

Ш. 30/38
Б. 89

2 ч. 10 сч.

МИФЫ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ И МУЗЫКА

В. Брянцева



Москва «Музыка»

1988



В. Брянцева

МИФЫ
ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ
И МУЗЫКА

ИЗДАНИЕ ТРЕТЬЕ

Москва «Музыка» 1988

~~ББК 85.31~~
Б 89

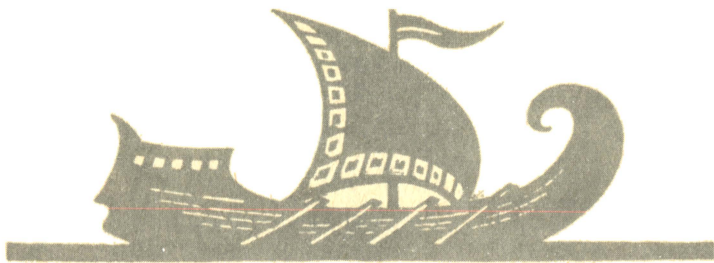
ISBN 5-7140-0060-9

© Издательство «Музыка», 1988 г.



ОРФЕЙ





НУЖНО ЛИ ОРФЕЮ СВИДЕТЕЛЬСТВО О РОЖДЕНИИ

По синим волнам южных морей, мимо неведомых островов, через узкие, коварные проливы, навстречу опасностям и приключениям плыл десятивесельный корабль "Арго". Под предводительством отважного Ясона на "Арго" собрались смелые мореплаватели — аргонавты. Они направлялись из родной Греции (аргонавты звали ее Элладой, а себя — эллинами) в далекую Колхиду за золотым руном — драгоценной шерстью золотого барана.

Среди суровых воинов, бряцавших оружием, выделялся один аргонавт, вооруженный... золотой кифарой — музыкальным инструментом, похожим на лиру. Но в руках аргонавта Орфея это было могущественное оружие!

Едва зазвучали струны кифары и раздалось пение Орфея, как зачарованные застыли все аргонавты. А на поверхности моря показались целые стада рыб и дельфинов и послушно поплыли вслед за "Арго". Да что! Волшебству пения Орфея были подвластны не только люди и животные, но даже деревья и скалы; заслушавшись его, останавливали свое течение реки.

Доблестный Ясон не без умысла взял с собой Орфея. Кораблю "Арго" предстояло пройти мимо острова сирен. Сирены — чудесные птицы с женскими головами — пели сладостными человеческими голосами, манили усталых пловцов отдохнуть на цветущих лугах острова. Зачарованные мореплаватели забывали об опасностях и погибали, разбиваясь о подводные скалы. Но Орфей вступил в состязание с сиренами. Его пение оказалось могущественнее их коварных песен, и "Арго" благополучно миновал страшный остров.

Когда же все это происходило? Когда жил этот удивительный певец-поэт Орфей?

— Никогда! — отвечают строгие историки. — Ведь все это — миф, выдумка, сказка. Все это придумали богатые фантазией древние эллины.

— Ну, а вот эти замечательные памятники древности — искусно расписанные вазы из обожженной глины? — спрашивают археологи. — Мы бережно выкопали их из земли и тщательно подсчитали их возраст: им две с половиной тысячи лет. И на них так выразительно, с такими подробностями изображен Орфей! Голова его увенчана лавровым вен-

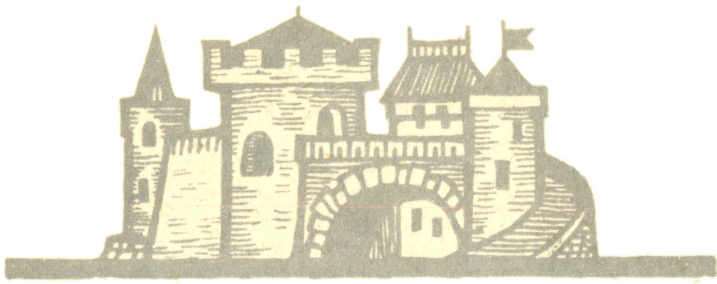
ком, в руках семиструнная кифара. А кругом – внимающие ему войны, пастухи, лесные звери, птицы!

– Рисунок на вазе -- еще не документ, – неумолимо возражают историки. – Ведь сам Аристотель, великий ученый древнего античного мира, считал Орфея выдуманной, мифической личностью!

А вот древнегреческие и древнеримские поэты с увлечением описывали жизнь Орфея и, мало того, даже считали его создателем самого искусства поэзии и изобретателем письменности. Некоторые приписывали ему смелое вольнодумство, утверждали, будто царь всех богов Зевс сразил Орфея молнией за непочтительные песни о богах.

И совсем уж не согласились и упорно не соглашаются с сухим разговором историков музыканты. Вот уже многие века они решительно не дают Орфею сойти со сцен музыкальных театров. Музыканты не спрашивают у Орфея свидетельство о рождении: для них он – вечно живой образ. Он бессмертен потому, что олицетворяет силу музыки.

Эту всепокоряющую силу музыкального искусства до сих пор называют по имени древнегреческого чудо-певца – *орфической*. Ибо музыка, рожденная большими благородными чувствами любви и верности, никогда не перестанет волновать чуткие человеческие сердца, объединять людей, воодушевлять их, помогать им чудесно преобразовывать мир...



СО СТЕН КАТАКОМБ НА ПОДМОСТКИ ТЕАТРА

Вокруг Рима – одного из центров античного мира – существует много веков целый подземный город. В нем около двадцати “районов” – так называемых катакомб. Катакомбы состоят из узких подземных коридоров и небольших залов, расположенных в несколько этажей. Коридоры вьются и разветвляются подобно сложному лабиринту. Обойти все “улицы” подземного города нелегко: их общая протяженность почти 900 километров.

Здесь укрывались от преследований ранние христиане, здесь же, в стенных нишах, они погребали тела умерших. И среди многочисленных рисунков на стенах римских катакомб, в соседстве с ликами христианских “святых”, мы узнаем вдруг изображение языческого певца Орфея! Его пошадил христианская религия, ставшая со временем суровой духовной властительницей всей Европы, та самая христианская религия, по требованию которой безжалостно истреблялись прекрасные статуи и рисунки, изображавшие античных богов и героев.

Только образ Орфея у христиан стал походить на отрешенный от земных страстей лик “святого”. Он как бы застыл, пригвожденный к стенам сумрачных катакомб, на целое тысячелетие...

Но Орфею суждено было ожить в новую историческую эпоху – эпоху Возрождения, поднявшись из древних подземелий на шумные подмостки нового европейского театра.

Через тысячу лет после падения Древнего Рима, в конце XV века, в городе Мантуя была поставлена первая итальянская драматическая пьеса светского содержания. Да, представьте себе, в течение целого тысячелетия, которое мы называем Средними веками, или эпохой Средневековья, и в Италии и в других странах Европы положено было публично разыгрывать лишь “духовные” драмы, давать “священные” представления (мистерии). В них участвовали если уж не сами господь бог, Христос и богородица, то, по крайней мере, ангелы, апостолы, многочисленные “святые великомученики и великомученицы”.

Так что постановка пьесы, где бы отсутствовали такие действующие лица, – очень приметное событие в истории европейского театра. И вместо “святых” персонажей героем этой первой светской пьесы оказался не кто иной, как Орфей!

Для театральной сцены самым интересным оказалось предание о

полной драматизма судьбе Орфея и его любимой жены — прекрасной Эвридики.

Эвридику губит укус ядовитой змеи. Юная супруга Орфея должна навсегда отправиться в Тартар — подземное царство смерти, подвластное Плутону и Персефоне. Призывая на помощь чудесную силу своего искусства, Орфей умоляет подземных богов вернуть ему Эвридику. Проникновенная песня, в которой он изливает свое горе, трогает даже чудовищного многоглавого пса Цербера, сторожащего выход из царства смерти.

И вот Орфею разрешено спуститься в Тартар и вывести из него Эвридику. Но с условием: до самого выхода из Тартара он не должен оглядываться на нее. Мучимый любовью и опасениями за Эвридику, Орфей у самого выхода не выдерживает, оглядывается — и вновь, теперь уже навсегда, теряет любимую.

Об этом и рассказывала пьеса "Представление об Орфее" итальянского поэта эпохи Возрождения — Анджело Полициано, приближенного флорентийского герцога Лоренцо Медичи.

Культура Возрождения была культурой нового, еще только завоевывавшего господство на исторической арене буржуазного класса*. Лучшие художники той поры создали такие замечательные произведения, которыми не перестает восхищаться человечество.

Писатели и поэты, музыканты и художники стали именовать себя тогда гуманистами — от латинского слова *гуманус*, — то есть *человеческий*. Со страстным увлечением отыскивали они рукописи античных авторов, развалины языческих храмов, откапывали статуи, утварь, изучали и ставили античные трагедии и комедии.

Гуманисты считали главным своим делом возродить светлый мир древнего античного искусства; воспевавшего красоту, силу, разум человека. Гуманисты выводили на сцену героев с античными именами, одетых в древнегреческие хитоны и древнеримские тоги. Только в действительности они, конечно, не просто реставрировали, восстанавливали античные образы, а, вдохновляясь ими, создавали новое искусство нового времени.

* Так, флорентийские герцоги Медичи — покровители искусств (меценаты) — были также крупными промышленниками — сукноделами и банкирами.



ОРФЕЙ ПОМОГАЕТ ПОЛУЧИТЬ СВИДЕТЕЛЬСТВО О РОЖДЕНИИ САМЫМ ПЕРВЫМ ОПЕРАМ

Итак, "первый подвиг" ожившего Орфея был совершен на подмостках нового итальянского драматического театра, с которых были вытеснены "священные" представления.

Прошло еще одно столетие — и "второй подвиг" Орфея оказался еще более трудным и важным. Рассказ об этом придется повести издалека.

В конце Средневековья, да и в начале эпохи Возрождения, в вокальной музыке, которую сочиняли композиторы-профессионалы, преобладали сложные полифонические, то есть многоголосные хоровые сочинения.

Искусство же эпохи Возрождения больше всего интересовалось человеческой личностью и, конечно, чем дальше, тем настойчивее стремилось заглянуть в ее внутренний мир, мир индивидуальных страстей, горестей и радостей. Гораздо убедительнее, когда о душевных переживаниях человека мы узнаем непосредственно от него самого, а не от хора, то есть когда наше внимание сосредоточено на выразительном пении одного человеческого голоса.

Так сама жизнь, ее бурное развитие решительно требовали появления каких-то совсем новых музыкальных форм и средств выражения нового содержания. Именно поэтому к концу XVI века родился новый музыкальный стиль, принципиально отличный от полифонического.

Сущность этого стиля заключается в том, что главной, ведущей становится одноголосная мелодия. Остальные несколько голосов сливаются в одновременно звучащие созвучия — аккорды (или гармонии, гармонические аккорды) и только поддерживают, сопровождают главную мелодию, как говорят, аккомпанируют ей. Таким образом мелодия очень ясно выделяется, и если ее поет голос, то можно услышать каждое слово, каждый оттенок исполнения.

