

СУДЬБА ТВОРЦА

НА ВСТРЕЧЕ в Оставском радио с местными работниками искусства и литературы мне был задан вопрос: как и почему я выбрала себе в наши дни тему, казалось бы, далекую от современности, — изучение жизни и творчества чехословацкого классика Йозефа Мысливечка, композитора XVIII века? Я дала подробный ответ, предваривший всю мою будущую книгу. Но сейчас, начиная свой отчет о необычайном и очень плодотворном для современности спектакле, на который я приехала в Чехословакию, мне хочется дать такое же подробное пояснение и для советского читателя. В самом деле, в разгар острой борьбы за современную тему писатель, всегда находящийся на передовой кромке наших общественных интересов и никогда не изменявший газете, вдруг посвящает, может быть, последние годы (или месяцы) своей жизни теме очень далекой, кажущейся нашему читателю чужой и чуждой. В чем тут дело?

Можно взять тему из глубины веков, разрешая ее так, чтоб она взволновала и оказалась необходимой для современности. Для того, чтобы разъяснить, обучить, вдохновить — и в живой человеческой речи, и в мудрой архисовременной книге, — люди всегда лазили за помощью в богатые коробы прошлого, в закоулки своей памяти, вспоминая, что вот «тогда-то было со мной», или в сокровищницу памяти человечества, извлекая из нее примеры глубокой давности. И чтоб заранее озарить свои страницы светом уже достигнутой когда-то или забытой мудрости, разве не предваряют писатели самые злободневные свои работы эпиграфом из далекой и давней книги? «Огромное воспитательное значение приобретает сила хорошего примера в общественной и личной жизни, в исполнении общественного долга» — эти слова в проекте Программы Коммунистической партии Советского Союза сохраняют свой важный смысл и для образов прошлого, для писателя, создающего историческую повесть. Для такого писателя человек, схваченный на середине своего жизненного пути, никогда не целен, не окончателен, он — только отрезок, фрагмент своей судьбы. Как могло быть написано, например, о Наполеоне до его Ватерлоо или, наоборот, о скромном французском

контормском служащем Гогене до того, как он бежал на Гавайские острова; или, наконец, чтоб ближе быть к нашим дням, какая книжка была бы посвящена десятку ребят, если бы величие подвига не оборвало их жизни на высоте человеческого мужества и светлой преданности Родине, сделав молодого гвардейцев бессмертными? Для писателя исторической повести в законченном цикле человеческой жизни возникает тема не только личной истории человека, но и большая тема его эпохи, возможность свести «концы и начала» характера, раскрыть весь его потенциал, заключенный в приглянувшемся образе. Возникают неизбежные аналогии с нашим временем, вычерчивается тот сигнал, та величина, которая выражает в математике не количество только, но и направление, и называется «вектором». Есть личности в прошлом, необычайно убедительно, каждая в своей области, выразившие этот «вектор», — направляющий ход исторического развития; и для писателя, имеющего в руках компас марксистского метода, такие личности служат как бы ключами в свою эпоху.

Итак, историческое повествование, — но почему, может спросить читатель, непременно музыка?

Наверное, каждый согласится со мною, что для нас, строящих коммунизм, проблема творчества, творческого начала в человеке имеет огромное значение. Коммунизм — не значит ли это, что каждый хочет и становится творцом, и общество не только дает возможность, но и как бы вменяет каждому своему члену в обязанность быть творцом? Ведь без творческого начала, ставшего общим принципом жизни для каждого, не построить подлинного коммунистического строя на земле! Вопрос о том, что такое «творчество», становится поэтому очень важным для писателя нашей эпохи.

И вот несколько лет назад один из крупнейших литераторов XX века, признанный в обоих полушариях друзьями и врагами, — Томас Манн ответил на этот кардинальный психологический вопрос нашего времени. Он написал едва ли не самую значительную книгу по-

