

ЖОРЖ БИЗЕ



Николай
Савинов



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

«Художник получает правильную оценку лишь через сто лет после своей смерти! Это печально? Нет. Это просто глупо».

Это замечание Жоржа Бизе (1838–1875) в письме к Леони Галеви, несмотря на кажущуюся парадоксальность, в общем недалеко от истины. Исследования французских музыковедов, появившиеся лишь спустя немалое количество лет после его кончины и, в своем большинстве, не претендовавшие на полный охват творчества автора «Кармен», и работы русских исследователей были весьма ограничены отсутствием в то время целого ряда манускриптов великого композитора, в том числе относящихся к таким сочинениям, как «Кубок Фульского короля», «Иван Грозный», «Сид» и другие.

Обнаружение значительного количества этих рукописей, а также поистине подвижнический труд Г. Филенко, собравшей и опубликовавшей в 1963 году почти все дошедшие до нас письма Бизе, открывают новые перспективы в изучении творческого наследия композитора, трагических обстоятельств его жизни и тайны его безвременной гибели.

Предлагаемая книга Н. Н. Савинова — одна из первых отечественных работ, наиболее полно и всесторонне освещающая биографию жизни и творчества великого композитора.

Многие иллюстрации публикуются в России впервые.

-
- [Николай Савинов](#)
 - [В ПОНЕДЕЛЬНИК 21 ДЕКАБРЯ](#)
 - [ДАЛЕКИЕ ГОРОДА](#)
 - [«ПИВНАЯ ВЫНОСИЛА СВОИ ПРИГОВОРЫ»](#)
 - [«НЕТ НИ ПОИСКА, НИ ЖЕМЧУЖИН»](#)
 - [«ИЗ НИКОГО СТАТЬ КЕМ-ТО»](#)
 - [КТО ЗАКАЗЫВАЕТ МУЗЫКУ](#)
 - [«ЖУРНАЛИЗМ ВСЕ БОЛЬШЕ ПРЕВРАЩАЕТСЯ В СКАНДАЛЬНОЕ МЕРОПРИЯТИЕ»](#)
 - [«Я МЕНЯЮ КОЖУ И КАК ХУДОЖНИК, И КАК ЧЕЛОВЕК»](#)
 - [ЖЕНЕВЬЕВА](#)
 - [ДОКУМЕНТЫ ТРАГИЧЕСКИХ ДНЕЙ](#)
 - [«ТЕБЕ ВНИМАЮТ ТЕ, ЧЬЯ МЫСЛЬ ТУПА»](#)
 - [ПОСЛЕ БУРИ](#)

- [БОЛЬШИЕ ТРУДНОСТИ](#)
 - [К ВЕРШИНЕ](#)
 - [КАТАСТРОФА](#)
 - [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ЖОРЖА БИЗЕ](#)
 - [БИБЛИОГРАФИЯ](#)
 - [ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ](#)
 - [Иллюстрации](#)
 - [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
-

Николай Савинов

ЖОРЖ БИЗЕ

«Художник получает правильную оценку лишь через сто лет после своей смерти. Это печально? Нет. Это просто глупо».

(Жорж Бизе — Леони Галеви. Париж, осень 1871 года)

В ПОНЕДЕЛЬНИК 21 ДЕКАБРЯ

В понедельник 21 декабря 1857 года несколько уважаемых парижан собрались на Лионском вокзале столицы, чтобы здесь, в сутолоке и суматохе, попрощаться с молодыми людьми, отъезжающими в дальний путь.

Бросив вещи на бархат купе, пятеро путешественников возвратились на дымный перрон. Почему же минута, проведенная там, в вагоне, странным образом отделила провожающих от пассажиров?.. Словно что-то внезапно сломалось...

Синий сумрак окутал вокзал... Синий сумрак ложится на город... В синем сумраке тает оставленный мир — он так близко, он рядом... Две-три сотни шагов — и ты окажешься в кипении улиц предместья Сент-Антуан... Потом выйдешь на площадь Бастилии, где простреленный гений Свободы беззаботно танцует на позолоченном шаре, увенчавшем колонну, — он танцует, он балансирует, ибо иначе не удержаться!..

Но уже невозможны эти несколько сотен шагов... О, проклятье разлуки! Жребий брошен, жизнью правит минутная стрелка. За вокзальной стеною — Париж, но нет времени для Парижа! Здесь родные, но они, как все прочие — как промышленники из Лиона, как тулонские моряки, как влюбленные, отправляющиеся в Швейцарию, — смотрят на циферблат и считают мгновения, ожидая, когда прогудит паровоз. Так обидно — с ними даже не о чем говорить!..

Это ясно и провожающим, и отъезжающим. Двадцатисемилетний архитектор Эжен Гейм отвернулся, чтобы скрыть набежавшие слезы. Его сверстник, художник Селье, водит по камню носком башмака. Другой живописец, Жюль Дидье, пытается закурить — но прилипчивый ветер гасит спичку за спичкой. Гобоист Шарль Колен адресует Дидье неуклюжую шутку; непонятно, в чем соль, — тем не менее все принужденно смеются.

Независимее остальных — самый младший: в свои девятнадцать он держится молодцом. По мальчишескому легкомыслию? Или просто бодрится, видя, как взволнована мать?

— Не тревожьтесь, мадам, мы за ним приглядим! — говорит Жюль Дидье. И в ответ опекаемый награждает его обезьяньей гримасой.

Мадам Эме пытается улыбнуться. Ах, она понимает... Ну, конечно же, это счастье... Может, даже начало карьеры... Франция оценила талант этих людей... Франция оценила дарование ее сына. Теперь Франция отнимает

его... Но ведь это же ненадолго, всего на три года... Да, на целых три года... Ну а если б он вытянул плохой жребий и стоял сейчас в куче растерянных новобранцев? Все же Римская премия — это лучше, чем военная служба, не так ли? И она совершенно уверена, что товарищи сына — уже взрослые люди! — будут благоразумны... Теперь столько легкомысленных женщин... Кругом столько соблазнов... Двадцать пятого — Рождество, а потом Новый год... Далеко от семейного очага... В такой длинной дороге... Молодые мужчины!.. Будь что будет!.. Судьба есть судьба.

А кондукторы, приближаясь от головного вагона, уже поднимают ступеньки. Для Эме это — словно стук погребального молотка. Отъезжающих просят занять места — и лионский экспресс, испустив клубы пара, отправляется в путь.

Все окончено. Свершилось... Она медленно идет к выходу. С ней прощаются — и она отвечает, словно в полузабытьи. Сквозь какой-то туман она слышит, как муж подзывает фиакр: «Улица Лаваль, 8, пожалуйста»... Как во сне, опускается на сиденье.

Нескончаемой лентой пробегают огни фонарей.

Все. Сейчас они с мужем возвратятся в опустевшие комнаты — и неотвязная память вновь начнет беречь пережитое.

...Ночь без сна, не дающая отдыха... Ночь в декабрьском тумане...

О чем думает Эме?

О своем одиночестве. Даже имя, данное ей при крещении, звучит как издевательство: «Эме»... «Любимая»... Кем?

Отца Эме не помнит. Он был адвокатом в Солесме, но растратил свое состояние на пустые изобретения, на какие-то опыты, докатился до роли содержателя небольшого кафе в городишке Камбре — и жена, мать Эме, его бросила, взяв с собой четырех старших детей. Двое младших — Эме и Камилл — переехали к бабушке в Релянкур. Бабушка ненавидела зятя — Релянкур был для него закрыт. Да и мать тоже не жаловала Релянкур.

В 1837-м мать умерла.

Вот тогда и решили — пора Эме поехать в Париж: там ведь брат, Франсуа, — он единственный выбился в люди... Может, счастье улыбнется и ей?

Но Париж подавил ее. Станный мир, странный город... И дом брата был странным... Здесь, почти в центре столицы, как на какой-нибудь мызе, кудахтали куры: брат раз навсегда объявил яйца с рынка несвежими. А ему нужны свежие — он лечит горло.

Почему-то яичная скорлупа попадает всюду — она даже внутри

рояля. Впрочем, в этом удивительном инструменте можно найти что угодно — чернильницу, спички, нож, перья, недокуренные сигары... Туда все попадает, потому что нет крышки: Франсуа оторвал ее вместе с педалью. Франсуа убежден, что педаль — враг гармонии.

Здесь царит страшный хаос. И, однако, в немыслимом доме то и дело появляются важные дамы и солидные господа — приезжают в изящных кабриолетах брать уроки у прославленного Дельсарта. Они очень богаты — и потому за уроки не платят.

И сюда же — но с черного хода, на кухню, где накрыт стол для бедных — приходят нахлебники, каждый в свой день.

Жена брата приняла и невестку. «Ах, бедняжка! Я вам очень рада!»... А Эме поняла, что она здесь чужая и лишняя. Духовной близости с братом нет: столько лет прожили порознь... Быть нахлебницей — стыдно... Попыталась стать чем-то полезной — навести хоть какой-то порядок в этом интеллигентном бедламе... Но ей ласково дали понять — не она тут хозяйка... Эме чуточку пианистка — но куда ей тягаться с невесткой, удостоенной первой премии Консерватории!.. У Эме есть любимые композиторы — но ведь тут признают лишь старинную музыку!.. Заикнулась о своем преклонении перед Моцартом — и в ответ услышала, будто Моцарт — бессовестный плагиатор, обокравший Галуппи...

Нет, поистине странный мир, где фальшивые величины выдаются за истинные. Впрочем — разве так не повсюду?

Тут пленительно улыбаются — но не следует верить улыбкам. Эме ахает: люди, считающиеся приятелями Франсуа, называют его певцом без голоса и «в сущности — сумасшедшим»... И тем не менее заискивают перед ним: в этом мире нет званого вечера без Дельсарта. Он является, обмотав горло чудовищным шарфом, который должен оправдать хронические трахеиты; но и без голоса он обладает какой-то магией, заставляя сердца трепетать при звуках «Орфея» и «Ифигении». И всегда требует, чтобы аккомпанировали как можно тише. «Но, — отвечают ему, — автор здесь указал форте!» — «Это верно, — говорит Франсуа, — однако в те времена клавесин звучал глухо». Бесполезно его убеждать, что аккомпанемент написан не для клавесина, а для оркестра.

Сумасшедший? Чудак? Нет, есть и система. Он желает, чтобы вокальным занятиям предшествовало знание психологии, анатомии, френологии. Перед тем как начать упражнения, ученикам нужно познать акустику, искусство взгляда и жеста. Изучение природы звука со всеми его нюансами, разнообразием, гаммой окраски становится темой интереснейших демонстраций; чтение и речитативы в высоком регистре,

словесная и вокальная декламация составляют основу доктрины, удивляющей тех, кто колеблется, но делающей фанатиками людей более стойких.

Странная — и по-своему трагическая фигура в сложном мире улыбчивых и учтивых, в тесном мире изысканно равнодушных — но не чуждая этому миру, а рожденная им.

А Эме стало здесь неудобно.

И когда она встретила человека, проявившего к ней интерес, она тут же потянулась к нему. Он всего на пять лет старше и, бесспорно, может считаться красивым мужчиной.

Эме робко сообщила о нем Франсуа.

Брат спросил, из какого он круга. Что ж, пришлось сказать правду: дед — веревочник из Руана, отец — ткач, пропавший без вести в одной из наполеоновских войн.

— А он сам?

— Парикмахер.

— Парикмахер?!.. Но это решительно невозможно! Разве Эме не помнит, от кого происходит их род?

Она помнит: от Андреа дель Сарто. Прославленный живописец посетил город Солесм где-то между 1518 и 1519 годами. Срок недолгий — но много ли времени нужно, чтобы дать жизнь младенцу! Правда, гость второпях не успел зайти в мэрию, а потом, уезжая, позабыл захватить с собой мать и ребенка... Говоря откровенно, во Флоренции у него есть жена... Но, возможно, так принято у итальянцев... И в конце концов — дело не в этом... Благородство — всегда благородство!

Но Эме продолжает настаивать, жених — тоже. Молодой человек собирается взять бесприданницу?.. Может, он... не в себе?.. Ах, влюблен... Вот в чем дело!.. Хорошо. Пусть зайдет.

Он явился.

Претендент производит приятное впечатление... Да, конечно, сословные предрассудки — явление очень печальное... Но — есть правила света, мы ведь не в безвоздушном пространстве! Благородство обязывает! И уж если месье пожелал породниться с почтенной семьей, ему нужно расстаться с этой... несколько (я прошу извинения!)... несколько неприличной профессией!.. Нет другой?.. Очень жалко. Но... как будто, молодой человек увлекается пением?.. Ах, нет данных для того, чтобы стать настоящим артистом... Увы!.. Почему бы тогда не попробовать силы, скажем, на педагогическом поприще?.. Не умеет... Ну!.. Есть система Дельсарта, прогрессивная школа вокала... Разумеется, ею нелегко

овладеть, но — при должном старании... Утверждают — любовь может творить чудеса!..

Чудо было сотворено. 26 декабря 1837 года, вскоре после переезда из Релянкура в Париж, мадемуазель Эме-Мария-Луиза-Леопольдина-Жозефина Дельсарт обвенчалась с профессором пения господином Адольфом-Аманом^[1] Бизе. Знаменитые предки могли спать спокойно — Эме вышла за человека искусства.

Может быть, очаг в ее новом жилище на улице Тур д'Овернь разгорелся чуть ярче, если б Адольф-Аман мог вернуться к своему прежнему ремеслу... Недостаточно ведь объявить себя преподавателем пения — нужно, чтобы в это уверовали и другие... Но взять в руки щипцы или бритву... Что скажут Дельсарты!

А Дельсарты ревниво следили за жизнью семьи. Они вдоволь потешились, когда экс-парикмахер дал первенцу, появившемуся на свет 25 октября 1838 года, сразу три императорских имени — Александр-Сезар-Леопольд — так и было записано в мэрии! Но потом успокоились: при крещении в церкви Нотр-Дам де Лоретт мальчугана нарекли скромным именем Жорж — ординарным и приличествующим бедняку.

Бедняку? Нет. Мир Эме стал щедрым и полным. Ее больше не волновало, что муж пошловато любезничает с посторонними женщинами — что же делать, семья увеличилась и он должен очаровывать клиентуру («Парикмахерская галантность!» — деликатно язвили Дельсарты в семейном кругу). Она стала терпимее к неожиданным выходкам мужа — бурным взрывам почти беспричинного гнева («Он ищет работу и ему не везет»). То, что еще так недавно вызывало потоки слез, потеряло значение. В ее небе зажглось маленькое светило.

Счастье редко приходит как дар — его нужно выстрадать. Роды прошли трудно, и Эме примирилась с мыслью, что детей больше не будет. Тем отчаянней страх за единственного малыша. Легкий насморк воспринимался как бедствие, каждый приступ ангины, которой был подвержен ребенок, становился причиной бессонных ночей. Закутавшись в темный платок, сжав плечи руками, скрещенными на груди, она в нервном ознобе прислушивалась к ночным шорохам улицы, ожидая фиакра с врачом. Каждый взгляд, каждый жест эскулапа она толковала по-своему — ей казалось, что скрывают нечто значительное и тревожное, или же, наоборот, не хотят видеть этого значительного и тревожного, угрожающего жизни ее сына.

А малыш развивался нормально, он был плотным, крепеньким, розовощекимым, со склонностью к полноте. Когда он улыбался, на щеках

появлялись две ямочки, приводившие мать в умиление.

Он едва лепетал, когда Эме начала приучать его к музыке. Впрочем, музыка окружала его с первых дней — колыбельные песни перемежались в этой квартире с вокализмами учеников. Тот момент, когда мальчик повторил ноту, взятую матерью на рояле, показался ей вершиной счастья — хотя это, конечно, могло быть и случайностью.

Эме подолгу гуляла со своим мальчуганом. Выбрав скамейку в каком-нибудь сквере, где набухшие почки каштанов источали запахи смолы и меда, они вместе слушали голос громадного города. Шума на улицах было много. Тяжелые телеги гроыхали по дрянным мостовым, продавцы фруктов, овощей, рыбы, цветов, стекольщики, водовозы, старьевщики, трубочисты наперебой предлагали услуги — и у каждой из корпораций был свой напев. Уличные музыканты — певцы и шарманщики — дополняли эту веселую какофонию.

Жоржу нравились песенки, Эме — тоже. Иногда она покупала листочки со словами и музыкой. А порою Жорж пытался следовать за шарманщиком — но Эме останавливала: это ведь, знаете, неприлично...

Утомившись, они заглядывали в белоснежные кремери, где можно получить булочку за одно су и кофе — его приносила в широких чашечках, «бóлях», миловидная официантка. Сидя за мраморным столиком, мать рассказывала мальчугану нескончаемые истории. А Адольф-Аман потом злился, упрекая жену в слишком долгих отлучках. Впрочем, в праздники он составлял им компанию, и тогда, после чинной прогулки, шли в кафе. Жорж усаживался «как большой», на отдельном стуле, и кудрявая голова неизменно оказывалась ниже необходимого уровня. Тут на помощь являлся веселый гарсон, приносивший подушку и какой-нибудь яркий сироп. Сироп был приторно сладким и его полагалось разбавить водою. Себе Эме тоже заказывала сироп, чтобы не тратиться на дорогой лимонад, а Адольф-Аман требовал пива — кутить так кутить! Принеся все заказанное вместе с несколькими номерами иллюстрированного юмористического журнала, гарсон удалялся. Теперь нужно сидеть очень тихо и, потягивая сироп, слушать музыку.

Мальчику было всего четыре года, когда мать, вместе с начатками грамоты, объяснила ему, что такое ноты. Он потянулся к этой новой забаве. Стоя под дверью отцовского кабинета, Жорж тихонечко вторил сольфеджирующим ученикам. И когда, шутки ради, отец предложил ему сложное упражнение, Жорж исполнил его без ошибки — ведь он слышал эту музыку столько раз!

Эме ударилась в слезы, когда муж объявил ей, что записал мальчугана

в начальную школу — как можно, нет-нет, он еще слишком мал, и он слаб, и ангины, и там сквозняки — а он плохого здоровья... Адольф-Аман расхохотался — это Жорж-то? Да ты посмотри на него — просто кровь с молоком! Мальчик должен общаться со сверстниками. И потом — идут все шестилетние, это закон!

Школу Жорж полюбил — помогало пристрастие к книгам, они были естественным продолжением тех историй, которые рассказывала мать. Эме и обрадовалась, и испугалась — хорошо, разумеется, что малыш любознателен, но ведь это может отвлечь от музыки! Хватит и школьных уроков — их и так слишком много!.. Эме заставляла сынишку часами сидеть за роялем — и он начал этим даже немножечко тяготиться.

О способностях Жоржа рассказали Дельсартам. Франсуа, как обычно, процедил нечто покровительственно-неопределенное. Но жена его искренне заинтересовалась — она очень любила симпатичного малыша. Тут как раз пришло время брать уроки рояля трем ее сыновьям — и Жорж весьма охотно присоединился к двоюродным братьям.

Дельсарт славился бескорыстием. Иенни Линд приезжала к нему из Швеции, Рашель советовалась по поводу исполнения трудных мест роли. У него консультировались Коклен и Фор, занимались принцесса Шамаи, госпожа Ламартин и графиня д'Оссонвиль. Разве можно спросить с них деньги!.. Но с родными церемониться незачем — это же свои люди! Дельсарт тотчас назначил плату за уроки с малюткой Бизе.

Эме очень хотелось, чтобы он продвигался успешнее, чем Анри, Адриан и Гюстав — ее тяготило, что Дельсарты все же смотрели на ее семью немножечко сверху вниз. И она донимала сынишку еще и уроками дома: порою он жаловался, что некогда переменить взмокшую от пота рубашку.

Она торжествовала! Но тут в руки Жоржа попала какая-то приключенческая история и он с новой силой потянулся к чтению. Адольф-Аман и Эме стали припрятывать книги.

Когда Жоржу исполнилось семь, в дом, как заранее было условлено, ранним весенним утром пришел престарелый кюре. Он взял принаряженного Жоржа за руку и повел его в храм — к первому причастию, как в этом возрасте полагалось. Храм встретил их торжественным гулом органа. Это не было новостью для малыша — он ведь и раньше посещал эту церковь, Нотр-Дам де Лоретт! Но сегодня не кто-то, а — представьте! — он сам, Жорж Бизе, оказался в центре события! Его подвели к алтарю, и он вкусил святые дары. Сердце его забилося. А Эме не преминула подчеркнуть — видишь, как прекрасен и разнообразен

мир музыки, в какие запредельные выси она может поднять чистую душу!

Мать решила доказать мальчугану, что могущество музыки куда больше и шире, чем фантазии блестящих писателей — она стала предлагать ему разнообразные пьесы, заставляя читать с листа. После нудных этюдов это было не просто отдушиной — это было открытием! Разумеется, Эме ни за что не разрешила бы, чтобы мальчик пропустил или смазал технически трудное место. Одоление сложностей, штурм невозможного ради прекрасного, путь из мира ученических приблизительностей в ясный мир совершенства.

И все же это был мир ребенка. Мальчугана потрясло то, что у взрослого вызвало бы лишь улыбку: Адольф-Аман возомнил себя композитором. Романсы и вокализы, тетрадь фуг, струнный квартет, фортепианный этюд, посвященный сыну. Не останавливаясь перед расходами, он издал за собственный счет эти великие произведения... Значит, музыку создают не какие-то недостижимые люди?... Значит, и он, Жорж, может попробовать?

Эме не жалела о потраченных деньгах — она выиграла первую битву. Теперь нужно устроить мальчика в Консерваторию. Вряд ли это так уж сложно при влиянии брата в музыкальных кругах!

Оказалось — при академических авторитетах о Дельсарте лучше не упоминать: он в открытую заявляет, что в недуге, преградившем ему путь к карьере оперного певца, виноваты бездарные консерваторские педагоги. Разумеется, можно действовать через третьих лиц — у Дельсарта высокие связи... Но большим людям сейчас не до музыки — время слишком тревожное.

Эме это знает — отчасти по собственному кошельку: вакханалия цен может вывести из терпения и святого. Одним лавочникам это на руку! Эме их ненавидит — она даже пытается спорить, взывая к их совести. А ей вежливо отвечают, что во Франции неурожай. Разве мадам не читает ежедневную прессу?

Нет, она не читает! Вот еще! Очень нужно! Она сердится, когда Адольф-Аман тратится на газеты. Там приятного мало — банкротства, тысячи безработных, демонстрации, сходки, нападения на дома спекулянтов — этим-то поделом! — разгром булочных...

Пока бури еще вдалеке от Парижа, Эме спокойна. Но — согласитесь! — если начинают стрелять рядом с домом...

Ничего себе год начинается — 1848-й! Вечером 23 февраля совсем близко, на бульваре Капуцинок, где они с Жоржем частенько гуляют, — расстреляна демонстрация. В ночь на 24-е появляются баррикады и в

Париже закипают бои.

Эме тоже устраивает баррикаду — небольшую, домашнюю: она заставляет Адольфа-Амана загородить окна в квартире — не дай Бог, шальная пуля... Жоржу и Адольфу-Аману строго-настрого запрещено отлучаться из дома. Супруг все-таки улетучивается.

Он приносит невероятные новости. Монарх смылся!.. Бронзовый бюст Луи-Филиппа вышвырнули из дворцового окна — и он грохнулся на мостовую... На улицу вынесен трон. Два человека на лошадях из королевских конюшен возглавили шествие. Трон несут на руках четверо рабочих, за ними бегут зеваки... Толпа растет. У каждой из баррикад — остановка, и трон служит трибуной для очередного оратора. Наконец все приходят на площадь Бастилии. Там трон сжигают у подножия Июльской колонны под барабанную дробь. Вокруг в бешеном танце мчится взбудораженная толпа.

Жорж слушает, разинув рот. А Эме бранит мужа: «Молчи! Хочешь, чтобы тебя арестовали за распространение слухов?»

— Да все это будет в вечерних газетах! — ухмыляется Адольф-Аман. Вечером парижане читают: «Временное правительство желает республики при условии утверждения ее народом».

Впрочем, с плебисцитом пока не торопятся.

Ну, монархия или республика — у Эме есть дела поважнее: она разбирает домашнюю баррикаду и возвращается к мысли о штурме Консерватории. Адольф-Аман послан к Луи Ализару, солисту Большой Оперы. Ализар не имеет отношения к Консерватории, но у него там друзья.

После короткого совещания решено обратиться к одному из самых влиятельных — Мейфреду, члену Учебного комитета. «Ваш ребенок еще слишком мал», — говорит Мейфред, бросив критический взгляд на Жоржа. — «Это верно, — отвечает отец, — он мал ростом, но знания его велики». — «Что же он умеет делать?» — «Поставьте его спиной к роялю, возьмите любые аккорды — и он определит их без малейшей ошибки».

Испытание состоялось — и Мейфред покорен.

Не довольствуясь этим успехом, Эме теребит и брата. Тот обращается, наконец, к Антуану-Франсуа Мармонтелю — и в последнем семестре учебного года имя Александра-Сезара-Леопольда Бизе (так Жорж значится в официальных бумагах) вносят в консерваторские списки — карандашом, без указания класса, но с правом посещать уроки у Мармонтеля в качестве вольнослушателя. Для Эме это событие более важное, чем внесение в списки членов правительства Франции имени принца Шарля-Луи Бонапарта, племянника покойного Наполеона.

А в Париже опять тревожно — полчища безработных текут в столицу со всех концов Франции.

— Бог знает, чем все это кончится! — негодует Эме. Она снова запрещает Жоржу отлучаться из дома. Хорошо хоть, что Консерватория рядом — нужно пройти только улицу Мартир.

...В тот грозный июльский день — 23-го — Эме отправила сына на урок к Мармонтелю и ушла за продуктами. Вновь подскочившие цены в соседних лавках возмутили ее — и она рассудила, что резоннее съездить на рынок: при тамошнем изобилии, вероятно, все же будет хоть чуточку подешевле.

Она долго бродила по Центральному рынку — прицениваясь, стараясь на каждой покупке выгадать несколько су. Наконец, нагрузив сумку самым необходимым, решила, что пора возвращаться домой. Вдруг откуда-то, очень издалека, донеслись звуки набата — они близились и вот уж и колокола Сент-Эсташ заговорили во всю свою мочь. На рынке поднялась суматоха, лавки начали запира́ть. Эме поспешила к воротам. Навстречу попалась колонна национальных гвардейцев. Это ее испугало. Начавшийся дождь заставил ускорить шаги. Тяжелая ноша оттягивала руку — и Эме подозвала фиакр.

— Мадам, глубоко сожалею, — но в той стороне баррикады.

Ее обожгла мысль о Жорже.

Между тем приближалась гроза. Молния расколола чернильную тучу. Эме побежала. Она все еще надеялась, что удастся на чем-то подъехать к дому. Не тут-то было — муниципальный транспорт уже не работал.

Она повернула на соседнюю улицу. Так и есть — баррикада!.. Час назад тут все было спокойно. Эме в замешательстве остановилась — а ну как начнут стрелять! Но кто-то из-за баррикады ей крикнул: «Мадам, проходите!» Она проскользнула в оставленный лаз.

Дождь не унимался, и Эме порядком промокла. Увидев вторую преграду, она разозлилась: «Позвольте пройти, господа, в самом деле!»

Ответом был хохот: «Пройдите, мадам!»

Больше она не церемонилась. Она шла на приступ — и легко побежала.

Но вид улицы Рошешуар потряс ее: баррикада почти рядом с домом!

Чьи-то сильные руки взяли у нее сумку, помогли перебраться через завалы.

Дома не было никого. Сложив ношу, она побежала по улице Мартир навстречу Жоржу.

Приблизительно в это время Жорж окончил занятия. Он не особенно

испугался, увидев из консерваторских окон, как напротив перестраивается отряд национальных гвардейцев — это было, пожалуй, даже чуточку любопытно. Впрочем, раздумывать некогда, мама будет сердиться, что его долго нет дома — и он выбежал, невзирая на дождь.

Но когда на перекрестке плохо одетые люди на его глазах выворотили из ограды Нотр-Дам де Лоретт — *той самой церкви, где его, Жоржа, крестили!* — массивную чугунную решетку, он в ужасе остановился. Он ждал, что грозное небо вот-вот поразит нечестивцев. Ноги сделались ватными, дыхание перехватило — он понял, что погибнет рядом с этими святотатцами: не станет же Бог разбирать или медлить в своем правом гневе! И точно — как предупреждение свыше, сверкнула громадная молния и, пушечным выстрелом, почти тотчас же грянул гром. А страшные люди уже корезили мостовую. Кто-то запел — с полуфразы, словно вырвалось то, что было в сердце — и все подхватили песню.

Справа послышался топот национальных гвардейцев.

— Беги к маме, малыш! — крикнул кто-то. — Сейчас станет жарко.

Он помчался, не разбирая дороги, подгоняемый звуками песни, и вихрем пронесся мимо Эме — она еле догнала его. На углу увидели Адольфа-Амана — как и Эме, возвратясь и найдя дом пустым, он ринулся встречать сына. Втроем побежали обратно и спустились в подвал, потому что и сзади, и сбоку уже слышались взрывы и выстрелы. Эме долго стучала, чтобы проникнуть в укрытие — испуганные соседи наглухо загородили все окна и входы.

Никто толком не знал, что случилось. Только позднее им стало известно, что толчком оказался правительственный декрет, выдворяющий всех безработных из столицы в болотистую Солонь.

Бои продолжались четыре дня — и все это время дом содрогался от взрывов. Особенно страшными были звуки, доносившиеся с улицы Рошешуар. И хотя это было не самое пекло — основные сражения развернулись в предместье Сент-Антуан, о чем люди, укрывшиеся в подвале, разумеется, не подозревали, — страху они натерпелись немало. На всю жизнь Жорж Бизе запомнил потрясение этих дней.

Наконец шум сражений утих — генерал Кавеньяк вызвал военные части со всех концов Франции против плохо вооруженных повстанцев и залил Париж кровью. Лавочники выбегали навстречу «героям». По бульварам ходили пьяные толпы, похвалявшиеся расправой над инсургентами. Начались аресты, ссылки, прокатилась волна расстрелов.

Как только сняли оцепление с улиц, Эме побежала проведать Дельсартов. Слава Богу, там все уцелели — но Франсуа ей сказал: сейчас

нужно соблюдать величайшую осторожность — и молчать, потому что Париж переполнен шпиками.

Эме взволновалась. Сама-то она давно прикусила язык — но что делать с Адольфом-Аманом! Не далее как вчера она силой увела его из теплой мужской компании, где перемывали кости кандидатам на пост президента республики — Кавеньяку и Шарлю-Луи Бонапарту.

Шарль-Луи ведь и впрямь идеальный объект для насмешек! Коротконогий, с длинным туловищем и нелепыми усищами, он всю жизнь рвется к власти, не брезгуя самыми дикими авантюрами. В 1831-м попытался опрокинуть папский престол, в 1835-м тщился свергнуть Луи-Филиппа, арестован, помилован, сослан в Америку, но оттуда сбежал в Швейцарию. В 1840-м высадился в Булони — вроде бы повторяя каннский демарш «ста дней» дяди. Театральный эффект не удался: дрессированный орел, которого он подманивал куском мяса, спрятанным в «наполеоновской» треуголке, плохо усвоил уроки и не пожелал воспарить над его головой, а потом сесть к нему на плечо. Высадка вообще провалилась. Шарль-Луи оказался в темнице замка Гам, но сбежал и оттуда, поменявшись одеждой с каменщиком.

Говоря откровенно, Эме даже увлеклась поначалу тем, что болтали дружки супруга — но, перехватив цепкий взгляд одного из присутствующих (кстати, то и дело подбавлявшего самые сенсационные подробности), всполошилась и разрыдалась.

— Тебе нужен бесплатный билет в Кайенну?

Тут только супруг опомнился, распрощался, ушел и по дороге домой дал ей честное слово, что перестанет болтать.

Выборы президента были назначены на вторую половину октября. Но Эме волновал другой день. Девятого октября на приемном экзамене в Консерваторию решается будущее ее сына.

Жорж ждал этого искуса совершенно спокойно: не примут — ну и не надо! Будет читать разные книги, а потом станет писателем — это куда интересней и не нужно целые дни торчать за роялем.

А Эме лишилась сна.

Страшный день наступил — и прошел. Было сказано, что о результате пришлют письменное извещение.

Жизнь превратилась в ожидание почтальона.

Наконец он явился.

Листок с грифом «Королевская консерватория Музыки и Декламации». Слово «королевская» зачеркнуто чьей-то рукой — ну конечно, вот уже семь с половиною месяцев у нас республика!

Ниже — «Я сообщаю вам, месье, что вы приняты в число учеников-слушателей консерватории Музыки и Декламации в ожидании вакантного места в классе рояля месье Мармонтеля».

И — приглашение явиться в Секретариат 12 октября в 11 часов с половиной, имея при себе свидетельство о рождении и сертификат о прививке.

В жизни Эме — надежда и маленькая передышка. Очень маленькая, потому что Париж бурлит снова: идут выборы. Но несносней стрельбы на улицах — этот грозный Секретариат, куда нужно представить свидетельство о рождении: до законного срока Жоржу не хватает двенадцати дней!

Обошлось! И тем более кстати, что на приемном экзамене Жорж никого не потряс. Сыграл очень прилично — и все. Правда, месье Мармонтель заявил, что малыш был единственным, кто «со вкусом и без аффектации» смог исполнить сонату Моцарта... Слава Моцарту — и да здравствует Мармонтель!

Теперь трижды в неделю у Эме маленький праздник: она собирает Жоржа в Консерваторию. В понедельник, среду и пятницу нужно быть к 10 утра на уроках сольфеджио у профессора Кроаре. А в 11.30 Жоржа ждет Мармонтель.

В класс приходит ребенок — живой, любознательный, шаловливый и — не очень усидчивый, весь во власти эмоций.

Как раз это и беспокоит Эме. Она хочет, чтобы Жорж понял цену летящего времени.

Мармонтель терпеливее. Ему нравится мальчуган. У малыша есть любимые авторы — и Мармонтель испытывает истинное удовольствие, когда узнает причины тех или иных предпочтений.

Работать приходится много. Помимо всего — еще конкурс Консерватории по сольфеджио. Он приносит Жоржу первую премию и — сюрприз, восхитивший маму и папу: господин Циммерман будет бесплатно давать Жоржу дополнительные уроки по фортепиано — конечно, с ведома Мармонтеля! — и займется с ним контрапунктом и фугой.

Циммерман — личность крупная, исключительная. Лишь недавно он оставил Консерваторию, передав класс Мармонтелю. Его дом — средоточие лучшего в музыкальном Париже. В домашних праздниках Циммермана принимают участие Тальберг, Дюпре, Сивори, Берио, Калькбреннер, Лаблаш, Левассер, Равина, Тамбурины... Здесь разыгрывают вошедшие в моду шарады, устраивают бесконечные шуточные состязания — и в числе «оштрафованных» оказываются то Готье, то Дюма, то Мюссе:

им приходится читать отрывки из своих новых произведений. Лист и Шопен импровизируют на заданные им темы. Полина Виардо и Эжени Гарсиа платят вокальную контрибуцию.

Сюда, на сквер д'Орлеан («Вход через улицу Сен-Лазар, 34», — всегда напоминал хозяин дома) постучался однажды и маленький Жорж Бизе — и был принят с теплом и приветом. Здесь его окружает атмосфера большого искусства, здесь он дышит воздухом горных высот, весьма редко залетающим в мир Дельсартов. Миры рядом — но они никогда не сомкнутся, тут возможно лишь случайное прикосновение. В курятнике высидели орленка. Скорлупа остается — а орленок взвивается в небо. Плоть, рожденная матерью, отделяется от нее. Эме станет опять одинокой — но тут нету предательства, это веление жизни: новое человеческое существо постепенно становится личностью.

Время... Быстролетящее время... Теперь, кажется, Жорж начинает ощущать его цену. Он готовится к конкурсу по фортепиано — это важно и для Мармонтеля: он впервые выводит своих питомцев на открытое состязание с учащимися других классов.

«Вторая премия — Жорж Бизе».

Эме огорчена: всего только вторая! Но в следующем году ее сын получает первый приз. Ему четырнадцать. Курс у Мармонтеля официально закончен — и перед Жоржем открывается путь исполнителя-вундеркинда.

Нет.

Бизе это не интересует. В тот знаменательный день, когда Циммерман обратил на него внимание, открылась иная дорога: сделан первый шаг к сочинительству. Писать для театра!

Быть может, детское потрясение, когда он впервые увидел манускрипты отца, и прошло бы бесследно. Но новая встреча пленила его воображение, иной человек стал кумиром. Он на двадцать лет старше Жоржа. Зовут его Шарль Гуно.

В кругу знаменитых артистов, наводняющих дом Циммермана, Гуно — наискромнейший из скромных. Лишь недавно он снял сутану аббата, — более четырех лет прослужив органистом в одном из парижских соборов. Его духовные произведения уже исполнялись с громадным успехом в Италии, в Германии, дома — во Франции. Но «музыкальный кюре», как он себя называет, отнюдь не отказываясь от создания религиозной музыки, все же чувствует необходимость изменить свою жизнь. Его влечет театр.

Разумеется, он признает, что, говоря строго, «духовная и симфоническая музыка — явление высшего порядка по сравнению с оперой». Но... зато какое разнообразие в выборе сюжетов и какой простор

для музыки, для полета фантазии у оперного композитора!

Под панцирем этих практических соображений пылает любовь: разве можно, будучи парижанином, не поддаться очарованию театра! И Жорж это чувствует — сердцем: он ведь тоже родился в Париже!

Они часто беседуют о театральном искусстве. Выйдя от Циммермана, друзья расстанутся не сразу: так приятно побродить по Парижу! Мост Сюлли... Потом улица Анри-Катр... Затем площадь Бастилии, а с нее начинается цепь парижских бульваров. Бульвар Бомарше — как введение в драматургию... Бульвар Фий де Кальвер... И вот Тампль — бульвар театров. Невелик — вряд ли будет четырехста метров. Но пройдитесь — вас обступит пленительный мир лицедейства.

Тут и крошечный театрик Лазари — играют прескверно... Чуть дальше — театр Фюнамбюль, вотчина знаменитого Дебюро... Театр мадам Саки, пожалуй, не стоит внимания — жалкие драмы и водевили. А в Фоли-Драматик и актеры получше, и спектакли готовят куда добросовестней... Вот афиши Гэтэ... «Гэтэ» — значит «веселье», но нередко здесь плачут над судьбами персонажей романтических драм. А порой и смеются до слез — здесь отлично работают щекотальщики. Что за странное слово? Ну, так называются лица, которым платят за то, чтобы они будоражили зал. Опытному щекотальщику достаточно выразительно фыркнуть или тихо хихикнуть, чтобы публика взорвалась смехом. Люди этой профессии разносторонни: в дневные часы многие из них работают плакальщиками в похоронных бюро.

Пока Шарль Гуно знакомит Жоржа с маленькими секретами театрального быта, позади остаются и театр Франкони, и недавно открытый, но не пользующийся еще популярностью Лирический театр — а с ними вместе и весь бульвар Тампль. Друзья идут дальше. «Порт Сен-Мартен». Это театр настоящий — и порою Гуно приглашает туда юного Жоржа Бизе на пьесы Гюго и Дюма.

Как богат театральный Париж! Но как трудно отворить его двери!

Десятки молодых композиторов дожидаются постановки своих опер, симфоний, кантат, известных только в рукописях профессорам Консерватории. Все захвачено, все дороги закрыты. А ведь есть еще и Итальянская опера — там порою звучат новые сочинения Верди... И театр Комической Оперы — королевство Гретри, Буальдьё, Мегюля, Обера, Тома... И, конечно, Большая Опера — Национальная Академия Музыки: в фойе при жизни Россини поставили его мраморную статую, но царит в этих стенах... Мейербер.

«Мейербер имеет счастье обладать талантом, — говорит Берлиоз,

композитор и критик «Парижской музыкальной газеты», — но и в наивысшей степени обладает талантом иметь счастье».

«Счастье»...

На спектаклях его соперников, даже таких, как Спонтини или Россини, появляются толпы «зевальщиков» — гениальное в своей подлости изобретение Мейербера. Они рассаживаются в разных концах зала, и во время какой-нибудь сладостной россиниевской каватины раздаётся нечто среднее между мяуканьем и завыванием — это нанятые Мейербером субъекты дают понять публике, что «невтерпеж слушать скучную музыку», это, мол, устарело! Иногда появляется сам Мейербер — и он тоже закрывает глаза и притворяется спящим.

Зачем ему это? Блистательный пианист, замечательный дирижер, композитор, чьи оперы пользуются успехом в Италии... Правда, он заявляет, что «был бы много счастливее написать одну оперу для Парижа», нежели для всех итальянских театров вместе взятых. «В Париже... можно найти выдающиеся либретто, и публика восприимчива для любого рода музыки, если только она гениально сделана». Но с 1831 года он имеет успех и в Париже — «Роберт-Дьявол» знаменует собою рождение французского романтического музыкального театра и делает имя автора всеевропейски известным, «Гугеноты» еще более укрепляют его положение всевластного лидера.

Вряд ли французская сцена видела когда-либо подобную роскошь. В «Гугенотах» — и цыганские танцы, и праздники рыцарей, и стычка солдат со студентами, и мрачный католический заговор, и сцены в королевском дворце, и жуткая Варфоломеевская ночь — кровавое столкновение католиков и протестантов. В «Роберте-Дьяволе» огромные хоры демонов поют при поддержке туб, грешные души поднимаются из могил по 50–60 одновременно. «В театре сооружена диорама, — рассказывает Шопен, — где в конце виден *interieur* храма и весь храм, как на Рождество или Пасху, сияет огнями, с монахами и со всей публикой на скамьях, с камильницами, более того: с органом, звуки которого на сцене чаруют и изумляют и почти покрывают весь оркестр. — Нигде не смогут поставить ничего подобного. — Мейербер обессмертил себя! Но зато и просидел три года в Париже, прежде чем ее поставил, и, как говорят, истратил 20000 франков на артистов».

Было бы в высшей степени несправедливо заявить, что успех Мейербера — лишь в кричащей роскоши постановки. Мейербер — музыкант, театральный по самой природе своего дарования, достигающий временами настоящих вершин, экспериментирующий и в гармонии, и в

оркестровке. «Превосходная музыка с ее удивительнейшей, первенствующей между всеми произведениями подобного рода любовной сценой, с ее превосходными хорами, с ее полной новизны и оригинальных приемов инструментовкой, с ее порывисто страстными мелодиями», — писал о «Гугенотах» П. И. Чайковский.

И все же накануне каждого ответственного спектакля Мейербер собирает газетную братию и угощает у Лемарделе, в «Гостинице Принцев» или у «Провансальских Братьев» обедом, способным заставить Лукулла облизнуться в гробу.

Совладелец одного из крупнейших банкирских домов Европы, Мейербер может позволить себе и не такое.

Ему мало иметь успех. Он желает быть единственным, ни с кем не сопоставимым. «Влияние Мейербера, — говорит Берлиоз, — и то давление, которое оказывает он благодаря своему огромному богатству и в равной мере благодаря практичной («les réalités») эклектичности своего таланта на директоров, артистов, критиков, а через них и на парижскую публику, делают почти невозможным всякий серьезный успех в Опере. Быть может, это пагубное влияние Мейербера будет ощущаться еще лет десять и после его кончины. Он *уплатил вперед*, как выражается Генрих Гейне».

Ради этого он способен пойти и на подлость. Сразу после событий 1848 года — премьеры «Пророка», оперы о народном вожде, соблазненном химерой власти и предавшем народ, — вот они, ваши трибуны!

Но искусство жестоко и праведно и не терпит никакой конъюнктуры. Премьера широко разрекламирована. «Я был слишком болен, чтобы пойти позавчера на репетицию, — пишет Шопен, — но рассчитываю на премьеру, которая состоится в ближайший понедельник, — много говорят о *танце* на коньках, о конькобежцах (на роликах) — рассказывают чудеса о пожаре — о прекрасной постановке — и о г-же Виардо, которая в роли матери заставляет всех плакать». «Он дотащился... на первое представление «Пророка» и в ужасе от этой рапсодии», — продолжает Делакура рассказ Шопена.

Жорж Бизе бесконечно далек от политики. Его увлекает романтика театрального зрелища. Пережитое в полутемном подвале рядом с грохочущей баррикадой улицы Рошешуар — кроваво и страшно. То, что здесь, на сцене театра — заговоры, бунты, взрывы — увлекательно и красиво. Один из тех, кому суждено ниспровергнуть мейерберизм, Бизе сейчас сравнивает Мейербера с Микеланджело и Бетховеном.

У Бизе есть пристрастия, есть симпатии, есть идеалы, может быть, не всегда им осознанные. Одного не хватает — собственного лица. Он

усердно работает — но в этих пробах пера слишком много наносного. Внешним блеском «салона» начинающий композитор пытается возместить отсутствие глубины. Не случайно его первое, входящее в «официальный» список сочинение — «Большой концертный вальс» 1854 года. Эта пьеса создана в классе Жака-Фроманталя-Эли Галеви, куда Жорж поступил после окончания курса у Мармонтеля.

Дела здесь поистине удивительны. Профессор является на занятия, когда хочет. Его тут же обступают какие-то люди, к Консерватории отношения не имеющие, — безвестные композиторы и певцы. Не все они бесталанны — в свое время Галеви помог и Оффенбаху, и молодому Рихарду Вагнеру. Галеви к тому же безостановочно сочиняет по заказам различных театров и порою приносит в класс и свои незаконченные партитуры — времени у него всегда не хватает. Не все его опусы получают признание парижской публики, но уж с этим ничего не поделаешь. Главное — занять позицию, не пустить конкурента. Галеви это умеет.

Кое-кто говорит — в педагогике у него нет системы, как и в творчестве, он плывет по течению... Но студенты довольны, класс всегда переполнен, появляются и ученики других профессоров композиции. Может быть, молодежь привлекает принцип мэтра — ничему не мешать, ничего не навязывать? «Я знакомлюсь с тем, что они мне предлагают, — говорит Галеви, — и я с интересом поправляю их симфонии, увертюры, вальсы, романсы. Когда один из них принес мне кадрили, я поправил ему и кадрили».

В этом классе можно сделать любое дружеское замечание, здесь никто не боится оспорить чье-либо мнение, включая мнение мэтра. «Тут царило взаимное обучение», — вспоминал позже Сен-Санс.

Сен-Санс мог бы добавить — «тут царило и безудержное озорство», и одним из объектов стал Луи-Антуан Клаписсон — способный скрипач, но посредственный композитор. Клаписсону уже за сорок и он яростно рвется к профессорской должности; чтобы утвердиться в Консерватории, он даже продал дирекции свою коллекцию музыкальных инструментов, выговорив себе должность ее хранителя.

Однажды ночью он услышал зловещие голоса, доносившиеся через открытую форточку: «Клаписсон! Клаписсон!» Решив, что начался пожар, угрожающий драгоценной коллекции, он в ночной рубашке рванулся к окну: «Что случилось?»

Воцарилось торжественное молчание. Потом кто-то — Клаписсону почудилось, что Жорж Бизе — произнес: «Невозможно смердит ваша музыка». Взрыв общего смеха покрыл эти слова.

Узнав о случившемся, Эме пришла в ужас. И хотя Жорж заявил о своей непричастности к дерзкой проказе, Эме настояла, чтобы он написал Клаписсону извинительное письмо. Жорж не спорил. Был составлен выразительный документ, где филигранная каллиграфия соседствовала с озорными аббревиатурами.

«Маэстро и блестящий художник, вы одна из наиболее сияющих вершин музыкального искусства — вы член Академии, кав. орд. Поч. Легиона. Вы сочинили великолепные партитуры «Обещания», «Фанш» и «Гибби» и еще массы опер, получивших по справедливости огромную популярность. Я, месье, не более как самый ничтожный из ваших поклонников. Сегодня, месье, я вас приветствовал — и вы мне не ответили. Несравнимая дистанция, которая нас разделяет по возрасту и положению, не извиняет вашего пренебрежения, чтобы не сказать бестактности. Вы слишком высоко поставлены, чтобы я мог хулить ваше поведение — это ваше дело, если вы не хотите ответить благосклонной любезностью на столь искреннее выражение моего уважения и, я повторяю, моего преклонения. Я хочу думать, что вы поступили так по невольной забывчивости. Но ничто не мешало вам заметить меня нынешним утром — если, конечно, не считать окружающего вас сияния славы. Остаюсь, уважаемый мэтр, с глубоким к вам почтением. Ваш смиренный и покорный слуга — Ж. Б.»

— Идиотская выходка! — заявила Эме. Жорж поклялся, что уничтожит святотатственный документ. А потом до Эме дошли слухи, что над текстом послания потешается вся Парижская Консерватория. Этого мало! Оказалось, что Жорж Бизе создал и исполняет траурно-триумфальную композицию «Похороны Клаписсона»!

«Фанш» — это было издевательское сокращение имени героини оперы Клаписсона. Траурным маршем из «Фаншонетты» и начиналось эпохальное произведение Жоржа.

Сначала — процессия членов Академии в парадных мундирах. Затем — траурная речь, произнесенная Обером. Потом — аллегро участников процедуры, одержимых страстным желанием поскорей отвязаться от этого дела.

Вторая часть — Апофеоз. Душа Клаписсона, увешанная всеми академическими регалиями, со шпагой на боку, отправляется на кладбище без провожатых и возносится к небесам. Бог, окруженный знаменитыми композиторами, принимает гениального Клаписсона в сонм бессмертных. Бетховен приветствует новичка первыми тактами своей Пятой симфонии, но невежественный Клаписсон принимает их за тему из «Фаншонетты».

Клаписсон возмущен — этот неуч Бетховен искажил его музыку! Смущенный Бетховен повторяет начало симфонии (оно звучит у Бизе в правой руке), но Клаписсон обстреливает венского классика мелодиями своих романсов (левая рука). Баталия разгорается. Наконец Бетховен плюет на это дело и ретируется. Поле битвы остается за Клаписсоном, и мелодии «Фаншонетты» достигают своего апогея.

Как вам нравятся эти проказы?! Клаписсон — лицо важное, член всевозможных жюри!.. Боже, что это вообще за пора — никакого уважения к авторитетам! Да и сами авторитеты... Час от часу не легче!

Ранним утром 2 декабря 1851 года парижане читают сообщение, расклеенное по всем улицам:

«ИМЕНЕМ ФРАНЦУЗСКОГО НАРОДА
ПРЕЗИДЕНТ РЕСПУБЛИКИ
ПОСТАНОВЛЯЕТ:

Статья 1. Национальное собрание считать распущенным.

Статья 2. Восстановить всеобщее избирательное право. Закон от 31 мая считать недействительным.

Статья 3. Французский народ призывается на свои избирательные пункты.

Статья 4. В пределах всего 1 военного округа объявляется осадное положение.

Статья 5. Государственный совет считается распущенным.

Статья 6. Выполнение настоящего приказа возлагается на министра внутренних дел».

И министр — будьте уверены! — действует: еще до объявления президентской воли. Пятнадцать народных депутатов, пользующихся правом неприкосновенности, арестованы на дому этой ночью.

Но ведь не прошло еще и трех лет с того дня, когда Луи-Наполеон «перед Богом и людьми» присягнул Конституции, 68-статья которой гласит: «Всякое мероприятие, посредством которого президент республики распускает Национальное собрание, отсрочивает его заседания или препятствует осуществлению его полномочий, является тягчайшим государственным преступлением.

Совершив такого рода действие, президент тем самым оказывается отрешенным от своей должности, гражданам вменяется в обязанность отказывать ему в повиновении; исполнительная власть по праву переходит к Национальному собранию. Члены Верховного суда немедленно собираются в полном составе, всякий уклонившийся считается преступником; они созывают в назначенное ими место присяжных, чтобы

судить президента и его сообщников; они сами назначают членов коллегии, на коих возлагаются обязанности прокурорского надзора».

Но, как говорится, — «гладко было на бумаге». В действительности — все принципиально наоборот.

Эме видит на прокламации подпись господина Гюго и припрятывает его книги — мало ли что. Вскоре становится известно, что Гюго эмигрировал, чтобы избежать ареста, — и Эме поздравляет себя с предусмотрительностью.

Вновь стреляют, снова выросли баррикады... Волнуются студенты... Не дай Бог, чтоб и Жорж...

Нет-нет... Эме тревожится напрасно — впечатления, полученные в том подвале, возле улицы Рошешуар, еще слишком живы в душе ее сына. К тому же он действительно очень много и увлеченно работает. Получил первый приз по органному классу господина Франсуа Бенуа... Пишет множество сочинений в классе месье Галеви — Вальс для хора с оркестром, учебные фуги, две песни, оркестровая увертюра... Не забыт и театр — одноактная музыкальная шутка «Дом доктора» на либретто Анри Буатто — в добрых старых традициях. «Очень хочется замуж, — поет юная героиня. — И какой смысл упрямиться, если вдруг мне посватают симпатичного парня!»

Но наивная миниатюра не находит признания. «Не беда!» — утешает своего ученика Фроманталь Галеви.

Да, пожалуй что так! Что дала бы премьера маленького произведения в каком-нибудь третьеразрядном театрике?

Галеви убежден — нужно думать о настоящем, серьезном, нужно добиться государственного признания. А его может дать только первая Римская премия Академии Изящных Искусств. Уже в первый год обучения Галеви предложил Жоржу принять участие в конкурсе. Первое место — это три года обеспеченной жизни: два — в Риме, один — в Германии, а после — премьера театрального сочинения, пусть небольшого, всего лишь одноактного, но — на одной из лучших сцен Франции!

Но Бизе не торопится — нет, сначала необходимо проверить свои возможности. Он внимательно изучает премированные кантаты прошлых лет — «Возвращение Виргинии», потом — «Товий и ангел»; Бизе пишет на эти же тексты 18 страниц партитуры. Фрагмент из «Элоизы де Монфор» — еще 20 страниц. Вслед за этим — романс и баллада из «Очарованного рыцаря», каватина и романс из «Эрминии»... Пробы пера.

Эти пробы удачны. Бизе очень легко имитирует стиль премированных произведений. Ничего, что отсутствует творческий почерк — у него уже

есть мастерство и он может писать так, «как все». Его новый Ноктюрн фа-мажор — это 120 тактов в стиле Фильда. По просьбе Гуно он делает фортепианное переложение его партитур — сначала хоров из «Улисса», а потом и «Окровавленной монахини» — и это полное проникновение в «стиль Гуно», на этот раз — не холодное: «Гуно — самый совершенный из французских композиторов», «один лишь Гуно — фигура, позади него — никого». Так считает Бизе.

Он лелеет множество собственных планов — но они как первый снег: выпадет и растает. Он и сам, вероятно, не знает, чего, в сущности, хочет...

Вдруг все отброшено: 29 сентября 1855 года на бумагу наносятся первые мысли, первые такты симфонии. Что случилось? Исчез интерес к драматическим формам, забыт театр?

Нет. Здесь снова влияние Шарля Гуно.

После не слишком большого успеха двух опер — «Сафо» и «Окровавленной монахини» — Гуно пишет симфонию Ре-минор, сочинение, очаровавшее Жоржа Бизе.

Возможно, что без партитуры Гуно не родилась бы и Юношеская симфония Жоржа. Достаточно сопоставить, чтобы найти много общего — вплоть до отдельных текстовых реминисценций.

И все же решает не это. Здесь все гораздо сложнее и похоже на глубинную связь между жизнью отца и рождением сына. Пусть отцовское изначально. Все же новая жизнь формируется в чреве матери. Ребенок наследует черты матери и отца — но он не полное их повторение. Это новая жизнь, иная личность, со своим характером.

«Юношеская симфония»... Здесь не только Гуно. Здесь находят и влияние Моцарта, и связь с ранним Бетховеном... «Классический четырехчастный цикл с обычным расположением частей»... Все это правда — но правда не вся.

Удивительная симфония — словно луч солнца, пробившийся сквозь утренний туман и осветивший грядущее.

Вспышка света, энергии, юношеского оптимизма — таковы первые такты. Игра тембров, динамические перепады, наивная простота модуляций. Музыка светится, как драгоценный камень, где каждая грань излучает особый, неожиданный и чарующий отблеск.

Тихий голос гобоя... Все стихает, когда рождается эта нехитрая песня, отзвук светлой печали.

Пока — все по классическому образцу: главная и побочная партии, разработка, реприза, утверждающая основную тональность... Но есть неожиданность в этой классической форме. Словно издалика, возникает

сигнал валторны. И он повторяется. Что это? Зов в дорогу? Предвестие разлуки? Может быть. Но все это будет не скоро. Душа полна радости.

Легкой дымкой овевает и начало второй части. Из короткой формулы (только три звука) рождается тема восточного склада. Ее поет голос гобоя. Образ далекой страны, может быть — медленный танец, ритм которого отбивают неспешно звучащие тамбурины?

Потом надвигается буря — недолгая, но жестокая. И снова покой.

Третья часть — грациозное скерцо в стиле старинной балетной музыки. Круговой танец, построенный на грациозной игре тембров. Квинты виолончелей, альтов и валторн, — словно звуки волынки, — отмечая начало Трио, зовут нас на праздник. Может, это сельская вечеринка где-то на юге страны? А четвертая часть симфонии, полная стремительного движения, блеска, радости, темперамента, кажется, переносит нас в самую гущу веселой толпы.

Картинка итальянского карнавала?

Ничего этого еще не было в жизни Бизе. Но... все БУДЕТ. Будут свет и печаль разлуки, будут яркие впечатления от путешествия по югу Франции, будет и праздник в Италии — карнавал.

Что же это — провидение гения?

Как случилось, что после малозначительных, в основном подражательных произведений вдруг родился шедевр?

Объясненное чудо — уже не чудо. Можно лишь строить догадки. Да, симфония, как и прочие сочинения этой поры, подражательна тоже. Но салонные и учебные пьесы рождены беззаботным «и я так могу!»... А симфония Шарля Гуно... Это нечто прекрасное. Настоящее. Дивное. Здесь задача иная — хоть немного приблизиться к идеалу.

Партитура окончена и... отложена в сторону. Показать ее старшему другу? Нет. Неловко. Ведь это все-таки подражание. Даже есть очень похожие мелодические обороты...

Проба сил? Эскиз к будущим сочинениям?..

Как бы он удивился, если б кто-то сказал, что симфонию Шарля Гуно забудут, а его партитура, обнаруженная случайно в 1933 году, привлечет своей прелестью знаменитейших дирижеров, облетит всю вселенную — и потомки удивятся совершенству его внутреннего слуха, подсказавшего эти тончайшие оркестровые краски. Ведь на концертной эстраде эта музыка никогда не звучала при жизни Бизе!

Впрочем, где бы ей и прозвучать! В Париже — всего два оркестра и дают они в общей сложности 12–13 концертов в год. Кто же станет возиться с сочинением неизвестного композитора? Деньги на переписку

нот... Часы для репетиций... Да и время не благоприятствует серьезной музыке — император (да, теперь уже он — император!) затевает Всемирную выставку и Париж 1855 года объявляется центром вселенной, точнее — вселенскою ярмаркой. Император занят саморекламой. Обывателям — утомленным, перепуганным отгремевшими бурями — он гарантирует успокоение: Париж — светоч для всех народов, «Империя — это мир!»

«Какая великолепная ложь! — скажет Ги де Мопассан. — Найдя четкую формулу, можно уже не бояться собственного народа». Войны с Китаем, Мексикой, Австрией и Россией... «Империя — это мир!»... Тысяча двести наград армии, ни одной — литературе, наукам. «Великолепное достижение нашего прогресса, нашей цивилизации, современного состояния общества, — горько иронизируют известные литераторы братья Гонкур. — Грубая сила у нас — все, она всем завладевает. Мы уподобились гуннам и не можем больше ни в чем упрекать варваров!»

Подходит к концу затеянная императором перестройка столицы. Рушатся исторические кварталы. Аферы, бесконечные спекуляции, скандальные разоблачения. Очевидно, что скоро придется убрать префекта — барона Оссмана: он один, мол, виновен во всем, что творится!

Столица — словно гигантский кафешантан. Мишурный блеск золота в газовом свете, муть в головах, одурманенных ложью и пивом, оружие посетители кабаре, бегущие гарсоны, дым сотен дрянных сигар, дирижеры, управляющие грохотом духовых оркестров — чем оглушительнее, тем лучше... Выкрики модных певиц с взлохмаченными шевелюрами... Эй, кто задерет ногу выше?.. Адольф-Аман как-то повел Эме в подобное заведение — нельзя же все-таки отставать от эпохи! Эме высидела недолго — и потом все пыталась понять: что же было наиболее отвратительным? Пожалуй, все же толпа — отупевшая, обнаглевшая, требующая от искусства только то, что ей понятно, неспособная оценить подлинное и пытающаяся сбросить все высокое в грязь, низвести до своего собственного жалкого уровня. Кто принес эту пошлость в Париж? Иностранцы? Или сами французы? Как ужасно, как стыдно на этом отвратительном торжище, где жонглируют суррогатами!

Что ждет Жоржа в сбесившемся мире?

Эме понимает, что давно уже потеряла влияние. Она даже не рискует советовать — что она может сказать, если первый, старший друг сына, Гуно — и тот растерян, обескуражен постоянными неудачами... Хорошо еще — есть Фроманталь Галеви, боец опытный, много раз побывавший в огне. А он вновь повторяет — нужна Римская премия. Это шаг,

выделяющий из толпы.