Стиль этот всем нам хорошо известен, в нем и сейчас сочиняются песни, романсы, арии и многие другие произведения. Нам теперь кажется, что это так просто, так естественно, что так всегда и было. Однако на самом деле четыре века тому назад этот стиль только рождался, только еще завоевывал свое место в профессиональном музыкальном искусстве.

Новый стиль назвали *гомoфонным* — от древнегреческого слова *гомoфония* ("однозвучие"). Это название придумали в кружке итальянских гуманистов — страстных поклонников древней Эллады.

Кружок этот собирался в конце XVI века во Флоренции, в домах знатных любителей искусства. Во флорентийскую камерату (так называли кружок) входили музыканты, поэты, ученые. Членов камераты увлекала мысль возродить античную музыку.

— Особенно много времени, — рассказывает один из современников, — посвящали они обсуждению музыкальных вопросов, изыскивая средства, как бы вернуться к музыке древних, столь восхваляемой и почитаемой, но исчезнувшей много веков назад при нашествии варваров.

Но как это сделать? Ведь сохранилось только несколько отрывков записей античной музыки, да и те тогда никто еще не мог расшифровать.

— Будем сочинять музыку сами, — решили музыканты камераты. — Но постараемся придерживаться духа античности. Известно, как в Древней Греции, в Древнем Риме любили и ценили поэтическое слово. Античные музыканты, разумеется, сочиняли однопольсную мелодию с сопровождением. Может быть, таким образом пелись речитативом (произносились нараспев) от начала до конца все замечательные тексты античных трагедий.

В камерате были музыканты, которые и сочиняли музыку, и пели, и играли на различных инструментах. Они стали создавать на драматические темы небольшие произведения для одного голоса с сопровождением старинных инструментов — виолы, теорбы. Интересно, что самые первые из этих опытов принадлежали Винченцо Галилеи, от которого, по-видимому, унаследовал смелую творческую пытливость его сын — великий ученый, физик, механик и астроном Галилео Галилеи.

Вскоре же члены камераты начали в новом стиле сочинять и целые большие сценические произведения. В них участвовал многоголосный хор, но главное место принадлежало певцам-актерам, певшим весь поэтический текст музыкальной драмы в сопровождении ансамбля инструментов.

Так родился и скоро начал победное шествие по театрам других европейских стран новый, самый богатый по художественным средствам и возможностям музыкально-театральный жанр. Спустя несколько десятилетий он получил свое теперешнее название — *опера*.

Но при чем же здесь Орфей?

Дело в том, что флорентийские музыканты-гуманисты, авторы первых опер, тотчас обратились к бессмертному образу древнегреческого певца.

Чтобы самим убедиться в этом, давайте попробуем заглянуть на один из самых первых в истории оперы спектаклей. Для этого попросим всемогущую "машину времени" перенести нас более чем на три с половиной века назад...

...6 октября 1600 года, Флоренция. В роскошном дворце Питти невероятная суматоха. Под присмотром главы камераты Якопо Корси слуги, машинисты-декораторы, актеры спешно заканчивают приготовления к важному, из ряда вон выходящему событию. Сегодня, в честь бракосочетания представительницы правящего Флоренцией герцогского

рода Марии Медичи с самим королем Франции Генрихом IV, здесь будет дано большое музыкальное представление.

В парадном зале около трона великого герцога поставлены два позолоченных кресла, украшенных лилиями, — для Марии Медичи и представителя, замещающего царственного жениха. Сам он не приехал, занятый более важными государственными делами. Далее, с одной стороны, места для сиятельных лиц — родственников герцога и соседних правителей, для кардиналов и прочего знатного духовенства; с другой стороны — для иностранцев, послов из Персии, Китая, Перу, Индии. А в конце зала и на галерее могут расположиться слуги двора и именитые горожане.

Треть зала занимает сцена, отделенная нарисованными ступенями. Занавеса нет. Зрители, занимая свои места, сразу начинают с любопытством разглядывать позолоченные колонны, к которым прикреплены размалеванные кулисы. На них изображен лес, ветви деревьев как бы упираются в высокие лепные потолки.

И вот из-за кулис доносятся звуки клавичембало, одного из предков нашего современного фортепиано. На нем играет сам Якопо Корси. Звучание клавичембало поддерживают еще три старинных струнных инструмента — китарроне, большая лира и большая лютня. Вот и весь оркестр!

На сцене — пастухи и пастушки. Они радостно поют о предстоящей свадьбе Орфея и Эвридики. Кстати, это удобный предлог, чтобы заодно приветствовать Марию Медичи и Генриха IV!

А дальше... Дальше появляется автор музыки — член камераты Якопо Пери. На длинных кудрях у него венок из цветов. Он сам поет партию Орфея. Пери — не знаменитый певец, но свои напевные речитативы он исполняет так выразительно, что больше всех трогает слушателей. Впрочем, едва ли не самое сильное впечатление на зрителей производят перемены декораций. Их меняют при помощи специальных механизмов, а то и просто передвигают выбегающие слуги. Особенно поражает присутствующих изображение подземного царства, в которое, как нам уже известно, Орфей спускается за Эвридикой: с адского неба цвета меди спускаются куски кроваво-красной ткани — огненные языки, на сцене пылают бутафорские костры, в нарисованных скалах зияют страшные расщелины...

Впрочем, по случаю все той же королевской свадьбы трагическая концовка древнегреческого мифа исчезла. Орфей, покорив подземных богов своим искусством, благополучно возвращается с Эвридикой на землю. Представление завершается радостным пением и веселыми танцами...

Мы мысленно побывали на премьере "Эвридики" Якопо Пери. Это была всего вторая опера в истории музыки вообще. Самую же первую оперу — "Дафна" (тоже на мифологический сюжет) — несколькими годами ранее создал тот же Пери. Но ноты "Дафны" утеряны, и музыки ее мы не знаем.

Третья по счету опера была сочинена сразу вслед за "Эвридикой" Пери — в том же 1600 году. Это была... еще одна "Эвридика"! Ее написал тоже участник камераты — знаменитый певец и композитор Джулио Каччини.

И еще через семь лет Орфей опять стал героем оперы — шестой по

счету, но вместе с тем первой выдающейся, пережившей все века. Эту оперу, несмотря на ее почти 400-летний возраст, и сейчас с наслаждением слушает множество любителей музыки, ее переиздают, ставят на сценах, записывают на пластинки.

Автор оперы "Орфей", впервые поставленной в начале 1607 года в Мантуе, что недалеко от Флоренции, присутствовал во дворце Питти на известной нам премьере "Эвридики" Пери. На эту премьеру был, понятно, приглашен близкий родственник Марии Медичи – Винченцо Гонзага, герцог мантуанский. А он привык, чтобы везде и повсюду, вплоть до военных походов, его сопровождал "музыкальный слуга" по имени Клаудио Монтеверди. А раз есть музыкальный слуга, почему бы герцогу мантуанскому не посоперничать с флорентийским двором, не дать и у себя представление в новом, модном стиле?

И огромный успех, который сразу имели первые представления "Орфея" Монтеверди, герцог, разумеется, отнес прежде всего на свой счет. Ведь "Орфей" был написан по его, герцогскому заказу, его собственным слугой, получавшим от него жалованье (хотя оно и выплачивалось крайне неаккуратно).

Но в чем же истинные причины выдающегося успеха премьеры и замечательного долголетия оперного первенца Клаудио Монтеверди? В то время, когда опера еще только делала свои самые первые шаги, огромное музыкально-драматическое дарование Монтеверди дало ему возможность сделать смелый прорыв вперед, как бы заглянуть в будущее оперы.

Мы уже знаем, что в "Эвридики" Пери в оркестре было всего четыре инструмента. И они исполняли только скромный аккордовый аккомпанемент. На первом плане почти все время – и поэтому несколько монотонно – звучали речитативы (напевная декламация) солистов. Изредка, только в конце сцен, вступал хор.

А теперь откроем ноты "Орфея" Монтеверди. Прежде всего мы увидим нотные строчки – партии для трех с половиной десятков инструментов. Это уже целый оркестр! Правда, в нем еще немало старинных, давно вышедших из употребления инструментов. Но зато здесь впервые – да, в первый раз! – в оркестр введены две скрипки современного типа. ("Какой же может быть оперный оркестр без скрипок!" – кажется нам сейчас.)

Тут же мы заметим, что в "Орфее" есть увертюра – специальное оркестровое вступление. Это первая в мире оперная увертюра! Листая же ноты дальше, найдем еще целых двадцать шесть самостоятельных оркестровых эпизодов. Один из них – "адская симфония" (вступление к III акту, в котором Орфей спускается в Тартар) – потрясал воображение современников, настолько смело использован здесь мрачный тембр низких духовых инструментов.

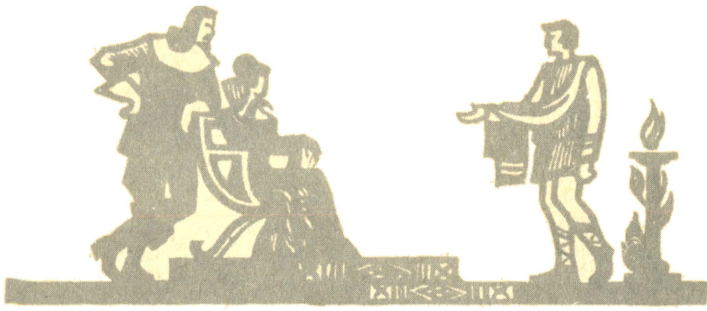
Проследим теперь за партиями солистов. Они стали гораздо разнообразнее. Вот Орфей поет сухим, повествовательным речитативом. Вот начался речитатив напевный, как говорят, ариозный. А вот он уже совсем похож на певучую арию, в которой явно слышатся отголоски итальянских народных песен. А вот, в конце, Орфей и Аполлон – бог света, покровитель искусств – поют одновременно, выводя замысловатые рулады. Это первый в истории оперы дуэт. Роль хора увеличилась, он участвует в самых различных эпизодах, не только в завершающих.

И все это богатство музыкальных форм потребовалось Монтеверди для того, чтобы поведать о драматической судьбе Орфея и Эвридики. Более волнующего, захватывающего воздействия музыка еще, пожалуй, не оказывала на слушателей!

Так в чем же все-таки тут главный секрет? Он — в сочетании гениальной одаренности итальянского музыканта с глубоко человеческим содержанием бессмертного античного предания о беззаветной любви Орфея. И при этом, без сомнения, еще в особых жизненных обстоятельствах...

К мифу об Орфее впервые обратился музыкант с исключительным дарованием, как бы Орфей своего времени, да еще к тому же человек с судьбой, напоминающей судьбу легендарного древнегреческого певца.

У Клаудио Монтеверди была своя Эвридика. Дочь скромного придворного музыканта герцога мантуанского, сама отличная певица, Клаудиа Каттанео стала горячо любимой, верной спутницей, разделявшей все трудности жизненного пути Монтеверди. Но великое счастье — рождение первого сына — принесло и великое несчастье — никем не разгаданную неизлечимую болезнь прекрасной Клаудии. И во время сочинения "Орфея" у Монтеверди, как и у героя его оперы, надежда вопреки разуму не хотела сдаваться перед отчаянием, внушала пламенное желание вырвать свою Эвридику-Клаудию из мрачного царства смерти. Но композитор сохранил трагическую развязку древнего мифа: в его опере Орфей навсегда теряет Эвридику. И сам Монтеверди навсегда потерял Клаудию. Она скончалась через полгода после триумфальной премьеры гениального произведения ее мужа...



