наоборот. Вот Рейха, во вполне «глинкинском» – простом, доступном, даже несколько «народном» – стиле, излагает хороводную тему и, постепенно увеличивая виртуозную трудность, оживляет ее, раскрашивает и придает блеск в компактных, аккуратных, веселых вариациях, складывающихся в интересную и привлекательную цепочку.

Бетховен берет практически такое же зерно – но, проращивая его, так далеко, быстро и смело отходит от самой темы, что каждое ее возвращение или намек на ее изначально русскую природу уже воспринимается почти как хитрый ход, буквально как композиторский «сюрприз с секретом». Вот явная разница в подходах – и, естественно, подход будущего профессора Рейхи воспринимался куда лучше, правильнее…

Для того чтобы понять, что значили русские темы в квартетах в контексте окружавшей Бетховена венской жизни в 1806 году, как никогда нервной, напряженной, мозаичной и двусмысленной, нам придется обратиться к досье заказчика, графа Разумовского, и особенно к тем главам этого досье, которые Бетховену не могли быть известны.

Эта трогательная история началась тогда, когда Бетховен еще ходил пешком под стол. В Петербурге после неудачных родов умирает великая княгиня Наталья, первая жена наследника российского престола Павла Петровича – будущего императора Павла, он же князь Северный, он же (на момент интересующих нас событий с Бетховеном) – жертва «апоплексического» удара тяжелым предметом по голове мартовской ночью в Михайловском замке. Буквально на следующий же день после этой тяжкой утраты матушка наследника, императрица Екатерина Алексеевна, вызывает к себе сына и предъявляет ему довольно объемистую пачку любовных писем, адресованных только что умершей великой княгине и написанных лучшим, закадычным другом Павла. Кем именно? Нетрудно догадаться – графом Андреем Разумовским. Разумеется – скандал: Разумовского высылают подальше, «с глаз долой, из сердца вон», и поручают ему абсолютно гибельную, с точки зрения тогдашнего дипломатического расклада сил в Европе, работу российского посла в Неаполе.

Но неожиданным образом выясняется, что одно счастливое свойство графа Разумовского (которое состоит как раз в том, что коронованные и царственнородные дамы с особым удовольствием изменяют именно с ним своим коронованным мужьям) оказывается на

пользу российским интересам. Там, конечно же, следуют очередные интриги, очередные письма, очередные измены, слезы, склоки, скандалы и дуэли. Когда Павел посещал Неаполь еще в качестве наследника, а не императора, они с Разумовским там чуть было не подрались на шпагах. Но и это, как ни странно, – на пользу и карьере Разумовского, и интересам России. Дальше карьера развивается все успешнее и успешнее – он служит в Дании, в Швеции, и, наконец, венчает бурную адюльтерно-дипломатическую карьеру Разумовского его назначение в 1792 году русским послом в Вене.

Надо сказать, что это – удивительное совпадение. В том же самом году (а я напомню: еще года не прошло, как умер Моцарт) в Вену приезжает и Бетховен. Но Бетховен – это всклокоченный двадцатидвухлетний парнишка с берегов Рейна, а князь (немцы его называют Fürst, но, по своему русскому титулу, он остается графом) Андрей Разумовский – это посол великой державы. Между прочим, в Вене сохранился в целости и его дворец, построенный ровно в те же самые годы (еще одно удивительное совпадение), когда Бетховен по заказу Разумовского пишет три своих *«русских» квартета* (1806–1807). Впрочем, по поводу изумительной щедрости Андрея Кирилловича не надо особенно заблуждаться: после его смерти еще два российских императора будут выплачивать колоссальные, астрономические суммы, которые Разумовский задолжает своим венским кредиторам. Общий срок пребывания Разумовского в Вене фантастически длинен – сорок четыре года. Он доживет здесь до года премьеры глинкинской оперы *Жизнь за царя* – то есть до 1836 года.