В мае 1856 года по настоянию Галеви Жорж Бизе принимает участие в конкурсе.

Первый тур пройден успешно — вокальная четырехголосная fuga без сопровождения и небольшой хор на предложенный жюри текст приняты благосклонно. Теперь главное: 22 дня в относительной изоляции (нельзя переписываться, дабы конкурсанты не могли получить у кого-либо помощь или совет, но... разрешено с шести до восьми вечера принимать друзей во дворе Института и даже устраивать веселые обеды с шампанским, во время которых, конечно, можно сообщить все, что угодно, устно и письменно). За это время следует написать кантату «Давид» на текст мадемуазель Монреаль, скрывшейся под псевдонимом Гастон д'Альбано.

Кантата Бизе признана лучшей — но, увы, это плод разума, а не сердца. Протей снова пошел по дороге, проторенной другими. Если это расчет — то он верен: новаций комиссия не одобряет. Но в данном случае конкурс не приносит желаемого результата: первая премия не присуждена никому, а это значит, что не будет трехлетней стажировки в Италии и Германии.

Вскоре — новое и совсем неожиданное испытание.

5 июля 1855 года, в маленьком помещении неподалеку от Елисейских Полей, где шумела Первая всемирная парижская выставка, бывший виолончелист и дирижер Комеди Франсез Жак Оффенбах открыл крохотный театрик «Буфф-Паризьен». Монополия крупных государственных зрелищных заведений связывала его по рукам и ногам: пантомимы с участием не более пяти актеров, одноактные комедии не более чем с двумя персонажами, песенки для одного-двух исполнителей — без театральных костюмов, цирковые и танцевальные номера с участием не более двух актеров. Но мелодическая щедрость, неисчерпаемые ритмические находки, остроумие, легкость, умение Оффенбаха откликнуться на злобу дня сделали свое дело. Гениальный директор театра в конце концов опрокинул нелепые ограничения, завоевал широчайшую популярность и перенес представления в новое, более приспособленное и вместительное помещение — пассаж Шуазель 73, на бульваре Монмартр. В рекламных целях он объявил конкурс на создание одноактного комедийного произведения для его театра. Условия — длительность до 45 минут, четыре вокалиста и тридцать музыкантов в оркестре. Необходимы идеи и запоминающиеся мелодии. В составе жюри — Фроманталь Галеви, Эжен Скриб, Франсуа Обер, Амбруаз Тома, Франсуа Базен, Виктор Массе, Шарль Гуно; одни имена чего стоят! Премия — 1200 франков и золотая

медаль. В печати Оффенбах излагает свой взгляд на сущность жанра и цели его театра — «спектакль, где бичуют порок».

Это, в общем, прекрасная ложь — вполне в духе времени. В моралисты Оффенбах не годится — он умеет подметить уродливое, высмеять власть имущих, но у него нет позитивной идеи.

«Доктор Миракль»... В либретто Леона Баттю и Людовика Галеви (племянника Фромантала), предлагаемом конкурсантам, нет и отклика на современность. Офицер влюблен в дочь судьи, но папаша ненавидит военных. Сменив платье, офицер нанимается к судье лакеем — и готовит такой омлет, что старцу кажется, будто его отравили. Срочно вызванный доктор обещает спасти пациента, если тот отдаст ему руку дочери — и судья соглашается. Нужно ли говорить, что под видом врача в дом является сам офицер!

Бизе принимается за работу. Необходимы идеи? Пожалуйста! В первой же сцене сон героев нарушает «военный оркестр»: кларнет, тромбон, большой барабан и тарелки. Это звучит так забавно, что Оффенбах запоминает эту находку. В 1873 году он повторит ее в одной из своих оперетт.

Прелесть мелодий, озорные музыкальные характеристики, полный юмора «квартет с омлетом», начинающийся торжественно-неторопливо и доходящий до неистового темперамента... Шуточная «буря в стакане воды», вырастающая из грандиозного начала увертюры — все это нравится членам жюри. Конкурсная комиссия делит первую премию между Жоржем Бизе и Шарлем Лекоком. Бизе счастлив, а болезненно самолюбивый, уязвленный сознанием своей физической неполноценности хромоногий и желчный Лекок возмущен — он считает решение подлой интригой, затеянной Галеви в пользу его «любимчика Жоржа». Публика же принимает оба произведения с поразительным равнодушием — каждое выдерживает только одиннадцать представлений. Оффенбах, впрочем, к большему и не стремится — реклама сделала свое дело, внимание публики привлечено, а личный успех Бизе или Лекока Оффенбаху не нужен. Все же премьера «Доктора Миракля» знакомит публику с новыми именами и — сверх того — открывает молодому Бизе дверь на знаменитые «пятницы» Оффенбаха. Здесь царит необузданное веселье. На одной из пятниц Бизе исполняет партию фортепиано в пародии Эдмона Абу «Трубадур» — сам Абу поет главную роль. Опера — «итальянская», исполнители — тоже, разумеется, «итальянцы»: Джакомо Оффенбаккио, Лео Делибистино и «il maestro Bizetto». Гвоздем вечера, данного в честь «неизбежного конца света», становится полька Делиба, которую автор танцует соло. В другой

раз Бизе участвует в «пятиактной исторической драме» «Найденное дитя, или Взятие Кастельнадара». Оффенбах, видимо, никак не может пережить успех вердиевского шедевра, если возвращается к нему второй раз. Драма, впрочем, имела громадный успех — зрители хохотали до слез.

В качестве лауреата оффенбаховской премии Жоржа Бизе представляют маэстро Россини — чести приглашения в этот дом удостоивают только избранных. Верди познакомил здесь парижан со своей новой оперой «Риголетто» (особенное впечатление произвел квартет из последнего акта), Сен-Санс впервые обнародовал «Тарантеллу для кларнета и флейты», здесь играли свои последние произведения Лист и Антон Рубинштейн.

Встреча с русским маэстро произвела неизгладимое впечатление. «Лист походил на орла, Рубинштейн — на льва; те, кому доводилось видеть эту мягкую лапу хищного зверя, обрушивающего свою могучую ласку на клавиатуру, никогда не смогут этого забыть», — писал позже Сен-Санс. А Бизе спустя три года, узнав о триумфе в Париже Анри-Шарля Литольфа, заявил: «Я не слышал Литольфа, но утверждаю, что он не может быть одареннее Рубинштейна, во всяком случае как пианист».

Визиты к Оффенбаху и Россини повторялись все чаще. Правда, субботние вечера у Россини, несмотря на любезность хозяина, грешили все-таки чопорностью и налетом мещанства. Одну из стен кабинета занимала коллекция музыкальных инструментов, среди которых красовалась внушительных размеров клизма. На специальных подставках были выставлены для всеобщего обозрения знаменитые россиниевские парики — один будничной и два-три воскресных: их Россини надевал один на другой, отправляясь в церковь — он боялся простуды.

Нет, конечно, невозможно сравнить эти вечера с тем, что когда-то происходило в доме покойного Циммермана. Там служили искусству, отнюдь не занимаясь созданием или ниспровержением авторитетов. У Оффенбаха без этого не обходится, а присмотревшись к гостям Россини, Бизе с удивлением констатирует, что рядом с настоящими художниками попадаются и совсем непонятные личности — вроде отставного кавалериста Карафы, которого Россини сделал профессором Парижской Консерватории — он считает своей обязанностью помогать соотечественникам-итальянцам. Еще в 1833 году Берлиоз опубликовал уникальную по лапидарности рецензию на оперу Карафы «Великая герцогиня», выдержавшую всего два представления: «Мадам при смерти. Мадам умерла!» «Господин Карафа мне этого не простил!» — заметил впоследствии Берлиоз.

И Россини не простил тоже.

Да, конечно, не дай Бог вступить в конфликт с Россини или Оффенбахом — без великого множества неожиданных и коварно рассчитанных неприятностей в этом случае не обойтись.

Впрочем, к Жоржу Бизе здесь относятся хорошо. Эме очень рада, когда в начале мая Жорж приносит домой фотографию Джоаккино Россини с его лестным автографом — ей даже кажется это добрым предзнаменованием перед новым искусом, предстоящим ее сыну: Жорж вступает в новую серию испытаний на соискание Римской премии. На сей раз молодым композиторам предложен текст кантаты Амадея Бурьона «Кловис и Клотильда».

История о принятии христианства королем Хлодвигом (Кловисом) вряд ли способна вызвать подлинное вдохновение. Бизе работает очень упорно — но опять ситуация складывается не в его пользу. На первой баллотировке он получает только один голос, на второй и третьей — по два, а четвертая добавляет еще только один. К счастью, это предварительные голосования среди членов музыкальной секции. Вслед за этим собираются все академики и их общий вердикт часто оказывается полярно противоположным решениям музыкантов, многие из которых попросту интригуют в пользу своих учеников.

Так происходит и на этот раз. При последнем прослушивании кантата Бизе получает 16 голосов из 30 возможных.

И вновь, как и девять лет назад, но теперь уже на улице Лаваль^[2], 8, куда переехала семья Бизе, приходит старенький почтальон и Эме дрожащими от волнения пальцами вскрывает конверт.

Снова официальный бланк — голова шлемоносной Минервы и гриф: «Институт Франции, королевская Академия Изящных Искусств». Слово «королевская» опять зачеркнуто, вместо него вписано «императорская».

Несколько ниже — «Непременный секретарь Академии — господину Жоржу Бизе, обладателю первого большого приза по музыкальной композиции».

...«Никто, кроме тебя и твоих родителей, не испытывает такого счастья, как я, от новости, которую ты сообщил нам сегодня... Жизнь конкурсанта для тебя завершилась; началась настоящая жизнь артиста; жизнь серьезная и строгая, потому что ты теперь должен судить себя сам», — писал Шарль Гуно Жоржу.

Гуно не присутствовал при вручении премий, происходившем по традиции в первую субботу октября. 8 октября Берлиоз писал Эскюдье: «Ты слышал, конечно, о новом несчастье, поразившем семью Циммерман:

бедняга Гуно сошел с ума, он находится в настоящее время в клинике доктора Бланша».

Женатый на одной из дочерей своего покойного учителя, измученный постоянной, глухой неприязнью между женой и его матерью, которую он боготворил, Гуно заболел столь жестоко, что боялись не только за его рассудок, но и за его жизнь. 11 октября в одной из церквей Буживаля была отслужена месса за его здоровье, причем партию органа в «Sanctus», принадлежащем перу Гуно, исполнил Бизе. К счастью, 18-го «La France musicale» объявила, что Гуно находится на пути к полному выздоровлению.

В декабре он прислал Жоржу рекомендательное письмо к своим римским друзьям, фотографию с автографом и экземпляр «Серенады для фортепиано и фисгармонии» — «моему дорогому другу Жоржу Бизе — память и прощание». Госпожа Циммерман, теща Шарля Гуно, снабдила Жоржа письмом к семье Шевре, живущей в Риме. Рекомендательные письма написал и Россини — к либреттисту Феличе Романи и библиотекарю Неаполитанской консерватории Франческо Флоримо.

Увидев, что маэстро Россини столь внимателен к начинающему композитору, Мишель-Анри-Франсуа-Венсан-Поль, он же Микеле-Энрико Карафа ди Колобрано — тот самый музыкальный профессор от кавалерии — тоже написал рекомендательное письмо к композитору Меркаданте, директору Неаполитанской консерватории. Пусть Меркаданте увидит, какого блестящего положения добился он, Карафа, в Париже — нечего было смотреть на него сверху вниз там, на родине! Карафа передал это послание Жоржу в запечатанном виде. Учувя подвох, Жорж вскрыл конверт.

«Молодой человек, который передаст тебе это письмо, прекрасно учился. Он получал высшие награды в нашей консерватории. Но по моему скромному мнению, из него никогда не выйдет драматический композитор, ибо что касается темперамента, то у него нет ни...» Дальше следовало краткое, но нецензурное.

— Вот старый идиот! — заметил по этому поводу Жорж. — Обещаю тебе, о, отец Карафа, написать когда-нибудь твою биографию и привести в конце книги это письмо с автографом! Это будет назидательно!

Через три года, когда Жорж Бизе возвратился в Париж, Карафа полюбопытствовал, помогло ли письмо.

— Ах, месье, — улыбаясь, ответил Жорж. — Когда получают автограф такого человека, как вы, его хранят!

Итак, испытания позади — и пора собираться в дорогу, чтобы попасть в Рим не позднее конца января — иначе пропадет часть стипендии.

Римских лауреатов в этом году шестеро. Пять решили отправиться вместе. Шестой — скульптор Шапю — догонит их в пути.

Ах, какое увлекательное занятие — обсуждать маршрут будущего путешествия!

Разумеется, много полезных советов мог бы дать Шарль Гуно — ведь он тоже в свое время был удостоен Большой Римской премии и проделал весь путь из Парижа в Италию!.. Но тогда, 18 лет назад, поездов на Лион еще не было — Шарль Гуно сел в карету, совершавшую регулярные рейсы от улицы Жан-Жак Руссо, и поехал в ней до границы. А там наняли ветурина.

Ветурин! Vetturino! В этом слове — романтика, хотя перевод прозаичен: экипаж. Путешествуя в ветурине, вы могли останавливаться, где угодно, чтобы полюбоваться прославленными пейзажами. «А теперь гроыхающий паровоз уносит вас, как самую обыкновенную вещь, через те же места, — если только не под ними, — и вы пожираете пространство с бешеной скоростью болида», — вздыхает Гуно.

Решено! Они тоже увидят то, что видел Гуно. Эка важность, что ветуринов больше не существует! Поездом до Лиона, а там — не спеша, наслаждаясь дорогой, — они будут переезжать в экипажах из города в город. Их багаж пойдет малой скоростью. Гейм, Селье, Бизе, Дидье, Колен — «путешественники налегке».

...Он пришел, наконец, этот день. Синий сумрак окутал вокзал... Синий сумрак ложится на город... В синем сумраке тает оставленный мир.

Грусть разлуки недолговечна, если вы молоды.

Ах, какая веселая ночь — ночь без сна, ночь в вагоне экспресса!..

Ах, какая печальная ночь, — ночь без сна, не дающая отдыха, ночь в декабрьском тумане... Эта первая ночь в опустевшей квартире.

Робкий солнечный луч слишком холоден, чтобы высушить слезы Эме.

Она так одинока...

ДАЛЕКИЕ ГОРОДА

22 декабря 1857 года в 7.30 утра поезд остановился в Лионе.

Бессонная ночь, разумеется, утомила. Но кто думает об усталости, впервые попав в чужой город!

Они вышли на улицы, вымощенные маленькими булыжниками — острыми, в форме груши... Прогулялись по набережной Сен-Клер вдоль течения бурной Роны и увидели в сорока лье слева, среди облаков, очертания гор Дофине.

Стук отворившихся жалюзи раньше, чем вывеска под балконной решеткой, привлек их внимание. Время завтрака — и они заглянули в небольшое кафе.

— Есть зелень, дичь... Есть отличное божоле...

— Не с утра же...

— Господа, вероятно, с парижского поезда? Уверяю, такого вина вы в Париже не пили...

— Что ж, попробуем?..

День начинался прекрасно.

— Посмотрите, что написано на бутылке: «Пейте меня прохладным, или я умру, не раскрыв своего секрета»... Пользуйтесь жизнью, пока это возможно. Знаете, что сказал о Лионе Сенека? «Между крупнейшим городом и отсутствием города прошла только одна ночь». Нерон сжег его, господа. Правда, потом Рим прислал много денег и Траян все отстроил... Вы впервые в Лионе? О, тогда поднимитесь на башню Фурвьер. Вы увидите место, где Рона сливается с Соной.

— Говоря откровенно, нас больше интересует картинная галерея.

— Как раз рядом с собором Фурвьер. Через Ботанический сад, а оттуда — на площадь Терро. Дворец Святого Петра. Это и есть музей.

— Благодарим вас, вы очень любезны.

— Это мой долг, господа. Долг патриота Лиона... Милый лионец показался им менее обаятельным, когда принес счет. Это было такое грабительство, что Жорж не удержался от спора — в нем жил характер Эме! — и, к собственному удивлению, победил. «Все остались очень довольны моей бухгалтерией», — сообщил Бизе матери.

Они добрались до музея — но он был еще на замке. Пока побродили вокруг. Когда-то здесь жили монахи, а еще раньше, при римлянах, в этом месте творили таинства тавроболия. Жрец спускался в глубокую яму, над

ним закалывали быка и кровью его окропляли жреца — так, чтобы капли попали на все части тела. Это крещение кровью совершалось раз в двадцать лет.

На глаза нашим путникам попался обломок надгробного камня. «Вечная память душе усопшего Виталина Феликса, ветерана легиона... Минервы, человека мудрого и преданного, торговца бумагой, известного своей честностью... Он родился во вторник, ушел на войну во вторник, был уволен в отставку во вторник и умер во вторник...»

Друзья переглянулись: ведь был как раз вторник...

Так прогуливались, пока не открылся музей — и Жорж записал в дневнике, что он восхитился «двумя Перуджино, отличным Фландреном и одним Геймом» — в музее оказалась картина отца его компаньона по путешествию. Там имелись и Рубенс, и Веронезе, и Карраччи, и — «Жертвоприношение Авраама» кисти Андреа дель Сарто: Жорж встретился и со своим предполагаемым предком.

В полдень, по невозможной дороге — с холма на холм — они отправились в Льеж. То и дело на пути попадались большие телеги, запряженные шестерней, — растительное масло, сухие фрукты, мыло... Богатства этого края растекались отсюда по всей стране. Осмотрели античный храм и готическую церковь Святого Маврикия... Поднялись на развалины древнего театра, потом — к крепости, полускрытой бурно разросшимися виноградными лозами.

Но настоящая вакханалия виноградарей началась в Сент-Коломбе.

Потом были Валанс и Оранж.

Страна, где они родились, раскрывала им свои объятия.

Встреча с новым — неизменно событие в жизни художника. Он — натянутая струна. Невозможно коснуться ее, не вызвав ответного колебания. Секрет творчества — отзвук. Это нечто, от художника не зависящее. Он для этого создан. Другие — с иным складом души — наслаждаются, потребляя. А творец призван множить — хочет он этого или не хочет. Жизнь взаимы, наслаждение под проценты.

Рождество они встретили в Авиньоне. Серебряный гул плыл над городом, завораживая и окрыляя. Сотни заговоривших колоколов!.. Им показалось, что это уже Италия. Улицы — полутемные, узкие, защищенные тентами от палящего солнца... Мужчины в потрепанных куртках, небрежно наброшенных на плечо — смуглые, с горящим взглядом... Женщины, чья задорная грация обещает, но способна в тот же миг и лишит всех надежд.

«Я больше узнал, больше передумал за восемь дней, чем за всю мою предшествующую жизнь», — написал Жорж родителям 29 декабря.

Ним, Арль, Марсель — здесь Жорж впервые увидел море, — Тулон, Ницца, Генуя, Пиза, Лукка, Пистойя... Флоренция.

Путь шел вниз, с Апеннин. И однажды, в сиреновой дали, перед ними распахнулась равнина — и они увидели купол Санта-Мария дель Фьоре.

Наугад, по незнакомым улицам, пропахшим оливковым маслом, они шли туда, где маячил гигантский шедевр Брунеллески. Купол то появлялся, то исчезал за каким-нибудь поворотом, заслоненный стенами ближних зданий. Запутанный лабиринт, где, казалось, еще звенели клинки гвельфов и гибеллинов, мрачновато-прекрасный, величественный и манящий. Они устали и в конце концов расположились рядом с собором на отдых, наблюдая за потоком прохожих. На душе Жоржа было тревожно — по дороге он заглянул на почтамт, но письма из Парижа там не оказалось.

Мимо шли капуцины, полускрывшие лица под своими неизменными капюшонами, францисканцы в коричневых сутанах, подпоясанных белым шнуром... Перемешиваясь с итальянской, звучала то английская, то испанская речь — бесчисленные туристы, казалось, заполнили весь город, и пятерка парижских счастливцев влилась в их поток.

Он понес их по улице Кальцайуоли к площади Синьории. Здесь когда-то пылали картины и книги, брошенные в огонь покаяния по призыву Савонаролы, а потом загорелся костер, на котором сожгли самого проповедника. Через шесть лет на этой же площади чернь забросала камнями микеланджеловского Гиганта, позднее прозванного Давидом, — флорентийцев смутила его нагота.

Конный памятник Козимо I Медичи, «Фонтан Нептуна» Джамболоньи, роскошно орнаментированный Бартоломео Амманати... Шедевр Донателло «Юдифь», тогда стоявший еще перед фасадом дворца, украшенным девятью гербами коммун города и часами, установленными в 1667 году... Знаменитый «Персей» Бенвенуто Челлини с автопортретом скульптора на шлеме героя — его они увидели под сводами лоджии Ланци, укрытыми и «Похищение сабинянок» Джамболоньи, и древнегреческую скульптуру «Аякс с телом Патрокла», и шесть женских античных статуй, и медальоны с рельефами «Добродетелей», помещенными Аньоло Гадди в 1384–1389 годах над пилонами фасада, и фигуры двух львов, фланкирующие средний проем — одного, относящегося к незапамятным временам, и другого, созданного в 1600 году Фламинио Вакка... Музей под открытым небом, повседневность Флоренции, ее слава, ее красота...

Дальше, дальше...

Обнажив головы, наши путники вошли в Санта-Кроче, где, напротив гробницы Микеланджело, покоится прах Галилея — победа науки над

церковью, запретившей когда-то погребение еретика в освященной земле.

Сколько славных имен! И еще одно — неотрывное от Флоренции: ведь отсюда и прибыл во Францию человек невысокого роста с душой гиганта — Андреа дель Сарто. Бизе осмотрел все творения своего дальнего предка — пришлось хорошенько побегать по городу. Дворик Братства босоногих кармелитов... Монастырь Сантиссима Аннунциата... Монастырь Скальцо, фрески монастыря Сан-Сальви... Шестнадцать картин в галерее Питти... «Мадонна с гарпиями», «Портрет молодого человека», «Девушка с томом Петрарки» в галерее Уффици...

И еще одно, может быть, наивысшее потрясение: усыпальница Джулиано и Лоренцо Медичи, где почти не обращаешь внимание на фигуры гордых представителей власти («Кто это заметит через несколько столетий!» — сказал Микеланджело, когда его упрекнули в отсутствии портретного сходства), — но не можешь оторвать восхищенного взора от скульптур Дня и Ночи, Утра и Вечера. Шедевр Микеланджело, созданный в 1520 году для Новой сакристии базилики Сан-Лоренцо.

Но — увы! — первая же встреча с музыкой принесла жесточайшее разочарование. Они были на «Ломбардцах» Верди. «Это очень плохо».

Прав ли он? Как могли не затронуть его души хотя бы потрясающие хоровые ансамбли? Может быть, такой отзыв могло вызвать несовершенное исполнение? Недаром же он вспоминает одного из учеников отца, уверяя, что Гектор Грюе имел бы громадный успех, если бы выступил здесь...

Ему кажется, что в современной Флоренции много жизни, движения, но нет ни одного талантливого человека — ни музыканта, ни поэта, ни художника — абсолютно никого. «Мы снова ходили в театр: это отвратительно! В Лазари сыграли бы лучше... Странно видеть столь славную страну впавшей в подобное оупение. Кстати, я убежден, что упадок в искусстве — неизбежное следствие политического упадка».

Какой неожиданный вывод для еще так недавно далекого от «политики» Жоржа Бизе...

А политика властно вторгается в жизнь. 14 января в Париже, на улице Лепелетье, перед началом спектакля в Большой Опере, в карету Наполеона III летят три бомбы. Множество жертв, но Луи-Наполеон и императрица Евгения не пострадали. Главой заговора оказался Феличе Орсини, карбонарий, а затем мадзинист, совершивший дерзкий побег из тюрьмы. Он утверждает — имея к тому основания, — что свобода Италии, утерянная в 1849 году, невозможна без социального обновления всей Европы, одним из столпов реакции в которой он считает Наполеона III.

Италия забурлила, судьбы четырех заговорщиков вылились в

национальную проблему — некоторое время Наполеон III даже думал, что ему придется помиловать Орсини, но тот не пожелал снисхождения. «Сообщи мне об этом все подробности, — попросил Бизе мать, — ведь мы живем как кретины. Впрочем, в Риме у нас будут газеты».

Да, пора уже думать о прибытии в Рим.

В последний раз поднялись они на холм сада Боболи, навестив его уникальные гроты, и прошли по галерее Питти, прощаясь с ее сказочными богатствами.

И вот снова дорога — по горным склонам, через бесчисленные перевалы, среди виноградников, где под солнцем юга скоро проснутся могучие лозы и иссиня-черные гроздья дадут жизнь знаменитому кьянти, сложной гамме достоинств четырех благородных сортов винограда.

Все дальше и дальше.

Небольшой городок Кастильоне, приютившийся у обрыва, с кампаниллой, словно воткнутой в бесконечную синь... Тразименское озеро, где когда-то Ганнибал одержал победу, потрясшую Рим... Примостившийся на горе городок Орвьето.

Они едут мимо маленькой речки — это начинается Тибр.

Горные кряжи отступили назад. Одинокие пинии подчеркивают ширь просторов... На фоне далеких вершин — акведук Клавдия... Аппиева дорога — по ее обочинам в конце 70-х годов первого века до нашей эры возвышались кресты, на которых были распяты воины Спартака.

Ниточка горной дороги ведет их туда, где смешались века и события и скрестились судьбы многих народов. Рим. Величие и бессилие, благородство и подлость, пики взлетов и бездны падений.

Плеск фонтанов сливается с шумом дождя. Вот и цель путешествия — вилла Медичи, окруженный большим садом дворец. Аннибал Липпи построил его для кардинала Риччи, Микеланджело перестроил для Алессандро Медичи. Наполеон I в 1803 году купил этот дворец. Кусочек Рима, Риму более не принадлежащий. Вилла экстерриториальна — и этим пользуется ее директор, господин Виктор Шнетц: он скрывает здесь нескольких бывших бандитов, с которыми свел знакомство во время своих путешествий по диким горам страны. Состарившиеся, но не прощенные государством, отставные разбойники работают тут поварами — и, по отзывам некоторых, стряпают, как убийцы. Зато в беспокойной Италии, по неписаному закону, никто из джентльменов удачи не тронет французских пансионеров.

Впрочем, новоприбывшим рассказывают нечто ужасное. Суми, гравер, перевязав себе глаз, уверяет, что ранен ножом. Рим после семи вечера

объявляют скопищем жуликов и рассадником малярии. Для шестерых парижан приготовлен ряд приятных сюрпризов — хромоногие столики, держащиеся на честном слове и с грохотом обрушивающиеся при первом к ним прикосновении, самоскладывающиеся кровати, берущие в плен слишком доверчивых. Но утром все выясняется — это традиция, так встречают каждого новичка. Что же — шутка есть шутка, стоит ли обижаться?

Его поселили на самом верху правой башни, «самой высокой в Риме», как о ней, шутя, говорили, в конце винтовой лестницы, в легендарной «турецкой» комнате, расписанной Орасом Верне в ориентальном стиле, — с арабскими надписями над кроватью, дверью и окнами. Пестрые птицы порхали по стенам, а из окон открывалась панорама Вечного города. Здесь он прожил месяц, так как предназначенное ему постоянное помещение было еще занято предшественником. «Одним словом, я устроился замечательно. Кормят просто и хорошо. За бельем следят и хорошо стирают. Только слуги небрежны, а поэтому в скором времени я научусь сам чистить свое платье».

Раз в год стипендиаты должны посылать в Париж свои отчетные работы. А в остальном свобода почти безгранична. Занятий никаких. Чаще всего они болтают в расположенном неподалеку кафе Греко — во времена Бизе темном и грязном, но... пользующемся непонятной популярностью у заезжих артистов.

Дождь уныло барабанит по крыше, превращая новичков в арестантов. Раз нельзя прогуляться по Риму — самое время поразмыслить о предстоящей работе... Бизе хочет принять участие в объявленном в Париже конкурсе — он напишет «*Te Deum*». Это духовное песнопение выбрано вовсе не потому, что он добрый католик — нет, причина прозаичней и проще. Во-первых — это условие конкурса, во-вторых — это деньги. Премия — 1500 франков — позволила бы по дороге в Германию, где он должен провести третий год стажировки, заехать в Швейцарию и, кроме того, помочь материально отцу.

Ах, а дождь все идет — невозможно осматривать Рим, когда нет солнца: все выглядит слишком печальным, словно шедевры архитектуры заимствуют у светила свой блеск. Но вот хмурые тучи рассеялись — и Бизе спешит познакомиться с городом. «*Foro Romano*», форум Нервы, форум Траяна, вилла Людовизи, чаша древнего Колизея, базилика Святого Петра и, разумеется, Ватикан.

Во Флоренции Бизе видел великолепные вещи — «но я мог их предвидеть, в то время как Микеланджело!..»

Его все удивляет и все... забавляет: смешные Мадонны под каждым фонарем, сохнувшее на всех окнах белье, кучи навоза на площадях... Даже нищие: плохо одетый субъект просит у него милостыню и, получив мелкую монету, долго, с презрительным видом, вертит ее между пальцев, затем швыряет на землю и, достав из кармана изысканный портсигар, предлагает Бизе сигару стоимостью в полтора раза дороже.

С несколькими приятелями Бизе нанимает экипаж, чтобы принять участие в карнавале. Нет ничего увлекательней этого зрелища. «Все окна украшены прелестными женщинами, почти сплошь одетыми в римском стиле. В воздухе — дождь цветов и confetti, одни вас украшают, другие пачкают. Но когда на плечах серая блуза, с дамами обмениваешься цветами, а с мужчинами гипсовыми шариками без всякой боязни выпачкаться. Г-н Шнетц устроил костюмированный бал. Я заказал жене одного нашего слуги восхитительный костюм бебе и имел самый бешеный успех, который целиком относится к портнихе. Я сохранил все принадлежности костюма, чтобы показать его тебе после моего возвращения и, в случае необходимости, надеть», — пишет он не одобряющей лишние траты Эме.

Ему хочется создать оперу «в римском стиле» — и он выбирает сюжет «Паризины», полузабытой оперы Доницетти. Но эта работа будет возможна только в следующем, 1859 году. Теперь же нужно корпеть над «*Te Deum*»-ом — «Трудно чертовски».

Разумеется, прежде всего необходимо проникнуться настроением духовной музыки — и где, как не в Риме, найдешь образцы!

Наступает Святая неделя. В Риме она обставлена очень торжественно. Но и тут Жоржа ожидает разочарование.

«Знай, — пишет он матери, — что теперь с музыкальной точки зрения это не более чем постыдные фарсы... Вот в чем они состоят: нужно с утра надеть фрак и провести четыре часа у порога Сикстинской капеллы, и это — чтобы услышать наискучнейшую музыку. Вот и все. Вдохновляешься здесь творениями великих мастеров, еще больше — творениями Бога, природой, наконец, воспоминаниями о прошлом, но совсем не этими смешными церемониями, в которых роскошно одетый манекен служит зрелищем для глупо любопытствующей толпы. Единственно, что величественно и производит сильнейшее впечатление, так это благословение на площади св. Петра. Итак, теперь ты достаточно осведомлена о Святой неделе в Риме. Скверную музыку в сочетании с недостойной комедией, в которой повинны папа и кардиналы, — вот все, что я увидел и услышал».

«*Te Deum*» все же закончено. Бизе находит его то хорошим, то —

отвратительным. Одно совершенно ясно — он не способен писать религиозную музыку.

И действительно — премию получает другой, Адриен-Норберт Барт.

Что случилось? Изменило всемогущество гения? Исчезла былая легкость, позволявшая представлять в самых разных обликах? Ведь все так удавалось до последнего времени — холодная грация салонных мелодий, патетика конкурсных кантат, юмор комической оперы...

Или, может быть, это именно гений требует, наконец, своего настоящего выражения? Ибо гений — это всегда непохожесть, оригинальная интонация, личностная печать... Вероятно, настала пора, когда вслед за освоением созданного другими нужно сделать и свой собственный шаг в неизведанную глубину...

Это длинный процесс. Иногда нужны годы.

Бизе этого еще не знает. Происшедшее он считает досадною неудачей. Ну да ничего! Виноват, вероятно, жестокий приступ ангины, поразившей его в дни работы над отвергнутым произведением. Ну конечно, все дело в этом! Господин Венти, врач-итальянец, пустил ему кровь и поставил двенадцать пиявок к горлу, господин Мейер, французский врач, прописал превосходное полоскание, от которого сразу же стало легче. И, что порадовало особенно — оказалось, что здесь его уже полюбили: в дни болезни дверь в комнату не закрывалась, такую массу визитеров он принимал.

Он часто бывает теперь на приемах во французском посольстве и встречается там с интереснейшим человеком — русским послом Николаем Дмитриевичем Киселевым. Между юношей и пятидесятивосьмилетним вельможей завязывается горячая дружба.

Эти светские связи очень беспокоят осмотрительную Эме.

«Заниматься политикой, боже мой! — успокаивает ее Жорж. — Да ведь здесь даже не знают, что творится кругом и нисколько не стремятся узнать! Живут чисто артистической жизнью, то есть все интересы, чуждые искусству или благосостоянию каждого индивидуума, полностью изгнаны из существования».

Он пишет неправду. Когда речь заходит о намерении его двоюродного брата Адриана Дельсарта вступить во Французский оккупационный корпус, Жорж Бизе демонстрирует отличное знание политической обстановки.

Он говорит не только о лихорадке, изматывающей силы французских солдат. Он упоминает в письме к матери о непрекращающихся конфликтах между представителями двух армий — французской и итальянской.

«Генерал говорил мне недавно: «Нужно прекратить эти ссоры любой ценой. Ну а чтобы добиться их прекращения, есть лишь один способ — карать всех, правых и виноватых, французов и итальянцев, солдат и офицеров». Прав или виноват, выведен ли из себя одним из этих грубиянов итальянцев, можно быть уверенным, что получишь два месяца тюрьмы и плохую аттестацию. Если ранишь или убьешь — положение серьезней! А если самого убьют или ранят?»

Он касается и своих «прохладных отношений» с большинством офицеров.

Это не просто сведения, собранные ради Адриана Дельсарта. Нельзя жить в стране и не дышать ее воздухом.

А ситуация очень сложна. Италия — под гнетом австрийцев. Преследуя личные интересы, Наполеон III затевает брак своего двоюродного брата с дочерью короля Сардинии. Тридцатилетний развратник — не пара шестнадцатилетней девушке, воспитанной в строгих правилах. Тем не менее брак заключают — с этим связано подписание договора о французско-сардинском союзе для войны против Австрии с целью образования королевства Верхней Италии под эгидой Савойского дома.

Вспыхивает война. В битве при Мадженте одержана первая значительная победа. Наполеон III и Виктор-Эммануил вступают в Милан. Гарибальди занимает Бергамо. Австрийцы разгромлены и при Сольферино.

Бизе воспринимает это по-своему — он рад ослаблению клерикалов. «Мы нашли очень красивую собаку, которую назвали Маджента. Когда мы ее зовем на улице, священники строят восхитительные гримасы».

И вдруг Наполеон III посылает генерала Флери к Францу-Иосифу. Перемирие. Почему? Что случилось? Ах, все очень просто! Императора Франции испугал подъем мощного освободительного движения. Это может привести к созданию сильной, единой Италии, сорвать планы гегемонии Франции. Австрия и французы предпочитают разделить сферы влияния.

Живой ум Бизе откликается на события. Он еще верит в избранность Франции, еще верит, что «Наполеон III — великий человек». Куда меньше он верит в себя. «Я немного похож на плохого пловца в глубокой воде: сильно барахтаюсь, но мало подвигаюсь».

Кто ближе к недостижимому идеалу — Моцарт или Бетховен, Россини или Мейербер? Нет, он не помещает одних композиторов во второй разряд, других — в первый: «Это было бы нелепо!» Просто — один строй мыслей оказывает на его натуру более сильное влияние, чем другой. Он взволнован, восхищен, поражен, когда звучит «Героическая симфония» или второй акт

«Гугенотов»... Но когда он встречается с Рафаэлем или Моцартом, видит «Афинскую школу», «Спор о святом причастии», «Деву Марию из Фолиньо», слушает «Свадьбу Фигаро» или второй акт из «Вильгельма Телля» — все остальное для него как бы перестает существовать.

Для него это вопрос практики, или, если угодно, технологии. «Ты приписываешь слабости libretti ряд неудач, жертвами которых в течение нескольких лет являются наши лучшие композиторы, — полемизирует он с матерью. — Ты права, но есть и другая причина: она в том, что ни один из современных авторов не обладает полноценным талантом. Одним — например Массе — не хватает стиля, широкой концепции. Другим — Фелисьену Давиду — по-моему, недостает музыкального мастерства и ума. Самым сильным — Гуно и некоторым другим — недостает единственного средства, которым композитор может заставить современную публику понять себя, — мотива, который ошибочно называют «идеей». Можно быть большим художником, не обладая мотивами, и тогда нужно отказаться от денег и широкой популярности; но можно также стать выдающимся человеком и обладать драгоценным даром, пример — Россини. Россини — величайший из всех, потому что он, подобно Моцарту, обладает всеми достоинствами: возвышенностью, стилем и, наконец, *мотивом*. Я продумал и убежден в том, что тебе говорю, и потому надеюсь. Я хорошо знаю свое дело, очень хорошо инструментую, никогда не впадаю в обыденность, и, наконец, — я открыл этот Сезам, который столько времени искал. В этой опере найдется с дюжину мотивов, настоящих, ритмичных и легко запоминаемых, однако же я не сделал ни одной уступки против моего вкуса».

Его первая опера... Это не «Паризина». «Я заметил, что выбранное мною либретто мне совершенно не подходит. Тогда я пустился на поиски и нашел итальянский фарс вроде «Дона Пасквале»^[3]. Его можно весьма забавно сделать, и я надеюсь справиться с ним с честью. Решительно — я создан для музыки буфф и я отдаюсь ей целиком. Невозможно передать тебе, — пишет он матери, — как трудно было найти эту пьесу. Я обегал все книжные лавки Рима и прочел двести пьес. В Италии теперь делают либретто только для Верди, Меркаданте и Пачини. Что же касается других, то они удовлетворяются переводами французских опер: ибо здесь, где ничто не защищает литературных прав, берут пьесу г. Скриба, переводят ее, подписывают своим именем, не меняя ни слова. Самое большее, если сменят название».

Пьеса Карло Камбиаджо «Дон Прокопио»... Ему кажется, найден шедевр. Теперь дело за музыкой.

Но — Сезам не открылся. Да, мелодии восхитительны, есть ритмические находки, выразительны и изящны гармонии, есть забавная сцена сорвавшегося побега, есть трио, весьма необычное по составу — два баритона и бас... Есть и замечательная серенада — она станет знаменитой, когда, много позднее, Бизе перенесет ее в другую оперу... А чего-то все-таки не хватает — и работа подвигается туго. Дома, в Парижской Консерватории, ему было достаточно ощущения, что он пишет удачней других. Здесь, в Риме, ученик начинает чувствовать себя художником — «но сколько ложных шагов, сколько провалов!»

Где же все-таки Истина?

Он уверен, что сочиняет «итальянскую музыку» — «невозможно сделать ничего другого на итальянский текст». Но искусство современной Италии не дает ему необходимого импульса. Снова он погружается в партитуры Беллини, Россини... Да, прекрасно. Но теперь почему-то и это начинает казаться ненастоящим... Доницетти — вот эталон.

Доницетти, наверное, улыбнулся бы. Автор более чем семидесяти опер, — а «Дон Пасквале» одна из последних, — он, конечно, не допустил бы просчетов, губящих первый оперный опус Бизе. «Дон Пасквале» сконструирован идеально, каждый последующий эпизод вытекает из предыдущего, действие развивается с энергией расправляющейся пружины... Доницетти не взял бы либретто, где персонажи чаще декларируют свои намерения, чем практически действуют.

Сюжет комической оперы Бизе открывается изящным хором слуг, обсуждающих намерение хозяина дома выдать свою воспитанницу Беттину замуж за престарелого холостяка дона Прокопио, который к тому же вовсе не намерен жениться.

Появление хозяина дома обрывает беседу. Слуги расходятся. Ссора дона Андронико с его супругой Ефимией, возражающей против нелепой затеи, повторяет информацию, уже известную зрителю. Приезд дона Эрнесто, брата Беттины, которому сообщают о намерении опекуна, — это *третье* повторение, а появление самой Беттины и приход полка, под командованием влюбленного в Беттину молодого Одоардо — здесь звучит марш, тема которого заимствована из Юношеской симфонии, — заставляет повторить информацию в *четвертый* раз. Количество персонажей увеличивается, но сценическое действие топчется на одном месте.

Только в очаровательном трио, где Эрнесто обучает Беттину, как нужно вести себя с непрошеным женихом — она должна прикинуться кокеткой, помешанной на балах и нарядах — действие, наконец, двигается вперед. Но — ненадолго. Появляется дон Прокопио, излагающий свою

точку зрения на семейную жизнь — ему нужна бережливая хозяйка, которая приумножила бы капитал.

Сцена встречи Эрнесто с доном Прокопио много позднее дописана за Бизе Шарлем Малербом — и это в известной степени симптоматично: молодого композитора волновало в первую очередь не развитие действия, а создание больших замкнутых номеров.

Легко обойдя вопрос о размерах приданого и тем самым посеяв сомнение в душе дона Прокопио, дон Эрнесто начинает расписывать прелести юной невесты. Но дон Прокопио твердо решает отказаться от навязываемого ему брака. Он замышляет побег.

Как мы видим, в первом акте «Дона Прокопио» почти нет *ансамблей действия*, нет *арий-поступков*^[4]. Написанная по мотивам традиционных итальянских комедий XVII–XVIII веков, пьеса Карло Камбиаджо имеет и серьезнейший конструктивный просчет. Если в опере Доницетти герой одержим почти маниакальным желанием вступить в брак и требуются значительные усилия, чтобы доказать ему нелепость этой затеи в столь позднем возрасте, то герой Камбиаджо жениться не хочет. Отсюда и вялость коллизий, очень мешающая сценическому успеху этого прелестного по музыке сочинения Жоржа Бизе.

Почти в каждом из номеров «Дона Прокопио» можно найти привлекательные страницы. Но зритель не вовлечен в круг событий, они ему почти безразличны. Да и развязку очень легко угадать.

Второе действие, несомненно, написано с бóльшим драматургическим мастерством — персонажи вступают в более тесный контакт, ансамбли перестают выражать лишь сложившееся ранее настроение — в них появляются элементы, рождающие новые события. Здесь и тайный любовный дуэт Беттины и Одоардо, и неудавшийся побег дона Прокопио, и чуть было не разразившаяся дуэль, и счастливое соединение Беттины и Одоардо... И все же Бизе в этой опере еще недостаточно драматург, он мыслит «номером», замкнутым музыкальным фрагментом и неспособен преодолеть недостатки либретто, организовать произведение в целом. И конечно, это отнюдь не «итальянская», а типично французская музыка — нет здесь ни кружев Россини, ни раскованности Доницетти, ни широкой беллиниевской кантилены, ни патетики Верди. Это чисто французские грация и галантность, обороты и ритмы, идущие от французского танца.

Так или иначе — труд завершен. «Дон Прокопио» послан в Париж как отчет за первый год стажировки, одобрен там и... потерян. Манускрипт случайно обнаружат в бумагах Обера, директора Консерватории, лишь через 35 лет.

Понимал ли молодой композитор, что работает «для архива»? Рассматривал ли свой труд лишь как учебный? Возможно. «Дон Прокопио» разделил судьбу его первой симфонии. Дебют в Париже — слишком серьезное дело, Бизе вряд ли рассчитывал на постановку, если представил лишь разрозненные номера. Уже после хвалебного отзыва из Академии он написал матери, что опять просмотрел «итальянскую оперу» и нашел ее «чрезвычайно слабой». Больше о «Доне Прокопио» Бизе нигде не упоминал.

Как школьник, сдавший экзамены, думает о каникулах, так и Бизе, завершив большой труд, мечтает о путешествии по Италии. После «*Te Deum*»'а были Альбано, Тиволи, Дженцано, Фраскати, Норма. Теперь он собирается прожить месяц в любимившейся ему Флоренции — не зря же погладил он по носу бронзового кабанчика на Старом рынке, что является верным способом вернуться в удивительный город, — а потом через Болонью, Парму, Модену, Павию, Милан, Виченцу, Верону, Венецию попасть на берега Адриатики. Только бы не помешала война!

То, что здесь происходит, его раздражает. «Один день дерутся, на другой день — обнимаются. Пошли бы они все к черту! Лишь бы Франция вышла из всего этого со славой и честью, вот все, чего я хочу... Итальянцы немного стоят, во всяком случае римляне и неаполитанцы. И к тому же все они друг друга ненавидят. Если бы Италия была единой и неделимой, Рим напал бы на Флоренцию, Турин — на Геную, Венеция — на Неаполь, Тиволи — на Палестрину — и так далее, вплоть до самых мелких деревень. Происхождение сказывается даже через две тысячи лет: в этом народе есть греки, вольски, аквилейцы, венеты и т. д. Все они бандиты».

Вряд ли стоит принимать эти мысли всерьез. Пожалуй, они даже не слишком самостоятельны — уж очень явственно слышен здесь голос Эдмона Абу. Приятель Бизе по оффенбаховским «пятницам», литератор блестящий, но неглубокий, Абу посетил Рим в надежде написать острую книгу об итальянских событиях — но нашел двери салонов закрытыми. «Его репутация злого языка сильно ему повредила... Он так разнес, разоблачил и настроил против себя римское духовенство и вообще весь народ, что министр его отозвал и приостановил печатание его фельетонов в «*Moniteur*». Он, должно быть, взбешен. Он не привык к такого рода обращению. До сих пор он шагал по спинам всех тех, кто становился на его пути. Но он еще не имел дела с духовенством!!!! Что за дьявольское бешенство живет в этих литераторах? Чего ради бросаться с головой в политику?.. Примеры Виктора Гюго, Ламартина и других ведь совсем не так уж соблазнительны».

Но Жоржу публицист симпатичен. «Мы очень близко сошлись... уже предприняли несколько прогулок. Он чудесный спутник. Абу пишет мне либретто для одноактной комической оперы. Оно прелестно, но для комической оперы немного слишком смешно. Впрочем, для меня это не больше чем приятное развлечение, хотя Абу и хочет поставить этот маленький шарж у Рокплана».

«У Рокплана» — в Комической Опере — «шарж» не будет поставлен. Он не будет и сочинен. «Абу — большой ребенок», — заявляет Бизе. Но оценки Абу — далеко не всегда справедливые — оставляют немалый след в политическом кругозоре Бизе итальянской поры.

Бизе вырвался из-под семейной опеки — и ему нужен сейчас целый мир. Он — в свободном полете. Никто больше не препятствует его любви к книгам — и он с жадностью набрасывается на них, словно мореплаватель, открывающий новые земли. «Сухой, как каталог» называет он книгу Шатобриана «Путешествие в Иерусалим» — «это не книга поэта». В «Путешествии на Восток» Ламартина его поражает одна из фраз — и он словно беседует с автором: «Мир в слезе насекомого!» Какая изысканная форма! Почему г. Ламартин дал столь прекрасное определение такому ошеломляющему персонажу! — Ваши пейзажи прекрасны, но они занимают слишком много места».

Его литературные аппетиты растут, он поглощает избранные произведения Горация, и «Сатиры» Ювенала, и поэмы Катулла, и 16 томов «Заметок о греческом и латинском театре» — таким образом, происходит знакомство с Эсхилом, Софоклом, Еврипидом, Аристофаном, Менандром и Плавтом, Теренцием и Сенекой. Он составил резюме «Энеиды», занявшее две тетради... Испещрил заметками полное собрание сочинений Бомарше, вышедшее еще в 1837 году, назвав шедевром предисловие к «Севильскому цирюльнику», «содержащее много мыслей о музыке — новых для той эпохи. — Бомарше ощущает и понимает недостатки этого вида искусства, ему подошел бы такой сотрудник, как Вагнер».

Замечание, кажущееся неожиданным. Что имеет в виду Бизе?

Оказывается — мысль Бомарше о необходимости *непрерывного развития* в музыке. Это симптоматично. Столь недавно избравший либретто, корни которого уходят в эстетику прошлого (ведь пьеса Карло Камбиаджо написана по мотивам еще более ранних традиционных итальянских комедий), молодой композитор сейчас подсознательно тянется к сквозному развитию музыкальной драматургии. Мысля в «Доне Прокопио» в основном только *номером*, замкнутым эпизодом, сегодня он словно провидит в предисловии Бомарше тот принцип организации

оперного произведения, который ляжет в основу драматургии «Кармен»!

Сейчас среди его новых оперных планов — «Амур-живописец».

Откуда возник интерес к этой не самой знаменитой из пьес Мольера?

Но ведь это — исток «Севильского цирюльника» Бомарше! Адрас — прототип Альмавивы, дон Педро — предшественник Бартоло, Изидора — будущая Розина. Здесь есть и свой Фигаро — это слуга Али. Даже сюжетные ситуации схожи. Отсутствует только Базилио.

Однако — постойте! «Севильский цирюльник» Россини — тоже цепь замкнутых номеров, перемежаемых речитативами... Выходит — идею французского драматурга Россини не реализовал? Может быть, Бизе как раз и хочет сделать то, чего не сделал Россини? Или это — пока еще нечто интуитивное, не осознанное молодым композитором до конца?

Непреходящие мысли о театре... Громадное количество пометок оставляет Бизе на 17-томных «Корреспонденциях» Гримма. Его интересуют не письма, которые автор посылает правителям Германии, России и Польши XVIII века, — он тщательно выписывает даты театральных премьер. Его занимает и психология времени — порою в весьма неожиданных поворотах. Воспитанный в строгих нравственных правилах и уверяющий мать, что охотно рискнул бы жизнью ради друга, но счел бы себя идиотом, если бы хоть один волос упал с его головы ради женщины, он выписывает из письма графа Ламоке то, что этот аристократ говорит о своей любовнице: «Она варит мой суп и ест его вместе со мной; она стелет мою постель — и радуется вместе со мной; перед ее красотой без недостатков, перед ее любезностью без нежности, перед ее юмором без капризов я бессилён: мой взгляд становится каким-то смешным, но это не косоглазие, я глупею — но это не тупоумие, и все это полезнее для моего рассудка, чем чай для моего желудка». Бизе выписывает также слова какой-то герцогини, относящиеся к актерам: «Как могут порядочные женщины принимать их у себя! Ах! Фи! В мое время их находили или в наших передних, или в наших постелях, но в гостиных у нас — никогда!»

Любовь к юмору? Да, конечно. Но и просто любовь. Для него это немаловажно сегодня. Пусть он и уверяет Эме в обратном — это ложь для спокойствия матери. Но именно в эту пору он переживает свой первый роман, который для него так значителен, что даже интимному дневнику он не поверяет имени героини — он называет ее сокращенно, «Зеп».

Да, как все матери, Эме не догадывается о многом. К счастью, ей неведомо также, что ее сына мучают сильнейшие боли в горле — болезнь хроническая и прогрессирующая. Однако неделя прогулок в лесу Анцио (осложнившаяся политическая обстановка в стране заставляет его

отказаться от большого путешествия по Италии) восстанавливает его силы, и он снова получает возможность утолить свою страсть знать и видеть. Он отмечает в своем дневнике, что во время одной из прогулок присутствовал на «комической пародии». В Сонино, в День святого Антония, — карнавал и поразившая его «варварская процессия». Из экипажа он лицезреет «замечательный овраг, где стирают женщины; белые и синие передники женщин, прелестно!» В Террачине слушает литанию, исполняемую каторжниками под аккомпанемент из собственных цепей, — «эффект впечатляющий и сильнодействующий». Каторжники привлекают его особое внимание. Они «всеми уважаемы. Между ними нет ни одного вора». Один из этих несчастных рассказывает ему, как священник добился, чтобы его приговорили к пятнадцати годам «за пустяк».

Пусть жизнь не безоблачна — все же она прекрасна и каждый день приносит новые впечатления.

«Я ждал, как праздника, посещения всех исторических и поэтических мест, прославленных нашими древними авторами, но я был совершенно разочарован. Ад, который описывает Виргилий в *Энеиде*, — сейчас непримечательная и скучнейшая местность. Что же до поэтических вдохновений г. Ламартина и скучных деклараций Казимира Деламина, то только здесь узнаешь всему этому настоящую цену и вес. Какие шарлатаны!»

Посещение мыса Цирцеи наводит Бизе на мысль оживить гомеровские строки в оде-симфонии, сложном концертном произведении, где на равных началах присутствовали бы вокальные и оркестровые эпизоды, объединенные общим сюжетом. Он даже набрасывает план — но вскоре прощается с этой идеей: «Старик Гомер не поддается обработке или, вернее, порче». Он просит мать взять в библиотеке Гофмана и прочесть «Нюрнбергского бочара» (у Гофмана это произведение называется «Мастер Мартин-бочар») — его увлекает сцена состязания певцов; интересно, что думает о подобном сюжете Эме... Может быть, выбрать какую-то из философских сказок Вольтера? Или «Эсмеральду» по Виктору Гюго? Да, но Гюго ведь в изгнании... «Гамлет», «Макбет», «Дон Кихот» тоже фигурируют в его планах — но кто напишет либретто?

Нет, все-таки лучше «Амур-живописец». «У меня огромное желание писать комическое... Эта вещь, приложенная к первой части моей симфонии, образовала бы прекрасный отчет. Во всяком случае, сделаю все как можно лучше».

Но что-то затормозилось. Целый месяц он трудится над симфонией. Нет, не получается. Принимается за другую симфонию, на ином

тематическом материале... Через два месяца обе рукописи летят в огонь.

Он немного растерян. Старое — пройдено и исчерпано. Новое — в чем оно?

Что же это — следствие переезда в Италию и обретения самостоятельности, к которой он внутренне не готов?

Живя в сутолоке Парижа, он либо отвечал на веления обстоятельств — так рождались ученические сочинения, «Доктор Миракль», конкурсные кантаты, — либо откликался на яркие впечатления: так возникла Юношеская симфония. Вот и здесь, в Риме, пришел сюжет, избранный в подражание Доницетти.

Нет, не то.

Тут, в Италии, он не находит достойного образца. Не для подражания, нет — нужна некая «точка отсчета».

«Недавно здесь играли новую оперу Верди. Как это было отвратительно! А певцы, оркестр и декорации — какое убожество!» — так он говорит о премьере «Бала-маскарада».

Бизе тут все чуждо. Накал здешней борьбы раздражает его — он ему непонятен. Ему чужда и патетика Верди — «маэстро итальянской революции». «Я дошел до признания, что Верди — гениальный человек, выбравший самый плачевный из когда-либо существовавших путей».

Правда, проходит всего пять с небольшим месяцев, и Бизе заявляет: «Вот мое мнение: оно мало похоже на то, которое было у меня в Париже, но сейчас я сужу беспристрастно, а следовательно, мне удастся судить правильно. — Верди человек большого таланта, но ему не хватает основного качества, которое создает великих мастеров: стиля. Зато ему свойственны изумительные взрывы страсти. Правда, его страсть необузданна, но лучше обладать такой страстностью, чем никакой. Его музыка подчас раздражает, но никогда не наскучивает. Одним словом, я не понимаю ни энтузиастов, ни хулителей, которых он возбудил. По мне, он не заслуживает ни тех, ни других».

Это тоже нельзя принимать в качестве некоего абсолюта. Бизе проходит сложную стадию формирования — и человеческую, и творческую. Его «раздражает» не только музыка Верди. Все в Италии для него непривычно. Здесь он не может понять и себя самого — он попал в чужой мир.

И вместе с тем он отнюдь не стремится отсюда уехать. «Согласно уставу, я обязан провести третий год своей стипендии в Германии, но так как я начал в Италии серьезную работу, которую мне невозможно закончить ранее июля будущего года, и желаю выполнить в срок и на месте

мои обязательства в отношении Академии, я покорнейше прошу ваше превосходительство сообразоваться разрешить мне провести оставшийся третий год стипендии в Риме. Боюсь, что покинув Италию до окончания моей работы, я не буду в состоянии завершить ее к отчетному сроку, с другой же стороны, и моим пребыванием в Германии не смогу воспользоваться так, как я того хотел бы», — пишет он министру просвещения Франции Ашилю Фульду...

Это неправда. Он ничего не начал. Он мечется в поисках темы.

Тогда в чем же дело?

Не может расстаться с «Зеп»?

Он мысленно обращается к парижским музыкальным событиям. В Лирическом театре ставят «Орфея» Глюка. Бизе открывает знакомую партитуру — да, великолепно, но все это — было. Клавир «Диноры» — новой оперы Мейербергера, одного из недавних его кумиров, вызывает жестокое разочарование. Зато ему кажутся превосходными три отрывка из «Фауста» — да, — повторяет он, — «Гуно поистине самый совершенный из всех композиторов Франции». Но есть опасность впасть в подражание в ущерб собственной индивидуальности.

Отношения с Шарлем Гуно неожиданно и болезненно осложнились. Заглавную партию в «Фаусте» должен был петь Гектор Грюйе — ученик Адольфа-Амана и друг Жоржа. Успех дебютанта сильно поднял бы педагогическое реноме Бизе-старшего. Но Грюйе заменили другим певцом. «Человеку отпущено лишь некоторое количество добродетелей, и у Гуно они все сосредоточились в его искусстве, — написал матери Жорж. — Он очень страстный человек, и когда он был в Риме, его влюбленность в жену одного из друзей дошла до того, что он постыдно обманул друга, который заботился о нем днем и ночью во время его серьезной болезни... О людях по-настоящему можно судить только на расстоянии. Все это никоим образом не влияет на мое дружеское отношение к Гуно, хотя он обладает ненадежным характером... Жду письма от Гуно после «Фауста»; в ответном основательно над ним поиздеваюсь. Буду сожалеть о несчастном случае, вынудившем его взять этого несчастного Барбо, не подавая вида, что я хоть на одну минуту могу предположить, будто он может быть им удовлетворен».

Бизе вспоминает и Фелисьена Давида — автора оды-симфонии «Пустыня» и оратории «Христофор Колумб». Именно эту форму и схожую тему — оду-симфонию и рассказ о мореплавателе — и выбирает он, наконец, для очередного отчетного сочинения. Вряд ли он испытывает сейчас тот творческий восторг, который охватил его в дни работы над

Юношеской симфонией — но он *обязан* сотворить этот опус. Холодный юмор звучит в письмах, где говорится о новом замысле. Он рассказывает матери, что «нашел здесь, в Италии, французского поэта, человека очень ученого, знающего двадцать пять языков, но пишущего на своем маловразумительно». Все же он поручает Луи Делатру изложить «Лузиаду» стихами, пригодными для музицирования, — правда, лишь после того, как от этой работы отказался более квалифицированный литератор. Возможно, он выбирает столь ущербного компаньона по той веской причине, что бесталанный поэт находится рядом — он в Риме.

Знает ли Бизе о том, что над этой же темой работает Мейербер — и что он не потерпит вторжения в свои «права» и напустит парижскую прессу на новое сочинение? Вряд ли. «Африканка» начата Мейербером давно — еще в 30-е годы — и будет завершена лишь через шесть лет после того, как окончит свой труд Жорж Бизе.

Итак — ода-симфония «Васко да Гама».

Произведение будет коротким. Его «итальянскую» оперу признали хорошей, но слишком длинной. Зачем заставлять академиков корпеть над оценкой большой партитуры в каникулярное время! И кроме того — добиться публичного исполнения оды-симфонии, занимающей целый вечер, практически невозможно, а предстать перед парижской публикой с чем-то серьезным по возвращении из Италии все же необходимо. И Бизе приступает к работе сразу после того, как Делатр приносит текст.

Бизе в отчаянии. «Чтобы сделать рагу из зайца, нужна хотя бы кошка, — пишет он матери. — Точно так же, чтобы написать музыку, ведь нужны стихи, которые были бы ненамного хуже плохих: нелепые стихи мешают».

Но что поделаешь — надо! «Перемежаю работу хорошими прогулками, которые содействуют моему вдохновению. Хотя стихи моего соавтора далеко не замечательны, красота сюжета, большое разнообразие ситуаций меня вполне удовлетворяет, и я работаю с любовью. Все будет готово к концу мая».

...Вместе со своим братом Альваро и молодым офицером Леонардо, во главе целой флотилии, Васко да Гама отправляется в плавание. Воинственно-меланхолическая песня матросов открывает оду-симфонию. Леонардо декламирует стихи в честь оставшейся на родине возлюбленной и предлагает спеть ее любимую песню. Звучит португальское болеро. Но небо покрывается тучами, начинается буря. Из кипящих валов появляется грозный гигант Адамастор, владыка африканского моря — он решил помешать португальцам. Корабль в опасности. Васко да Гама просит помощи небесных сил — и незримые голоса обещают ему покровительство

и защиту. Буря стихает. Неожиданно раздается возглас: «Земля!» Благодарственный хор завершает оду-симфонию.