ОРФЕЙ ПОД ПОКРОВИТЕЛЬСТВОМ КАРДИНАЛА МАЗАРИНИ

..Королева увлеклась музыкой и театром в гораздо большей степени чем сам Мазарини того желал. Представления сменялись концертами, и в 1647 году королева, до тех пор тайком посещавшая театр, стала появляться там открыто каждый вечер. Враги Мазарини начали вопль о скандале; они выдвинули священника из Сен-Жермена, который возмущался и жаловался громогласно... Он отыскал семь докторов Сорбонны* и подговорил их удостовериться, что "театр не может быть без греха посещаем христианами и что государям следует изгонять актеров из своих государств". Королева не осталась в долгу и заставила десять или двенадцать других докторов Сорбонны заявить, что театр неправоуказителен и дозволен для государей"...

"То вечерам избранные придворные собирались в Пале-Рояле** в малом театральном зале. Королева восседала на помосте, чтобы слушать с большим удобством, и сходила оттуда по маленькой лестнице, находившейся поблизости от ее комнат. Она приводила с собой короля, кардинала, а иногда и лиц, с которыми хотела обойтись ласково..."

Чр это? Уж не отрывки ли из "Двадцати лет спустя" или "Виконта де Бажелона"? Ведь место действия то же, что в знаменитых романах Александра Дюма, — Париж середины XVII столетия, действующие лица — та же вдовствующая французская королева регентша Анна Австрийская с юным королем Людовиком XIV, тот же хитрый выходец из Италии, некоронованный правитель Франции кардинал Джулио Мазарини.

Не, это — отрывки из книги другого замечательного французского писателя и одновременно замечательного музыковеда. Он родился всего за четыре года до смерти Александра Дюма и дожил до середины XX века, имя его — Ромен Роллан.

Статья Роллана, из которой взяты эти описания, называется "Первая опера представленная в Париже: "Орфей" Луиджи Росси".

Опять "Орфей"? Да, самая первая опера, поставленная в Париже, опять рассказывала все ту же историю Орфея и Эвридики.

* (орбонна — университет в Париже.

**Пале-Рояль — королевский дворец в Париже.

Кардинал Мазарини, хитро пользовавшийся благосклонностью королевы к итальянцам-виртуозам, которых он выписывал из Рима, оказал свое особое покровительство и римскому композитору Луиджи Росси, авору еще одного "Орфея".

Первое представление этой оперы состоялось в Пале-Рояле 2 марта 1647 года.

Таким образом, "Орфей" Росси был моложе "Орфея" Монтеверди на сорок лет. Но как мало он походил на своего великого предка!

От благородной строгости и возвышенного драматизма античного мифа здесь осталось мало следов, разве только в отдельных фрагментах партии Орфея, удавшихся Росси. Правда, мелодический дар композитора сказался и во многих ариях, песнях, Но почти все они так слабо, так случайно, неубедительно связывались с развитием драматического действия!

И неудивительно: либретто этой оперы, по образному выражению Ромена Роллана, было "винегретом из самых странных выдумок". Простой и цельный сюжет оказался запутанным множеством нелепых происшествий, кучей мелких дрязг и интриг между целым полчищем (около тридцати!) действующих лиц. В их числе были чуть ли не все языческие божества, перессорившиеся друг с другом. Так, например, богиня подземного царства Прозерпина соглашалась отпустить Эвридику не под воздействием чудесного искусства Орфея, а из-за того, что... приревновала к ней своего супруга Плутона.

Все эти, как их называет Ромен Роллан, благоглупости либретто композитор передавал потоками монотонного речитатива, лишь временами прерываемого мелодическими ариями. Слушая этот речитатив (да еще на непонятном итальянском языке!), придворные Анны Австрийской с трудом подавляли зевоту. Но зато их восторгали смены декораций. Искусство машиниста-декоратора пленяло и поражало не меньше сладкогласия итальянских певцов.

И еще очень развлекали балетные сцены, ну хотя бы сцена адской пляски. Один из современников описывает, как в этой сцене, после возвращения Эвридики к Орфею, "буцентавры, совы, черепахи, улитки и другие диковинные животные и отвратительнейшие чудовища... под причудливую музыку рогов выделывали самые невероятные па".

Но, может быть, Парижу просто случайно не повезло с первым оперным спектаклем, а Луиджи Росси — с либреттистом?

Нет! Мы скоро убедимся, что в "Орфее" Росси было немало типичного, характерного для большинства опер — его ровесниц и даже для опер, которые возникали в течение многих последующих десятилетий.



НОВЫЙ ОПЕРНЫЙ ПОДВИГ ОРФЕЯ

”Французская опера — это зрелище, где все счастье и все несчастье действующих лиц сводится к тому, чтобы смотреть, как вокруг танцуют...” ”Способ вывести на сцену балет очень прост: если государь весел, все принимают участие в его радости и танцуют; если он печален, его хотят развеселить и танцуют. Есть немало и других поводов для танцев — самые важные жизненные акты совершаются в танце: жрецы танцуют, солдаты танцуют, черти танцуют, танцуют даже на похоронах; все танцуют по всякому поводу”.

Не правда ли, эти строчки заставляют вспомнить описание адской пляски из ”Орфея” Луиджи Росси? Но они написаны более ста лет спустя, в середине XVIII века. Авторами многих подобных остроумных памфлетов в адрес оперы были передовые ученые, писатели, философы, знатоки искусства, а также общественные деятели Франции — так называемые энциклопедисты (создатели первой французской энциклопедии). Среди них блистали имена Дидро, Вольтера, Руссо.

Энциклопедисты высмеивали неестественную, крикливую и напыщенную манеру пения и игры французских оперных артистов, а главное — нелепые тяжеловесные либретто, такие, как в ”Орфее” Росси. Ведь из-за них терялось впечатление от музыки даже самых талантливых композиторов, и оперы, по-прежнему сохраняя античные имена и сюжеты, на деле превращались в своего рода музыкальные карикатуры на античные мифы, драмы и трагедии с их возвышенными страстями и идеями. При этом во французской опере царил засилье балетных номеров — лишь бы побольше развлекать слушателей чем попало и когда попало. Что же касается итальянских композиторов, то они сделались рабами самовлюбленных певцов-виртуозов. Каждый из сладкоголосых солистов, капризничая, а то и скандаля, требовал себе побольше эффектных арий во что бы то ни стало, и итальянская опера, хотя и называющаяся *seria* (серьезная), из музыкальной драмы превратилась в чисто развлекательный концерт в костюмах. В чем же дело? Что случилось с оперой после смелых поисков флорентийской камераты, после достижений Клаудио Монтеверди?

Дело в том, что с самого рождения опере была уготована очень трудная, сложная судьба. Дитя нового времени, она сразу и надолго попала во дворцы герцогов и князей, королей и даже римских пап, то есть в центры еще не сошедшего с исторической арены средневекового феодального строя. Так уж сложились исторические обстоятельства!

И понятно, что в опере скоро стали сказываться черты великосветского воспитания — напыщенность и жеманность, внешняя эффектность при внутренней пустоте, наигранность, неискренность страстей. Оперных персонажей с именами античных богов и героев зачастую поглощали интриги, дразги, сомнительные похождения — ну точь-в-точь, как хотя бы при том же французском королевском дворе во времена, описанные в романах Александра Дюма. Кстати, эти "античные" герои и героини щеголяли на оперных сценах в завитых париках, пышно разукрашенных камзолах и фижмах, галантно раскланиваясь и приседая в реверансах.

Так шло десятилетие за десятилетием. Но чем ближе к середине XVIII столетия, тем больше судьбой оперы, этого изнеженного, испорченного придворными кругами "дитяти", стали интересоваться совсем другие "воспитатели".

Манерная, претенциозная жеманница — опера в придворном вкусе — навевала отчаянную скуку на представителей так называемого третьего сословия. Его трезвым, неизощренным вкусам несравненно ближе оказалась грубоватая, но веселая, остроумная, полная жизненной энергии итальянская *опера-буффа*. Она вела свое происхождение от отдельных комических эпизодов оперы-серии, а также от самостоятельных комедий с музыкой, ярко реалистических, народных по складу.

Еще более демократического происхождения была французская комическая опера, зародившаяся на подмостках парижских ярмарочных балаганов.

Вместе с тем в том же Париже энциклопедисты жаждали по-своему преобразить так называемую серьезную оперу. "Пусть явится гениальный человек, который выведет подлинную трагедию... на сцену... театра!" — пророчески воскликнул в 1757 году один из энциклопедистов — Дени Дидро.

И такой гениальный и смелый человек, действительно, явился.

"...Вот уже пятнадцать дней, как в Париже только и говорят, только и грезят о музыке. Она — предмет всех наших споров, всех наших бесед... кажется даже смешным — интересоваться чем-либо другим. На вопрос, относящийся к политике, вам отвечают фразой из учения о гармонии; на моральное размышление — мотивом ариетки..."

"Здесь вышарапывают друг другу глаза: во имя Глюка или против Глюка. Родственники, друзья спорят и ссорятся по вопросам музыки... Все разделились на партии, сражаются, как если бы речь шла о вопросах религии..."

Эта своего рода музыкальная революция, описанная современниками, происходила в Париже во второй половине 1770-х годов — в преддверии французской буржуазной революции. За десять — пятнадцать лет до взятия Бастилии здесь шел бурный шторм придворного театра со всеми его нелепостями и благоглупостями.

Вождем и героем этого победоносного штурма был композитор по имени Кристоф Виллибальд Глюк.

Кто такой был Глюк? Пусть на этот вопрос нам ответит выдающийся знаток истории оперы — все тот же Ромен Роллан: "В нем, действительно, сидел прирожденный революционер республиканской складки, не допускающий никаких других превосходств, кроме превосходства духовного. Едва приехав в Париж, он стал обращаться со двором и парижской публикой так, как ни один артист не позволял себе до сих

пор делать. Накануне премьеры "Ифигении в Авлиде" (оперы Глюка. — В. Б.), в последнюю минуту, когда уже были приглашены король, королева и весь двор, он заявил, что представление не состоится, и велел его отложить вопреки всем обычаям и правилам, ибо нашел певцов недостаточно подготовленными. Он впутался в неприятности с князем де Энен, с которым встретился в одном салоне и которому не потрудился поклониться... И вот знамение времени: он ни за что не согласился пойти на уступки; мало того, князю де Энен пришлось самому нанести визит Глюку... Он позволял придворным ухаживать за собой на репетициях, где располагался по-домашнему, в ночном колпаке, без парика, ему подавали одежду знатные лица; и они взапуски подносили ему кто сюртук, кто парик...

По всем этим чертам узнаешь человека из лагеря энциклопедистов, художника подозрительного, ревнивого к своей свободе, революционера *a la Руссо**, гения-плебея. Откуда черпал этот человек такую нравственную независимость? Откуда он вышел? Из народа и из нужды, из ожесточенной, длительной борьбы с нуждой.

