**Визит Рихарда Вагнера к Россини**

Эдмонд Мишотт

Хроника в свое время по-разному расценивала визит, нанесенный Вагнером Россини в марте 1860 года, в эпоху, когда немецкий мэтр поселился в Париже в надежде на постановку своей оперы “Тангейзер”. Эта встреча и в публике и в прессе описывалась самым фантастическим образом, в зависимости от богатства воображения писавшего.

Значительно позже, в связи со смертью Россини, Вагнер сам дал оценку этого свидания в статье, опубликованной им в одной лейпцигской газете2. Статья небольшая, без подробностей, которые Вагнер за истекшие со дня встречи восемь лет мог забыть и которым он, при своем образе мышления, возможно, вообще не придавал должного значения, чтобы их опубликовывать. Однако встреча была настолько типична для ее участников, что было бы жалко предать ее забвению.

Несколько ниже я расскажу, каким образом я, присутствовавший на этом свидании, оказался в состоянии воспроизвести в своем скрупулезно точном рассказе большое количество фраз из беседы этих двух знаменитых людей.

Но для начала необходимо сказать несколько слов о том, какое положение в ту пору занимали в Париже Россини и Вагнер.

Шла зима 1860 года. Вагнер жил на улице Ньютона, дом 16 (возле площади Звезды), в маленьком, впоследствии разрушенном доме.<…>

В своем спокойном жилище Вагнер жил очень скромно и, ввиду близости Булонского леса, ежедневно выходил из дома только для прогулки в сопровождении небольшой собачки очень живого нрава. Ему доставляло удовольствие смотреть, как она прыгала вокруг его ног. Остальное время уходило на неустанную работу с Эдмондом Рошем над французским переводом “Тангейзера”3. В перерывах Вагнер целиком отдавался тетралогии. Гигантское творение к этому времени было почти закончено, и только оркестровка нуждалась в отделке 4.

Первая жена Вагнера5 жила с ним и вела хозяйство. Это была простая, скромная мещаночка, всегда старавшаяся как можно больше стушеваться.

По вечерам, особенно по средам, Вагнер принимал редких гостей. Их было в то время человек двенадцать, признававших и навещавших Вагнера в его одиночестве. Я могу их назвать: Гасперини, Эдмонд Рош, Вийо, Ганс фон Бюлов, Шанфлери, Г. Доре, Лакомб, Стефан Геллер, Эмиль Оливье и его молодая жена — дочь Листа.

Я имел честь состоять в числе названных, что мне давало возможность часто встречаться с Вагнером, а со временем установить с ним и близкие отношения.

Не имея почти никаких связей в Париже и не ища их, Вагнер, казалось, был счастлив в небольшом кругу верных друзей. Надо было видеть, с каким радостным волнением хозяин бросался к дверям, как только раздавался звонок, извещавший о приходе кого-нибудь из нашего кружка. И Вагнер тут же пускался в непринужденную беседу, всегда очаровывая нас неожиданными суждениями по вопросам эстетики, истории, философии, свидетельствовавшими о высоком уровне его мышления. При этом он уснащал свою речь юмористическими оборотами, которые ошеломляли остроумием и порой граничили даже с мальчишеством.

По-французски он говорил довольно бегло, но, когда у него становилось тесно в голове от мыслей, нетерпение, проявляемое в поисках нужного слова, нередко приводило его к весьма оригинальным ассоциациям и оборотам речи

Интерес этих собраний стал расти особенно после появления на них Ганса фон Бюлова. Не заставляя себя просить, Вагнер в сопровождении великого пианиста исполнял для нас не только отрывки из “Тангейзера” (с французским текстом), но и из “Тристана”, инструментовка которого к тому времени была полностью завершена. Нас поражало, как Бюлов легко с листа играл на фортепиано полифонические эпизоды очень сложной партитуры. Что можно сказать об этом энергичном исполнении, посредством которого мэтр приобщал нас к самому смыслу, к глубине заложенных в его произведении идей? Какой огонь, сколько увлечения, какая богатая декламация! Что касается голоса, далеко не всегда чисто интонировавшего, испорченного композиторского голоса, как в шутку говаривал Вагнер, то, по его словам, он мог заставить разбежаться всех мастеров пения, включая и нюрнбергских! Это был намек на “Мейстерзингеров”, сценарий которых он только что закончил.

Так текла очень мало кому известная жизнь Вагнера в Париже. Невзирая на отвращение к визитам, он все же не мог нарушить принятые формы посещения некоторых важных персон из музыкального мира. Так, например, он бывал у Обера, Галеви, Амбруаза Тома и у других, был знаком и с Гуно5 \*.

С Россини он тогда еще не встречался и ощущал в отношении него какую-то нерешительность. Зная, что я очень близок с итальянским маэстро, он пожелал мне высказать свои сомнения. Вот их причина: несколько парижских газет, неустанно преследовавших Вагнера и его “музыку будущего” всякими саркастическими выпадами, доставляли себе сомнительное удовольствие распространять в публике немало измышлений и анекдотов, порочащих автора “Тангейзера”. Чтобы придать своим выдумкам хоть какое-нибудь правдоподобие, они, не стесняясь, приписывали их разным видным личностям. Россини как бы был создан для того, чтобы их больше всего приписывали именно ему: он был известен как первоклассный поставщик всевозможных рассказов, и за ним числилось немало острот столь же сомнительного вкуса, сколь и апокрифичных.

Утверждали, что на одном из своих еженедельных обедов, на которые автор “Цирюльника” приглашал особо важных гостей, слуги в качестве блюда, названного в меню “палтус по-немецки” подали очень аппетитный соус. Все положили его себе на тарелки, но обслуживание стола внезапно прервалось и самый палтус не был подан. Гости смутились и стали перешептываться: что же делать с соусом? Тогда Россини, забавляясь их замешательством и поедая соус, воскликнул: “Чего же вы ждете? Попробуйте соус, поверьте мне, он великолепен. Что касается палтуса, главного компонента этого блюда, то... поставщик рыбы... его... увы... забыл доставить. Но не удивляйтесь! Разве не то же самое мы наблюдаем в музыке Вагнера? Хорош соус, но он без палтуса!.. Мелодии-то в ней нет!”

Рассказывали также, что однажды посетитель, зайдя в кабинет Россини, застал маэстро за огромной партитурой, которую он нетерпеливо поворачивал в разные стороны... Это была партитура “Тангейзера”. Сделав еще несколько усилий, Россини остановился.

“В конце концов,— сказал он, вздохнув,— все в порядке, это совсем не так плохо. Я бьюсь больше получаса и только сейчас стал кое-что понимать”. Партитура лежала перед ним вверх ногами! Случайно в этот самый момент в соседней комнате раздался грохот. “О, что это, какая полифония!”—воскликнул Россини. — “Соrро di Dio\*\*. Но это ужасно похоже на оркестр “Грота Венеры”!7” Тут внезапно раскрылась дверь, вошел слуга и сообщил, что горничная уронила большой поднос с посудой.

Под впечатлением этих россказней, которым Вагнер верил, он, естественно, не решался навестить Россини. Мне было нетрудно его разуверить. Я доказал ему, что все эти басни — пустые измышления, распространяемые среди публики враждебно настроенной прессой. Я присовокупил, что Россини (характер которого я знал как никто, ибо в течение долгого времени находился с ним в дружеских отношениях и встречался ежедневно) обладал слишком возвышенным умом, чтобы унизиться до подобных нелепостей, не отличавшихся даже остроумием, против которых, кстати, он сам же непрерывно и горячо протестовал\*\*\*.

Мне удалось убедить Вагнера в том, что он может спокойно отправиться к Россини, у которого встретит самый сердечный прием. Он согласился, однако, с тем условием, чтобы я его туда сопровождал. Свидание было намечено на послезавтра утром. Я пошел предупредить Россини, и тот живо откликнулся: “Но, само собой я приму господина Вагнера с большим удовольствием! Вы знаете мое расписание, приходите с ним, когда хотите”. И затем прибавил: “Надеюсь, вы ему объяснили что я непричастен к тем глупостям, которые мне приписывают?”

Описав вкратце, в каких условиях жил в ту пору в Париже Вагнер, я считаю нужным до рассказа об их встрече, сделать то же самое в отношении Россини.

Россини жил тогда на углу Шоссе д'Антен и Итальянского бульвара, занимая квартиру на втором этаже дома, хорошо известного всем парижанам\*\*\*\*. Маэстро, до того проживавший во Флоренции, неожиданно появился в Париже в 1856 году, где он с 1836 ни разу не был8.

Заболев неврастенией, он неоднократно обращался к флорентийским врачам, но безуспешно. Болезнь прогрессировала и стала внушать серьезные опасения за психику знаменитого композитора.

Жена Россини решила, что ему нужно переменить обстановку, и подумала о Париже, где ее муж среди многочисленных поклонников оставил и настоящих друзей. На радость возвращения к старым друзьям и на новое окружение она возлагала куда больше надежд, чем на терапевтов. Она верила, что воздействие приятной атмосферы окажется целительнее всяких лекарств и лучше подействует на ослабленную волю ее упавшего духом мужа.

Вначале Россини воспротивился поездке, и было нелегко уговорить его пуститься в такое продолжительное путешествие. Ехать предстояло в почтовой карете на перекладных и с остановками во всех городах, где надо было провести ночь. Дело в том, что Россини категорически отказывался ездить по железной дороге. Он искал оправдания в том, что для человеческого достоинства унизительно отдаваться во власть машины и уподобляться... почтовой посылке. Но на самом деле — из-за странностей нервной системы он просто боялся ездить по железной дороге\*\*\*\*\*.

Наконец он согласился. После пятнадцати дней путешествия он прибыл в Париж изнуренный и в совершенно плачевном виде. Состояние его нервов, уже до того истрепанных болезнью, резко ухудшилось из-за дорожной тряски и других трудностей пути. Увидев его с обескровленным лицом, с потухшим взглядом, затрудненной речью, затуманенным рассудком, друзья пришли в ужас. При виде этих симптомов нетрудно было прийти к заключению, что можно опасаться неизлечимого размягчения мозга.