Кроме роскошного дворца, невероятной слабостью Разумовского, которая даже на какое-то время вошла в Вене в поговорку, были кареты. Выезд Разумовского – это всегда отдельное событие – дипломатическое, культурное, светское, как угодно, но не заметить его было невозможно. Кроме того, он финансировал, ни больше ни меньше, как строительство одного из каменных мостов через Дунай. А сестра Андрея Кирилловича Наталья Кирилловна (в замужестве – Загряжская) доводилась, между прочим, близкой родственницей некоей Наталье Николаевне Гончаровой. И рассказы о прошлом екатерининском времени, его блеске и величии (рассказы девяностолетней старухи Загряжской) внимательно слушал и даже записывал муж Натальи Николаевны, некто Александр Пушкин. Может быть, это совпадение тоже кое о чем нам скажет…

Излишне, конечно же, упоминать о том, что Андрей Кириллович играл на скрипке. Понятно, что это была любительская игра (отметим, что Бетховен в данном случае – в отличие от многих других – абсолютно не был обязан следовать уровню и качеству его владения скрипкой, что приятно). Излишне упоминать о том, какая бурная кипела светская жизнь в этом дворце, который потом продадут за долги. Долгое время здесь помещался геологический департамент Австро-Венгерской империи, теперь здесь федеральное австрийское Министерство культуры, образования и науки. Разумовский увековечен еще и в названии улицы в третьем округе Вены, прямо рядом с дворцом. Это – длинная, извилистая и красивая Rasumofskygasse. Не все знают, кто такой Разумовский, но улицу в Вене знают все. Кроме того, имя Разумовского почтительно упомянуто и в посвящениях, он – один из двух адресатов *Пятой* и *Шестой* (*Пасторальной) симфоний* все того же Бетховена.

Среди десятков деятелей культуры, которых Разумовский финансировал, значится, например, Йозеф Гайдн. Граф выплачивал довольно крупные суммы как бы в виде вознаграждения за выполненный заказ. Хотя на самом деле Разумовского гораздо больше интересовали не ноты, обладателем которых он станет по факту выплаты денег, а сама возможность дать художнику свободу. Этот весьма ненавязчивый способ спонсорства придуман не Разумовским, но уж больно красиво и наглядно он его практиковал. Кроме того, никто ведь не знает обстоятельств заказа, который был дан Бетховену на те самые «русские квартеты». Одни говорят, что Бетховена вообще ни о чем не просили, и появление там русских тем – это

исключительно «добрая воля» сочинителя, чтобы угодить заказчику, а с заказчиком необходимо было поддерживать очень хорошие отношения.

С другой стороны, возможно, это и просьба самого Андрея Кирилловича. Но если он о чем-то и просил Бетховена, то явно не вдавался ни в какие подробности. И, конечно же, не диктовал никаких способов развития русских тем, потому что они у Бетховена явно сами на себя не похожи и очевидно, что ни один русский автор так бы с ними никогда не поступил.

Кстати сказать, до сих пор открытым и спорным является вопрос – откуда Бетховен вообще взял эти пресловутые русские темы? Ясно, что он не сам их придумал. Ясно, что его самого абсолютно не интересовало, при каких обстоятельствах они вообще звучат в реальной русской жизни. Но вот, например, если бы сиятельный Андрей Кириллович Разумовский дал себе труд написать хотя бы несколько нот на любом клочке нотной бумаги и таким образом дал Бетховену хотя бы намек, пусть самый туманный, на то, что он желает слышать в заказанных им квартетах, разумеется, для Бетховена этот намек стал бы законом! Но – увы… или – ура?..

Вот два наиболее вероятных источника, откуда Бетховен мог взять эти темы. Первый вариант – это сборник, составленный чехом Иваном Прачем. Прач долго и плодотворно работал в России, он действительно с любовью и с интересом коллекционировал русские народные песни, и Бетховен этот сборник знал. Второй вариант (на него указывает свидетельство Карла Черни) состоит в том, что тогда в венской «Всеобщей музыкальной газете» очень часто печатались статьи о русской музыке, и Бетховен читал их с большим интересом. Ему было очень любопытно, до какой степени музыка этой далекой страны отличается от традиционных среднестатистических европейских представлений о красоте. Более того, ноты русских песен публиковались в нотных приложениях ко «Всеобщей музыкальной газете». Бетховен читал и изучал эти приложения и многое отмечал там восклицательными знаками.

Музыка в самом деле неотделима от той среды, в которой она живет, и от тех обстоятельств, в которых она возникает. Давайте на минуту представим себе фантастическую ситуацию: вы – заказчик трех русских квартетов Бетховена, вы – граф Андрей Кириллович Разумовский, русский посол в Вене. Каково это – быть в его шкуре? Конечно, необходимо поддерживать репутацию; балы, флирт, интриги, меценатство – все это очень красиво и увлекательно. Но есть же еще и работа, ради которой, собственно, вас сюда прислали. Вот на работе по дипломатической части у вас положение не просто трудное, а прямо-таки – аховое, хуже ничего себе нельзя и представить…