Он был сыном франконского лесничего**. Рожденный среди лесов, он провел свое детство, бродя на свободе босиком в самый разгар зимы... Молодость его была тяжелой, он с трудом зарабатывал себе на хлеб. Двадцати лет от роду, отправившись учиться в Прагу, Глюк вынужден был петь по деревням в пути, чтобы было, чем заплатить за учение... Этой тяжелой бродячей жизни он обязан двумя свойствами: своей простонародной энергией, сильно закаленной волей, которая поражает в нем прежде всего, и затем (благодаря частым путешествиям из Лондона в Неаполь и из Дрездена в Париж) знакомством с идеями и искусством всей Европы, широким энциклопедическим складом ума".

Глюк, как и французские энциклопедисты, видел все недостатки серьезной оперы. И он твердо решил во что бы то ни стало реформировать ее. А для этого у него были все данные — смелые благородные идеи, выдающийся талант, железная воля и настойчивость.

Взяв своим девизом принцип "простота, правда и естественность", Глюк решительно двинулся на борьбу с теми, как он говорил, дурными излишествами в опере, которые превратили ее в самое скучное и смешное зрелище, против которых уже долгое время тщетно протестовали здравый смысл и хороший вкус.

Но на первый раз Глюк неудачно выбрал арену борьбы — Вену 60-х годов XVIII столетия, город, в котором придворно-аристократические круги сохранили слишком большое влияние. Здесь постановки его первых реформаторских опер не имели успеха.

Тогда Глюк перенес поле битвы в предреволюционный Париж — бурлящий центр передовой европейской мысли и культуры.

Тут и был дан тяжелый бой! Противниками Глюка выступили не только великосветские меломаны, многолетние завсегдатаи спектаклей — так называемые "старые парики оперы", но и консервативные музыканты, литераторы.

И еще было много внутренних противников — капризных самолюбивых певцов, примадонн, балетных танцовщиков, оркестрантов. Ведь

* *A la Руссо* — в духе Руссо.

** К. В. Глюк родился в 1714 году в деревне Эрасбах (Бавария).

Глюк изгнал из арий эффектные, но пустые виртуозные пассажи, потребовал большого внимания к поэтическому тексту, выразительной, осмысленной драматической игры не только от солистов, но и от хористов, привыкших в любой сцене, в любой ситуации стоять истуканами, со скрещенными на груди руками, и от хористок, всегда державших в руках веера (при этом неважно, кого они изображали – пастушек или жриц).

Оркестрантам Глюк запретил играть в перчатках, самовольно уходить и приходить во время исполнения. Он резко сократил число балетных номеров, оставил только те, которые были нужны по смыслу, по ходу действия. И когда это не понравилось одному из модных танцоров, считавшему себя богом танцев, Глюк предложил ему: "Ну, если вы бог танцев, то танцуйте себе на небе, а не у меня в опере". И еще добавил, что в его, Глюка, произведениях "артист, у которого вся наука заключается в пятках, не имеет права лягаться"...

Итак, Глюк сражался с неукротимой яростью, и у него были теперь такие замечательные сторонники, как энциклопедисты, за которыми пошла демократически настроенная часть парижской публики. И при такой сильной поддержке Глюк победил!

Его смелая реформа возродила к новой жизни оперу с действительно серьезным, идейно-значительным содержанием. Не случайно в годы французской буржуазной революции (Глюка уже не было в живых) хоры из его опер зазвучали на массовых народных празднествах.

Однако зададим опять вопрос: при чем же здесь Орфей?

И мы вновь получим знакомый ответ: первым реформаторским произведением Глюка была опера "Орфей", поставленная сначала в Вене (1762 год), а затем – во второй редакции – в Париже (1774 год).

Миф об Орфее и Эвридике привлек Глюка не только музыкальностью сюжета, исключительно благодарного для оперной сцены, но и глубоко человеческим, возвышенным содержанием.

Глюк решительно отверг всяческие нелепые развлекательные пляски и запутанные интриги, загромождавшие оперное действие у Луиджи Росси и многих других композиторов XVII – XVIII веков.

Серьезный, благородный драматизм роднит "Орфея" Глюка с операми Пери, Монтеверди. Но у Глюка действие движется более напряженно, динамично. Арии, оркестровые номера, сцены в глюковском "Орфее" уже во многом напоминают классические оперы XIX века.

Особенно цельной и драматически выразительной была у Глюка большая сцена с фуриями. Фурии не хотят впустить Орфея в Тартар за Эвридикой. Но постепенно даже эти злобные чудовища со змеями вместо волос смягчаются, внимая чудесному голосу и сладкозвучной лире певца. Большой популярностью до сих пор пользуются ария Орфея "Потерял я Эвридику" (ее исполняет высокий мужской голос – тенор, либо низкие, бархатные женские голоса – меццо-сопрано и контральто) и чудесная "Мелодия" – так принято называть музыку, под которую плавно движется "балет блаженных теней", среди которых Орфей отыскивает свою возлюбленную.

Если интерес к замечательному "Орфею" Монтеверди вновь возрос уже в XX столетии, то "Орфей" Глюка не переставал быть одной из любимейших опер XIX века и продолжает звучать в наши дни.



ОРФЕЙ В СТРАНЕ СИМФОНИИ

На протяжении XVII – XVIII столетий – пока Орфей совершал свои оперные подвиги – шло бурное развитие музыки инструментальной. Во времена, когда Орфея вывел на оперную сцену Монтеверди, еще не было таких крупных самостоятельных инструментальных произведений, как концерт, симфония (“адская симфония” у Монтеверди – всего лишь небольшое вступление к III акту оперы). А во времена Глюка эти жанры уже существовали. И когда Глюк сочинял свою первую реформаторскую оперу “Орфей”, свои первые симфонии создавал другой великий композитор – Йозеф Гайдн, которого называют “отцом классической симфонии”.

К началу же XIX века европейская симфоническая музыка вступила в пору замечательного расцвета. Можно сказать, что тогда в музыке образовалась целая большая страна Симфония, во владения которой вошли не только симфонии, но и симфонические увертюры, поэмы, фантазии и другие оркестровые произведения, а также концерты для различных солирующих инструментов с сопровождением оркестра.

Орфей оказался желанным гостем и в стране Симфонии, и прибыл он туда непосредственно из знаменитой оперы Глюка.

По рассказам современников, великий симфонист Людвиг ван Бетховен – большой поклонник трагически-возвышенного искусства Глюка – сам утверждал, что средняя, медленная часть его Четвертого концерта для фортепиано с оркестром навеяна сценой Орфея с фуриями.

Можно было бы, конечно, усомниться в достоверности этих рассказов, если бы их не подтверждал самый главный свидетель – музыка медленной части Четвертого концерта Бетховена. От начала и до конца мы слышим здесь драматический диалог оркестра и пианиста-солиста. Вначале реплики оркестра суровы и грозны, повелительны и неумолимы, как голос мрачных сил преисподней, а звучание фортепиано исполнено такой благородно-сдержанной и такой трогательно-прекрасной мольбы, что верится, будто мы слышим голос страдающего Орфея. Это чудесное пение фортепиано (Орфея), все более и более проникновенное, постепенно смягчает суровость голоса оркестра (фурий). Светлая сила искусства побеждает...

В 1854 году, спустя почти полвека после того, как Бетховен написал свой Четвертый фортепианный концерт, в немецком городе Веймаре был поставлен “Орфей” Глюка. Инициатором постановки был еще один великий музыкант XIX века – венгерский композитор, пианист и дири-

жер Ференц Лист. Опера исполнялась под его управлением. Но этого Листу было мало — настолько миф об Орфее увлек его самого. Он сочинил к опере собственную увертюру, а затем переделал ее в самостоятельную программную симфоническую поэму "Орфей".

Художник-романтик с богатой фантазией, склонный к широким философским обобщениям, Лист по-своему истолковал античный миф, он вложил в него свои заветные мысли и устремления. Орфей для Листа — символ всего искусства, Эвридика — "символ идеала, потонувшего в горе и страдании", плач Орфея — скорбь по идеалу, гибель которого на земле не может предотвратить даже великая сила искусства.

Все это Лист разъяснял в программе, приложенной к его симфонической поэме. Правда, ее красочная музыка более оптимистична, чем ее программа. Не случайно сам Лист не терял мужества в трудной борьбе за высокие идеалы против пороков и предрассудков европейского буржуазного общества середины XIX века.

И всего через четыре года, после того как Орфей вновь и вновь ожил в романтической поэме Листа, античному герою случилось забрести в совершенно особую, непривычную для него страну, порожденную этим самым обществом.



ОРФЕЙ В СТРАНЕ КАНКАНА

...Бедный школьный учитель музыки Орфей ссорится со своей легкомысленной женой Эвридикой и ей в наказание играет на скрипке свое новое сочинение. Эвридику одолевает отчаянная скука. Вдруг тут как тут сам повелитель преисподней Плутон. Эвридика влюбляется в него, и они отправляются в подземное царство. Орфей рад-радешенек, но по требованию аллегорического персонажа — "Общественного мнения" — он вынужден плестись на священную гору Олимп к царю богов Юпитеру просить вернуть ему сбежавшую жену. Орфей нехотя излагает свою просьбу, вяло исполняя знаменитую арию из оперы Глюка — "Потерял я Эвридику". Юпитеру приходится приказать Плутону отдать Эвридику.

Скучающий Юпитер и сам не прочь заглянуть в преисподнюю. Увидев Эвридику, он пленяется ее красотой и легко уговаривает ее бежать с ним на Олимп. Но Плутон напоминает Юпитеру о его собственном приказе, и тому приходится отпустить Эвридику с Орфеем. Только Орфей, как известно, не должен оглядываться. Юпитер мечет вслед удаляющимся супругам иронические взгляды. Орфей, притворно испугавшись, оборачивается и, к своей великой радости, навсегда избавляется от жены, попадающей прямо в объятия Вакха, веселого бога вина и плодородия. Разражается неистовый и головокружительный всеобщий пляс. Над Олимпом со всеми его богами и над преисподней со всеми ее чертями воцаряется разудалый, легкомысленный танец канкан...

Что за притча? Что случилось с возвышенным героем античности, куда он попал?

Это Орфей, странствуя по Европе XIX столетия, забрел на... Елисейские поля. Только не на те Елисейские поля (Элизиум), которые древние эллины считали местом пребывания загробных "блаженных теней" и которые так трогательно воспел в своей возвышенной "Мелодии" Глюк.

Елисейские поля — так называется одна из главных улиц Парижа. На этой улице в середине прошлого века открылся маленький частный театр "Буфф" — всего на каких-нибудь шесть лож в два яруса, театрик-"бонбоньерка". Из этой "бонбоньерки" внезапно появился, поразив и покорив весь Париж, человек с острым насмешливым взглядом по имени Жак Оффенбах.