следнего сорокалетия на Западе: «Доктор Фаустус». Эту книгу знают у нас, — она была хорошо переведена, хотя, как и все большие произведения, читать ее, чтоб лучше понять, следовало бы в оригинале. Подобно многим эпохальным романам, таким, как Дон-Кихот и Пиквик, — она была замыслена автором и расшифрована критиками в несравненно меньшем объеме ее смысла, нежели то, что в ней сказано и получилось. Критики (как, возможно, и автор) думают и думали, что в «Докторе Фаустусе» показана гибель музыканта, захотевшего разрушить рамки своего искусства, иначе говоря, спета отходная всякому левачиному, формалистическому, абстрактному, оторванному от жизни новейшему западному искусству. В герое своего романа, композиторе Леверкюне, Томас Манн, показав стремление этого героя создать небывалую музыку (типа знаменитой додекафонии австрийского композитора Шёнберга), заставил его как бы «продать душу черту» (отсюда обращение к старому фольклорному образу Фауста) и погибнуть страшной смертью от болезни, которую в XVIII веке еще не умели лечить, да вряд ли полностью побеждают и сейчас.

Но гениальный роман Томаса Манна был бы выстрелом из пушки по поводу, если б все его значение свелось к выпад против такого преходящего явления, как формалистические заблуждения в искусстве, самим временем обреченные на отмирание. Нет, — хотел или не хотел этого Томас Манн, — в романе его во всю глубину и ширину поставлена совсем иная тема, несравненно более важная для нас и для всей эпохи: тема сущности творческого акта. Во все не в том дело, какую именно музыку писал Леверкюн; Томас Манн и не показывал вовсе читателю этой музыки. Но герой его романа был показан творцом, и весь роман строится на описании того великого и страстного напряжения, с помощью которого нормальный человек выходит за рамки ординарной человеческой нормы и становится как бы сверхнормальным, становится творцом-новатором, создателем еще не существовавших до него ценностей. Показав творческий акт как нечто «теургическое», говоря языком стародавней метафизики, то есть не присущее нормальному человеческому существу, а как бы требующее выхода его, вырастания его над своей нормой, над опущенными ему природой возможностями, роман Томаса Манна естественно подводит мысль к необходимости

расплаты чем-то за небывалое счастье, за дар человека творить, выделяющий его среди других людей, этого дара не имеющих. В процессе писания этого романа и до него Томас Манн внимательно изучал судьбы многих больших творцов, и не одних только музыкантов. Каждый из них расплачивался за счастье создавать новые миры, то есть за роль «теурга», создателя, превышающую норму человека: одни умирали, не дожив до сорока лет, в нищете, одиночестве, отверженности; другие сами кончали свою жизнь, не в силах ее нести дальше; третьи сходили с ума, заболели страшной болезнью; и почти во всех случаях жизнь большого творца была трагической жизнью. Даже когда все как будто текло внешне благополучно, расплата за превышение человеческой нормы, за творчество — незамедлительно наступала. Великий старец, окруженный всемирным почитанием, Лев Толстой уходил умирать на проезжую дорогу, и эта необычная смерть поднимала занавес над тяжелой драмой, какую он переживал. Другой великий старец, любимый Томасом Манном, казалось бы, вырвался из заклятого круга, — умер на собственной постели, нормально «смежив очи», как поэтически выразился о нем наш поэт, Боратынский, только лишь попросив перед смертной минутой «больше света» («Mehr Licht») — легендарные последние слова Гёте. Но и Гёте не был исключением, а лишь подтверждением неизбежности расплаты за творчество: не зря он прожил со своей теорией отречения («Entsagung»), отказываясь от больших и малых радостей жизни, от любви, и ценою этих постоянных отказов как бы откупаясь мелкой монетой от необходимости пожертвовать главным, пережить трагедию утраты творчества. Внимательно изучив эти жизни, Томас Манн и легенду о Фаусте расшифровал по-своему: средневековый доктор продал душу черту за возвращение молодости, за продление жизни; а его новейший «Доктор Фауст», молодой композитор Леверкюн, «продает душу черту» за право на творчество. И проблема творческого дара, поставленная Томасом Манном в самую современную для этого эпоху, получает в книге — неосознанно для самого автора — чудовищный ответ: за творчество, как за сверхнормальное состояние человеческой психики, надо расплачиваться гибелью. Зло — болезнь, сумасшествие, несчастье, трагедия берут от человека свою плату, свою «компенсацию», за счастье творить.