Тяготеющий к театру и избравший сюжетную тему, Бизе тем не менее пишет для концертной эстрады. Партия Леонардо поручена женскому голосу. Сигнальщик, оповещающий о приближении к берегу, — тоже женщина. Женские голоса звучат и в матросском хоре. Партию Адамастора Бизе поручает шести басам, заставляя вспомнить мужские inferнальные хоры мейерберовского «Роберта-Дьявола». Герой, флотоводец, появляется только в двух последних частях, его партия невелика — а роль в развитии событий и вовсе ничтожна.

И все же здесь много нового для Бизе. Это первый выход из узкого круга интимных, камерных тем, — может быть, неосознанное следствие трудно приемлемой им, но тем не менее реальной и неприметно воздействующей окружающей политической обстановки. Тут и новое в творчестве. Это первое обращение к ритмам Пиренейского полуострова. Впервые он вторгается в область программной симфонической музыки: новые для Бизе ползучие хроматические ходы, резкие акценты, рваные ритмы медных инструментов, порывистые, взрывные вступления контрабасов, передающие приближение, а затем неистовство бури. Есть и гармонические неожиданности. Не это ли имел в виду Фроманталь Галеви, отмечавший в официальном отзыве Академии, что «Васко да Гама» сочинен в высоком стиле, с хорошими гармоническими эффектами и колоритной оркестровкой — и все же советовавший «устранить некоторые гармонические излишества»?

Этот отзыв несколько смягчил неприятное впечатление от второго, дополнительного документа, пришедшего из Академии по поводу «Дона Прокопио». Там отмечалось, что молодой композитор представил комиссии оперу, тогда как за первый отчетный год по уставу требовалась месса. «Самые веселые натуры находят в размышлениях и выражении возвышенных идей тот стиль, который необходим и в самых легкомысленных сочинениях и без которого ни одно произведение не будет долговечно».

«Амур-живописец» стал, таким образом, невозможен.

Итак, требуют религиозное сочинение?

Что ж! Он напишет. Но религиозное... по-язычески. Его давно уже соблазняет «Гимн веку» Горация. «В латинской древности нет ничего прекраснее; ни Вергилий, ни Лукреций, ни даже сам Гораций не писали никогда ничего более великого, чистого и возвышенного. Это песня Аполлону и Диане для двух хоров. Она прекраснее всякой мессы с точки

зрения литературной и поэтической; это латинская поэзия вместо прозы, что гораздо более размеренно, более ритмично, а следовательно, более музыкально. Да к тому же, по правде сказать, я больше язычник, чем христианин. Я всегда с бесконечным удовольствием читал античных поэтов. Между тем как у христианских я не находил ничего кроме системы, эгоизма, нетерпимости и полного отсутствия художественного вкуса».

А между тем в Риме вспыхивает мощная демонстрация против сговора Наполеона III с Сардинией, в результате которого Савойя и Ницца отходят к Франции.

«Ты, конечно, знаешь, что происходит в Италии (исключая Рим, где оккупация): сжигают изображения императора, во Флоренции оскорбили нашего посла... — пишет Жорж Бизе матери. — Вот почему я не разделяю твоего энтузиазма в отношении итальянцев и твоей ненависти к австрийцам. Последние — хорошие ребята, а первые... Это очень прискорбно для порядочных людей, которые среди них встречаются, но это так!.. Миланские итальянцы в ярости против Виктора-Эммануила. Уже!! Венецианские же не хотят и слышать о Франце-Иосифе. Король неаполитанский отказывается присоединиться к конфедерации. Папа отчаянно скулит по поводу дел с легатством. Какая галиматья!!!»

Впрочем, это его не касается.

Он отправляется в новое путешествие по Италии.

«Ты, может быть, предполагаешь, что я начну с восторженных описаний Неаполя. Разуверься. Тому, кто знает Рим, становится трудно угодить! Неаполитанский залив — чудо, но город отвратителен. А потому завтра я его покидаю, чтобы провести месяц в Искии, Прочида, Капри, Пестуме, Помпее, Сорренто и окрестностях».

«О скольких чудесах я расскажу тебе, когда вернусь! — пишет он матери несколько дней спустя. — Как изумительна Помпея! Здесь живешь с древними, видишь их храмы, театры, дома, в которых находится их мебель, домашняя утварь, хирургические инструменты и т. д.; проникаешь в самые сокровенные тайны античной жизни. Все латинские авторы приобретают здесь огромную значительность.

В Помпее жизнь прекрасна. Мы живем у добрых фермеров и проводим вечера за чисткой хлопка, ибо хлопок — продукт здешних мест. Кормят слабовато, но за три франка в день нельзя быть требовательным. И потом, так и приятно и непривычно находиться среди честных людей, после того как тебя обворовали, ободрали, высосали все эти грабители-трактирщики. Мне пришлось пять или шесть раз обращаться в полицию, чтоб от них избавиться.

Мы проведем здесь недели две, чтобы восстановить равновесие нашей казны.

...Я не прочел ни одной газеты, а потому абсолютно ничего не знаю. Что сейчас происходит с точки зрения политической, артистической и музыкальной?»

«Ты спрашиваешь, что нового с моей отчетной работой?»

Стиль, который я употребляю в моей *Carmen seculare*, подобен китайской грамоте для гг. Клаписсона, Карафа и им подобных.

...Моя партитура сложна, а следовательно, трудна для исполнения. Чтоб судить о произведении такой сложности, нужно смотреть не торопясь и, по возможности, без рояля. А господа из Секции поручают исполнение присланных работ безразлично какому — плохому или хорошему — исполнителю: возможно ли с одного раза прочесть с листа рукописную партитуру? — Работу бегло и один раз проигрывают, а затем ареопаг выносит свое суждение о молодом человеке, по силам равном, если не превосходящем большинство судей (я говорю это не о себе, но обо всех). И получается следующее: или эти господа не понимают, и тогда их небрежность, задетое самолюбие заставляют их разругать на все корки, или, плененные той или иной формой, известным вкусом, они одобряют, сами не зная, почему. Неизбежный результат: ничтожная оценка, если не ошибочная, ложная или нелепая, или то и другое вместе. — Может быть, ты найдешь, что я расположен смотреть на вещи несколько мрачно; но это истина, одна лишь истина, да к тому ж, чего можно ждать от этих животных? Ребер — безгласен, Берлиоз — отсутствует, Обер — спит, Карафа и Клаписсон, увы, слушают! Есть еще, правда, Тома, но он так ленив!

Иными словами, я очень доволен тем, что я делаю из *Carmen seculare*, но это лично для меня... и для вас».

Стимул не очень значительный. Сочинение останется незавершенным.

А на вилле Медичи появляется новый пансионер — это старый друг Жоржа, Эрнест Гиро, участвовавший позже него в академическом конкурсе и также удостоенный Римской премии.

«Он очарователен... Он любезен, скромен, искренен и честен. У нас с ним общие музыкальные убеждения. Он сыграл мне свою конкурсную кантату — она отменно хороша. Она бесконечно выше кантаты Колена и моей. Она лучше сделана, лучше прочувствована, гораздо более зрела».

Вместе с Эрнестом Гиро Бизе собирается в путь. Он хочет увидеть Венецию и Равенну, потом будут Флоренция и, разумеется, Генуя, Милан, Феррара, Сиена — все то, что из-за военных событий не удалось посетить в

прошлом году.

Отъезд назначен на 1 июля. Но Бизе медлит. Для Гиро это первое путешествие по Италии, для Бизе оно будет последним. Ему трудно расстаться с Римом. «Я слишком его полюбил; я никогда так не плакал».

Ему трудно расстаться с Зеп...

В пятницу 27 июля он записывает в дневнике:

«Ночь нежная и жестокая. Наконец, я ее оставил».

Вместе с Гиро он отправился на вокзал. Из Рима — в Пало, там морское купание. Погода испортилась, помрачнела. На душе было мерзко. Пешком добрались до Керветри. Бизе пришел полубольным, с высокой температурой. Ночь прошла отвратительно, он ужасно страдал, мысли о Зеп не давали покоя. Утром поехали в Чивита Веккиа, где извозчик потребовал десять экю, но потом согласился на два.

«Я думаю двадцать раз в день о Зеп...»

3 августа — Орвието. 5 августа застают их в Чита дель Перве. Там смазливое личико дочки хозяйки гостиницы отвлекает Бизе от печальных воспоминаний. «Девочка очень мила...»

Потом был городок Кьюзи.

После бессонной ночи в дилижансе, в обществе спутника, который не выносил ни табака, ни свежего воздуха, 8 августа они прибыли в Перуджу, «город наиболее живописный и поражающий», где отдыхали три дня, любуясь творениями Перуджино и его ученика Рафаэля. В Ассизи нашли нижнюю часть храма «разочаровывающей», зато в верхней церкви их ждал «поистине волнующий сюрприз» — они увидели фрески Джотто. «Композиции замечательны... Это не живопись, не цвет, не рисунок — это подлинное искусство и большое искусство».

Он собирается в Римини, Парму, Модену, Болонью — маршрут все расширяется, Бизе всячески оттягивает возвращение в Париж. Он оправдывает это новым творческим замыслом. Это будет симфония — но симфония необычная. Он решил назвать ее «Рим, Венеция, Флоренция, Неаполь». «Все получится замечательно: Венеция будет моим анданте, Рим — первой частью, Флоренция — скерцо, а Неаполь — финалом. Мне кажется, эта мысль нова».

Разве он не знает о существовании цикла Листа «Годы странствий»?

5 сентября 1860 года друзья прибыли в Венецию. Здесь Жорж узнал, что Эме тяжело больна.

Он вскрыл конверт, врученный ему на почте, — и увидел больничный бланк. Кровь прилила к глазам и сердцу. Он не смог читать дальше. Какая-то оплошность гондольера вызвала взрыв его ярости — он схватил парня за

горло и стал душить. Гиро вынужден был вмешаться — и они кое-как добрались до площади Святого Марка. При виде этого феерического зрелища Бизе пришел в себя, но заявил, что немедленно уезжает в Париж. «Прочти прежде письмо», — посоветовал ему добряк Гиро.

Текст письма его несколько успокоил. Однако в тот же день он обратился к Адольфу-Аману: почему мать в палате на шесть человек, достаточны ли материальные средства? Чего следует опасаться?

Эта нервная вспышка, впрочем, весьма кратковременна. На следующий день он записывает в дневнике: «Мы поднялись на Кампаниллу, вид чудесный, понимаешь весь план Венеции; пошли в бордель. Я нашел очаровательную женщину. Она стоит десять франков... Безусловно, площадь Сан-Марко наибольшее чудо из всех чудес, завтра опишу все подробно».

Два противоречивых чувства борются в нем: тревога о матери — и боязнь потерять свободу, к которой он так привык. Он мечтал оградить ее и в Париже, поселившись отдельно от родителей, но теперь понимает, что это вряд ли возможно.

Все же он решает сократить путешествие и, проехав через Милан и Турин в Канны и Ниццу, торопится добраться до Марсея, чтобы оттуда выехать в Париж.

В конце сентября, на два месяца раньше срока, Жорж Бизе возвратился домой.

«ПИВНАЯ ВЫНОСИЛА СВОИ ПРИГОВОРЫ»

Он приехал на тот же Лионский вокзал, где три года назад начиналось его путешествие, — и Париж поглотил его, как ничтожную щепку. Он вдруг явственно ощутил свою полную неустроенность и гнетущую силу обступивших забот.

Город детства... Знакомый и незнакомый... Стрелы улиц префекта Оссмана врезались в тело древних кварталов. Меняется город — меняется психология: наверх выплыли новые люди. «Я-то, сударь, по крайней мере выполнил свой долг перед родиной — я нажил состояние!» — случайно донесшееся изречение одного из прохожих заставляет Бизе улыбнуться: наверное, с этой изысканной точки зрения и он, и отец — никудышные патриоты.

Снова площадь Бастилии, где простреленный гений Свободы балансирует на позолоченном шаре. Оборванец просит су у расфранченной лоретки. «Нету мелочи!» — отвечает она и приказывает кучеру: «В Булонский лес!» — «В лес?! — кричит ей вслед оборванец. — В чужую постель ты скачешь, блоха, а не в лес!»

Бизе — старший и младший — возвращаются из больницы: Жорж встретился с матерью после трехлетней разлуки.

— Ужасно...

— Ее, наверное, лучше бы взять домой... Они только попусту тянут деньги...

— Домой — на мучительное угасание?

— Ты считаешь, что ей там помогут?

— Боже мой, что я знаю?!

Какое горькое возвращение! Как ему ненавистен Париж! Город детства... Знакомый и незнакомый... Сегодня так чувствуют многие.

— Наш Париж, Париж, где мы родились, Париж 1830–1848 годов, — уходит в прошлое. Общественная жизнь быстро эволюционирует, и это только начало, — пишут братья Гонкур в «Дневнике». — Настоящий апофеоз преуспевающих каналов... Вся внешность этих людей свидетельствует о богатстве не великой давности, сколоченном за одно поколение крупными хищениями в армии, генеральном казначействе, заманиванием клиентов в конторы, всякого рода грязью и низостью...

Широкая, как у скотопродавцев, грудь, озабоченные, порою комичные лица деревенских ростовщиков, бычья шея, массивные широкие плечи, крепкие руки, большой живот... Эти люди, нагло выставляя напоказ свои состояния, нажитые с такой легкостью, на каждом шагу как бы говорят порядочному человеку: «Ты жалкий дурак!»... О! По заслугам им был дарован Домье!»

...Нувориши хотят выглядеть интеллигентами. Они даже готовы на пытку скукой. Кафешантан — или симфоническое собрание? Вчера не желали слушать «скучную классику» — сегодня Гайдн, Моцарт, Бетховен стали престижными. Полотна пока еще определяют по достоинству рамы — но вкусы устойчиво академичны.

Париж нетерпим — и в ответ он взрывается. Сумасшедшие дни. Лихорадочные вечера в смутном мире богемы... Споры, тысячи противоречий, ежедневно возникающие и тут же гибнущие авторитеты, громогласные декларации и ничтожные результаты. Мыльные пузыри, накопль времени. И однако же — время, безрезультатное для искусства.

Минуло пять лет с той поры, когда после отказа жюри Всемирной выставки принять картины нового направления, почти рядом с официальным Салоном, вызовом прозвучала афиша одного из отверженных:

РЕАЛИЗМ
Г. КУРБЕ
40 ПОЛОТЕН

— Когда Курбе появился, все еще задышалось в узких рамках традиций. Он разбил эти рамки, и осколки ранили многих, — заявляет Валлес.

Двумя годами позже на арене борьбы — Гюстав Флобер.

— Идеалы оставлены, лирика устранена. Взамен новое: суровая, беспощадная правда входит в искусство, как последнее достижение опыта, — говорит о Флобере Сент-Бев.

В 1857-м публикуют «Мадам Бовари». Возникает процесс о «безнравственности произведения».

За «Цветы зла» судят Бодлера.

Но искусство — неостановимо. В эту пору из печати выходит «Возмездие» изгнанного из страны Виктора Гюго, звучит музыка Берлиоза, выставляют свои работы Делакруа, Коро, Домье, Мане; делают открытия физиолог Клод Бернар и микробиолог Пастер — человеческую мысль тоже не остановишь. Милле, силой загнанный в 1848 году на штурм баррикады

Рошешуар и по сей день не забывший ужасов этой бойни, мастер, о котором Бодлер говорит, что у изображаемых им крестьян души революционных трибунов, создает в 1860-м полотна «Женщина кормит ребенка», «Всем по зернышку», «Ожидание», «Стрижка овец»... Он желает запечатлеть те края, где «жизнь при всей своей суровости полна доброты, а воздух так чист и прозрачен в августовские дни» — но картины печальны и беспощадны.

Жизнь сместилась. Академия — символ застоя, искусство выходит на улицу. Кафе Таранн, кафе Флерюс, кафе Тортони, погребок Андлер, «Кабачок мучеников», где в дыму дрянных трубок и в тумане пивных испарений Камилл Писсарро требует «спалить Лувр»... «Лысые головы, ниспадающие на грудь бороды, запах дешевого табака, капустного супа и философии... Немного дальше — блузы, береты, звериное рычание, перебранки, каламбуры — это художники, скульпторы, живописцы... Бывшие натурщицы, красивые, слегка поблекшие. Странные лица, претенциозные фамилии, необычные прозвища, отдающие злачными местами. Титин де Баранси, Луиза Ножом-по-Сердцу. Своеобразные, на редкость утонченные, прошедшие через множество рук и сохранившие от каждой из своих многочисленных связей легкий налет учености. У них готовые мнения решительно обо всем. В зависимости от того, кто сегодня их любовник, они могут быть реалистками и романтиками, католичками и атеистками, они и трогательны, и смешны... Стучат пивные кружки, спорщики горячатся — крики, вздетые руки, растрепанные волосы...

Пивная выносила свои приговоры, благодаря ей люди приобретали известность. В том глубоком безмолвии, в какое Империя погрузила Париж, он оборачивался на шум, который ежевечерне поднимали там восемьдесят — сто молодцов», — свидетельствует Альфонс Доде.

Сумятица, неразбериха. Но уже собираются воедино драгоценные звенья. Курбе, Флобер, Мане, Бизе. «1850 — «Дробильщики камня», 1857 — «Мадам Бовари», 1865 — «Олимпия», 1875 — «Кармен». Блещущая на солнце золотая цепь». Так век спустя скажет Эммануэль Бондевилль.

Однако сейчас Жорж Бизе — на распутье. Шарль Гуно — вот в ком видит он свою нравственную опору. Конфликт с «Фаустом» позабыт, они снова друзья. Но и Гуно не скрывает растерянности. Благородная лирика несозвучна событиям времени.

Преуспел Оффенбах. Музыкант гениальный — чему он служит? Фарс Империи отражается в зеркале сцены. Его «Буфф-Паризьен» — «злачное место хорошего тона...» «Бонбоньерка, набитая игривыми куплетами и биде, украшенная при входе фотографиями полуобнаженных актрис, театр

с отдельными кабинетами и закрытыми ложами, где создается слава таких людей, как Гектор Кремье, извлекающий барыши перекупкой бездарных куплетов, — он лезет все выше и выше, наживая деньги при помощи пьес, написанных не им. Это целый мирок, в котором все связаны друг с другом. На нижней ступеньке — писатель-фигляр Коммерсон, на верхней — сводный брат императора герцог Морни, меценат Оффенбаха, человек, словно воплотивший в себе Империю — растленный, пропитанный до мозга костей всеми парижскими пороками, испытавший все виды самого низкого падения». В феврале 1862-го Кремье отдает душу — дьяволу или Богу? Знаменитый комедиограф театра Буфф даже в предсмертной агонии продолжает имитировать знакомых актеров. «В загробный мир он вступит со скабрёзной шуткой. Не сама ли смерть потешается над собою в мозгу этого водевилиста?» — иронизируют братья Гонкур.

Смерть все ближе подходит и к жилищу семейства Бизе.

Эме возвратилась.

— Мы потеряли всякую надежду спасти ее, — признается Жорж одному из друзей. — У меня нет сил ни на что, кроме слез.

А ведь нужно делать вид, что все в порядке! Эме дома — потому что ей лучше! Врачи ведь сказали — здоровье идет на поправку — просто нужен семейный уют и покой, да-да, полный покой. И — пока полностью не восстановятся силы — как можно меньше работы. Ни малейшего утомления! Разумеется, если вы не хотите, чтобы процесс исцеления затянулся!

Верит ли этому сама Эме?

В доме появляется 24-летняя эльзаска Мария Рейтер. Эме с горечью наблюдает, как любезен с нею Адольф-Аман. Но пока что Мария ведет себя, кажется, безупречно.

Служанка... Врачи и лекарство... Неустроенный сын...

Гроши, оставшиеся от стипендии Жоржа, тают молниеносно. Жорж, привыкший за эти три года к свободе, вновь в тисках семейного распорядка... Уже время представить в Академию новое сочинение — отчет за третий год, но работа продвигается туго: для творчества нужен покой. Дни бегут — и у каждого протянутая рука: «Денег! Денег!»

«Денег!»

Гуно сводит его с Шуданом.

Издатель принимает молодого композитора очень тепло.

— Христос, как вы знаете, изгнал торгующих из храма. Вероятно, я мог бы принадлежать к их числу... Утешаю себя в известной степени тем, что я все же торгую не музыкой, не искусством — в этом я понимаю не

много. Мой товар — это ноты. Бумага, испещренная множеством знаков, которые мне недоступны.

— Если следовать этой логике, — говорит чуть задетый Бизе, — то Христос, вероятно, изгнал бы из храма и нас, композиторов! Это мы продаем нашу музыку, наше искусство — вам, за презренный, конечно, но крайне необходимый металл...

— Я не хочу никого обижать. В семейном издательском деле я с двенадцати лет. Видел много и многих. Для кого-то искусство — путь к относительно легкой наживе. Другие — хочу думать, что их тоже немало — видят в общении с нами, издателями, наиболее краткий и естественный путь к сердцам. Прозвучавшее — умирает, напечатанное — живет... А наш мир, к сожалению, материален и даже гений не избавлен от житейских забот, или — скажем лучше — необходимостей. Я знаю жизнь! Я женился, когда мне было семнадцать. Через год открыл собственный торговый дом. И вдруг — революция... Революция разорила меня. С тех пор я не люблю революций. Что ж — олигархии отступают, но не сдаются. Я не сдался. Я выстоял. Знаете — почему?

— Почему же?

— Я закрыл свое сердце. Для личных эмоций, для симпатий, для антипатий. Я учитывал спрос — только спрос. Еще раз я сказал себе — «ноты только товар».

— В этом случае — я боюсь — мне рассчитывать не на что. Парижане забыли меня за три года. Да сейчас и не самое подходящее время для музыки...

— Никогда — или почти никогда — не возникала такая торговая конъюнктура, при которой бы резко увеличился спрос на серьезные сочинения... Что же... Есть ведь еще и реклама!.. Имена создаются! Не хочу преувеличивать роль и значение торгового дома Шудан — но ведь именно здесь дебютировали и Берлиоз, и Гуно, когда были начинающими музыкантами... Что-то мне подсказало, что в них есть перспектива...

— Значит, все же эмоции?

— Как сказать... Быть может — опыт. Я спросил господина Гуно — вот он так горячо рекомендует мне молодого маэстро Бизе... А доверит ли он господину Бизе транскрипцию своей оперы «Филемон и Бавкида»? Для меня было существенно важно, что маэстро немедленно и без тени раздумий ответил мне «да»... Если вы согласитесь, то с этого и начнем... Пока — переложения сочинений тех авторов, которых знают. Дальше увидим. Само время, вероятно, подскажет нам правильный путь.

Что-то — все-таки лучше, чем совсем ничего, и Бизе благодарен Гуно

за дружескую услугу.

— Ну, какие тут могут быть счеты! Сегодня — я, завтра — ты мне, дорогой мой Бизе... Кстати, — ты ведь знаешь Бельваля?.. Ну да... Первый бас Большой Оперы. Он разучивает партию Солимана в моей «Царице Савской». И — никак... Так не мог ли бы ты... Дело в том, что я несколько перегружен... Остается написать еще выход Балкис и сцену над телом умирающего Адонирама. Ах, Глюк, где ты? Где ты, Еврипид?.. А ты — негодяй! Две любви сразу! Как, черт возьми, тебе это удастся? Я так никогда не мог: я нахожу, что две — в данном случае меньше, чем одна!.. Тем не менее хорошенько обхаживай этих дам — и симфонию, и увертюру; мне не терпится их услышать.

«Две любви» — это симфония «Рим» и увертюра «Охота в лесах Остии». Гуно, стало быть, знает, как занят Бизе... Гуно знает также, что происходит в доме Бизе, пораженном бедою.

Но «милый Жорж» не умеет отказывать друзьям. Он уже впрягся в репетиции «Царицы Савской».

Искренне ли он это делает? Да — вполне. Музыка Шарля Гуно ему нравится. И потом — это якорь нравственного спасения, способ хоть на время вырваться из трагической атмосферы родного дома, вырваться без угрызений совести, без самоупрека в том, что ты сбежал.

Вскоре появляются и уроки. Младший сын Антуана Шудана — Антони — готовится к экзамену в Парижскую Консерваторию, и Бизе начинает с ним заниматься.

Бизе мог бы и сам выступать как солирующий пианист — и нечаянный случай дает этому подтверждение.

В 1861 году Ференц Лист вновь приехал в Париж. Галеви пригласил его отобедать.

Обед кончился, переходят в рабочий кабинет Галеви — и после теплой беседы у камелька, за чашечкой кофе, Лист садится за клавиатуру. Он играет один из последних своих этюдов, еще неизвестных присутствующим, преодолевая технические препятствия с поистине дерзостным мастерством. Вспыхивают аплодисменты — и Лист начинает исполнение нового, еще более сложного сочинения. Окружив гениального музыканта, присутствующие поздравляют его, воспевая хвалу таланту, удивляясь свободе, с которой он исполняет поистине головоломные пассажи.

— Да, — отвечает Лист. — Это действительно очень трудная пьеса, ужасно трудная, и мне кажется, что есть только два пианиста, которые могут сыграть ее так, как написано и в желаемом мною темпе: Ганс Бюлов

и я.

Повернувшись к Бизе, Фроманталь Галеви неожиданно спрашивает:

— Обратил ты внимание вот на этот пассаж? — И эскизно играет то, что его поразило.

Бизе просит уступить ему место — и повторяет по памяти тот же пассаж, но без малейшего отклонения.

— Подождите, подождите, молодой человек! — говорит удивленный Лист. — Но это же точное повторение того, что я написал.

Лист ставит на пюпитр ноты — и Бизе исполняет сложнейшее произведение с блеском, воодушевлением, потрясающей смелостью. Вспыхивают бешеные аплодисменты.

Лист подходит к Бизе и крепко жмет ему руку.

— Мой юный друг, я думал, что существуют лишь два человека, способные победить трудности, которые я имел удовольствие вложить в эту пьесу. Я ошибался — нас трое и, во имя справедливости, нужно признать, что самый юный из трех — в то же время и самый отважный, и самый блестящий.

Да, слушателей потрясает исполнение Жоржем Бизе этюдов Хеллера, 32 вариаций Бетховена, «Похоронного марша» Шопена, Фуг и Прелюдий из «Хорошо темперированного клавира» Баха, «Свадебного марша» из музыки ко «Сну в летнюю ночь» Шекспира, созданной Мендельсоном, — здесь под пальцами пианиста, кажется, оживают все оркестровые краски.

«Он быстро завоевал особую и редкостную репутацию — несравненного чтеца партитур, — говорит о Бизе Берлиоз. — К тому же его пианистический талант настолько велик, что, исполняя с листа оркестровую музыку, он не останавливается ни перед какими техническими трудностями. После Листа и Мендельсона почти не видно было чтецов равной ему силы».

Однако карьера концертующего пианиста Бизе не пленяет.

— Я играю на рояле хорошо, но зарабатываю себе этим на жизнь очень плохо, — признается Бизе одному из знакомых. — Ни за что на свете я не решился бы играть публично. Нахожу профессию исполнителя отвратительной. Это смешное предубеждение обходится мне примерно в пятнадцать тысяч франков в год. Иногда играю у принцессы Матильды и в немногих других домах, где к артистам относятся как к друзьям, а не как к слугам.

Он считает, что исполнительская деятельность может повредить его композиторской репутации.

Зимой 1861 года Бизе получает прекрасный отзыв из Академии о

«Васко да Гама». Ему прочат большое будущее.

Но «большая» парижская публика — Бизе это отчетливо понимает — за три года забыла об обладателе Большой Римской премии, лауреате оффенбаховского конкурса. Остается пойти проторенной уже дорогой — Бизе просит Людовика Галеви, племянника своего учителя и уже весьма популярного драматурга, одного из авторов либретто «Доктора Миракля», написать для него текст комической оперы. Но уже через месяц Бизе почти отказывается от этого намерения.

— Я не могу думать о сочинении... Состояние здоровья моей матери внушает мне тревогу. Но я не теряю надежды на сотрудничество с тобой.

Именно в эту пору Комическая Опера, театр, обязанный ежегодно заказывать одноактное произведение Римским лауреатам, предлагает Бизе либретто Мишеля Карре и Жюля Барбье «Гузла эмира».

Банальная история, разыгрывающаяся между переодетым эмиром, красоткой Фатмэ и старым торговцем шлепанцами Бабуком, совершенно не интересует Бизе. Эме все хуже — и веселых мелодий нет в его сердце. Все же он приступает к работе — урывками, среди волнений, постоянно отвлекаемый то семейными бедами, то уроками, то транскрипциями для издателей, то оркестровкой чужих танцевальных мелодий — жить-то ведь надо! Где-то, на заднем плане, — симфоническая сюита, которую необходимо представить Академии как последний отчет за третий год.

8 сентября 1861 года, в 8.30 утра Эме умирает.

— В эту ночь я ощутил сильную тоску. Я почувствовал необходимость вернуться в свое кресло и мне показалось, что я видел, как вошла моя мать. Она села напротив, положила мне руку на сердце. Тогда тоска еще более усилилась, я стал задыхаться и мне показалось, что эта рука так тяжела, что она-то и является истинной причиной моих страданий.

13 сентября Гуно пишет Жоржу Бизе:

«Что я могу тебе сказать, дорогой мой мальчик, по сравнению с тем, что каждый миг говорит твое сердце? — «Твоей матери не стало!» И вторую мать обрести нельзя. — Ты знаешь то участие, которое моя дружба к тебе принимает во всем, что тебя касается; как я хотел бы от всего сердца помочь тебе во всем, чего бы ты у меня ни попросил, чтобы если не утешить, то разделить твою горе.

Самое большое утешение в таких печалях — это труд; только у него достаточно убеждающий голос и достаточно нежная рука, чтобы прикоснуться к самому большому в жизни страданию и самой большой радости, ибо только он один чист от пятен и недостатков нашего бедного человечества. Прими же, как только сможешь, этого чудодейственного и

неистощимого утешителя; он оставит тебе воспоминания и излечит тебя от губительной горечи».

Гуно, несомненно, искренен. Вряд ли, однако, нужно призывать Жоржа Бизе к трудолюбию: работать он не перестает. Вскоре после кончины Эме Бизе посылает третий отчет в Академию — Увертюру, Скерцо и Похоронный марш. Скерцо исполняют публично в первую субботу октября — традиционный день вручения Римских премий — и оно имеет большой успех.

Призыв Шарля Гуно продиктован и практицизмом: он желает, чтобы Бизе поскорее вернулся к работе над его «Царицей Савской», репетиции которой на полном ходу в Опере.

— Можешь ли ты уделить мне полчаса перед моим завтраком? Ты бы оказал мне большую услугу. Я должен тебе показать *три* очень важных изменения, которые я внес за вчерашний день и которые необходимо как можно скорее перенести в переложение.

И потом ты был бы очень мил, если бы вернул мне хор, которым начинается второй акт, чтобы я вписал в него голоса, а также маленький кусочек речитатива Балкис в третьем акте, предшествующий ее каватине, чтобы я их связал и отдал сегодня Леборну, если это возможно.

Ты позавтракаешь у меня.

...«Милый друг» просто сидит верхом на шее у Жоржа Бизе.

«Мой Бизе, все мои балетные номера сейчас достаточно наоркестрованы, чтобы ты мог их переложить полностью или приблизительно; но прежде чем делать это переложение для фортепиано, мне хотелось бы, чтобы ты сделал другое, временное, что очень спешно: я имею в виду то чудовищное переложение для двух скрипок, по которому в театре разучивают танцы.

Можешь ли ты зайти ко мне до обеда? Я обедаю у Эдуарда в половине седьмого, даже без четверти семь. Ты заберешь у меня те номера, которых у тебя нет, в то время как я займусь доработкой инструментовки.

Итак, до скорого свидания, если ты можешь, и спасибо.

Твой старый друг Шарль Гуно».

На Бизе, таким образом, свалена вся черновая работа.

Глядя на это, и Эрнест Рейе за ничтожную плату просит сделать переложение его оперы «Герострат». Оперу ставят в Бадене — и Рейе уезжает туда, чтобы в спокойной обстановке, невозможной в Париже, завершить свой шедевр.

Баден — дивное место, модный курорт, где собирается самая изысканная публика, — и Рейе обещает Бизе за его дружескую услугу

сделать так, чтобы антрепренер Беназе заказал ему оперу для открывшегося в Бадене театра.

Бизе честно выполнит обязательства.

Рейе слова не сдержит.

При этом он объявит, что во всем виноват сам Бизе: оказывается, приехав в Баден, композитор вел себя недостаточно светски — ну что это за немыслимые приступы раздражительности, которые у него вызывал каждый пустяк?!

Да, Бизе не до улыбок. Он вообще не из тех, кто скрывает эмоции при встрече с подлостью.

Он набрасывается на Эмильена Пачини, одного из либреттистов «Герострата», когда тот заявляет, что в провале «Царицы Савской» 28 февраля виноват сам Гуно... Вызывает на дуэль Виктора Шери, бесталанного композитора и дирижера, «популярного автора романсов», как он себя называет, написавшего Бизе — «Если вы... будете биться за вашего Берлиоза и позволите себе повторить ваше скандальное и смешное поведение, я приму все это за личное оскорбление. И на ваш зад у меня найдется сапог (он будет не из мягких!)». Встретившись с присланными Бизе секундантами, перепуганный хулиган, принявший в штыки поставленных в Бадене берлиозовских «Троянцев», поспешил дать «честное слово», что письмо написал не он. Бизе яростно спорит и с журналистом Жувеном, нападающим на гармонический язык вагнеровского «Тангейзера»: «Вам нравится музыка Верди? Что ж! Вагнер — это Верди, обретший стиль».

Музыкант, дерзко отстаивающий свою точку зрения? Композитор, дерзающий спорить с критиками?.. Ну, это дорого обойдется!

Случайно в запале сказанную фразу тут же подхватывают. Бизе объявлен «пламенным вагнеристом» — и эта нелепость будет преследовать его всю жизнь, неизменно повторяясь в отзывах на его произведения. Ярлык пришит крепко.

Успокоения горестей нет. Сложности — нарастают. «Как был бы я рад, — пишет Бизе Шудану осенью 1862 года, — если бы мне никогда не нужно было поднимать крайне мне неприятного вопроса о деньгах. Впрочем, вы знакомы со мной достаточно, чтобы знать, что думать по этому поводу. Наверное, придет день, когда мое мужество и мой талант будут вознаграждены. И тогда-то вы сможете рассчитывать на меня как на добросовестного музыканта и верного друга во всем, что касается ваших издательских дел. Но в настоящее время я нахожусь в крайне затруднительном положении и буду весьма обязан, если вы мне поможете.

...Мой минимум равен 1800 франков; это, так сказать, квартира и стол у моего отца.

Я прошу у вас эту сумму, так как убежден, что в состоянии заработать ее... Обещаю, что буду делать все — польки, пьесы для танцевальных зал, кадрили, правку корректур, транспонировки, подписанные и неподписанные, а также переложения для двух флейт, двух тромбонов, двух корнетов, даже двух роялей. Честное слово, это хорошее дельце для нас обоих...»

«Для обоих»?

Разве лишь для Шудана.

1800 франков в год — это 150 франков в месяц. За один только новый романс Шудан выплачивает композиторам средней руки по 100 франков.

Почему же Бизе соглашается на эту сумму — в сущности, просто гроши?

Его вынуждает домашняя ситуация.

— Не может быть, чтобы в ваших глазах я не стоил 1800 франков, — обращается он к Шудану. — Ответьте мне поскорее... Не пишите. Письмо может попасть в руки моего отца.

В семье отношения накалены до предела. Эме нет — а их трое: юноша, молодая женщина и не старый еще — всего пятьдесят два года — мужчина.

У Марии Рейтер доброе сердце. Ей жаль сирот — жаль и Жоржа, и Адольфа-Амана.

Через несколько месяцев после кончины Эме Адольф-Аман объявляет, что в ближайшее время у Жоржа появится брат или сестра. Жорж улыбается — что ж, пожалуй, так лучше. Было бы неизмеримо сложнее, если б Адольф-Аман догадался, что становится дедом.

Все же отец что-то подозревает. И когда Мария Рейтер на время родов уезжает в родной Эльзас, Бизе-старший начинает перехватывать и распечатывать письма, адресованные Бизе-младшему, — разумеется, «по ошибке». А потом «забывает» вручить распечатанную корреспонденцию адресату.

Он ревнует?

Быть может.

Вскоре новый удар обрушивается на Бизе — он теряет близкого друга: 17 марта 1862 года, в Ницце, умирает его учитель, Фроманталь Галеви.

Сын крупного специалиста по древнееврейскому языку, Галеви в 1842 году женился на девушке, которая ввела его в высшее общество: Леони, не достигшая в ту пору еще и двадцати двух лет, была дочерью Эстер Градис и

Исаака Родриг-Анри, директора старинного банка в Бордо. Она лепила, страстно коллекционировала предметы искусства, устраивала приемы, полные изящества и гостеприимства, и дарила бы мужу счастье, если бы не внезапные, периодически повторяющиеся припадки безумия.

Галеви то расставался с женою, то возвращался обратно и потом разлучался с нею вновь. В первый год супружества он дошел до полнейшего нервного истощения.

Он никому не жаловался, стараясь скрыть трагедию от посторонних глаз, — особенно когда появились на свет его дочери: Эстер и Женевьева.

«Счастлив тот, кто довольствуется внешней стороной вещей, — заметил Делакруа. — Я смотрю с восхищением и завистью на людей, которые ни к чему не относятся серьезно, всегда внимательны к желанием света, к тому, что на поверхности, и этим удовлетворяются. Сколько раз мне хотелось заглянуть в сердца единственно для того, чтобы посмотреть, насколько они действительно счастливы, эти люди с довольными лицами. Как могут все эти сыны Адама, получившие в наследие те же заботы, которые угнетают и меня, все эти Галеви и Готье, эти люди, опутанные долгами, семейными обстоятельствами и требованиями тщеславия, сохранять спокойный и улыбающийся вид среди всех забот? Они могут чувствовать себя счастливыми, лишь околпачивая себя и закрывая глаза на подводные камни, среди которых они ведут свою ладью, часто уже ни на что не надеясь и порой погибая вместе с ней».

Избрание непременно секретарем Академии Изыщных Искусств Франции дало Галеви блестящее положение и увеличило его доходы. Но пост предполагал и множество новых обязанностей. Галеви стал еще более небрежен в Консерватории, а оперы его проваливались одна за другой. «Теперешняя слабость автора «Жидовки», — писал Гуно Жоржу Бизе еще в мае 1858 года, — является следствием... того, что он больше не способен отдать себе отчет во внутренней ценности своих идей. Конечно, я уверен, что он смог бы достичь большего, если бы у него было больше силы воли и если бы он мог предъявлять большую требовательность к себе. С течением же времени небрежность перерастет в бесплодие, и я опасаясь, что он не столь уж далек от этого».

Он терял популярность. Даже лучшая из его опер — «Жидовка»^[5] — за полтора года до смерти Галеви прошла всего трижды. Возрастающая нервозность и переутомление разрушали его здоровье.

«Я отправился к Галеви, — записал в дневнике Эжен Делакруа. — У него, как всегда, целая толпа гостей, много играли. Настоящее жилище Сократа, слишком тесное, чтобы вместить всех друзей. Его бедная жена

наполняет дом старым фарфором и мебелью; эта новая мания доведет его до больницы. Он очень изменился и постарел; у него вид человека, которого тащат против воли. Как он может серьезно работать среди этой толкотни?.. Удушающая жара калориферов. Вырвался как можно скорее из этой пропасти. Воздух улицы показался мне упоительным».

Размеры комнат действительно были до предела сокращены обилием произведений искусства. Античные маски, статуэтки, мраморные бюсты, кубки, вазы, кувшины, флорентийская бронза, чеканные безделушки — сотни предметов стояли на консолях и этажерках. На стенах — акварель принцессы Матильды, морской пейзаж Гюдэна, картины Ораса Верне, полотна Делакруа на библейские темы.

В запоздалой попытке восстановить здоровье Галеви отправился с семьей в Ниццу, надеясь, что тамошний климат ему поможет. Но вдали от Парижа, который он так любил, вдали от развлечений, которые ему стали дороги, он столкнулся со всеми заботами, связанными с болезнью, и был вынужден подчиниться режиму.

Он пытался еще работать. Но опера «Ной» — сочинение, носящее все черты того упадка, о котором говорил Шарль Гуно, — осталась незавершенной.

Именно это обстоятельство и заставило одного из друзей Галеви — Амбруаза Тома — обратиться с согласия вдовы композитора к Жоржу Бизе, любимому ученику ушедшего из жизни мастера, с предложением дописать последний, недостающий акт «Ноя» и завершить оперу в целом.

Бизе согласился.

То был первый шаг к тесному сближению Жоржа Бизе с семьей Галеви в отсутствие этого мудрого и благородного человека.

То был первый шаг к его гибели.

Шел к концу 1862 год — трудное время, о котором Анри Фантен-Латур писал своему другу Эдвардсу: «Париж — это свободное искусство. Никто ничего не покупает, но мы имеем возможность свободно выражать свои чувства, имеем людей, которые стремятся, борются, аплодируют; тот, кто находит желающих, открывает школу; самая нелепая идея, как и самая возвышенная, имеет своих ревностных сторонников... Поистине в ужасном месте мы живем».

В этом «ужасном месте» Жоржу Бизе предстояло найти себя.

«НЕТ НИ ПОИСКА, НИ ЖЕМЧУЖИН»

«Вы говорите, что страдаете за искусство, — к сожалению, не в моих силах утешить вас, — писал 6 февраля 1863 года Гектор Берлиоз американскому композитору Джерому Хопкинсу. — Вероятно, вы составили себе весьма ложное представление о жизни артистов (достойных этого названия) в Париже. Если вам Нью-Йорк представляется чистилищем для музыкантов, то мне Париж — а я хорошо его знаю — адом для них».

Примерно тремя неделями прежде, чем были написаны эти строки — в воскресенье 11 января, — в одном из Популярных концертов в здании Цирка Наполеона дирижер Жюль-Этьен Паделу наряду с симфонией Es-dur Моцарта, Адажио из Шестого квартета Гайдна, увертюрой, антрактом и мелодрамой из бетховенского «Эгмонта» исполнил Скерцо Жоржа Бизе.

«Это Скерцо показалось очаровательным, — писал критик из «Revue et gazette Musicale», — и оно заслужило одобрение публики. Мы можем лишь приветствовать этот удавшийся опыт, которым, без сомнения, воспользуются молодые композиторы».

Критик имел в виду, что пьеса Бизе явилась едва ли не первым современным произведением в программах Популярных концертов за два года их существования.

Другой рецензент — из «Le Ménestrel» — нашел Скерцо «написанным очень приятно и с известным увлечением». И хотя, — заявил он, — «заключительная часть оставляет желать лучшего, автор имел заслуженный успех».

Но, Боже мой, что поднялось! Паделу буквально атаковали потоком протестующих писем.

- Рядом с Моцартом!
- Рядом с Бетховеном! Гайдном!
- Какой-то Бизе!
- Почему мы обязаны слушать опусы никому не известных юнцов!..
- ...когда столько нетронутой классики!
- Что за эксперименты рядом с великими образцами!
- Если кто-то желает слушать эту новую музыку — объявляйте концерты из подобных фитюлек! Мы на них не пойдем!
- Это шум, а не музыка!
- Тратить время на музыкальные выкрутасы!
- Если это еще повторится, мы откажемся от абонемента!

Почтенные нувориши, еще так недавно неприязненно принимавшие незнакомые им сочинения немецких классиков, теперь бурно вставали на их защиту от «диких и бешеных сочинителей».

Может быть, именно по этой причине, когда через неделю Скерцо было исполнено снова — на этот раз оркестром Национального общества Изыщных Искусств, — тон рецензии оказался куда более сдержанным.

«Что касается Скерцо господина Бизе, — писал Поль Бернар, — это произведение опытного музыканта; но напрасно было бы искать тут необходимого мелодического вдохновения, которое так часто встречаешь у Гайдна, Бетховена, Моцарта и Мендельсона. Первые такты в имитационном стиле как будто обещают его. К сожалению, дальнейшее несколько тяжеловато и представляется нам затянутым».

Увы, этот «ценитель» даже не понял, что финал не затянут, а напротив — динамизирован, потому что реприза начинается не с буквального повторения экспозиции, как обычно у классиков, а с момента развития. Но кто ждет от газетных оракулов всех времен и народов хотя бы начатков музыкальных знаний?!

«Часто спрашивают теперь, когда время внесло справедливые коррективы, окружив имя Бизе сиянием славы, почему этот обаятельный музыкант, приветливый и веселый юноша, встретил столько препятствий на своем пути. Когда исключительный гений, как, например, Берлиоз, живущий на недостижимых высотах, видит, что публика с трудом находит к нему дорогу, это естественно, это в порядке вещей. Но Бизе! Олицетворение молодости, жизненных соков, радости, благожелательности! — писал впоследствии Сен-Санс. — Порой на концертах в Шатле, слушая очаровательное Скерцо Жоржа Бизе, присутствуя на его триумфах, видя зал, охваченный энтузиазмом, публику, до изнеможения кричащую «бис», я переношусь на двадцать лет назад, я возвращаюсь к дебюту этого Скерцо, плохо исполненного, плохо воспринятого, погубленного невниманием и общим равнодушием и лишенного надежды на грядущее, потому что неуспех тогда для нас, молодых французов, был равносильен смерти. Даже успех не всегда обеспечивал повторное исполнение в этих концертах, руководитель которых сказал мне: «Напишите шедевр, как Бетховен, и я исполню его».

Ах, сколь велика вина тех, кто своею враждебностью или равнодушием лишил нас по крайней мере пяти-шести его шедевров, которые были бы ныне славой французской музыки!»

Сен-Санс прав. Да, подобное длится веками — и это нельзя ни понять, ни принять. Художник отдает людям сердце, дарит им лучшее — все, на

что он способен, все, что могут создать увлеченность и душевная полнота. А потом на арену является борзопишущая свора. Эти люди — великие аналитики! — ничего не умеют, не могут, не значат — и они мстят за свою творческую импотенцию унижением, уничтожением гения. «Молчи, будь таким, как все, не высовывай голову!» Откуда берется эта наглая убежденность — одних, что они понимают гораздо больше и лучше, чем автор, кровью сердца создавший свое произведение, других — что подобная практика справедлива, что это, мол, мнение специалистов, злобные бредни которых принимают характер общественного приговора! Имена скольких пигмеев сохранила История только за то, что они истязали Гигантов!

Приблизительно через три недели после рецензий на Скерцо парижская пресса вновь почтила вниманием Жоржа Бизе. На сей раз издевательской критике был подвергнут «Васко да Гама», исполненный под управлением того же Жюля-Этьена Паделу.

«Мы не думаем, что стоило бы объявлять запретными некоторые из использованных уже сюжетов: мы находим совершенно естественным, что господин Бизе мог остановиться на «Васко да Гама», подобно тому, как Спонтини избрал «Фердинанда Кортеса», а Фелисьен Давид «Христофора Колумба»; мы жалеем лишь, что он так мало здесь преуспел. Сравнение... бесполезно при наличии произведения такого короткого дыхания и, что еще хуже, столь несовершенного. Исключая прелестное соло валторны с аккомпанементом оркестра, элегантное болеро, спетое мадемуазель Жерар, и молитву, слишком избыточную диссонансами и недостаточно просто гармонизированную, все... начиная с хора матросов и солдат, который под предлогом искренности и правды переполнен банальными фразами, некстати шумными диссонансами, избытыми ритмами, и кончая сценой бури, где доминирует пронзительное звучание флейты-пикколо, свист, раскаты восходящих и нисходящих гамм, более хроматических, чем драматических... все лишено вдохновения, красок и оригинальности».

Итак, сюжет может быть вновь использован — *мастером*. Намек на грядущую оперу Мейербера? Бизе святотатственно вторгся на застолбленный уже участок? Возможно. Никто, разумеется, не скажет об этом вслух.

Для Бизе это убийственно — столько надежд было связано с сочинением.

Для Шудана это вопрос без эмоций — стоит ли вкладывать деньги в издание клавира и партитуры.

Шудан, собственно, уже решил — отрицательно. Но есть сын, Антони.

Ему 14. Пора приучать мальчика к делу.

— Как ты думаешь, следует ли издать?

— Несомненно!

— Почему — несомненно?

— Но ведь тут замечательные находки!

— Например?

— Посмотри этот хор солдат и матросов — какой великолепный эффект от совмещения двух разных ритмов!

— Предположим... Я в этом не разбираюсь, но готов тебе верить. Что дальше?

— А первый хор — баркарола с четырьмя репризами, каждый раз предстающими в новом обличий...

— Допустим, допустим, допустим... Ответ теперь — будут ли все это петь в тесном домашнем кругу?

— Но ведь это и не рассчитано на домашнее музицирование! Это очень значительное произведение для большой хоровой и оркестровой группы...

— Правильно. Но тогда — объясни мне, кто захочет купить партитуру? У месье Паделу она есть — рукописная. Ты уверен, что после рецензий в газетах какой-то иной дирижер пожелает исполнить эту оду-симфонию?

— Но ведь есть же и специалисты, и любители музыки, которым будет весьма интересно познакомиться с партитурой...

— Предположим, их наберется... допустим... ну — десять, двенадцать... пусть двадцать! Разве это окупит наши расходы?

— Я не знаю... Но мне кажется — это очень значительный вклад в современную музыку... И история это оценит...

— Может — да, может — нет... Но мы не работаем для истории. Ноты — это товар. Как ты думаешь, если издать только клавир — будет спрос для домашнего музицирования?

— Болеро, несомненно...

— Ну, например, болеро. Что еще?

— Может быть, и молитва...

— Видишь, милый, ты и сам не уверен... Ради двух номеров издавать весь клавир? Антони, мы с тобой коммерсанты. Эмоции — в сторону! Понимаю — ты любишь Бизе, мне он тоже весьма симпатичен. Но одно — наши личные отношения, а другое — торговля. Пойми это. Эмоции — прочь!

— Значит, ты не издашь ни клавир, ни партитуру?

— Почему же?.. Со временем... Может быть... Если появится

благоприятная конъюнктура...

Конъюнктура, конечно, появится. Через 17 лет, когда имя Бизе засияет на мировом горизонте. Когда Жоржа Бизе уже не будет в живых. Шудан своего не упустит.

А сегодня...

Сегодня у Жоржа Бизе остается единственный шанс. «Гузла эмира». Но именно этой работе, написанной наспех, в трагической ситуации и не удовлетворяющей его самого, Бизе и не решается вверить свою судьбу.

Дельсарт решает помочь племяннику. Как раз в эту пору директор Лирического театра Леон Карвальо получает от государства небольшую субсидию, которая станет теперь ежегодной — по существу, государственную дотацию. Каролина Миолан-Карвальо, супруга директора — ученица Дельсарта.

Бизе представлен — и Леон Карвальо предлагает ему либретто Мигеля Карре и Жюля Барбье «Лейла» — трехактной, а не одноактной, как полагалось бы по условиям Римского конкурса, оперы.

«Гузлу эмира» уже репетируют. Бизе прямо из кабинета Карвальо бежит на улицу Фавар, чтобы забрать партитуру.

Разумен ли этот поступок? Может быть, прав первый биограф Бизе Шарль Пиго, заявивший, что знакомство с «Гузлой эмира» могло бы подготовить парижских зрителей (а это совсем не одно и то же, что посетители Популярных концертов!) к встрече с новым для них именем и тем самым облегчить восприятие большого оперного полотна?

Может быть. Но художник — раним. Еще свеж след от двух предыдущих разочарований, поколеблена вера в себя. Бизе боится, он не хочет еще одного, на сей раз, с его точки зрения, заслуженного, удара — «Гузла эмира» действительно уязвима.

Предложение Карвальо дает время на передышку и, как кажется Жоржу Бизе, открывает блестящие перспективы.

В этом есть доля преувеличения. Давно ли сам же Бизе писал матери из Италии: «Я знаю, что в успехе «Фауста» отчаялись. Впрочем, сама мысль поставить это крупное произведение в Лирическом театре абсурдна, и я никогда не переставал считать это огромной ошибкой Гуно. Только Опера может поднять произведение подобного размаха».

Он был прав — всемирная слава «Фауста» началась не с премьеры в Лирическом театре, а с постановок в других труппах, во Франции и за рубежом, и особенно — после премьеры в парижской Большой Опере.

Возможности труппы Лирического театра пока еще невелики.

Поднявший занавес 21 сентября 1851 года на бульваре Тампль, в

здании бывшего Исторического театра, и унаследовавший весьма многое от злополучной Национальной оперы, открытой Адольфом Адамом еще в 1847 году, Лирический театр через пару лет был охарактеризован Гектором Берлиозом как «музыкальная сточная канава, куда все ослы ходят мочиться». Судьба театра с самого начала сложилась более чем неудачно. Первый директор — Эдмон Севестр — умер через двенадцать месяцев после вступления в должность. Пост унаследовал его брат, Жюль Севестр, но — увы! — через два года ушел из жизни и он. В 1854 году привилегию на руководство передали директору Комической Оперы Эмилю Перрену, однако тот быстро понял, что одновременно определять жизнь двух однотипных трупп невозможно, и уступил место некоему Пеллерену, бывшему директору Большого театра в Марселе. Но и Пеллерен удержался всего несколько месяцев и в январе 1856 года пал перед финансовыми трудностями.

Незачем говорить, что эта директорская чехарда не способствовала процветанию театра, хотя были здесь и удачи:

«Севильский цирюльник» Россини, «Свидание буржуа» Чиколо и «Почтальон из Лонжюмо» Адама пользовались некоторое время успехом у публики, менее доброжелательно оценившей «Жемчужину Бразилии» Фелисьена Давида, «Куклу из Нюрнберга», «Если бы я был королем» и «Потерянное украшение» Адама. Дебютировал там и Эрнест Рейе со своей оперой «Мастер Вольфрам» — и тоже без особого блеска.

Но 20 февраля 1856 года Лирический театр попал в руки Леона Карвальо, баритона Комической Оперы, оставившего не слишком удачно сложившуюся певческую карьеру.

Здесь, на новом посту, у него появилась неприятная манера переделывать все партитуры, попадавшие в его руки, будь то классика или сочинения современников. Рихард Вагнер, поначалу очарованный удивительной деликатностью Карвальо, его обаянием и знанием дела, пришел к концу общения с ним в совершеннейшее отчаяние, утверждая, что Карвальо «запускает когти в живую ткань произведения». Сен-Санс, которого Карвальо заставил ввести в оперу «Серебряный колокольчик» совершенно нелепый «балет диких животных», утверждал, что страсть к переделкам была для директора чуть ли не вопросом престижа.

Но под рукой Карвальо Лирический театр оживился, улучшилась его труппа — в ней заблистала Миолан-Карвальо, долгое время, на других сценах, безуспешно пытавшаяся «выбиться в люди» и вдруг действительно показавшая себя как замечательная певица и актриса. Ее достойными партнерами оказались Мари Кабель, Мари Сасс, знаменитая Кристина

Нильсон, певцы Ашар, Шолле, Монжоз, Барло, Мимо. Карвальо не скрывал своих ретроградных симпатий — любимым его произведением была та самая «Фаншонетта», над которой издевался Бизе в консерваторские годы. Но он поставил и «Ричарда Львиное Сердце» Гретри, и «Свадьбу Фигаро» Моцарта, и «Орфея» Глюка, «Оберона» и «Эврианту» Вебера, «Фиделио» Бетховена — театр, до этого пробавлявшийся в основном камерными произведениями или репертуарными пустячками, сильно вырос во мнении парижан. Карвальо открыл двери и для наиболее одаренных композиторов-современников — на этой сцене шли и «Драгуны из Виллара» Луи Майяра, и «Королева Топаз» Виктора Массе, и «Лекарь поневоле», «Филемон и Бавкида» и «Фауст» Гуно (однако, без Вальпургиевой ночи). Даже Гектор Берлиоз доверил ему своих «Троянцев» — это случилось в 1863 году, хотя и на этот раз требовательный композитор сетовал на то, что «театр был мал, певцы недостаточно опытные, хор и оркестр неудовлетворительны».

Карвальо вряд ли догадывался, кого он приобретает в лице Жоржа Бизе. Но рекомендация Дельсарта, советами которого продолжала пользоваться его жена, для него значила много, да и сам молодой человек, появившийся в театре почти сразу по приезде из Рима, пришелся ему по душе.

Директор сводит Бизе с либреттистами. И Карре, и Кормон — уважаемые и известные люди. Кормону уже 52, он автор двух сотен пьес и либретто, большая часть которых, правда, написана в соавторстве с рядом других драматургов — дело поставлено на поток...

Бизе быстро находит общий язык с Кормоном. Куда хуже складываются отношения с Карре.

— Мы знакомы, — отвечает Мишель Карре, когда Карвальо представляет ему композитора.

Тон Карре не обещает приятного.

— Ведь это именно я, вместе с Жюлем Барбье, написал для Комической Оперы пьесу «Гузла эмира». Я работаю для Гуно, для Тома, даже для Мейербера!.. Но никто не отказывался от готового текста, как это сделал месье Бизе.

Бизе чувствует себя неловко. Он пытается объяснить, что не имеет претензий к пьесе. Это не получилось у него — композитора...

— Кто же станет работать на композитора, у которого не выходит незатейливый водевиль!

— Неудачи возможны, — холодно добавляет Кормон. — Но если и в этот раз повторится подобное — никто больше во всем Париже не напишет для вас и строчки.

Что за метаморфоза! Ведь Кормон только что был так любезен!

— Не будем смотреть так печально на грядущее, — вмешивается Карвальо. — Давайте поговорим о либретто.

— Пусть выскажется композитор, — предлагает Карре. Бизе в затруднительном положении. Ситуация слишком сложна для откровенного разговора.

— Мне кажется, что начало великолепно, — говорит он. — Тут много возможностей. Но в финале...

— Ну, так что же в финале? — ледяным тоном осведомляется Карре.

— Я не знаю. Но это слишком похоже на «Норму» Беллини и «Весталку» Спонтини... Хотелось бы более оригинальной развязки...

— Да, возможно, — так было бы лучше, — отвечает Кормон. — Но скажите мне, молодой человек, много ли оригинальных сюжетов знает мировая драматургия? Может быть — пять или шесть ситуаций. Остальное — бесчисленные перепевы, вариации, правда, порою обогащаемые событиями, почерпнутыми из Истории: уж она-то действительно оригинальна. Но кто может соперничать с нею! Пусть финал и банален. Но что конкретно предлагает господин композитор взамен? Знает ли он, чего хочет?

Нет, Бизе тоже не знает, что делать с финалом.

— Я так и думал, — заявляет Кормон. И уносит впечатление от этой встречи: композитор, так понравившийся ему вначале, — попросту «отвратительный медведь».

Споры, бесконечные споры. Прошел май, идет июнь, а премьера — в начале сезона 1863/64 года... Как же кончить спектакль, что нам делать с героями?

— Да швырните вы их в огонь! — не выдерживает Карвальо.

Но ведь это и есть финал «Нормы»!

Не годится.

Однако идея сожжения уже прочно укоренилась в сознании либреттистов. Карвальо она тоже нравится: костер... или нет. Лучше — гигантский пожар... Это будет эффектно.

Все так устали от бесчисленных переделок, что предложение принимается чуть ли не как спасительная находка. Цена этой ошибки станет ясной лишь много позднее.

Бесконечные варианты только вносят дополнительную путаницу.

— Сюжет у тебя, говоришь ты, мексиканский? — спрашивает Гуно в письме из далекого Сан-Рафаэля. — Я не знаю содержания, а потому ничего не могу сказать тебе по этому поводу: но насколько возможно, делай

в светлых тонах. Мексиканское, как мне кажется, не требует обязательно темных тонов.

Да, задумана была Мексика. Герой идет через саванну, охотясь на ягуаров. Героиня спасла человека от нападения дикой орды... Но вдруг Карвальо заявляет: «Мексика?.. Нет... Это что-то уж совсем непонятное. Пусть будет Индия. Нет, не Индия — остров Цейлон».

«Ягуары», «саванна» и «дикие орды» между тем сохраняются в тексте. Появляется упоминание Браммы — а уж это действительно Индия.

29 сентября 1863 года Лирический театр объявляет премьеру. Название изменено. Теперь опера называется не «Лейла», а «Искатели жемчуга».

Широкая, завораживающая мелодия. Может быть, образ теплого южного моря?

А потом — взрыв страстей, буйство красок. Это вольное племя индусов выбирает вождя. Им становится мудрый и властный Зурга.

Появление путника прерывает творимый обряд. После нескольких лет отсутствия возвратился Надир, блудный сын племени. Его развела в ту тревожную пору с Зургою ревнивая страсть к юной жрице, случайно увиденной обоими в храмовом полумраке.

Теперь это уже в прошлом. «Я погасил в своем сердце любовь», — заявляет Зурга.

— И я тоже, — отвечает Надир.

Это неправда. Надир знает, что прекрасная Лейла — та самая жрица — скоро появится в этих краях. Ее привезет сюда старый жрец Нурабад. Племя искателей жемчуга верит, что пение непорочной, недостижимой девы, лицо которой всегда скрыто вуалью, охранит их от злобных существ, обитающих в океанских глубинах. Ради Лейлы и явился сюда Надир.

Сцена Зурги и Надира — бесспорно, одно из высших достижений Бизе. И не только в «Искателях жемчуга», но и во всем его творчестве.