Громкая известность пришла к Оффенбаху — композитору, вла-

дельцу театра "Буфф", когда он в 1858 году поставил свою оперетту "Орфей в аду", с содержанием которой мы только что познакомились. Правда, после премьеры один из видных парижских критиков начал яростно обвинять Оффенбаха и его либреттистов в безнравственном осмеянии высоких идеалов. Но скандал, начавшийся вокруг спектакля, только способствовал шумному успеху оперетты.

Однако, как все-таки могло случиться, что тот же самый Париж, восхищавшийся серьезной возвышенностью глюковского "Орфея", стал восторгаться оффенбаховским "Орфеем в аду", так сказать, "Орфеем наизнанку".

Вся беда в том, что глюковским Парижем наизнанку и стал, в сущности, сам оффенбаховский Париж.

Париж времен Глюка – это Париж еще монархический, но уже предреволюционный, Париж, в котором общественным мнением руководили передовые умы Франции, шедшей к первой буржуазно-демократической революции.

Париж времен Оффенбаха – это Париж уже не революционный, а вновь монархический, точнее – буржуазно-монархический. Это – столица буржуазии, которая полностью утерья свою былую революционность и провозгласила монархом Второй империи Наполеона III – "маленького племянника великого дяди". Это – центр государства, где, по словам Карла Маркса, "нищета масс резко выступала рядом с нахальным блеском беспутной роскоши, нажитой надувательством и преступлением". Это – мир, где все стало лживым, лицемерным, продажным: и высший свет во главе с самим императором, и духовенство, и армия, и полиция, и вся мораль – честь, совесть, любовь. Это Париж, охваченный лихорадочной жадой наживы и развлечений, кружащийся в вихре бешеной свистопляски...

Постойте, но ведь на этот Париж так убийственно походит весь мир оффенбаховского "Орфея в аду" – от Олимпа во главе с Юпитером до преисподней во главе с Плутоном! Кстати, тамошние боги и черти отплясывают канкан – самый скандально-модный танец в Париже времен Второй империи.

Уж не отсюда ли успех оперетты? Конечно, именно отсюда – от остро злободневного сюжета в сочетании с ярко талантливой, остроумной и заразной музыкой Оффенбаха, метко пародирующей некоторые устаревшие, ставшие смешными особенности серьезных опер.

Но неужели богам парижского Олимпа, тому же Наполеону маленькому, нравилось узнавать свои портреты в вывернутых наизнанку античных персонажах. Может быть, и не совсем нравилось. Тем не менее сенсационный успех "Орфея в аду" даже принес Оффенбаху императорскую награду. Ибо, верный себе, прогнанный парижский Олимп лицемерно делал вид, что не замечает никакого портретного сходства. И продолжал нестись в бешеном канкане политических, финансовых, торговых афер и лихорадочных развлечений, пока не привел Францию к страшной катастрофе – к позорному поражению в 1870 году под Седаном, к капитуляции перед прусским штыком.



ОРФЕЙ В РОССИИ

В своих долгих, богатых приключениях странствиях по разным векам и государствам Орфей не миновал и нашей родины. Впервые он появился здесь более трехсот лет тому назад – в ”комедийной хоромине” царя Алексея Михайловича, то есть на подмостках первого русского придворного театра, устроенного в подмосковном селе Преображенском.

В 1673 году в ”комедийной хоромине” (комедией тогда называлось всякое представление, даже если давалась трагедия) был поставлен балет ”Орфей”. Имя автора музыки этого балета нам неизвестно. Зато известно, что для постановки были специально воздвигнуты ”пирамиды”, увенчанные транспарантами и освещенные разноцветными огнями. А в финале – поскольку спектакль предназначался прежде всего для самого Алексея Михайловича – Орфей уже не танцевал, а пел куплеты во славу мудрого царя и призывал, чтобы в его честь заплясали даже пирамиды:

Пирамидная гора,
Ты скачи под пень!

И так как, согласно античной мифологии, Орфею были послушны даже деревья и скалы, то, по-видимому, ”пирамидной горе” пришлось скакать во славу ”самодержца всея Руси”.

Затем Орфей вновь появился в России уже в середине XVIII века – сначала в нескольких малоинтересных музыкально-сценических произведениях иностранных композиторов, а затем – в знаменитой опере Глюка.

В 1763 году известный русский драматург Яков Княжнин написал своего ”Орфея”. Это была мелодрама, то есть пьеса, где актеры говорят на фоне оркестрового сопровождения, где участвуют также хор и балет. Музыку сочинил итальянец Торелли, но она не отличалась сколько-нибудь выдающимися качествами.

Зато глубокое впечатление произвел на современников ”Орфей” Княжнина с новой, замечательной музыкой. Ее написал в 1792 году ”солдатский сын” Евстигней Ипатьевич Фомин. Он родился в семье канонира Тобольского пехотного полка, шести лет был отдан в Воспитательное училище при Петербургской академии художеств. Там он обучался в музыкальных классах и так выделился своими успехами,

что по окончании академии был послан на три года в Италию. Фомина обучался в знаменитой Болонской филармонической академии и, блестяще пройдя испытание по композиции, был удостоен почетного звания академика.

Но все это не дало возможности "солдатскому сыну" по возвращении в Петербург занять достойное положение в придворном театре, для которого он сочинял оперу за оперой. Нигде, даже в театральных архивах, не сохранилось точной даты смерти талантливого русского композитора XVIII века — Евстигнея Фомина, скончавшегося всего тридцати восьми лет от роду...

"Орфей" Княжнина и Фомина — произведение подлинно трагическое, в котором внимание сосредоточено на глубоких психологических переживаниях героев. Как и в античном мифе, боги не возвращают опять Эвридику Орфею. Но в отличие не только от древнего мифа, но и от всех других позднейших "Орфеев", Орфей, возродившийся на русской почве в конце XVIII века, осмелился выразить страстный, мятежный протест, бросить богам смелый вызов. Отвергнув мелькнувшую мысль о самоубийстве, он остается жить, чтобы вечно стоять у врат страшного подземного царства и проклинать жестоких богов. И эта страстная мятежность замечательно выражена в музыке Фомина — в полной драматизма увертюре, в характеризующих Орфея и Эвридику выразительных, глубоко человеческих оркестровых эпизодах, которым противопоставит мрачный голос "рокового" хора, дикая финальная пляска фурий.

Откуда же взялся такой мятежный протест? Ведь это было еще во времена, когда русский театр, в особенности же музыкальный, находился в прямой зависимости от высочайших повелителей, прежде всего — от самой высочайшей повелительницы Екатерины II. Ведь на ее собственноручный бездарный текст тому же Евстигнею Ипатьевичу Фомину пришлось написать свою первую оперу — "Новгородский богатырь Боеславич"!

Но в тот же екатерининский век бывало и другое. Так, накануне возникновения "Орфея" Фомина Александр Радищев в своей книге "Путешествие из Петербурга в Москву" осмелился обличить крепостническую жестокость "просвещенного" правления Екатерины, не устранившись ареста и ссылки.

В передовые круги российской интеллигенции, несмотря на все цензурные рогатки и преследования, проникал вольнодумный дух из революционной Франции, разрушившей Бастилию.

Вот этим-то передовым кругам и оказался особенно близок мятежный дух "трагедии на музыке" Княжнина — Фомина. Этому незаслуженно забытому произведению суждено было зазвучать вновь только через полтора века. Мелодраму Фомина стали с успехом исполнять в концертах советские музыканты. Они впервые издали партитуру этого выдающегося сочинения.

С начала XIX века и вплоть до нашего времени Орфей появлялся на сцене русского, а затем советского музыкального театра главным образом в опере Глюка. Успешно выступали в роли Орфея талантливые русские певицы Елизавета Лавровская и Евлампия Кадмина (обе — современницы Петра Ильича Чайковского), а также наши современники — выдающиеся советские вокалисты Мария Петровна Максакова и Иван Семенович Козловский. Но особенно прославился в этой партии (в ее

теноровой редакции) гениальный русский певец Леонид Витальевич Собинов — в петербургской постановке 1911 года. Собинов-Орфей — это один из лучших, наиболее совершенных вокальных и сценических образов, известных во всей истории оперного театра вообще.

Русские же композиторы после Фомина больше не выводили Орфея на сцену в своих произведениях.

Вместе с тем они не обошли тему прославления великой силы искусства. Особенно любил ее воспевать Николай Андреевич Римский-Корсаков. Но в его операх олицетворяют эту вдохновенную силу искусства герои родного эпоса: пастух Лель в "Снегурочке", новгородский гуслир Садко (в двух одноименных произведениях: симфонической картине и опере). Подобные эпические герои, чудесные сладкопевцы, есть и у многих других народов. Так, например, финны в замечательном эпосе "Калевала" зовут своего Орфея, играющего на финских гуслих — на кантеле, Вяйнямейненом.



XX ВЕК НЕ ОТПУСКАЕТ ОРФЕЯ С ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОДМОСТКОВ

Оглянув при помощи "машины времени" историю европейской музыки с конца XVI до начала XX века, мы заметили около полутора десятков Орфеев — героев различных музыкальных произведений. Но если приглядеться пристально, то их окажется по крайней мере в три раза больше. Можно было бы, конечно, составить их список — страницы в две-три, не меньше. Но список запестрит незнакомыми, интересующими теперь лишь специалистов именами второстепенных композиторов. Только изредка попадутся здесь известные имена — Йозефа Гайдна или младшего сына великого Иоганна Себастьяна Баха — Иоганна Кристиана. Они сочинили каждый по опере "Орфей". Но эти "Орфей" не вошли в число самых значительных достижений их авторов.

Нельзя также не заметить, что во второй половине XIX века после появления "Орфея наизнанку", то есть "Орфея в аду" Оффенбаха, античный герой в своем серьезном обличе перестал пускаться в новые музыкальные странствия.

Но вот наступил XX век, исторические пути которого оказались не только небывало грандиозными, но и небывало трудными, сложными. И тогда Орфей вдруг отправился в новые странствия.

Правда, вернее было бы сказать, что это ряд зарубежных композиторов XX столетия, утомившись, а то и заблудившись на его трудных путях и перепутьях, решили отправиться в глубь веков навстречу Орфею, испытанному другу музыкантов. Так, французский композитор Роже-Дюкас написал мимодраму "Орфей" — своеобразное произведение, в котором поет только хор, а солисты пользуются только средствами мимики и танца. При этом Роже-Дюкас, используя современный ему музыкальный язык, стремился приблизиться к самой древней, строгой и суровой трактовке мифа. Мимодрама "Орфей" была впервые исполнена как концертное произведение в Петербурге, в конце 1914 года, и через двенадцать лет поставлена на парижской сцене.

Итальянский композитор Альфредо Казелла написал небольшую оперу "Сказание об Орфее" по знакомой нам пьесе XV века поэта Анджело Полициано.

Три других известных композитора XX века — итальянцы Франческо Малипьеро и Отторино Респиги и немец Карл Орф — наметили себе одну и ту же цель музыкального путешествия. Они отправились в начало XVI века — к "Орфею" Клаудио Монтеверди. И каждый из

них по-своему, но с большой любовью и мастерством отредактировал это замечательное сочинение, начавшее новую жизнь на современной оперной сцене.