Наш ли это ответ на проблему творчества? Нет, тысячу раз не наш ответ. И если дать его просто, — не в мета-

физических терминах глубокого философского романа Томаса Манна, — то мы должны бы так ответить ему: в рамках старого мира, где человек стал предметом эксплуатации другим человеком, где он сделался средством для власти и наживы других, — там творчество, как искра огня во влажном костре, задыхаясь, дымя и борясь с влагой, может вырасти в индивидуальную трагедию для его носителя. «Чорт догадал меня родиться в России с душою и с талантом»¹, — писал о старой царской тюрьме народов великий русский поэт. Но коммунизм раскрепостит творчество, он «снимет», выражаясь термином Гегеля, трагедию одинокого творца, потому что развяжет дар в каждом человеке, сделает творчество счастьем миллионов, тем дивным проявлением общности, о котором поет хор в финале девятой бетховенской симфонии.

Но почему XVIII век? — может опять спросить читатель. Потому что из далекой дали двух веков, словно в ответ на выдуманного Томасом Манном Леверкюна, встает живой исторический образ другого музыканта. Как удивился бы Томас Манн, если б какой-нибудь кропотливый историк музыки подсказал ему биографию именно этого музыканта! Юность, так похожая на годы молодости Леверкюна, только вместо старого немецкого городка — в старой Праге с ее библиотеками, иезуитской коллегией, учителями-органистами, концертами в пышных «Крыжовниках», сквозь цветные витражи которых протупал сумрачный свет дня. Прага с ее таинственной прелестью узких улочек, и тогда, двести лет назад, казавшихся архаизмом, с пирамидальным силуэтом ее древней синагоги, с темными «жирными» камнями в стенах, напоминающими «Голема» из фантастического романа Меринка, и с первой, как журчанье воды под ледяной коркой, еще невидимой, подземной струйкой будущей весны народа, встающего против австрийского порабощения. И Прага — с вертящимся на узком берегу под мостом через Влтаву, большим, еще и сейчас сохранившимся колесом архаической деревянной мельницы, сделавшим музейной ценностью, а двести лет назад бывшим «последним словом техники»... Сохранился и дом мельника на одной из узких улочек. В нем жили сам мельник, зажиточный член своего цеха, и его семейство, где были два хороших мальчугана-близнеца, Йозеф и Иоахим. Сам отец едва мог различать их, но

¹ Письмо Пушкина к жене от 18 мая 1836 г.

судьба у близнецов сложилась разная. Иоахим заменил отца на мельнице и остался в Праге. Йозеф бросил учебу в иезуитской коллегии и вырвался на свободу, под синее небо Италии. Он стал одним из славнейших оперных композиторов второй половины XVIII века. И подобно романтическому странствию Леверкюна в чужой город за мечтой, померещившейся ему в пид-шестидесятилетнем возрасте, — чешский композитор тоже потянулся за мечтой в классическую Флоренцию, чтоб там — в городе Данте и Беатриче — внезапно проснуться в аду, подхватив от мечты, как и Леверкюн, неизлечимую болезнь... Но дальше сходство двух судеб кончается; и разница концов этих двух судеб заставила меня обратиться к образу великого чешского классика.

Не сразу, а очень медленно, звено за звеном, удалось мне набрести на эту разницу. Странным образом, как в старину посыпали песочком чернилы, чтоб они высохли, — время (почти два столетия!) посыпало песочком забвения не только все, что окружило итальянский период жизни Йозефа Мысливечка (шестнадцать лет непрерывного творчества!), но и его музыкальные композиции, спрятав их по разным архивам Италии, разбросав их редкие клочки по городкам родной Чехословакии и дав лишь ничтожной их доле проникнуть в печать. Но когда мне удалось, с помощью немногих графоманных пластинок и специальных концертов, услышать эту «ничтожную долю», редчайшее чувство охватило меня — чувство встречи с чем-то безмерно близким, знакомым и дорогим.

Для того, чтоб воскресить с предельной художественной точностью исторический образ, писателю необходима правильная концепция его судьбы. Это как тот череп, с помощью которого советский изобретатель восстанавливает физический облик жившего за тысячи лет до нас человека. Все, что я успела собрать о Йозефе Мысливечке, много раз объезжая городки Чехословакии, просиживая в пражских архивах и библиотеках, вычитывая из газет и альманахов полустаростелетней давности, складывалось в необходимую концепцию. Но ей недоставало конечного звена. Историки чешской музыки пишут, что без последних опер Мысливечка, «Армиды» и «Медонта, короля Эпирского», нельзя составить правильного

(Окончание на 4-й стр.)