Австро-Венгрия и Россия – две союзные державы, которые вместе воюют против Франции и ее новоиспеченного (примерившего корону только в 1804 году) императора Наполеона Бонапарта. Конечно, можно наговорить очень много обидных слов про этого корсиканца, артиллерийского офицера, выскочку, который неожиданно для всех перевернул вверх дном пол-Европы, но тем не менее: 13 ноября 1805 года наполеоновские войска занимают Вену, 2 декабря того же года наносят сокрушительное поражение союзным войскам Австро-Венгрии и России под командованием Михаила Илларионовича Кутузова при Аустерлице. Сейчас это место называется совсем по-другому, находится оно в Чехии, но все равно Аустерлиц – это очень обидный и очень болезненный удар по репутации и той, и другой великой державы. Правда, Наполеон покинет Вену 26 января следующего, 1806 года, но все равно перспективы видятся весьма драматичными. В июне 1807 года сепаратно, как бы по секрету от Австро-Венгрии, будет заключен Тильзитский мир, его подпишут: с одной стороны – Пруссия с Россией, с другой стороны – Франция.

Как подобные обстоятельства выглядят из Вены? Правильно – вполне неприглядно. Однако работа посла состоит в дипломатическом обеспечении этого события, как и всех остальных, где у России есть интересы. Но это еще цветочки, потому что очень скоро вам предстоит наблюдать совсем уж вблизи очередную наполеоновскую войну, когда Австрия

снова будет бита, и в мае 1809 года Наполеон снова войдет в Вену. Затем в марте следующего года он неожиданно для всех женится. И будет венчаться в венском кафедральном соборе Святого Штефана с дочерью австрийского кайзера Франца I Марией Луизой. Отсюда же, из Вены, вам предстоит наблюдать и Отечественную войну 1812 года с ее непредсказуемым исходом, узнавать о том, что Кутузов сдал Москву, что первопрестольная горит, как свечка, – и так далее, вплоть до входа башкирского полка и казаков в Париж… И все это стоит только за двумя короткими словами в бетховенской партитуре: «Русская тема».

А кстати, что же с самой темой? Да ничего особенного. Казалось бы – не велика хитрость написать фугу на любом народном материале, тем более, если это фуга без серьезных намерений и слишком длинных логических построений, хоть и очень динамичная. Так и происходит с темой, которая фигурирует в третьей части ми-минорного *Русского квартета* Бетховена. Если бы он спросил, ему, наверняка, сказали бы, что она – святочная. И возможно, кстати, что в некоторых местностях России именно в таком качестве она и бытует. Но на самом деле это не просто тема, а судьбоносная для будущей, еще тогда не существующей русской классической музыки, – тема «Уж как на небе солнцу красному слава!» Она будет звучать в сцене коронации Бориса в *Борисе Годунове* у Мусоргского, в *Князе Игоре* у Бородина. И ее тень даже появится в последней, *Двадцать седьмой симфонии* Николая Мясковского, который, кстати сказать, играя ее на рояле своим ученикам, спрашивал: «Не слишком ли австрийский я сочинил маршок?» Любопытно еще вот что: большинство квартетов, которые были знамениты в XX веке, как бы соревновались друг с другом в скорости исполнения этого фугато на русскую тему в ми-минорном *Квартете* – кто кого обгонит. Одно исключение из этого вполне понятного правила (и «особое мнение», оставшееся в истории) – это исполнительское решение, которое нашел Квартет имени Бородина. Они играют русскую тему нарочито медленно, увесисто и серьезно, чтобы каждый шаг был как можно тяжелее. И чтобы всем стало понятно – «русские идут!»

За ровными строчками бетховенских партитур стоит еще очень многое. Это – разочарования, потери, из которых, в общем-то, и состоит жизнь. Причем вовсе не только жизнь композитора. И именно на те месяцы, на которые приходится работа Бетховена над тремя *«русскими» квартетами* по заказу Разумовского, выпало следующее событие: в марте 1807 года Бетховен, взбешенный, разгневанный, по совершенно необъяснимым причинам, выталкивает за дверь своей венской квартиры родного брата Иоганна. Между братьями навсегда рвется контакт. Примерно тогда же умирает другой брат Бетховена, Карл Гаспар. И из-за одной-единственной, случайно вкравшейся в текст его завещания двусмысленности, для Бетховена начинается двадцатилетняя драма, тяжба, скандал – то тлеющий, то вспыхивающий – который будет связан с его невесткой и его любимым племянником Карлом. И все это очень сильно и горько отразится на музыке его поздних струнных квартетов. Кроме того, в 1823 году Бетховен получит письмо из Петербурга от другого своего русского заказчика, князя Голицына – и оно тоже будет иметь далеко идущие последствия. Но это будут уже другие партитуры и другая история.