В оркестре возникает возвышенная, полная невыразимого обаяния мелодия — но ее еще не принимают герои: их реплики сбивчивы, коротки — видимо, еще живо воспоминание о былой распре. Но мелодия побеждает — и они покоряются ей: образ далекой красавицы возвратил их в минувшие дни.

Тема-воспоминание станет затем одной из музыкальных характеристик Лейлы. В опере два связанных с ней лейтмотива. Один — прозвучавший уже в Прелюдии к опере, появится вновь, когда Нурабад представит Лейлу народу. Это лейтмотив Лейлы-жрицы — такой, какую она ОБЯЗАНА быть. Другая характеристика, заимствованная из дуэта Зурги и Надира, рисует нам Лейлу любящую — такую, какой она быть НЕ

СМЕЕТ, быть НЕ ДОЛЖНА.

Привезенная Нурабадом жрица, лицо которой скрыто под покрывалом, дает клятву целомудрия и верности племени. Внезапно в толпе Лейла замечает Надира — юноша выдал себя неосторожным возгласом. Именно в этот момент возникает в оркестре вторая характеристика Лейлы, а Зурга, так девушку и не узнавший, спрашивает, почему дрогнула ее рука. Он согласен освободить жрицу от данного ею обета, если она не в силах исполнить его. Но Лейла решает остаться — из-за Надира. Она скроет запретное чувство — только бы юноша был рядом с нею.

Решение принято — и в оркестре вновь звучит тема бесстрастной жрицы.

Надир чувствует себя преступником, он готов сознаться во всем Зурге. Но рассудок и совесть умолкают перед необоримой страстью. Так рождается одна из самых известных и вдохновенных страниц оперы — романс Надира «В молчаньи ночи тайной».

С подлинным драматургическим мастерством воссоздает Бизе в музыке сложные ситуации второго действия, превращая его в апогей лирики и красоты. Колоритная сцена Лейлы с Нурабадом, приведшим ее в уединенное место, куда не должна ступить нога обычного смертного; полная грации каватина Лейлы; песня Надира, в которой использованы интонации из второй части Юношеской симфонии... Все готовит центральный эпизод оперы — тайную встречу Надира и Лейлы. Музыка гибко следует за событиями, передавая разнообразие чувств, овладевших героями, — радость встречи, страх, что их застанут, желание высказать все, что так долго копилось в сердце.

К сожалению, эти страницы и исчерпывают лучшее в «Искателях жемчуга». Эффектен финал второго акта, начинающийся тремя зловещими ударами гонга — Нурабад застиг Надира и Лейлу и зовет соплеменников; впечатляет народный хор, где нарастающие волны гнева, кажется, готовы смыть клятвопреступницу с лица земли. Все это написано превосходно, но обращено скорее к разуму, чем к эмоциям зрителя. Бизе сказал все, что смог — он спел гимн любви Надира и Лейлы, и с этой вершины путь мог идти только вниз.

Третий акт не удался: страдания Зурги, который, по существу, и становится здесь главным действующим лицом, не трогают зрителей — они не успели узнать и полюбить Зургу в такой степени, чтобы его судьба могла их взволновать. Зурга — все же герой второго плана, фигура, несущая чисто служебную функцию в этой поэме сердец. Сыграл печальную роль и формальный, не продуманный до конца финал. Вряд ли

на нас воздействовала бы с такой силой рассказанная Шекспиром история Ромео и Джульетты, если бы веронские любовники остались жить — события складываются так, что для подлинного потрясения нужна гибель героев. Вместо этого Карре и Кормон акцентируют наше внимание на ревности и грядущей гибели Зурги. Жертвуя собою, он поджигает селение, чтобы в суматохе Надир и Лейла смогли бежать. Бизе, однако, с великою неохотой расстаётся со своими героями — и когда уже пылают шатры и дорога каждая минута, предлагает зрителям весьма просторное трио, заставляя Надира и Лейлу радоваться обретенной свободе, благодарить Зургу, даровавшего им счастье по той причине, что он внезапно узнал в Лейле девочку, много лет тому назад спасшую ему жизнь, и уговаривать его бежать вместе с ними. Бизе не просто подчиняется драматургическому просчету своих либреттистов — он усугубляет его, заставляя героев дважды повторить один и тот же текст: Бизе как бы хочет еще немного побыть с Надиром и Лейлой — но ему уже нечего дать им.

Трудно поверить и в благородство Зурги: «Спешите! — обращается он к соплеменникам. — Может быть, вы еще успеете спасти из пламени ваших детей».

Потеря зрительского сочувствия — явление, равное катастрофе, особенно в опере — жанре, обращающемся более всего к сердцам слушателей.

Тем не менее аплодисменты по окончании вечерней генеральной репетиции были достаточно продолжительными и Бизе был вызван на сцену — «слегка ошеломленный, с опущенной вниз головой, из-за чего была видна лишь копна светлых волос, густых и вьющихся, обрамивших круглое, немного детское лицо, одушевленное блеском глаз, мгновенно охвативших весь зал взглядом одновременно и сконфуженным, и восторженным».

«Он был поистине удивлен, наблюдая со сцены за аплодирующей ему публикой в конце спектакля», — написал рецензент журнала «Le Ménestrel».

— Опера Бизе имела очень хороший успех, — сообщил своему отцу один из бывших соучеников Бизе по классу Галеви, Эмиль Паладиль. — Эта партитура замечательна и во многом превосходит (по нашему мнению) все, что сделали до сих пор Обер, Тома, Клаписсон и т. д. Если бы это произведение прошло без успеха, первая Римская премия была бы скомпрометирована, тогда как сейчас Карвальо, который в восторге от результата, сказал по секрету Бизе и Гуно, что не хотел ставить сочинения лауреатов этой премии после их возвращения в Париж, так как считал, что

у этих молодых людей нет таланта, теперь хочет отодвинуть Фелисьена Давида в сторону и поставить Гиро и меня, так как слышал о нас много хорошего. Ты видишь, что наше положение в качестве Римских лауреатов не так уж печально.

После премьеры «Искателей жемчуга» Берлиоз выступил со статьей, посвященной разбору произведения, — она была очень хвалебной. Людовик Галеви написал после премьеры: «Музыка этой оперы — театральная дебют Жоржа Бизе... Запомните хорошо это имя. Он подлинный музыкант... Есть в этом первом произведении уверенность, спокойствие, легкость и величие хоровых и оркестровых сцен, по которым можно судить о достоинствах композитора... Партитуру уже многие критиковали, о ней много спорили. Что касается меня, то после трех серьезных прослушиваний я должен констатировать ее высочайшее качество».

Да, нападок было немало. Один из критиков даже цитировал Лафонтена: «Нет ничего опасней, чем мало понимающий друг», — пытаюсь создать впечатление, будто успех премьеры был обусловлен присутствием большого количества друзей Бизе. Другой сравнивал поведение Бизе с манерой, принятой Мейербером, — он-де никогда не являлся на аплодисменты в окружении приветствовавших его актеров, а выходил «один, безмолвный, счастливый и трижды кланялся залу, прижав руку к сердцу», — критик словно забыл о тех грандиозных банкетах, которые Мейербер устраивал прессе перед каждым ответственным представлением, о тех драгоценных перстнях, которыми мадам Мейербер одаривала рецензентов... Гюстав Бертен говорил о влиянии на Бизе творчества Шарля Гуно и Фелисьена Давида, о подражании Галеви, упрекал в увлечении «неистовыми эффектами, достойными новой итальянской школы и подслушанными у Верди... Талант виден, несмотря на множество этих огорчающих подражаний, — писал критик, — и думается, что перед нами музыкант, способный взять блестящий реванш, если он откажется от этого следования известным всем образцам и даст волю своему собственному вдохновению».

Стоял ли за этими строками Мейербер, ревниво относившийся к появлению всякого нового имени, представляющего угрозу его царственной монополии? Сказать трудно. Но натиск критической своры был подозрительно единодушным, а отзыв Бертена еще не самым уничтожающим. Жан-Батист Жувен, редактор газеты «La Presse», заявил, например, что в «Искателях жемчуга» «нет ни поиска, ни жемчужин», добавив, что «в каждом такте партитуры, наряду с талантом ее автора,

обнаруживается принадлежность к школе Рихарда Вагнера. То, что господин Бизе пишет непосредственно, отмечено качествами, достойными уважения. В остальном — глаза его обращены на Мастера... Я хотел бы заметить, — фарисейски добавил Жувен, — что господин Бизе далек от того, чтобы быть вагнеристом в полной мере. Он достаточно искусен, чтобы его восторг перед Вагнером не вылился в подражание».

Баденский ярлык действовал.

Критики, объявившие Бизе «вагнеристом», конечно, имели формальные основания — непривычная гармоническая острота, применение лейттем и лейттембров действительно имеют место в «Искателях жемчуга». Но и тематизм как система, лейтмотивы, лейттембры, усложняющийся гармонический язык — все это не было изобретением одного, пусть великого музыканта, но естественным следствием изменения самого характера оперной драматургии, вызванного ростом общечеловеческой творческой мысли. Из собрания чарующих мелодий опера постепенно начала оформляться в некое художественное целое, где понадобились организующие точки опоры — и процесс этот начат не Вагнером: он лишь осмыслил, декларировал и последовательно провел в своем творчестве эти тенденции, с гениальной яркостью, демонстративно приведя их к некому абсолюту и не удержавшись при этом от крайностей.

Обвинение в «вагнеризме» было расхожим — его адресовали и Верди, яростно протестовавшему против этой нелепости.

Протестовал и Бизе: «Вагнер не из моих друзей и у меня к нему мало уважения, но я не могу забыть тех безмерных наслаждений, которыми я обязан этому гениальному новатору. Очарование его музыки невыразимо, неопишимо. В ней — сладострастие, нежность, любовь!.. Само собой разумеется, если бы я заметил, что подражаю Вагнеру, при всем моем восхищении им я не написал бы больше за всю жизнь ни одной ноты. *Подражать* — невероятно глупо. Лучше делать плохо, подражая самому себе, чем подражать другим».

К правде — каждый своим путем — шли очень многие композиторы и до Рихарда Вагнера. Объявить каждого из них «вагнеристом», а Вагнера — единоличным провозвестником нового значило бы исказить всю историю довагнеровского и поствагнеровского периодов. И здесь стоит вспомнить мысль Фридриха Ницше: «Рихард Вагнер теснейшим образом связан с эпохой позднего французского романтизма сороковых годов. На всех высотах и глубинах своих потребностей они соединены между собой кровным родством: это — Европа, единая Европа, душа которой в

своеобразном и бурном искусстве стремится куда-то вон, вдаль, ввысь — куда? к новому свету? к новому солнцу?»

Несомненно, что творчество Вагнера оказалось катализатором музыкально-драматургической мысли во многих странах. Не прошел мимо этого и Бизе. Но искусство — истинное, большое — не творится одним человеком. «Совершенство, — говорил Эжен Буден, — это результат коллективных усилий, один человек, без помощи других, никогда не смог достичь совершенства, которого он достиг».

«Искатели жемчуга», первое большое полотно гениального автора, обвиненного в «вагнеризме», прозвучало в 1863 году всего 18 раз.

Потомки оценили произведение объективнее. «На многих страницах «Искателей жемчуга», — писал в «La Revue des deux Mondes» Камилл Бэллег, — лежит печать гармонического очарования, как в глубине хрупкой раковины, в тусклом перламутре, живет нечто, таящее секрет набегающих волн или поющих душ маленьких островков. Да, это подлинная душа моря, моря восточного, теплого и светлого, которое дышит и грустит здесь... Песня Надира... Ах! Очаровательная мелодия, уникальная, я уверен, среди всех призывов любви. Серенада не только искателя, но и пловца, привыкшего погружаться в глубь вод, медленно пересекает их простор и вновь всплывает на поверхность, как влажный цветок».

Увы, Жорж Бизе этих строк не прочел — они были написаны после его ранней кончины.

В 1885 году в одном из залов Лувра была выставлена картина Фантен-Латура «Вагнеристы». Эммануэль Шабрие, Адольф Жюльен, Арман Буассо, Камилл Бенуа, Антуан Леско, Венсан д'Энди, Эдмон Мэтр и Амедей Пижон, изображенные на этом полотне, внимательно изучают партитуру, стоящую на пюпитре рояля. Какое-то вагнеровское произведение? Отнюдь нет. Вглядитесь в картину — и вы увидите: «вагнеристы» заняты партитурой «Кармен».

Парадокс?

Нет. Здесь все совершенно естественно.

Шаги гения имеют ритм. Начало может быть неторопливым — здесь возможно чье-то влияние, художник должен сначала аккумулировать лучшее из того, что достигнуто мировой и национальной культурой. А потом неизбежно движение — разбег и взлет. Ранний Пушкин испытал влияние Державина и Жуковского — но пошел по иному пути. Ранний Лермонтов начал с подражания Пушкину — но очень быстро набрал собственную высоту. Человек, жизненным девизом которого стало: «Вперед! Нужно подниматься все выше, выше, непрерывно!», Бизе не мог

стать ничьим адептом. И когда Мармонтель заявил: «Признавая величие некоторых концепций Вагнера, он безоговорочно восхищался могучей сценичностью Верди и получал громадное удовольствие от пламенного вдохновения этого итальянского мастера», — в этом есть некоторое преувеличение, но нет принципиального расхождения с истиной. Расхождение начинается там, где, цитируя эти слова Мармонтеля, Шарль Пиго продолжает: «И, разумеется, не случайно Бизе приступил к созданию... романтической оперы, где ощущается влияние импульсивного творчества Верди. Это «Иван Грозный», опера, написанная для Лирического театра и потом взятая оттуда, чтобы никогда не увидеть света ramпы».

Думается, это не ближе к истине, чем обвинение в «вагнеризме».

«ИЗ НИКОГО СТАТЬ КЕМ-ТО»

Странное дело!

Не сохранилось ни одного письма, написанного или полученного Бизе в 1864 году.

Ни одного!

А между тем именно в эту пору создавалось произведение, с которым связано немало сложных проблем.

Правда, широкая публика о них не знает. Вряд ли многим известно, что у Бизе есть опера об Иване Грозном.

Еще меньше — даже во Франции! — таких людей, которые эту оперу слышали.

В чем же тут дело?

В необычной и запутанной судьбе произведения.

Попытаемся разобраться.

Итак, еще в январе 1856 года директор Большой Оперы Кронье предложил Шарлю Гуно либретто «из русской истории».

Кто его написал?

Уже здесь начинается путаница.

— Луи Галле и Эдуард Бло, — заявил в 1866 году Шарль Пиго.

— Луи Галле и Эдуард Бло, — повторил в 1910 году Анри Готье-Виллар.

— Трианон и Артюр Леруа, — сообщил во втором издании своей книги, вышедшей в следующем, 1911 году Шарль Пиго.

— Артюр Леруа и Трианон, — согласился и Поль Ландорми в 1924 году.

— Луи Галле и Эдуард Бло, — возвратился к старой версии Марк Дельма в 1930 году.

А ведь это весьма осведомленные специалисты!

И только 1938 год внес решающие коррективы.

Да, один из авторов — Леруа. Только не Артюр, а совсем иной человек — его звали Франсуа-Ипполит. Был директором театра, потом оперным режиссером.

Другой автор — Анри Трианон, переводчик Гомера и Ксенофонта, создатель многих либретто. В 1857–1859 годах — вместе с Луи Рокпланом — руководитель Комической Оперы.

Люди высокой культуры, которые уж наверняка неплохо знают

мировую историю и отлично — театр.

Вот от кого, оказывается, Шарль Гуно получил этот текст.

Либретто ему понравилось — хороший, весьма динамичный сюжет.

Гуно принялся за работу.

Ну а дальше? Что было дальше?

Знатоки — даже такие большие, как Проддом и Дандело — говорят: Гуно так увлекся затем «Фаустом», что «Ивана Грозного» не дописал.

А вот Жан-Поль Шанжер утверждает: нет, «Иван» был дописан, но сменилась дирекция Оперы и на место Кронье пришел Альфонс Руайе. Как известно — у каждого руководителя свои вкусы и великая неприязнь к тому, что делал предшественник.

Руайе — уверяет Шанжер — под разными предлогами стал откладывать постановку. Гуно понял, что его произведение не пойдет. Вот тогда-то он и «разъединил» свои «сцены из русской истории»: «хор русских казаков» — еще ранее это был концертный номер, написанный для хорового общества — попал в «Фауста» (сегодня мы его знаем как марш в сцене возвращения Валентина); «Русский марш» — в «Царицу Савскую»; сцена юной супруги царя, Марии Темрюковны, — в партитуру «Мирейль».

Так ли это?

Удалось бы найти партитуру Гуно — можно было бы выяснить.

Но ее пока не нашли. И любое сообщение на этот счет остается неточным.

Достоверно одно: в 1863 году Гуно предложил это либретто Жоржу Бизе, зная, что тот ищет сюжет.

Пройти мимо готового текста было бы неразумно — тем более что лишь немногие из профессиональных литераторов соглашались на сотрудничество с композиторами, если не имелось заказа от театра. У Бизе такого заказа не было. Кроме того, сюжет давал возможность попробовать силы в новом круге образов и ситуаций.

Может быть, определенную роль здесь сыграло и язвительное замечание одного из рецензентов, как осенние мухи, жаливших Жоржа Бизе: «Господин Бизе, что бы ни писал о нем один из наших ведущих критиков (имелась в виду статья Берлиоза об «Искателях жемчуга»), способен подарить нам однажды очаровательную комическую оперу. Но он ошибается в своих расчетах создать *большую* оперу — патетическую и возвышенную. По складу своего дарования он принадлежит к числу музыкантов типа Гризара».

Это уж было почти оскорблением: Альбера Гризара знали как третьестепенного композитора, автора наивно-сентиментальных сочинений

— таких, как «Поршероны», «Любовь дьявола» и «Заколдованная кошка».

Получив либретто «Ивана Грозного», Бизе, однако, не сразу сел за сочинение оперы — помешали и подготовка премьеры «Искателей жемчуга», проходившая в крайне сжатые сроки, и заботы о хлебе насущном: массу времени отнимали уроки, заказы издателей на всякого рода аранжировки и переложения. Сказался и добрый характер Бизе, всегда заботившегося о других больше, чем о себе, — он участвовал в репетициях оратории Берлиоза «Детство Христа», разучивая с певцами их партии, выступил как пианист в прослушивании новой оперы Шарля Гуно «Мирейль»; по просьбе Эрнеста Гиро усердно посещал репетиции его оперетты «Сильвия», успеха которой он очень желал.

Партитуру «Ивана Грозного» никто особенно не ждал. Правда, Бизе оговорил с Карвальо теоретическую возможность такой постановки — но планы театра уже сформированы, так что можно работать по мере сил, отдыхая на лоне природы.

Лето 1864 года принесло множество новых забот: с трудом набрав необходимые 3800 франков, Адольф-Аман приобрел полгектара земли в Везине, недалеко от новой ветки железной дороги. На этом лесном участке, расположенном к западу от Парижа, было затеяно строительство. Многие пришлось делать собственными руками.

Сюда, в Везине, один из учеников Адольфа-Амана, провинциальный певец Лекюйе, привез из Монтобана начинающего композитора Эдмона Галабера. Завязалась дружба, продолжавшаяся до последних дней недолгой жизни Жоржа Бизе.

Галабер хотел заниматься гармонией и контрапунктом, но Бизе поинтересовался сначала, много ли он читает и что именно. «Я попытался доказать ему, что интересуюсь и французскими авторами, и иностранными, в особенности Шиллером и Гёте, и помню, что он мне сказал: «Это для меня решающее. Говорят, что не нужно быть особенно образованным, чтобы стать музыкантом; это ошибка, нужно, напротив, знать очень много...»

Отец и сын Бизе, жившие зимой в Париже, перебирались в Везине уже в мае. В саду, отделенном железной оградой от дороги Кюльтюр, стояли два маленьких домика, перед ними — лужайка, в глубине — огород, где Адольф-Аман выращивал овощи для семейного стола; он ужасно гордился, угощая плодами своего производства. Он жил в правом домике, если считать со стороны шоссе — там были его спальня, рабочий кабинет и кухня. В левом домике — спальня и рабочий кабинет Жоржа Бизе, где стоял бюст покойного Галеви. Галабер присылал из Монтобана по почте, а

во время наездов в Париж сам привозил в Везине выполненные учебные задания. Как-то, работая в кабинете Бизе, оба вдруг услышали приятного тембра голос, певший романс Надира из «Искателей жемчуга». «Бизе выбежал в сад, — рассказывает Галабер, — и увидел на дороге Камилла Сен-Санса, который, не зная, как пройти к дому друга, решил таким образом привлечь его внимание. После занятий мы собирали клубнику к столу, и наши трапезы часто проходили на воздухе. Затем, до сумерек, мы прогуливались, говоря об искусстве и делаясь нашими планами и мечтами. Большая черно-белая сторожевая собака, которую он назвал Зургой в честь одного из персонажей «Искателей жемчуга», жила в конуре возле домика Жоржа. Мы отвязывали пса и он носился вокруг нас или вертелся возле другой собаки, коричнево-рыжей, меньших размеров, которую звали Мишелем. Я возвращался девятичасовым, иногда одиннадцатичасовым поездом. Бизе, если у него было время, провожал меня на вокзал, мы шли по дорожкам, пересекавшим лес».

Далекий от зависти к другим композиторам, Бизе делал все, чтобы познакомить людей с их творчеством — и ничто не давало ему такого счастья, как возможность открыть какое-нибудь хорошее сочинение... Он тепло, с подлинным восхищением относился к Сен-Сансу. О Рейе и Массне он всегда говорил только хорошее... Он старался во всех своих отзывах не давать воли крайним симпатиям или антипатиям, стремился как можно больше узнать и прочесть. Он открыл для Галабера творчество Берлиоза и с большим увлечением играл ему на фортепиано отрывки из вагнеровских «Тангейзера» и «Лоэнгина». Эти партитуры, вместе с «Летучим голландцем», тогда только что появились во французском издании. Музыка была средоточием его мира, он был ее будущим.

Увы, мир этого еще не знал. Другие, полузабытые ныне авторитеты владели умами людей.

12 мая 1864 года умер некоронованный властитель Большой Оперы Мейербер. «Одна из частей нашего маленького музыкального мира, к которой принадлежу и я, грустит, — писал Берлиоз. — Другая — радуется смерти Мейербера».

Вагнер сказал, что с Мейербером кончилась последняя эпоха драматического искусства. Английский критик Мартин Купер объявил мейерберовского «Роберта-Дьявол а» «отцом всех оперных дьяволов XIX века», утверждая, что без Мейербера не было бы ни оперы Гуно «Фауст», ни одноименной симфонии Листа. Но отзвучали надгробные панегирики — и искусно поддерживавшийся в течение стольких лет свет звезды Мейербера постепенно стал меркнуть. Если она и не вовсе угасла, то, во

всяком случае, заняла более объективное место в космическом мире музыки.

Бизе знал Мейербера, как знал Вагнера, Верди, Берлиоза и еще много своих современников. Но он не был их последователем. Бизе вообще не был ничьим последователем. Он сам — провозвестник. В этом смысле прав Фантен-Латур, заставивший своих «вагнеристов» изучать партитуру «Кармен».

Путь Бизе был стремителен, за короткое время покрывались громадные расстояния — но дорогу к «Кармен» усыпали не розы, она шла по шипам. Были на ней и неожиданные виражи.

Неожиданным поворотом стал, конечно, и «Иван Грозный».

Можно не сомневаться, что эта опера сильно удивила бы русского зрителя своим полным несоответствием исторической правде и духу эпохи. Либретто является импровизацией авторов на абсолютно незнакомую им тему. Единственное, что «совпадает» в либретто с действительными событиями, — это женитьба Ивана IV на дочери черкесского князя Темрюка (хотя, разумеется, и это происходило при совершенно иных условиях, чем рассказано в опере) — и болезнь, чуть не стоившая царю трона.

23 такта вступления, заменяющего отсутствующую увертюру, переносят нас на Кавказ, где у горного источника собрались девушки, чтобы наполнить кувшины водой. Музыка очень светла и прозрачна. Девушки поют о том, что к возвращению охотников нужно все приготовить. Тем самым авторы либретто дают нам понять, что в селении сейчас нет мужчин-воинов.

Мария, дочь князя, замечает на тропе юного незнакомца. Это молодой болгарин, заблудившийся в горном ущелье. Юноша спрашивает, не проходил ли здесь другой путник. Нет, его никто не видел.

Мария интересуется, откуда пришел сам юноша. «Видишь — вон там, наверху, горный орел. Но даже он не смог бы долететь до моего родного дома», — с грустью отвечает болгарин. — «А кто твой хозяин, которого ты ищешь?» — спрашивает Мария. — «Здесь он такой же чужеземец, как я». — «Останься у нас до завтра, — предлагает Мария, — ты нуждаешься в отдыхе».

Мелодический язык сцены весьма близок к интонационному строю Гуно — он заставляет вспомнить ответ Фауста на рассказ Маргариты об умершей сестре.

Энергичная, чуть мрачноватая тема возвещает появление нового персонажа. Это сам царь Иван. Болгарин спешит ему навстречу.

— Ты не сказал им, кто я? — сурово спрашивает Иван.

— Нет, — отвечает болгарин.

Иван видит Марию. Музыка резко меняется — обращение царя к девушке полно изысканной галантности. Большой симфонический эпизод подчеркивает значительность того момента, когда Мария протягивает Ивану кубок с водой. В благодарность Иван дарит Марии цветок, сорванный им на снежной вершине, и удаляется. В оркестре снова возникает суровая тема царя, но ее сменяет эпизод, рисующий смятение Марии.

Вновь, как возвращение к прошлому, звучит беззаботный девичий хор. Но теперь мы слышим на его фоне взволнованный голос Марии. Встреча с незнакомцем произвела на нее глубокое впечатление.

Появление Темрюка, отца Марии, на короткое время разряжает возникшую напряженность. Но почти тотчас вбегает вестник, сообщающий о приближении русских.

Посланник русского царя требует выдать ему Марию. Темрюк тщетно молит его о пощаде. Мария сама отдается в руки русских, чтобы спасти отца.

Ярким контрастом к трагической сцене звучат веселые голоса мужчин, вернувшихся с удачной охоты.

Узнав о случившемся, брат Марии, Игорь, зовет друзей в погоню за похитителями. Но Темрюк, понимая, что силы неравны, и опасаясь лишиться и сына, решает действовать иначе: «Пусть имя мстителя укажет нам Аллах!»

Темрюк приказывает, чтобы каждый из воинов бросил свой жребий в протянутый им шлем. Жребий падает на Игоря.

Короткий, стремительный ансамбль и могучее соло тромбонов завершают первую картину оперы.

Оркестровые эпизоды все время комментируют происходящее. Роль оркестра в «Иване Грозном» гораздо значительнее, чем в «Искателях жемчуга» — но порою композитор словно расплачивается за это потерей былого мелодического богатства, а его яркая индивидуальность теряется в расхожих интонациях и ритмах, заставляющих вспомнить то Гуно, то Верди.

Оркестровая «Драматическая прелюдия» между первой и второй картинами переносит нас в Московский Кремль, где Иван Грозный празднует победу над татарами. В шум праздника врывается барабанная дробь — под окнами зала казнят непокорных, тщетно взывающих о пощаде. Иван приглашает распорядителя казни, боярина Юрлова, за

пиршественный стол и просит молодого болгарина спеть песню его родины. Мы слышим точное повторение португальского болеро с хором, перенесенного сюда из «Васко да Гама».

Следующая за этим Застольная, которую поет сам Иван, трижды переделывалась композитором. В одном из вариантов оркестровое сопровождение почти буквально повторяет момент, когда Мефистофель в «Фаусте» Гуно обращается к нарисованному божку, требуя от него вина. Содержание же песни с предельной ясностью изложено в ее рефрене: «Да здравствует война!»

По приказу Ивана приводят русских и черкесских девушек, среди которых он хочет выбрать себе жену. Боярин Юрлов очень надеется, что это будет его дочь Софья.

Девушки оплакивают свою участь. Иван приказывает снять с их лиц вуали. В этот момент Мария узнает в царе незнакомца, встреченного ею у родника. В оркестре звучит трансформированная мелодия встречи.

Мария отказывается снять вуаль. «Знает ли девушка, кто я такой?» — спрашивает разъяренный Иван.

— Твое имя написано всюду — огнем и кровью! — отвечает Мария.

По приказу царя вуаль с дерзкой сорвана. Иван узнает Марию. С новой силой возникает в оркестре тема их первой встречи, тема любви.

Мария умоляет отпустить ее в родные края — и ее ариозо становится началом большого ансамбля, где Бизе использует вердиевский прием пульсации одной ритмической формулы как организующее начало. Однако достаточно познакомиться с мелодикой этого ансамбля, чтобы увидеть, как, используя техническое средство, типичное для великого итальянского мастера, Бизе сохраняет верность интонационному строю своего собственного музыкального языка.

Взбешенный Иван грозит взять Марию силой. Но в это время под звуки органа (!) появляется сестра царя Ольга. Она берет девушку под защиту, говоря, что есть власть выше царской — власть Бога. Гимн в честь девы Марии смешивается с проклятиями Ивана и клятвой Юрлова отомстить за то, что его дочери предпочли пленную рабыню.

Второе действие происходит, как гласит ремарка, «на почетном дворе Кремля», где казаки танцуют вальс (!) под музыку, сильно напоминающую песню «Про татарский полон».

Начинается торжественный выход царя и царицы. Бизе использует здесь сценно-духовой оркестр и лишь перед самым вступлением хора вводит музыкантов основного состава. В толпе славящих Игоря неожиданно встречается с Темрюком, тайно пробравшимся, как и он, в

Москву, чтобы отомстить за похищение Марии.

Их дуэт — может быть, самый веский аргумент в пользу тех, кто хочет видеть в «Иване Грозном» следы влияния Верди. Он действительно схож с ансамблем мщения из третьего акта нелюбимого Бизе вердиевского «Бала-маскарада».

Юрлову удастся подслушать разговор Игоря с Темрюком. Коварный боярин уговаривает Игоря убить царя и помогает юноше проникнуть в дворцовые апартаменты. Но там неожиданно Игорь встречает Марию. Она умоляет брата отказаться от мщения — Иван ей дорог и он добр с нею.

Видя, что план его рушится, Юрлов в решающий момент выдает Игоря, обвиняя в сговоре с ним и Марию. Тщетно брат и сестра пытаются оправдаться. Известие о гигантском пожаре в Москве, вызванном якобы отцом Марии, еще более осложняет трагическую ситуацию.

Потрясенный мнимым предательством Марии, Иван тяжело заболевает.

Требуемая от исполнителя заглавной партии поистине шаляпинских красок, эта коллизия решена композитором с потрясающим мастерством. В грандиозном ансамбле — великолепно продуманная взаимосвязь различных звуковых пластов, несколько драматургических линий, каждая из которых получает свое впечатляющее развитие, привлекая своей психологической глубиной. Так Игорь и Мария составляют один звуковой центр, Иван — второй, Юрлов и первые басы в хоре — третий, женские голоса, тенора и вторые басы хора — четвертый. Вместе с тем басовая группа в целом получает время от времени и весьма выразительные сольные функции, разрастаясь в пятый звуковой пласт. Одна из лучших в «Иване Грозном», эта сцена заставляет вспомнить величественные вердиевские ансамбли — однако ее решение самобытно. Там, где Верди, несомненно, поставил бы броскую, эффектную точку, Бизе возвращается к пианиссимо, завершая третье действие обрывочными, еле слышными фразами.

Воспользовавшись болезнью царя, Юрлов объявляет его безумным и заточает в мрачную цитадель. Убив стражника, Иван бежит. Случай сводит его с Темрюком, который ищет средства спасти своих детей, приговоренных Юрловым к смертной казни. Вновь уверовав в чистоту своей юной супруги, Иван решает прийти ей на помощь.

Внезапно раздается удар колокола, который звучит лишь тогда, когда Москве объявляют о смерти монарха. Значит, Юрлов решил объявить царя мертвым и узурпировать трон?

Иван и Темрюк проникают в кремлевские палаты как раз в тот момент, когда Юрлов пытается сорвать корону с головы осужденной на смерть

Марии.

«Святотатство!» — раздается голос Ивана. Царь приказывает казнить Юрлова.

Радостной встречей Марии с Иваном и гимном присутствующих в честь царя и царицы завершается опера.

Нет спора, «Иван Грозный» — сочинение менее цельное и самостоятельное, чем «Искатели жемчуга». Слишком уж много досадных реминисценций, заставляющих вспомнить уже слышанное то у самого Бизе, то у Гуно, то у Вагнера, Берлиоза, Верди. Но прав Шарль Пиго, заявивший: «Я думаю, что Бизе, умный и сознательно искавший свой путь музыкант, пытался найти некую связь между дорогой великого итальянца и достижениями французской культуры. Конечно, не следует забывать, что влияние это было скорее в идеях, чем в форме. Здесь Бизе был самостоятелен совершенно».

Итак, работа завершена, сдана в дирекцию Лирического театра. Но Карвальо медлит с постановкой — финансовые дела труппы катастрофичны, а «Иван Грозный» требует и шести декораций, и наличия сценно-духового оркестра, и громадного количества костюмов, которые невозможно хотя бы подобрать из старого театрального гардероба, как это порою делается и сегодня — подобного экзотического одеяния, всех этих кафтанов, золототканых шуб, сарафанов, украшений, кокошников и всего прочего в костюмерной французского театра испокон веков не было!..

Потеряв надежду на скорую постановку, Бизе забрал рукопись у Карвальо и предложил ее директору Большой Оперы.

«У вас рукопись «Ивана», — написал ему Жорж Бизе. — Позвольте мне заранее поблагодарить вас за то время, которое вы затратите, просматривая эту оперу, а также за доброжелательность, с которой вы приняли меня. Несомненно, что тот путь, которым я стремлюсь идти, усыпан одними шипами без роз. Одно ваше слово, вот все, что мне нужно, чтобы из *никого* стать кем-то. Простите мне эти размышления, представляющие лишь предисловие к моей объемистой посылке».

Бизе, однако, явно переоценил доброжелательность господина Перрена.

«Г-н Бизе в настоящее время полагает, — писал генеральный директор императорских театров Камилл Дусе министру изящных искусств, — что у него больше шансов увидеть свое произведение на сцене Оперы; г-н Бизе заблуждается. У Оперы есть произведения и получше — Верди и другие, а также балеты, которые будут идти на сцене и дольше, чем до 1866 года. Кроме того, по своему сюжету и содержанию «Иван Грозный» имеет

больше шансов на успех в Лирическом театре, нежели в Опере. Г-н Бизе еще молод, а для того, чтобы выступить в Опере, ему нужно произведение, которое дало бы театру больше гарантий. С «Иваном Грозным» он, несомненно, преуспеет в Лирическом театре; в Опере же он окажется перед опасностью большого провала. Таково мнение господина Перрена, с кем я обсуждал вопрос и который совсем не расположен конкурировать с Лирическим театром на пути, опасном для произведения и его молодого композитора, который в будущем сможет выступить на высокой сцене Оперы более зрелым и при более благоприятных обстоятельствах».

Перрен ответил отказом. Нет, положительно не везло либретто Леруа и Трианона!

Что было дальше?

Здесь снова начинается цепь загадок.

1886 год. Шарль Пиго заявляет: Бизе «забрал и сжег свою партитуру».

1910. Готье Виллар. «Биографы Бизе уверяют, что сам автор сжег свое произведение».

1911. Шарль Пиго вновь повторяет свою версию.

1922. Шарль Годье. «После полууспеха Скерцо и не слишком большого успеха «Искателей жемчуга» огорченный, но не обескураженный Бизе создал пятиактную драму «Иван Грозный». Партитура была завершена, сдана в Лирический театр, взята оттуда и сожжена автором в 1865 году».

1924. Поль Ландорми. «Полууспех «Искателей жемчуга» не обескуражил Бизе. Он тотчас же принялся за сочинение «Ивана Грозного»... Опера была написана и передана в 1865 году в Лирический театр. Но Бизе просмотрел ее и отказался от немедленной постановки. Есть основания полагать, что через несколько лет он сжег партитуру».

1930. Марк Дельма. «Бизе создает громадную пятиактную оперу под названием «Иван Грозный». Это произведение осталось неизданным и все верят, что Бизе сжег его вскоре после создания».

А в 1938 году партитуру экспонируют на специальной выставке, организованной Жюлем Каэн в Гранд-Опера после того, как рукопись была обнаружена в консерваторском архиве.

Как же она туда попала?

Прервем последовательный рассказ о событиях и заглянем немного вперед.

После кончины Бизе его вдова стала супругой Эмиля Штрауса, блестящего адвоката, делового представителя дома Ротшильдов. В декабре 1926 года она скончалась, в январе 1929 года умер ее второй муж.

Перечисленные в его завещании рукописи Бизе были переданы в Парижскую Консерваторию.

И тем не менее в доме № 104 по улице Миромениль душеприказчик Эмиля Штрауса господин Рене Сибила нашел еще множество бумаг и неизданных нот. Понимая, какую ценность они могут иметь для позднейших исследователей, он, не особенно разбирая их, передал в консерваторскую библиотеку.

Теперь в наше повествование входит еще одно действующее лицо — Гийом де Ван, авантюрист-интеллектуал, утверждавший, что в нем — кровь сирийца и сердце итальянца. Он испытал многое — был мореплавателем, апатридом, узником, заключенным концлагеря, христианином и оккультистом.

В 1940 году он стал хранителем библиотеки Национальной консерватории.

Гийом де Ван заявил, что музыкальный отдел консерваторской библиотеки должен стать «живым организмом»: мало хранить рукописи — нужно, чтобы они звучали. В этих целях он организовал в галерее Мазарини 1 июня 1942 года исполнение произведений Гийома де Машо, 19 октября того же года — Мотета XV века, 7 января 1944 года — испанских полифонических сочинений и произведений Окегема. Для того чтобы не замыкаться лишь на старинной музыке, он счел необходимым исполнить и неизданное произведение, относящееся к XIX столетию.

Его выбор пал на «Ивана Грозного».

Вот каков был план де Вана.

Сначала — прослушивание под фортепиано в присутствии нескольких приглашенных. Потом — исполнение с оркестром в галерее Мазарини перед большой публикой. Концерты должны быть сюрпризом и готовиться в абсолютном секрете. На концертах желательно присутствие представителей крупнейших филармонических и театральных коллективов страны.

Переложения для пения с фортепиано в библиотеке, однако, не было, а в партитуре недоставало нескольких страниц. Разучивание и музыкальное руководство взял на себя Анри-Поль Бюссер, как и Бизе — бывший лауреат Римской премии. Фортепианное изложение тогда делать не стали — подобно Бизе, музыкант должен был играть прямо с листа партитуры. Недостающие страницы Бюссер восстановил по наброскам, тоже найденным среди бумаг. В исполнении должен был участвовать хор Национального радио.

«Иван Грозный» был исполнен зимой 1943 года в театре на бульваре

Капуцинок. Можно предположить, что исполнение французского произведения на русскую тему в условиях оккупированного гитлеровцами Парижа было своеобразным выражением сочувствия борющейся России. Во всяком случае, в небольшую группу слушателей — всего около 50 человек — не был допущен ни один немец.

Тем не менее гитлеровцы пронюхали о готовящемся исполнении — и в Париже даже разнесся слух, что они похитили партитуру. Она действительно вдруг исчезла из библиотеки Парижской Консерватории, и известие об этом сделали достоянием широкой гласности, может быть, для того, чтобы предотвратить реальную опасность конфискации. В действительности рукопись находилась дома у молодого библиотекаря, который взял на себя труд переписки вокальных партий. Во время воздушных тревог он одним из первых спускался в бомбоубежище, держа на груди драгоценную партитуру, хотя до этого никакие завывания сирен не могли заставить его покинуть квартиру; в этом тоже был, может, и неразумный, но вызов врагам.

Нет, немцы не похитили партитуру, но все же после войны в их руки каким-то образом попал микрофильм — и издательство «Шотт» решило выпустить партитуру в свет с текстом, переведенным на немецкий язык. Тут вмешались наследники — и в том числе представители фирмы «Шудан», с которой всю жизнь был связан Бизе. В результате решили, что хозяйкой будет фирма «Шудан», а ее представительницей в Германии — фирма «Шотт».

В конце 1950 года партитуру издали. Встал вопрос о сценическом воплощении. Однако опера не могла быть исполнена во Франции под оригинальным названием — получилась бы путаница: ведь еще в 1909 году, в одном из знаменитых дягилевских «Русских сезонов» в Париже, в «Ивана Грозного» перекрестили «Псковитянку» Римского-Корсакова с Федором Ивановичем Шаляпиным и Фелией Литвин в главных партиях. Кроме того, существовала еще весьма слабая опера Рауля Гинсбурга под тем же названием, запомнившаяся, однако, по той причине, что и тут заглавную партию пел Шаляпин. Вот почему на титульном листе французского издания значилось не «Иван Грозный», а «Иван IV».

И все-таки жизнь взяла свое — опера пришла к зрителям под изначальным названием. Французская премьера состоялась в Бордо в 1951 году, однако есть сведения, что в Германии оперу поставили раньше — в 1946-м, в Мюренгене близ Тюбингена.

Есть также свидетельства, что оперу исполняли в Швейцарии и ряде других стран. Но нигде успех ее не был прочным.

Почему?

Можно еще понять, по какой причине «Иван Грозный» мог бы не иметь успеха у нас на родине — нас-то, наверное, позабавила бы такая «историческая клюква», что помешало бы воспринять несомненные музыкальные достоинства произведения.

Но на Западе-то почему?

Фатальная невезучесть?

Этим, впрочем, не исчерпываются загадки.

Мы уже говорили, что автору опубликованной ныне редакции, дирижеру Гранд-Опера Анри-Полу Бюссеру пришлось восстанавливать материал последней картины — по наброскам, в которых в основном были вокальная строчка и цифрованный бас.

Но ведь должна быть и полная партитура!

И с окончательной ли авторской редакцией имел дело Бюссер?

Для такого вопроса есть все основания.

Во времена Бизе директор оперного театра был фигурой, от которого *полностью*, единолично зависела судьба любого произведения. Бизе, крайне заинтересованный в постановке «Ивана Грозного», конечно, не мог передать Перрену незаконченную партитуру. По свидетельству Шарля Пиго, опера «была завершена и оркестрована», да и сам Бизе сообщил Галаберу: «Иван» в переписке».

Таким образом, экземпляр, попавший в руки Бюссера, мог быть и первоначальным, исходным и, конечно, не исключена возможность, что позднее Бизе внес какие-то важные коррективы. Партитуры обычно представлялись в театр в переплетенном виде — значит, трудно предположить, что последние страницы кем-то утеряны. Будем надеяться, что полная партитура не погибла в пожарах 1871 или 1873 года, не сожжена самим автором в 1865 или 1875 году, а спокойно ждет своего часа в каком-нибудь из архивов, где ее, наконец, обнаружат, как это случилось с Юношеской симфонией и «Доном Прокопио».

Возвратимся, однако, в XIX столетие.

После отказа, полученного от Перрена, Бизе попробовал возобновить переговоры о постановке в Лирическом театре.

Но Карвальо и слышать не хотел об отнятом у него произведении.

Впрочем, он скоро «простил» Жоржа Бизе, заказав ему оперу на либретто Жюля Сен-Жоржа и Жюля Адени.

Договор был подписан в июле 1866 года.

К этому времени дефицит Лирического театра, получавшего от государства сто тысяч франков ежегодной дотации, составлял уже миллион

ШЕШЬСОТ ТЫСЯЧ.

КТО ЗАКАЗЫВАЕТ МУЗЫКУ

Дефицит в миллион шестьсот тысяч?

Пустяки. Париж видел и не такое.

Так бывало. Так будет.

— В Париже, — заявил Берлиоз еще в 1848 году, — существует только один музыкальный театр — Опера, но управляет им кретин. Прикрываясь мнимой доброжелательностью, он презирает музыку почти в той же степени, в какой она его, и делает лишь глупости и нелепости.

Берлиоз уверяет, что коньком этого господина — а зовут его Шарль Эдмон Дюпоншель — был и остается «кардинал в красной шапке и под балдахином. Оперы, в которых нет кардинала, нет балдахина и нет красной шапки, — а таких много — его не интересуют».

Но и под балдахином нет спасения от дефицита.

Впрочем, разве дело именно в Дюпоншеле?

— Директора театров всегда одинаковы, — говорит Берлиоз Жозефу Дюку. — Ужели ты думаешь, что после устранения Дюпоншеля — если его все-таки устранят, — не найдут десятка-двух таких же?

Дюпоншель серьезно болен, но еще остается у власти, когда в театр назначается Нестор Рокплан: нужно менять отживающие порядки!

Рокплан приказывает сконструировать механизм, который подавал бы в директорский кабинет накрытый стол и восточный диван. Для престижа Империи и ее первого театра, разумеется.

Рокплан вовсе не расточитель. Он намерен привести кассу театра в образцовый порядок. Разве это не он строго-настрого запретил увеличивать жалованье всяким там мелким сошкам? Но престиж есть престиж! Экономить на малом — но не трогать большого! Не касаться устоев!.. Не добьемся эффекта?.. Ну что же... Я мечтаю умереть разорившимся и элегантным.

Он достиг идеала — разорился и разорил. Дефицит Большой Оперы за пять лет руководства Рокплана оказался внушительным — под миллион! Его личный — чуть меньше.

При господине Перрене — «великом ламе Оперы», как его называет Бизе, порядки мало изменились, а отношения с авторами усложнились.

Перрен — критик, художник, ученик Гро и Делароша — выставлялся в Салоне 1841 года! Мнит себя и немножечко драматургом — как же, как же, писал!.. И по этой причине его замечания, нет — указания... да...

драгоценны!

— Что за балаган этот театр *Opéra*, — возмущался Верди, — автору постоянно приходится встречаться с тем, что идеи его оспаривают и замыслы его искажают. В ваших музыкальных театрах (говорю это совершенно серьезно) слишком много ученых! Каждый хочет судить с точки зрения собственных знаний, собственных вкусов... Каждый хочет дать отзыв, и автор, находящийся долгое время в этой атмосфере сомнений, не может не поколебаться, наконец, в своих убеждениях и неминуемо начинает исправлять и прилаживать или, говоря точнее, портить свою работу...

И ему отвечают:

— У нас есть Тюильри! Театр — лицо государства! Император велел — мы поставили «Бога и баядерку», совершенно забытый шедевр Обера. Ну и память у нашего императора! «Опирайтесь на классику!» — так указали. И мы опираемся. Там — незыблемо. А современные произведения...

Да. Печально. «Директора театров всегда одинаковы. Ничто не сравнится с их проницательностью в погоне за очередной пошлостью, не считая разве того инстинктивного отвращения, какое они питают к любому произведению, носящему на себе следы тонкого стиля, величия и оригинальности», — не устают повторять Берлиоз.

Так что, если хорошенько подумать — Карвальо еще лучше прочих. Ну, бывает, конечно, что ради облюбованной мизансцены или собственной блажи он доводит до истерики композитора, заставляя маэстро дирижировать медленнее или быстрее, прибавить шестнадцать тактов, восемь тактов, четыре такта, или выкинуть два или три, или один, потому что — он так считает! — не мизансцены должны приноравливаться к музыке, а музыка к мизансценам — не концерт ведь, а театр!.. Да, все так. Но все же здесь не давит груз мертвых традиций и порой двери театра открываются для молодых музыкантов. Бизе это ценит. Вот опять Карвальо заказал ему оперу.

...Как хорош этот вечер в Париже! Стоит теплый июнь... Цветут розы... Переполненные кафе... Мягкий свет газовых фонарей... Всюду музыка... Принаряженная, легкомысленная толпа... Взгляд случайно останавливается на витрине ювелирного магазина. Филигранное мастерство!.. Но и цены же!.. С ума можно сойти... На одних этикетках надпись «золото», на других — «имитация». Правительство обязало привязывать эти таблички, чтобы покупателю не всучили подделку... Если бы так и в искусстве!.. Что же, будем надеяться, что Адени и Сен-Жорж

сделают что-то путное из «Пертской красавицы» Вальтера Скотта... Такие известные драматурги... Девять либретто для покойного Фромантала Галеви, три — для Обера, четыре — для Клаписсона... Говорят, Клаписсон сейчас при смерти, или, может быть, уже умер... Бизе вспоминает, как бранила его Эме за ту траурно-триумфальную композицию... Бедная мама... А либретто может быть интересным... Романтическая Шотландия... Борьба кланов... Средневековые улочки, чинные днем и взрывающиеся потасовками ночью, когда горожанам приходится пускать в ход оружие, чтобы отстоять честь своих дочерей... Как это там у английского романиста? «Дом был его крепостью, но этот дом был в осаде»... Гарри Гоу — он же Гарри Смит — «когда я кую клинок и закаляю его для войны, возможно ли при этом не вспомнить, как им орудуют?»... Женщина-менестрель Луиза... Легкомысленный и распутный герцог Ротсей и его друг и наставник, интриган Джон Раморни... Какие характеры!.. Ну, конечно, из этого можно сделать что-то очень хорошее... Написал же — и очень удачно! — Сен-Жорж и «Цыганку» для Бальфе, и «Марту» для Флотова, и «Дочь полка» для Доницетти...

Как прекрасен Париж... Позади остаются центральные, шумные улицы... Он идет по старинным кварталам... Ощущение праздника — и покоя. А покой сейчас дорог... Так что это — «золото»? Или лишь «имитация»? Неподалеку от Франции, совсем рядом, назревает война... Пруссия с Австрией... Из-за Шлезвиг-Гольштейна...

Он уже написал Галаберу: «В середине XIX века, когда так называемое цивилизованное общество терпит и даже одобряет глупые и бесполезные чудовищности, отвратительные убийства, которые совершаются на наших глазах и в которых наша прекрасная Франция, конечно, скоро примет участие, честные и интеллигентные люди должны объединиться, договориться, любить, просвещать друг друга и сожалеть о том, что в каждой тысяче, 999 — идиоты, плуты, банкиры, несносные болтуны, отягощающие нашу бедную землю».

Да, война. Война — всюду. И здесь, в Париже — тоже. Особая.

1 января он обратился к Шудану с отнюдь не новогодним письмом. «Что вы имеете против меня? Ведь вы не ребенок. Я не верю, что вы способны на необдуманый шаг. Шудан, я поверю всему, что вы скажете. Надеюсь узнать у вас правду. У меня нет против вас зла. Тон моего письма доказывает это. В нем нет ни оскорбленного самолюбия, ни аффектации, ни стратегии. Повторяю, будьте искренни, скажите мне все. Если необходимо сохранение тайны, даю вам честное слово не повторить никому ни слова из того, что услышу от вас».

Но Шудан, видимо, вовсе не склонен быть искренним.

В марте Бизе написал ему снова.

«Слегка упрекну вас, *дорогой друг*. Считайте мою музыку плохой, отвратительной, словом, какой вам будет угодно. Это ваше право, и я не воспользуюсь этим против вас. Но прошу вас, молчок об этом. Роль ваша как друга заключается в том, чтобы частным образом высказывать мне свое мнение, но не говорите об этом публично. Ведь я не самодоволен и не мстителен.

На вас я не сержусь. Нахожу свою музыку превосходной, а ведь я редко ошибаюсь! Время покажет. Пока, как видите, меня вовсе не *освистали!*»

Прошло время — и ситуация начала разъясняться. Оказывается, Шудана раздражает, что Бизе имеет дело с фирмой его конкурента Эжеля. В прошлом году компаньоном основателя стал его сын, двадцатилетний Анри — и Бизе ему симпатичен. Отношения оживились. Шудан не удерживается от публичных высказываний по поводу произведений Бизе, изданных этой фирмой.

Как это странно! Неужели Шудан не понимает, что он не может — даже если бы очень хотел! — ограничить свои деловые контакты! Жить-то ведь нужно! Связи с фирмой Эжелъ тоже далеки от идиллии: издатели заказали Бизе переложение для пения с фортепиано сначала отрывков, а потом полностью всего моцартовского «Дон Жуана» — шедевр Моцарта пользуется популярностью, он идет сразу в трех театрах Парижа — Большой Опере, Лирическом и Итальянском. Аделина Патти блещет в роли Церлины, Кристина Нильсон в роли Эльвиры... Бизе пришлось сделать еще обработку для фортепиано в четыре руки наиболее знаменитых фрагментов — увертюры, арий, ансамблей. Ноты идут нарасхват — и Бизе стал бы полностью обеспеченным, если бы сам получал за свой труд. Но доходы поступают в карман Эжелей... Все же и ему что-то перепадает... Вот недавно Эжели издали его «Песни Рейна» — их-то, кстати, и ругает Шудан... Но с Шуданом нельзя портить отношения... Пришлось, отложив сочинение новой оперы — «Пертской красавицы», — написать шесть романсов и для него.

...Бизе часто прогуливается по Парижу. Он любит город. А домой как-то не тянет — там пусто: Жан, Мария и отец в Везине, но он не может уехать туда, пока не получит либретто, — приходится ежедневно курсировать между площадью Шатле, где теперь дает спектакли Лирический театр, покинувший старое здание на бульваре Тампль, и домом под номером 6 на улице Тревиз, где обитает Сен-Жорж.

Получить бы хоть какую-то часть либретто «Пертской красавицы»!..
И вот — написано! Сделано!
Радоваться или огорчаться?

— Это эффектная пьеса, — говорит Бизе Галаберу, — но характеры обрисованы очень слабо. Надеюсь, исправлю эту ошибку. На роман очень мало похоже. А стихи... Ох!.. Да вот — наудачу:

Катерина: Итак, довольно ревновать!

Смит: А вам довольно флиртовать!

Катерина: Условились.

Смит: Договорились.

Ах! Отныне счастье мне возвращено!

Или еще:

Что здесь за приключение,
В него мы впутались, увы,
Хоть непонятно все, но клятву
Даю, дружище Смит невинен!

Дружище Смит — это очаровательно! И все-таки над этим надо работать. При сочинении я не пользуюсь словами: иначе не нашел бы ни одной ноты.

...А в мире уже воцарилось безумие: война в полном разгаре. В сражении 3 июля в районе Садова-Кениггрец пруссаки одерживают решающую победу. Но кровь продолжает бессмысленно литься.

«Война, холера, наводнение — ну и дела! — пишет Бизе в октябре Галаберу. — Я не покидаю моего Везине».

Война еще, к счастью, за пределами Франции. Наводнение — на юге страны, где разлились Гаронна и Рона. Это уж в непосредственной близости от Галабера. А холера — в самом Париже.

В Везине пока мир и покой.

Есть и еще причина, удерживающая его там до крайней осени. Назовите ее как угодно — Селеста Велар, Могадор или графиня де Шабрийан, — все это действительные имена, под которыми эту женщину знает Париж.

Они встретились в поезде, по пути в Везине. В эту пору ей было 42

года, а ему 28. Она ехала посмотреть, как строят ее виллу «Лионель». Оказалось, что их участки расположены рядом.

Она была личностью очень известной. Особенно после того, как в свет вышли ее на шумевшие мемуары «Прощание с миром».

«Мне было шесть лет, когда я потеряла отца. Это был добрый и честный парень, который задушил бы меня в колыбели, если бы знал, что я превращусь в Могадор.

Девяти лет я еще не умела читать, и какого труда стоило приобщить меня к краткому катехизису! Невозможно было принудить меня учиться; когда меня отправляли в класс, я плакала и кричала без остановки. Кончалось тем, что меня оставляли в покое.

Я не упрекаю мать в этой слабости, но жалею о ней. Я была слишком увлечена разными играми. Но меня вовсе не интересовали развлечения девочек, я играла чаще всего с мальчуганами, предпочитая солдатиков куклам».

Мать во второй раз вышла замуж. Отчим пытался изнасиловать девочку, а когда мать вмешалась, сбросил ее с лестницы. Уже в госпитале она узнала, что мужа арестовали. Она боялась его возвращения и, едва оправившись, ликвидировала маленькую прачечную, где под ее началом работали 5–6 человек, и бежала с Селестой в Лион. Несмотря на предосторожности, муж ее разыскал, подкараулил Селесту на улице и, избив, продал в публичный дом. Но оттуда ей удалось бежать.

Попав снова в Париж, одинокая, бесприютная, она покатила по наклонной плоскости. То, чего она до сих пор избегала, — случилось. Из Консьержери она вышла с желтым билетом.

В публичном доме одним из ее клиентов оказался Альфред де Мюссе. Он ей запомнился — и она прочла его сочинения. Так состоялось приобщение к литературе.

Она была очень красива — ее даже сравнивали с Венерой, в ущерб безрукой богине. Произошла ее встреча с прославленным Бридиди, владельцем «Val Mabile». Вместе с ним она стала демонстрировать новый танец, начинавший тогда входить в моду — польку. Бридиди придумал Селесте и псевдоним — Могадор: это неплохо выглядело на афише.

Фотография полуодетой танцовщицы обошла всю парижскую прессу. Могадор получила приглашение на Ипподром — она стала наездницей. Париж словно сошел с ума. Все мужчины желали ее. Какой-то герцог подарил ей карету с упряжкой в придачу. Она стала своим человеком в доме известного литератора Альфонса Руайе, автора многих либретто, написанных для Доницетти и Верди. Там собирались парижские

бонвиваны. «Мне нравился круг этих умных людей, я старалась почаще слушать их речи и... побольше молчать. Я была так невежественна, что порою запутывалась в их изысканном остроумии и в конце концов брякала что-нибудь несусветное».

Падение с лошади оборвало карьеру на Ипподроме. Но Селеста была уже знаменита. Ее приняли в труппу театра «Варьете». Язвительный и надменный Тома Кутюр ввел ее в погребок Андлер — это было равносильно признанию в мире богемы. Она позировала Кутюру, потом он сделал слепок с ее руки, по сей день хранящийся в музее Карнавале.

Случай свел ее с графом Лионелем де Шабрийан — и Селеста в первый раз полюбила. Ее страсть доходила до безрассудства. Узнав, что графу, никогда не считавшему нужным соразмерить расходы с доходами, грозит долговая тюрьма, она бросилась к одному из любовников — не за деньгами: он написал под ее диктовку мемуары, потрясшие весь Париж. Пять томов, 1758 страниц, полных самых невероятных признаний. Это было скандальное разоблачение интимной жизни весьма многих уважаемых лиц. И хотя имена в мемуарах были изменены, для Парижа они оказались тайной Полишинеля. Книги вышли в том же издательстве, где печаталась «Дама с жемчугами» Александра Дюма-сына, «С вечера до утра» Дюкассе, «Внук Ловеласа» Ашара и «Охотники за черепами» Майн Рида. Намекая на это последнее сочинение, один острослов заявил, что Селеста оскальпировала столько, что ей позавидовал бы самый кровожадный из дикарей. Томики рвали из рук.

Она выручила необходимую сумму и спасла Лионеля де Шабрийан. Возмущенный вмешательством в его дела, граф дал Селесте пощечину и уплыл за океан — влиятельные родственники добились его назначения французским консулом в Австралию, с глаз подальше. Через год он вернулся — и женился на Селесте Велар, зачеркнув таким образом ее прошлое. Она стала графиней.

Ей было скучно в унылом Мельбурне — и от нечего делать она занялась творчеством. Началом литературной карьеры оказался роман из жизни «дна». Мишель Леви, издававший Флобера, Жорж Санд и Бальзака, тотчас же опубликовал эту рукопись — и, в восторге от финансового успеха, попросил присылать новые сочинения. Она написала 13 романов, 26 пьес, 7 оперетт, 12 поэм и 17 песен — фантазия этой женщины поистине бушевала.

Муж умер. Селеста вернулась в Париж. Гуляя в районе Елисейских Полей, она обратила внимание на пустующее здание театра «Фоли-Мариньи» — в 1855 году Оффенбах именно здесь открыл «Буфф-

Паризьен» и до тех пор, пока не подвернулось более подходящее помещение, ставил свои первые эксперименты. Селеста сняла театрик за 9000 франков в год и вложила еще большую сумму в ремонт и переустройство. За три месяца до открытия собрали труппу — дело было поставлено на серьезную ногу. Репетиции шли полным ходом, когда выяснилось, что по французским законам привилегия на руководство театром не может быть выдана женщине. Неунывающая Селеста за 300 франков в месяц нашла подставное лицо — однако ведающий вопросами культуры в Париже Камилл Дусе не согласился дать разрешение на незнакомое ему имя.

О-ла-ла! Существуют ведь старые связи! Госпожа де Шабрийан проникла в Пале-Руайяль, где добилась аудиенции у принца Наполеона — Плон-Плона, как его (за глаза, разумеется) непочтительно называли. Устоять перед дамой Плон-Плон не сумел, и Камиллу Дусе ничего не осталось, как пожелать госпоже де Шабрийан большого успеха.

19 апреля 1862 года театр был открыт водевилем Ланделля, опереттой Алексиса Бувье и комедией самой Селесты (госпожи Лионель, как она объявила себя на афише). Три одноактных пьесы имели успех, мадам Лионель стяжала лавры первой актрисы.

Она показала еще несколько музыкальных спектаклей, потом, дабы избавиться от нападков не в меру дотошных критиков, копавшихся в ее прошлом, покинула слишком заметный пост и перешла в театр Бельвилля, где поставили пьесу по мотивам ее романа «Похитители золота». Недостатка в этом металле у нее давно уже не было — и когда объявили распродажу земли вдоль новой дороги Кюльтюр, Селеста купила участок — недалеко от Парижа, в уютном, благоустроенном Везине. Так Селеста Велар оказалась соседкой Бизе.