СУДЬБА ТВОРЦА

(Окончание начало на 3-й стр.)

представления о его творчестве. В этих словах кроется неточность: «Армида» была написана Мысливечком за несколько лет до его смерти; и только по просьбе певца Габриелли для ее выступления в Милане была Мысливечком обновлена и по-новому аранжирована (что было очень обычно в оперной практике XVIII века, когда композитору приходилось писать по две и по три оперы в год для разных городов). А оперу «Медонт, король Эпирский» Иозеф Мысливечек действительно написал за год до смерти, и как опера — это последнее слово его творчества. Партитуры этой оперы в Чехословакии не было. Достать ее из архивов Италии не представлялось возможным. И тут, по слову «на ловца и зверь бежит», случилось нечто чудесное: в дружестве с ленинградским искусствоведам, Александром Григорьевичем Мовшэнзоном, мы открыли копию партитуры оперы «Медонта» в архиве ленинградской Публичной библиотеки. Разыскали мы и старое издание драмы «Де Гаммара «Медонт, король Эпирский», напечатанное во Флоренции во второй половине XVIII века. Микрофильм и фотографии того и другого были переданы мной в добрые руки известного остравского музыковеда д-ра Иво Столаржика, — а через полтора года опера получила второе свое рождение на сцене Олавского театра. Нужно ли объяснять читателю, с каким чувством я ехала в Чехословакию, чтоб услышать и увидеть «мертвую» партитуру в живом ее воплощении на сцене и проверить (от проверки зависела судьба всей будущей книги!), правильна ли моя концепция творческой судьбы Мысливечка и может ли она быть противопоставлена образу Леверкюна в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна?

...РАЗДВИНУЛСЯ занавес. Крупный художник из Праги Ян Сладек нашел два образных мотива для декорации в соответствии с темой, прозвучавшей в первых могучих аккордах увертюры: вся авансцена затянута решеткой, похожей своими узлами на разрываемую цепь. Пржектор бросает на эту решетку-цепь темно-бардовый свет. В отверстия решетки просунули руки и головы истощенные узники, символизирующие эпирский народ, завоеванный и поработанный чужеземным завоевателем, тираном Медонтом. В драме Де Гаммара, легкой в основу оперы, рассказывается, как еще до начала действия вспыхнуло и было подавлено восстание эпирцев против Медонта; и царь переполнил восставшими свою подземную темницу, страшный «храм мести». На фоне этой социальной драмы разыгрывается личная драма двух любящих — полководца Арзаце и княжны Селены, к которой тиран Медонт, будучи в гостях в вотчине ее отца, посягнул и за которой послал Арзаце, чтоб привезти ее в свою столицу для свадебной церемонии (мотив средневековой темы Тристана и Изольды). Хитростью узнав, что Арзаце и Селена любят друг друга, разъяренный Медонт бросает их в свою темницу на расправу палачу. В пьесе Де Гаммара их, как и всех других узников, освобождает войско отца Селены, на их место кидающее в подземелье самого Медонта. Но в духе музыки Мысливечка и реальной истории (не преукрашающиеся волнения против чужеземной тирании в самом Эпире) опавские постановщики сделали освободителями самих восставших эпирцев. Драма, разыгрываемая на сцене в ее живой органической связи с музыкой, делает незаметной эту «модернизацию», и до последней арии Арзаце, дивной по кра-

соте и силе, держит внимание слушателя. Жаль только, что театр опустил вторую финальную арию Селены, введя вместо нее хор,

почти не существовавший в тогдашних операх. Впрочем, это будет выправлено в будущем сезоне. Занавес упал под овации переполненного театра. Я была счастлива за судьбу ленинградской находки. Опера прошла за короткий сезон 20 раз. Ее вывозили в районы. И ее блестящее воскрешение на сцене Олавского театра невольно заставило задуматься о проблеме оперы как таковой в свете услышанной нами свежей музыки XVIII столетия.