Жорж Бизе. У каждой Кармен своя предыстория

Начнем с явной глупости. Есть два слова, которые очень часто путают – кто случайно, а кто и нарочно. «Безе» – это «поцелуй» по-французски или соответствующее пирожное, очень легкое и воздушное, как поцелуи. Бизе – это фамилия человека, при упоминании которой очень многие либо пытаются сразу что-то напеть, либо имеют в виду некий музыкальный мотив, поскольку он на слуху. На самом деле Бизе – это лишь определенная запись в метрической книге, причем под ней значится человек с именами Александр Сезар Леопольд. Большинство из нас знают только Жоржа Бизе, хотя Жорж – это всего лишь домашнее прозвище. Впрочем, за фамилией стоят не только милые домашние подробности.

В одной парижской музыкальной компании шел примерно такой разговор: некий Шарль Гуно темпераментно жаловался, что все места композиторов, которым заказывают оперы в оперных театрах Парижа, уже давно и прочно заняты людьми, приближающимися к пенсионному возрасту, и молодым совершенно не дают дороги. Неунывающий Камиль Сен-Санс ответил на это примерно так: «Ребята! Ну что же? Если нас не пускают в театры, так пойдем в концертные залы!» А их друг Жорж Бизе будто бы сказал: «Нет! Вы идите, а я могу себя реализовать только в опере. Я знаю, что мое место там, и даже если это будет очень трудно, я себя без оперного театра не представляю и не мыслю!» Таким образом, он и назначил себе ту трудную судьбу, которая дальше ему предстоит. Судьбу, о которой он потом скажет: «Это шипы без роз». Однако до этого разговора он все-таки успел один раз попробовать себя в концертном зале. *Юношескую Симфонию* до мажор Бизе написал в семнадцать лет. Интересно, сколько там возможностей, которые могли бы быть использованы совсем по-другому? Но они не упущены. Они просто остались бутонами, которые не распустились.

В другой парижской компании (уже более чем музыкальной) Франц Лист встречает двадцатитрехлетнего Жоржа Бизе и приходит в полный восторг от того, как тот свободно читает с листа музыку любой сложности. Как он лихо и виртуозно играет на рояле и как он к тому же легко пишет! Ведь за Бизе уже тогда числится несколько десятков салонных романсов… Да, кстати, а где все это было?

А все дело в том, что история на самом деле началась за три года до рождения нашего героя, когда хозяин той самой квартиры, где Лист слушал Бизе, учитель Жоржа Бизе, будущий классик французской музыки Жак Фроманталь Галеви, работал в Консерватории преподавателем контрапункта. А по совместительству – в парижской Гранд-опера – то ли «завтруппой», то ли «замзавтруппой» по вокальной части (примерно так неловко переводится на русский язык его тогдашняя должность). И Галеви удачно воспользовался своим служебным положением, отчасти им даже злоупотребив. (А служебное-то положение состояло, прежде всего, в том, чтобы досконально и точно знать все приводные ремни, все поршни, все клапана этого сложнейшего оперного механизма, этого котла, где тогда варилось настоящее искусство, и варилось необыкновенно интенсивно.) Так вот, пользуясь этим служебным положением, Галеви с огромным успехом ставит на этой сцене свою оперу *Жидовка.*

В этой опере есть очень большой, но стопроцентно оправданный композиторский риск. Роль благородного отца, ювелира Елеазара – это главная мужская роль в спектакле, роль человека не просто твердого, а твердого как кремень в своей вере и чести, это удивительная смесь харизмы и фанатизма – Галеви, в нарушение всех традиций, поручает не низкому голосу, а высокому – крепкому драматическому тенору. Кстати, именно Елеазар станет любимейшей, коронной ролью легендарного Энрико Карузо. Вот здесь он был уместен со всеми своими актерскими преувеличениями, здесь он и выкладывался на двести процентов. Первый любовник по сравнению с таким отцом имеет на сцене довольно бледный вид, хотя он, естественно, петушится. Первый любовник – это неузнанный принц Леопольд,

скрывающийся под именем Самюэль. Любопытно, что он находился с главным героем в точно таких же отношениях, в каких Жорж Бизе, наш герой, находился с автором оперы *Жидовка* Жаном Фроманталем Галеви. Бизе – его будущий зять, он жених дочери Галеви Женевьевы. Поэтому, естественно, сразу в определенных кругах возникают разговоры о протекции, заступничестве и семейственности, и они никого особенно не удивляют. Мало этого, Бизе полжизни воспринимался как подмастерье своего великого учителя, мастера, профессора Галеви. Излишне спрашивать, справедливо ли это, но так создаются определенные препятствия, которые Бизе необходимо будет преодолевать.