Ей льстило знакомство с молодым композитором. Селеста приобрела великолепный рояль — она к тому времени перешла на эстраду, где ее песенки быстро приобрели популярность — и предложила Бизе пользоваться инструментом в любое время. Он часто импровизировал в ее присутствии. «У вас я могу работать... мое же гнездо слишком мало и звуки не рождаются в нем. Мне кажется, что меня вдохновляет ваше присутствие. Если я видел вас днем, я вечером возвращаюсь в Париж с таким чувством, будто получил какую-то добрую новость».

Бизе был влюблен. А Селеста смеялась над этой страстью. «Мой характер, наверно, был выдуман в добрый час... Я люблю до безумия и ненавижу до бешенства... Способна желать смерти тех, кто мне ненавистен... В моем характере нет ничего, раз отмеренного. Веселье,

скука, привязанность, ощущения, лень, деятельность — я все преувеличиваю... Моя жизнь — затянущаяся чрезмерность... Никому из разумных женщин их «да» не доставляет такой радости, как мне мое «нет». Мне больше всего нужны мужчины, которым я не нужна».

Характер Кармен!

Но в Селесте вовсе не, было рокового начала. Она даже пыталась помочь карьере Бизе, стараясь заинтересовать его музыкой влиятельных лиц.

— В один из вечеров, — рассказывает Селеста, — Бизе сыграл свое новое произведение двум господам, желавшим с ним познакомиться. То была партитура его оперы... Я, очарованная, воодушевленная, много раз начинала аплодировать и кричала: «Браво! Это прекрасно от начала до конца! Это не сельский домик, который вы строили раньше, это дворец!» Это доставляло ему некоторое удовольствие. Естественно, вечер окончился поздно. Все они провожали меня домой. Я еще раз обняла Жоржа и сказала о его несравненном таланте. Я прижалась к нему очень сильно, сама того не заметив. Тогда он сказал, глядя мне прямо в лицо: «Я очень часто ловил себя на том, что стараюсь быть как можно ближе к вам, но в этот вечер вы сами меня поощрили...»

— Друг мой, — отвечала я, смеясь, — не стоит обманываться, я обожаю ваш талант, я горжусь вашей дружбой, я вам раскрыла объятия при свете луны, стоя рядом, — но мое поведение полностью платонично. И я вовсе не хочу занять место в сердце, похожем на меблированный дом, где всякая может заночевать.

Он ответил мне также со смехом: «Я готов отпустить остальных постояльцев! — Но ведь там обитает жена близкого вам человека!» — «Я дошел до предела и, мне кажется, не люблю ее больше». — Вы ее стали любить, может быть, несколько меньше, но чувство еще не пришло к концу. Сначала пусть завершится одно — уж потом мы решим, что нам делать с нашей доброй и искренней дружбой. А пока ограничимся тем, что есть: будем только друзьями.

Селеста была свидетельницей будничной жизни семейства Бизе в Везине. Не Мария ли Рейтер имела в виду?

Он ценил ее юмор и старался ответить ей тем же. Веселое озорство было неотъемлемо от характера этого человека. Но то, что одних забавляет, подчас раздражает других... Порою, если Селеста ночевала в Париже, а Жорж за полночь поездом возвращался домой, по дороге с вокзала он проходил мимо дома Селесты, «грубо стучал тростью или зонтиком в ставень и, смеясь, продолжал путь. Лаяла собака, это поднимало нас всех

ото сна — мою мать, мою крестницу, наших слуг и меня, рассказывала Селеста. — Моя мать, женщина очень нервная, не могла уже больше заснуть. Она сказала: «Если он позволит себе еще раз эту выходку шалопая, я сама с ним расправлюсь». Окно ее комнаты находилось как раз над моим кабинетом. Однажды я что-то писала, у дома явился Жорж, увидел полоски света, пробивающиеся сквозь жалюзи, и постучал, чтобы сообщить какую-то касающуюся его радостную новость. Я была полуодета и ответила: «Подождите немного». Но в этот момент я увидела, что сверху плеснули чем-то горячим. А Жорж закричал: «Что за глупость! Зачем этот душ, которого я не просил!» Он ругался на улице, в это время моя мать, моя крестница и ее нянька в ночных рубашках появились в моей комнате и, хохоча, как идиотки, превратили жилище в подобие сумасшедшего дома. Собака, оцетинившись и сверкая глазами, лаяла, как безумная. А Бизе кричал с улицы: «Это свинство — выливать содержимое ночных горшков на головы бедных запоздалых прохожих!» — на что моя мать отвечала: «Шел бы своею дорогой, распутник!»

Бизе заподозрил, что Селеста тоже принимала участие в этой проделке — ведь она же просила его «подождать»! Когда через год он простил ее, оказалось, что рядом с нею уже кто-то другой.

Разочарование было ужасным. Ощущение одиночества обострилось до болезни.

Может быть, именно этим продиктованы строки письма к Галаберу: «Эдмон издевается над мной... да простит мне Бог... над моей примерностью... несколько запоздалой... и, быть может, не окончательной!.. Конечно, вы счастливы... и если бы я мог начать сначала!.. Хотя нет, я вру... Никогда не нужно быть неблагодарным... даже ко злу...»

Приблизительно в эту пору Галабер пожаловался ему на скуку провинциальной жизни юга Франции, откуда он присылал Бизе отличное вино с виноградников своего отца.

— Дорогой друг, — ответил Бизе, — если бы вам, как мне, пришлось оркестровать гнусный вальс Годфруа для Шудана, вы бы благословляли сельский труд. Поверьте, в высшей степени досадно на два дня прервать любимую работу, чтобы писать соло для пистона. Ведь нужно жить!.. Но я отомстил, я сделал оркестровку сверхъестественно канальской. Пистон выпускает в ней вопли, как на пирушке в низкосортном кабачке, офиклеид и большой барабан приятно акцентируют первую четверть вместе с бас-тромбоном, виолончелями и контрабасами, в то время как вторую и третью четверть глушат валторны, альты, вторые скрипки, два первых тромбона и

барабан! Да, да, именно барабан!

...Опера, симфония — все в работе. Но когда я кончу? Боже, как это долго, но и как занятно! Я начинаю обожать работу! В Париж езжу не чаще одного раза в неделю, делаю сразу все дела и галопом возвращаюсь. Я просто себя не узнаю! Становлюсь примерным! Мне так хорошо у себя, вдали от скучных бездельников, пустых болтунов, словом, от света. Увы, я больше не читаю газет. Бисмарк мне надоел. Приближается Выставка. Приезжайте-ка. Погуляем вместе, займемся наблюдением всяких курьезов. Будет над чем пофилософствовать.

...Поразмыслить действительно есть над чем. Тема вечная — жизнь, религия и искусство под натиском времени и прогресса. Но нынче ею заняты многие — и тому есть причина.

Два года назад Пий IX опубликовал в Риме «Силлабус, или Перечень главных заблуждений нашего времени». В этом «перечне» оказалась вся человеческая культура, были осуждены коммунизм, социализм, достижения науки, декларировался отказ от веротерпимости и верховенство католической церкви над всеми религиями и государствами.

Возник шумный скандал, умаляющий авторитет Ватикана. Наполеон III даже запретил публикацию «Силлабуса» во Франции, но это только усилило интерес. Появился, конечно, и перевод на французский.

Отношение Жоржа Бизе к духовенству определилось издавна: «Все они комедианты!» Он цитировал журналиста Лео Таксиля Делора: «Капуцины, попишки, семинарские пудели, церковные клопы, блохи из ризницы проникают в наше время всюду. От времени до времени необходимо стряхивать эту клерикальную нечисть». «К счастью, — сказал он в другой раз, — можно любить Бога, не любя кюре».

Любит ли Бизе Бога?

Пожалуй, это все-таки отношения «по заказу». Еще в римские годы не получился *Te Deum*, написанный для участия в конкурсе. «Я не способен писать религиозную музыку», — сказал он тогда. Сейчас, в 1866-м, по просьбе одного из бельгийских хоровых обществ, сочиняет хор а Capella «Святой Иоанн Патмосский» на текст из «Созерцаний» Гюго — об одном из апостолов, которому приписывается создание Евангелия от Иоанна и «Апокалипсиса» — ниспосланного ему Богом, когда он находился на пустынном острове Патмосе, откровении о судьбе человечества, втором пришествии Христа, Страшном Суде, конце света. «Внемлите! Я Иоанн. Я видел страшное!» — так начинается произведение Бизе, «замечательное по трагической просодии, партии баса и сложной фуге, где Бизе предстает перед публикой как создатель монумента впечатляющего, но пустого,

достойного воспитанника Консерватории», — скажет потом один из французских критиков.

Но, конечно, не труд по заказу, а иная причина обращает сейчас его мысли к проблеме духовности в творчестве. Дело в том, что недавно, желая как-то смягчить неблагоприятное впечатление от «Силлабуса», епископ Дюпанлу, ярый реакционер-клерикал, опубликовал брошюру «Конвенция 15 сентября и энциклика 8 декабря». Бизе только что с ней познакомился.

— Этот добрый епископ Дюпанлу дошел до *спиритуализма* 1820 года! — иронически говорит он Галаберу. — *Откровение* и авторитет церкви... в этом все... Не будем заниматься подобным вздором. В нем прошлое, умирая, испускает последний крик ярости!.. Боги уходят! — «*Requiescat in pace*», — пишет Бизе Галаберу из Везине в октябре 1866 года.

И все же...

«Не будем ничего преувеличивать... будем гибки...: Истина прекрасна... — делится Бизе своими соображениями с Галабером в парижском письме, отправленном чуть ранее. — Она даже источник всех абсолютных красот... политических, артистических, философских, пластических... но, поверьте мне, в нашем мире есть все же немало обольстительных обманов... Мы все сходимся в одном принципе, который можно, мне кажется, сформулировать так: религия для сильного — способ угнетения слабого; религия — покров, скрывающий честолюбие, несправедливость, порок. Прогресс, о котором вы говорите, прогресс этот движется медленно, но верно, понемногу он уничтожает все суеверия. Истина освобождается, наука делается всеобщей, религия обречена на гибель; она скоро рухнет, может быть, через несколько веков... но это все равно, что завтра... Но не забудьте, что эта самая религия, без которой можете обойтись вы, я и некоторые другие, была некогда превосходным орудием прогресса; это она, особенно католическая, научила нас тем заповедям, которые сейчас нам дают возможность обходиться без нее. Подобно неблагодарным детям, мы раним грудь, которая нас вскормила, потому что такая пища нас уже более не удовлетворяет; мы презираем этот ложный светоч, который, однако, приучил наши глаза видеть истинный свет. Без нее мы были бы слепы в колыбели и навсегда!.. Не думаете ли вы, что такой великолепный обманщик, как Моисей, совершил крупный шаг в развитии философии, а следовательно, в развитии человечества? Посмотрите на вдохновенную абсурдность, которая называется Библией! Разве так уж трудно извлечь из всего этого великолепного хлама большинство тех истин, которые мы сейчас приемлем? В то время нужно было их одеть в современнее им костюмы, нацепить на них ливреи

зablуждений, лжи, обмана... Нужны были алтари, Синай с бенгальским огнем и прочее. Нужно было воздействовать на зрение, в то время как позднее достаточно стало воздействовать на воображение... В недалеком будущем мы станем обращаться только к разуму... Мне кажется, главное в будущем — это усовершенствовать наш общественный договор... Если общество будет усовершенствовано, не будет больше несправедливостей, а следовательно, не будет недовольных, не будет и покушений на общественный договор, не будет священников, жандармов, преступлений, прелюбодеяний, проституции, не будет сильных эмоций, страстей... постоите... не будет музыки, поэзии, Почетного легиона, не будет прессы (ах, вот это я приветствую!), ни в коем случае не будет театра, не будет заблуждений, а следовательно, не будет искусства. О, черт! Но это ваша вина! Несчастный, но ведь ваш неизбежный, неумолимый прогресс убивает искусство! Мое бедное искусство!.. Общества, наиболее зараженные суевериями, были великими двигателями искусства: Египет с его архитектурой, Греция с ее пластическими искусствами, Ренессанс — Рафаэль, Фидий, Моцарт, Бетховен, Веронезе, Вебер — все они безумцы! Фантастика, ад, рай, джинны, видения, призраки, пери — вот область искусства. Ах! Докажите мне, что у нас будет искусство разума, истины и точности, и я перейду в ваш лагерь со всем вооружением и обозом... Как музыкант, я вам заявляю, что если вы уничтожите адюльтер, фанатизм, преступление, обман и сверхъестественное, невозможно будет написать ни одной ноты. Черт возьми, у искусства своя философия! Но чтобы определить смысл некоторых слов, нужно немножко ободрать с них кожу... *Наука мудрости...* — это именно то, что надо, но вместе с тем как раз и обратное! К примеру, я жалкий философ (вы сами это прекрасно видите!), — ну так вот, уверяю вас, что я писал бы музыку куда лучше, если бы верил во все сверхъестественное! — Итак, сделаем вывод: искусство вырождается по мере развития разума... — Вы не верите... однако это *правда!* Создайте-ка нам сегодня Гомера и Данте. С чем? Воображение живет химерами и видениями. Вы уничтожаете химеры — прощай, воображение! Конец искусству!.. Одна наука!.. Это жаль, очень жаль... Литература спасется философией. Вольтеры будут. Это утешительно...»

...Что же — сказано ясно!

И все-таки вспомним, что среди многих героев Бизе — только один фантастический персонаж: Адамастор из «Васко да Гама». Будет еще Кларибель из конкурсного «Кубка фульского короля», но пока что с либретто Бизе не знаком и сюжет будет выбран не им... «Воображение живет химерами и видениями»? Чем же в таком случае живет воображение

Бизе?

Творчество — дитя фантазии, воплощение ирреального. В споре между фантастикой и реализмом Бизе занимает все же позицию серединную — но прекрасную. Русский критик Герман Ларош, знавший далеко не все сочинения композитора, отметил тем не менее едва ли не самую существенную черту: «из четырех опер, завещанных нам рано умершим Бизе, нет ни одной, которая не была бы «романтической» по сюжету и месту действия».

Сказано метко. Романтики — его герои. Спустившийся с поэтической высоты, отказавшийся от любви Зурга, разумеется, уступает по яркости Надиру и Лейле. Реальный, по своему благородный, готовый пожертвовать жизнью, защищая честь отвергшей его Катерины, Ральф из «Пертской красавицы», над которой сейчас работает Жорж Бизе, все же менее симпатичен, чем ревнивый Смит. Реальные люди будут убедительно выписаны в «Кармен», — но их жизнь несозвучна с романтическим миром цыганки: она среди них задохнется.

— Я закончил первый акт «Пертской красавицы», — сообщает Бизе Галаберу в сентябре 1866 года. — Кстати, о романе Вальтера Скотта, должен вам признаться в моей ереси. Считаю его отвратительным... Вы понимаете, я этим хочу только извинить Сен-Жоржа, офицера Почетного легиона, изменившего интригу английского романиста.

Изменившего к... лучшему?

В том-то и дело, что нет. Бизе иронизирует. Он встретился с «заземленным» сюжетом.

— Куда девались все эти сцены и образы, которые с такой правдивостью нарисовал в своем произведении Вальтер Скотт! — сетует Шарль Пиго. — Куда девалась борьба между кланами, описанная с мастерством и размахом, достойным Гомера — в частности, состязание двух музыкантов-волынщиков, трагическая сцена Торпиля и его восьмерых сыновей? Все убрано из этого либретто, все, что составляет очарование и поэзию... Пьеса сделана ловко, но все сведено к примитиву.

Бизе это видел, конечно, — видел в самом начале. «Характеры обрисованы очень слабо. Надеюсь, исправлю ошибку».

Он вносит непредусмотренные либреттистами краски, пытается «изнутри» осветить жизнь героев, строит их поведение на неожиданно резких контрастах... Получится или нет? Что скажут его первые слушатели — Карвальо, дирижер, артисты?

Декабрь 1866-го. В кабинете Леона Карвальо Бизе играет клавир «Пертской красавицы».

Ветер романтики врывается в действие с того момента, когда Смит укрывает в своей кузнице молодую цыганку, преследуемую герцогскими соглядатаями. Решение благородно — но легкомысленно: ведь Смицу известно, как ревнива его невеста, прекрасная Катерина... И сама же цыганка предсказала их скорую встречу вот здесь, в этом доме!.. Но душевная щедрость, мужское достоинство и благородство не позволяют поступить иначе: Катерина поймет.

Катерина действительно почти тотчас же появляется — и кузнец дарит невесте выкованную им из золота розу.

Вторжение герцога разрушает идиллию и... дает Бизе повод для великолепной находки. Герцог, которому приглянулась Катерина, пришел в кузницу под тем предлогом, что ему нужно выправить погнувшееся лезвие кинжала. Изысканные любезности герцога начинают злить Смита и хотя он не слышит их разговор — ведь он вынужден бить молотом по наковальне — разгневанный Смит готов обрушить молот на голову волокиты. Жизнь герцога спасает лишь вмешательство цыганки Маб, выбежавшей из укрытия, — и это же губит Смита. Катерина удивлена и разгневана присутствием Маб в этом доме. Она бросает на пол выкованную Смитом золотую розу. Маб поднимает ее.

Большой ансамбль венчает весь первый акт.

Небольшая передышка. Бизе вглядывается в лица собравшихся. Но какой-то определенной реакции пока нет. Его спрашивают — кого думает пригласить композитор на роль Смита — в труппе, вроде бы, достойного исполнителя этой партии недостает... Нужна ли первая хоровая сцена и не получится ли, что у кузнеца слишком много подмастерьев, — ведь для того, чтобы хор прозвучал, пятью-шестью исполнителями не обойдешься... Все это — сомнения практиков театра, и с ними нельзя не считаться... Ну что ж, посмотрим, подумаем... Дальше!..

Второй акт переносит собравшихся в гущу народного праздника. Бизе использует музыку из финала «Дона Прокопио», своего «итальянского» сочинения, о чем его слушатели, разумеется, не подозревают. Лишь много позднее на некое несоответствие колорита намекнет в своей книге, посвященной Бизе, Шарль Пиго. «Эта сцена — веселое сумасшествие. Где мы? В Риме? В Неаполе? Нет, оказывается — в Перте; в стране сплина, в крае черной меланхолии, под туманным небом Шотландии, в угрюмых и черных улицах, окаймленных унылыми, несмотря на всю их живописность, домами... Нет, эта сцена, скорее, все-таки напоминает карнавалы в Италии — где праздник пьянит, бурлит радостно, без меры и удержу... Бизе отлично знал все эти сатурналии — он сам участвовал в них в свою

римскую пору, в свои двадцать лет. Вот почему, рисуя карнавал в Шотландии, он придал ему чисто итальянский характер».

Сейчас здесь, на этом рабочем прослушивании, когда композитор впервые демонстрирует театру произведение, участники встречи об этом не думают — они искренно увлечены. Казалось бы, весь второй акт построен по законам сюиты — номер, номер, еще один номер... Почти друг за другом идут песня стражников, карнавальное шествие, застольная песня, цыганская пляска, куплеты Маб, серенада Смита, ария Ральфа... Но как тесно все связано, как драматургически необходимо!.. Застольная песня, которую поет герцог, — не просто его музыкальная характеристика в минуту безудержного веселья, но и объяснение многих дальнейших событий: герцог приказывает принести громадный кубок с вином и, осушив его, обещает объявить «благородным» любого, кто сможет выпить столько же. Сильное опьянение герцога — вот причина, по которой он приказывает не кому-либо из приближенных, а именно Маб, брошенной им любовнице, привезти к нему нынче ночью красавицу Катерину. И станет понятно, почему герцог не догадывается, что в спальне с ним — вовсе не Катерина, а замаскированная Маб.

Но вот праздник, достигнув своего апогея, понемногу стихает — и на площади, перед домом любимой, остается лишь Смит. Он хочет примириться с капризной невестой, объяснить Катерине, как было дело.

Говоря откровенно, знаменитая серенада Смита — это тоже «итальянская ария». Она также из «Дона Прокопио». Только там это был замкнутый концертный номер, а здесь — целая сцена: Бизе уже опытный драматург. Эта мелодия, полная страсти, здесь оборвана, недопета, кончается горестным «нет... никого... молчанье и ночь... еще одна несбывшаяся надежда... О, появись же, моя красавица!»

К Смиту подходит какой-то приятель и уводит его в кабачок. Появился подвыпивший Ральф — он тоже страдает из-за Катерины. «Когда безнадежно любишь, даже небо кажется черным. Эй, хозяйка! — стучит он в дверь кабачка. — Мою чарку, где я утопил свой рассудок!»

Замечательные, достойные гения страницы... Мелодия тянется медленно и принимает почти роковой оттенок. Неожиданно прорвавшиеся рыдания сменяются зловещим «тра-ля-ля», которое Ральф пытается выдать за взрыв веселья.

Он готов уже скрыться за дверью, когда вдруг замечает, как к дому, где живет Катерина, подносят портшез и женщина, вышедшая неизвестно откуда, занимает в нем место. «Вы — Катерина Гловер?» — спрашивает посланец Герцога. Жестом незнакомка призывает его к молчанию. Ральф не

подозревает, что вместо Катерины в портшез села Маб. Он спешит к Смиту. Оба отправляются в погоню.

...Бизе снял руки с клавиатуры. На сегодня — довольно. Да, говоря откровенно, он и сам не вполне еще удовлетворен тем, что создано для второй половины произведения.

Эти два акта написаны в октябре. Оставалось еще два — и девятьсот страниц оркестровки.

«Я совершенно измучен усталостью, продвигаюсь, но близок предел, больше так не могу», — признался он в ноябре Галаберу.

Но сейчас, в декабре, ему ясно, что он зря торопился: запутавшийся в денежных затруднениях и набравший громадные суммы у состоятельных авторов в долг под обещание поставить их опусы в первую очередь, Карвальо все откладывает и откладывает начало работы над «Пертской красавицей».

Нет, Бизе не позволит водить себя за нос. Еще одно невероятное усилие, и он сдает партитуру в театр точно в установленный срок — 29 декабря. «Я хочу, чтобы меня оплатили или сыграли; для этого нужно строго держаться сроков договора, — пишет он Галаберу по окончании оперы. — Я очень доволен собой. Это хорошо, *уверен в этом*, ибо для меня это ново... Меня хотят отложить, я это чувствую, но я не пойду ни на какие отсрочки. За репетиции или суд».

Но в суд он, конечно, не подает.

— Право же, можно подумать, что все сговорились меня погубить, — жалуется Бизе. — Может быть, они поймут, но слишком поздно, что прославление, основанное на *сговоре и личной заинтересованности*, не может выдержать тщательной и длительной проверки... «Дебора» Девен-Дювивье, «Сарданапал» Жонсьера, «Васильки» Коэна — все, вопреки первоначальному договору, пойдет раньше «Красавицы»... Моя вещь не пройдет раньше июня. Авторы «Ромео» сделали все возможное, чтобы задержать и даже скомпрометировать мою оперу. Человечество гнусно... Если в один из этих прекрасных дней я умру от беспокойства, разочарования и, следовательно, от голода, тогда, быть может, кому-нибудь и придет в голову сделать что-нибудь для «Красавицы» и «Ивана». И если эти произведения и будут иметь какой-то успех, никакого полезного урока на будущее не получится, ибо славословие группировки будет продолжаться.

...Дело, конечно, не в «славословии». Да нет и группировки — каждый тут ругает лишь за себя. Просто — практичные люди видят то, что, может быть, и понимает, но не хочет принять Жорж Бизе. Дни Карвальо в

этом театре уже сочтены — и нет гарантии, что преемник (если театр вообще не закроют в связи с финансовым крахом) захочет унаследовать обязательства прежней дирекции: в этом прелесть и смысл любой смены руководящего кабинета во все времена. Принятые Карвальо к постановке и, в большинстве своем, действительно *оплаченные* их авторами произведения могут при новой дирекции вообще не увидеть свет рамп — такое неоднократно бывало. Вот откуда борьба за очередность премьер.

Наконец, Шарль Гуно властным жестом устраняет всех конкурентов — в том числе «дорогого Бизе». Удалось убедить Карвальо, что постановка «Ромео и Джульетты» — спасение театра от краха.

Премьера «Пертской красавицы» отодвинута на неопределенное время, и Бизе принимается за работу над фортепианным переложением пятиактной партитуры Гуно. Шудан торопит — в дни Всемирной выставки возрастет спрос на ноты, ведь в Париж приедет множество иностранцев!..

Музыка «Ромео» действительно великолепна. Но репетиции идут плохо, труппа издергана, разочарована, потеряла надежду, опасается полного краха — и дело не ладится. «Гуно в ярости на всех! Шудан в подавленном состоянии! У Карвальо достаточно денег, чтобы протянуть две-три недели, но если будут дальнейшие задержки... кто знает?» — пишет Бизе Жюлю Адени, одному из либреттистов «Пертской красавицы».

27 апреля Лирический театр, наконец, дает первый спектакль «Ромео». Успех превосходит все ожидания. Гуно получает 90 аншлагов — и рекламу в дни Всемирной парижской выставки 1867 года.

«ЖУРНАЛИЗМ ВСЕ БОЛЬШЕ ПРЕВРАЩАЕТСЯ В СКАНДАЛЬНОЕ МЕРОПРИЯТИЕ»

«Год 1866-й был годом столкновения народов, год 1867 станет годом их дружеского свидания».

Великий изгнанник Гюго написал эти строки в преддверии встречи народов в Париже.

— Что такое Всемирная выставка? Это — страны мира в гостях друг у друга. Они съезжаются побеседовать, обмениваются идеалами...

Париж распахивает свои двери. Народы стекаются сюда, притягиваемые этим гигантским магнитом. Сюда спешат все части света: Америка, Африка, Азия, Океания, — все они здесь, а вместе с ними и Высокая Порта и Небесная Империя, эти метафоры, являющиеся государствами, эти славные имена, за которыми скрывается варварство... И даже Китай, считающий себя Срединной страной, начинает в этом сомневаться и выходит за свои пределы. Он противопоставит свое творческое воображение нашему, своих изваянных чудовищ — нашим поискам идеала и красоты, а нашей скульптуре из мрамора и бронзы — свою как бы застывшую в корчах великолепную скульптуру из нефрита и слоновой кости, где чудятся пытки. Япония приезжает со своим фарфором, Непал — с кашемировыми шальями, а караиб привозит кастет. Почему бы и не привезти его? Выставляете же вы ваши чудовищные пушки...

Как бы там ни было, кастеты и пушки окажутся в невыгодном положении. Орудия смерти являются здесь омрачающим пятном. Им стыдно — и это заметно. Выставка, апофеоз для всех прочих орудий, для них — позорный столб. Не будем на этом и останавливаться. Перед нами жизнь во всех ее разновидностях, и каждый народ показывает здесь свою жизнь, миллионы рук, которые пожимают одна другую в великой руке Франции, — вот что такое выставка!..

Великий изгнанник был великим романтиком. Но и он знал, конечно, что для французского императора Всемирная выставка была прежде всего жувальнической декорацией.

«Мне кажется, что благородный Бонапарт находится уже при последнем издыхании», — пишет Маркс Кугельману в том же 1867 году. Это ясно не только Марксу. Это настолько общеизвестно, что даже префект

парижской полиции может позволить себе такую служебную дерзость, как официальное донесение императору об «ослаблении уважения к власти». Колониальные авантюры, быстрый рост рабочего движения, недовольство буржуазии, крупные биржевые спекуляции банков и, в связи с этим, ряд скандальных банкротств... Необходимо спасти престиж, нужно, чтобы все — и в первую очередь сами французы — увидели: Франция — средоточие лучшего, что есть в мире.

Страны — участницы выставки — привезли сюда то, чем они могут гордиться. Французская пресса обладает феноменальной способностью представлять все с иронией, но *в выгодном для себя* свете. Вот, скажем, плавучие китайские острова на Сене и ловля рыбы птицами — по-китайски!.. Какая архаика! Какая милая древность!

Рай для антропологов — в египетской части парка будет выставлено 600 черепов древних египтян. Даже целая большая гробница одного из фараонов будет представлена в натуральную величину... Почему бы египтянам не перетащить на три месяца и пирамиду Хеопса?

Станки из Америки? Вы говорите — во Франции таких нет? Ну кто же спорит, что американские парни — настоящие молодцы! Посмотрите, какой гигантский сыр они сделали — вышиною в три фута, это же больше метра! Его пришлось сдерживать — чтобы не развалился сразу после изготовления — железными обручами! Он сделан из 2750 ведер молока, надоенного от 800 коров. Вот это экзотика!

Раввины из всех концов мира съезжаются на «сенедрим» (синедрион?) для разрешения евреям различных стран есть что-то, до сих пор запрещенное. Раввины должны обсудить вопрос о многоженстве евреев в Алжире... Забавно. Но... какая отсталость, груз каких предрассудков!

Россия... Недавно мы с ней воевали. Теперь мы друзья, и, разумеется, рассказать о наиболее интересном, что могут дать русские, — долг журналистов Франции.

...Белая бумага, красивая печать, неплохие рисунки. Первый номер журнала «L'exposition universelle de 1867 illustré». Есть, конечно, и материал о России. О чем? Об ее экономике, промышленности, культуре, искусстве? Нет. Статья называется «L'izba russe». Автор с добродушной похвалой сообщает, что русские пейзажи уже начали жить в домах и что вообще «L'izba» приятно напоминает шале швейцарцев. Пейзажи и пейзажики, непременно в сарафанах и «ravoiniks», живут в этих домиках и отличаются тем, что умеют необыкновенно изящно декорировать окна и стены своих изб редкими цветами и красивой зеленью. Зимой наружная дверь избы, несмотря на 25 и 30 градусов мороза, никогда не затворяется, потому что

русская печь отличается необыкновенным свойством никогда не остывать. Пейзане, если не катаются на дрожках и кибитках, сидят мирно в одном углу избы и играют в лото или домино (самые распространенные в России игры), между тем как пейзажки с белоснежными плечиками говорят между собою или поливают свои прекрасные цветы. Но ни роскошные цветы, ни белые плечики, ни даже глубочайшая набожность и горячая любовь к «Panaggia» (La Vierge) нисколько не мешает пейзажанам напиваться непременно почему-то шесть дней в неделю гадчайшею в мире водкой и нещадно бить свою дражайшую половину. Пейзан никогда не бьет жену просто так, но всегда набожно обращается с немым вопросом к «Panaggia». И фельетонист кончает очень похвальным и набожным желанием, чтобы «Panaggia» помогла русскому пейзажану отучиться от дурных привычек. Впрочем, чего требовать от пейзажан, когда даже в таких больших, соседних друг с другом городах, как Астрахань и Архангельск, царит нестерпимый холод и кругом только болота да лес.

Во французской национальной экспозиции, конечно, все совершенно иначе. Рассказ вроде тоже не о самом главном — так, пустячок. Известно, что французскими словами «surtout de table» называются вещи, служащие для убранства стола на больших пиршествах. Фабрика Кристоф и К⁰ выставила три набора таких вещей. Они названы «surtout de la ville de Paris». Одна из них — это платформа, покрытая зеркалом, с четырьмя канделябрами по сторонам, в каждом из которых по 19 свечей (намек на XIX век). По зеркальной воде плывет дивный, фантастической формы корабль. На носу грациозно красуется гений прогресса со светильником в правой руке; на корме — аллегория Благоразумия с атрибутами, ей присущими: зеркалом и змеею. В середине, на пьедестале — четыре дамы. Это Наука, Искусство, Промышленность и Торговля. Они держат на плечах щит, на котором торжественно восседает Париж, коронованный башнями и крепостными стенами. Париж плывет по морю Истории, гений прогресса светит всем странам, попадающим на пути, а тритоны и nereиды благоговейно дуют в свои раковины.

...Цокот копыт и военный марш... Отряд с развевающимися знаменами мчится по центру Парижа. За ним — артиллерия. Потом снова кавалеристы в пышных мундирах. И, как вершина, апогей, пик триумфа — коляска, где восседают их императорские величества, Наполеон III и турецкий султан Абдул-Азиз. Они будут принимать парад двадцатипяти тысячного войска у Триумфальной арки. Приветственные клики, руки с платочками, машущие из окон.

«Наполеон III — представитель высшей современной цивилизации,

прогресса, культуры и утонченности; Абдул-Азиз — представитель нации, по своей природе и обычаям нечистоплотной, жестокой, насильственной, консервативной, суеверной, представитель правительства, тремя грациями которого являются Тирания, Алчность, Кровь. Здесь, в блестящем Париже, под величественной Триумфальной аркой, первое столетие встречается с девятнадцатым», — напишет в «Простаках за границей» американский турист Сэмюэл Ленгхорн Клеменс, выступающий под псевдонимом Марк Твен. Подействовала, следовательно, даже и на него — насмешника, скептика — тщательно продуманная режиссура.

15 июня страсть к парадам едва не оборачивается катастрофой. Возвращаясь с ипподрома Лонгшамп, где пятьдесят тысяч солдат продефилировали перед тремястами тысячами зрителей, ехали в сопровождении конного эскорта два экипажа. В одном — Наполеон III и русский царь Александр II с двумя сыновьями, в другом — Вильгельм, Бисмарк и двое людей из их свиты. Когда проезжали Большой Каскад, один из эскорта, Рембо, заметил в толпе человека, выхватившего пистолет из кармана. Всадник направил лошадь прямо на террориста, но тот успел сделать два выстрела. Одна пуля попала в ноздрю лошади, другая — в прическу какой-то дамы. Стрелявший был схвачен.

Повернувшись к русскому императору, Наполеон III сказал: «Я не знаю, кто совершил покушение, но если стрелял итальянец — то это в меня, а если поляк — то в вас».

— Обе наши судьбы — в руках Бога! — ответил ему Александр.

Стрелял поляк Березовский.

Впрочем, это досадное происшествие не испортило праздника. Организация выставки действительно впечатляет. «В течение нескольких месяцев, — свидетельствовал очевидец, — каменная, неровная и пустынная местность вдруг преобразилась в цветущий прекрасный оазис. Явились ручьи, пруды, прекрасные старые деревья, редкие цветы, каскады, яркая зелень, громадное здание самой выставки и, по крайней мере, еще сорок других построек, более или менее замечательных в архитектурном отношении. От прежнего Марсова поля ничего не осталось под искусною рукою г. Барилле, главного распорядителя всех сооружений».

— Выставка прекрасно устроена, — иронически признает Жорж Бизе. — Там дешево кормят, *ватерклозеты, рестораны* (мне следовало бы начать с них), *кабинеты для чтения и корреспонденции, музыка, иллюминация, кокетки и т. д.* Предвидели все... Опера на 15-м представлении «Дона Карлоса» дошла до постыдных сборов! *Комическая опера* падает. *Лирический театр* бездействует! Видите, милый друг,

рассчитывать не на что! Все надежды улетучиваются, рассеиваются... Будем ждать!

...В феврале был объявлен правительственный конкурс на сочинение гимна и торжественной кантаты. Под псевдонимом Гастон де Бетси, Бизе принял участие в этом увлекательном мероприятии.

«Гиро и я сдали сочиненных нами уродцев *швейцару* Императорской комиссии вчера до полудня, в пятницу 5-го, около половины одиннадцатого. Срок кончался в полдень. Швейцар встретил нас весьма развязно. «Ах, вот как! Все теперь стали музыкантами! Черт подери! Пора бы уж положить этому конец!» Я сухо ответил: «Я не больше музыкант, чем вы, уверяю вас, но один бедняга, которому я покровительствую, поручил мне этот пакет, и я прошу вас передать его точно по назначению». Еще до того, как моя тирада была закончена, он поклонился так низко, что поля его шляпы коснулись моих колен. Все его гости также почтительно поклонились, сказав в сторону — «он-то не музыкант». Общеизвестно, что в наше время если ты не музыкант, то ты или влиятельная особа, или привратник.

Тьфу, это уж чересчур!

Во всем этом доступном конкурсе можно легко затеряться и остаться незамеченным. А было бы весьма обидно трудиться в поте лица и остаться неоцененным».

В связи с этим Бизе по секрету сообщил секретарю жюри конкурса Эрнесту Л'Эпину названия:

Гиро. Гимн — «*Мир земле и слава небу*» (Ламартин)

Кантата — «*У ног его века потоком льются*» (Ламартин)

Бизе. Гимн — «*Всегда победа похвалы достойна*» (Ариосто)

Кантата — «*Я буквы слил в слова и укрепил тем память, мать всех наук и душу жизни*» (Эсхил. Прометей).

Премию, однако, получил Сен-Санс.

— Сен-Санс написал свою кантату на английской бумаге, — смеется Бизе, — он замаскировал свою рукопись, и эти господа вообразили, что премируют *иностранца!!!* — Именно прекрасной фуге для двух хоров Сен-Санс обязан получением премии, чему я очень рад. Впрочем, жюри... болтает всюду, что произведение Сен-Санса замечательно, что оно свидетельствует о необычайной симфонической одаренности, доказывая в то же время, что его автор никогда не будет драматургом!.. О, человечество!

Он написал Сен-Сансу:

— Тысячу поздравлений, старина. Сожалею, что не принял участие в конкурсе. Тогда бы я имел честь оказаться побитым вами.

Кантата Сен-Санса получает премию — но ее не исполняют! Дело в том, что Россини, не пожелавший подорвать свою репутацию возможной неудачей в состязании, лично вручил императору партитуру собственного изготовления, не без издевки написав на манускрипте: «Наполеону III и доблестному французскому народу. Гимн в сопровождении оркестра и военной музыки для баритона (соло), первосвященника, хора прелатов, хора трактирщиц, солдат и народа. В заключение танцы, колокольный трезвон, барабаны и пушки. Извините за малость!»

Около 60000 экспонатов. 18500 наград, в том числе — 60 Больших премий, 900 золотых, 3600 серебряных, 5000 бронзовых медалей и 9000 почетных отзывов. Их присуждают 93 комиссии, в составе которых — 650 членов жюри. Но даются награды, конечно, именем Франции.

Символ Франции — Марианна. Но почему на медали у этой дамы клиновидная борода?.. Ах, не шутите, не надо. Вы же видите — на медали написано: «Наполеон. Император». Могут подумать, что дядя — но это племянник.

В день закрытия выставки он говорит:

— Мы имели счастье принимать здесь большинство государей и князей европейских и множество других ревностных посетителей выставки. Мы гордимся тем, что показали им Францию такою, какова она на самом деле, — великая, счастливая, свободная. Только люди, лишенные всякой патриотической веры, только ослепленные предубеждениями станут отрицать ее благосостояние и порицать ее учреждения, которые часто до крайности простирают свое терпение для блага свободы.

Иностранцы теперь вполне могли оценить Францию, некогда столь беспокойную и распространявшую беспокойство за свои границы, а теперь столь трудолюбивую и плодотворную великими идеями, Францию, которая посвящает себя разнообразнейшим чудесам науки и искусства, счастливо избегая расслабляющего действия материальных наслаждений. Внимательный наблюдатель без труда заметит, что, несмотря на развитие богатства и стремление к удобствам жизни, национальное чувство всегда обнаруживается, как только дело касается чести отечества. Но эта благородная чувствительность не может подать повода к опасению за спокойствие Европы.

Мы от души желаем, чтобы те, которые хоть несколько мгновений пожили с нами, унесли домой справедливое мнение о нашей стране, чтобы они убедились в чувствах уважения и симпатии, с которыми мы относимся к чужим народам, и в нашем искреннем желании жить с ними в мире.

С выставки 1867 года должна начаться новая эра великодушия и

прогресса.

Речи политических демагогов всегда одинаковы.

Во французской программе выставочных развлечений была ловля кита на Сене. В него стреляли из карабина Девима пулей, которая, попадая в мишень, раскрывалась и превращалась в гарпун, соединенный с канатом, за который и подтягивали жертву к берегу.

Кит на Сене?

Почему бы и нет, если он — из картона!

Не увидел ли хозяин Франции чем-то похожей на такого кита и Европу?

Да, конечно, выставка была выстрелом. Но гарпун оказался непрочным, да и кит — не картонным. Первые впечатления миновали. Люди стали их осознавать.

«Избегая расслабляющего действия материальных наслаждений», во Франции резко подняли цены на хлеб. Это, впрочем, было лишь частностью — цены на продукты питания неуклонно росли и вершиной стал конец 60-х годов.

«Поборник свободы, часто до крайности простирающей свое терпение», Наполеон III с возрастающей тревогой следил за действиями Гарибальди и мирным конгрессом в Женеве, председателем которого должен был стать этот пламенный итальянский трибун.

По дороге в Женеву Гарибальди вел борьбу против засилья духовенства и светской власти папы. «Будьте готовы излечиться от «черной рвоты», смерть черной породе! Пойдем на Рим разорить это змеиное гнездо, необходима решительная чистка!»

На обратном пути из Женевы Гарибальди арестовали — и именно по требованию Наполеона III он был сослан на остров Капреру под строжайший надзор.

Возрастали и противоречия с Пруссией, представителей которой — Бисмарк и Вильгельма — с такой показной теплотой принимали в Париже в дни Выставки. Страна неуклонно катилась к Седану.

«Мы расплачиваемся за ложь, в которой мы так долго жили, ибо все было поддельным: поддельная армия, поддельная политика, поддельная литература, поддельный кредит, даже куртизанки — и те поддельные. Говорить правду считалось аномальным», — заявит через четыре года, после Седана, Флобер.

Однако как раз сейчас, в 1867-м, такую попытку — хотя бы в области относительно узкой — предпринимает Бизе: предполагается, что он будет постоянно сотрудничать в качестве музыкального обозревателя в «La Revue

Nationale et Etrangère», который «накануне решительных перемен». Журнал должен стать не ежемесячным, как раньше, а еженедельным и отвести широчайшее место полемике и современности. Лабуле, готовящий для печати своего «Принца-пуделя», выступит со статьями по политической экономии, Бодлер даст несколько остроумных фантазий, в статьях Жюль Ферри и Анри Бриссона будут освещены вопросы финансовые и политические.

В первом номере, вышедшем 3 августа, мы встречаемся и с «музыкальной беседой» господина Гастона де Бетси; псевдоним, однажды уже не принесший Бизе ожидаемого успеха.

«Я буду говорить правду, только правду и, насколько возможно, всю правду, — пишет в этой статье Бизе. — Я не принадлежу ни к какой группировке, у меня нет соратников, есть лишь друзья, которые перестанут быть моими друзьями с того дня, как они перестанут уважать свободу моего суждения, мою полную независимость.

Ограничивая себя лишь освещением чисто художественных вопросов, я буду рассматривать произведения, не заботясь о тех ярлыках, которыми они снабжены. Равное уважение и справедливость ко всем — таков мой девиз! Не прославлять и не поносить, — такова линия моего поведения. Раз уж я высказал свой символ веры, я пойду дальше и сразу займусь делом».

Делом заняться, однако, не удалось.

«Мою первую статью здесь *очень хорошо приняли*, ну, поистине хорошо».

Но она оказалась единственной.

«Говорить правду, только правду и, насколько возможно, всю правду?» Ну уж нет, извините! Это противоречило бы духу времени. Новый руководитель журнала Жерве Шарпантье не позволил «обработать критика Азеведо так, как мне этого хотелось, — рассказывает Бизе. — Я окончательно послал его ко всем чертям! Еще вчера он написал мне, прося вычеркнуть несколько строчек из статьи о Сен-Сансе, которую я приготовил. Я ответил 9679111!...Посмотрите на это число сквозь страницу четвертую, поместив страницу третью на стекле окна или перед светом, и вы поймете!..»

При указанном способе чтения получается слово «дерьмо».

Шарпантье, вероятно, прочел это слово. Критиком по музыкальным вопросам стал Жюль Руэль.

«Журнализм все больше превращается в скандальное предприятие», — замечает Бизе.

Потеряна, значит, еще одна надежда. Перевернута недописанная

страница жизни.

Что значит для композитора постоянное представительство в прессе?

— Уж не думаешь ли ты, — писал Берлиоз сыну в 1861 году, — что это очень весело — быть вынужденным не расставаться с этой дьявольской цепью статей, которая так неотвязно тащится за всеми интересами моего существования?.. Голова моя полна замыслов, которые я не могу осуществить из-за этого рабства... Я настолько болен, что перо все время падает из моих рук, и тем не менее, я должен заставлять себя писать, чтобы зарабатывать эти ничтожные 100 франков и сохранять мою позицию человека, вооруженного против стольких остолопов, ибо если бы я не внушал им такой страх, они бы уничтожили меня.

Бизе, разумеется, не читал интимной переписки старшего коллеги, но — нет сомнения — возможность еженедельно сказать веское слово дала бы ему некую защищенность.

И все же...

«У меня нет соратников, есть лишь друзья, которые перестанут быть моими друзьями с того дня, как они перестанут уважать свободу моего суждения, мою полную независимость».

Это не было пустой фразой. А Жерве Шарпантье не был другом. Вот Бизе и послал его ко всем чертям.

Может быть, люди практичные рассудили бы, что это зря — ведь всего из-за нескольких строчек!

Но таков уж характер Бизе.

Успех «Ромео и Джульетты» Гуно несколько поправил финансовые дела Карвальо и пролил бальзам на истерзанную душу Гуно. Пожалуй, лишь во второй раз в жизни (после «Лекаря поневоле») Гуно испытал счастье столь безоговорочного триумфа на театральных подмостках.

Правда, язвительный Людовик Галеви написал: «Мелодии «Ромео» очаровательны, но они тонут в длинных речитативах. Ромео и Джульетта все время встречаются и бесконечно беседуют, болтают без остановки — и так все четыре часа, при солнце, луне и при звездах... Я нашел по крайней мере двадцать или двадцать пять обращений к звездам дня и ночи в «Ромео и Джульетте». Но ночь любви — это «ночь упоения», «нежные взгляды», «пламенные поцелуи» и так далее. Я отказываюсь их считать... Ах, сколько поцелуев и как мало пения... Раздаваемые дюжинами направо и налево, вдоль и поперек... Убежден, что за шесть месяцев репетиций месье Мишо облобызал мадам Карвальо столько же раз, сколько месье Карвальо за десять лет своей супружеской жизни».

Но это была запись в «Дневнике» Галеви — а он тогда еще не был

издан. Так что все обошлось хорошо.

Ну что же — теперь очередь «Пертской красавицы»?

Нет. Карвальо снова задерживает работу. Сначала пойдут репетиции «Кардильяка»: автор слишком влиятелен, да к тому же обижен, что его оперу не услышали посетители Выставки — а с ним, увы, шутки плохи. И действительно — Люсьен Дотрем вскоре становится министром земледелия и торговли, а затем и сенатором.

Премьера «Кардильяка» назначена на 11 декабря — а это значит, что первое представление «Пертской красавицы» откладывается на неопределенное время. «Красавицу», однако, репетируют тоже.

— Генеральная репетиция произвела большое впечатление! — сообщает Бизе Галаберу. — Либретто действительно очень интересно: исполнение excellentissime! костюмы богатые! декорации новые! директор в восторге! Оркестр, артисты полны жара! А самое лучшее, дорогой друг, это то, что партитура «Пертской красавицы» — *хорошая штука!* Говорю это вам *потому, что вы меня знаете!* Оркестр придает всему такую красочность, такую рельефность, о которой, признаюсь, я не смел и мечтать!.. Я нашел свой путь. Теперь вперед! Нужно подниматься все выше, выше, непрерывно. Никаких вечеринок! никаких кутежей! никаких любовниц! со всем этим кончено! абсолютно кончено! Я встретил восхитительную девушку, которую обожаю! Через два года она будет моей женой! А до тех пор — ничего, кроме работы и чтения; мыслить значит жить! Я говорю вам серьезно; я убежден! я уверен в себе! Добро убило зло! победа выиграна!..

Через несколько дней он написал Галаберу снова:

— Разбиты надежды, которые я так лелеял. — *Семья воспротивилась.* Я очень несчастлив.

Эта девушка — дочь Фроманталя Галеви, Женевьева. Она на двенадцать лет моложе Бизе.

Он «встретил» ее? Неужели он не знал ее еще при жизни учителя? Или тогда она была еще девочкой — и он не обратил на нее внимания?

Сегодня работа над «Ноем» свела его с этой семьей теснее. Он должен бывать в этом доме.

Но все ли потеряно?

Жизнь покажет.

А между тем 11 декабря «Кардильяк» терпит оглушительное фиаско — и «Пертскую красавицу» объявляют на 24 декабря.

Но это сочельник — канун Рождества! А господа из хора Лирического театра поют еще и в многочисленных парижских храмах! В дни

торжественных служб театр, естественно, идет им навстречу — берутся бешеные темпы, сокращаются антракты, порой делаются значительные купюры.

Друг Бизе, хормейстер Лирического театра Анри Марешаль, конечно, не хочет, чтобы премьера была таким образом скомкана. По его предложению, 24 декабря дают «Волшебного стрелка» Вебера.

«Спектакль шел на всех парах, — читаем мы в воспоминаниях современника. — В четверть двенадцатого, почти сразу после того, как закрылся занавес, захлопали двери артистического подъезда: злые духи из Волчьей долины бежали во все концы Парижа петь мессу».

А 26-го состоялась премьера «Пертской красавицы».

Успех определился сразу. Молодой тенор Масси, которого Бизе пригласил из Бордо, прекрасно исполнил партию Генри Смита. Актерски еще неопытный, он обладал свежим, красивым и сильным голосом, что очень импонировало зрителям, впервые встретившимся с новой творческой индивидуальностью. Прекрасно справилась со своими задачами и Жанна Деврие, хотя партия Катерины была рассчитана на феноменальные технические возможности прославленной Нильсон, которая незадолго до этого ушла из театра, получив ангажемент в Большой Опере. Правда, Деврие, не рассчитав свои силы, несколько выдохлась к третьему акту — но публика это простила. Огюст-Арман Барре в партии герцога Ротсея, Луи-Эмиль Вартель в роли Гловера, Алиса Дюкасс, покорившая публику в образе цыганки Маб, составили великолепный ансамбль, вершиной и украшением которого был, однако, баритон Лютц, имевший громадный успех в роли Ральфа и сделавший знаменитой сцену опьянения во втором акте, где он проявил себя как замечательный вокалист и подлинно трагедийный актер.

Зал пришел в полный восторг после куплетов Маб и цыганской пляски.

«На премьере танец произвел невероятный фурор, — свидетельствует Шарль Пиго. — Аплодировали стоя, требуя повторения. Сравнивали его с известным хором вертящихся дервишей из «Афинских развалин» Бетховена — то же бурное движение, то же беспредельное сумасшествие. Развитие дано путем ритмического разнообразия и модуляции из си минора в си мажор, тогда как растущее ускорение переходит с 9/8 на 6/8, постепенно готовя подлинный взрыв в финале, где царит опьянение этим полным безумия и наслаждения танцем. Хор молчит в это время... Но вот наступает и он, и его странные, полные нежности восклицания вмешиваются в оргию инструментов».

Успех несомненный, громадный! Бизе окружают знакомые и незнакомые люди. Растерянный, смущенный непривычными похвалами, он пытается что-то ответить. Он счастлив — но странное чувство владеет им в эти минуты: он боится вспугнуть удачу — ведь прошла еще лишь половина спектакля!

Начало третьего действия несколько расхолаживает зал: сцена карточной игры во дворце герцога все же несколько напоминает гадание из третьего акта вердиевской «Травиаты» — есть даже схожие мелодические обороты... Но зрители вновь во власти сцены, когда к герцогу вводят замаскированную Маб.

Прекрасные, удивительные страницы — одно из замечательных достижений Бизе. В соседнем зале звучат флейта и арфа — Маб знает, что это последний, прощальный танец, завершающий праздник. И вот в звуки чинного менуэта, как голос страсти, врывается весь оркестр — это музыка, передающая страдания Маб: Маб любит герцога и покинута им.

Вот и герцог. Его опьянение не прошло. На груди Маб он видит розу, выкованную Смитом. Значит, перед ним действительно Катерина? Отдаст ли девушка этот залог любви, презреет ли простолюдина ради вельможи?

Да. Там, в спальне. Только пусть там будет абсолютная темнота.

Герцог уводит Маб.

Во дворец проникает Смит. Неужели в портшезе была действительно Катерина? Он верит — и не верит. Он должен увидеть все собственными глазами.

Утро. Из спальни выходит герцог. Он жалуется придворным, что таинственная маска — герцог все еще полагает, что это была Катерина — скрылась с первым лучом зари.

Смит должен покарать обольстителя! Но в этот момент во дворце появляется Катерина вместе с отцом. Перчаточник Гловер пришел просить разрешение герцога на брак Катерины со Смитом.

О, да, конечно! «Нежная тайна нашей ночи умрет в моем сердце!» — успевает он шепнуть ничего не понимающей девушке.

Но Смит отказывается от брака и хочет уйти. Катерина требует, чтобы он объяснил свой поступок. Отчаяние ее беспредельно.

Напрасно она уверяет Смита в своей чистоте — разве на груди у герцога не выкованная Смитом роза?

...Вызов на Божий суд, который Ральф бросает Смицу, желая защитить честь Катерины, составляет содержание первой картины четвертого действия.

Увы, эта сцена не вызвала отклика в творческом воображении

композитора. Здесь слишком заметно влияние Шарля Гуно — есть даже прямая цитата из пролога «Фауста», хотя, конечно, это не сознательное заимствование: не найдя своего индивидуального образного решения, Бизе пользуется расхожим оборотом из интонационного фонда эпохи.

Раскаившись в своей несдержанности, Смит не менее, чем Ральф, хочет защитить честное имя девушки. Пусть Ральф нанесет ему смертельный удар и этим докажет чистоту Катерины. Защищаться кузнец не станет.

Неожиданное появление Маб и герцога Ротсея предотвращает кровавую развязку. Маб открывает правду. Это она, Маб, подняла брошенную Катериной розу! Это ей, любящей и отверженной, герцог велел доставить ему Катерину! Это она, Маб, села вместо Катерины в портшез! Это она, под покровом тьмы, провела с герцогом ночь!

Ротсей подтверждает слова цыганки.

И Смит верит ему: Ротсей может нарушить нормы морали — ведь он же герцог! Но сословная честь не позволит ему унизиться до лжи перед простолюдином!

Смит спешит к Катерине.

Девушка лишилась рассудка после пережитого потрясения. Она говорит, что жених ее умер.

Маб предлагает, как ей кажется, единственное верное средство. Она переоденется в платье Катерины, выйдет на балкон ее дома — и Смит споет ей серенаду.

План приведен в исполнение. Катерина видит себя на балконе и видит Смита.

— Но это же я, это же я — Катерина!

Рассудок возвращается к ней.

«Мое произведение имело подлинный и серьезный успех! Я не ожидал столь восторженного и одновременно столь строгого приема. Мне предъявили большие требования, но ко мне отнеслись всерьез, и я испытал большую радость от сознания, что я захватил, увлек аудиторию, далеко не благодушно настроенную, — сообщает Бизе Галаберу. — Я совершил государственный переворот: запретил шефу клаки хлопать. А потому я знаю, что должен думать! Отзывы прессы превосходны! Но будем ли мы делать сборы?»

Нет, сборов не будет — и после 21-го представления оперу снимут со сцены.

А отзывы прессы действительно превосходны.

Критик «Temps» Иоханнес Вебер, бывший личный секретарь

Мейербера, «человек из враждебного лагеря», заявляет, что, по сравнению с «Искателями жемчуга», «Пертская красавица» — это прогресс, весьма заметный и внушительный... Я не делаю акцента, — пишет он, — на арии с вариациями в сцене безумия: ее экстравагантность слишком банальна... но она нравится мне». Он отмечает и то, что появление Гловера и Катерины в финале третьего акта рождает «ансамбль в стиле Обера, усыпанный усердными руладами... Всего этого предостаточно, чтобы заставить г. Вагнера убежать в дебри Кохинхины. Но сколько добрых людей попытаются стать французскими вагнеристами! Они всем сердцем любят, можно в этом не сомневаться, истинного Бога, то есть Глюка, но не удерживаются от жертв Ваалу, у которого есть сторонники всюду. «О Ваал! Всесильный Ваал!» — как поют первосвященники в «Илии» Мендельсона!»

Не самая положительная рецензия из тех, которые прочитал Жорж Бизе. Но именно на нее композитор отозвался благодарным письмом, адресованным критику.

— Не могу отказать себе в удовольствии выразить вам все то хорошее, что я думаю по поводу превосходной статьи, которую вы сочли нужным посвятить моей новой опере «Пертская красавица». Нет, сударь, так же как и вы, я не поклоняюсь ложным богам, и я вам это докажу. На этот раз я еще пошел на уступки, о которых, признаюсь, сожалею. Я многое мог бы сказать в свое оправдание: что именно, догадайтесь сами. Но все мои уступки пропали даром...

И я от этого не в восторге!

Школа приятных мотивчиков, рулад, всяческой фальши умерла, умерла окончательно! Похороним же ее без слов, без сожалений, без лишних переживаний и... вперед!

...С пространной рецензией выступил и Теофиль Готье в «Le Moniteur universel». «Господин Бизе, — писал он, — принадлежит к новой музыкальной школе и ломает традиционные арии, стретты, кабалетты и все старые формы. Он предпочитает непрерывное развитие эпизода и не рвет его на небольшие, легкие для запоминания мотивы, которые публика могла бы напевать, выходя из театра. Видимо, высшим авторитетом для него является Рихард Вагнер, и с этим мы его поздравляем. Его неприятие «номерной» музыки, столь же надоевшей, как и александрийский стих в старой трагедии, может быть, станет поводом для упрека, что он не заботится о мелодии. Пусть это его не тревожит. Мелодия не состоит из вальсов и прочих банальностей. Она скрыта в гармонии, как цвет скрыт в рисунке, и не обязательно должна вечно парить над оркестром подобно танцовщице. Инструментовка господина Бизе ученая, — мы не берем это

слово в плохом его смысле, как это обычно делают, — полная изобретательных комбинаций, новых звучаний и неожиданных эффектов».

«Пертская красавица», — писал рецензент журнала «Le Ménestrel», — подлинная лирическая драма... Партитура безукоризненно организована, вокальна, чиста, безупречна».

«Второй акт — это шедевр от начала до конца, — прочел Бизе в «Le Figaro», — и наверно нет музыканта, который не совершил бы паломничество в Шатле для того, чтобы его послушать».

Правда, другой критик писал в той же «Le Figaro», что опера скорее могла называться «Мадмуазель де Белль-Иль», чем «Пертская красавица», — «шотландцы здесь так офранцужены, что ни суровости, ни грубости этих полудиких горцев здесь нет и в помине, это те же любезные и благородные персонажи, которых мы знаем по «Белой даме». Сказав несколько слов о прогрессе композиторского мастерства по сравнению с «Искателями жемчуга», критик, тем не менее, заявил: «Музыка господина Бизе вдохновлена тем же источником, который утолил жажду многих композиторов нашего времени. Несчастье господина Бизе в том, что он не дал нам никакой возможности услышать что-либо новое.

Отсутствие богатого творческого воображения у человека его лет — недостаток, я полагаю, неисправимый, и мы не должны требовать от композитора больше того, что он может дать: фактуры более совершенной, более точного ощущения сцены и большей живости».

Эрнест Рейе, для успеха которого Бизе немало сделал, в статье, помещенной в «Journal des Débats», обвинил Бизе в эклектизме и компромиссах. «Он в таком возрасте, когда нерешительность еще извинительна и если та или иная позиция не во всем еще соответствует вкусам публики, а отсутствие виртуозности вызвано заблуждениями молодости, то время все это исправит».

Весьма странный вариант дружеской похвалы!

Были и отклики в частных письмах.

«Если люди говорят вам только о вашем поистине великолепном *втором акте* и обходят молчанием остальное, то вы счастливчик, ибо оказались способным сделать в произведении такую *кульминационную точку*, которая захватывает и приковывает внимание *всех*», — заявил Амбруаз Тома.

«Благодарю вас за большое удовольствие, которое я получил вчера вечером, слушая вашу оперу, это подлинно оригинальное произведение, в котором так много прочувствованных, счастливых, свежих мыслей. Ваш второй акт восхитил меня так же, как восхитил всю публику, — написал

Жоржу Бизе выдающийся археолог, знаток древней Греции академик Шарль-Эрнест Беле. — Я был на премьере «Искателей жемчуга». «Красавица» показывает, насколько вы выросли».

Какой-то старик, встретив Бизе на улице, сказал ему: «Слышал твоё сочинение. Это здорово, очень здорово!» Бизе ответил — «я с удовольствием принимаю вашу похвалу, но я не знаю, кто вы». — «И простой солдат может выразить похвалу маршалу Франции; ему незачем представляться».

И ушел.

И все-таки публики мало.

6 мая 1868 года Карвальо был объявлен банкротом.

«Расставшись вчера с Карвальо, — написал Жорж Бизе Антуану Шудану, — я был убежден, что ему больше не на что надеяться. Извещение в «Figaro», «Liberté» и т. д. — потрясающий удар.

Увы, бедная госпожа Карвальо!