К счастью, медицина, благодаря самоотверженным усилиям выдающихся врачей, по истечении нескольких месяцев восторжествовала над этим тяжелым состоянием. В то время как физические силы постепенно восстанавливались, благоприятная обстановка, которую внимательные друзья сумели создать вокруг маэстро, привела к тому, что мозг великого человека, считавшийся навек угасшим, снова загорелся ярким светочем. Несколько позже лечение в Киссингене довершило исцеление. Следы болезни, казавшейся неизлечимой, бесследно исчезли.

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

В этом интеллектуальном превосходстве, которому возраст придал олимпийское спокойствие, Россини сумел остаться простым, добрым, приветливым, чуждым высокомерия, тщеславия. И да будет мне позволено начисто снять с него весьма преувеличенную репутацию острослова и чрезвычайно несправедливую славу беспощадного насмешника, которой тогдашняя парижская пресса его наградила. С невероятной легкостью она приписывала ему множество суждений более или менее сомнительного вкуса, которые ему и в голову не приходили, или такие непочтительные шутки по адресу многих, на которые он вообще не был способен. Он очень страдал от этой “терпкой рекламы”, нередко выходившей за рамки острот и явно приносившей ему ущерб. Россини часто жаловался на это, и когда ему возражали: “Вы знаете, маэстро, взаймы дают ведь только богатым”, он со вздохом отвечал: “Откровенно говоря, я предпочел бы немножко больше бедности и немного меньше благодеяний. Предоставляя мне кредит, меня пичкают чепухой, ставят в безвыходное положение! И чего только мне не приписывают, боже мой! Эти подметальщики забрызгивают грязью меня самого больше, чем тех, в кого они нацеливаются! Я в отчаянии: ma cosi va il mondo”VI.

В этих нескольких строках я хотел подчеркнуть разницу в положении, которое в ту пору, накануне встречи, занимали в Париже Вагнер и Россини. Один был превозносим как полубог, другой еще не имел имени, и над ним глумились чуть ли не как над злоумышленником. И, тем не менее, не забудем, что гений Вагнера был в полном расцвете, что сам он в своих собственных глазах был уже тем великим человеком, каким его впоследствии признал весь мир. В углу его скромного жилища на улице Ньютона уже покоился труд титана, никому неведомый, колоссальный — полностью завершенная опера “Тристан и Изольда” и почти законченная тетралогия “Кольцо нибелунга”9.

Верный уговору, Вагнер в условленный час (о котором он с излишней заботливостью напомнил мне рано утром запиской) зашел за мной. Это было в нескольких шагах от квартиры Россини, и мы сейчас же отправились туда. Подымаясь по лестнице, я сказал Вагнеру: “Если Россини окажется в хорошем настроении, вы будете очарованы его беседой. Вы получите наслаждение. И не удивляйтесь, если увидите, что я делаю кое-какие заметки...”

— Для печати? — спросил Вагнер.

— Ни в коем случае, — ответил я, — исключительно для моих личных воспоминаний. Если бы у Россини родилось малейшее подозрение, что я кое-что предам гласности, он бы рта не раскрыл. Он питает отвращение к рекламированию своей частной жизни, мне же он полностью доверяет.

Предоставив жене пользоваться всеми апартаментами, Россини сохранил для себя рядом со столовой уголок в четыре выходивших на бульвар окна, состоявший из кабинета, куда он почти не заглядывал, и спальни, которую никогда не покидал. Кровать, письменный стол, секретер, маленький прямострунный рояль Плейеля — вот вся обстановка этой комнаты, отличавшейся крайней простотой. Здесь он принимал своих посетителей без всякого различия: от непритязательных попрошаек до светлостей, высочеств и коронованных особ. Там же принял он и Вагнера.

Когда о нас доложили, маэстро заканчивал завтрак. Мы подождали несколько минут в большой гостиной.

Вагнер сразу обратил внимание на портрет Россини, на котором он изображен в натуральную величину в большом зеленом плаще с красной шапочкой на голове. Портрет в свое время был репродуцирован и стал широко известен.

— Это умное лицо, этот иронический рот, это уж, конечно, автор “Севильского цирюльника”, — обратился ко мне Вагнер. — Этот портрет должен относиться ко времени создания этой оперы?

— Четырьмя годами позже, — ответил я, — портрет написан Мейером в Неаполе и относится к 1820 году.

— Он был красивый малый. Воображаю, сколько опустошений он произвел в стране Везувия, где женские сердца так легко воспламеняются, — отозвался Вагнер с улыбкой.

— Кто знает, — сказал я, — если бы он, подобно Дон Жуану имел слугу, который был бы таким же хорошим счетоводом, как Лепорелло, то, может быть, число mille е treVII, отмеченное в его списке 10, оказалось бы перекрытым.

— О, как вы далеко заходите, — возразил Вагнер, — mille — это я допускаю, но еще tre — это уже слишком!

В эту минуту слуга известил о том, что Россини нас ждет. Как только мы вошли к нему, Россини воскликнул: “Ах, господин Вагнер, вы, как новый Орфей, не бойтесь переступить этот страшный порог...” И, не давая Вагнеру ответить, добавил: “Я знаю, меня очень очернили в ваших глазахVIII. Мне приписывают всяческие насмешливые замечания по вашему адресу, которых ничто не могло бы оправдать с моей стороны. И для чего мне так поступать? Я не Моцарт и не Бетховен! Я не претендую и на ученость, но я учился вежливости и никогда не позволил бы себе оскорблять музыканта, который, подобно вам, как мне говорили, стремится расширить границы нашего искусства. Эти великие умники, которым доставляет удовольствие заниматься мною, должны были хотя бы согласиться с тем, что, помимо других достоинств, я обладаю здравым смыслом.

Что касается разговоров о моем презрении к вашей музыке, то ведь я прежде всего должен был бы знать ее. А для того чтобы знать ее, я должен был бы послушать ее в театре, потому что только в театре, а не при чтении партитуры можно вынести беспристрастное суждение о музыке, предназначенной для сценического воплощения.

Ваше единственное произведение, которое я знаю, это марш из “Тангейзера”. Я его много раз слышал в Киссенгене, где три года тому назад проходил лечение. Марш производил большое впечатление и, признаюсь откровенно, показался мне очень красивым.

А теперь, когда, надеюсь, всякие недоразумения между нами рассеялись, скажите мне, как вы себя чувствуете в Париже? Как идут переговоры о постановке вашей оперы “Тангейзер”?..

Вагнер, казалось, был взволнован этим приветливым вступлением, оказанным просто и добродушно. Полный почтительности он ответил: “Разрешите мне, прославленный мэтр, поблагодарить вас за ваши любезные слова. Они меня очень тронули. Я вижу в приеме, который вы мне оказали, доказательство вашего благородного характера, в величии которого я, впрочем, никогда не сомневался. Прошу вас также верить, что я бы не считал себя оскорбленным, если бы вы меня подвергли суровейшей критике. Я знаю, что мои работы способны вызвать ошибочные суждения. Перед обширной системой новых идей самые благонамеренные судьи могут заблуждаться в определении их значения. Вот почему я так стремлюсь показать логическое и полное выражение моих намерений наилучшим исполнением моих опер...”

Россини. И это правильно, ибо факты убедительнее слов.

Вагнер. Для начала я делаю все возможное, чтобы поставить моего “Тангейзера”. Я его недавно проиграл Карвальо, Тот вынес очень хорошее впечатление и как будто собирается осуществить постановку, но ничто еще не решено. К несчастью, чья-то злая воля, которая уже давно действует против меня в прессе, угрожает организовать настоящий заговор... Можно опасаться, что Карвальо подвергнется его влиянию...

При слове заговор Россини (горячо). А кто тот композитор, который от него не страдал, начиная с самого великого Глюка? Можете мне поверить, что и на мою долю досталось немало. На премьере “Севильского цирюльника”, на которой я, согласно обычаям, установленным тогда в Италии для оперы-буффа, аккомпанировал речитативам на чембало, сидя в оркестре, мне пришлось спасаться от разъяренной толпы. Я думал, что меня убьют. Здесь, в Париже, куда я впервые приехал в 1824 году по приглашению дирекции Итальянского театра, меня приветствовали насмешливым прозвищем “Господин Vacarmini”IX, которое осталось за мной на всю жизнь. Уверяю вас, со мной поступали круто, в лагере некоторых музыкантов и газетных критиков я встретил самое грубое обращение, и это с их обоюдного согласия, столь же совершенно согласованного как мажорное трезвучиеX!

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

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

Россини. Это верно, он был великим гением, и к тому же подлинным, ибо он творил самобытно и никому не подражал. В Вене действительно я с ним не встречался, но позже познакомился с ним в Париже, где он остановился на несколько дней по пути в Англию 12. По приезде он стал, как это принято, делать визиты наиболее видным музыкантам: Керубини, Герольду, Буальдьё. Представился он и мне. Так как я не был предупрежден о его визите, то при виде этого гениального композитора я от неожиданности, откровенно говоря, испытал волнение, близкое к тому, что я почувствовал незадолго до того при встрече с Бетховеном. Очень бледный, задыхающийся от подъема по лестнице (ибо он был уже сильно болен), бедный малый, как только меня увидел, счел необходимым признаться не без смущения, которое увеличивалось от недостаточного знания французского языка, что он резко выступал против меня в своих музыкально-критических статьях, но что... Я не дал ему кончить... “Оставим, — перебил я его, — не будем говорить об этом, к тому же, — добавил я, — я не читал ваших статей, так как не знаю немецкого языка... Единственные слова из вашего чертовски трудного для музыканта языка, которые я после героических усилий сумел запомнить и произносить, были ich bin zufriedenXI. Я был этим горд и в Вене пользовался ими без разбора во всех случаях жизни — торжественных или частных, — торжественных в первую очередь. Это привело к тому, что у жителей Вены, считавшихся самыми любезными среди обитателей всех немецких государств, и в особенности у красавиц-венок, я прослыл учтивейшим человеком: “Ich bin zufrieden”. Эти слова придали Веберу больше уверенности — заставили его улыбнуться и отбросить всякое стеснениеXII. “Впрочем, — продолжал я, — самим обсуждением моих опер вы уже оказали мне большую честь: ведь я ничто по сравнению с великими гениями вашей родины. Разрешите мне вас обнять, и если моя дружба для вас что-нибудь стоит, то, верьте мне, я вам ее предлагаю от чистого сердца”. Я его горячо обнял и увидел, что у него выступили слезы на глазах.