Впрочем, у Галеви были и другие подмастерья. Когда Бизе было всего три года, Галеви уже вовсю пользовался услугами Рихарда Вагнера, например. Тот тогда бегал от кредиторов, у него совершенно не было денег, в Париже он соглашался на любую работу. И Вагнер взялся сделать клавир (переложение для фортепиано) тогда только что законченной и с огромным успехом поставленной в Гранд-опера оперы Галеви *Царица кипрская.* Вот – едва ли не лучший способ выучиться мастерству. Вы видите огромную партитуру, сделанную с размахом, блеском, роскошью, и вам надо в ней разобраться так, чтобы это услышали все. Такие вещи тоже двигают искусство вперед, и мы на примере Бизе скоро в этом убедимся. Если бы Вагнер еще вдобавок умел быть благодарным сотрудником и ценить такое сотрудничество, все вообще было бы замечательно…

Что же касается *Жидовки* (она же *Еврейка,* она же *La Juive),* то эту оперу, ныне исчезающе редкую в мировом репертуаре, в свое время в Париже называли не иначе как восьмым чудом света. Причем называли не меньше ста лет подряд. Там на сцене были не только живые кони, не только ослепительные, неправдоподобно реалистичные кардинальские облачения, но и вообще вся душераздирающая история начала XIV века смотрелась на порядок более реалистично, чем любые костюмированные «живые картины», очень популярные в то время. В финале был еще огромный страшный костер, на котором главная героиня, та самая еврейка, дочь кардинала (так эта опера называлась, когда она шла в России), сгорала. Причем в самый последний момент выяснялось, что она действительно дочь кардинала и он сам же отдал приказ ее сжечь как ведьму, он уже ничего не может сделать, ее невозможно спасти. А единственный человек, который изначально знал эту тайну, тот самый Елеазар, так же бессилен – и публика с содроганием смотрит на этот ужас именно его глазами. Вот что такое настоящий накал оперных страстей, настоящая драма и настоящее великолепие, которому Галеви противопоставил столь же великолепную музыку.

Известно, что в подобных проектах большинство вещей, которые видит зритель на сцене, вообще предрешены до того, как композитор сочинил хотя бы первые несколько нот. Но попадание Галеви в десятку именно потому и оказалось таким точным, что он ни в чем не уступил этой гиперреальности оперного действа и мощнейшим образом ее подкрепил. Это и есть тот образец, под влиянием которого Бизе находился практически всю жизнь, и тот плен, из которого он на самом деле так и не смог освободиться. Вот почему он и не собирался идти вслед за своими коллегами в концертные залы.

Роль подмастерья ведь не всякого устроит. Мальчик должен был рано или поздно начать показывать характер. Случилось это в театре, но почти игрушечном, а именно – в учебном оперном театре знаменитой Парижской консерватории, где преподавал контрапункт славный Жак Фроманталь Галеви и где у него учился Бизе. Ближе к окончанию учебы Бизе получает своеобразную путевку в жизнь, которая называется «Большая Римская премия». По сути дела – это оплаченный творческий отпуск. В течение трех лет можно делать все, что угодно. Пользоваться полной свободой на полном пансионе в Италии, но в конце концов – надо что-то предъявить: некий плод трудов и творчества. Эту путевку в жизнь Бизе, кстати, разделил со своим товарищем, будущим автором очень популярных и веселых оперетт Шарлем Лекоком.