Мой дорогой Шудан, Бог знает, что будет со мной, но, поверьте мне, в настоящее время горести этой прекрасной и несчастной женщины делают меня особенно ничтожным... Возможно, нам придется защищаться самим. Что касается меня, я готов сдвинуть горы и потрясти небеса».

«Я МЕНЯЮ КОЖУ И КАК ХУДОЖНИК, И КАК ЧЕЛОВЕК»

«За каждой из Всемирных выставок, — писал лондонский журналист, — следует кровавая и беспощадная война... В тот момент, когда все нации мечтают погреться под солнцем мира и дружбы, которое блещет над Марсовым Полем, запах пороха наполняет воздух и раскаты подземного грома уже ясно слышны».

Пассажиры двух колясок, проезжавших по Булонскому лесу в день неудавшегося покушения, 15 июня 1867 года, вероятно, могли бы поведать многое.

Вильгельм и Бисмарк, среди прочих прелестных изделий прусского гения, привезли в Париж пушку — для приятного предварительного знакомства в рамках Всемирной выставки. А сидевшие в первой коляске — что поделать, время прошедшее и из песни не выкинешь слова! — как известно, уже посылали друг другу приветы в виде артиллерийских снарядов. В Крымской войне русские потеряли 200000 человеческих жизней, Франция — 80000. Еще 13000 погибли от холеры, мороза и сгорели в огне пожарищ. Миновало одиннадцать лет — много или немного? Оказалось — достаточно. Когда солнце Парижа играет на трубах военных оркестров, блеск парадов снимает ощущение катастрофы. Человечество учится? Да, оно научилось смеяться при всех обстоятельствах — не знаком лишь врачующий смех избавления. Прошлое — остается.

Говорили о мире. Войной — думали.

— Австрия призывает резервы и не явилась на Конференцию, где европейские государства подписали взаимные обязательства признавать существующие границы. Вот он — призрак войны.

Это строки из дневника Людовика Галеви. Ситуацию он, разумеется, знает. И умеет ее обыграть.

Оффенбах, Галеви и Мельяк... Самым крупным театральным событием — но и крупным скандалом Парижской выставки! — оказалась их оперетта «Великая герцогиня Герольштейнская».

Австрия рассматривает этот спектакль как оскорбление ее двора. Пруссия не сомневается, что прототип героини — одна из немецких принцесс. Опасаются за реакцию Александра II — потому что российский

монарх вполне может принять пьесу за намек на любовные шашни прабабки!

Обошлось! Побывав на спектакле, царь высказал восхищение исполнительницей главной роли Гортензией Шнейдер. Это не про Россию! Но в России, куда как раз собиралась на гастроли Шнейдер, показать эту новинку парижского репертуара почему-то не разрешил. Бисмарк тоже совсем не обиделся, когда публика стала оглядываться на него в эпизодах, где действует солдафон-идиот генерал Бум. Пусть глядят, и мы тоже посмотрим — в свое время! — кто будет смеяться последним!.. Наполеон III... Он-то мог бы, конечно, подумать, что пьеса — немножечко и о нем: разве не ставит он некоего господина все выше и выше за покладистость его жены? Но и тут пронесло: император покровительственно улыбнулся.

— Война у наших дверей, — повторяет драматург Галеви. — А пьеса? Здесь видят аллюзии с современностью, издевку над абсолютной властью и над мышлением военных. Это придает нашим шуткам характер весьма неожиданный.

...Острая тема чем-то схожа с золотоносною жилой — тотчас находится масса старателей.

Вильям-Бертран Бюзнаш не успел развернуться к началу золотой лихорадки. Выставка отшумела. Но потеря момента — не смерть для хорошей идеи. Так считает Бюзнаш.

«Куй железо, пока горячо!» И Бюзнаш арендует театр «Атеней», где в течение этого года банкир-меценат Луи-Рафаэль Бишоффсхейм субсидировал симфонические концерты.

«Атеней» на улице Скриба ныне служит ложному богу, — заявляет рецензент из журнала «Le Ménestrel». — Вновь открыв двери этого зала, новый директор, месье Бюзнаш, сказал нам, что желает быть человеком XIX столетия и введет оперетту туда, где царила вчера оратория. «Переход стремителен, — сказал месье Бюзнаш, — но это и хорошо, и публика, оставшаяся равнодушной к шедеврам великих метров, способна это понять»... Он открывает театр опереттой-буфф в четырех действиях «Мальбрук в поход собрался», которую пишут композиторы, чей талант вне сомнения. Несмотря на их инкогнито, я назову первым Жоржа Бизе, затем Эмиля Жонаса, Лео Делиба и Исидора-Эдуарда Легуи. Лео Делиб оказался отличным товарищем, взявшись довести до конца эскизы первого акта, сделанные Жоржем Бизе, который сейчас полностью занят «Пертской красавицей».

— Написать музыку к этому растянутому набору куплетов сначала пригласили меня, — рассказывает Делиб. — Я скептически относился к

будущему театру, да и пьеса не вполне убедила меня. Я колебался.

Между тем, время шло. Бюзнаш оказался перед перспективой простоя труппы и арендованного помещения. Вот тогда и решил он обратиться не к одному, а сразу к четырем композиторам: пусть напишут по акту — так ведь будет быстрее!

Единство стиля? Музыкальная драматургия?

Кто же думает о таких пустяках!

Импресарио пришел к Жоржу Бизе.

Конечно, в обычных условиях, Бизе отказался бы. Но ведь Бюзнаш — как и Людовик Галеви — двоюродный брат Женевьевы!

Бизе посоветовался с Карвальо. Тот заявил, что участие в этой затее, да еще накануне премьеры «Пертской красавицы», может сильно подорвать репутацию.

Но Женевьева...

Он все-таки написал первый акт. Потом попытался забрать его. Однако Бюзнаш воспротивился: оперетту уже начали репетировать.

— У меня большое желание освистать первый акт, — признается Бизе, — впрочем, публика и без меня с этим справится! Меня совершенно переделали и оттеснили на задний план. — Меня упрекнули в том, что я не держу своего слова, ныли и я дал им первый акт. Но это не принесет мне и гроша медного.

Решительно я не делаю успеха в делах... Бюзнаш поклялся, что авторство будет тайной.

— Секрет вообще сохранялся довольно строго, но одна женщина его открыла и все погубило. Тем не менее я буду нагло отпираться.

...Тайну выдала Мария Трела.

К ее мужу, врачу Улиссу Трела, Бизе обратился во время одной из своих бесконечных ангин. Трела ему очень помог. Но и без этого, можно думать, они бы познакомились обязательно. На вечерах в доме Трела бывали Кристина Нильсон и Жан-Батист Фор — артисты изысканные и прославленные. Тома, Гуно, Делиб, Сен-Санс — люди круга Бизе — здесь играли свои новые произведения. Бизе вскоре последовал их примеру. Он часто аккомпанировал Марии Трела.

— Как вы пели тогда вечером, дорогая госпожа Трела! Вчера мы об этом говорили... и пришли к единому мнению, что нет ничего более волнующего, более потрясающего, чем ваш чудесный талант. Подобное исполнение — само вдохновение.

Чистосердечно пишу вам, что никто, слышите — *никто не поет, не фразирует, не чувствует, не выражает так*, как делаете это вы. Это

совершенно, это сама правда.

Меня нелегко растрогать. Я знаю много артистов, чарующих меня. Но есть только одна, чье исполнение является точным отражением того, что я чувствую, о чем мечтаю! — Вы!

...Замечательный мастер, прекрасная преподавательница вокала, тонко чувствующий интерпретатор, наконец — добрый и умный советчик, Мария Трела вызвала всеобщий восторг, а отчеты о концертах в ее салоне печатал даже журнал «Le Ménestrel».

И вот, нежданно, негаданно, — Мария Трела проговорила.

Что поделаешь — люди есть люди!

Но, разумеется, — неприятно.

«Мальбрук» был показан 13 декабря и его тепло приняли. Потом сборы стали катастрофически падать — пока не сложилась чрезвычайная ситуация: один из актеров придал себе с помощью характерной детали некое сходство с Наполеоном III — тут в ход пошел платок, то и дело выхватываемый из кармана каким-то особым, «императорским» жестом. Публика хохотала — и никто поначалу не усмотрел прегрешения. Но на одном из спектаклей присутствовал некий префект из провинции. Горя патриотизмом, он донес по начальству — и карусель завертелась. Бедный актер Леоне, который и представить себе не мог, что платок вдруг окажется делом государственной важности, был предупрежден, что его арестуют прямо на сцене, если он еще раз повторит этот трюк.

Дело попало в печать — и Бюзнаш был в восторге: реклама! Публика ринулась в театр — достанет Леоне свой платок или нет?

Леоне стал работать на грани риска. У него ужасающий насморк, испарина — ему нужен платок. Вот сейчас — будь что будет! — он достанет платок. Нет — нельзя! Что за мука!

Зрители заходятся от восторга.

А Леоне получает второе, строжайшее предписание: «Не-мед-лен-но пре-кра-тить!»

Леоне далеко не герой — и сенсация выдохлась.

Выдохся и «Мальбрук». Бюзнаш все-таки опоздал — декабрьские холода, новое повышение цен, политические передряги. А насмешки над армией больше не в моде — в Палате поставлен вопрос о реорганизации обороны страны с увеличением контингента до миллиона трехсот тысяч штыков.

«Империя — это мир!» — иронизирует Галеви. — Дела плохи, куда как плохи, не вспыхнула бы революция!»

В поход собирается, кажется, сам император.

Январь 1868-го. В Шалоне, возле одной из казарм, Наполеон III видит седого сержанта.

— Один из лучших солдат! — рапортует полковник. — Он уже раз десять заслужил крест!

— Ваше имя? — спрашивает император. Старик в замешательстве, он почему-то краснеет.

— Так как вас зовут?

— Мое имя?

— Ну да, ваше имя.

— Не смею назвать императору.

— Но почему же? Не бойтесь! Это лишь для того, чтобы вас наградить.

— Лучше я обойдусь без награды.

Император начинает сердиться.

— Что за тайны? Да в чем же дело, в конце концов?

— Отвечайте сержант! — уже грозно приказывает полковник.

— Дело в том... что мы с вами... государь, извините... Меня тоже зовут Баденге.

Императорский взгляд на полковника. Тот прикусил язык.

«Тоже»? Почему «тоже»? Мать императора — урожденная Богарне, ее выдали за Луи-Бонапарта.

При чем тут Баденге?

Но император вовсе не удивлен. Он-то знает — Баденге это кличка, прозвище, ему данное, и нельзя сказать — лестное. По-французски «badin» — это «игривый», «шутливый», «легкомысленный», почти «шут». Хорошо еще, что не «bodet» — это было бы просто «осел», «дурак».

Но и это еще не все. Так звали каменщика, в одежду которого Наполеон III переоделся во время бегства из крепости Гам в 1846 году. В официальную биографию это, сами понимаете, не входит.

Правда или забавная сказка? Или, может быть — нужная выдумка? Демократ-император, без лести преданный воин... Ну, а легкий оттенок иронии — это крылья, на которых по Франции полетит небылица.

Бюзнаш опоздал. Шутит сам император. Да — он тоже собрался в поход.

Когда плохо в политике, в экономике, скачут цены на продовольствие — срочно нужен хоть какой-нибудь компенсирующий плюс: не может же быть плохо всюду!.. Мелочи жизни, разного рода трудности — все это преходяще! Посмотрите на Вечное! Мы — страна величайшей культуры.

Среди прочих пропагандистских мероприятий объявляется конкурс на

сочинение опер для государственных театров. Улица Лепелетье — Большая Опера — предлагает либретто «Кубок фульского короля». Улица Фавар — королевство Комической Оперы — «Флорентинца». Требования площади Шатле — Лирического театра — не столь жестки: «Уста и чаша» по одноименной поэме Мюссе, но композитор может выбрать и что-то другое.

Улица Лепелетье делает Бизе тайное предложение: пусть он примет участие в конкурсе — это формальность. Все решено заранее: первую премию получит он.

— Все это понимай так, — комментирует композитор. — «Если Бизе будет участвовать в конкурсе, мне обеспечена сносная вещь; если же другая окажется лучше, я с полной готовностью откажусь от Бизе».

Ах, какая лиса этот старый Перрен!

— Не получить премию — это плохо для репутации. Не участвовать и уступить премию какому-нибудь типу, который сделает хуже меня, было бы досадно. Что делать?

К Жоржу Бизе обращается и Бажье — директор Итальянской оперы в Париже. Не сочинит ли милый маэстро что-нибудь в «итальянской манере»?

Пришло время для «Дона Прокопио»? Ведь писал же Бизе своей матери тогда, в 1859-м: «Моя мечта — дебютировать в Итальянской опере. Возможно ли это? Увидим!» Теперь это возможно. Но о «Доне Прокопио» он даже не вспоминает. Не нравится и предложенное театром либретто.

Говоря откровенно, не нравится и сам театр, вотчина Патти. В зале все элегантно, за кулисами все торжественно. Друг с другом певцы разговаривают только шепотом — берегут голоса. Четыре или пять декораций — одних и тех же — служат и для «Трубадура», и для «Сомнамбулы», и для «Лючии ди Ламмермур».

Эпоха и география не имеют значения. В обычае бенефисы. Царство вокала. Остальное — не важно. Спектакли — как в прошлом веке: все стоят и поют в зрительный зал. Даже в любовном дуэте не поворачиваются к партнеру — достаточно сделать в его сторону небольшой жест рукой.

Нет, с «итальянцами» ничего не получится.

Есть еще вариант: вне рамок конкурса, руководство Комической Оперы просит написать трех-или четырехактное произведение. Вот это дело! «Я сам этого очень хочу и буду в восторге изменить стиль Комической Оперы. Смерть «Белой даме»!

Что это будет? «Кларисса Гарлоу»? «Гризельда»?

И как поступить с «Кубком фульского короля»? Все-таки — приоткрывается дверь в первый оперный театр страны...

Академия Музыки... Импозантное здание, простоявшее полстолетия, но пока еще не достроенное до конца (его, впрочем, и не достроят — через три года здесь вспыхнет гигантский пожар). И полвека не видевшее ремонта, о котором здесь все вопиет — старые банкетки в фойе, обтянутые обветшавшим велюром, торжественный, но хранящий следы все той же обветшалости зал, где две лепные фигуры у сцены простирают к позолоченным ложам покрытые пылью лавровые и пальмовые ветви... И среди муз на фасаде — их восемь — постамент для девятой, так и не появившейся дамы: музы архитектуры, как уверяют парижские остряки.

Царство впечатляющей респектабельности. А его боги! Эмиль Перрен, русобородый директор с фигурой тамбурмажора... Улыбчивый месье Кормон, однофамилец известного либреттиста, повелитель в сложном хозяйстве сцены... Месье Колейль, главный режиссер, воздевающий руки к небу, когда его спрашивают — правда ли, что во втором акте «Волшебного стрелка» поднимают из люка не изделие бутафора, а самый что ни на есть настоящий скелет танцовщика, когда-то лихо порхавшего по этой сцене. Колейль, конечно, не отвечает ни «да», ни «нет»: разве плохо, когда театр окружен некоей романтической тайной? Они с Кормоном даже немного гордятся «своим» скелетом — в этом есть дух известного вольнодумства, особо пикантного в строгом режиме императорского заведения. Да и то сказать — многим ли удалось удержаться на прославленной сцене даже после своей физической смерти?.. Вероятно, шеф клаки, знаменитый месье Давид, мог бы об этом весьма многое рассказать! Ах, месье Давид — ах, уж этот месье Давид! Про его знаменитую трость, на вид столь антикварную, те же парижские благеры говорят, будто золотой набалдашник в виде яблока, украшающий сей драгоценный предмет — точная копия фрукта, данного во время оно с нехорошею целью (почему же — как раз очень хорошею! — утверждают другие) мадам Евой месье Адаму... И эта труппа, блестящая труппа! Мадам Сасс, Миолан-Карвальо, перешедшая сюда после краха Лирического театра, мадам Гийемар, Нильсон, Блох! Тенор Вилларе, бас-профундо Бельваль — и прославленный баритон Жан-Батист Фор, уже 500 раз спевший Вильгельма Телля и отметивший юбилейный спектакль серенадой во дворе дома на шоссе д'Антен, где еще доживает век автор, престарелый маэстро Россини!

Успех на этой сцене — это большое признание!

Итак — «Кубок фульского короля».

В конкурсе, среди прочих, принимают участие друзья Бизе — Эрнест Гиро, Эмиль Паладиль, Жюль Массне.

Бизе в сомнении: верить или не верить Перрену?

— И слышать больше не хочу по поводу всей этой грязи. Черт побери, если бы я боялся выглядеть позером, я пошел бы и забрал обратно мой скромный труд... Они выберут именно ту оперу, которая имеет больше всего шансов провалиться... Заранее готовлю себя к разочарованию — так лучше.

Но он все-таки ждет решения жюри.

«Кубок фульского короля»... Либретто Луи Галле и Эдуардо Бло.

...Умиравший повелитель должен передать наследнику этот драгоценный сосуд — символ власти, полученный его предками от королевы океана Кларибель. Но Ангюс, наследник, соблазнил Мирру, возлюбленную короля. И старый властитель вручает кубок своему шуту Паддоку. Паддок мудр — он знает, что обладание властью приносит лишь горе. Он возвращает кубок умершего короля в океан.

Коварная Мирра обещает свою любовь тому, кто достанет кубок, и юный рыбак Йорик бросается в бушующие волны.

Кларибель давно любит Йорика. Она отдает ему кубок и пытается удержать в своем подводном царстве. Но убедившись, что любовь ее безответна, отпускает юношу на землю.

Получив кубок, Мирра отдает свою руку Ангюсу. Потрясенный ее вероломством, Йорик призывает властительницу океана. Могучие волны смывают замок с лица земли. Йорик соединяется с Кларибель.

Сюжет старой легенды, отдаленно напоминающий тетралогию Рихарда Вагнера — золото Рейна, дающее власть, но несущее гибель его владельцу.

— Между делом сочинил первое действие «Фульского короля», — сообщает Бизе своему новому ученику из Каркассона Полю Лакомбу. — Но я решил не принимать участия в конкурсе.

...Работа идет достаточно быстро. В октябре он уже «написал два первых акта и *чрезвычайно ими доволен*. Они *гораздо выше* всего того, что я писал до этих пор. — Особенно, по-моему, удался второй акт; вся сцена Йорика с Кларибель... мне кажется не относительно, но *абсолютно* прекрасной вещью».

Что было дальше?

«Он не окончил этого произведения, написав не более двух актов», — свидетельствует Галабер.

Шарль Пиго говорит: «Он оставил его окончательно».

Может быть, это версия самого композитора, решившего скрыть участие в конкурсе?

Но перед нами письмо от 5 июня 1869 года, адресованное конкурсному

жюри.

«Моя фамилия и адрес находятся в прилагаемом запечатанном конверте; в случае, если моя партитура будет признана достойной премии, но не будет сочтена достойной постановки в Опере, я желаю получить ее обратно и отказываюсь от премии в 3000 франков».

Два тома партитуры внесены в регистрационный список представленных на конкурс произведений под номером 590 и с указанием девиза, под которым сдал рукопись Жорж Бизе: «On confie son secret dans l'amitié, mais il échappe dans l'amour. 2 volumes» («Хранят секрет в дружбе, но его открывает любовь». 2 тома.)

Обещание месье Перрена оказывается липой. Премию присуждают Эжену Диазу, и премированное произведение на премьере терпит жестокий провал.

Что же случилось с двумя томами, сданными Бизе в жюри конкурса? Возвратили их автору, или они погибли в огне пожара 1873 года?.. Или их сжег сам автор? Или, может быть, они ждут своего часа в каком-то архиве, как это случилось с Юношеской симфонией, «Доном Прокопио», «Иваном Грозным»?

Увы, на первый взгляд, сегодняшние исследователи располагают очень немногим — всего-навсего 86 страниц автографа, содержащие 417 тактов в 15 набросках. Только один номер полностью завершен, два других — почти закончены. Остальное — наброски, размеры которых колеблются от 4 до 8 тактов.

И все же мы знаем гораздо больше. Фрагменты из «Кубка фульского короля» — это фортепианный Прелюд, дуэт «Нимфы лесов», три сочинения из цикла «Шестнадцать романсов» («Сирена», «Нельзя забыть», «Ночь») и, возможно, дуэт «Мечтаем»... Романсы «Гасконец», «Покинутая», «Любить, мечтать»... Развитие темы одного из набросков мы находим в «Арлезианке» — это характеристика Фредери. Есть интонации, использованные в «Джамиле». А отчаянная мольба Йорика, чтобы Мирра сдержала клятву, если он добудет кубок, стала всемирно известной: это кульминация третьего акта «Кармен» — «Пускай с жизнью я расстанусь!»

«Не может быть никаких сомнений в значении этой оперы для творческого прогресса Бизе, — заявил английский исследователь Уинстон Дин. — Стилистически еще ощущается влияние Гуно, но Бизе уже совершенно свободен от ложной помпезности «Ивана»... Когда Бизе писал «Кубок», он чувствовал, что в нем происходит решительная перемена, что он *меняет кожу как человек, и как художник*... Отныне его путь к зрелости шел ускоренными темпами».

— Сейчас я прохожу тернистый этап моего пути. Все больше неожиданных неудач и разочарований обрушивается на меня, не могу понять почему?.. Я стерплю все. Буду бороться против всех и вся...

И это заставляет совсем по-иному взглянуть на сочинения этой поры, прозвучавшие в доме Марии Трела.

«Мы разделяем ту точку зрения, — писал французский музыковед Фредерик Робер, — что многие из созданных Бизе произведений не находятся на уровне его гения. Они написаны ради заработка или в надежде на быстрый успех. Эти мелодии «в галоп», как охарактеризовал их сам Бизе, предназначались для салонного исполнения. Большая часть их посвящена певцам или певицам из театра. Они могут исполняться и с эстрады, и в условиях домашнего музицирования. Они не всегда и рассчитаны на профессионалов. Бизе вообще воспринимал их как эскизы к возможным сочинениям будущих дней. Солнце Средиземноморья за четыре года до «Арлезианки» засияло в «Пасторали» и «Апрельской песне»; за пять лет до «Детских игр» мир детства появился в «Колыбельной»; «Песня безумного» обрела затем новую, трагическую силу в сцене гадания из «Кармен»... Повторим еще раз — условия создания этих произведений объясняют их невысокое качество — но не забудем также и время, когда они возникают! Не забудем, что немецкая песня достигла своего апогея в творчестве Шумана, в то время как камерные вокальные произведения Франции еще только выходили в широкий свет в произведениях Берлиоза и Гуно. Потом появились «Детская» Мусоргского, «Песни Магелоны» Брамса, лучшие вокальные образы Бородина и Балакирева».

Не будем останавливаться на явных ошибках французского исследователя. Подумаем об абсолютной ценности вокальных и инструментальных произведений Бизе, созданных в эту пору.

Перелистывая сборники его романсов, мы найдем немало знакомого: «Серенаду» из «Искателей жемчуга», «Утро» из «Арлезианки», «Песенку Маб» из «Пертской красавицы»... Найдем «Болеро» из «Васко да Гама», перекочевавшее в «Ивана Грозного», а оттуда в «Пертскую красавицу»... «Люблю любовь», прозвучавшую затем в «Джамиле»...

Вряд ли можно, восхищаясь «Утром» из «Арлезианки», говорить о его «невысоком качестве», если встречаешься с ним в сборнике «Двадцать романсов». Да и ария Дона Прокопио, появившаяся в другом сборнике («Шестнадцать романсов») с новым текстом и новым названием («Хвастун») тоже не теряет своего лукавого обаяния. И, право же, очень трудно устоять перед тончайшей поэзией «Апрельской песни».

Связь романсов Бизе с его оперным творчеством органична. Здесь немало монологов-портретов. Это или исповедь женской души («Прощание гостеприимной арабки», «Песня девушки», «Вы не молитесь», «Не скажу ничего», «Сирена», «Зачем плакать», «Сомнение», «Покинутая», «Песенка розы», «Кто мог любить тебя сильнее»), или голос любящего, а порой и страдающего мужчины («Любить, мечтать», «Песня безумного», «Есть тайна у меня», «Разлука», «Нельзя забыть»), или юморески («Божья коровка», «Хвастун»). Здесь и пейзажные зарисовки, и изящная пастораль.

Но каждый раз это — настоящая театральная миниатюра.

Мастерство Бизе-драматурга росло из года в год. Может быть, сам он и не придавал большого значения этим произведениям — но вряд ли случаен этот «взрыв» вокального творчества в совершенно определенные два-три года, предшествовавшие той «смене кожи», которую ощущал сам Бизе.

Да и сочинение этих романсов было вовсе не таким легким делом, как полагает французский музыковед. «В течение трех недель я был не в состоянии найти ни одной ноты. Нужно написать несколько романсов. А я не в силах! Просто не понимаю, что происходит с моей бедной головой, но иногда я всерьез спрашиваю себя, осталась ли в ней или в сердце хоть одна мелодия». И, конечно, эти вокальные миниатюры рождены не стремлением блистать в салонах. «Никогда я не испытывал такого отвращения ко всему. Мне хочется покинуть родину, скрыться от среды, которая меня окружает, от этого ненавистного мира, к которому я прикован. Так называемая артистическая среда ничем не лучше подонков общества. Среди них я не вижу ни одного, кого я мог бы любить или хотя бы уважать...»

Он ищет успокоения в светлых образах прошлого, в своей «итальянской поре».

Так рождается «Рим».

«В течение двух лет трудился он над Симфонией, — рассказывает Шарль Пиго. — Это не было работой непрерывной, преследующей точную цель. Это было идеей развивающейся, порой оставляемой, но возвращающейся в первую же спокойную минуту. Идея родилась в середине 1866 года. Он принялся за сочинение, наметил план, который, правда, неоднократно менялся. Все мешало ему — «Пертская красавица», уроки, заказы издателей. После окончания оперы он вновь принялся за Симфонию, но одновременно шла работа над «Ноем». А потом началось сочинение «Кубка фульского короля».

Он думал сначала написать Симфонию в традиционной форме, как, скажем, у классиков, и хотел использовать свое Скерцо из третьего «римского» отчета, уже звучавшее в Популярных концертах Национального

общества Изыщных Искусств в 1863 году. Но скоро он понял, что необходимы изменения. Он искал совершенную форму, он хотел обновить ее, привести оригинальное. Он ввел в первую часть тему с вариациями. После нескольких месяцев размышлений вариации были отброшены, а тема сохранена.

Вскоре последовали новые коррективы. Скерцо было изъято; тема из середины Анданте стала второй темой финала, прекрасно сочетаясь с его широким движением. Наконец, Бизе окончательно решил придать своей Симфонии характер и форму большой программной фантазии».

Чем объяснить, что программу Бизе все-таки не опубликовал (это сделал вместо него дирижер Жюль-Этьен Паделу без ведома композитора) и был разгневан, когда ее объявили?

Трудно проникнуть в мир творчества, где не все объяснимо обыденной логикой. Но, может быть, объявленные Паделу названия частей («Охота в лесах Остии», «Процессия», «Карнавал в Риме») — все же не расшифровка, а скорее обеднение содержания? Бизе, видимо, потому и избрал форму свободной фантазии, что в любой из частей мы найдем *много* образов — то зыбких, мимолетных, то почти осязаемых. «Итальянский дневник» Бизе (как можно было бы назвать это произведение) — сочинение глубоко личное, где за каждым из эпизодов, может быть, скрыты конкретные впечатления. Это свобода высказывания, доведенная до абсолюта, и, однако, здесь есть цельность и стройность.

«Симфония... написана рукой мастера и свидетельствует об искусстве, которому известны все тайные ресурсы этой профессии», — заявил Мармонтель.

Прелесть программного сочинения в том, что каждый из слушателей может дать волю своей фантазии. Задана тема; орнамент зависит от вашего воображения.

Попытаемся же именно с этих широких позиций послушать музыку Жоржа Бизе. Это будет, конечно, глубоко субъективное восприятие.

Симфонию начинают четыре солирующие валторны. Спокойствие и величие леса, идиллия.

Но вот, словно издалека, доносится переключка охотничьих рогов.

В лесу поднимается суматоха, растет страх.

Стремительно взлетающие триоли. Глухой шум хроматических пассажей. Мчится охота. Для одних — удовольствие, для других — смерть.

Может быть, смерть все-таки пройдет мимо?

На какое-то время в лес вернулись красота и покой.

Но вот снова растет шум погони. Зловещи удары литавр. Смерть

совсем рядом.

Что же все-таки победит — красота или смерть?

Несколько раз встает этот тревожный вопрос. К счастью, ответ уже ясен — жизнь всегда торжествует.

Может быть, лесная чаща и потеряла сегодня кого-то из своих обитателей. Но покой вновь вернется под эти вечные своды.

Часть вторая. Флоренция.

Шумные улицы. Суматоха. Но войдите в распахнутые двери старого храма — душа вспыхнет восторгом при виде прекрасных творений человеческого гения. Еле слышный отсюда шум жизни словно подчеркивает вечность шедевров искусства. А потом... снова вас захлестнет радость бурлящего бытия.

Третья часть...

Вспоминается Бунин...

Восемь лет в Венеции я не был...
Всякий раз, когда вокзал минуешь
И на пристань выйдешь, удивляет
Тишина Венеции, пьянеешь
От морского воздуха, каналов.
Эти лодки, барки, маслянистый
Блеск воды, огнями озаренный,
А за нею низкий ряд фасадов
Как бы из слоновой грязной кости,
А над ними синий южный вечер,
Мокрый и ненастный, но налитый
Синевою мягкою, лиловой, —
Радостно все это было видеть!

А ведь верно — прошло ровно восемь лет с той поры, как Бизе посетил Венецию!

«Шествие»... Так Жюль-Этьен Паделу назвал третью часть. Вот оно — это шествие, с патерами, статуей мадонны, притихшей на минуту толпой. Показалось — и скрылось.

И вот уже со всех сторон стекаются на большую площадь людские потоки. Четвертая часть. «Карнавал».

У каждой из струй — своя музыка. У каждой из групп — своя песенка.

Здесь и знакомая нам по третьей части процессия. Из почтения, как и

прежде, веселье на какой-то момент чуть стихает. Но, как утверждают некоторые авторитеты, «святая церковь не возбраняет веселия». И хоральный напев неожиданно обретает совершенно мирские черты.

28 февраля 1869 года Паделу исполняет сочинение Жоржа Бизе, исключив только Скерцо — «Флоренцию».

«Моя симфония очень хорошо прошла, — пишет Бизе Галаберу. — *Первая часть* — взрыв аплодисментов, несколько *шиканий*, второй взрыв, чей-то свист, третий взрыв.

Анданте — аплодисменты.

Финал — большой эффект, троекратное аплодисменты, шиканье, тричетыре свистка. В общем, успех».

Скерцо было возвращено в сочинение много позднее — уже после кончины Бизе. Вошло оно и в изданный Шуданом-младшим сборник «25 фортепианных пьес Жоржа Бизе», где можно найти (порой без указания, откуда они заимствованы) и фрагменты из «Арлезианки», «Искателей жемчуга», «Пертской красавицы», «Джамиле», «Апрельскую песню», а также некоторые из бесчисленных переложений, сделанных Бизе за его недолгую жизнь — отрывки из опер Гуно «Мирейль», «Царица Савская», «Филемон и Бавкида», хоров «Улисса», написанных для драматического спектакля. В этом сборнике мы обнаружим и другие части сюиты-симфонии «Рим» — но отнюдь не как единое целое: они произвольно разбросаны среди прочих пьес.

Нетрудно заметить, что и инструментальные пьесы Бизе в значительном большинстве «театральны», программны. Таков фортепианный цикл «Песни Рейна», основой которого послужили «Шесть рейнских песен» поэта Жозефа Мери. Мармонтель сравнивает этот цикл с песнями без слов Мендельсона и указывает на «некую интимную связь с шумановскими формами». Каждая из пьес посвящена кому-то из близких Бизе людей: пианисту Франсису Планте — одному из соучеников по классу Мармонтеля («Отъезд»); самому Мармонтелю («Аврора»); Феликсу ле Купле («Мечты»); Шарлю Делья («Цыганка»); Шарлю де Берио («Признание»); Камиллу Сен-Сансу («Возвращение»), Еще одно фортепианное сочинение этой поры посвящено венгерскому пианисту-виртуозу Стефану Хеллеру, жившему и работавшему в Париже. «Я только что закончил *Большие хроматические вариации для фортепиано*, — сообщает Бизе Галаберу в июле 1868 года. — Это на хроматическую тему, которую я набросал зимой. Признаюсь вам, я весьма доволен этой пьесой. Очень смело трактовано, вы увидите».

«Это композиция, написанная рукой мастера. Невозможно пойти

дальше в фантазии и изобретательности. Некоторые из вариаций полны элегантности и изысканного обаяния. Здесь есть и диссонансы, но эти тени служат лишь для того, чтобы лучше выразить подлинные красоты картины», — говорит Мармонтель.

Мармонтель называет и еще одно сочинение — «Фантастическая охота»; «произведение, посвященное мне, несет акценты рыцарства и дьявольщины древних легенд».

«Все виртуозы и преподаватели представлены здесь», — замечает в связи с этими посвящениями Фредерик Робер.

Не все сочинения равноценны — и это естественно. Но вряд ли можно принять за истину мнение Фредерика Робера, что камерные произведения Бизе «написаны ради заработка или в надежде на быстрый успех». Уже «адреса» этих опусов, их посвящения, дают все основания думать, что Бизе не мог отнестись к ним легкомысленно: этим он уронил бы свое реноме в глазах видных представителей музыкального мира Парижа. И его собственную удовлетворенность этими сочинениями, и оценку, данную Мармонтеlem, нельзя расценить как беспочвенные.

Необходимость постоянно думать о зарплате, несомненно, изнуряла Бизе. «Только что кончил романсы для... нового издателя. Боюсь, что написал лишь весьма посредственные вещи, но нужны деньги, вечно деньги! О, черт!.. Поверьте мне; ничто не может устоять перед материальными затруднениями в жизни. Можно все вынести, горести, разочарования и т. д. Но не эту ежеминутную тревогу, которая отупляет, унижает человека.

Я никогда не знал нищеты, но знаю, что такое стесненность и знаю, как она бьет по умственным способностям».

Говоря о работе «в галоп», Бизе, несомненно, имел в виду совершенно иное — «художественные и кулинарные заказы, вытекающие из нашего договора», как писал он Шу-дану в августе 1869 года, конечно, подразумевая «польки, пьесы для танцевальных зал, кадрили, правку корректур, транскрипции, подписанные и неподписанные, аранжировки, транспонировки, а также переложения для двух флейт, двух тромбонов, двух корнетов, даже двух роялей». Быть может, сюда следует отнести и многое из шести томов «Пианиста-певца», созданных по заказу Жака-Леопольда Эжеля — хотя среди этих фортепианных переложений популярных романсов и оперных арий итальянских, немецких и французских композиторов есть и очень удавшиеся. Зачастую такая работа отвлекала Бизе от главных задач, он торопился окончить ее поскорее, но и тяготясь ею, он оставался художником. «Переживаю ужасно нудные дни, —

писал он летом 1868 года Марии Трела. — Закончил переложение в четыре руки «Гамлета». Ну и работенка! Умираю от усталости, скуки, разочарования, сплина. Однако, несмотря на мое плохое настроение, музыка Тома подчас увлекала меня. Он поистине превосходен, этот «Гамлет».

Конец 60-х годов стал *рубежом* в творчестве Бизе. «Во мне произошла необычайная перемена. Я меняю кожу и как художник, и как человек; очищаюсь, становлюсь лучше; я это чувствую!»

Естественно, это сказывается и на его отношении к явлениям художественной и политической жизни.

В 1858 году он с тревогой говорил о «покушении на жизнь императора», полгода спустя заявил: «Франция — первая нация в мире, Наполеон III — великий человек».

Проходит еще около полугода — и у наблюдательного и остро воспринимающего действительность Бизе вырывается неожиданное — «когда достигаешь трона путем надувательства». «Однако, в общем, несмотря на вопли партий, — тут же добавляет Бизе, — нам следует поставить за императора толстую свечку. Он задел некоторые личности, но он поднял свою страну на такую ступень, какой она достигала только при знаменитых властителях. Для великого царствования этого достаточно».

Он не разделяет позицию одного из многих противников императора — Виктора Гюго.

«Что за дьявольское бешенство живет в этих литераторах?.. Ради чего бросаться с головою в политику?.. Примеры Виктора Гюго, Ламартина и других ведь совсем уж не так соблазнительны».

А через пару лет он заявляет: «Как забавно издеваться в политике; это единственное, что остается делать, тем более что это лучший способ заставить восторжествовать свои убеждения. Я думаю, что Вольтер своим фрондированием сделал для свободы больше, чем Жан-Жак философствованием».

Это — 1858–1860 годы.

А в 1868-м...

«Мне очень приятно, что вы энтузиаст Виктора Гюго, так как он мой герой».

«Ну разве эта книга Гюго не замечательная? Неужели вы ее не знали? Каким образом, черт возьми, вы ее достали?»

Бизе имеет в виду памфлет Виктора Гюго «Наполеон маленький», запрещенный к продаже в стране.

Но ведь книгу издали еще в 1852 году!

Сейчас приходится пересматривать многое.

1867 год — это не только Всемирная выставка. Это всемирный позор провала мексиканской колониальной авантюры, затеянной Наполеоном III пять лет назад в угоду финансовой олигархии и клерикалам. «Франция совершенно напрасно пожертвовала своими солдатами и своими миллионами», — писал «Journal des Economistes» в январе 1868-го. Резкую критику вызвала в Законодательном корпусе и пассивная политика Франции в австро-прусском конфликте, позволившая Пруссии стать во главе опасного для соседей Северогерманского союза. Противоречивая политика во время польского восстания 1863 года испортила отношения с Россией и не принесла друзей в Польшу.

Неурожай 1867 года, расстройство денежного рынка, резкое сокращение операций Французского банка, падение курса акций...

В Бурбонском дворце граф Валевски заменяет почившего в бозе Морни. На это место он попадает по протекции Шнейдера, владельца заводов Крезю. Нужны дивиденды — значит, необходимо стрелять.

Под давлением общественного мнения, Наполеон III отозвал из Италии гарнизон, стоявший там с 1849 года. Этим пользуется Гарибальди. Власть папы опять под угрозой.

Католическая партия в Париже и императрица требуют, чтобы Наполеон вернул войска в Рим. У императора в это время роман с юной Сарой Бернар — естественно, это становится всем известным. Чтобы умаслить жену и католиков, Наполеон возвращает войска в Италию.

— Хватит ошибок! — раздается в Законодательном корпусе.

Декабрь 1867 года. В секретном донесении из Лиона император читает: «Указывают на непомерное вздорожание квартирной платы, рост налогов, дороговизну хлеба и мяса... Население требует увеличения заработной платы, восстановления муниципального управления, права свободных высказываний».

Чтобы как-то смягчить возрастающее недовольство власти издают постановление о свободе печати и публичных собраний. Правда, по-прежнему сохраняют высокий денежный залог и гербовый сбор на открытие новых печатных органов, а политические собрания разрешают лишь в период избирательной кампании, по предварительному заявлению и в присутствии полицейского комиссара со стенографом-секретарем. Комиссар может распустить собрание, если оно «не по заявленной теме».

18 июня 1867 года в Париже проходит волна публичных митингов — о привилегиях, о праве наследования, о женском труде, о монополиях, об эксплуатации и пауперизме, о воспитании и образовании, о борьбе

человека с природой, о правах и обязанностях личности. Во второй половине 1869 года, по мере приближения к очередной избирательной кампании, множатся преследования и аресты ораторов. Забастовка шахтеров, забастовка лионских сучильщиков шелка и парижских сырмятников... «Стачки, одни стачки и снова стачки, — сетует правый прудонист Фрибур, — эпидемия волнений свирепствует во Франции, парализуя все производство».

«Вчера я зашел в пивную на улице Рошефуко, — записывает в дневнике Людовик Галеви, — и вот что услышал:

— Это я вам говорю, я! Руэ — хитрец, и он не позволит, чтобы Палата всюду совала свой нос. Он их держит всех в кулаке! Никто не пикнет, когда он на трибуне! Он мне не нравится, нет — мне не нравится, но что делать — он настоящий парень! Я его слышал однажды в Палате, так он играл с Эмилом Оливье как кошка с мышью!

— Тоже мне птица — Эмиль Оливье! Рошфор посильней и его, и Руэ.

— Ты что же — считаешь, что он может по-настоящему говорить, твой Рошфор?

— Зачем ему говорить? Он, когда разозлится — орет! Его не затем выбирали, чтобы он говорил. Его посылали орать — вот он и орет!»

Такого рода суждения не редки, однако они подчас выражают настроения широчайших слоев.

Режиссер из «Жимназ», Дерваль, разговаривает с владельцем галантерейной лавочки, расположенной напротив театра.

— Я вас знаю лет двадцать. Вы неплохо торгуете, вам везет... И вы мечтаете о революции?

— Я? Вовсе нет!

— Как же нет, если вы голосуете за Рошфора!

— А! Это чтобы досадить императору.

— Что же, в этом есть смысл. Ну, а если он взбунтует Париж?

— Кто? Рошфор? Не волнуйтесь! Император — крепкий орешек, и если Рошфор пойдет слишком далеко, правительство быстро поставит его на место. Но его нужно видеть! То, что он делает, — так забавно!

Маркиз Виктор-Анри де Рошфор... Левый республиканец. Воспользовавшись тем, что 12 мая Наполеон III вынужден подписать закон об отмене предварительной цензуры, Рошфор, незадолго до этого удаленный из «Le Figaro» за публикацию ряда антиправительственных памфлетов, 1 июня того же 1868 года выпускает в свет сатирический журнал «La Lanterne» («Фонарь»). Первый же номер этого еженедельника разошелся невиданным тиражом — более чем 120000. На красной обложке

изображен столб, где на железном крюке в виде буквы N висят фонарь и веревка. «Фонарь, — объясняет Рошфор, — может служить как для того, чтобы светить людям, так и для того, чтобы вешать на нем негодяев».

Рошфор знает свою аудиторию, превыше всего ценящую острое словцо и волнующую игру понятий.

«Государство заказало господину Бари конную статую Наполеона, — читает Бизе в одном из номеров журнала. — Известно, что господин Бари мастерски изображает животных».

— Рошфор со своим «Lanterne» имеет скандальный успех, — сообщает Бизе Галаберу. — Его второй номер так смел... так ловко написан! У Рошфора тираж «La Lanterne» достигает 90000!!! Это огромный успех! Читаете ли вы его в вашем Кретинополисе?

14 августа Рошфора как главного редактора журнала приговаривают к штрафу в 1000 франков и году тюремного заключения. Через две недели — второй суд и второй штраф; на этот раз 13 месяцев тюрьмы и 10000 франков штрафа.

— Вчера, 15 августа был торжественный день, — иронизирует Бизе по случаю объявления дня рождения императора национальным праздником. — Иллюминация стоила, как говорят, на пятьдесят тысяч франков больше, чем обычно, но из них нужно вычесть десять тысяч франков, полученных в виде штрафа с Рошфора.

Конечно, Рошфор отнюдь не собирается ни отсиживать, ни платить — он попросту эмигрирует в Бельгию, где продолжает издавать свой журнал. Книжки ввозят во Францию контрабандой — и это реклама, лишь увеличивающая успех.

— На днях, — пишет Бизе Галаберу, — в *Военном трибунале* судили двух стрелков. Первый тяжело ранил мирного обывателя, который до конца дней своих останется парализованным.

Шесть дней тюремного заключения.

Второй наградил весьма милой коллекцией сабельных ударов нескольких рабочих, один из коих по доброте извлек его из канавы: «Господин полковник, — сказал он, — они кричали: «Да здравствует «Lanterne»!» и это привело меня в ярость».

Оправдан!

Куда мы идем? — спрашивает Бизе.

Страна шла к Седану.

Бизе — к собственной гибели.

3 июня 1869 года он женился на Женевьеве Галеви.

Часы были пущены. Ровно через шесть лет — день в день — его не

стало.

ЖЕНЕВЬЕВА

3 июня 1869 года Людовик Галеви записал в дневнике:

«Сегодня Женевьева стала женою Бизе. Как она счастлива, бедное и дорогое дитя! Сколько катастроф вокруг нее за последние годы! Сколько горя и сколько утрат. Если кто-либо имеет право просить у жизни немного покоя и счастья, то это именно Женевьева. У Бизе есть ум и талант. Он преуспеет».

Семь лет, прошедшие после смерти отца, действительно оказались черными для Женевьевы.

Мать снова попала в психиатрическую больницу. Женевьева и ее сестра Эстер страдали от нервной депрессии.

Между сестрами было шесть лет разницы — расстояние, громадное в юном возрасте. Добрая, обаятельная, благородная, исключительно одаренная музыкально, Эстер стала для Женевьевы опорой и светом.

19 апреля 1864 года двадцатилетняя Эстер скончалась при загадочных обстоятельствах.

Позднее Леони объяснила гибель старшей дочери так: «болезнь, вызванная необдуманным поступком моей семьи, поместившей впечатлительную девочку в психиатрическую больницу! Непростительно!!! Они разбили мою жизнь».

Во всех случаях Леони прежде всего думала о себе.

Но тогда, в 1864-м, она обвинила в смерти Эстер свою младшую дочь.

Женевьева бежала из дома. Она жила то у одних, то у других родственников, в сущности — всем чужая, и обрела собственное жилище только после брака с Бизе.

Недуг глубоко проник в эту семью, дурная наследственность шла с двух сторон: нервной депрессией страдал и отец — Фроманталь Галеви. Его сестра, Мелани, так же как и его жена, периодически попадала на излечение к знаменитому психиатру доктору Бланшу. Болен — хотя и в меньшей степени — был и двоюродный брат Женевьевы Людовик, помолвленный с Эстер.

Бизе близко знал членов этой семьи. «Сталкиваешься с престранными обстоятельствами, — писал он Марии Трела летом 1868 года. — Мой друг Людовик Галеви, чей недавний брак был со всех точек зрения удачным, расстался со своей женой под предлогом, что он не создан для семейной жизни. Думаю, что он сошел с ума, в противном случае мне пришлось бы с

возмущением назвать его непорядочным человеком».

Пытались позднее объяснить эту семейную катастрофу тем, что Галеви не смог забыть Эстер — хотя это, конечно, звучит малоубедительно.

Бизе были известны несчастья семейства.

Но сердце не рассуждает.

10 мая Бизе появился в абонированной семье Галеви ложе Комической Оперы в сопровождении Гиро, Паладиля и Самуэля Давида, бывших учеников отца Женевьевы. Шла «Ягуарита-Индианка». Конечно, он пришел ради встречи со своей Женевьевой. Спектакль уже начался. В зале было полутемно.

...«Красота, возвышавшая ее над другими сказочными девами сумрака, не была вся целиком, вещественно и исключительно, вписана в ее шею, плечи, руки, талию. Но прелестная, обрывавшаяся линия талии представляла собой несомненный исток, неизбежное начало невидимых линий, которые глаз не мог отказать себе в удовольствии продолжать, и вокруг этой женщины рождались дивные линии, вместе образуя как бы призрак идеальной женской фигуры, вычерчивающийся во тьме».

Марсель Пруст посвятил эти строки одной из героинь эпопеи «В поисках утраченного времени», а прототипом для нее явилась Женевьева Бизе. — «Я наблюдал, как она играет перед зеркалом, до конца перевоплотившись, без раздвоенности сознания и без внутренней иронии, с увлечением, раздражаясь при мысли о неуспехе, словно королева, согласившаяся изобразить на сцене придворного театра субретку, — как она играет роль ниже ее возможностей: роль элегантной женщины».

Игра... Это было ее существом. Она придумывала все — людей, события, даже собственную биографию. Много лет спустя она рассказала Жюльену Венде и историю сватовства Жоржа Бизе — будто бы в один прекрасный день отец вошел в ее комнату и сказал: «Мой ученик Бизе хочет на тебе жениться. Не думаю, чтобы это тебе понравилось, но, в конце концов, я тебе это сказал». Я ему просто ответила: «Это мне нравится».

Поразительная история — если вспомнить, что отец Женевьевы умер, когда ей было 13 лет, а Бизе 24. Но Венда поверил ей — взгляд ее черных, бездонных глаз был так мягок и столь проникновенно правдив, что сомнение было бы просто кощунством.

Приблизительно в ту же пору, что и Венда, ее посетил музыковед Анри Малерб. «Я знал Женевьеву Бизе уже шестидесятилетней. Это была маленькая женщина, очень худая, с привлекающе умным и постоянно сотрясаемым нервным тиком лицом. В пору же своего расцвета мадам Жорж Бизе была одной из самых желанных, самых изысканных женщин

Парижа. Темный блеск ее громадных глаз, золотой оттенок кожи, тонкая, гибкая талия придавали ей вид цыганки, воспетой Бизе. Тем, кто ее знал в ту пору близко, она казалась возвращенной каким-то волшебством к жизни героиней повести Мериме. Это была Кармен, — но Кармен из салона. И как гитана Гренады, она умела околдовывать всех, кто ее окружал».

В глазах родственников Женевьевы Жорж Бизе представлялся невыгодной партией. Финансисты, банкиры, они видели в нем человека абсолютно чужого и чуждого круга, «богему» и — как они полагали — «охотника за приданым».

К тому же он был иноверцем.

Эта проблема приобрела особую остроту, когда брак Бизе и Женевьевы стал все же делом решенным.

Волновалась не только семья Женевьевы.

Взволновались Дельсарты.

Тревогу забил Шарль Гуно.

«Дорогое дитя, — написал Гуно Жоржу Бизе, — благодарю тебя за письмо, которое только что получил. Не буду терять ни минуты на ответ, так как дело спешное. Прочти вложенное и немедленно отошли его, если ты согласен с ним, добрейшему кюре Троицы. — Чтобы не терять ни минуты, что может привести к потере целого дня, не скажу ничего больше. Крепко обнимаю тебя и твою Женевьеву взамен всего невысказанного мною».

Речь, видимо, шла о крещении.

Записку, адресованную кюре, однако, не передали.

«Я не настолько религиозна, чтобы менять религию», — любила повторять Женевьева.

Для Бизе она была «встречей с чудом». Он говорил, что Женевьева — воплощение интеллекта, «открытого всему светлому, всем переменам, не верящего ни в бога евреев, ни в бога христиан, но верящего в честь, долг и мораль».

Это было, конечно, известного рода преувеличением. Женевьева воспитывалась в религиозной среде. Ее дед был крупнейшим специалистом по древнееврейскому языку и весьма образованным талмудистом. Ее дядя, Жакоб-Ипполит Родриг, опубликовал свыше десяти томов исследований, посвященных проблемам иудаизма, магометанства и христианства и в одной из своих книг — «Царь Иудейский» — доказывал, что Иисус Христос был распят не по религиозным, а более по политическим мотивам. И хотя Фроманталь Галеви был не так уж привержен изучению этих вопросов, в его оперном творчестве религиозные темы нашли яркое и не

случайное место.

Как бы то ни было, обошлись без церковного брака.

Церемония состоялась в мэрии IX округа Парижа. Со стороны Женевьевы свидетелем был ее дядя, Леон Галеви, со стороны Жоржа — его отец. Брачный контракт подписали также Ипполит Родриг — удалившийся от дел маклер, 57 лет; Эмиль Перейр — глава банкирского дома братьев Перейр, президент компании железных дорог Юга, командор Почетного Легиона, 68 лет; Андре Бенуа-Шампи — президент Гражданского трибунала Сены, старший офицер Почетного Легиона, 53 лет; Адольф Франк — академик, офицер Почетного Легиона, 59 лет.

Дельсарты, разумеется, не пришли. Не было и Леони Галеви — она вновь находилась в клинике для душевнобольных.

Из друзей Жоржа присутствовали только Гуно и Гиро.

За четыре дня до этого был подписан контракт о приданом. «Я почтительно слушал чтение, ничего не понимая с самого начала, — смеялся Бизе. — Мы любим друг друга и я совершенно счастлив. Временно мы будем бедны, но какое это имеет значение. Ее приданое пока равно 150000 франков, впоследствии же 500000».

Если бы он дал себе труд вдуматься в содержание казуистически составленного документа, то, может быть, понял бы, что ограблен: большая часть приданого заключалась в авторском гонораре за исполнение сочинений покойного Галеви, — но они уже почти сошли со сцены. Если Бизе хотел что-нибудь получить по контракту, он должен был срочно окончить недописанную Галеви оперу «Ной» и добиться ее постановки.

Но о деньгах в эти дни он не думал.

«Я потрясюще счастлив, — написал он после свадьбы Ипполиту Родригу, единственному из семьи Женевьевы, кто способствовал этому браку. — Женевьева изумительно хороша. — Мы влюблены друг в друга и любим вас за то, что вы сделали возможной нашу совместную жизнь. Приезжайте, приезжайте поскорее, мы призываем вас, мы тоскуем по вас... Здесь хватит счастья на всех нас троих».

— Ну и работенка! Это ужасно. В настоящее время мы смертельно устали, — пишет он Марии Трела. — Дни проводим в покупке кастрюлек; ночью же я работаю над «Ноем», на которого у меня с Паделу срочный договор, нагоняющий на меня страх. Как только у меня под головой появится подушка, как только я обставлюсь, явлюсь повидать вас.

Дирижер Жюль-Этьен Паделу сменил Леона Карвальо на посту директора Лирического театра.

Впрочем, при жизни Бизе «Ноя» так и не поставили. Между тем

новобрачного обуревают творческие планы.

— Вы читали «Календаля» Мистралья? Мне кажется, я попал на хороший сюжет. — Давно о нем думаю. — Не знаю, присоединится ли наша публичка к моему мнению... Нужно приниматься за работу. — Читать, размышлять, наблюдать, познавать — вот что мне сейчас необходимо. — Но и зарабатывать! Что делать...

«Публичка» не присоединилась.

— «Календаль»? — спросил новый директор Комической Оперы Камилл Дю-Локль. — Но это же большой хлеб, выпекаемый в Провансе к рождественскому ужину!

— Да, «святая трапеза со всей семьей, мирная и счастливая», как говорит Мистраль.

— Что-то вроде рождественской сказки?

— Нет, картины истории. Это Прованс в его прошлом — марсельские греки, римляне, феодалы, крестоносцы, трубадуры, папы авиньонской эпохи, наконец, даже герои наполеоновских войн. И легенды, и свидетельства очевидцев, и истории отдельных замков, соборов и даже руин.

— Замечательно для историка, для этнографа — но убийственно скучно для обычного зрителя.

— Но ведь это еще и поэма любви — и любви торжествующей! Почитайте либретто Феррье.

— Ах, я что-то припоминаю. Но постойте... В каком-то журнале... Ну да, в театральной хронике... я прочел, что эту оперу пишет Шарль Гуно...

— Уверяю вас, это ошибка. Господин Мистраль, автор, а следовательно, единственный собственник прав на «Календаля», передал его Полю Феррье, чтобы он написал мне либретто. И Гуно был отлично осведомлен о переговорах со мною. А его всем известная порядочность не позволит предположить, чтобы он хоть на мгновение проявил интерес к либретто, которое, как он знал, было заказано для одного из его лучших друзей...

— Я не меньше, чем вы, уважаю господина Гуно... Его «Фауст» — это шедевр, думаю, что даже еще полностью не оцененный, это вклад в мировую историю музыки... И, конечно, «Ромео» — тоже... Но вспомните случай с вашей «Пертской красавицей», отодвинутой ради «Ромео»... Гуно никогда не поступится личными интересами... И у великого человека могут быть недостатки... Да и вообще — ну к чему эти сложности! И зачем этот скучный сюжет!

...Прочитав новеллу Анри Мартена о Верцингеториксе, казненном

Цезарем вожде галлов, вставших на борьбу против римлян, Бизе просит Эмиля Делеро, литератора, драматурга, директора библиотеки Версаля, написать для него либретто.

— Но боюсь, что есть препятствие, которое окажется непреодолимым — Цезарь! Эти черти императоры вообще не очень-то музыкальны! Цезарь, Карл Великий, Александр, Наполеон — каким путем можно заставить их петь?

А расходы по дому растут и работать придется с утроенной силой. «Впредь, как и ранее, считайте меня готовым выполнять с обычным аппетитом художественные и кулинарные заказы, вытекающие из нашего договора», — пишет он Антуану Шудану.

И все же он не оставляет мечту о «Календале». Уезжая вместе с Женевьевой на четыре месяца в Барбизон, он увозит с собою не только либретто «Гризельды», написанное Викторьеном Сарду — Дю-Локль объявил эту работу срочной — но и либретто Феррье. Да-да, он, конечно, с интересом займется любовной историей времен Троянской войны, рассказанной и Гомером, и Диктисом, и Даретом, и французским поэтом XII века Бенуа де Сент-Мором, и Боккаччо, и даже Шекспиром. Роман сына воинственной Трои с гречанкой Гризельдой (у Боккаччо — Гризеидой, у Шекспира — Крессидой), изменившей ему с Диомедом, конечно, занятен... Но тонкая лирика «Календаля» волнует больше. Он везет с собою также материалы для «Клариссы Гарлоу» — по Ричардсону, «Рамы» — на сюжет индийской «Рамаяны». Везет он и «Верцингеторикса».

«Все прекрасно в Барбизоне, — сообщает он Ипполиту Родригу. — Женевьева было несколько обессилела за последние дни от подавляющей жары... а весть о смерти Прево-Парадоля, о которой мы узнали из «Gaulois», естественно, ее разволновала. Поэтому я не мог рискнуть на перемену в эти дни. Но теперь я достаточно опытен, чтобы понимать, какими предосторожностями нужно окружать здоровье моей дорогой малютки; без сомнения, именно солнце — наш самый опасный враг. — Ее общее состояние тем не менее вполне удовлетворительно: сон, аппетит, с этим все в порядке, из чего следует, что с ее здоровьем все благополучно. Когда мы вновь вернемся к 20 градусам Цельсия, то на несколько дней разделим ваше уединение в Сен-Грасьене. К тому же в сочинении моей «Гризельды» к этому времени я продвинулся настолько далеко, что перерыв мне не будет серьезной помехой. Двигаюсь достаточно успешно и полностью удовлетворен собой. Характер либретто требует ясной, легкой формы, мелодичности, что, надеюсь, будет воспринято без труда; для меня очень важно быть наготове. Если эта ужасная война не начнется и не

перевернет все, я закончу оперу в этом году и в условиях, которые разрешат мне надеяться на успех. Но если Рейн против нас — тогда прощай все. Театры закроются, искусство придет в расстройство, жизнь подвергнется опасности — лучше не будем даже думать об этом... И все же какая это горькая тема для размышлений! — Столько страдать, столько учиться, столькому научиться, столько экспериментировать на протяжении многих тысячелетий и прийти к такому концу! Сердце разрывается!»

Люсьен-Анатоль Прево-Парадоль, о котором идет речь в начале письма, был очень близок семье Галеви. Оставшись в раннем детстве круглым сиротой, он был почти усыновлен или, во всяком случае, любовно воспитан матерью Людовика. И Людовик, и Эстер, и Женевьева с гордостью наблюдали, как быстро делает карьеру этот блестящий, талантливый человек. Он был французским послом в Вашингтоне и покончил с собой, узнав о неизбежности франко-прусской войны.

Начало 1870 года, несмотря на приход к власти либерального кабинета бывшего республиканца Эмиля Оливье, принесло дальнейшее углубление кризиса Второй империи. Убийство принцем Бонапартом журналиста Виктора Нуара 10 января чуть не обернулось через день восстанием двухсот тысяч рабочих. Стремясь спасти падающий престиж, Наполеон III пошел на рискованный шаг — объявил плебисцит 8 мая: «Народ утверждает либеральные реформы, произведенные в конституции 1860 года императором с помощью основных государственных учреждений, а также утверждает сенатус-консульт 20 апреля 1870 года». Ценою грубого давления на крестьян и сфальсифицированного дела о «покушении на жизнь императора», Наполеон добился 7358786 голосов «за». Воспользовавшись этим, он уже 19 июля объявил войну Пруссии.

Бисмарк жаждал этой войны — она консолидировала разрозненные немецкие земли. Наполеон III надеялся с ее помощью отвлечь внимание от внутренних проблем, развязать запутанные узлы, а заодно — сделать свою власть наследственной. Но ему была необходима немедленная победа — для долгих бурь просто не было сил. Однако блицнаступление предполагает продуманную организацию. Ее не имелось. Поздняя мобилизация, беспорядки на железных дорогах со снабжением армии продовольствием и боеприпасами сорвали все планы. «Пожалуй, можно сказать, что армия Второй империи до сих пор терпела поражение от самой же Второй империи», — писал в эти дни Энгельс.

Немцы первыми перешли в наступление 4 августа. Единственная дивизия, противостоявшая им в Виссенбурге, в Эльзасе, была смята. Слух о поражении достиг Парижа уже на следующий день. «Если в течение 24

часов население не получит сообщения о победе, то неизвестно, до каких крайностей оно может пойти», — записал в этот день парижский публицист Альфред Даримон.

6 августа пущен слух о громадном успехе Рейнской армии, первым корпусом которой командует Мак-Магон.

— В субботу, проснувшись в добром настроении, — рассказывает Людовик Галеви, — я сел в версальский поезд, отходящий в 8.30. На вокзале купил газеты. Немецкие телеграммы из Виссенбурга были куда лучше, чем французские. Стало, однако, ясно, что неожиданное сопротивление наших войск было поистине героическим и немцы понесли многочисленные потери.