Два композитора – австриец Эрнст Кшенек и француз Дариус Мийо решили во что бы то ни стало увлечь Орфея вслед за собой по тяжелым дорогам современности. В результате в их произведениях Орфей так сильно изменился, что стал мало походить на самого себя, даже еще меньше, чем в кривом зеркале оперетты Оффенбаха. В опере Мийо "Несчастья Орфея" герой живет в современной южнофранцузской деревне. Он – сельский лекарь и ветеринар, а Эвридика – цыганская певица и плясунья. Все же несчастья начинаются из-за того, что табор не хочет выдать Эвридику за иноплеменника. О чудодейственной силе искусства здесь нет и речи, осталась лишь тема преданной любви. А в опере Кшенека "Орфей и Эвридика" и тема любви, и тема искусства исказились страшным, кошмарным образом. Мало того, что Эвридика сама покидает Орфея. Искусство Орфея не только не покоряет, но дико ожесточает окрестных жителей, отвлекая их якобы от повседневных трудов. Они поджигают дом Орфея, а его самого убивают. Как поток болезненных кошмаров, звучит музыка Кшенека. Дело здесь, конечно, не в Орфее и не в Эвридике, а в самом Эрнсте Кшенеке, типичном представителе художественного направления, называемого экспрессионизмом.

После страшных потрясений, которые принесла первая мировая война, экспрессионизм распространился в европейском искусстве, особенно в странах, потерпевших тяжелое поражение, таких, как Германия, Австрия (австриец Кшенек написал свою оперу в 1923 году). Художники-экспрессионисты поддались настроениям безысходного пессимизма, болезненного страха перед жизнью. Они перестали верить в высокие человеческие идеалы, в силу любви и искусства.

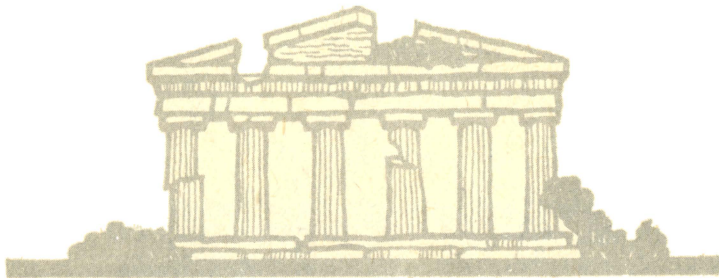
Заметное появление Орфея на перепутьях XX века произошло в 1948 году, когда в Нью-Йорке был поставлен балет композитора Игоря Стравинского, родившегося в России, но с 1914 года жившего за рубежом. В "Орфее" Стравинского сохранен в неприкосновенности весь сюжет античного мифа. Здесь нет никаких кошмарных образов, нет нервных, напряженных звучаний. Даже музыкальная характеристика страшных фурий, как утверждает сам автор, "нежна и неизменно деликатна, как и большая часть этого балета". Но это вовсе не возвращение к Орфею в минувшие века. Это попытка автора балета уйти, отстраниться от острых, сложных конфликтов своего века...

Итак, в XX веке не перестают появляться все новые и новые Орфеи и продолжают жить на сцене прежние, родившиеся в прошлые столетия. И если это образы правдивые, художественно полнокровные, то они могут даже снова ожить после долгого забвения – так, как это случилось с Орфеем из оперы Клаудио Монтеверди и из мелодрамы Евстигния Фомина. Или же они просто живут век за веком – подобно Орфею из оперы Глюка, продолжающему странствовать по сценкам и концертным залам мира уже третье столетие. До сих пор не прекращает своих сценических странствий и "Орфей в аду" Оффенбаха – эта живая, жизненно-правдивая музыкальная карикатура.



ПРОМЕТЕЙ





СКВОЗЬ ТЫСЯЧЕЛЕТΙΑ ВПЕРЕД СМОТРЯЩИЙ

”Вперед смотрящий” — чтобы сказать это на древнегреческом языке, надо произнести всем знакомое, гордое, звучное слово ”Прометей”. Удивительно верно назвали древние эллины величайшего героя своих мифов! Со времени создания первых древнегреческих поэм, пересказывающих миф о Прометее, прошло почти три тысячи лет. И нам теперь, с высоты этих тысячелетий, хорошо видно, как беспредельно далеко вперед смотрел Прометей. Своим подвигом он первый подал великий пример самоотверженной борьбы против тиранов на века и десятки веков вперед — людям, которые жили до нас, живут в наше время и будут жить после нас...

...Титан Прометей осмелился похитить у богов со священного Олимпа огненную искру. Он отдал ее людям, чтобы они, овладев огнем, научились покорять природу, стали сильными и свободными. Узнав об этом, страшно разгневался владыка богов Зевс. Он велел приковать Прометея цепями к дикой кавказской скале, на краю света. Каждый день Прометей подвергался тяжелой пытке: прилетал орел, выклевывал ему печень, а за ночь она опять вырастала. Но не смирился Прометей перед жестоким тираном. Вот как ответил он посланцу Зевса, одному из его угодливых прислужников:

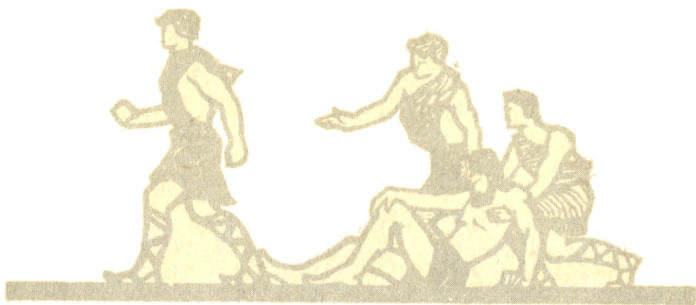
Так знай же ты:
Менять мои страдания
Я на твое не стану
Пресмыкательство!
.....
Скажу открыто:
Ненавижу всех богов!

Эти смелые слова прозвучали в трагедии ”Прометей прикованный”, великого древнегреческого драматурга Эсхила в V веке до нашей эры и устремились вперед сквозь тысячелетия. В XIX веке нашей эры их процитировал в своей философской диссертации молодой Карл Маркс*.

* Советская писательница Г. Серебрякова назвала свою трилогию о Карле Марксе ”Прометей”.

Народная фантазия отнесла Прометея к числу титанов необычайной силы. И Прометей оказался самым могущественным из них — титаном духа, воли. Поэтому достойно воспеть его подвиг оказалось под силу тоже только гигантам литературы и искусства, первым из которых был Эсхил.

А в музыке, кто здесь оказался первым? Судьба музыкального искусства сложилась так, что его стремительное развитие началось в XVII — XVIII веках нашей эры. Тогда и стали появляться музыканты-титаны, непримиримые борцы духа. На рубеже XIX века таким музыкантом стал Людвиг ван Бетховен. Ему-то и протянул через тысячелетия свою дерзновенную руку Прометей...



ТИТАН ПОМОГАЕТ ТИТАНУ

В 1795 году в Вене — столице монархической Австрии — состоялся праздник, который своим непринужденно-веселым демократическим характером весьма отличался от чопорного этикета придворно-аристократических увеселительных собраний и концертов. Это был ежегодный бал художников, для которого лучшие композиторы Вены сочиняли веселую танцевальную музыку, исполнявшуюся оркестром.

На этот раз особый успех имели двенадцать контрдансов, сочиненных двадцатипятилетним Людвигом ван Бетховеном. Они, не в пример другим, были повторены два года спустя и изданы в переложении для фортепиано.

В том же 1795 году Бетховену, автору уже нескольких десятков различных произведений, захотелось заново переработать свою песню "Свободный человек". В ней запевала, поддерживаемый хором, поет: "Свободен тот, кто ничего не может потерять, если он отдал имущество и жизнь за свободу; для него ничего не значит преимущество рождения и титул; кто перед смертью дерзко смотрит на гробовую ступень и на пройденный путь".

Эту песню Бетховен привез в Вену со своей родины — из немецкого города Бонна, столицы маленького прирейнского княжества. Но эта маленькая деспотическая монархия, где на тяжелой службе находились придворные музыканты — дед, отец Бетховена и сам он в юные годы, граничила с Францией. С Францией, откуда вопреки всем цензурным заслонам дул революционный ветер, который жадно вдыхала передовая боннская интеллигенция. В год падения Бастилии девятнадцатилетний Бетховен подписался на издание стихов профессора боннского университета Шнейдера, громившего монархию и проповедовавшего якобинские идеи.

С этой смелой независимостью свободолюбивого духа и прибыл Бетховен в аристократическую Вену. Здесь ему пришлось выступать во дворцах графов, князей и прочих титулованных меценатов (публичные городские концерты давались тогда в Вене всего раз-другой в год). Но при этом Бетховен вел себя чрезвычайно независимо по отношению и к правилам этикета, и к самым сиятельным хозяевам. Тут он был несомненным последователем "свирепого", "неукротимого" демократа Кристофа Виллибальда Глюка.

Столь же независим, смел и неукротим был молодой Бетховен и в

своим искусстве, не только восхищавшем, но и нередко смущавшем, даже пугавшем посетителей аристократических салонов.

”Дух его, — вспоминал один из современников, — рвал все сдерживающие оковы, сбрасывал иго рабства и, победно торжествуя, летел в светлое эфирное пространство. Его игра шумела подобно дико лениющемуся вулкану...” Такой музыке, такой игре уже было тесно во дворцах и салонах. Это искусство стремилось к большой демократической аудитории, к настоящей революционной героике.

Кого же молодой музыкант, распрямлявший могучие плечи, считал настоящими героями, братьями по духу?

Он с жадностью искал их в великом прошлом и в великой современности — в диапазоне тысячелетий. С юных лет Бетховен увлекался замечательными героическими образами древнегреческой мифологии и литературы. Вместе с тем он пристально следил за блестящими успехами молодого французского полководца французской республики Наполеона Бонапарта.

Ну, а при чем же здесь веселые контрдансы для бала венских художников?

При том, что один из контрдансов (по происхождению контрданс — английский народный ”деревенский танец”) Бетховен интересно связал и с мифологической, и с современной героикой.

Из всех двенадцати этот контрданс — самый веселый и жизнерадостный, самый энергичный и окрыленный. Именно к нему и вернулся Бетховен в 1801 году, когда стал писать музыку к картине всеобщего ликования, которой заканчивается его балет ”Творение Прометея”.

По сюжету балета, творения Прометея — это вылепленные им статуи мужчин и женщин. Сердца этих статуй он захотел зажечь огнем, похищенным у Зевса. Осуществить свое желание Прометей смог после ряда довольно путаных происшествий только с помощью богов Аполлона, Вакха, Пана, покровительниц различных видов искусств — муз и Орфея. Так уж захотелось сценаристу балета, который не очень удачно смешал миф со своими домыслами в условном ”развлекательном” вкусе.

Балет не имел успеха. А к музыке Бетховена, состоявшей из большой увертюры и шестнадцати связанных между собой оркестровых номеров, венские критики предъявили особые претензии: ”Слишком серьезна и не годится для танцев”. По очень распространенным тогда понятиям, балету вообще не к лицу была серьезность.