Вагнер. Он в это время уже был болен чахоткой, которая вскоре и свела его в могилу.

Россини. Верно. У него был очень плачевный вид: мертвенно-бледный цвет лица, исхудавший, сотрясаемый сухим кашлем чахоточных... к тому же прихрамывающий. Больно было на него смотреть. Несколько дней спустя Вебер явился снова и попросил дать ему рекомендательные письма в Лондон, куда он собирался поехать. Я пришел в ужас от его намерения совершить такое путешествие и принялся его самым энергичным образом отговаривать, говоря, что он совершает преступление... самоубийство! Ничто не действовало. “Я это знаю, — отвечал он, — я там и умру... Но это необходимо. Я должен там поставить “Оберона”, у меня контракт, это необходимо, это необходимо...”

Среди писем для Лондона, где я во время моего пребывания в Англии установил важные связи, было рекомендательное послание к королю Георгу, весьма радушно относившемуся к артистам, а ко мне особенно приветливо. С разбитым сердцем обнял я Вебера на прощанье, предчувствуя, что больше его не увижу. Так оно и случилось. Povero ВеберXIII!

...Но мы говорили о заговорах, — продолжал Россини. — Мое мнение на этот счет таково: на них нужно отвечать молчанием и равнодушием. Верьте мне, это действует сильнее, чем возражения и гнев. Этих злопыхателей легион. Кто в одиночку захочет отбиваться или, если угодно, сражаться против этой банды, тот должен знать, что последнее слово всегда останется за ней. Что касается меня, то я плевал на их нападки. Чем больше прокатывались по моему адресу, тем больше я закатывал рулад. На всякие клички я отвечал моими триолями, на lazzi моими pizzicatiXIV. И весь трезвон, который подымали те, кому они не нравились, никогда не мог заставить меня, клянусь вам, выкинуть хоть один удар большого барабана из моих крешендо или помешать, когда мне требовалось, привести их в ужас еще одним felicitaXV в моих финалах 13. Хотя вы видите на моей голове парик, поверьте мне, ни один волос с моей головы не упал из-за этих болвановXVI.

В первую минуту Вагнер был оглушен этой живописной тирадой, в которой итальянский маэстро, вначале такой важный и серьезный, внезапно предстал в совершенно ином облике (Россини действительно превратился в самого себя: веселого собеседника, шутника, называющего все вещи их настоящими именами). Вагнер с трудом удерживался, чтобы не рассмеяться.

“О, что касается этого, — воскликнул он, показав пальцем на лоб, — то благодаря тому, чем вы, маэстро, там владеете, не было ли это равнодушие скорее вашей подлинной, признанной публикой властью, столь суверенной, что можно лишь пожалеть тех сумасшедших, которые сталкивались с ней?.. Но вы, кажется, только что говорили, что встречались с Бетховеном?”

Россини. Верно. Как раз в 1822 году, когда я приехал в Вену ставить свою оперу “Зельмира”. Еще в Милане я слышал некоторые квартеты Бетховена и вряд ли я должен говорить о своем восторге. Я уже знал и несколько его фортепианных произведений. В Вене я впервые услышал его “Героическую”. Ее музыка меня совершенно потрясла, и я был охвачен только одной мыслью: познакомиться с этим великим гением, увидеть его хоть раз. Я обратился к Сальери, который был вхож к Бетховену.

Вагнер. Сальери — автор “Данаид”? 14

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

Вагнер. В мое время этот слух еще держался в Вене.

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

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

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

Когда мы вошли, он вначале не обращал на нас внимания, занятый окончанием нотной корректуры. Затем, подняв голову, он порывисто обратился ко мне на довольно понятном итальянском языке: “А, Россини! Это вы автор “Севильского цирюльника”? Я вас поздравляю, это прекрасная опера-буффа. Я ее прочел и получил удовольствие. Пока будет существовать итальянская опера, ее не перестанут играть. Пишите только оперы-буффа, а в другом жанре не стоит испытывать судьбу”.

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

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

Вагнер. Этот удар львиных когтей привел бы в ужас Сальери, если бы он при этом присутствовал...

Россини. Ну нет! Я ему рассказал об этом разговоре. Он прикусил губу, но, думаю, не очень больно, ибо, как я уже вам говорил, он был боязлив до такой степени, что, безусловно, на том свете владыка ада устыдился бы поджаривать подобного жалкого труса и послал бы его коптиться в другое место! Но вернемся к Бетховену. “В опере-буффа, — продолжал он, — с вами — итальянцами — никто не сможет сравниться. Ваш язык и живость его, ваш темперамент для нее и предназначены. Посмотрите Чимарозу: разве в его операх комическая сторона не превосходит все остальное? То же самое у Перголези. Вы — итальянцы — стараетесь сделать событие из церковной музыки. В его Stabat mater есть много трогательного чувства, я с этим согласен, но форма лишена разнообразия... впечатление монотонно в то время, как „Служанка-госпожа"”...

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

Россини. Если говорить правду, то я все же больше способен писать комические оперы. Я охотнее брался за комические сюжеты, чем за серьезные. К сожалению, не я выбирал для себя либретто, а мои импресарио. А сколько раз мне приходилось сочинять музыку, имея перед глазами только первый акт и не представляя, как развивается действие и чем закончится вся опера? Подумайте только... в то время я должен был кормить отца, мать и бабушку. Кочуя из города в город, я писал три, четыре оперы в год. И, можете мне поверить, все же был далек от материального благополучия. За “Севильского цирюльника” я получил от импресарио тысячу двести франков и в подарок костюм орехового цвета с золотыми пуговицами, дабы я мог появиться в оркестре в приличном виде. Этот наряд стоил, пожалуй, сто франков, всего, следовательно, тысяча триста франков. Так как “Севильского цирюльника” я писал тринадцать дней, то выходило по сто франков в день. Как видите, — прибавил Россини, улыбаясь, — я все-таки получал солидный оклад. Я очень гордился перед собственным отцом, который в бытность свою tubatoreXX в Пезаро получал всего два франка пятьдесят сантимов в день.

Вагнер. Тринадцать дней! Это поистине небывалый случай!.. Я восхищаюсь, маэстро, тем, как вы в таких условиях, ведя к тому же жизнь цыгана, могли написать такие превосходные страницы музыки, как в “Отелло” и “Моисее”. Ведь они носят печать не импровизации, а продуманного труда, требующего концентрации всех душевных сил!

Россини. О, у меня было хорошее чутье, да и писалось мне легкоXXI. Не получив углубленных музыкальных знаний, — да и как бы я мог их приобрести в Италии тех лет? — я почерпнул в немецких партитурах то немногое, что знал. У одного болонского любителя было несколько партитур: “Сотворение мира”, “Свадьба Фигаро”, “Волшебная флейта”... Он мне их давал на время. В свои пятнадцать лет я не имел средств выписывать ноты из Германии и потому переписывал их с остервенением. Должен признаться, что для начала я списывал только вокальную партию, не заглядывая в оркестровое сопровождение. На клочке бумаги я писал свой вольный аккомпанемент и потом сравнивал его с оригиналом Гайдна или Моцарта. Затем переписанную вокальную строчку дополнял их аккомпанементом. Эта система работы дала мне больше, чем весь Болонский лицей. О, я чувствую, что если бы я мог учиться музыке в вашей стране, я бы создал что-нибудь получше того, что мною написано.

Вагнер. Но это, конечно, не было бы лучше “Сцены во тьме” из “Моисея”, сцены заговора из “Вильгельма Телля” и из музыки другого жанра—Quando Corpus morieturXXII .

Россини. Согласен. Но ведь это только счастливые мгновения в моей карьере. А что все это стоит по сравнению с творчеством какого-нибудь Моцарта или Гайдна?

Не могу вам передать, как я восхищаюсь их тонкими знаниями и свойственной им естественной уверенностью, сквозящей у них из каждой страницы. Я им всегда завидовал. Науку нужно одолеть на школьной скамье, но еще нужно быть Моцартом, чтобы уметь ею пользоваться. Что касается Баха, если говорить пока только о немцах, — то его гений просто подавляет. Если Бетховен чудо среди людей, то Бах чудо среди богов. Я подписался на полное собрание его сочинений. Да вот... на моем столе как раз последний вышедший том. Сказать правду? День, когда придет следующий, будет для меня снова днем несравненных наслаждений. Как бы мне хотелось до того, как я покину этот мир, услышать исполнение его великих “Страстей” целиком! Но здесь — у французов — об этом и мечтать нельзя...

Вагнер. Мендельсон первым ознакомил немцев со “Страстями” в мастерском исполнении, которым он сам дирижировал в Берлине.

Россини. Мендельсон! Ах, какая симпатичная личность! Я с удовольствием вспоминаю приятные часы, проведенные в его обществе в 1836 году во Франкфурте. Я приехал туда (в ту пору я жил в Париже) по случаю празднования свадьбы в семье Ротшильдов, на которую я был приглашен. Фердинанд Гиллер познакомил меня с Мендельсоном. Как я был очарован его исполнением на рояле наряду с другими пьесами нескольких восхитительных “Песен без слов”! Потом он мне играл Вебера. Затем я стал просить играть Баха, много Баха. Гиллер меня предупредил, что в исполнении Баха никто с Мендельсоном не может сравниться.