Поначалу им обоим казалось, что три года – это бесконечно много, целая вечность. Но потом реальность несколько скорректировала радужные прогнозы – выяснилось, что представление Бизе о том, что означают слова «серьезность, возвышенность, лиризм», очень сильно расходятся с представлениями консерваторских тузов. Вместо того чтобы по окончании трех римских лет предъявить какую-нибудь мессу или ораторию, что-нибудь очень глубокомысленное, Бизе приносит им комическую оперу *Дон Прокопио.* По сути дела, это не что иное, как новые приключения *Севильского цирюльника.* Там опять старик хочет жениться на девушке, у которой другие планы. Все это очень лихо закручено, очень остроумно, живо, но это не нравится высокой комиссии. Следующая опера Бизе *Искатели жемчуга* оценивается критикой, местной публикой, ценителями, авторитетами не выше – «на троечку». Хотя там столько проникновенной музыки, там все сияет, переливается. Но…

За год до того, как далеко не первый, но все-таки стабильно работающий прокатчик оперной продукции в Париже – Лирический театр – заказывает Жоржу Бизе (не первому, но все-таки лауреату Римской премии) оперу *Искатели жемчуга,* неожиданно умирает в расцвете сил его учитель Жак Фромантал Галеви. Умирает очень не вовремя. Профессор так и не успел увидеть себя в роли тестя, а любимого своего ученика в роли зятя. Соответственно, не успел посмотреть на свадьбу своей дочери Женевьевы. Но однако во всех приемных, куда бы Бизе ни приходил, его встречают примерно так: «А! Это Бизе? Тот, который – от Галеви? Пропустите!» Или наоборот: «Не пропускайте!» – в зависимости от того, где происходит этот диалог. Слишком живучей оказалась репутация хорошего подмастерья.

В тот же год, когда не стало Галеви, Бизе, на свой страх и риск, пробует перо в роли серьезного драматурга и историка. Он начинает большую оперу в пяти действиях *Иван Грозный* на сюжет из русской истории. Однако именно отсюда ему приходится заимствовать, а проще говоря, драть (причем иногда – целыми страницами) собственную музыку, для того чтобы в срок выполнить заказ на *Искателей жемчуга*. Эти заплаты очень хорошо слышны. Хотя, если в случае с *Иваном Грозным* «местный колорит» (а ведь в любой французской опере без «местного колорита» нельзя сделать ни шагу) – это далекая и холодная, варварская страна, то есть по сцене должна метаться толпа в меховых шапках, то в *Искателях жемчуга* нужен колорит, близкий по вкусу к цейлонскому чаю. Бизе, однако же, это совершенно не беспокоит. Его занимают совсем другие вещи.

Иван Грозный – удивительная опера. Едва ли не первая попытка исполнить ее целиком (пусть и в концертном виде) увенчалась успехом в Париже только в 2002 году. Неожиданно эта партитура оказалась, можно сказать, тем колодцем, в который кто-то (то ли случайно, то ли нарочно) уронил ключи от многих будущих находок, вдохновений и шедевров Бизе. Но фактом остается то, что в середине 60-х годов XIX века незаконченный *Иван* лежал какое-то время в том самом театре (Лирический театр), который уже заказал Бизе *Искателей жемчуга*. Даже есть довольно туманные сведения, что вроде бы эту партитуру начали там разучивать. И вдруг Бизе теряет терпение. Видимо, устав постоянно дергать дирекцию театра («Давайте скорее, ставьте, ассигнуйте деньги!», а дирекция говорила, естественно, то, что всегда говорит дирекция: «Денег нет, денег нет, денег нет!»), он прибегает и забирает своего *Ивана Грозного* из театра насовсем. Что же дальше?

Молодого Бизе некому было уберечь от слишком резких движений, необдуманных шагов, он не знал, как ведутся переговоры в высоких оперных кабинетах, как пишутся письма такого рода. Поэтому здесь очень большая разница между тем, чего он хотел, и тем, что у него на самом деле получилось. Хотел-то он, в обход субординации и правил этого сложного многоуровневого сооружения, которое тогда называлось французской оперной бюрократией, сразу видеть свое сочинение на сцене Гранд-опера – театра своей мечты. Он уже чувствовал, что может блистать там так же, как в свое время там блистал Галеви и многие другие его любимые композиторы. А в реальности партитура *Ивана Грозного* просто

провалилась в пропасть между уровнем более чем средним (Лирический театр) и уровнем высочайшим (Гранд-опера). Она никуда не попала и вынырнуть из этой пропасти смогла только в 1946 году, когда этот призрак впервые кто-то услышал, и его поставили на сцене. Прошел почти целый век, прежде чем *Иван Грозный* смог материализоваться.