Бетховен придерживался иного мнения. Он решил, что в музыке самой благоприятной почвой для ”Прометеевой искры” окажется молодая, но уже могучая страна Симфония. Ведь в наступившем XIX веке он сам стал великим вождем этой замечательной страны. Ко времени сочинения балета ”Творения Прометея” Бетховен уже написал свою Первую симфонию, трудился над Второй и уже подумывал о Третьей.

Эту третью по счету симфонию Бетховен замыслил как особую, небывалую еще по размаху — настоящую титаническую. Неудивительно, что он создавал ее больше первых двух: от начальных набросков до полного завершения прошло целых три года. Тогда же композитор написал большой цикл фортепианных вариаций на тему финала балета ”Творения Прометея”, то есть опять на тему того же самого контрданса. И ту же самую ”Прометееву тему” он положил в основу финала Третьей симфонии.

В вариациях для фортепиано и в финале симфонии пламя всеобщей радости и ликования разгорается из этой темы "искры" не сразу, а постепенно — и тем ярче его сияние. Бетховен развивает здесь основную музыкальную мысль совершенно оригинальным, небывалым, даже поначалу загадочным образом. Сперва появляется не сама тема контрданса, а другая — размашистая, решительная и какая-то необычная, как бы контурная. К ней присоединяются новые и новые звуковые линии. И вдруг ярко вспыхивает главная тема — контрданс.

А тема-контур? Она не исчезает, а продолжает поддерживать ликующую мелодию. Вот тут-то и разъясняется загадка: оказывается, тема-контур — это нижний голос, басовый фундамент самой темы контрданса. Бетховен как бы выслал его вперед — вернее и шире расчистить путь главной теме.

И по этому надежно проложенному пути начинается настоящее праздничное музыкальное шествие. Особенно многоликим, ярким, захватывающим своим победно-героическим подъемом предстает оно в финале Третьей симфонии Бетховена. По словам знаменитого русского музыкального критика Владимира Стасова, это — "народный праздник, где разнообразные группы сменяют одна другую: то простой народ, то военные идут, то женщины, то дети..."

Могучее воображение Бетховена нарисовало в финале Третьей симфонии монументальную музыкальную картину ликования народа, победившего в героической борьбе. У этого народа есть свой великий герой. О его титанической борьбе, о его высоких подвигах и доблестной смерти в бою рассказывает музыка первых двух частей симфонии (вторая часть — героический траурный марш).

Бетховену страстно хотелось, чтобы подобный великий герой на самом деле существовал в его дни. В то время, когда рождалась его симфония, Европа была полем битв разных народов и над ней, в дыму сражений, вырисовывался профиль французского полководца в треуголке.

Только был ли он настоящим борцом за демократию, настоящим народным героем? Бетховена мучили серьезные сомнения. И все-таки весной 1804 года, завершив симфонию, Бетховен написал на ее заглавном листе посвящение Наполеону Бонапарту. Но тут же пришло известие, что первый консул французской республики Наполеон совершил государственный переворот и объявил себя императором.

"Бетховен пришел в ярость, — рассказывает один из учеников композитора, — и воскликнул: "Этот — тоже обыкновенный человек! Теперь он будет топтать ногами все человеческие права, следовать только своему честолюбию, он будет ставить себя выше всех других и сделается тираном!" Бетховен подошел к столу, схватил заглавный лист, разорвал его сверху донизу и швырнул на пол".

Бетховен удивительно верно предсказал будущее Наполеона. Однако великий композитор не пал духом. Пусть это не настоящий герой, но такой герой все равно будет! И он дал своей Третьей симфонии обобщенное название — "Героическая". Так Бетховен, смело вперед смотрящий неукротимый тираноборец, взяв из рук своего древнего собрата по духу "Прометееву искру", зажег яркий факел героического искусства, посвятив его свободолюбивому человечеству.



ПРОМЕТЕЙ В ПЛАЩЕ РОМАНТИКА

Лет через десять – пятнадцать после того, как родилась ”Героическая” симфония, на окраине все той же Вены, в которой продолжал жить уже немолодой, оглохший, но не сдавшийся в борьбе с жестокой судьбой Бетховен, стал собираться кружок молодых литераторов, художников, музыкантов. Представители нового поколения, они, вступая в жизнь, не дышали вольнолюбивыми ветрами революции. Их окружала атмосфера воцарившейся в Европе политической реакции, атмосфера, пожалуй, самая удушливая именно в Австрии. ”Вдоль всей границы, по которой австрийские области соприкасались с какой-либо цивилизованной страной, – писали Карл Маркс и Фридрих Энгельс, – протянут был кордон цензоров, в дополнение к кордону таможенных чиновников, не допускавших в Австрию ни одной иностранной книги и газеты, прежде чем ее содержание не будет дважды или трижды просмотрено и не будет найдено чистым от малейших следов злокозненного духа времени”. В Австрии были запрещены общественные библиотеки. За каждым неблагонадежным человеком и за каждым самым невинным собранием была установлена строгая полицейская слежка. Не избежали официального выговора от властей за вольнодумство и члены того кружка, о котором идет речь, а один из них был даже выслан из Австрии.

А ведь участники кружка вовсе не были революционерами. Они только вместе читали, беседовали, музицировали. Они крепко дружили, и, располагая очень скромными средствами к существованию, преданно помогали друг другу. Но раз они хотели серьезно мыслить, сообща рассуждать, раз они возвышались над уровнем мещан-обывателей, то уже попадали в число опасных.

Душой кружка был застенчивый, маленького роста человек с сильно близорукими глазами, сиявшими добротой и приветливостью. Беспросветная нужда безжалостно рано свела его в могилу, но она никогда не могла пересилить его любви к людям и к жизни. На вечеринках кружка он не отходил от фортепиано, на котором импровизировал веселые танцы или же по просьбе друзей исполнял свои вдохновенные сочинения, чаще всего – песни.

При жизни композитора, трагически оборвавшейся в 31 год, из шести сотен его песен не было опубликовано и одной трети. Но в скором времени эти песни, внешне столь же скромные, как их автор, заняли

в истории музыки место наравне с фугами Баха и симфониями Бетховена, принеся мировую славу имени Франца Шуберта.

Герой большинства песен Шуберта – простой человек из народа (бедняк-мельник, странствующий подмастерье) – раскрыл в музыке свою удивительно богатую душу, глубоко переживающую чувства любви, дружбы, восхищения природой. Это – один из типичных героев романтического искусства XIX века.

Но лирико-романтическая муза Шуберта воспела и героя-тираноборца.

В 1816 году к девятнадцатилетнему Шуберту пришла делегация венских студентов. Один из них сочинил стихи в честь прогрессивно настроенного профессора. На эти стихи, использовав античный миф о Прометее, Шуберт охотно написал приветственную кантату. Но разве могла она публично прозвучать или быть изданной в Вене? После нескольких исполнений в домашней обстановке ноты кантаты куда-то затерялись и так и не найдены до сих пор.

Но мы тем не менее можем познакомиться с шубертовским Прометеем, ибо композитор спустя три года вернулся к образу мифологического героя – в одной из своих песен, а вернее, в целой героической арии "Прометей". На этот раз слова принадлежали великому немецкому поэту Иоганну Вольфгангу Гете. Прометей в юношеской поэме Гете дерзко восклицает:

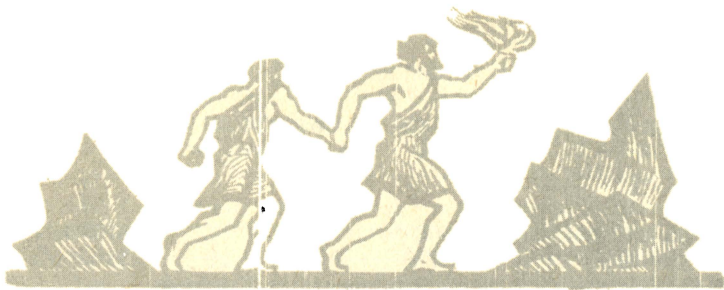
Не знаю презреннее я ничего, чем вы, боги!

Слушая песню-арию Шуберта на слова Гете, мы ощущаем, как даже в творчестве самого скромного задушевного лирика-романтика не погасла "Прометеева искра" беззаветной любви к свободе.

И следующую яркую вспышку эта искра дала в творениях представителя другого, более позднего поколения композиторов-романтиков. У этого другого музыканта была и совсем другая судьба. Он прожил долгую жизнь, полную бурных событий, шумных артистических триумфов. К нему еще в молодые годы пришла европейская слава. Только она не избавила его ни от горьких разочарований, ни от трудной борьбы за художественные идеалы. Это был уже знакомый нам автор симфонической поэмы "Орфей" – Ференц Лист.

Незадолго перед "Орфеем" Лист создал другую симфоническую поэму, которая возникла как увертюра к драме известного немецкого поэта-гуманиста Иоганна Готфрида Гердера "Раскованный Прометей". Однако образы героической борьбы пришли к Листу не только из литературных источников, не только из древнего мифа, но и из ближайшей современности. Всего около двух лет отделяет "Прометей" от сочинений, в которых Лист непосредственно откликнулся на революцию 1848 года. Это "Хор рабочих", славящий людей труда и их борьбу за свободу, и вокальный мужской квартет "Веселый легион", посвященный знаменитому студенческому Академическому легиону – отважному соратнику революционного пролетариата Вены. Через год после "Прометей" Лист создал фортепианную пьесу "Погребальное шествие" – музыкальный памятник трагически погибшим героям революции в его родной Венгрии. Наконец, ровесник "Прометей" – симфоническая поэма Листа "Плач о героях", написанная на материале первой части давно задуманной композитором "Революционной симфонии".

На облике листовского "Прометея" сказалось тяжелое разочарование, постигшее многих художников-романтиков после поражения революции, прокатившейся по странам центральной Европы в 1848 – 1849 годы. В программе к "Прометею" Лист сделал типичный романтический акцент на драматизме личных переживаний героя, а не на его подвиге: "Несчастье и слава! Горе, побеждаемое упорством горделивой энергии, – вот что является содержанием данного музыкального произведения". Но, как и в "Орфее", Лист-музыкант оказался мужественнее Листа-философа. В отличие от программы, в музыке Листа Прометей – действенный герой, борец, для которого никогда не гаснет лучезарный идеал свободы.



ПРОМЕТЕЕВ ОГОНЬ В ПЛАМЕННЫХ ЗОРЯХ НАШЕГО ВЕКА

Оглянемся еще раз на прошлый, XIX век. Его первый, 1801 год явился в музыке своего рода "прометеевым". В этот год был поставлен балет "Творения Прометей" Бетховена и начата его "Героическая" симфония — произведения, венчающиеся победным утверждением одной и той же праздничной, народно-танцевальной темы.

И музыкальная летопись последнего, 1900 года XIX века тоже отметила одно значительное событие. В августе этого года на арене, сохранившейся в южнофранцузском городке Безье со времен Древнего Рима, под открытым небом была исполнена трагедия "Прометей". Выразительную, драматическую и величавую музыку к трагедии написал один из последних композиторов романтического направления — француз Габриель Форе. Но эта трагедия заканчивалась славой "величественным богам, пославшим нам свою улыбку". Неблагодарные люди отвернулись от Прометей, от своего героя-благодетеля. Так во Франции, где ярчайшая тираноборческая искра, блеснув на баррикадах Парижской коммуны, погасла, залитая кровью, накануне XX века пошатнулась вера в новую победную вспышку революционного пламени. Для "Прометеева огня" на европейском Западе наступал как будто бы закат, сгущались сумерки...