В первую минуту Мендельсон казалось был поражен моей просьбой. “Как, — воскликнул он, — вы — итальянец — в такой мере любите немецкую музыку?” “Но я люблю только ее, — ответил я и совсем развязно прибавил: — А на итальянскую музыку мне наплевать!”

Мендельсон посмотрел на меня с крайним удивлением, что не помешало ему однако с замечательным увлечением сыграть несколько фуг и ряд других произведений великого Баха. Позже Гиллер мне рассказывал, что, после того как мы расстались, Мендельсон ему сказал, вспоминая мои слова: “Неужели Россини говорил серьезно? Во всяком случае, он презабавный малый!”

Вагнер (смеясь от всего сердца). Представляю себе, маэстро, изумление Мендельсона! Но не разрешите ли вы мне узнать, чем закончился ваш визит к Бетховену?

Россини. О, он длился недолго. Это понятно, поскольку с нашей стороны беседу пришлось вести письменно. Я ему выразил все свое преклонение перед его гением и благодарность за то, что он дал мне возможность ему все это высказать... Он глубоко вздохнул и сказал только: “Oh! un infelice!”XXIII Затем, после паузы, задал мне несколько вопросов о состоянии театров в Италии, о знаменитых певцах... Спрашивал, часто ли там играют Моцарта, доволен ли я итальянской труппой в Вене. Потом, пожелав хорошего успеха моей “Зель-мире”, он поднялся, проводил нас до дверей и повторил еще раз: “Пишите побольше “Севильских цирюльников””.

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

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

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

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

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

Надо ли было на этом остановиться? Впрочем, хватит говорить обо мне и о других. Это дела прошедших и давно прошедших дней. Поговорим о настоящем и, если угодно, господин Вагнер, то и о будущем, поскольку в печати ваше имя почти всегда появляется неотделимо от этого эпитета. Разумеется, я говорю это без какой-либо задней мысли.

Прежде всего скажите мне, окончательно ли вы обосновались в Париже? Что касается вашей оперы “Тангейзер”, то я убежден, что вам удастся ее поставить. Вокруг этого произведения поднялся слишком большой шум, чтобы парижане отказались от желания его послушать. Перевод уже сделан?

Вагнер. Он еще не закончен. Я интенсивно работаю с очень искусным и к тому же терпеливым сотрудником. Потому что для полного понимания публикой музыкальной выразительности необходима идентичность каждого французского слова со смыслом соответствующего немецкого слова на тех же нотах. Это тяжелая и трудноосуществимая работа!

Россини. Но почему же вы по примеру Глюка, Спонтини, Мейербера не напишете оперу сразу на французский текст? Ведь вы теперь на месте уже можете отдать себе отчет в преобладающих здесь вкусах и в том особенном, чисто французском темпераменте, который свойствен здешнему театральному духу. Я сам стал на такой путь, после того как покинул Италию и, оставив свою итальянскую карьеру, решил обосноваться в Париже.

Вагнер. Ко мне, маэстро, это неприменимо. После “Тангейзера” я написал “Лоэнгрина”, затем “Тристана и Изольду”. Эти три оперы с двух точек зрения — литературной и музыкальной — представляют собой логическую последовательность в моей концепции окончательной и абсолютной формы музыкальной драмы. В процессе становления мой стиль подвергся ряду неминуемых преобразований. И если я сегодня в состоянии написать ряд других произведений в стиле “Тристана”, то уже совершенно не в состоянии вернуться к стилю “Тангейзера”. Следовательно, если бы обстоятельства вынудили меня сочинить для Парижа оперу на французский текст, я не мог бы и не должен был бы идти другим путем, чем путь “Тристана”. А такое сочинение, которое, подобно последнему, осуществляет полный переворот в общепринятых оперных формах, наверное, осталось бы непонятным и при теперешнем состоянии умов не имело бы ни малейшего шанса на успех у французов.

Россини. Скажите мне тогда, каковы отправные точки вашей реформы?

Вагнер. К этой системе я пришел не сразу. Мои сомнения начались с первых же опытов композиции, которые меня не удовлетворяли. И зародыш этой реформы обнаружился прежде всего в концепции литературного, а не музыкального материала. Мои первые работы и в самом деле преследовали литературные цели. Затем меня захватила проблема расширения их смысла посредством присоединения звуковой выразительности, столь глубоко экспрессивной. И тогда я с огорчением увидел, в какой мере мое стремление к идеалу сковывается рутинными требованиями музыкальной драмы. О эти arie di bravuraXXIV, эти пошлые дуэты, фабрикуемые по одному и тому же образцу, сколько других вставок, без всякого смысла останавливающих сценическое действие, и, наконец, эти септеты! Потому что в каждой порядочной опере необходим торжественный септет, в котором действующие лица драмы, пренебрегая смыслом своих ролей, выстраиваются в одну линию перед рампой, чтобы в полном согласии прийти к одному общему аккорду (и часто, Боже мой, к какому аккорду!), к одному из самых безвкусных шаблонов...

Россини (прерывая). Вы знаете, как мы это в мое время называли в Италии? Грядка артишоков! Признаться, я прекрасно сознавал смехотворность этого обычая. Участники финала мне всегда казались бандой facchiniXXV, которые пришли спеть, чтобы получить на чай. Но что поделать? Это было привычно, это была уступка, которую нужно было сделать публике... Без этого нас бы забросали печеными яблоками, а то... и непечеными.

Вагнер (продолжает, не обращая внимания на реплику Россини). А что касается оркестровки, то эти рутинные аккомпанементы... бесцветные... упорно повторяющие одни и те же приемы, независимо от характеров персонажей и сценических ситуаций... одним словом, эта концертная музыка, чуждая действию, единственное оправдание которой только в ее условности, музыка, которая во многих случаях засоряет самые известные оперы... все это мне казалось идущим вразрез со здравым смыслом и несовместимым с высокой миссией благородного искусства, достойного этого звания.

Россини. Вы, между прочим, упомянули aria di bravura. Кому вы это говорите? Они были моим кошмаром. Надо было одновременно удовлетворить la prima donna, il primo tenore, il primo basso!..XXVI А на моем пути были такие типы (не говоря о страшных особенностях женской части труппы!), которые умудрялись подсчитывать количество тактов в своих ариях и отказывались их петь, если в арии партнера было на несколько тактов, трелей или группетто больше...

Вагнер (смеясь). Надо было измерять локтем! Композитору ничего другого не оставалось, как завести в качестве сотрудника метр, который измерял бы его вдохновение.

Россини. Короче говоря — ария-метр! Эти люди, какими я их вспоминаю, поистине были жестоки. Это по их вине вечно потела моя голова, и поэтому я так рано облысел. Но оставим это и вернемся к вашим рассуждениям...

Конечно, нельзя ничего возражать против того, что надо принимать во внимание только рациональное, быстрое и правильное развитие драматического действия. Но как же сочетать независимость, которую требует литературная концепция, с музыкальной формой, являющейся, по вашему выражению, только условностью? Если придерживаться абсолютной логики, то люди прежде всего не поют, когда спорят, не поет человек в припадке гнева, ревности, в момент заговора. (Шутливо). Исключение может быть сделано для влюбленных, которым в крайнем случае можно дать поворковать... Больше того: разве кто-нибудь поет, когда умирает? Следовательно, опера есть условность от начала до конца. А сама по себе инструментовка?.. Кто может с точностью сказать о разбушевавшемся оркестре, изображает ли он бурю, мятеж или пожар? Всегда условность!

Вагнер. Очевидно, маэстро, условность допустима, — и даже в очень большой мере, иначе пришлось бы совершенно отказаться от оперы и даже от музыкальной комедии. Не подлежит также сомнению, что условностью, возведенной в ранг искусства, можно пользоваться только в тех случаях, когда она не будет приводить к абсурду, к смешному. Вот именно против такого злоупотребления условностью я и выступал. Но люди затемнили мою мысль. Разве же меня не выдавали за гордеца, поносящего... Моцарта?

Россини (не без юмора). Mozart, 1'angelo della musica...XXVII Но кто рискнет до него дотронуться, если заведомо не отважится на кощунство?

Вагнер. Меня обвиняют, что за ничтожными исключениями, к которым принадлежат Глюк и Вебер, я отвергаю всю существующую оперную музыку. Очевидно, имеется налицо предвзятое решение ничего не понимать в моих сочинениях. Подумайте! Я далек от того, чтобы оспаривать обаяние чистой музыки, как таковой, ибо сам испытал его в стольких, по праву знаменитых, оперных страницах. Я возмущаюсь и восстаю против той роли, которая отводится этой музыке, обрекаемой обслуживать чисто развлекательные вставки или, когда, чуждая сценическому действию и подчиненная рутине, она имеет цель только услаждать слух. Вот с чем я борюсь и чему противодействую.

Опера, по моей мысли, самым существом своим предназначена представлять организм, в котором сосредотачиваются в полном согласии все искусства, участвующие в его становлении: поэтическое, музыкальное, декоративное и пластическое. Разве же допустимо низводить музыканта до простого инструментального иллюстратора какого-нибудь либретто, с заранее по шаблону расставленными номерами арий, дуэтов, сцен, ансамблей... — одним словом, отрывков (отрывков, то есть оторванных кусков, в точном смысле слова), которые ему предлагается перевести на ноты, примерно как колористу раскрасить черно-белые гравюрные оттиски?

Конечно, существуют многочисленные примеры, когда композиторы, вдохновленные волнующей драматической ситуацией, написали бессмертные страницы музыки. Но сколько в тех же партитурах встречается страниц, испорченных неправильной системой, о которой я говорю! Пока эти заблуждения будут продолжаться, пока не поймут необходимости господства в опере полного взаимопроникновения музыки и драмы [1е роеme], пока этот двойной замысел не будет сразу же выливаться в одну мысль, — до тех пор не будет истинной музыкальной драмы.