Говорят, что в одном из французских учебников истории есть такая фраза: «В 1530 году родился и Московской Русью до 1584 года правил царь Иван IV Грозный, за свою необузданную жестокость прозванный Васильевичем». Интересно, читал ли Бизе этот учебник истории? Как знаменитая базилика Сакре#Кёр, с ее белыми куполами в псевдовизантийском стиле, которая венчает Монмартрский холм в Париже, похожа, скажем, на храм Василия Блаженного (Покровский собор) на Красной площади или на храм Святой Софии в Константинополе (ныне мечеть в Стамбуле), примерно в такой же степени *Иван Грозный* Бизе напоминает реального московского царя Ивана. То есть тот образ грозного властителя, который очень хорошо известен жителям России – по живым до сих пор легендам о пьяных буйствах этого царя, об опричнине, о погромах и других уголовных методах управления страной, о его многочисленных женах, об убийстве им собственного сына. Естественно, ничего этого в опере французского композитора Бизе нет и быть не может. Бизе совершенно не рвется создавать суровое летописное зрелище в духе, скажем, шекспировских хроник. Это самая обыкновенная, классическая, но при этом совершенно допустимая, легальная «липа», которая всегда в оперном театре заменяет собой настоящую историю, потому что это гораздо интереснее.

В опере Бизе, естественно, первым героем-любовником является вовсе не царь, а некто Игорь – сын черкесского хана по имени Темрук. Вообще, черкесы почему-то играют очень важную, практически ключевую роль в этой опере. Они все время требуют независимости, причем открытым текстом, совершенно не трудясь как-то более витиевато выражать свои мысли, они кричат: «Да здравствует наша независимость! Да здравствует наша независимость!» – этот хор очень красивый. Есть, естественно, казаки, плюс, разумеется, водка, икра – словом, весь набор сведений о России, которые были доступны парижанину 60-х годов XIX столетия. Однако священная особа царя тоже очень важна. При его появлении все каждый раз трепещут (там есть характерный лейтмотив, он же, между прочим, появляется и в *Искателях жемчуга,* но по совершенно другому поводу). Но главное – Бизе действительно создает, с точки зрения и истории, и музыки, ту иллюзию, которая как бы выворачивает наизнанку его собственную судьбу. Он говорил о работе оперного композитора как о шипах без роз, а тут он всеми силами старается показать, что русская история и Иван Грозный – это «розы без шипов».

Все, кто когда-нибудь заказывал в парижских ресторанах водку, знают, что русские фамилии, как правило, заканчиваются на два «ф». Вот и главное действующее лицо, от которого зависят и драматизм, и практически криминальная интрига в опере Бизе *Иван Грозный,* – это боярин по фамилии Ёрлофф (удивительный гибрид двух фамилий: Орлов и Юрлов). Этот самый боярин Ёрлофф очень обижен на царя за то, что тот не его дочь взял себе в жены. Там есть масштабная сцена выбора очередной невесты Ивану Грозному – ее патриотическому размаху и неправдоподобию позавидовал бы любой музыкальный монархист русской школы. Плетется заговор с целью убить царя. Заговор этот раскрывается в последний момент, и все заканчивается как нельзя лучше. Царя славят за то, что он остался жив, за то, что он такой мудрый и справедливый. Ура!

В характере Жоржа Бизе были два свойства, которые, видимо, дороже всего ему обходились и на театре, и в жизни. Он совершенно не умел быть терпеливым, не умел выстраивать долгую продуманную стратегию, где надо выжидать, и категорически не хотел врать. Конечно, *Иван Грозный* – это не очень правдивая опера, но живая жизнь там все-таки бьется под довольно толстым слоем шоколадной глазури, и ванилью это тоже отдает. Бизе сам пре-

красно это понимал. Однако когда ему в руки попал настоящий, живой сюжет – с настоящей кровью, настоящими страстями и без всяких кондитерских условностей, тут у него загорелись глаза – и получился шедевр. Собственно, шедевром является каждая из частей, составляющих музыку к пьесе Альфонса Доде *Арлезианка,* – от нескольких тактов медленной музыки, где зафиксирован один из первых случаев применения в симфонической музыке саксофона, до знаменитой Фарандолы.

Пьеса будет поставлена в Париже в 1872 году, но на самом деле это не что иное, как генеральная репетиция к следующей, главной истории, что тремя годами позже обессмертит имя Бизе, хотя и обойдется ему по самой дорогой, нереально высокой цене. История будет называться *Кармен,* и здесь уже все готово к ее трагической развязке. Обе истории заканчиваются практически одинаково. Среди ослепительно яркого народного праздника сводятся счеты с жизнью, поскольку тот узел, что в ходе драмы завязался – и музыкальный, и человеческий, и драматический, по-другому распутать невозможно, можно только разрубить. *Кармен* обойдется Бизе очень дорого. Он заплатит за нее жизнью. Но после нее все забудут о нем как о подмастерье. Он так и останется Мастером.