Я возвращаюсь обедать в Париж. В час дня приезжает Мельяк, взволнованный и нетрезвый. «Большая победа, — говорит он, — Мак-Магон взял 25000 пленных. Париж иллюминирован, знамена и «Марсельеза» повсюду. Ты должен видеть. Идем!

Мы выходим. Улицы полны народа. Всюду радостные возгласы — 30, 40, 60 тысяч пленных! Опять «Марсельеза».

Газетные сообщения: император сам нацелил первый пулемет. В это время шальная пуля упала у ног наследника и солдаты были до слез растроганы его выдержкой: «Луи был не больше взволнован, чем на прогулке в Булонском лесу».

Заходим в «Librairie Nouvelle». Какой-то человек говорит: «Я не знаю, откуда они берут эти депеши! На Бирже ничего не известно!»

— Идем туда! — говорит Мельяк.

Мы идем по бульвару. На углу улицы Вивиенн мадам Сасс поет «Марсельезу» — ее слушают 10000 человек. Идем дальше — мадам Гийемар поет ту же «Марсельезу». Подлинное сумасшествие. Встречаем Перрена. Он говорит нам: «Все это неправда!»

...Да, это неправда.

«Ровно восемь дней, что война началась, и вот уже судьба Франции сведена к случайностям одного сражения, которое разыгрывается, может быть, в настоящую минуту, — пишет из Парижа Федор Иванович Тютчев своей дочери. — Французская земля заполонена, столица — Париж объявлен на военном положении, отчизна объявлена в опасности».

Чудовищность авантюры Наполеона III раскрывается во всей своей полноте. В объединенной регулярной армии Пруссии, Баварии, Вюртемберга, Бадена и Гессен-Дармштадта — миллион штыков. Франция может противопоставить только около 300000.

— Зачислены ли мы в Национальную гвардию? — спрашивает Бизе

Эрнеста Гиро в конце июля. — Если да, что я должен делать?.. Есть ли у тебя какие-нибудь соображения относительно того, что произойдет с нами, было бы весьма мило с твоей стороны осведомить меня об этом. Мобилизованы ли Массне, Паладиль и Кормон? Тогда мы сможем спеть с вариациями «Tutti son mobili». «А наша бедная философия и наши мечты о всеобщем мире, о космополитическом братстве, объединении человечества!.. Вместо всего этого — слезы, кровь, груды трупов, преступления без числа, без конца! — пишет Бизе Галаберу. — Не могу сказать вам, дорогой друг, в какое уныние повергают меня все эти ужасы. Я — француз — и об этом я помню, но не могу совсем забыть, что я еще и человек. — Эта война обойдется человечеству в 500 000 жизней. Что до Франции, то она потеряет в ней все».

Ситуация ухудшается с каждым днем, и Бизе отнюдь не одинок в своих мрачных предчувствиях. «Мы переживаем невероятный кризис, и я не знаю, как мы выберемся из него, — пишет своей семье из Парижа Гюстав Курбе. — Господин Наполеон затеял династическую войну ради собственной выгоды и назначил себя верховным главнокомандующим, а он круглый идиот, который из-за своей нелепой и преступной амбиции действует, не имея даже плана кампании. Нас бьют по всему фронту, наши генералы подают в отставку, и мы со дня на день ждем вступления противника в Париж... Сегодня мы устраиваем марш... к Палате, где объявим о падении Империи... Империя привела к нашествию. Если оно избавит нас от нее, мы все же будем в выигрыше: один год правления Наполеона стоит нам больше нашествия. Я верю, мы вновь станем французами. Сейчас я не могу вернуться домой. Мое присутствие необходимо здесь».

И действительно, 9 августа стотысячная толпа окружает Бурбонский дворец, где под усиленной охраной военных и полицейских частей происходит заседание Законодательного корпуса. Возгласы «Да здравствует республика», звуки «Походного гимна», требования оружия, лозунги «Вперед, к Палате!» Несмотря на кавалерийский заслон, часть демонстрантов проникает в прилегающий к дворцу сад. Их встречают выстрелами. Ярость толпы усиливается. Левый депутат Жюль Ферри с балкона просит собравшихся отказаться от намерения ворваться в помещение Законодательного корпуса, взывает к их «патриотическим чувствам». Нет повода для волнений — кабинет Оливье уже пал!

Но Палата делает все, чтобы спасти режим Наполеона.

Население требует — и правительство вынуждено, наконец, принять 11 августа закон о повсеместном призыве в Национальную гвардию и о

выборах ее начальствующего состава. Но это чистойшей фикция. «Вас зачисляли — и только. За этим не следовали организационные меры», — свидетельствует один из участников этих событий. Правительство делает все от него зависящее, чтобы не допустить в национальную гвардию рабочих — а если они туда все-таки попадают, им не дают оружия.

— Завтра утром я возвращаюсь в Париж, — сообщает Бизе Галаберу. — Местная национальная гвардия меня вызывает. — Ну что ж... 7300000 должны быть довольны!.. Вот вам и спокойствие, порядок и мир. Сегодня речь идет о спасении родины, а что потом? Будущее слишком мрачно, дорогой друг, и нас ожидает только поражение.

В этот же день он пишет Ипполиту Родригу.

«Завтра в семь часов утра я начинаю свои военные упражнения. Наше ружье весит четырнадцать фунтов, — для музыканта тяжеловато. Ружье оглушает, отдает, словом, делает все возможное, чтобы причинить больше неприятностей тем, кто им пользуется, чем врагу. Одним словом, это *по преимуществу* прусское ружье. Надеюсь, что мы не испытаем ужасов осады».

Вокруг Парижа создан 34-километровый крепостной вал шестиметровой толщины. Пятнадцатиметровый ров, 94 бастиона, 16 фортов вокруг, на расстоянии от полутора до пяти километров. Здесь идет срочное обучение защитников города.

Пройдя военную подготовку, Бизе ненадолго возвращается в Барбизон, отстоящий примерно в 60 километрах от столицы, — Римская премия освобождает его от призыва в действующую армию. Он сохраняет еще некоторые иллюзии.

«200000 человек переправляются через Рейн. Берлин и крепости опустеют, — пишет он Галаберу. — Через неделю 400–500 тысяч пруссаков окажутся в сорока лье от Парижа: но это будет последнее усилие. Если их массу прорвут, Пруссия станет тем, чем захочет ее сделать Франция! Будем надеяться!»

Тщетная надежда!

— Вчера, — рассказывает Бизе Эрнесту Гиро через несколько дней, — объятые беспокойством и отчаянием, не в силах более выносить состояние жестокой неопределенности, мы пошли пешком в Фонтенбло и там, в мэрии, прочли пачку телеграмм, которые сегодня опубликовал «Gaulois». Итак, трижды в разных местах, наши солдаты боролись один против десяти, один против пяти, один против трех! Итак, прусская армия спокойно маневрирует, прекрасно зная, где расположены части нашей армии, с удобством разбивает их одну за другой, а наши генералы «ничего

не знают»! Вчера император сказал: «Я больше не знаю, где Мак-Магон». — Это убийственно!.. Лотарингия захвачена; битва где-то между Метцем и Нанси неизбежна, а если мы ее проиграем?.. Разумеется, я не шовинист, ты это знаешь; но со вчерашнего дня у меня сжимается сердце и слезы стоят на глазах! Бедная страна!.. Бедная армия... Нами правит и руководит бездарность, теперь уже общепризнанная! Сейчас не время для жалоб, но «дядя», по крайней мере, знал, где искать врага! Неужели повторится кампания при Садове? Я совершенно не знаю, никак себе не представляю, что с нами будет. Но это в настоящее время лишь побочный вопрос. Почему держат солдат в глубине страны?.. Почему всех нас не призовут для защиты наших городов? Или он боится вооружить нацию?

Да. Дело именно в этом.

— Реакционеры, — пишет Луи-Огюст Бланки в газете «Родина в опасности», — боятся революции больше, чем Вильгельма и Бисмарка! Двести пятьдесят тысяч национальных гвардейцев предместий Парижа могут стать революционной армией. Вот почему не желают, чтобы они вообще стали армией.

...Призванный защищать Париж, генерал Луи-Жюль Трошю не только не вооружает население, но издает 24 августа приказ о срочной высылке из Парижа «лиц, не имеющих средств к существованию, присутствие которых в Париже создает угрозу для общественного порядка и для личной безопасности жителей, как и для их имущества, а также лиц, которые своими действиями препятствуют осуществлению мероприятий, направленных к обеспечению общественной безопасности». В ночь на 25 августа на одном только Монмартре арестовано около 800 человек, 26 августа — еще полторы тысячи. Массовые обыски и аресты продолжаются с возрастающей силой. Трошю до последней возможности тормозит производство пушек и лишь в конце октября, под давлением общественного мнения, санкционирует сбор средств на их изготовление, уже стихийно начатый населением. «Бедняки отказываются от куска хлеба, чтобы производить орудия», — пишет 16 октября Эдмон Трюдон.

— Если вы не чувствуете себя способными руководить военными действиями — уходите! — бросает в лицо членам правительства бланкист Альбер Реньяр.

— Ведь несомненно именно сегодня решается великий вопрос: нашествие со всеми его последствиями, со всеми ужасами, — пишет Бизе Эрнесту Гиро. — Нет нужды говорить тебе, что за последние три дня я даже не пытался написать хотя бы одну ноту! Если мы проиграем большую битву, я думаю, что мне лучше вернуться в Париж.

...Час этой битвы пробил с колоколен Седана. В ночь на 1 сентября армия спокойно уснула, не ведая о расположении вражеских войск. Повторилась в трагическом варианте история фарса о «Великой герцогине Герольштейнской», где обвешанный медалями и орденами генерал Бум в своих громадных, до блеска начищенных сапогах, под хохот зрителей спрашивал: «Где враги? Где враги?»

Армии было, увы, не до смеха, когда утро застало ее в окружении. Враги были всюду.

3000 убитых, 14000 раненых, 83000 взятых в плен.

— Дорогой мой брат, — обратился Наполеон к Вильгельму, — так как я не мог пасть среди моих войск, мне остается лишь вручить свою шпагу Вашему Величеству.

— Господин брат мой! — получил он в ответ. — Сожалея об обстоятельствах, при которых произойдет наша встреча, я согласен принять шпагу Вашего Величества и прошу Вас назначить одного из офицеров, наделенного Вами всеми полномочиями для переговоров о капитуляции армии, которая так отважно сражалась под Вашим руководством. Со своей стороны я уполномочил для этого генерала Мольтке. Остаюсь добрым братом Вашего Величества. Вильгельм.

...Он выехал в пять утра под немymi, укоряющими взглядами десятков тысяч, по земле, искореженной и израненной, залитой кровью. На дороге он встретил Бисмарка, направлявшегося навстречу, чтобы помешать его свиданию с Вильгельмом, пока не будет подписана капитуляция. В жалком домишке ткача он ждал часа, когда его примет «брат».

А в Седане уже начался парад позора.

— Что за день! Что за зрелище! — рассказывает Людовик Галеви о втором сентября. — Плененная французская армия проходит по Седанскому мосту между двумя рядами пруссаков. Поднимаясь на мост, солдаты и офицеры бросают в Мезу сабли, ружья, портупей, патронташи, кресты, медали, эполеты. В это время артиллеристы калечат пушки и разбивают станины своих пулеметов, уничтожают фургоны. Распряженные кони бродят по улицам города. Солдаты кричат: «Кто купит лошадь? Лошадь кто купит? Пять франков, десять франков, пятнадцать франков!» Что до скаток и ранцев — их может взять каждый, кому не лень нагнуться.

В этом великом хаосе, в этой всеобщей растерянности — все чувства наружу. Никто ничего не скрывает. Одни инертны, сбиты с толку, отуплены; эти люди не понимают, что происходит, за что и зачем воевали, они столь же равнодушны к разгрому, как были бы безучастны к победе. Ничего нет в их душах — ни хорошего, ни плохого. Пусто. Другие,

напротив, оживлены, даже шутят, смеются и бросают оружие в Мезу с видимым удовольствием оттого, что избавились; эти люди довольны, что их взяли в плен — война кончилась и они избежали смерти, вот и все. Есть еще и другие — и, к счастью, их больше — они плачут от стыда, гнева и унижения... Они плачут открыто, слезами детей, слезами женщин и бросают с отчаянием свое оружие в реку. В их сердцах живет чувство чести и любви к их отчизне.

Это ужасное шествие продолжается весь день, до вечера. В городе же в это время разнузданность доходит до апогея. Солдаты больше не подчиняются офицерам и грабят повозки с едой. «Оставьте, это для раненых!» — кричат фуражиры. — «Мы тоже не жрали со вчерашнего дня!» — раздается в ответ.

...Они проведут здесь, без еды и без помощи раненым, еще десять дней, пока их не отправят в Германию в вагонах с надписью «для скота».

Из Седана Наполеон посылает телеграмму императрице. Потом письмо. После встречи с Вильгельмом — еще письмо. Никакого ответа.

Она получает первую телеграмму только 3 сентября, в присутствии двух придворных. Она вопит: «Эта бумага лжет! Император не может капитулировать! Бонапарт не капитулирует никогда! Он должен был кончить самоубийством! Если он не подох, то он трус! Он должен был умереть под камнями Седана! Какое имя оставляет он сыну!»

Она падает в обморок. Ее укладывают. Когда она приходит в себя, ее гнев стихает. Стиснув руки, она шепчет: «Луи, прости меня!»

Около полуночи собирается Законодательный корпус под председательством промышленника Шнейдера, заменившего умершего графа Валуевски. Президент требует, чтобы императрица вышла к присутствующим, но она отвечает отказом — она занята. Большую часть этой ночи она жжет письма и компрометирующие документы.

Утром 4 сентября вокруг Тюильри собирается многотысячная толпа.

— Можем ли мы защитить дворец? — спрашивает императрица.

— Боюсь, что нет, — отвечает ей генерал Малине.

Постепенно салон заполняется — здесь министры, генералы, парламентарии, дипломаты, придворные дамы. То и дело поступают тревожные новости: Палата собирается принять решение о самороспуске, солдаты отказываются воевать. Императрица вызывает Трошю, военного коменданта Парижа, но тот отвечает, что у него нет времени. Когда эта новость распространяется среди присутствующих, салон начинает пустеть: крысы покидают корабль.

В половине четвертого полиция сообщает: толпа атакует решетки,

ограда может не выдержать.

— Мадам, безопасности ради, вам необходимо отречься.

— Я умру во дворце, куда меня ввел император! Гул толпы нарастает. Ей предлагают бежать. Новый отказ.

Слышен грохот и радостный вопль. Решетка свалена. Толпа ворвалась во дворец.

Посол Австрии Меттерних предупреждает:

— Мадам, необходимо бежать. Через пять минут будет поздно.

Вместе с ним и итальянским послом Нигра, в сопровождении нескольких человек она бежит через Лувр. Колоннада, греческий зал, зал египетских древностей... Квадратный двор. Через арку, открытую в сторону Сен-Жермен-л'Оксерруа, она покидает здание. Слышатся крики: «Да здравствует Республика! Долой Полеона! Испанке — смерть!»

Меттерних отправляется за коляской, оставленной им на набережной. Рядом с императрицей — только итальянский посол и мадам Лебертон, сестра генерала Бурбаки. Проходит минут десять. Коляски нет. Итальянский посол подзывает какой-то ветхий фиакр. Императрица и ее компаньонка бросаются к экипажу — но в это время какой-то мальчишка ее узнает. «Глядите, императрица!» Посол отталкивает мальчишку в сторону и зажимает ему рот. Фиакр срывается с места.

Мадам Лебертон дает адрес государственного советника Бессона на бульваре Османн. Отпустив экипаж, поднимаются по лестнице и звонят. В доме пусто.

Снова улица. Им везет — они вновь достают экипаж. В этот раз добираются до авеню Ваграм, где живет камергер Пьенн. Опять — никого. Наконец, тот же фиакр привозит их на авеню Малакофф. Дверь на сей раз открывают — здесь живет доктор Эванс, императорский зубной врач.

Пока дамы приходят в себя, Эванс поручает коллеге, доктору Кран, отвезти их в Довиль, где проводит летние месяцы его жена. Из Довиля яхта с легкомысленным названием «Газель» доставляет беглянок в Англию. Там, в Морском отеле Брайтона, императрица случайно встречает сына.

Она проживет еще очень долго — до 1920 года. Но это — иная жизнь.

Эпопея окончена.

«Империя рассыпалась, как карточный домик», — пишет Энгельс.

4 сентября провозглашена республика. Но неприятель стоит у ворот.

— Вообрази себе, милочка, что я провела последние 26 часов одна, — сообщает Женевьева своей двоюродной сестре. — Да, совсем одна! Жорж стоял в карауле в укреплениях. Он ушел в 3 часа утра в воскресенье и, проведя в патруле шестнадцать часов, вернулся домой только в

понедельник в 5 утра, полумертвым от усталости (ведь оружие и снаряжение невыносимо тяжелы). Он очень устал, но, к счастью, переносит все это довольно хорошо. Я не беспокоила его, и он, проспав две ночи подряд, полностью пришел в себя. Что касается меня, то я нахожу, что время проходит очень медленно и все думаю о том, что же будет, когда придут пруссаки.

Они пришли на следующий день, 19 сентября, — и осадили Париж.

— Не понимаю, на что эти люди еще надеются! — недоумевает Ганс Вакенхусен, — журналист из «Gazett de Cologne», — На что надеются парижане?

Когда я покидал юг Франции, все полагали, что Париж капитулирует уже на первый день, в Версале — что на следующий; во всяком случае, не думали, что это затянется так. Едят они там крыс и мышей, или еще имеют продукты?

...Нет, в Париже с продуктами плохо.

Конина становится предметом роскоши, хлеб — о его качестве лучше не говорить — 300 граммов взрослым и полтора ста детям. 10 ноября на улице Рошешуар стали торговать собачьим и кошачьим мясом — половина кошки стоит 4 франка. Открыли специальный крысиный базар — 50 сантимов штука. Съедены все животные зоопарка — даже любимцы Парижа, слоны Кастор и Поллукс, их все равно нечем кормить. Овощи стали такой же редкостью, как и мясо. 4 декабря «Les Nouvelles» публикует меню торжественного обеда:

Бульон из конины с просом.
Шашлык из собачьей печени a la maître d'hôtel
Рагу из кошачьей спинки под майонезом.
Собачья лопатка с томатным соусом.
Собачьи котлеты с горошком.
Сальми (вид рагу) из крыс a la Robert.
Крысиные ляжки с мышатами в виде бордюра.
Салат из белого цикория.
Сок из бегонии.
Плум-пудинг с соком и костным мозгом конины.
Десерт и вина.

Каков смысл публикации? Это — бравада! Париж не сдается! Париж будет жить!

Нарушена связь? Что ж — и это пусть превратится в народный

праздник! Срочно изготавливаются 54 воздушных шара. Первый, при громадном стечении публики, запускается в воздух 24 сентября.

«День обещает быть ясным. Точно в семь специальный дилижанс доставляет к каждому воздушному шару мешки, набитые письмами и телеграммами на тончайшей бумаге. В присутствии господина Рампена — директора почт, руководителей телеграфа, многих членов Комитета обороны, мешки погружают в кабину.

Воздушный шар «Нептун», объемом 1200 кубических метров. Его создатель, месье Надар, выбрал одного из своих верных помощников, господина Дюруфа. Тот командует: «Отдать концы!» и ровно в 7.15 шар взвивается в воздух. Крики «Да здравствует Республика!», восторженные возгласы прохожих. Шар набирает высоту полтора километра и, со скоростью 15 лье в час, уносит около 200 килограммов почты».

Шары регулярно взлетают из шести точек Парижа.

6 октября генералом Трошю, военным комендантом Парижа, дан приказ господину Ван-Розенбоке об обеспечении голубиной почты. «Возвращаясь в свои гнезда, — пишет одна из газет, — эти птицы приносят в человеческие жилища надежду, бодрость и жизнь».

Пруссаки перекрывают газ. В ответ начинаются вырубki в городе. 15 января очередь доходит и до деревьев на Елисейских Полях.

Париж держится.

«То, как поступит сейчас Германия, — ее дело; но у нас, французов, есть свои обязательства перед народами и перед родом человеческим. Выполним же их!.. Долг Франции перед всеми народами, перед всеми людьми — спасти Париж не ради самого Парижа, а в интересах всего мира.

Этот долг Франция выполнит.

Пусть поднимутся все общины! Пусть все деревни запыхают гневом! Пусть все леса наполнятся громовым раскатом голосов! Пусть зазвучит набат! Пусть каждый дом выставит солдата; пусть каждое поместье станет полком; пусть каждый город сделается армией. Пруссаков восемьсот тысяч, вас — сорок миллионов. Поднимитесь же — и развейте их по ветру! Лилль, Нант, Тур, Бурж, Орлеан, Дижон, Тулуза, Байонна, подпоясывайтесь! Вперед! Бери свое ружье, Лион! Бери свой карабин, Бордо! Обнажи свою шпагу, Руан; а ты, Марсель, явись грозный, со своей песнью на устах. Города, города, города! Взметните леса пик, примкните штыки, выкатите пушки, а ты, деревня, возьми за вилы. Нет пороха, нет боевых припасов, нет артиллерии? Неправда, есть. Ведь и у швейцарских крестьян были только топоры, у польских крестьян — только косы, у бретонских крестьян — только палки. И они сметали все на своем пути! Всё приходит на

помощь тому, кто защищает правое дело. Мы — у себя. Хорошая погода будет за нас, ливень будет за нас. Война или Позор! Кто хочет, тот все может!»

Гюго выступил с этим воззванием в день начала осады.

Париж борется.

Франция не сдается.

«Я продолжаю угрызаться своим бездействием, — пишет Эрнесту Гиро Бизе. — Право, моя совесть беспокойна, а между тем тебе-то ведь известно, что именно удерживает меня здесь. Я всерьез упрекаю себя, что выполняю лишь то, что требует от меня закон. Ничего не поделаешь!..»

Гиро, разумеется, понимает. «Пусть каждый дом выставит солдата». Но в доме сейчас Женевьева. Она снова играет — на этот раз в деликатной комедии «Хрупкость». Редкостный оранжерейный цветок на непрочном стебле — и он пропадет, пропадет, пропадет без опоры! «Вообрази себе, милочка, что я провела последние 26 часов *одна!*»

Она вовсе не так уж беспомощна. В трудные годы после смерти отца и сестры она выучилась неплохо применяться к любым обстоятельствам — носить ее на руках стало некому, а жизнь непрощеной родственницы под чужой кровлей должна была многое подсказать.

Теперь же дом обретен. Она снова любима. Она снова «Бебе», как ее называли когда-то.

Орхидея на хрупком стебле.

Бизе стыдно за свое малопатриотическое поведение — но уж тут ничего не изменишь. Он обязан быть рядом — в этом он убежден. Он нежно любит, и это — сильнее его. Бизе хочет уверить Гиро и себя, что иначе поступить невозможно. Говоря откровенно, он совсем не воитель. Где-то, втайне, он понимает, что и для него, может, так лучше. А в Париже действительно трудно.

— Мы больше не едим. Сюзанна принесла нам несколько костей конины, которые мы поделили между собой. Женевьеве снятся каждую ночь цыплята и омары.

Но в эти же дни Женевьева пишет Людовику Галеви:

— Мы оба здоровы, не умираем еще от голода, и я должна сказать, что не ела еще ни кошек, ни собак, ни крыс, ни мышей, как это делают в *лучшем* мире. Сегодня впервые я попробовала ослятину. Правда, масло стоит 45 франков фунт, но что же делать, от этого не умирают. — Едят даже больше, чем до этой ужасной осады, которая, напротив, должна бы лишить нас аппетита.

Аппетит у нее превосходный.

Да, несмотря на трагические обстоятельства, это все же немножечко пьеса. И обидно, что сегодня — вольно или невольно — в ней участвуют уже двое.

«Без сомнения, именно солнце — наш самый опасный враг».

Не считая, конечно, пруссаков.

9 ноября в «Le soir» Эдмон Абу заявляет, что продолжение сопротивления — «это безумие».

Он не особенно оригинален: еще 1 ноября начались тайные переговоры Тьера с Бисмарком. Иметь дело с Бисмарком Тьеру легче, чем с французским народом. Абу исподволь хочет подготовить общественное мнение.

Но и Тьер, и Абу не имеют успеха. Покориться страна не желает. И печать реагирует гибко: появляются успокаивающие сообщения, сочиняются мифы.

— Со 2 августа по ноябрь два миллиона немцев убито!

— 5000 берлинских вдов, облачившись в траур, требуют немедленного прекращения войны.

И даже совсем уж невероятное:

— Наполеон III бежал из плена, возвратился в Седан, собрал армию и, победоносно войдя в Берлин, провозгласил там Республику!

Бизе дежурит в городе и на крепостном валу. «Не будь я женат, я пошел бы в пехоту, если бы я был холостяком, мне было бы все равно. *Пехота* первой провозгласила: *Да здравствует Республика!* Я находился со своим батальоном в Законодательном корпусе. Уверяю вас, что я был глубоко взволнован.

Но осталось ли еще у нас время, чтобы спасти себя?»

Бравада! Бравада...

— Моя нежно любимая, не могу повидать тебя сегодня утром. Я в карауле 11 часов, и у меня не будет времени даже, чтобы перехватить на ходу, но я вернусь к обеду. — Не знаю точно, в котором часу. Во всяком случае, готовь к шести. Люблю тебя, моя любимая, всей душой.

— Из-за голосования, ибо сменившийся караул может голосовать, мы освободимся не раньше полуночи или часа ночи. Вот досада-то!.. Хочу повидать тебя завтра утром, дорогая. — Люблю тебя. — На улице довольно холодно, но я чувствую себя прекрасно.

— Дорогая малютка, не беспокойся... Всё принимает хороший оборот. Ничего не произойдет, абсолютно ничего. — Я не знаю, когда вернусь: быть может, сегодня, а может быть, и завтра утром. — Передай, пожалуйста, мой дождевик подателю этой записки. Опасаюсь дождя. Будь

спокойна... на сегодня останемся в казарме. Передай мне скорее дождевой плащ. Люблю тебя, обожаемая малютка, будь весела, завтракай хорошенько и не беспокойся. Твой бэби Жорж Бизе.

Он немножко играет в солдатики... Что ж делать! Иначе он не сможет себя уважать. Он хочет верить, что действительно нужен здесь, что приносит пользу и выполняет патриотический долг.

— Я не могу оставить Париж! — пишет он Леони Галеви в ответ на ее предложение приехать с Женевьевой в Бордо, где мадам пребывает после психиатрической больницы. — Это абсолютно невозможно! Это было бы просто трусостью! Надеюсь, что правительство примет строжайшие меры против тех парижан, кто покинул нас в критический момент. — Я знаю многих сильных, здоровых людей, которые, подобно шекспировскому Фальстафу, полагают, что честь не больше чем условность. Я не подам им руки! Вы сами видите, имею ли я право покинуть Париж, думая так. Кроме того, повторяю, мы умоляем правительство *заклеймить* или наказать трусов — гораздо опаснее быть трусом, нежели просто выполнять свой долг.

Он предлагал Женевьеве уехать. Он умолял ее сделать это. Но пуститься в столь рискованное путешествие по военной стране? Одной? Нет, она предпочла новую роль — она «почувствовала, как и многие другие женщины, что ее долг быть здесь». Правда, цель — непонятна, ибо польза для родины от подобного героизма весьма эфемерна. Но это же пьеса...

Ну что ж, мадам Галеви несколько успокоена. Она пишет Людовику: «Если моя Женевьева счастлива, если муж ее истинно любит, если она меня любит немного, если она хорошо себя чувствует, все мои желания, сегодня и в будущем, осуществлены... Нужно, чтобы они были живы. Это чувство приносит мне силы. Как могу я смотреть спокойно в грядущее под этот барабанный бой, телеграфные сообщения, крики на улицах, делающие Париж невыносимым!»

Корнелевская героиня!

Крика на улицах, правда, достаточно.

Надрываются и продавцы популярных брошюр.

— «История амуров, скандалов и мошенничеств Бонапарта»!

— «Жена Бонапарта, ее любовники, ее оргии»! Покупайте!

— Новые чрезвычайные подробности: «Принцесса Матильда, наложница графа Демидова».

Франсиск Сарсе пишет 27 сентября: «Откройте снова кафе, откройте те театры, которые смогут снизить цены на билеты... Разве Париж без сверкающих магазинов, без кафе на тротуарах, без развлечений и без веселья — это Париж?»

Но театральные здания заняты под военные нужды — там госпитали, резиденции руководства, склады; кое-где — например, в Цирке на Елисейских Полях — даже изготавливают патроны.

Жизнь течет — и дельцы смотрят в будущее.

13 декабря к Жоржу Бизе является Шудан.

— За романсами, которые я предназначил ему, — уточняет Бизе в письме к Эрнесту Гиро. — Я должен был, как у него это заведено, предварительно ознакомить его с текстами. Ты знаешь стихи Гюго: «Тем, кто с молитвою умер за Францию...» Я назвал эту пьесу «Умершие за Францию»! При этих словах Шудан перебил меня: «Слишком грустно, друг мой, слишком грустно! Если вам все равно, только не это, друг мой, только не это! Слишком огорчительно иметь такое в магазине! Когда осада кончится, мы насытимся жарким и обо всем этом больше не вспомним; за последние три месяца я достаточно настрадался. Я испытал огромное горе, разлучив моих детей с их отцом. Я плохо питался. А сейчас я совсем ничего не ем и, вероятно от этого, основательно разжирел! У меня нет угля! Мой зять простудился на валу! Если, к несчастью, ваша пьеса будет иметь успех, мне станут надоедать целыми днями: «Дайте, пожалуйста, «Умерших за Францию», сударь. Нудно, друг мой, нудно! — Воспевайте весну, розы, любовь!.. «Приди, о, приди под цветущую сень!» — К тому же я иностранец и уже выполнил свой долг: я сфотографировался военным стрелком, надев куртку моего зятя и тирольскую шляпу, которую мне одолжил Карвальо. Фотограф мне все устроит, он поместит меня между Троило и Дюкро. А под нами будет подпись крупными буквами: «Защита Парижа, 1870 г.» Что за чудовищность — война! Я ненавижу кровь, особенно свою. Вы знаете, я ведь совсем не из воинственных! Вот уже три месяца «врага нечестивая кровь наши поля орошает»! Пора кончать. Музыки, друг мой, музыки! Давайте ее делать, а главное — ее продавать, вот в чем истина! Ах, только не этот текст, друг мой, только не этот!»

Я не прибавил от себя ни слова!.. А жесты, а мимика! Не правда ли, ты и оттуда все это видишь!

«Оттуда»... Дело в том, что пока Римский лауреат Жорж Бизе ходит на войну, как на службу, Римский лауреат Гиро все же находится в эту пору на внешней линии обороны столицы.

— Утреннее правительственное сообщение сегодня внушило мне надежду, что вы скоро вернетесь. Но Нефтали сказал мне, что ввиду вашего примерного поведения ваше начальство предполагает вас задержать... Сегодняшнее сообщение ты, конечно, не читал. В нем много важных выдержек из бреславльских газет (Силезия), которые произвели здесь

превосходное впечатление. Прежде чем отдать им снова Орлеан, их здорово потрепали. Эти ожесточенные, часто удачные для нас бои мало похожи на бедствия под Форбахом и Седаном и т. д. Поистине три месяца республики смыли многое из того толстого слоя позора и грязи, которыми эта подлая империя вымазала нашу страну.

...Изгнать пруссаков и сохранить Республику! Сейчас тяжело, но надежда во мне растет с каждым днем.

...Надежда, построенная на песке!

Париж покинут правительством. Сначала оно обосновалось в Туре, а 6 декабря военные передряги заставили кабинет перебраться в Бордо.

Стране необходима поддержка извне. Но посланный в несколько европейских столиц Луи-Адольф Тьер так и не смог нигде заручиться хотя бы обещанием помощи.

5 января началась бомбардировка Парижа. Немцы работают методически — с двух часов ночи и до пяти утра: нужно лишить жителей сна.

Парижане укрылись в подвалах. Трошю вновь и вновь повторяет, что столицу необходимо сдать. Для того чтобы убедить в этом население, он предпринимает предательски беспомощную вылазку 80-тысячной армии под Бюзенвалем — и терпит жесточайшее поражение.

Жители города снова требуют проведения выборов в муниципальный совет — Коммуну, — способный дать им оружие и обеспечить оборону столицы. Еще 10 октября Альфред Брейе писал в газете «La Patrie en danger» («Родина в опасности»): «Коммуна — это Париж, защищающий сам себя и изгоняющий немцев из страны. Это — революция, которая бросает в дрожь деспотов и низвергает троны, это — спасение Франции и республики, это пролетариат, освобожденный от капитала. Парижская коммуна — это ужас для трусов, изменников и реакционеров».

Тогда, в октябре, удалось обмануть и разоружить инсургентов. Обойдется ли и сейчас, в январе? В этом Трошю не уверен. Авторитет властей падает, их положение шатко. Лучше сговор с врагами, чем победа народа. На вечернем заседании 22 января Жюль Фавра уполномочили начать новый этап переговоров с Бисмарком. В полной тайне они продолжаются в течение пяти дней. Переговоры настолько успешны для немцев, что Бисмарк сам предлагает прекратить огонь на три недели.

Слухи о переговорах тем не менее просачиваются в печать. Вспыхивают волнения. 27-го правительство дает официальное коммюнике. По улицам проходят манифестации национальных гвардейцев: «Мы не сдадим наших фортов!», «Измена!», «Да здравствует Коммуна!».

Национальная гвардия избирает своим главнокомандующим командира 107-го батальона Антуана-Маглуара Брюнеля, а начальником штаба подполковника Пиацца из 36-го батальона. Этой же ночью правительство бросает в тюрьму обоих.

28 января объявляют капитуляцию Парижа.

— Здесь, в Париже, осада была *фарсом*, но не по вине населения. Оно хотело сражаться *до конца*, — пишет Гюстав Курбе своему отцу в Орнан. — Виновато правительство... Это оно не желало, чтобы Республика спасла Францию... Вся эта свора мошенников, предателей и кретингов, управлявшая нами, только и делала, что устраивала показательные сражения, уложив зазря множество людей. Эти убийцы потеряли не только Париж, но и Францию, парализовав и развалив все, что смогли... Эти негодяи прибегли к пыткам, чтобы заставить население покориться... С самого начала решив капитулировать, они старались прославить себя под предлогом, будто этого требует народ. Они держали на линиях фортов 200000 национальных гвардейцев, хотя там хватило бы и 25000. Перед муниципальными мясными лавками они выстраивали двухтысячные очереди, куда люди становились в шесть вечера, чтобы в десять часов утра получить кусочек конины размером в полкулака. В очередях каждый должен был стоять сам, поэтому женщины, старики и дети проводили зимние ночи на улице и потом умирали от ревматизма и проч... В последний день не было даже хлеба — еще одно мошенничество, потому что на складах гнило четыреста тысяч килограммов продуктов, а нам пекли хлеб из опилок и мякины. За все время бахвал Трошо не отважился ни на одну решительную вылазку, а если Национальной гвардии удавалось захватить позиции, ее на завтра отводили обратно... Настоящие враги не пруссаки — это наши дорогие французские реакционеры и их пособники попы. Г-н Трошо приказывал служить молебны, ждал чуда от святой Женевьевы и предлагал устроить крестный ход. Как вы понимаете, это вызвало лишь смех.

...12 февраля Национальное собрание в Бордо уполномочило Тьера начать мирные переговоры. Предварительный документ был подписан в Версале 26 февраля и ратифицирован 1 марта, после чего кабинет, возглавляемый Тьером, вернулся в Париж.

Когда блокада была снята, супруги Бизе отправились в путь. Это было настойчивым желанием Женевьевы — все время она жаловалась на разлуку с мадам Галеви, посвящая этому многие страницы дневника, и молила Бога помочь ей «посвятить жизнь матери». То была ее новая роль — жертвенного самоотречения, и в нее она свято верила.

Бизе к этому относился с большим уважением, еще не понимая, что возвышенные эмоции были попросту проявлением истерии.

Нелегко было получить пропуск на выезд. Нелегко было и добраться до жилища Ипполита Родрига — хотя путь и не так уж далек, до Бордо от Парижа всего 500 километров. Но это путешествие по стране, искалеченной военной бурей.

Они не знали, однако, что главное испытание ожидает их не в дороге.

— Я провел поистине горькую неделю! Ради спокойствия Женевьевы, ради всех нас, ради себя я рискнул на эксперимент, который, к несчастью, обернулся столь пагубно, что превзошел все мои опасения... В течение последних пяти месяцев Женевьева теряла в весе... После снятия блокады с Парижа сон у нее стал болезненным. Что я должен был сделать? Воспротивиться тому, чтобы Женевьева встретила с матерью? Неважно, что за это меня бы возненавидели. Но это вселило бы в Женевьеву сомнения и угрызения совести более жесткие, нежели кризис, через который мы только что прошли.

...Бордо — очаровательный старый город, напоенный дыханием моря: оно в ста километрах отсюда. Мадам Галеви чувствует здесь себя превосходно — у нее масса знакомых. «Твоя бедная старая тетя, — пишет она Людовику Галеви 1 января, — видит республиканский двор; город и окраины, плебеи и патриции, реак и демок, все проходят через мой маленький салон. Вот мой сегодняшний день... Встала в четыре. В семь вышла, чтобы купить всякую мелочь, подарки для племянников и племянниц... В девять в амбулаторию. Ни один экипаж не ходит по льду Бордо, что, конечно, прелестно. Лед на земле, солнце в воздухе — я совершенно одна и напротив какой-то мужчина. Все равно. Зову на помощь. К счастью, он оказывается одним из моих родственников. В одиннадцать выхожу из амбулатории. В руках — 25 свертков с подарками: сигары, фланелевые пояса, набитые табаком кисеты, громадная кулебяка с курицей, пирожки, конфеты, сахар...

Час. Я вхожу, изнуренная, и, пожелав доброго Нового года всем моим близким, обедаю с ними. Одеваюсь на скорую руку, иду в префектуру требовать отдельное жилище для моей семьи, племянников и племянниц... Слушаю речь Гамбетты. Его жесты, его увлеченность! Все правительство на балконе. Сорокатысячная толпа внизу, с разинутыми ртами, слушает речь. Когда г-н Гамбетта уходит в салон, публика кричит: «Гамбетта! Гамбетта!» — и затем поет Марсельезу. Пламенная, но спокойная толпа была прекрасна. Никогда в Бордо не было такого праздника!»

Пользуясь пребыванием в Бордо Временного правительства, она даже

подружилась с мадам Тьер. Мадам Галеви в добром здравии, очень деятельна и весела. Она лепит, пишет по десять писем в день, отдает по десять визитов и принимает столько же. Любой ее день занят бесконечными путешествиями по магазинам, где она покупает всяческую дребедень. Деньги? Но она просто сочла бы чудовищем всякого, кто посмел бы ей намекнуть, что пора ограничить расходы — ведь авторских за произведения мужа почти уже нет!.. А! Что думать об этом! Она все глубже — с головой! — залезает в долги. Кто их будет платить — неизвестно. Ипполит делает все, чтобы ее удержать, но сие удается не часто и с великими трудностями — ведь она госпожа Галеви и все должны ей повиноваться!

Она очень любезно встречает и дочь, и зятя, осведомляется о своем парижском племяннике Альфреде, а когда ей говорят, что несчастное существо пребывает в состоянии полного идиотизма, цедит сквозь зубы: «О, в самом деле!» — и меняет предмет разговора.

Ну, конечно, она была против этого брака. Она и не скрывает! Подумать только — ее дочь вышла замуж за совершенно необеспеченного человека! Уж конечно этого не произошло бы, если бы ее заблаговременно предупредили. Но она ведь была в отъезде! Этим, к сожалению, и воспользовались. Но теперь уже ничего не попишешь — глупость сделана и обратно дороги нету. Милый Жорж! Он совсем не умеет обращаться с женой — он ей во всем потакает. Так нельзя — Женевьева ведь истеричка!.. Ничего! Она очень серьезно побеседует с дочерью — только просит не вмешиваться и не мешать!

Через сутки после приезда обезумевшая Женевьева прибегает к супругу в полном отчаянии и умоляет: «Скорее увези меня обратно, или я умру так же, как умерла Эстер!» Ипполит, наблюдающий эту сцену, потрясен не менее, чем Бизе, — нужно срочно спасать Женевьеву, чей припадок как две капли воды похож на болезнь Людовика после его женитьбы.

— Нам придется выполнить жестокий и дикий долг, — решают Ипполит Родриг и Бизе, — не допустить, чтобы мать когда-либо вновь увиделась с дочерью, ибо общение может оказаться убийственным для Женевьевы.

Мадам Галеви совершенно спокойно принимает весть о внезапном отъезде Бизе с Женевьевой. «Она думает, что любит всех, но не любит никого. Ей дочь совсем не нужна, — делает вывод Бизе. — Никого из членов семьи не обходит ее язвительная критика, *никого!*» Она вновь повторяет, что у дочери невозможный характер, что она — истеричка, а

муж ее — тряпка. Пусть едут! Счастливой дороги!

Члены семьи, упрекавшие Жоржа в намерении отделить мать от дочери, теперь осуждают его за то, что он привез Женевьеву в Бордо. Они даже считают его интриганом.

На обратном пути — остановка в Либурне. «Эта ночь прошла лучше — небольшой отдых и питание, — пишет Бизе Ипполиту Родригу. — Мы восстановим все, но Женевьева ужасно расстроена. Сегодня она услышала чей-то разговор в коридоре гостиницы. Если бы вы могли видеть, как она побледнела, как она бросилась ко мне в объятия, пронзительно закричав: «Она здесь! Спаси меня, я умру, если увижу ее снова!» — вы испугались бы ее вида.

Пока нервы моей бедной малютки находятся в таком ужасном состоянии, я буду горько упрекать себя за то, что из уважения к человеку сделал ход в игре, ставкой в которой оказалась жизнь Женевьевы. Интуитивно и от всех докторов, с которыми я советовался, я знал, что для Женевьевы в высшей степени важно никогда более не видеть своей матери. Я ошибся, привезя ее в Бордо. Ваше мнение было единственным, имевшим для меня большое значение, и я верил, что смогу убедить вас, открыв вам многое, что я успел заметить в отношении Женевьевы за последний год и десять месяцев. Женевьева рассказала мне немало; лишь крайняя деликатность удерживает ее от разглашения тайны до тех пор, пока она в состоянии сдерживаться. Ее страх переходит все границы, которые мы можем себе вообразить. Ее постоянно преследовали навязчивые сны, воздействие которых было тем пагубней, что она не решалась рассказывать мне о них. Словом, *дорогой друг*, там, где мы думали, что у нас только одна больная, их оказалось две».

ДОКУМЕНТЫ ТРАГИЧЕСКИХ ДНЕЙ

«Мы встречаемся на ногах, живыми или вроде того, на развалинах бедной Франции, столь виноватой, но и столь же несчастной. Наверное, мы не проживем достаточно долго, чтобы узнать, во что обходятся Наполеоны».

Он вернулся в Париж.

Снова площадь Бастилии, снова Гений свободы на позолоченном шаре. Под звуки военных оркестров, с развернутыми знаменами на площадь вступают батальоны Национальной гвардии. Близится годовщина февральской революции 1848 года. У подножья колонны — венки в честь погибших и пьедестал, откуда ораторы бросают членам правительства гневные обвинения в предательстве интересов отчизны.

На следующий день, 25 февраля, массовые демонстрации еще более темпераментны и грандиозны. Кто-то поднимается на самый верх — и в руке Гения оказывается красное знамя. Оно реет над площадью несколько дней.

26-е. К национальным гвардейцам присоединяются солдаты, мобили и матросы. «Войска смешиваются с толпой и братаются с нею», — сообщает мэр города Жюль Ферри.

К ночи на 27-е волнения охватывают весь Париж. Батальоны Национальной гвардии с оружием в руках продвигаются по Елисейским Полям к Триумфальной арке. По Парижу распространился слух о предстоящей временной оккупации немцами западной части столицы. В штабе Шестого округа появляются посланные ЦК Национальной гвардии офицеры, которые и становятся хозяевами положения. Под утро к тюрьме Сент-Пелажи подступают отряды, требующие освобождения Брюнеля и Пиатцы. Руководителей Национальной гвардии приходится отпустить.

Бизе тоже носит форму Шестого батальона Национальной гвардии. Но от бурных событий он держится в стороне.

— Мы здесь ждем вступления немцев, — пишет он Полю Лакомбу.

Увы, это случилось.

В самом начале войны, декретом от 22 сентября 1870 года, была учреждена комиссия баррикад. «Никогда пруссаки не войдут в Париж!»

Они вошли.

По условиям договора, подписанного 26 февраля в Версале, победители получили право пройти по французской столице

церемониальным маршем. Это произошло в 10 часов утра 1 марта. Париж встретил их зловещим молчанием — и 3 марта, опасаясь вспышки народного гнева, Бисмарк вывел из города свои войска.

«Пруссаки ушли; мы выполнили свой долг при этих горьких обстоятельствах, — писал Бизе Ипполиту Родригу. — При первом бое барабана, в восемь часов утра мы взяли ружья и отправились устанавливать *санитарный кордон* вокруг наших врагов. Наиболее непримиримые оставались дома, и поэтому не было нужды бороться с дьявольским искушением».

— Толпа вела себя хорошо. Мне кажется, что чувство собственного достоинства перевесило в ней любопытство, — сообщил он Леони Галеви. — Некоторые дамочки из *одиннадцатого* округа пришли выразить почтение нашим врагам. Когда они возвращались, несколько молодых полицейских сгребли их и подвергли наказанию, обычно применяемому к малолетним, наказанию, которому их следовало бы подвергнуть именно тогда, когда они проявляли излишнюю общительность. Кое-кто из красавиц подвергся даже небольшому купанию. Одну из дамочек отшлепали и бросили в воду, но это была всего лишь ванна. Впрочем, подобные красавицы и красавцы представляют для вас мало интереса, не правда ли? И для меня также.

Париж держал себя в течение немецкой оккупации почти хорошо. Я говорю почти, так как наряду с хорошим было также и отвратительное поведение. Начать с того, что перелом произошел в неудачный момент. *Непримиримые* предались воинственным демонстрациям, которые могли бы серьезно обеспокоить тех, кто не привык к действиям, свойственным определенной части населения Парижа. Как на параде провезли пушки и митральезы. Бедную «Марсельезу» прокричали в странных тональностях, свидетельствующих, что алкоголь был одной из главнейших причин этого неуместного патриотизма. Накануне парада Жюль Валлес говорил, примерно, следующее: «Доблестные граждане! Разэтакая буржуазия расставляет вам ловушку. Они хотят натравить вас на пруссаков и таким образом дать пролиться чистейшей крови демократии. Доблестные граждане! Сдерживайте ваш пыл и ваше воодушевление. Оставайтесь дома. Не оскверняйте свой взор зрелищем бисмарковских орд! Храните спокойствие, граждане, день еще не наступил, час еще не пробил!»

...Валлеса можно понять. Националистические круги действительно провоцировали столкновение парижских народных масс с пруссаками, чтобы, придравшись к этому, разоружить население рабочих предместий. Их пугали попавшие в руки народа пушки.

Труднее понять Бизе. Ведь он сам же вышел на улицу, чтобы принять участие в «санитарном кордоне», сам же одобрил решение оставить «наиболее непримиримых» дома...

Чем же он недоволен?

Историей с пушками?

Но и тут он необъективен.

Послушаем, что говорит История.

«В предвидении оккупации командование отдало распоряжение об эвакуации западных округов города, но «позабыло» вывезти находившиеся там пушки, отлитые во время осады на добровольные пожертвования граждан. Негодование охватило массы жителей Парижа. Кое-где ударили в набат, и национальные гвардейцы стали перетаскивать на руках орудия из района предстоящей оккупации в восточные округа — на Вогезскую площадь, в Бельвилль, на Монмартрские и Шомонские высоты. Народ, который активно помогал им в этом, установил более 170 орудий на Монмартре. Здесь для их охраны немедленно был создан особый комитет. Вокруг орудий вырыты были траншеи, и национальные гвардейцы стали возводить укрепления».

Большая часть Национальной гвардии протестовала против капитуляции. Она готова была защищать столицу.

Народ готов был защищать Францию.

Но решение приняли те, кто отсиживался в Бордо.

По подписанному ими договору Франция не только потеряла Эльзас и Лотарингию, но обязалась еще выплатить пятимиллиардную контрибуцию — и до полного погашения этой суммы вражеские войска остаются на территории побежденной страны. Прodefилировав по Парижу, немцы ушли из столицы — но они дислоцированы совсем рядом!

Правительство стремится переложить все издержки на французский народ. Тех, кто богат, не трогают. У тех, кто почти ничего не имеет, отнимают последнее. Отменяется жалованье национальным гвардейцам — а для многих из них это единственный источник существования... Отменяют отсрочки по векселям и квартирной плате, введенные в самом начале войны. Новая узда накладывается на демократическую печать — возобновляют налог на все печатные издания, закрывают шесть газет, приговаривают к смертной казни двух видных политических деятелей — Огюста Бланки и автора книги «Париж предан», изданной в феврале этого года, Гюстава Флуранса.

Все это можно было предвидеть.

«Зловещее предчувствие охватывает нас. Кровь потечет. Гражданская

война последует за чужеземным завоевателем. Национальная гвардия, не желая разоружаться, будет сражаться на улицах Парижа против буржуазной Франции, которая попытается ее разоружить», — писала газета «Le Combat» еще в октябре 1870-го.

Вот что пугает Бизе.

Ему присуще чувство реальности, он верно оценивает то, что происходит вокруг. Он хочет торжества справедливости.

Но те, кто поднял голову против правительства, — для него люди, корезившие мостовую в 1848-м.

И он сын Эме.

«Пока бури еще вдалеке от Парижа, Эме все же спокойна. Но — согласитесь! — если позволяют себе стрелять рядом с домом...»

Именно в этом все дело.

И, кроме того, ему кажется, что за спиной событий стоят клерикалы. «Мы быстро катимся к католической монархии, а это как раз то, чего я больше всего опасался».

— Если бы Национальная гвардия состояла только из честных людей (как, я надеюсь, это скоро случится), всему бы уже наступил конец. К несчастью, во время неразберихи большое число карманников, преступников или тех, кому на роду написано стать таковыми, проникло в гвардию, отсюда и беспорядки, скорее кажущиеся, чем действительные. Несколько сотен крикунов, объявивших себя республиканцами и придерживающихся неопределенных воззрений, и являются теми мерзавцами, о которых идет речь. К этим крикунам и этим подлецам присоединилось некоторое количество честных людей, наивных и доверчивых, скорее глупцов, чем негодяев. Тот, кто воздержится от действий, быстро в этом убедится. Что касается других, я не очень о них беспокоюсь. Они начнут восстание; это ясно. Но мы живем уже не при отвратительной Империи, когда ни один честный республиканец не осмеливался выстрелить в мятежника из боязни попасть в одного из своих друзей. Теперь у нас республика; республиканцев разделял вопрос войны и мира; некоторые считали, что война возможна; другие, более проницательные, как я полагаю, думали, что благоразумнее пойти на временный позор, чем подвергнуть полному разрушению все жизненные силы страны. На сегодня вопрос решен. Мятежниками могут оказаться только сброд или безумцы. *Мы их убьем.* Это будет самое худшее для безумцев и самое лучшее для сброда. Есть несомненная разница между мятежом, подавленным быстро, полностью и успешно, и гражданской войной. Не думайте ни минуты, что Национальная гвардия пала духом.

Батальонов сейчас, может быть, и не так много, но их будет в двадцать раз больше, если будет нужно сделать нас хозяевами положения.

Бизе, разумеется, отдает себе отчет, что отмена жалованья национальным гвардейцам — это прикрытая *сословная чистка*: лишившиеся средств к существованию городские низы вынуждены будут уйти.

Но сегодня оружие еще в руках монмартрцев. Вот что пугает, вот что волнует! Пресса требует решительных действий против «монмартрских и бельвилльских мятежников», хотя весь «мятеж» только в том, что пушки увезены из района временной оккупации. Финансисты предупреждают нового главу правительства, сторонника Орлеанов, крайне непопулярного среди народных масс Адольфа Тьера, что не будут выплачивать военную контрибуцию Германии, пока он не наведет «должный порядок».

Пушки Монмартра становятся проблемой. Их защитники — тоже.

Кто они — и к чему стремятся?

— Я пошел взглянуть на знаменитые пушки Монмартра и на их знаменитых стражей, — записывает в эти дни в свой дневник Людовик Галеви, — зрелище, ставшее предметом паломничества многих жителей города. Улицы были почти пусты, но на самом верху холма, почти рядом с Мулен де ла Галетт, я действительно увидел орудия, нацеленные на Париж, и, поблизости, — их добровольного стража.

Я держался на почтительном расстоянии, но сержант подошел ко мне.

— Проходите сюда, — сказал он. — Для вас нет запрета. И видя, что я на него посмотрел с удивлением, пораженный таким потворством, он добавил:

— А! Я вижу — вы не узнаете меня... Но я же машинист из Большой Оперы, машинист сцены... Тот, у кого племянница в кордебалете.

Он мне назвал ее имя.

— Вы ее рекомендовали месье Перрену во время последнего из экзаменов... Она теперь уже стала второй корифейкой... Ну, узнали меня теперь? Входите, входите, взгляните на наши пушки!

Конечно, я тотчас вошел — но в тот момент, когда машинист сцены и дядя танцовщицы сказал «наши пушки», я прочел на первой из них надпись: «Дар палаты нотариусов Парижа».

— Ваши пушки! Ваши пушки! — сказал я своему новому другу. — Но вот, по меньшей мере, одна, которая принадлежит не вам, а парижским нотариусам!

— О! — смеется он. — Они не придут их искать, свои пушки. Они не вернутся. А мы охраняем наши пушки, чтобы помешать господину Тьеру

отдать их Бисмарку.

— Но у господина Тьера и нет такого желания!

— Не говорите так. У вас одно мнение о господине Тьере, у меня другое. Мы не поймем друг друга. Побеседуем на иную тему... Нужно надеяться, в Опере все хорошо?

Я спрашиваю, какие сведения он имеет о своей племяннице.

— У нее все в порядке. Она оставалась в Париже во время осады. Но один пожилой господин — любитель балета — постоянно заботился о маленьких парижских пленницах. Он посылал им то консервы, то шоколад, то чечевицу или картофель...

Он еще не окончил фразу, когда рядом возник капитан — сабля до самой земли, мягкие сапоги, важный, торжественный.

— Это еще что такое, сержант? Что это такое?! Вы не должны были его пускать! Это, наверное, журналист...

— Нет, капитан, это не журналист. Это мой хороший знакомый. Я за него отвечаю.

— Ну ладно... Если вы за него отвечаете — ладно... Но не забывайте инструкций! Никаких журналистов! Никаких записей в дневниках и блокнотах! Это инструкция!...Я этого не одобряю, но такова инструкция и нужно ее уважать. Я бы разрешил пускать сюда журналистов — лично я, я бы даже позвал их сюда. Что здесь такого? Добрые граждане, истинные республиканцы, охраняют пушки республики. Привет, гражданин!

Он удаляется. Я остаюсь наедине с сержантом. Еще несколько минут мы беседуем — и с его стороны это еще несколько слов о господине Тьере. Весьма бескомпромиссных.

...Нужно признать, что у простого машиниста сцены из Оперы — более реалистический взгляд на вещи, хотя он и не знает, что еще 16 марта Тьер принял в Париже высших должностных лиц и командиров правительственных войск, вместе с которыми были разработаны «окончательные решения с целью положить конец создавшемуся необычайному положению вещей».

— В Париже триста тысяч человек! О, несмываемый навеки позор! — пишет Бизе Ипполиту Родригу. — Триста тысяч трусов, триста тысяч подлецов, гораздо более преступных, по-моему, чем полоумные там, наверху. Как это гнусно! Когда я говорю — триста тысяч трусов, я неправ, мне следовало бы сказать — двести пятьдесят тысяч, так как около пятидесяти (и я в том числе) пришли отдать себя в распоряжение правительства. Несмотря на нашу малочисленность, несмотря на дрянное вооружение, несмотря на *недостаток боевых припасов* (это звучит нелепо,

но — клянусь вам — это так), мы бы пошли. Нас заставили топтаться и ожидать восемнадцать часов, мы не увидели ни одного старшего командира, не получили никаких распоряжений. Наши начальники батальонов не соблаговолили прийти и осведомиться о нас. Около двух часов на минуту появился мой г. Маникан, зять г. Дюфура, и больше не показывался. В полночь прибыл некто вроде штабного офицера и посоветовал нам разойтись по домам.

...Видимо руководителей операции не устраивала акция с участием «цивильных». Глубокой ночью на 18 марта, без сигнала военной тревоги были подняты на ноги регулярные войска. Они шли скрытно. Передовые части 88-го пехотного полка под командованием генерала Леконта стали тайно приближаться к артиллерийскому парку Монмартра. Часовой их заметил. Его тут же убили, а крохотный гарнизон, состоявший не более чем из двадцати человек, был немедленно схвачен и обезоружен.

«Пушки захвачены, — рассказывает Виктор Гюго, — но тут выясняется, что их нужно увезти. Для этого необходимы лошади. Сколько? Тысяча. Тысяча лошадей! Где их взять? Об этом не подумали. Что делать? Отправляют людей за лошадьми, время идет, Монмартр просыпается. Народ сбегается и требует свои пушки; он уже начал забывать о них, но поскольку их у него забирают, он требует их возврата; солдаты уступают, пушки отобрали, начинается революция».

Леконт приказывает стрелять в народ. В это время жители замечают, как некто в штатском снимает план баррикад на Монмартре. Это генерал Клеман Тома. Обоих расстреливают на месте их же солдаты.

Захват пушек не состоялся.

Тьер начинает получать телеграммы из Ратуши и Люксембургского дворца.

«10.30. Очень плохие известия с Монмартра... Войска отказываются стрелять».

«10.45. Баррикады начинают появляться в Менильмонтане».

«10.55. Солдаты здесь разоружены и братаются с восставшими; на бульваре Маджента наблюдается то же самое».

«11.20. В сторону Ратуши по Страсбургскому бульвару движется колонна... Национальная гвардия смешалась с солдатами линейных полков».

«13.00. В XI округе все потеряно. Восставшие хозяйничают там... Состояние возвращающихся с площади Бастилии солдат самое плачевное, они держат ружья прикладами вверх».

К 14 часам на площади Бастилии вместо одного, сорванного вчера по

приказу правительства красного знамени, появляются три.

Тьер решает немедленно вывести еще сохранившие лояльность войска из восставшей столицы, чтобы остановить разложение армии.

«В воскресенье 19 марта выдался солнечный теплый день, — свидетельствует История. С раннего утра десятки тысяч парижан — рабочие, ремесленники, женщины, национальные гвардейцы — вышли на улицы. Большие бульвары, площади столицы заполнились медленно движущимся потоком оживленных, радостных людей.

Впервые после долгих, казавшихся бесконечными, месяцев осады, нужды, голода, страданий рабочий Париж вздохнул свободно и счастливо. На улицах слышался смех, громкие восклицания, многие пели. После так стремительно и бурно развернувшихся событий вчерашнего дня, принесшего народу почти неожиданную полную победу, все, казалось, преобразилось. Яркое солнце возвращало весну. Тяжелая, страшная зима со всеми ее лишениями, бедствиями, напряжением ожесточенной борьбы осталась позади.

А в южных и западных кварталах столицы, на всех улицах, ведущих к дорогам на Версаль, творилось нечто невообразимое. В нарядных экипажах, в забитых до отказа поклажей фиакрах, в простых повозках, загруженных доверху чемоданами, сумками, тюками, родовая и денежная знать столицы, обитатели фешенебельных особняков и богатых домов торопливо, отталкивая и опережая друг друга, бежали из города.

Рядом с ними, а порою и смешиваясь с этим пестрым потоком, шли нестройными рядами, не в ногу, неохотно повинуюсь приказам офицеров, батальоны выводимых из восставшей столицы солдат.

Наблюдая это необычное зрелище — «великий исход» буржуа из Парижа, — рабочие и работницы весело и беззаботно хлопали в ладоши и напутствовали их крепким галльским словцом. Они радовались этому бегству — при свете солнца разлетались ночные совы.

Но в чьих руках находилась власть?.. Создано ли новое правительство? Даже на другой день после победы восстания это было еще абсолютно неясно.

С тех пор как Тьер бежал 18 марта в Версаль, так называемого «законного» правительства больше не существовало. Правда, оставались еще министры, укрывшиеся в подвалах Министерства иностранных дел. Они ждали расправы, как об этом впоследствии откровенно рассказал военный министр Лефло. Но увидев, что они никому не нужны, использовали первую возможность, чтобы улизнуть в Версаль».

— Уже перестали думать о вчерашнем дне и пока еще не думают о

завтрашнем, — свидетельствует Бизе. — Издали все это кажется страшным, не правда ли? Ну а вблизи — так только смешно. Клеман Тома и Леконт убиты вольными стрелками и пехотинцами. Это ужасный и гнусный факт, но единичный.