Но в это время на востоке Европы, в России, сквозь мрачные тучи уже запылали зарницы, предвещавшие новые, небывалые по грандиозности революционные зори. О них запел смелую песню в первый год XX века горьковский Буревестник.

И неудивительно, что к этим зарницам присоединились вспышки "Прометеева огня" в русском предоктябрьском искусстве. Образ легендарного огненосца ожил в 1905 году в стихах одного из крупнейших русских поэтов того времени Валерия Яковлевича Брюсова. Спустя три года Михаил Фабианович Гнесин, в будущем известный советский музыкант, написал симфоническое произведение, вдохновленное драмой "Освобожденный Прометей" английского поэта-романтика начала XIX века П. Б. Шелли*. В 1909 году выдающийся русский музыкант Сергей Иванович Танеев, которого называли "музыкальной совестью Москвы",

* Произведение М. Ф. Гнесина называется "Из Шелли. Симфонический фрагмент".

сочинил хор "Прометей" (на слова Я. Полонского), посвятив его хору Московских Пречистенских курсов для рабочих — легальной организации, проводившей революционно-политическое воспитание слушателей.

А еще спустя два года Москва услышала самого удивительного из всех музыкальных "Прометеев". Автором его был очень хрупкий, совсем не мужественный с виду человек. Но он, сочиняя "Прометея", был непоколебимо убежден, что в недалеком будущем ему — да именно ему, Александру Скрябину! — предстоит превзойти подвиг титана-огненосца и всемогущей силой своего искусства, своего творческого дара чудесно преобразить все человечество, всю землю, весь космос!

Все свои помыслы Скрябин сосредоточил на одной цели — сочинить такую небывалую могущественную музыку, и он с волнением приступил к первым пробам.

Одной из таких предварительных проб и представлялся Скрябину его "Прометей", или иначе "Поэма огня". Композитор использовал в "Прометее" грандиозный состав оркестра с участием органа и хора, поющего без слов. Большой партии солирующего фортепиано была отведена роль самого героя — огненосца. Своими дерзновенными творческими порывами он побеждает мировой хаос, освещает вселенную сияющим пламенем. Кроме того, в партитуре "Прометея" Скрябин поместил такую нотную строчку, какой никогда не было ни в одном сочинении, ни у одного композитора. Он хотел, чтобы по этой строчке исполнялась партия не скрипки и не виолончели, не флейты и не гобоя или любого другого инструмента, а партия света! Композитор условно обозначил на ней, как должно меняться цветовое освещение зала во время исполнения "Прометея", усиливая впечатление от звучания, от его нарастаний и затуханий, от звуковых порывов и успокоений.

Скрябин не мог осуществить этот свой замысел: в его распоряжении были лишь самые примитивные электрические средства. В наше время инженеры и музыканты работают над созданием такого "инструмента цветомузыки", чтобы композитор мог с его помощью свободно управлять световой окраской пространства в концертном зале — в соответствии с развитием своих творческих идей.

Все предыдущие сочинения Скрябин писал как дальнейшие пробы. Но он успел сочинить лишь ряд фортепианных произведений. Через 4 года после премьеры "Прометея", в 1915 году, Скрябин скончался — сорока трех лет от роду.

Еще немного — и композитор дожил бы до грандиозного революционного преобразования своей родины, открывшего новую эру в истории человечества. Он сам увидел бы тогда, что такое преобразование осуществимо лишь в результате упорной героической борьбы, что искусство должно занять свое почетное место в этой борьбе, но только не в качестве единственной силы.

Интересно, что в эпоху первой русской революции 1905 года Скрябин, воодушевленный мощным общим подъемом, создал свои лучшие оркестровые сочинения — Третью симфонию и "Поэму экстаза". Они воссоздают образы страстной, героической борьбы. В этих произведениях, и особенно в Третьей симфонии, много ярких увлекательных мелодий. В "Прометее" Скрябин передает не процесс борьбы, а лишь от-

дельные грандиозные порывы. Это — ослепительные, но несколько хаотичные вспышки "Прометеева огня". Они внезапно озаряют безграничные горизонты и столь же внезапно потухают, исчезая в непроглядной тьме. В "Прометее" есть немало отдельных поражающих слух звучаний, есть и смелые контрасты, властные призывы, но не хватает увлекательного развития, целеустремленного движения музыкальных мыслей.

Тем не менее скрябинский "Прометей" — яркое знамение предгрозовой, предреволюционной эпохи. Слушая эту музыку, нельзя не ощутить, что она вдохновенно отразила предчувствия стремительно надвигающихся "неслыханных перемен, невиданных мятежей", как говорил современник Скрябина — поэт Александр Блок.



И ДРУГИЕ...

А другие античные мифы, другие мифологические герои, кроме Орфея и Прометея, много ли их в стране Музыки?

Очень много. Для переписи их потребовалась бы целая тетрадь. Особенно густо заселены античными персонажами оперы, балеты, оратории и кантаты XVII – XVIII веков. Значительно реже встречаются они в музыке XIX века. И опять заметно возрастает их число в западноевропейской музыке XX века

Многие мифологические персонажи появляются по несколько раз – в разные века и в разных музыкальных жанрах.

Так, например, знаменитого своими подвигами Геракла можно найти и в одной из реформаторских опер Глюка – “Альцесте” (1767), и спустя сотню лет – в симфонической поэме французского композитора Сен-Санса (“Юность Геракла”, 1877). А из богов древнегреческой мифологии больше всего повезло в музыке, пожалуй, богу света, покровителю искусств Аполлону (в Древнем Риме его переименовали в Феба).

Интересно, что начало тут положили сами древние греки – в самом первом программном инструментальном произведении, упомянутом в летописях истории музыки. Это была пьеса под названием “Битва Аполлона с пифоном” (с драконом) для авлоса – духового инструмента типа современного гобоя. В 586 году до нашей эры за ее исполнение на пифийских играх в честь Аполлона в Дельфах некий Саккад из Аргоса был увенчан лавровым венком.

Кантату “Состязание Феба и Пана” (Пан – бог лесов) написал в первой половине XVIII века великий Иоганн Себастьян Бах.

В оперной трилогии “Орестея”, созданной в конце XIX века известным русским композитором Сергеем Ивановичем Танеевым (автором хора “Прометей”), с образом Аполлона связана замечательная по красоте музыка – гимн свету, разуму, справедливости.

Балет “Аполлон Мусагет” (Мусагет – покровитель муз) сочинил в 1927 году Игорь Федорович Стравинский (автор балета “Орфей”).

Но самыми плодовитыми в музыке были и остаются поныне мифы об Орфее и Прометее, особенно о Прометее. Кроме тех музыкальных произведений, о которых мы рассказали, о нем было создано еще немало других, менее значительных.

Продолжают возникать различные музыкальные “Прометей” и в нашем веке. Это – оперы итальянца Л. Кортезе и румына Д. Поповича, музыка к трагедии А. Боннара по Эсхилу француза А. Онеггера, к тра-

гедии Эсхила – немца К. Орфа, драматическая симфония ”Новый Прометей” болгарина А. Райчева, балет ”Прометеев огонь” чеха Я. Гануша, кантата ”Непокоренный Прометей” советского композитора Л. Пригожина и многие другие.

Думается, что к мифу о Прометее будут еще много раз обращаться музыканты – наши современники и потомки. Правда, героев своих произведений они, возможно, назовут другими именами – ведь у многих народов есть не только свои Орфеи, но и свои Прометеи. Мы знаем, например, предания о монгольских Прометеех – Ерлике, Сагадай-убугуне, Ульгене, о древнекавказском Прометее Амирани. И несомненно, своих Прометеев – неустрашимых тираноборцев и огненосцев – воспевает лира своих Орфеев у множества народов, борющихся сейчас на разных континентах за мир, свободу и счастье.

ОГЛАВЛЕНИЕ

О р ф е й	
Нужно ли Орфею свидетельство о рождении	5
Со стен катакомб на подмости театра	7
Орфей помогает получить свидетельство о рождении самым первым операм	9
Орфей под покровительством кардинала Мазарини	14
Новый оперный подвиг Орфея	16
Орфей в стране Симфонии	20
Орфей в стране канкана	22
Орфей в России	24
XX век не отпускает Орфея с театральных под- мостков	27
П р о м е т е й	
Сквозь тысячелетия вперед смотрящий	31
Титан помогает титану	33
Прометей в плаще романтика	36
Прометеев огонь в пламенных зорях нашего века . .	39
И другие...	42

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ
КНИГИ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА

Кабалевский Д. Ровесники: Беседы о музыке для юношества.

Кани-Новикова Е. Маленькая повесть о Михаиле Глинке.

Музыка-кудесница: Сказки о музыке/ Сост. И. Толок.

Нестьев И. Учитесь слушать музыку.

Никитин Ю. Музыкальная шкатулка: Занимательные задачи.

Пионерский музыкальный клуб. Вып. 21: Книга для чтения/
Сост. О. Очаковская.

Сказка в творчестве Н.А. Римского-Корсакова.

*Вышедшие из печати издания поступают в магазины,
распространяющие музыкальную литературу.*

ИЗДАТЕЛЬСТВО "МУЗЫКА"

**ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ
КНИГИ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА**

Васина-Гроссман В. Первая книжка о музыке.

**Пионерский музыкальный клуб. Вып. 22: Книга для чтения/
Сост. О. Очаковская.**

Скудина Г. Рассказы о И.С. Бахе.

*Вышедшие из печати издания поступают в магазины,
распространяющие музыкальную литературу.*

ИЗДАТЕЛЬСТВО "МУЗЫКА"

Брянцева В. Н.
Б 89 Мифы Древней Греции и музыка. — 3-е изд. — М.:
Музыка, 1988. — 47 с. 3,0 л.: ил.
ISBN 5-7140-0060-9

Интересно и увлекательно автор рассказывает о том, как герои древнегреческого эпоса становились образами старинных опер и современных музыкально-театральных произведений. Издание адресовано детям среднего и старшего школьного возраста, а также широкому кругу любителей музыки.

480200000—172
Б----- 7—88
026 (01) —88

ББК85.31

Научно-популярное издание
Вера Николаевна Брянцева
МИФЫ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ И МУЗЫКА
Издание третье

Редактор *О. Гусева*. Художник *Ч. Сайфи*.
Худож. редактор *А. Зазыкин*. Техн. редактор *Г. Заблоцкая*.
Корректор *Л. Герасимова*.
ИБ № 3754

Подписано в набор 13.03.87 г. Подписано в печать 19.01.88 г.
Формат 60×90^{1/16}. Бумага офсетная № 2. Гарнитура пресстроман.
Печать офсет. Объем печ. л. 3,0. Усл. п. л. 3,0. Усл. кр.-отг. 3,25.
Уч.-изд. л. 2,48. Тираж 100.000 экз. Изд. № 13810. Зак. № 330.
Цена 10 коп.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14.
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

10 коп.