Есть виды искусства, которые в своем развитии могут диалектически прийти к самоотрицанию. Толстовское отношение к опере как к чему-то ненатуральному, как к «вампуке», родилось в наше время. Но классическая эпоха оперы — XVIII век — воспринимала оперное зрелище как глубоко естественное и человеческое. Цельность его, порождавшаяся, быть может, одинаковым уровнем сюжета и музыкального воплощения, придавала ранней опере здоровое единство. Драматурги в то время как бы создавали свои драмы для озвучивания; Метастазо, ставший основой для сотен опер, воспринимается сейчас в чтении не как драматург в современном понимании слова, а именно как либреттист, «постройка» которого требует пронизанности музыкой. И вот это гибкое, движущееся ощущение сперной формы, как рождаемой работой музыканта и либреттиста, оркестра и певцов, отнюдь не схоластически неподвижной в своей завершенности, очень характерно для оперного спектакля XVII—XVIII веков. Не случая живой интерес слушателей у нас и на Западе к этим музыкальным эпохам. Мы знаем, как жадно тянутся слушатели к концертам замечательного оркестра Баршя или камерного пражского оркестра, к возобновленным операм Моцарта по радио и на сцене. Во Франции самый знаменитый оперный театр в «городе оперы», Aix-en-Provence, ставит три переполненного зале Моцарта, Глюка, Чимарозу, Монтеверди. В Англии «Интимная опера», созданная Антони Хопкинсом, возрождает Перселля и ранних итальянцев. Прекрасная, жизнерадостная, здоровая в своей цельности музыка нужна современности, и особенно близка она и дорога нашему слушателю.

Последняя опера Мысливечка интересна еще и тем, что заставляет задуматься над источниками, откуда Метастазо, Де Гаммара (автор «Медонта») и другие черпали сюжеты для своих драм. Незнание или малый интерес к этому настолько велики, что многие музыковеды считают эти либретто и пьесы плодом воображения самих драматургов. Так было, впрочем, много десятков лет назад и с сюжетами драм

Шекспира, почитавшимися фантазией, откуда не изучены были старые итальянские хроники. Здесь же дело гораздо проще. Вторая половина XVIII века была ранней зарей национального пробуждения народов, начинавших первую стадию борьбы своей против иноземного (в данном случае габсбургского) порабощения, от которого равно страдали и чехи, и итальянцы. Об этом времени чудесно рассказывает в первой книге своего замечательного романа «Век» Алоиз Ирасек. Взоры итальянских музыкантов и либреттистов обращались к героине античного мира, к борьбе афинской демократии против олигархии, — словом, ко всему тому, что раскрывается в биографиях Плутарха, — и Плутарх сделался таким же богатейшим источником для драматургии XVIII века, каким были итальянские хроники для Шекспира. Вот если мы раскроем странички «Фокциона» у Плутарха, мы увидим там нашего Медонта или Калимедонта (как предупреждает Де Гаммара в своем предисловии к пьесе), типичного сторонника деспотий, необыкновенно подлого и коварного политикана античности, присужденного за свою борьбу против демократии афинским народом к смерти. Его портрет, сочно данный древними источниками, ярко воскрес в пьесе и в музыке Мысливечка. И, быть может, именно поэтому, охваченный живым веянием начавшегося народного пробуждения, Мысливечек в поисках более углубленного финала оперы отказался от традиции закончить ее secco-речитативом (то есть сухим речитативом под музыку одного только чембалю), а заменил этот речитатив двумя ариями; а сами эти арии, возвышенно прекрасные гимны свободе и счастью, напоминают вдохновенные соло из его прежних ораторий. Как бы то ни было, мы встречаемся в «Медонте» с революционным историческим сюжетом и с моментами новаторства, которые могли не понравиться традиционному вкусу праздничной римской толпы; отсюда — провал оперы в 1780 году. У нас, в нашем новом обществе, она ожила. Большой, в нищете, отверженный друзьями и заказчиками, угасающий творчески и физически, один, «как собака на сене», по картинному выражению итальянских источников, великий чешский композитор в бездне своего отчаяния пришел не к духовному распаду и гибели, а в полный голос снова сказал свое «да» всему, что есть светлого, справедливого и доброго на земле, и сказал это «да» одновременно с пробуждением родины, в тесной близости с духовной жизнью своего народа. Концепция его облика оказалась правильной. Но все живое всегда подхватывается жизнью, чтоб продолжать жить. Так влился «Медонт» в большое дело нашей современности, а великий чехословацкий классик был возвращен ленинградской находкой на оперную сцену своей родины.

ОПАВА—ОСТРАВА