Россини. Следовательно, если я вас верно понял, для осуществления ваших идеалов композитор должен быть своим собственным либреттистом? Но по многим причинам это условие мне кажется непреодолимым.

Вагнер (очень живо). Почему же? Какие обстоятельства мешают композитору одновременно с изучением контрапункта заниматься литературой, изучать историю, читать легенды? В итоге именно таким образом он инстинктивно привязался бы к тому сюжету, лирическому или трагическому, который соответствовал бы его темпераменту!.. И если бы у композитора не хватило умения или опыта для удовлетворительного разрешения драматической интриги, разве не мог бы он обратиться к профессиональному драматургу, с которым нашел бы общий язык для успешного сотрудничества?

Ведь и между оперными композиторами найдется мало таких, которые при случае инстинктивно не проявляли бы замечательных литературных и поэтических способностей, перестраивая и переделывая по своему вкусу то ли текст, то ли расположение сцены, которую они воспринимали иначе и понимали лучше своих либреттистов.

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

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

Вагнер. Вот этот ваш непосредственный рассказ является частичным подтверждением того, что я только что сказал. Достаточно этому принципу придать несколько расширенное толкование, чтобы установить, что мои идеи не так противоречивы и в то же время не так неосуществимы, как это может показаться с первого взгляда.

Я утверждаю, что в результате естественной, хотя, возможно, и медленной эволюции логически неизбежно зарождение не музыки будущего, на единоличное изобретение которой я якобы претендую, а будущего музыкальной драмы, к созданию которой будет причастно все общественное движение и откуда появится столь же плодотворная, сколь и новая ориентация в концепциях композиторов, певцов и публики.

Россини. Но это в конце концов радикальный переворот! А вы верите, что певцы, — начнем с них, — привыкшие показывать свои таланты посредством виртуозности, согласятся обходиться, если я верно предугадываю, чем-то вроде мелодической декларации? [melopee declamatoire]. А верите ли вы, что публика пойдет на разрушение всего того старого оперного уклада, к которому она привыкла за всю историю оперы? Я в этом сильно сомневаюсь.

Вагнер. Это перевоспитание потребует времени, но оно неминуемо. Разве публика создает своих учителей, а не учителя формируют публику? Я опять-таки сошлюсь на вас как на блестящий пример. Разве не ваш стиль, такой индивидуальный, заставил забыть в Италии всех ваших предшественников и снискал вам с неслыханной быстротой беспримерную популярность? А затем, маэстро, ваше влияние, перейдя за рубежи Италии, разве не стало всемирным?

Что касается певцов, о чьем противодействии вы меня предостерегаете, то они должны будут подчиниться и принять предложение, несомненно ведущее к их возвышению. Когда они убедятся, что опера в ее новом виде не будет им давать повода дл” дешевых успехов, обеспечиваемых силой легких или преимуществами чарующего голоса, — они поймут, что отныне искусство возлагает на них более высокую миссию. Вынужденные отказаться от замыкания в рамках собственных ролей, они начнут проникаться философским и эстетическим духом произведения в целом. Они будут жить, если можно так выразиться, в атмосфере, где все составляет часть целого и где ничто не может быть второстепенным. Больше того, отвыкнув от эфемерных успехов, приносимых скоропреходящей виртуозностью, освободившись от мучительной необходимости возглашать нелепые, банально срифмованные слова, они убедятся в возможности окружить свое имя более славным и более долговечным ореолом тогда, когда они будут сживаться с изображаемыми персонажами и в психологическом, и человеческом плане. проникаться смыслом их поведения в драме, когда они будут опираться на углубленное изучение идей, нравов, характера эпохи, в которой происходит действие, и, наконец, когда они к своей музыкально-правдивой и благородной декламации прибавят безупречную дикцию.

Россини. С точки зрения чистого искусства ваши перспективы широки и соблазнительны. Но с точки зрения музыкальной формы в частности — это значит, как я уже говорил, фатально стремиться к мелодической декламации, петь отходную мелодии. Если это не так, то как связать задачу выразительности, если можно так сказать, каждого слога в речи с мелодической формой, чей определенный ритм и симметричная согласованность составляющих частей [membres] должны определить ее облик?

Вагнер. Конечно, маэстро, прямолинейное применение такой системы было бы неприемлемо. Но постарайтесь меня верно понять: я далек от желания отказаться от мелодии; Наоборот, я требую ее — и полной чашей. Разве не мелодия дает расцвет музыкальному организму? Без мелодии нет и не может быть музыки. Но давайте договоримся: я требую другой мелодии, — не той, которая, будучи заключена в тесные рамки условных приемов, тащит на себе ярмо симметричных периодов, упорных ритмов, заранее предусмотренных гармонических ходов и обязательных кадансов. Я хочу мелодию свободную, независимую, не знающую оков; мелодию, точно указывающую в своих характерных очертаниях не только каждый персонаж так, чтобы его нельзя было смешать с другим, но любой факт, любой эпизод, вплетенный в развитие драмы; мелодию, по форме очень ясную, которая, гибко и многообразно откликаясь на смысл поэтического текста, могла бы растягиваться, суживаться, расширятьсяXXVIII, следуя за требованиями музыкальной выразительности, которой добивается композитор. Что касается такой мелодии, то вы сами, маэстро, создали высший образец в сцене “Вильгельма Телля” “Стой неподвижно”, где свободное пение, акцентирующее каждое слово и поддерживаемое трепетным сопровождением виолончелей, достигает высочайших вершин оперной экспрессии.

Россини. Так что я бессознательно создал там музыку будущего?

Вагнер. Вы, маэстро, создали там музыку всех времен, и это наилучшая.

Россини. Скажу вам, что наиболее волнующим меня чувством за всю мою жизнь была любовь к матери и отцу, и они — мне приятно это отметить — воздавали мне сторицей. Очевидно, в этом чувстве я нашел ту мелодию, которая мне пригодилась для сцены с яблоком в “Вильгельме Телле”.

А теперь, господин Вагнер, если вы разрешите, еще один вопрос: как вы согласуете с этой системой одновременное использование двух, нескольких голосов, а также хоров? Если быть логичным, их нужно было бы запретить?..

Вагнер. Строгий рационализм требует, чтобы музыкальный диалог развивался так же, как драматический, чтобы персонажи выступали последовательно один за другим. В то же время можно допустить, например, что два различных персонажа, оказавшись в какой-то момент в одинаковом душевном состоянии, движимые одним и тем же чувством, могут сливать свои голоса для выражения одной и той же мысли. Точно так же целое сборище людей, если происходит борьба между различными возбуждающими их чувствами, может совершенно трезво пользоваться правом высказывать их одновременно, но при этом каждый индивидуально выражает то чувство, которое ему присуще.

Теперь вы понимаете, маэстро, какие огромные и неисчерпаемые ресурсы принесет композитору эта система присвоения каждому персонажу драмы, каждой данной ситуации мелодической формулы-типа, способной по мере хода действия сохранять свой первоначальный характер и подвергаться самому многообразному и самому широкому развитию? С этого момента ансамбли, в которых каждый персонаж предстает в своем индивидуальном облике, но где все элементы комбинируются в полифонии, соответствующей действию, — эти ансамбли уже не будут представлять абсурдных ансамблей, в которых персонажи, движимые самыми разнородными страстями, оказываются в определенный момент, без всякого к тому повода, приговоренными слить свои голоса в некоем Largo d'apotheoseXXIX, чьи патриархальные гармонии наводят на мысль, что нигде не может быть лучше, чем в лоне своей семьиXXX.

Что касается хоров,— продолжал Вагнер,— то здесь есть психологическая правда. Потому что коллективная масса гораздо энергичнее, нежели отдельная личность, реагирует на определенное впечатление: на страх, бешенство, жалость... Отсюда логично допустить, что толпа может коллективно выражать свое состояние на фоническом языке оперы, не шокируя здравого смысла. Больше того: вмешательство хора, если только оно логически вытекает из развития драмы, представляет собой беспримерно могущественный и один из наиболее ценных факторов театральной выразительности. Из сотни примеров разрешите напомнить хотя бы выражение ужаса в необузданном хоре—“Corriamo, fuggiamo!”XXXI из “Идоменея”, не забудем также вашей замечательной фрески из “Моисея” — скорбного хора во тьме.

Россини (весело хлопая себя по лбу). Снова я! Решительно я тоже проявлял известную склонность к музыке будущего. Вы меня вдохновляете! Если бы я не был слишком стар, я бы начал с начала и тогда... смерть старому режиму!

Вагнер (тотчас откликаясь). Ах, маэстро! Если бы вы не бросили перо после “Вильгельма Тепля” в тридцать семь лет... Это преступление!.. Вы сами не знаете, что вы могли извлечь из вашего мозга! По существу, вы ведь тогда только начинали...

Россини (становясь серьезным). Что вы хотите? У меня не было детей. Если бы они у меня были, я бы, вероятно, продолжал работать. Но, говоря откровенно, после пятнадцати лет упорного труда, сочинив в течение этого, так называемого периода лени, сорок опер, я почувствовал необходимость отдыха и вернулся в Болонью для жизни на покое. Впрочем, театры в Италии, оставлявшие желать много лучшего в годы моей карьеры, пришли к этому времени в полный упадок, искусство пения померкло. Это можно было предвидеть.

Вагнер. Чему вы приписываете это явление, столь неожиданное в стране, изобилующей прекрасными голосами?

Россини. Исчезновению кастратов. Нельзя себе составить представление об обаянии их голосов и совершенстве виртуозности, которыми природа милостиво компенсировала этих лучших из лучших за их физический недостаток. Они были также бесподобными педагогами. Именно им обычно поручалось обучать пению в метризах, существовавших при церквах и за их счет. Некоторые из этих школ были знамениты. Они были настоящими певческими академиями. Там не было отбою от учеников, и многие из них впоследствии сменили церковный алтарь на театральные подмостки. Но в результате нового политического режима, установленного моими беспокойными соотечественниками по всей Италии, метризы были упразднены и заменены консерваториями, которые из лучших традиций bel canto ничего не сохранилиXXXII.