Рихард Вагнер. Еще раз о «грязных технологиях»

Как только начинаются серьезные разговоры об оперном искусстве, у всякого, кто слышит эти разговоры со стороны, возникает стойкое ощущение, что он присутствует при диалоге экономистов, обсуждающих какое-то безнадежно запущенное и разоренное хозяйство. Всякий, кто предлагает хоть какой-то выход из трудного положения, сразу называется реформатором, хотя что́ именно требует реформирования, из какой беды нужно искать выход – неясно. У иных даже закрадываются подозрения, не является ли эта вечная сага следствием каких-то неустранимых внутренних дефектов оперы как жанра… Но оставим на время подозрительность.

Вильгельм Рихард Вагнер тоже, разумеется, считается реформатором оперы, более того – одним из главных. В этом сходятся между собой все знатоки, даже если они ни в чем другом не готовы друг с другом согласиться. Что он в действительности совершил на этом поприще – вопрос, который немедленно вызывает новые вопросы, куда более многочисленные, куда более тяжелые. Например, почему все тоталитарные режимы века двадцатого так любят вызывать патриотический подъем среди своих граждан именно музыкой Вагнера? Почему те, кто творит черные, кровавые и страшные дела руками других людей, всегда используют именно музыку Вагнера в качестве сильнодействующей анестезии, то есть обезболивающего средства? Почему именно с музыкой Вагнера связаны самые позорные, отвратительные, мерзкие истории – нацизм, этнические чистки, партийные съезды НСДАП в Нюрнберге, чернорубашечники и т. д.? Скомпрометировать можно любого классика, и это не так уж и трудно, но почему именно на Вагнера история каждый раз выдает нам компромат таким огромным и страшным списком? Чтобы на этот вопрос ответить, нужно, вероятно, спросить у самого Рихарда Вагнера, а не у тех, кто за него горой, и не у тех, кто против него. Спросим же у самого Вагнера.

А для этого недостаточно просто прочесть в энциклопедии три строчки, где, конечно же, написано, что Вильгельм Рихард Вагнер – величайший оперный композитор. Если бы самого Вагнера спросили, то из этих трех слов только одно он признал бы безоговорочно правдивым – слово «величайший», потому что всегда был о себе только такого мнения. Вот «оперный» и «композитор» – это, с его собственной точки зрения, чистейшее вранье. Опера – это безобразие, и Вагнер в этом был убежден всю жизнь. Он фанатично требовал срыть до основания, уничтожить, запретить оперные театры как рассадники порока и бездуховности. Собственно, даже не сами театры, а гнусное зрелище итальянской оперы, которое он ненавидел, и даже запрещал называть свои сочинения операми. Почему? Опера, на его взгляд, это такое место, куда люди ходят послушать «музычку» и развлечься. Они обращают внимание на интересные арии, на высокие ноты певцов, красивые мотивчики и при этом совершенно не следят за действием, иногда хмыкают между ариями, аплодируют, кричат «браво», вообще ведут себя крайне развязно и возмутительно.

Его сочинения – это музыкальные драмы, забудьте слово «опера». Дальше, кто вам вообще сказал, что Вагнер – композитор? Опять энциклопедия? В Полном собрании его сочинений 16 томов партитур (они действительно записаны нотами, но это еще ни о чем не говорит) и 17 томов литературных трудов – это книги, не считая переписки и собственно либретто, то есть тексты, на которые Вагнер писал музыку. А к своим музыкальным драмам тексты он всегда, естественно, сочинял сам.

Если бы ему сказали, что он композитор, он, естественно, обиделся бы. Потому что на самом деле музыка находится далеко не на первых ролях среди всех тех вещей, которыми он занимается: он – поэт, драматург, демиург – как угодно. В своих собственных глазах он – создатель огромного «всеобщего произведения искусства», это так и называется по-немецки

одним длинным словом «Gesamtkunstwerk». Если бы вагнеровская идея осуществилась, то все остальные искусства немецкому народу были бы просто и даром не нужны. Зачем? Все уже есть, все уже сказано. Нужно собираться, внимать и благоговеть. Поэтому если вы называете Вагнера оперным композитором и, главное, если вы слушаете просто красивую симфоническую или вокальную музыку, не обращая внимания на то, что происходит в этот момент на сцене, что написано у него в тексте, – вы как минимум не правы. Вы нарушаете самое первое и самое важное правило, которое сам же Вагнер для себя и установил, вы просто плюете на это правило. Ему бы это не понравилось.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.