Что касается кастратов, то они исчезли, и практика создания новых утрачена. И в этом причина непоправимого упадка искусства пения. С исчезновением последнего сошла на нет и опера-буффа (в том, что в ней было лучшего). Что касается оперы-сериа, то уже в мое время публика была мало расположена подыматься к высотам большого искусства и не проявляла никакого интереса к этому роду представлений. Появление оперы-сериа на афише обычно привлекало всего-навсего нескольких полнокровных зрителей, желающих свободно и вдали от толпы подышать свежим воздухомXXXIII. И по этой, и по кое-каким другим причинам, я решил, что лучшее из того, что я могу сделать, это замолчать. Я умолк и cosi finita е la commediaXXIV.

Россини поднялся, крепко пожал руку Вагнера и прибавил: Мой дорогой господин Вагнер, я не знаю, как благодарить вас за посещение и особенно за столь ясное и интересное изложение ваших мыслей. Я уже не слагаю музыки, ибо нахожусь в возрасте, когда скорее ее разлагают, и уже готовлюсь к тому, чтобы и в самом деле разложитьсяXXXV. Я слишком стар, чтобы обращать свои взоры к новым горизонтам. Но что бы ни говорили злопыхатели, ваши идеи должны заставить молодежь призадуматься. Из всех искусств именно музыкальное искусство благодаря своей идеальной сущности больше всего подвержено трансформации. А последним нет предела. После Моцарта можно ли было предвидеть Бетховена? После Глюка — Вебера? А ведь это еще не конец. Каждый должен стараться если не обязательно уйти вперед, то найти по крайней мере что-нибудь новое. Надо забыть легенду о Геркулесе, великом путешественнике, который, попав в некое неведомое место и не видя дальнейших путей, водрузил свои столпы и пошел той же дорогой обратно.

Вагнер. Может быть, это были только пограничные знаки частной охоты, которые преграждают путь другим?

Россини. Chi lo sa?XXXVI Впрочем, вы несомненно правы. Ибо уверяют, что он проявлял отчаянную любовь к охоте на львов. Будем, однако, надеяться, что наше искусство никогда не будет ограничено столпами вроде геркулесовых. Что касается меня, то я принадлежал своему времени. Но другим (вам в особенности), которых я вижу сильными, проникнутыми такими ведущими идеями, предстоит сказать новое слово и добиться успеха, чего я вам от всего сердца желаю.

Так закончилась эта памятная встреча, длившаяся больше получаса. Я могу засвидетельствовать, что эти два человека, у которых остроумие одного не оставалось в долгу перед юмористическими возражениями другого, отнюдь не скучали.

Провожая гостей к выходу через прилегавшую к его комнате столовую, Россини вдруг остановился перед восхитительным предметом наборного дерева (маркетри), стоявшим между двух окон и хорошо знакомым всем завсегдатаям этого дома. Это был механический органчик XVII века флорентийского изделия.

“Подождите, — обратился Россини к Вагнеру, — этот маленький органчик сейчас проиграет вам несколько старинных песен моей родины, которые вас, может быть, заинтересуют”.

Он завел механизм, и органчик начал выкладывать весь свой репертуар архаическим звуком флажолетаXXXVII.Это были небольшие народные песни.

“Что скажете? — спросил Россини.— Это прошедшее время и даже давно прошедшее. Это просто и наивно. Кто их неизвестный автор? Наверно какой-нибудь дерtвенский скрипач. Несомненно это создано давно, а продолжает жить! Думаете ли вы, что от нас спустя сто лет останется столько же?”

От нас! Какие-нибудь зоилы не упустят, конечно, случая увидеть в этих словах под личиной старческого добродушия прямой удар, направленный в Вагнера. Я не думаю, однако, чтобы именно этого хотел Россини. Я уже до того неоднократно слышал от него реплики такого же характера и думаю, что это предложение пришло к нему неожиданно для него самого, и он его высказал без всякой задней мыслиXXXVIII. Вагнер не обратил на это внимания, и мы расстались с Россини.

Спускаясь по лестнице, Вагнер сказал мне: “Признаюсь, не ожидал встретить в лице Россини такого человека, каким он оказался. Он прост, естествен, серьезен и проявляет способность интересоваться всем, что бы мы не затрагивали в нашей короткой беседе. Касаясь сложившейся у меня концепции необходимой эволюции музыкальной драмы, я не мог в нескольких словах изложить все те идеи, которые я развиваю в своих статьях. Я был вынужден ограничиться несколькими общими взглядами, опираясь лишь на практические вещи, которые ему нетрудно было схватить на лету. Но можно было ждать, что и в таком виде мои декларации покажутся ему крайностями, поскольку своими воззрениями он принадлежит времени своей карьеры и духом их проникнут до сих пор.

Как и Моцарт он в самой высокой степени обладал мелодическим даром. Кроме того, ему помогало удивительное чутье сцены и драматической выразительности. Чего бы только он ни создал, если бы получил основательное и законченное музыкальное образование! Особенно если бы он был меньше итальянцем и меньшим скептиком и считал бы свое искусство религией, нет ни малейшего сомнения, что он поднялся бы до величайших вершин. Одним словом, это гений, который заблудился из-за отсутствия должной подготовки и потому что не нашел той среды, для которой предназначались его высокие творческие способности. Но я должен констатировать, что из всех встреченных мною в Париже музыкантов — он единственный действительно великий!”

Расставшись с Вагнером, я направился домой и поспешил привести в порядок записи, которые я делал во время беседы этих двух знаменитых людей.

И тогда я подумал: Россини, который с таким волнением рассказывал нам о своей встрече с Бетховеном и о том восхищении, который вызвал в нем этот колоссальный гений, был далек от предположения, что в лице Вагнера он видит колосса того же закала.

Не забудем, что Вагнер в это время еще не завоевал того престижа, который дарует слава. Хотя его имя уже было широко известно в Германии благодаря представлениям “Тангейзера” и “Лоэнгрина” на разных сценах, в Париже его знали скорее не как композитора, а как полемиста, на которого печать с каждым днем обрушивала все больше и больше враждебных статей. Отсюда следует, что в глазах Россини, который не знал музыки Вагнера, занимавшего тогда значительно менее видное положение, чем Гуно или Фелисьен Давид, — Вагнер должен был предстать всего-навсего как образец немца, упивающегося внушениями собственного экзальтированного ума, больше спорщика, чем музыканта, слишком прямолинейного в своих новаторских утопиях, чтобы можно было серьезно верить в возможность их осуществления. Россини вначале слушал Вагнера скорее с видимостью вежливого любопытства, чем с глубоким и сосредоточенным интересом. В процессе беседы впечатление изменилось, и Россини, проницательность которого была общепризнанной, не замедлил убедиться, что этот немец был голова.

В целом же встреча двух гениальных людей, из которых один, пресыщенный славой, уже на тридцать лет пережил свою блистательнейшую карьеру, а другой — на пороге несравненной славы — еще не успел показать своим современникам, на что способен его титанический талант, — эта встреча была тем, чем она должна была быть: Россини был любезен и прост, Вагнер полон достоинства и почтителен.

Последний, отправляясь к пезарскому маэстро, разумеется, не строил никаких иллюзий насчет приема, который встретит изложение его доктрин. Он даже не ожидал, что Россини проявит столько учтивости, чтобы продолжать беседу, и тревожный возглас: “Но вы же поете отходную мелодии” его нисколько не удивил. Это был крик души, и он его предвидел. И совсем не из желания быть понятым Вагнер искал этой встречи. Он хотел психологически осмыслить характер этого чудесно одаренного музыканта, который с такой невероятной быстротой достиг высшего своего расцвета в “Вильгельме Телле” и в тридцать семь лет счел за благо избавиться от своего гения, как сбрасывают с плеч тяжелую ношу, чтобы целиком отдаться буржуазному farnienteXXXIX, бесцветной жизни, нисколько не интересуясь своим искусством, как будто он им никогда не занимался. Именно этот феномен возбудил любопытство Вагнера, и его он хотел проанализировать.

С другой стороны, он был не прочь должным образом использовать возможность выразить протест по поводу нелепостей, которые приписывались ему невежественной агрессивной общественной молвой: будто он презирает оперную музыку самых прославленных композиторов, своих предшественников, во главе с Моцартом, а затем Мейербера и Россини. Как мы видели, свое мнение о последнем он высказал в точных и полных достоинства выражениях, ограничиваясь простым отрицанием клеветы, как и подобает человеку, которому незачем оправдываться в приписываемых ему злой волей выдуманных поступках или в сплошь заведомо фальсифицированных высказываниях.

Всегда независимый, Вагнер изложил итальянскому маэстро свои идеи в их истинном значении. Он не прибегал ни к ораторским мерам предосторожности, ни к двусмысленным уверткам или к смягчающим оговоркам, а решительно сформулировал свое критическое отношение к негодному, источенному червями состоянию оперы, к которому она пришла в итоге столетнего существования, и к принятой композиторами порочной системе уснащать музыку украшениями. Надо признать, что это была довольно острая шпилька, направленная прямо Россини.

Россини, как мы видели, нисколько не обиделся и любезно беседовал в свойственном ему веселом и несколько юмористическом тоне. Но, наблюдая за постепенно происходившей в нем переменой, нетрудно было заметить, повторяю, что он скоро стал понимать подлинное значение своего собеседника. Вместо самодовольного фанатика, блуждающего в дебрях путаной фразеологии непоследовательного педантизма, каким в окружении Россини изображали философствующего немца, он быстро разглядел человека высокого интеллекта, твердого, с ясным умом и сознанием своей силы, способного орлиным взором охватить безбрежные просторы искусства и решительно стремящегося к его вершинам.

Встреча этих двух человек, быстро рассеявшая царившую между ними настороженность, привела их к чувству взаимного уважения, которое укрепилось уступчивостью и искренностью.

Приведя в порядок свои записи, я в тот же вечер, как обычно, отправился к Россини, у которого всегда можно было встретить интересных людей. Среди других там оказался Азеведо, музыкальный критик газеты “Опинион насиональ”, один из самых ярых приверженцев Россини и бешеных преследователей Вагнера. Едва увидев его, Россини сказал ему с лукавым видом: “Эй, Азеведо, я его видел, он приходил сюда... это чудовище... ваше пугало... Вагнер!”

Пока маэстро беседовал с Карафой, Азеведо отвел меня в сторону и попросил рассказать ему о подробностях этой встречи. Но Россини очень скоро помешал нашей беседе.

“Вы совершенно напрасно,— обратился он к Азеведо,— не любите Вагнера. Я должен сказать, что мне он показался человеком одаренным первоклассными способностями. Весь его облик, его подбородок в первую очередь, свидетельствуют о темпераменте и о жизненной воле. Уметь хотеть—это большое дело. Если он, как мне кажется, обладает в такой же мере способностью свершать, он заставит о себе говорить”,

Азеведо промолчал, но мне он сказал на ухо: “Почему Россини говорит в будущем времени? Об этом животном, черт возьми, много говорят уже сейчас!”

Что касается Россини, то он, конечно, не мог предвидеть, что его пророчество лет десять спустя, когда его уже не будет в живых, сбудется и даже с громадным превышением.

Пожалуй следует сохранить в памяти исключительную особенность биографии автора “Севильского цирюльника” и “Вильгельма Телля”: на расстоянии сорока лет он знал двух огромных гениев, из коих один, Бетховен, в начале века произвел революцию в инструментальной музыке, а второй, Вагнер, к концу этой эры должен был совершить революцию в опере. А в промежутке между “Фиделио” и “Тангейзером” именно ему, итальянцу, было суждено услаждать своих современников мелодическим обаянием новых форм, блистательным зачинателем которых он был сам, и сделать вклад в будущие судьбы музыкальной драмы бесспорным на нее влиянием.

Я уже отмечал выше: оба мэтра больше не встречались.

После провала “Тангейзера” в Парижской опере французские и кое-какие немецкие газеты опять стали распространять насчет Вагнера всякие небылицы, примешивая к ним и имя Россини. Какие-то не очень умные друзья — можно только недоумевать, с какой целью? — преподнесли Вагнеру эти заметки, выставляющие итальянского маэстро в незавидном свете: из него сделали двуличного притворщика, ни больше ни меньше. Я тотчас же постарался повидать Вагнера и разъяснить ему настоящее положениеXL вещей.

Россини, в свою очередь раздосадованный, просил Листа снова пригласить к нему Вагнера, дабы он мог ему лично засвидетельствовать свою полную непричастность к измышлениям прессы. Вагнер отклонил это приглашение. Новый визит, полагал он, только подольет масла в огонь и даст всяким болтунам возможность говорить о “покаянном визите”. Все это поставило бы его в ложное положение. К тому же он нисколько не винил во всем этом Россини, который благородством своего характера произвел на него во время встречи самое симпатичное впечатление.

И это его решение было твердым. Я повторил приглашение, когда по поручению Россини отвез на дом к Вагнеру “Гранскую мессу”, которую Лист давал маэстро для ознакомления. Мне думается, что главной причиной отказа Вагнера была уверенность в том, что новая встреча с итальянским маэстро ему никакой пользы не принесет. Цель первой встречи, о которой я говорил, была полностью достигнута, а больше ему ничего не нужно было.

Оба мэтра больше не встречались, но я могу засвидетельствовать, что всякий раз, когда Вагнеру доводилось устно или письменно упоминать имя Россини, он относился к нему с полным и глубоким уважением. То же и Россини. Он интересовался успехом постановок вагнеровских опер в Германии и неоднократно поручал мне отсылать композитору поздравления и приветы.

**Примечания**

1 Воспоминания Эдмонда Мишотта (близкого друга Россини в период с 1856 по 1868) о визите, который нанес Вагнер Россини в 1860 году, и подробная запись весьма интересной и содержательной беседы, состоявшейся между двумя композиторами, впервые были опубликованы на французском языке в Париже в 1906 году. Публикация вскоре стала библиографической редкостью. В 1956 году итальянский музыковед Луиджи Роньони перепечатал ее в оригинале (т. е. на французском языке) в Приложениях к своему исследованию о Россини. По этому изданию (L. Rоgnоni. Rossini. 1956) и сделан предлагаемый перевод. Подстрочные примечания (за исключением специально сговоренных) являются авторскими, т. е. принадлежат перу Э. Мишотта.

2 "Воспоминания о Россини" ("Evinnerung an Rossini"), 1868.

3 Парижская премьера "Тангейзера" состоялась 13 марта 1861 года.

4 У Э. Мишотта неточность: из четырех опер, составляющих тетралогию Вагнера "Кольцо Нибелунга", к 1860 году были закопчены "Золото Рейна" (!8521854), "Валькирия" (1854-1856) и первая половина "Зигфрида" (!856-1857); завершение "Зигфрида" относится к периоду 1868-1871 годов, а работа над оперой "Гибель богов" протекала в 1869-1874 годах.

5 Минна Планер (1809-1866). Вагнер женился на ней в 1836 году.

\* Однажды вечером Вагнер поделился с нами, своими близкими, впечатлениями от встреч с этими композиторами. И вот его резюме: "Оперы Галеви - это "музыка фасадов"! ...А ведь в годы моей юности я ими искренно восхищался! Как и полагается, я в том возрасте был наивен. Человек, которого я только что видел, мне показался холодным, претенциозным и малосимпатичным. Обер пишет музыку, адекватную его истинно парижской натуре: умной, очень учтивой и, как известно, очень порхающей... Все это отражается в его партитурах. Я его люблю как человека и очень уважаю как музыканта. Россини я, правда, еще не видел, но на него пишут карикатуры, как на жирного эпикурейца, набитого не музыкой, поскольку он от нее давно опорожнился, а болонской колбасой. Гуно артист экзальтированный, часто возбуждаемый. В беседе он неотразимый шармер. Слащавый мелодист, он не отличается ни глубиной, ни широтой. Если ему иногда кое-что в этом смысле удается, то развития оно не получает". Шанфлери рискнул вставить реплику: "Не следует, однако, отрицать, что в полные мелодии партии Фауста и Маргариты, и осо-бенно во всю сцену сада, Гуно внес выразительные интонации, которых до него в музыке французской оперы не было". При имени Фауста Вагнер подскочил: "О, воскликнул он, - об этом мы еще поговорим. Я видел эту театральную пародию на на-шего немецкого Фауста. Фауст и его приятель Мефистофель мне на-поминают двух шутников студентов из Латинского квартала, охотя-щихся за студенткой. Что касается музыки, то это одна внешняя сентиментальность,.. поверхностная,.. посыпанная рисовой пудрой, особенно в этой пошловатой арии с жемчугом: "Ах, как смешно смотреть мне на себя!" Вагнер промурлыкал несколько первых тактов и прибавил: "Эта ария в конце концов-основа всей пьесы, в ней все психологиче-ское значение .этой смешной истории. О, Гёте! Я надеюсь, что Гуно с его настоящим талантом, но с недостаточным для трагических сю-жетов темпераментом в будущем обретет способность лучше выби-рать для себя либретто. В полухарактерном жанре он, несомненно, добьется лучших успехов". Суждение это, конечно, суровое, но мог ли иначе рассуждать искренний человек, который только что закончил "Тристана и, Изольду".

5 Приведенные здесь суждения Вагнера, при всем их остроумии и своеобразии, в высокой степени субъективны.

\*\* Черт побери (ит.).

7 I сцена I действия оперы Вагнера "Тангейзер".

\*\*\* Россини и в самом деле напечатал в газетах опровержение этих дурных шуток. Он часто повторял, что на этом свете он больше всего боится двух вещей; катаров и журналистов. Первые вызывают у него мокроту в горле, вторые - дурное расположение духа. [Россини применяет труднопереводимую игру слов: humeurs mauvaises dans son corps - мокрота (в теле) и la mauvaise humeur dans son esprit - дурное расположение духа.]

\*\*\*\* Установлено, что на расстоянии примерно столетия до автора "Цирюльника" - какое совпадение! - автор "Свадьбы Фигаро" - Моцарт, во время своего пребывания в Париже, жил в доме, стояв-шем на том самом месте, где сейчас воздвигнуто это большое зда-ние. Дом занимал Гримм (1778), у которого Моцарт нашел убежище после переезда с улицы Гро-Шенэ, где он потерял свою мать.

8 Снова неточность: после длительного пребывания в Болонье и Флоренции Россини возвратился в Париж 25 мая 1855 года. В 1837 году Россини был в Париже проездом.

\*\*\*\*\* Единственное путешествие по железной дороге Россини рискнул совершить во время поездки по Бельгии (1836) из Брюсселя в Ант-верпен, чтобы полюбоваться шедеврами Рубенса, жившего в этом городе. "При одном воспоминании об этой поездке я до сих пор весь дрожу", - говаривал впоследствии композитор.

VI Но такова жизнь (ит.).

9 См. примечание 4.

VII Тысяча и три (ит.).

10 Намек на арию Лепорелло (№ 4, I д.) из оперы Моцарта "Дон Жуан".

VIII Передавая разговор двух мэтров, я постарался воспроизвести его возможно более точно. Особенно в части, относящейся к Росси-ни, который, женившись во втором браке на Олимпии Пелиссье, па-рижанке, привык говорить по-французски и знал не только все тон-кости языка, но и его арго. Что касается Вагнера, слабее владевшего этим языком, то он по многу раз подбирал обороты, пока не находил точного выражения своей мысли. Я счел полезным изложить их в ряде случаев в более приемлемой литературной форме.

IX Vacarmini - насмешливо-иронический итальянизированный оборот французского слова vacarme - оглушительный шум, гам. В приблизительном переводе: "Господин Громыхатель".

X Россини вновь применяет остроумный каламбур, основанный на двойном значении слова accord - согласие и аккорд - и на возмож-ном двойном толковании выражения: accord parfait - совершенное со-гласие и мажорное трезвучие. В подлиннике эта часть фразу звучит так: "...ligues d'un commun accord, accord, aussi parfait que majeur!"

Резко критический тон статей К.-М. Вебера (1786-1826) о Россини в значительной мере был обусловлен тем, что оперы послед-него пользовались в Германии в начале XIX века огромной популяр-ностью и невольно отвлекали внимание общественности от еще мо-лодого и неокрепшего немецкого оперного искусства. К концу своей жизни Вебер воздал должное гению Россини (см. Ф. Гиллер "Бесе-ды с Россини". С. 446 наст. изд.).

12 См. примечания к Ф. Гиллер "Беседы с Россини".

XI Я доволен (нем.).

XII В связи с этим "я доволен" произошел как-то комический случай, о котором рассказывал Россини: "Однажды, прогуливаясь но улицам Вены, я стал свидетелем драки между двумя цыганами, из которых один, получив страшный удар кинжалом, свалился на тротуар. Тотчас же собралась огромная толпа. Как только я хотел выбраться из нее, ко мне подошел полицейский и очень возбужденно сказал несколько слов по-немецки, из которых я ничего не понял. Я ему очень вежливо ответил: "Ich bin zufrieden". Вначале он опе-шил, а потом, взяв на два тона выше, разразился тирадой, свирепость которой, мне казалось, возрастала на непрерывном crescendo в то время, как я на diminuendo все более вежливо и почтительно повто-рял перед этим вооруженным человеком свои "ich bin zufrieden". Вдруг побагровев от ярости, он позвал другого полицейского, и оба с пеной у рта схватили меня под руки. Все, что я мог понять из их выкриков, это были слова "полицейский комиссар". К счастью, когда они меня повели, навстречу попалась карета, в которой ехал русский посол. Он спросил, что здесь происходит. После короткого объяснения на немецком языке эти молодцы меня отпустили, всяче-ски извиняясь. Правда, смысл их словесных реверансов я понял толь-ко по их выражавшим отчаяние жестам и бесконечным поклонам. Посол посадил меня в свою карету и объяснил, что полицейский вначале спросил меня только об имени, чтобы в случае надобности вызвать как свидетеля совершенного на моих глазах преступления. В конце концов он выполнял свой долг. Но мои бесконечные zufrieden настолько вывели его из себя, что он принял их за издевательство и пожелал доставить меня к комиссару, чтобы тот внушил мне уваже-ние к полиции. Когда посол сказал полицейскому, что меня можно извинить, так как я не знаю немецкого языка, тот возмутился; "Этот? Да он говорит на чистейшем венском диалекте.". "Тогда будьте вежливы... и на чистом венском наречии!"

XIII Бедный (ит.).

XIV Шутки; приемы игры на смычковом инструменте щип-ком (ит.).

XV Счастье (ит.).

13 В шутливой форме Россини перечисляет некоторые из прие-мов, которые он широко применял в своих операх итальянского пе-риода (1808-1823) и которые вызывали неудовольствие академиче-ски настроенных критиков.

XVI Когда Россини в разговоре натыкался на какое-нибудь до-садное воспоминание или неприятное обстоятельство, он переставал заботиться об академическом языке и выражался вольно.

14 "Данаиды" - первая опера, поставленная Сальери в Париже в 1784 г.

XVII Важная личность (лат.).

XIX Россини мне еще перед тем рассказывал, что до того как ему удалось повидать Бетховена благодаря посредничеству Карпа-ни, он экспромтом явился к дому великого композитора, сопровож-даемый известным издателем Артария, который имел дела с Бетхо-веном, и взялся ввести к нему Россини. Наконец появился Артария и сообщил, что Бетховен очень болен: в результате простуды у него поражены глаза, и он никого не принимает. "Служанка-госпожа" (1733) - двухактная интермедия Перголези, явилась первой классической оперой-буффа. Россини запамятовал: на сочинение "Севильского цирюльни-ка" он затратил девятнадцать-двадцать дней.

XX Городской трубач (ит.).

XXI "Писалось мне легко..." Большинство газетчиков пришло в во-одушевление, когда Вагнер передал это выражение со слов Россини. Они сочли его завуалированной издевкой, трюком насмешника, вы-думанным Пезарской обезьяной (как Россини иной раз сам себя называл), с целью высмеять немецкого композитора, заставив его принять это признание за чистую монету... Это такая же нелепость, как и потуги других публицистов приписать Вагнеру низкопоклон-ство перед Россини, попытку признать mea culpa (моя вина - лат.) своих доктрин. Но само по себе его заявление соответствует дейст-вительности и не вызывает сомнений в искренности: именно так рас-сказывал Россини своим близким о самом себе и о своих произ-ведениях.

XXII Когда тело будет мертво (лат.).

"Сцена во тьме" из "Моисея" - интродукция ко II д. оперы, драматический хоровой эпизод; сцена заговора из "Вильгельма Телля" - финал II д. оперы, монументальная хоровая сцена, с участием трех хоров; "Quando corpus morietur" - начальные слова квартета солистов без сопровождения (№ 9) из Stabat mater Россини.

Исполнение "Страстей по Матфею" Баха под управленцем Мендельсона состоялось в 1829 году.

XXIII О, я несчастный! (ит.)

XXIV Бравурные арии (ит.).

XXV Грузчики, носильщики (ит.).

XXVI Примадонну (ит.), первое сопрано, первого тенора, первого баса.

XXVII Моцарт, ангел музыки (ит.).

XXVIII "Боевая мелодия!" - быстро вставил Россини. Но Вагнер, ув-леченный собственной речью, не обратил внимания на это забавное восклицание. Когда я ему потом о нем напомнил, он много смеялся. "Да, это заряд, который попал прямо в цель, - воскликнул он. - О, я это запомню: боевая мелодия… Да это находка!"

Ариозо Вильгельма Телля в сцене стрельбы в яблоко (III д.).

XXIX Апофеозное ларго (ит.).

XXX Намек на популярный финальный хор оперы Гретри "Люсиль".

XXXI Бежим, поспешим! (ит.)

Хор из 7-й сц. II д. оперы Моцарта "Идоменей" (1781).

XXXII Игра слов, основанная на том, что слово "консерватория" бук-вально означает "хранилище".

XXXIII Также игра слов: air (фр.) - означает воздух и арию. В данном случае можно думать: услышать свежую арию.

XXIV Таким образом комедия кончена (ит.).

XXXV Снова каламбур на словах composer, decomposer и rede-composer.

XXXVI Кто знает? (ит.)

XXXVII Флажолет - старинная продольная флейта типа свирели.

XXXVIII Это мне напомнило, как однажды вечером, после обеда, Рос-сини, таким же образом показывая Оберу свой органчик, сказал ему: "Если через пятьдесят лет такой механический инструмент еще будет проигрывать "Di tanti palpiti", то это будет единственное, что после нас останется". ОБЕР. А ваш "Цирюльник"? Неужели вы думаете, что спустя столетие и во все последующие столетия его не будут играть? РОССИНИ. Я думаю, что через полстолетия вся наша музыка станет китайской, поскольку наши политические заправилы уверяют, что азиатская опасность приближается и стоит уже в передней Ев-ропы. Вы, вероятно, еще будете жить тогда (Оберу в это время бы-ло уже почти под девяносто), потому что вы стараетесь сохранить себя, чтобы оправдать свое звание директора консерватории, и вы сможете с полным удовольствием услышать вашего "Бронзового ко-ня" на китайском языке. Затем божественные и пикантные ман-даринки сумеют омолодить вашу склонность к музыке, потребовав новых и, быть может, героических вариаций, которые явятся эпило-гом к тем, которые уже имеются в "Коронных бриллиантах". [Сноска 21: Названы оперы Обера: "Бронзовый конь" соч. в 1835 году и "Коронные бриллианты" соч. в 1841 году.] ОБЕР Что касается китаянок, я обожаю их маленькие ножки, но не настолько... РОССИНИ. Как музыкант вы ошибаетесь, ибо эти потаскушки не могут сделать шага без помощи апподжатуры (т. е. форшлага), ОБЕР. Ускоренным шагом на китайский манер!

XXXIX Безделье (ит.).

XL Дабы раз навсегда положить конец всяким сплетням, я убе-дительно просил Вагнера опубликовать in extenso (дословно) рас-сказ о своей встрече с Россини, о любезном приеме, который ему был оказан, об интереснейших предметах их беседы и т. п. Вагнер отказался. "К чему? - спросил он.- В отношении своего искусства и про-цесса творчества, Россини мне не сказал ничего такого, чего мы не могли бы найти в его произведениях. С другой стороны, если я рас-скажу то, что говорил ему о своих теориях, это будет для публики столь же лишним, сколь и бесполезным повторением того, что я до-статочно распространял в своих статьях. Остается моя оценка Россини как человека. Я, признаться, был очень удивлен, когда он, говоря о Бахе и Бетховене, проявил гораз-до больше понимания немецкого искусства, чем я от него ожидал. Он очень вырос в моем мнении. Но с точки зрения истории его су-дить еще рано. Он себя чувствует слишком хорошо и ежедневно слишком у всех на виду гуляет вдоль Елисейских полей, между пло-щадями Согласия и Звезды, чтобы можно было в настоящее время определить место, которое он займет среди композиторов, своих предшественников и современников, уже сейчас прогуливающихся в Елисейских полях на том свете..." Вагнер отстаивал именно такой взгляд на Россини, и это видно из некролога, который он в 1868 году посвятил Россини, дав в нем только общий обзор их встречи в 1860 году.