Весь Париж на улице, в штатском, с сигарой в зубах спокойно собирает новости. Те же, что там, наверху, едва решались показываться из своей норы. Нет, дорогой друг, нет! Никогда Париж не поднимется после этого позора... Все это могло бы заставить лопнуть от смеха, если бы не являлось верным признаком гибели самого общественного устройства. Что касается грабежей — «Journal officiel» тысячу раз солгал! Не похитили ни одной иголки! Они там, наверху, дисциплинированные, и первый из тех, кто украл, был бы немедленно расстрелян. Монмартр совершенно доступен. Консерваторы прогуливаются туда, и их принимают там очень вежливо. Вчера, в воскресенье (была хорошая погода), город выглядел просто празднично!.. Даю вам честное слово, я ничего не преувеличиваю!..

Вчера меня окликнули два монмартрца: «Эй! Гражданин из 6-го! Здорово идет игра! Реакция утоплена, социальная революция спасена!» А я в ответ: «Милые ягнятки, а вы подумали о пруссаках? — Каких пруссаках? — Да пруссаках из Пруссии, черт возьми! Они вот-вот свалятся нам на голову! — Не врешь? — Ей Богу!» — *Они, после некоторого раздумья:* «Ба! уж на этот раз мы зададим им трепку, твоим пруссакам! — Да, но только на этот раз (ответил я, пристально глядя на парня), на этот раз нельзя будет показывать им свой зад, как в прошлый раз!» Если бы вы видели выражение лица у этого типа, вы бы расхохотались. Взгляд его ясно выражал: «Ишь ты! А он меня знает!»

Все лавки открыты; о завтрашнем дне никто не думает, не понимают ничего! Париж сейчас одурел, обалдел. Держу пари: я встану, где захотите, и надаю оплеух сотне первых встречных, ни один не ответит. Это невероятно! Я был жесток, очень жесток к франтоватым господам, которые оплакивали свои доходы, свои прибыли и т. д.: «Сбегайте-ка за ружьем и присоединяйтесь к нам!» — и они ушли, не сказав мне в ответ ни слова.

Каюсь в своей ошибке: я правильно оценил возможность восстания, но я думал, что Париж еще сохранил хоть несколько капель крови в своих жилах. Я ошибся, простите!

Центральный комитет, не зная, что с собой делать, попробует устроить выборы, чтобы спрятаться за всеобщим голосованием. Мы увидим, окажется ли Париж настолько труслив, чтобы принять участие в этом голосовании. Под всеми этими беспорядками кроются козни реакционеров. А за всеми ними стоят католики!!

В общем, не беспокойтесь, никакая опасность нам не угрожает. Париж пал слишком низко, чтобы быть кроважатым. Революций у нас больше не бывает. Есть лишь пародия на революцию. Преступление может произойти лишь в порядке редкого исключения. Армия оставила нас. Скатертью дорога!..

На 22 марта назначено то, чего так не хочет Бизе, — выборы в Генеральный совет Коммуны города Парижа, который должен принять на себя всю полноту государственной власти.

Именно в этот день Версаль впервые показывает зубы.

Убийца Пушкина — Жорж Дантес, уже постаревший, слинявший, — вместе с виконтом де Молина возглавляет «мирное шествие к Вандомской площади». Две тысячи элегантно одетых господ, держа пистолеты в карманах, помахивают тросточками, в которых скрыты стилеты. Их цель — захватить Штаб Национальной гвардии, неожиданно, молниеносно. Но первый же залп, данный в их сторону по команде генерала Бержере, обращает всю свору в паническое бегство.

Обстоятельства заставляют руководство Коммуны отложить выборы до 26-го.

27-го реакционное Национальное собрание в Версале объявляет результаты выборов недействительными.

Но и тут руководство Коммуны безмятежно спокойно.

28 марта в «Le Cri du Peuple» опубликован опус Жюля Валлеса, своеобразное стихотворение в прозе, обращенное к малышу, играющему у баррикады.

«Восемнадцатое марта спасло тебя, сорванец! Ты должен был, подобно нам, расти во мраке, утопать в грязи, истекать кровью, изнывать в позоре, в невыразимой скорби обездоленных.

Теперь с этим покончено!

Мы пролили за тебя кровь и слезы. Ты унаследуешь наши завоевания.

Сын отверженных, ты будешь свободным человеком!»

Пока Коммуна празднует, в Версале нарастает тревога. Ходят слухи, что к резиденции свергнутого правительства приближается сотысячная толпа.

«Если бы нас атаковали 70 или 80 тысяч человек, — признается Тьер, — то я не поручился бы за стойкость нашей армии».

Но никто не приходит.

«Париж — город иллюзий, — напишет семь лет спустя Артюр Арну в своей «Истории Парижской Коммуны». — Большинство его населения так же горячо хотело избежать междоусобной войны, как и было полно

решимости отстаивать свои права. Оно не допускало, что во Франции найдется французское правительство, которое возмечтает, захочет и прикажет начать ужасную истребительную войну против первого города в мире».

Такое правительство нашлось. 2 апреля 1871 года версальцы перешли в наступление. Грохот пушек потряс Париж.

За три дня до начала этих событий Бизе увез Женевьеву в Компьен.

Это выглядит невероятно: ведь в Компьене — пруссаки!

Но логика в этом есть.

Он стоял перед выбором, где любой вариант был невыносим.

— Я покинул Париж, потому что мне угрожала опасность быть причисленным к подозрительным или быть вынужденным записаться в один из *благонадежных батальонов*. Мне это было решительно безразлично. Я был бы счастлив причинить этим господам любое зло, на какое я способен, но Женевьева не в состоянии вынести новые и столь тягостные волнения... Я верил в честность моих сограждан. Увы! все они мерзавцы, безумцы или трусы.

...2 апреля версальцы заняли парижский пригород Курбева, через который в Париж поступала значительная часть продовольствия.

— Боюсь, что эта ужасная победа Версаля еще не конец! К тому же эти типы из Версаля неопишимо подлы! Все эти мошенники, предатели, сводники всякого рода производят престранное впечатление во дворце короля-солнца! Какая грязь!

...Бисмарк наложил строжайший запрет на общение своих войск с населением. С этой стороны опасность не грозила. Бизе, одинаково не способный принять ни Коммуну, ни ее противников из Версаля, выбрал как бы «нейтральную», хотя и захваченную немцами полосу. Оккупированы были 43 департамента, так что вариантов, в сущности, не имелось.

— Здесь мы совсем как в Германии. В Компьене расположены четыре тысячи пруссаков. Они много говорят о походе на Париж. Считаю себя обязанным признаться, что поведение наших врагов заставляет меня краснеть за поведение наших парижских братьев. Здесь уважают женщин, семью, собственность. Если бы Сессе, этот второй Трошю, пожелал действовать, все уже было бы кончено.

Жан-Мари Сессе руководил буржуазными батальонами Национальной гвардии, к которым был близок Бизе. Но после провозглашения Парижской Коммуны Сессе распустил батальоны и перебрался в Версаль.

— Что будет с Парижем?.. Куда мы идем?.. На каждой улице при помощи динамита взорвут несколько домов, чтобы устроить таким образом

быстро и прочно баррикады! Захватывают кассы страховых обществ, железных дорог и проч. Упраздняют квартирную плату, арендные договоры и т. д. Так не может продолжаться, это невозможно! Но пока все это кончится, мало ли что еще случится!

Как явственно слышен голос Эме!

Компьен все же не идеально спокойное место. В начале апреля Бизе перебираются в Везине.

— Мы застряли здесь без вещей, без книг, и никакой возможности вернуться в город! Вчера дрались. Сегодня палят пушки (эге, держись, опять начинается!). Ну и время! Ну и страна! Ну и люди! Ну и нравы!..

Людовик Галеви вносит запись в свой дневник.

Четверг 25 мая.

Сен-Жермен. Под моими ногами курится река в клубах утреннего тумана. Громада Монт-Валерьен возникает в радостных лучах солнца. Пушки бьют через равные промежутки по Парижу. При каждом выстреле легкое облачко дыма поднимается к небу. Опершись на балюстраду, я долго смотрю, как Париж бомбардируют французы.

Есть ирония в том, что Тьер обстреливает в этот момент укрепления, построенные по его собственному приказу.

Париж в огне.

Два англичанина обедают рядом со мной, в большом зале отеля «Резервуар» и я слышу, как один говорит другому абсолютно бесстрастным тоном: *Montretout is the best place to see Paris burn.* («Монтрету — лучшая точка, чтобы видеть, как полыхает Париж».)

В то время как англичане дают мне столь ценные сведения, мальчишка-газетчик кричит под окошком отеля: «Покупайте последний выпуск «Petit Moniteur». Горящий Париж! Одно су, большие пожары в Париже!»

А рядом со мною какой-то противный старик говорит официанту:

— Бифштекс с кровью, я сказал вам, кровавый бифштекс!

Так... Значит, именно Монтрету — лучшее место, откуда виден горящий Париж! Англичане — практичные люди, они умеют выбирать наилучшее направление... Что ж, пойдём в Монтрету! Погода великолепна и клубы дыма поднимаются прямо к небу. Полно народа.

— Что это полыхает вон там?

— Министерство финансов.

— А там, чуть левее?

— Пале Руайяль.

— А вон там, справа?

— Да это же Государственный совет!

Вдруг громкий взрыв и густое облако дыма. Это Люксембургские пороховые склады.

Англичане уже тут как тут... У них три бинокля... три... Один полевой... один маленький... и подзорная труба на подставке... Время от времени они сверяются с планом Парижа и что-то заносят в маленькую записную книжку. Они расплылись в улыбках — насколько способен к улыбке рядовой англичанин. Они выбрали дивное место! Погода отличная, их бинокли прекрасны — и пылает Париж! Время от времени они присаживаются на переносную скамеечку. Они ничего не забыли... у них собственная скамеечка. Ничто так не раздражает, как эти два англичанина, расплывающиеся в улыбках. Они вызывают желание взглянуть на пылающий Лондон...

...Бизе слышит грохот пушек, стреляющих по Парижу.

— В течение двенадцати часов нас оглушала канонада. К нам приходят беженцы из Курбева, Нейи и т. д., и все в один голос говорят, что предпочитают национальных гвардейцев.

...Как понять эту фразу Бизе? А очень просто! Версальцы уже заняли и Курбева, и Нейи — и там воцарился террор.

— Мы здесь, увы, в полной безопасности, — продолжает Бизе. — В Рюэле могут сражаться, а в Везине пруссаки у себя дома. — Их патрули множатся, но это не создает неудобств, и, по всей вероятности, они не займут Везине. — Через несколько часов исполнится месяц со дня восстания, но ничто, абсолютно ничто не дает возможности предвидеть, когда же наступит конец этому развалу.

Пруссаки разоружили национальных гвардейцев в Пюто, Карьер, Сен-Дени и др. Округа Сены и Уазы, конечно, не состоят из сторонников Коммуны, но они объята великим отвращением к правительству Версаля, и, по правде сказать, есть за что! Циркуляры г. Тьера, по-моему, совершенно чудовищны как с точки зрения политики, так и с точки зрения гуманизма. Солидные военные признают, что взять Париж более чем трудно. Нейи, Курбева, Медон, Шомар были разрушены за две недели перестрелок больше, чем за пять месяцев осады. Повреждена Триумфальная арка... Я совершенно утратил мужество и боюсь, что у нас нет больше никакого будущего.

Пойду сейчас в деревню, чтобы посмотреть там пианино. Хочется попробовать поработать, забыться. Призывают благонадежных национальных гвардейцев. Давно пора! Что до меня, то я не шевельнусь. Меня одинаково тошнит и от левой, и от правой, и от центра...

Наполеон, Трошю, Тьер, Кюзере — все, на мой взгляд, одинаково глупы и отвратительны. Кто следующий?..

Часть позиций Коммуны захвачена и версальцы бушуют. Казни, аресты.

Людовик Галеви вносит новую запись в дневник.

«Везут арестантов. Сначала — два фанфариста и пять или шесть жандармов с револьверами в кулачищах; потом, между двумя рядами солдат, пленники: женщины, старики, парнишки двенадцати лет, закутанные в шинели национальных гвардейцев, доходящие им до пяток... Младенец восьми или десяти месяцев на руках у матери! Почти все арестованные — с обнаженными головами. За конвоем — повозка, и в этой повозке — труп огромного старика с длинной седой бородой. Рядом с трупом — напряженные и постоянно ударяющиеся о борт повозки двое раненых. В той же повозке — женщина, связанная по рукам и ногам: говорят, что она убила капитана ударом ножа. Очень бледная, очень спокойная. Через разорванное платье видно обнаженное плечо. Волосы в беспорядке. Сзади повозки — Человек в кандалах между двумя конными конвоирами. Арьергард из восьми или десяти уланов. Один из них, самый последний, вдруг останавливается на мгновение и тихо шепчет: «Это неслыханно, чтобы в Париже... это неслыханно! И баррикады, и баррикады... и ружейные залпы... и канонада...»

Старик из толпы обращается к нему с вопросом:

— Вы не проезжали случайно по улице Эшикье? Вы не знаете, что там творится? Есть там пожары — на улице Эшикье?

Но улан, вдруг заметив, что отстал от товарищей, хлещет лошадь, опрокидывает старика на землю и пускает коня в галоп, повторяя:

— Это неслыханно! Это неслыханно! Мы поднимаем старца с земли... Под подозрением все».

— Вчера меня задержали в Сен-Жермене; мне предложили предъявить документы, — рассказывает Бизе. — Женевьева была ни жива, ни мертва!.. А мне пришлось поговорить с полицейским комиссаром, который оказался очень любезным и посмеялся вместе со мною над моим приключением. Должен признаться, что мне совсем не до смеха и будущее кажется мне во Франции невозможным. Когда восстание будет подавлено — этого уже не долго ждать, несмотря на слабоумие некоторых генералов, — тогда начнут сводить счета... Между неистовствами белых и красных порядочным людям не найдется места. Музыка во всем этом нечего будет делать. Придется покинуть родину. Куда я поеду: в Италию, Англию или Америку?.. Перед всеми нами встанет грубый и прозаический вопрос хлеба

насущенного. Те материальные блага, которые останутся у нашей бедной Франции, будут, как всегда, разделены между интриганам и ничтожествами. Одним словом, я совсем пал духом и ни на что здесь больше не надеюсь. Германия, страна музыки, отныне закрыта для всякого, кто носит французское имя и в ком бьется сердце француза. Все это грустно! Жизнь так хорошо началась для нас! По счастью, во мне еще сохранилась какая-то энергия, и как только возникнет путь к спасению, я им воспользуюсь. Но представится ли он? Будем надеяться.

Пушки рычаг с необыкновенной силой. В эту ночь я ни на минуту не сомкнул глаз. Этот ночной шум натолкнул меня на ряд философских размышлений, отнюдь не радостных. Я утешался тем, что Женевьева спокойно спит рядом, и мечтал о будущем, которое, может быть, вознаградит нас за все наши горести. Я снова взялся за работу, и к концу лета у меня будут две законченные оперы.

Уже два дня я не знаю ничего нового. Пойду за новостями через час и занесу это письмо на почту, — пишет он Леони Галеви. — Вчера я повидал кое-кого из наших знакомых и могу вас уверить, что 11 мая наши вещи и мебель были не тронуты. Кстати, злодеяния Коммуны в отношении частной собственности весьма преувеличены. Многих друзей моего возраста в Париже даже не потревожили.

Два дня тому назад я вернулся из Версаля в бешенстве. Все, что было в Париже бесчестного среди «приличных» людей, собралось в отеле «Резервуар». Там открыто говорят о возвращении Наполеона III... и в каких выражениях! Я не удержался, чтобы не сказать очень много горького одному господину, который, правда, не стоил этого труда и который, кстати, имеет привычку проглатывать любые оскорбления, не отвечая на них.

Что-то выйдет из всей этой грязи?.. Chi lo so?

Впрочем, смутное время, переживаемое нами, имело прецеденты в нашей истории, и каждый раз удивляешься той быстроте, с какой французская нация низвергается в пропасть и почти немедленно поднимается из нее. Осада Парижа Генрихом IV была одной из самых тяжелых эпох для Франции и наиболее тяжелой для Парижа. Полгода спустя страна достигла высокой степени процветания, которого, быть может, никогда больше не достигала впоследствии, несмотря на все громадные успехи цивилизации...

Мы проводим жизнь на крышах, террасах, холмах, бельведерах и прочих возвышенных местах, — пишет он две недели спустя, 27 мая 1871 года из Везине. — С картой в руках стараемся ориентироваться и догадаться, какая участь постигла наши бедные вещи. До сих пор нас все

устраивает: улица Лепелетье^[6], улица Виктоуар^[7] и улица Дуэ^[8] нам кажутся нетронутыми. Газеты, преувеличивающие, между прочим, размеры и без того ужасающих потерь, не упоминают ни одного пожара в нашем околотке. Банда поджигателей, разбойников, каннибалов, которая накинута на Париж и которой, я осмеливаюсь надеяться, люди трезвого ума не будут придавать политической окраски, уже потеряла главных своих вожаков. Вчера я разговаривал с одним офицером, вернувшимся из Парижа. Бедняга сильно потрясен: солдаты разъярены и расстреливают немного без разбора. Я беспокоюсь о двух-трех друзьях, любителях приключений и любопытных при подобных обстоятельствах свыше меры... Пасси в ужасном состоянии. Вчера, казалось, все кончилось, а несмотря на это, в девять часов вечера мы увидели громадный пожар в Париже: поговаривают, что это горят Объединенные склады. — Вероятно, не замедлят избавить Париж от всех тех негодяев, и особенно подлых тварей, которые играли какую-либо роль в этой ужасной свалке и, наконец, мы вздохнем спокойно. Я поеду в Париж, как только это станет возможным, но сейчас еще въезд туда, а особенно выезд, категорически запрещены.

...В этот же день, 27 мая, Людовик Галеви делает обширную запись в своем дневнике.

«Нынче утром, вооружившись пропуском, дающим право беспрепятственного передвижения по Парижу, мы сели — Б. и я — в открытый грузовой экипаж на площади Версальского дворца. В эту повозку со скамейками нас набилось *пятнадцать*. Цена — с головы по три франка. Кучер подрядился доставить нас к решетке авеню Ульрих (бывшего авеню Императрицы).

Моим соседом оказался хозяин столярной мастерской из Батиньоля. Конечно, он сразу мне стал рассказывать о своих делах. У него дочь — она замужем и живет в Версале, он о ней очень скучает, вот и явился ее повидать, а сейчас возвращается. Он оставался в Париже во время Коммуны — он вообще все воспринимает с философским спокойствием.

— Здесь все преувеличивают, — говорит он. — Не знаю, но я очень легко попадаю из Парижа в Версаль и обратно. Нужно только идти очень спокойно, засунув руки в карманы. Конечно, все то, что творится, — печально, но зачем тратить время на вздохи, когда вокруг столько курьезного и интересного — этого ведь больше не увидишь уже, а сколько потом можно будет обо всем рассказать!

Мы проезжаем через руины Сен-Клу — Сен-Клу больше нет! Мой сосед реагирует на наши восклицания.

— Да, конечно, ужасно, — говорит он. — Но какие развалины!

Никогда не видал такого. И потом — что вы хотите: это ж война!..

Мы въезжаем в Булонский лес. Путь становится трудным. Дорогу перерезают траншеи, перегораживают поваленные деревья. Между озерами нам приходится выйти из нашей повозки — дальше ехать нельзя.

Бои в городе еще не кончились, мы слышим и ружейную перестрелку, и канонаду. Вот на земле, в траве, бумаги — почерневшие, искореженные огнем, ветер носит их пепел. Подбираю отрывок: «Учитываемые налоги. Рента 3 %...». Это фрагмент документа, оформленного на имя какого-то месье Демаре... Одна из бумаг сгоревшего Министерства финансов.

Мы на бывшем авеню Императрицы. Ни одного открытого окна! Ни одного экипажа. Ни одного прохожего. А уже 10 утра. Вокруг арки Звезды — палатки, ружья в козлах, два-три часовых; на Елисейских Полях — то же безлюдье и тишина. Входы в подвалы задраены. На перекрестке у бульвара Османна чуть оживленнее, есть прохожие, пять или шесть лавок открыты, крытый экипаж ищет клиентов. Мы подзываем владельца, и он нас тепло принимает.

— Вы поверите, — говорит он, — это мой первый выезд после баталии, не нужно только ездить в сторону площади Бастилии и Пер-Лашез, туда путь закрыт.

Мы в центре Парижа.

Я упорный коллекционер газет, народных рисунков и карикатур. С месяц тому назад я писал одной хорошей женщине, бывшей хористке Оперы, содержащей сейчас магазинчик на улице Мучеников, чтобы она отложила для меня по одному экземпляру всего, что вышло во время Коммуны. Мы едем в сторону улицы Мучеников. В районе, примыкающем к вокзалу Сен-Лазар, уже воцарилось бывшее оживление парижской жизни. Моя продавщица передает мне большой сверток.

— Забирайте его поскорее, — говорит мне она. — Сейчас не самое лучшее время для коллекций подобного рода. Все версальские полицейские возвратились в Париж и всюду суются, опять начиная нас мучить. Вчера вечером уже приходил один шпик — хотел отобрать ваш заказ.

Время от времени слышно, как на Монмартре бьют версальские батареи по кладбищу Пер-Лашез, где идет последняя битва Коммуны.

Суббота, 3 июня.

Нет ничего удивительного в этом бурном ренессансе Парижа. Сейчас половина девятого вечера, все магазины открыты, кафе переполнены; толпа — шумная, оживленная и веселая, хотя, правда, на лицах есть оттенок какого-то недоумения, как же все получилось так легко и быстро! Омнибусы и экипажи беспрепятственно ездят по улицам, больше нет

канонады, в сотнях окон развеваются трехцветные национальные флаги.

Нынче вечером возобновляет спектакли «Жимназ»: играют «Ужасных женщин» Дюменуа и «Великую барышню» Гондине. Я поднимаюсь по лестнице и не без волнения захожу за кулисы, где полно одевальщиц и рабочих сцены. Ландроль тоже там.

— А вы знаете, — спрашивает он, — что мы играли ежевечерне и при Коммуне? А 21 мая показали премьеру «Ужасных женщин» с Дескле в главной роли и при переполненном зале.

— С даровыми билетами?

— С платными. 2500 франков дохода. В императорской ложе — многие члены Коммуны. После первой пьесы я пошел к себе разгримироваться, Менсиньи мне сказал: «А версальцы уже взяли Пасси, они в Париже. Похоже, что завтра нам уже не придется играть». И мы не играли. Зато мы сегодня первыми возобновляем сезон.

Ландроль говорит с трогательной гордостью; это не только прекрасный актер, он и человек прекрасный, всем сердцем любящий эти старые стены, где он имеет столь большой и законный успех.

Я поднимаюсь к Дескле.

— Ах, — говорит мне она, — я себя чувствую превосходно. Но это множество бомб! Повстанцы захватили наш дом и стреляли из окон моей квартиры в версальцев, а версальцы палили в меня, в дом № 77 на бульваре Маджента.

— А где были вы в это время?

— Где я была? Ну, конечно, в подвале! Все жильцы дома удрали в подвал, но когда я туда спустилась, там была уже масса народа, все жители, и все торговцы, и дети кричали, и женщины плакали и молились, считая, что пришел их последний час — они каялись (правда, шепотом!) в самых различных грехах! Ну, и кончилось тем, что я скрылась в какой-то дырке сзади комнатки нашей консьержки, это что-то вроде хранилища для бутылок под толстыми сводами. Сезарина, моя старая няня, притащила туда кресло, столик и лампу, и я села повторять мою роль в «Ужасных женщинах». Було, мой старый пес, устроился у моих ног, Сезарина бормотала молитвы. Вдруг мне захотелось есть. Я сказала Сезарине, она проскользнула в столовую за кусочком холодного мяса — и тотчас же вернулась назад, потрясенная, оживленная и дрожащая. И она мне сказала: «больше нет нашей двери, больше нету столовой, больше нету буфета и холодного мяса — одни крошки, ах, это нужно видеть, нужно видеть, мадам!»

Попала бомба — и мне некуда пригласить вас пообедать, но зато все

же в моем окошке трехцветное знамя, зал полон сегодня, и я имела успех.

...6 июня Жорж Бизе сообщил Ипполиту Родригу:

— Наконец-то я пишу вам из Парижа. Наш дом получил порядочное число пуль, но квартира наша совершенно не пострадала, ни одно стекло не шелохнулось! Дом, в котором живете вы, и оба ваших владения *совершенно не тронуты!* Стало быть, вам повезло!

Вид Парижа относительно хорош: много народа, много движения и никаких национальных гвардейцев!..

Итак, все в порядке? Париж ожил, Коммуна разгромлена...

Это одна сторона медали.

Есть другая, омытая кровью.

Поэт Жан-Батист Клеман, член Совета Коммуны, пишет:

Детишки, вдовы по дорогам,
Осиротев, идут, идут —
В крови лежит Париж восстаний,
Он истекает нищетой.
Неделя страшных испытаний!
Версаль ликует — выиграл бой!

Да, Коммуна разгромлена. И в Париже расстрелы — как в 1848-м. Не успевают закапывать трупы казненных — их слишком много. Используют даже парижские скверы.

«Под густой растительностью, среди цветов и листвы странно приподнятых клумб, — свидетельствует Камилл Пеллетан, — зловеще торчали из-под земли плохо закопанные ноги, восковые руки в обшлагах Национальной гвардии, разлагающиеся лица с остановившимся мертвым взглядом. Ко всему весеннему обновлению примешивалось впечатление неизгладимого ужаса. Удушливый запах гниения, от которого делалось дурно, заглушал аромат весны. А ночью, когда вокруг сквера Сен-Жак понемногу затихал шум Парижа, слышно было, как из-под зеленых покровов земли раздавался ужасный шепот, слышались сдавленные стоны... Повозки разгружались с большой поспешностью, и случалось, что несколько погребенных еще дышало и хрипело в общей яме».

— Неужели нет промежуточной ступени между этими безумцами, этими разбойниками и реакцией? — пишет Бизе Галаберу. — Есть от чего прийти в отчаяние!.. К несчастью, в рассказах нет ничего преувеличенного. Убийства и пожар введены в принцип политической системы! Как это

гнусно! Что же теперь будет? Неужели мы вернемся к старой законной монархии?! Тогда это будет лишь передышкой с революцией на горизонте.

«ТЕБЕ ВНИМАЮТ ТЕ, ЧЬЯ МЫСЛЬ ТУПА»

Впервые после долгого перерыва, у импозантного здания Оперы на улице Лепелетье вновь толпа, вновь огни у подъезда.

— Как? Ни одного билета?

— Ни одного! — отвечает кассир.

— Ничего не осталось? Совсем ничего?

— Есть только императорская ложа.

— Ну, дайте мне место в императорской ложе.

— Простите?

— Один билет в ложу.

— Один би... Один билет в эту ложу? Ну уж нет, месье, извините! *Эту ложу мы не раздираем на клочья.*

...12 июля 1871 года. Большая Опера возобновляет спектакли. Сегодня — «Немая из Портичи», в память Обера.

Зал полон, — но нет прежнего блеска. Только одна декольтированная женщина, всего только одна! В центральной ложе напротив сцены — китайцы, члены посольства. Они приехали в сентябре прошлого года и изрядно побегали за правительством — из Парижа в Тур, из Тура в Бордо, из Бордо в Париж, из Парижа в Версаль и теперь вот обратно. Они обрели, наконец, в лице Тьера реальную власть, способную сказать «да» или «нет» в ответ на их проблемы.

Галеви и Бизе тоже пришли на спектакль. Изящно одетая дама, мать одной из танцовщиц, посылает им обворожительные улыбки.

— Ах, — вздыхает она. — Оперы больше нету! Где гусары с золотыми цепями, где гренадеры из императорской свиты в блестящих мундирах со сверкающими галунами. Опера без государя и без двора... Это невероятно. У нас нет больше Оперы!

— Если бы матери балерин формировали общественный строй, они, бесспорно, проголосовали бы за монархию! — смеется Людовик, наклоняясь к Жоржу Бизе. — Я много лет знаком с этой дамой. Благосклонностью и мамаша, и старшей дочери пользовался один из моих друзей. Он явился однажды, как обычно, около четырех. Звонит. Мамаша сама выходит к двери — это же простые люди! «Ах, дорогой мой месье, мы не можем принять вас сегодня! Если б вы знали! Если б вы только знали!»

И, обернувшись назад, она шепчет — радостно, задыхаясь от счастья и раздувшись от гордости: «У нас король! У нас король! Сам! Он там! Понимаете? Я не могу вас пустить! Завтра! Завтра!» — и захлопывает дверь перед самым носом. Ничего! В революцию был взят реванш.

Спектакль начался. Спектакль идет. Между третьим и четвертым актом оркестр вдруг исполняет фрагмент из «Манон Леско». Занавес поднимается. Артисты Оперы, окружив бюст Обера, поют «Молитву» из «Немой». Потом они возлагают лавровые и пальмовые ветви к подножию постамента.

Бизе и Людовик неплохо знали старого композитора — ведь он был директором Консерватории в течение стольких лет!

— Я как-то зашел к нему, — вспоминает Людовик. — Он сидел за работой.

— Кончаю первый акт новой оперы.

— На чье либретто?

— Эжена Скриба.

— А как называется, что за сюжет?

— «Манон Леско».

— О! Несравненный шедевр!

— Роман? Вы о нем говорите?

— Ну да! Вы согласны?

— Мой Бог! Я его не читал!

— Вы пишете оперу «Манон Леско» — и не читали романа?

— Ну правда же — нет!.. Не читал... Я порылся в своей библиотеке...

Но у меня мало книг... Я не нашел там «Манон Леско».

— Так взяли бы томик у Скриба...

— Скриб! Я совсем не уверен, что он тоже прочел! Ему рассказали сюжет — так, в общих чертах. Читать? Скриб никогда даром времени не теряет.

— ...Мне кажется, что Обер вообще вряд ли что-то читал, — замечает Бизе.

15 июля — отпевание праха Обера в церкви Троицы — Trinité. Из всех парижских церквей эта, пожалуй, больше других схожа с театром. Сегодня она переполнена. Множество женщин — молодых и красивых, весь балет Оперы, все студенты Консерватории. Оркестр и хор несравненны. Это уже не церковная служба, а перемежаемый каноническими текстами великолепный концерт. Кажется, еще минута — и вспыхнут бешеные аплодисменты. Ни духовенство у алтаря, ни внушительный катафалк не снимают ощущения музыкального праздника.

Выходя вместе с прочими из Trinité, Галеви и Бизе слышат, как один из служителей доверительно сообщает пожилой даме:

— Мы сейчас перегружены: венчания, крестины, похороны! Ну конечно! Кому могло прийти в голову венчаться во время войны или при Коммуне! Когда умирали простые люди — понятное дело, их немедленно хоронили. Но люди из общества... Нет! Никто не желал быть похороненным в такие дни. Пришлось сохранять их в подвале. Вот этот, которого сейчас выносят...

— Маэстро?

— Ах, он был музыкантом? То-то я смотрю — откуда так много артистов... Так вот — маэстро умер то ли 12, то ли 13 мая. Сегодня отпели его, наконец. Сегодня его похоронят. Через два месяца после кончины. А сколько еще ждут своей очереди у нас в подвале!..

...Кончина Обера меняет весьма многое в музыкальном Париже. «Бедняга не смог пережить уничтожения всего того, что составляло его жизнь, — замечает Бизе. — Если бы захотели наградить директорством в Консерватории наиболее видного музыканта, следовало бы назначить Тома. «Гамлет» — крупное произведение, стирающее все мелкие погрешности этого почтенного и достойного уважения человека... Что же касается второго претендента, то его личная жизнь недостаточно чиста, чтобы можно было допустить, что ему доверят школу для молодых девушек. Вероятно, это мнение не разделяется его назойливой и нудной семьей, но я надеюсь, что оно совпадает с мнением министра».

Под «вторым претендентом» Бизе подразумевает Шарля Гуно.

Тома действительно назначают, и Бизе посылает ему поздравительное письмо.

Тома издавна считается другом семьи Галеви — и после женитьбы Бизе на Женевьеве даже нанес визит новобрачным, оставив в альбоме новоиспеченной мадам автограф с темой Офелии из своего «Гамлета». Поэтому, узнав о вакантной должности профессора композиции, мадам Галеви написала письмо, которое, по ее мнению, Бизе должен был немедленно передать новому директору.

— Мое нежелание просить Тома о должности, — заявил ей Бизе, — это не скромность, ее я абсолютно лишен, — но чувство собственного достоинства. Я не считаю себя достаточно известным, чтобы просить об этом.

Амбразу Тома действительно необходимо срочно заместить эту вакансию. Он предлагает ее Шарлю Гуно. Гуно, однако, сейчас пребывает в Англии — у него так запутались взаимоотношения с женой, что он не хочет

ради не столь уж значительной должности возвращаться в Париж. Тома назначает профессором композиции бесцветного музыканта Базена, преподававшего ранее здесь же, в Консерватории, сольфеджио и гармонию, а на освобожденное им место — композитора Дюпрато.

— Гуно отказывается потому, что — там, где нужно выполнять какие-то обязанности, его всегда нет, — замечает по этому поводу Бизе в письме к Леони Галеви. — Пусть Базены, Дюпрато и Эльвары ведут себя так нелепо, как каждому из них вздумается. Вы добры, очень добры, что подумали обо мне в этой связи; это еще одно лишнее доказательство вашего расположения ко мне, за которое я благодарю вас самым нежным образом...

Но мадам Галеви не унимается — и Бизе снова вынужден давать ей объяснения.

— Несколько особый характер моих дружеских отношений с Амбруазом Тома вынуждает меня быть сдержанным. Он очень ко мне расположен, и каждый раз, когда он говорит со мной о моей музыке, он употребляет такие выражения, которые я не решусь из скромности повторить. Если бы в музыке я занял то положение, которого меня считают достойным Тома и Ребер, мне нечего было бы больше желать. Кроме того, Тома признателен мне за мое поведение на премьере «Гамлета», когда музыканты по тупости или по злобе осуждали это поистине значительное произведение, что привело меня в дикую ярость, и это ему передали. Но он — директор Консерватории и как таковой должен быть *консервативным*. Он прав. В последний раз, когда я его видел, он сказал мне: «Я только что зачислил несколько профессоров. Ничего не предложил вам, так как не было ничего достойного вас». Я умею читать между строк и понял, что в настоящий момент я бы его крайне стеснил. Мои произведения не пугают Тома, он страшится моих идей. Я его понимаю и одобряю. И хочу избежать всего, что можно принять за способ воздействия на него в мою пользу. — Поэтому я не отнесу вашего письма Тома, ибо в нем есть вещи слишком лестные для меня, и если я вручу ему письмо лично, невозможно будет допустить, что я этого не знаю.

...Правда, он обещает, что еще раз заглянет к Тома.

Мадам Галеви совершенно ясно, что он никуда не пойдет. Она решает действовать за спиной непутевого зятя.

Бизе приходит в ужас, когда в его руки случайно попадает письмо тещи, присланное ею Женевьеве для передачи Аланзье. Госпожа Галеви просит временного администратора Большой Оперы о постановке «Ноя» и заодно — о месте главного концертмейстера для своего зятя. Бизе и сам на

это надеется. «С 1 ноября я, вероятно, получу должность концертмейстера в Опере. Это должность, которой не пренебрегали ни Герольд, ни Галеви. Я не буду особенно занят, а жалованье относительно приличное: пять-шесть тысяч, и кроме того переложения партитур и пр.» — пишет он Галаберу. Но вмешательство госпожи Галеви только усложняет проблему. «Аланзье относится ко мне столь тепло и сочувственно, что он *не простил бы мне*, если бы я допустил какое-либо воздействие в мою пользу. Итак, абсолютное молчание по поводу меня и предоставьте мне самому вести мои дела», — молит Бизе.

Но мадам Галеви не унимается. Она вышивает экран для камина и посылает с ним зятя к жене Тьера.

— Благодарю вас, дорогая госпожа Галеви, за ваши заботы о моей карьере и выгодах. По правде говоря, я никогда не был ими избалован. Это, наверное, объясняется моим недостаточно гибким характером. У меня очень мало склонности к тому, что называется светом, и еще меньше уважения к нему. То, что называют *почестями, чинами* (во множественном числе), *званиями* и т. д., внушало бы мне глубокое отвращение, если бы я не был к ним так равнодушен. Из всех моих товарищей я один из двух или трех, которые добились хорошего артистического результата, правда скромного, но серьезного и честно достигнутого. Я видел, как Жюль Коэн и другие холуи императорского двора захватывали положения, должности, на которые больше всех имел бы право я, если бы хоть на одно мгновение подумали о заслугах и праве (я говорю только о достойных должностях, а не об императорской капелле). Правда, я два раза отказывался написать кантату к 15 августа, дню рождения императора; я дорожил тем, чтобы мое имя, каким бы скромным оно ни было, не сближалось с именем того *подлеца*, который довел нас до полного разорения и распада. Я не жалею; если бы я был менее дик или менее честен (это зависит от точки зрения), то имел бы теперь доходы, которых у меня нет и, вероятно, никогда не будет.

Я всегда правильно понимал ваши намерения. Я неоднократно убеждался, что они так же благожелательны, так же чисты и прекрасны, как отзывчивое сердце, которое их порождает. Поэтому не говорите мне, что я причиняю вам боль. Я менее добр, чем вы, и я не мог бы простить себе так легко, как вы мне прощаете причиненную вам даже ничтожную досаду.

Однако наши воззрения на окружающих противоположны. Вы считаете людей в общем добрыми, хорошими, великодушными, искренними и человечными. Я же считаю, что они в большинстве своем коварны, злы, жадны, фальшивы и жестоки. Вы верите в людей, я к ним недоверчив. Оставаясь при своих убеждениях, я легко понимаю вашу точку

зрения. Если вы сделаете то же самое в отношении меня, мы легко договоримся. Физически и морально я пребываю в оборонительном состоянии. На это у меня достаточно оснований, и мне полезно быть предусмотрительным. Я отказался передать ваш экран для камина г-же Тьер, так как сотня сплетников оклеветала бы меня за выполнение этого простого поручения. Я не люблю борьбы. Я просил о должности, которую только я, Сен-Санс, Массне и еще два или три других могли бы достойно занять. Но она, вероятно, будет отдана тому или иному прихлебателю.

...И действительно, на должность главного концертмейстера, несмотря на все обещания, полученные Бизе, назначают Гектора Саломона.

Мадам Галеви видит в этом свою правоту. Она пишет еще одно письмо — на этот раз жене Эмиля Перрена.

Бизе взорвался.

«Зависимость, покровительство, рекомендации мне нетерпимы. Я не уважаю людей, которые не умеют жить абсолютно независимо. Поэтому, дорогая госпожа Галеви, прошу вас, умоляю вас во имя нашей прекрасной и нежной дружбы никогда не действовать в мою пользу, никогда не просить ничего для меня у кого бы то ни было. Быть может, мое суждение не очень здраво, но я предпочту отказаться от любого предложения, если не достигну его сам и полностью своими силами. Главное, не делайте попыток *устраивать* мои дела. Желая мне помочь, вы причините мне только вред».

Конечно, это вызвало бурю и существенно осложнило отношения Жоржа и Женевьевы, «обожавшей» свою мать, когда та была вдалеке. Бизе был вынужден извиниться перед госпожой Галеви.

Атаки мадам Галеви были временно отбиты — но тотчас же эта достойная дама вновь дала повод для сильных волнений. Из Бордо она решила переехать в Версаль. Весть об этом вызвала у Женевьевы новый припадок неистовой истерии. Перед Бизе встала проблема — или покинуть Париж, увезя Женевьеву, или откровенно побеседовать с госпожой Галеви, объяснив ей сложившуюся ситуацию.

Петля все туже затягивалась на его горле. А будущее оставалось по-прежнему неопределенным.

«Гризельда» и «Кларисса Гарлоу» были вчерне завершены. Правда, Сарду пожелал изменить что-то в «Гризельде». Бизе поехал к Сарду, но тот его не принял.

— Каждый день я жду лошадей взамен тех, которых мы съели во время блокады, — написал Викторьен Сарду Жоржу Бизе, — но их прибытие задерживается. Я мог бы прийти пешком, что совсем не пугает

меня как пешехода, но очень и очень — как труженика. Сейчас я очень напряженно работаю, чтобы наверстать потерянное время, и поэтому вчера у меня не хватило духа пожертвовать рабочими часами. Итак, я не приеду повидать вас, пока не прибудет мой выезд. Если вы бываете в Версале, загляните ко мне. Так уж случилось, что вы пришли в тот день, когда я был погружен в работу с соавтором, но такое случается не чаще чем дважды в год; обычно после половины третьего я всегда свободен.

...Встреча все откладывалась и откладывалась — да и театр не спешил с премьерой. Правда, «Гризельда» была заказана и с ней так торопили — но то было еще до войны, до осады, до дней Коммуны.

В незапамятные времена!

Впрочем, театр Комической Оперы тоже возобновляет сезон. Что поставят? Как всегда, недостатка в предложениях нет.

В вестибюле театра «Варьете» Галеви встречает очень подвижного, милого, сухонького старичка. Элегантный, кокетливый, в рединготе, застегнутом на все пуговицы, в перчатках жемчужного цвета, бледно-розовом галстуке, с розой в небольшой бутоньерке, он приветлив и мил. Он скрывает свой возраст, но считается одним из старейших еще в эпоху расцвета популярности Скриба, а тому сейчас уже с хвостиком восемьдесят.

— Ты его знаешь, конечно, — рассказывает Галеви Жоржу Бизе.

— Папаша Дюпен?

— Разумеется! Я всегда с интересом беседую с ним — это живая история! «Когда вы впервые поднялись по лестнице этого театра? — О, мой Бог, в день открытия! — И когда это было? — В каком году? Я не помню... Помнится, было лето, еще при Первой империи, такой солнечный день. Театры ведь в ту пору не закрывались на лето, Париж всегда был очень весел и не существовало этой абсурдной мании мчаться летом в деревню. Никто не путешествовал, не отправлялся на воды, и не было этих железных дорог, принесших столько несчастий театрам. Да... но что вы хотели спросить? — Год открытия «Варьете». — Это было... Пойдите... Мы тогда получили известие об исходе большой битвы. — Какой битвы? — Ах, но я уже не помню. Битвы! Было столько больших битв за это время! Но тогда — это-то уж я точно помню! — я впервые сыграл роль в этой пьесе — ну да, она ведь называлась «Поездка в Шамбор». Тогда еще Наполеон — не племянник, а дядя, конечно! — вызвал Тальма в какой-то немецкий город... — В Эрфурт? — Возможно. Вызвал, чтобы Тальма сыграл там трагедию перед императором русских... хм... как его звали-то? — Александр... — Да, он самый. Я его много раз видел, Александра-то...

Бравый мужчина! Обожал маленькие театрики. Ну да, я играл в первый раз в 1808-м, а «Варьете», стало быть, открылось на год раньше. А какие прекрасные были пьесы! Их теперь уже не играют. Если где и остались приметы былого — так в Комической Опере!»

— И он вытащил, — продолжал Галеви, — из кармана своего редингота какую-то рукопись: «Это для Левена. Комическая опера. Но смешная комическая опера, а не заунывная, как сейчас пишут, не этой новейшей школы, где урчат бесконечно длинные любовные сцены, эти нескончаемые дуэты... То ли дело песенки прежних времен! Вспоминаете? «Нужен только удар — волк сражен наповал!» Мило! Коротко! Впечатляюще! Лихо!

Неожиданный взгляд на часы.

— Пять?! Но я же опаздываю к Левену! Я ему обещал принести мой комический текст, он меня ждет в театре! До свидания! До свидания!»

— Что ж, может быть, и поставят. Это очень во вкусе Левена, — заметил Бизе.

— Но там есть и Дю-Локль!

— Тоже очень плохая надежда. Театр есть театр, и, наверное, этим все сказано. Я повидался с Дю-Локлем. Театр не может сейчас поставить большое произведение, положение дел этого не позволяет и к тому же нет достаточно времени, чтобы сделать удовлетворительно. Так что «Гризельда» — это далекое будущее. Или, может быть, — уже столь же далекое прошлое. Сейчас будет одноактная опера, очень своеобразная, очень значительная с художественной точки зрения, и, может быть, она не позволит публике окончательно меня забыть.

Речь идет о «Джамиле».

— Либретто было написано не для Бизе, — рассказывает его автор Луи Галле. — Первая версия относится еще к лету 1867 года и навеяна сборником анекдотов — старой книгой XVIII века, найденной мною у провинциального букиниста. Я там обнаружил несколько строк, напомнивших мне сюжет поэмы Альфреда де Мюссе «Намуна». Страшно жалею, что не купил. И родилась ли эта прелестная сказка в поэтическом воображении Мюссе или возникла из другого источника — может быть, той самой книжки — не знаю. Интересно бы разыскать этот томик...

«Намуна» сначала была предложена Дю-Локлем самому Верди, потом — Рейе. Затем за нее взялся Жюль Дюпрато. Но он тоже сочинил очень немного — какой-то кусочек. И в конце концов текст мой попал в руки Бизе, даже не подозревавшего обо всех этих перипетиях.

Незадолго до нашей встречи издатель Шудан заказал мне слова на

музыку двух вальсов композитора Годфруа. Для того чтобы облегчить мне задачу, он вручил мне так называемую «рыбу», подсказывающую ритм мелодии. Эту «рыбу» сделал Бизе — и она полна иронии, которая помогла мне понять характер этого человека.

Боже, как это стильно!
Рвущий душу кусок!
Только Годфруа посильно
Сляпать такой вальсок!

.....

Ах, перед этим Гуно, Берлиоз —
Жалкие горсточки пыли!
Вебер и Моцарт — маразм и склероз!
Шуман и Вагнер — мы их позабыли!
Для Лажарта и Азеведо
Это музыка рая.
Эту песнь знаменитый Скюдю
Спел бы в бреду, умирая!

.....

Боже, как это стильно!
Рвущий душу кусок!
Только Годфруа посильно
Сляпать такой вальсок!

...Они встречаются на обеде у Камилла Дю-Локля — одного из двух директоров театра, — сидят рядом, болтают об этих вальсах. Но это уже начало — начало их совместной работы над «Джамиле».

«Джамиле»? Почему «Джамиле»? У Мюссе ведь другое название! Но Дю-Локль, путешественник страстный, отчаянный, объехавший едва ли не полсвета, слышал это имя в Каире, где происходят события пьесы.

Эта музыка будет создана в Везине, в сельском домике, спрятанном в глубине сада, где Бизе, в канотье и широкой блузе, прогуливается с видом сельского дворянина, куря трубку, принимает друзей и лукаво беседует с ними за столом, где восседает между отцом и женою.

Прошло около года после конца войны. Париж снова надел свой зеленый наряд, и эта зелень — нежная и веселая, нависшая над медленными водами Сены, — скрывает следы недавних баталий. Поездка в Пек или Везине все еще связана с определенными трудностями — и Бизе, по обычаю, встречает гостя на вокзале Рюэль, и оттуда двое новых приятелей добираются до дома 8 на аллее Кюльтюр.

Они много беседуют — о музыкальном искусстве, уже затронутым вагнеровской доктриной, и о «Джамиле», — о том, какой прием она может встретить у публики, да и у дирекции этого театра: Дю-Локль смотрит вперед, а Левен прилагает усилия, чтобы все оставалось по-старому. Ну конечно, ему ближе папаша Дюпен, хотя он, может, и несовременен. Ну, не Дюпен, разумеется, но — Обер! Обер умер, но ведь осталось около пятидесяти его опер, создалась целая школа! Что же — отказаться от такого богатства, выбросить за борт ради каких-то экспериментов с непредсказуемым результатом?

Так мыслит Левен — граф Риббинг, друг и соавтор Скриба и Дюма-отца. Дюма-сын пишет о графе: «Это редкий осколок доисторической поры, причем именно Адольф Левен представлялся мне еще недавно как личность, наиболее твердо и уверенно держащаяся на ногах: большой, черный, слегка курносый... Портрет кисти Рембрандта, вышедший прогуляться по парижским бульварам. Его костюм — широкий кафтан из велюра, подбитый мехом куницы, — придает ему странный и немного забавный вид, в котором, однако, нет ничего преувеличенного; его современники кажутся старцами, он лишь слегка архаичен среди парижского гомона. Архаичны и его музыкальные вкусы».

В ней нет ничего революционного, в этой опере «Джамиле». И вместе с тем она, конечно, резко отличается от того, что привыкли видеть в этом театре. Это тревожит Бизе — но он должен идти той дорогой, какую подсказывает ему интуиция музыканта, художника. Какие стороны могут увлечь или, напротив, шокировать эту публику, пренебрегавшую Берлиозом и шикавшую Вагнеру, которого она десять лет спустя объявила кумиром, столь же тупую в неприятии, как и в энтузиазме?

Час назад зеленщик и его жена привозили рассаду для Адольфа-Амана. Повозка, запряженная осликом, остановилась у входа. Бизе вышел навстречу с газетой в руках.

— Ну что нового пишут в газетах, месье? — спросила его зеленщица.

— Да пожалуй что ничего...

— Ничего... Но когда же король возвращается?

— Король?.. Какой король?

— А я знаю? Мне-то ведь все равно, какой — но король Франции, разумеется... Потому что король — это все же солидно: это двор, и величие, и покой...

— И потом, — добавляет супруг, — всем уже надоели эти бредни господина Рошфора. Пора возвращать королей. Н-но, Пьеро!.. Всего доброго, господа!

И повозка отправилась дальше.

Разумеется, зеленчики вряд ли ходят в театр Комической Оперы... Но и в Национальном собрании монархистов теперь вдвое больше, чем республиканцев.

— Уже наметили места для цветочных гирлянд, под которыми в славный город Париж въедет «Анри Пятый» — граф Шамбор, — мрачно шутит Галле. — Опасаются только Монмартра, хоть он сильно пополнил число новоселов Кайенны... Я недавно водил в театр одного провинциального друга, — добавляет он через мгновение. — Рядом с нами сидели две женщины, по внешнему виду — что-то вроде консьержек. Они целый вечер наслаждались тем, что предсказывали, как развернутся события пьесы, — и решили, что месье Деннери замечательный драматург, раз все можно заранее предугадать.

— Это принято называть «хорошо сделанной пьесой», — замечает Бизе. — Говорит же ведь Скриб: «Когда моя пьеса готова, я читаю ее консьержке. Если ей все понятно и нравится — значит будет успех!»

Кажется, «Джамиле» вовсе не похожа на «хорошо сделанную пьесу». Это и привлекает Бизе и Дю-Локля — ему хочется омолодить репертуар. Начинается новая эра — Обер умер, а вместе с ним пусть покоится в бозе и комическая опера старого типа. Дю-Локль не без основания полагает, что слово нужно дать молодежи, новому поколению, которому предстоит найти новый язык. Вместо привычных сюжетов с их бытовой, повседневной или замешанной на исторических перипетиях интригой (тоже лишь весьма примитивно интерпретирующей действительные события) Дю-Локль хочет найти что-то совсем новое. Может быть — синтез экзотики и симфонизма? Восток, его образы, его нравы — вот что издавна интересует Дю-Локля. Пусть действие развивается медленно, но на громадном внутреннем темпераменте. Может, это как раз «Джамиле»?

С лукавством парижского гамена он разжигает негодование режиссера Виктора Авока против «всех этих новшеств» и трунит над чванным поведением своего компаньона Левена. Артистичный, рафинированный ориенталист, он каждое утро носится по Парижу в поисках какой-нибудь новой ткани или подлинных вещей — мебели или костюмов: его увлекает

подбор аксессуаров для будущего спектакля. Любовь к этнографической точности, доходящая до преувеличения... Может быть, это и не так уж необходимо на театре, где приблизительное всегда дает больший эффект, чем подлинное, — и Галле часто подшучивает над этой страстью Дю-Локля к старью.

Декорация будет в мавритано-испанском стиле... Найденный у антиквара драгоценный многоцветный фонарь — его повесят на сцене и он будет зажжен в надлежащий момент — вызывает восхищение знатоков. Дю-Локль по-настоящему счастлив, когда получает возможность предложить исполнителю партии Сплендиано — Потелю изящный сирийский абайль из ярко-голубого с золотом шелка, а Дюшену — он будет Гаруном — роскошно расшитую куртку с какого-то феерического базара в Константинополе.

Распределение мужских ролей прошло быстро. Исполнительница единственной женской партии все еще не найдена.

Приола или Галли-Марье? Это было бы великолепно, но обе заняты в репетициях оперы Паладила «Прохожий» — и, по слухам, у Галли-Марье начинается роман с автором. Выбрана третья — Алина де Прель, урожденная де Помейрак, женщина редкой красоты и невероятного обаяния, светская дама, решившая дебютировать под псевдонимом Алин Прелли, совсем неопытная актриса, которой предстоит много трудиться. Она отдается искусству с чисто детской смелостью, не подозревая о множестве профессиональных подводных камней. Роль очень выигрышная, трогающая непосредственностью заложенных в ней эмоций, но почти непосильная для дебютантки. Ничего, Бизе будет с ней упорно работать. Зато какая внешность! Это подлинный идеал.

Они долго беседуют о предстоящей премьере — Галле и Бизе. Поздним вечером композитор провожает Галле на вокзал. Они идут вдоль островов, купающихся в последних лучах заката, к парому — по полянам, заросшим высокой травой, где нужно пробираться еле заметной тропинкой. Эта дорога возвращает их к чуть меланхолическим мыслям о пережитом, пробуждаемым царапинами на коре деревьев — совсем еще свежими, — осколками снарядов, воронками, зарастающими зеленью. Говорят о войне, обо всех этих недавних печальных событиях.

Паромщика на месте нет — вероятно, они опоздали. Они берут лодку — и вот другой берег. Вдали засветились огни вокзала. Прощание — и Бизе возвращается в Везине.

Путь в одиночестве, полный мыслей, сомнений, волнений.

Изменить жанр комической оперы... Вот почему он с таким интересом

взялся за это произведение, где столь слабо развито внешнее действие... Может быть, эта подчеркнутая «несценичность» и окажется чем-то новым?.. Бизе хочет, чтобы музыка выражала то, что происходит в душах героев, — и чтобы внешнее не отвлекало от сути. Он думает о выразительности *музыки*, действенности *музыки*, стремится выразить атмосферу поэмы Мюссе. Атмосферу — но вовсе не «букву».

Поэма Мюссе иронична. Бизе знает ее почти наизусть.

Гассан лежал. Ему служила ложем
Медвежья шкура, нежная, как шелк,
Вещь ценная — уверить в этом можем
Всех, знающих в вещах подобных толк.
Гассан лежал и в час отдохновенья

Был обнажен, как Ева в час паденья.
«Что за бесстыдство! — скажут. — Он раздет!
И это с первых слов? Что ж дальше о Гассане
Услышим мы?..» Я дам один ответ:
Вернулся мой герой сейчас из бани,
А потому — простите, господа! —
Был совершенно голым он тогда!

Нет, конечно, начало будет в совершенно ином ключе.

Но какое удивительное произведение!

Для Жоржа Бизе — замечательное вдвойне: в поэме, написанной сорок лет назад, — Мюссе уже нет в живых! — словно собралось многое из того, что интересовало — да и продолжает волновать Бизе в течение всех этих лет.

В какой-то период его привлекла философия Никола-Себастьяна-Рош Шамфора, мыслителя-моралиста XVIII века, ироничного и остроумного. «Шамфор был грубияном... Пусть так! Но его материалистическое положение совсем не парадокс... Я не защищаю Шамфора... я его не люблю... Ибо я художник! — Не будем ничего преувеличивать, друзья мои... будем гибки... Истина прекрасна...» Здесь, у Мюссе в «Намуне», он находит эпиграф, ту самую фразу, которая так поразила его у Шамфора: «Что такое любовь? Игра двух воображений и соприкосновение двух тел». Именно эту фразу он цитировал в письме к Галаберу еще 12 лет назад!

Бизе пламенно — до обожествления! — любит Моцарта. У Мюссе

сказано и о Моцарте, о моцартовском «Дон-Жуане» — и притом об одной из самых прекрасных страниц:

Вы серенаду помните, конечно,
Которую перед балконом пел
С гитарой Дон-Жуан переодетый?
Романс тоскою страсти пламенел,
А музыка в разлад с тоскою этой
Смеялась, беззаботна и резва,
Печальной песни голос и слова,
Акомпанируя язвительно, старалась
Та музыка как будто осмеять,
И тем еще чудеснее казалась...

Бизе пишет «Клариссу Гарлоу» вслед за Ричардсоном. В поэме Мюссе есть и образ Клариссы Гарлоу, и ее соблазнителя Ловласа.

Сотворяя свою «рыбу» для Луи Галле, Бизе упомянул в ней Лажарта, Азеведо и Скюдо. Он не был одинок в своем презрении к этой человеческой шелухе, вредоносной для любого из видов искусства. «Знаете ли вы, что наш милейший Скюдо, мой хулитель в «Revue des deux Mondes», умер, умер в буйном помешательстве. На мой взгляд, его безумие давало о себе знать более пятнадцати лет кряду. В смерти есть нечто хорошее, много хорошего; не будем ее бранить», — писал Берлиоз в 1864 году.

У Мюссе есть и об этом:

О вы, вы все, чей нож неутомимый
Анатомирует созданья наших грез...
Узнайте вы, что каждую строку
Мы пишем нашей собственной кровью,
Тоскою откликаюсь на тоску
И на любовь — восторженной любовью.
И упиваясь музыкой стихов,
Мы счастливы. Вот наш удел каков.
О, муза, ты для всех равно прекрасна;
Сильна одной любовью нашей, ты
Неувядающей не тратишь красоты...
Так пусть вороны каркают напрасно:
Поэт на небесах, и до его высот

Их карканье, наверно, не дойдет.
Да, квакайте, лягушки, надувайтесь,
Чтоб сделаться из гадины воллом,
Но прежде чем болтать досужим языком,
Как рану, мысль исследовать старайтесь,
Вложивши в рану перст свой, как Фома,
Чтоб свет увидеть там, где чудилась вам тьма.

Но самое главное все же в ином. В свои «итальянские годы» Бизе полагал, что пишет «итальянскую музыку». Итальянца из него не получилось. Теперь перед ним — Восток.

В «Искателях жемчуга» колорит был условным. «Индийский», он мог быть с тем же успехом объявлен и «мексиканским». Но ориентализм «Джамиле» составляет ее существо. Вне этого колорита, вне этой системы человеческих отношений «Джамиле» невозможна, национальное определяет здесь психологию.

Бизе, без сомнения, слышал арабскую музыку — в своей единственной статье он даже называет ее «весьма модной со времени открытия Всемирной выставки». Не подлежит также сомнению, что работа над гармонизацией шести пиренейских напевов, изданных в 1867 году А. Тальдони в виде сборника «Пиренейские песни», возможно, базирующаяся на том же источнике из «культурных программ Выставки», должна была увлечь его очарованием подлинно народного материала. Значит ли это, что теперь, в 1872-м, он попытается сочинить «арабскую оперу»?

Нет, он, разумеется, не повторит ошибки — и Мюссе блистательно помогает ему выйти из сложного положения. Ибо хотя у Гассана все привычки ориентального деспота,

Но не был уроженцем он Востока:
Француз происхождением, ренегат,
В стране чужой он скоро стал богат
И изменил в отечестве пророка
Фамилию, и веру, и наряд.

«Джамиле» имеет, таким образом, некое право быть взглядом француза на атмосферу Востока — и ориентальна она не в формальном, а в высоком понимании этого термина. Дыхание Востока ярко ощущается в

этой опере, но в кульминациях национальное отступает перед общечеловеческим.

Опера начинается увертюрой в характере восточного марша. Эта музыка прозвучит еще раз, когда торговец приведет к Гаруну — так Галле, Бизе и дю-Локль решили переименовать Гассана — новых невольниц. Эта тема, звучащая с резкими перепадами — то очень громко, то еле слышно, — в увертюре возвращается неоднократно, как в рондо, перемежаемая разнохарактерными эпизодами, один из которых как бы вводит в изменчивый, неуловимый мир грез, а второй чарует грацией реальной, но, может быть, чуть загадочной и роковой красоты.

Далекая песня каирских лодочников, доносящаяся с Нила, открывает и обрамляет первый сценический эпизод, как бы сотканный из неясных видений дремлющего Гаруна. Непрерывно повторяющаяся ритмическая фраза баскского тамбурина и арпеджированные аккорды оркестра придают мелодии, исполняемой женскими голосами на фоне протяжного пения мужчин, монотонный, усыпляющий колорит.

В эту изысканно-рафинированную атмосферу, прерываемую мечтательно-томной мелодией, характеризующей Га-руна, вдруг врывается голос живого, трепетного чувства. «Одной из находок Дю-Локля, — рассказывает Луи Галле, — было предложение ввести за несколько тактов до пробуждения Гаруна немой проход Джамиле, как видение, пересекающей сцену и бросающей на Гаруна взгляд, полный любви, чтобы, поцеловав ему руку, убежать с пламенем в глазах. На премьере это тайное и восхитительное появление вызвало в зале трепет удовольствия. Актриса еще не спела ни одной ноты, выразив все страдания своим изяществом и красотой, ее черные глаза сказали больше, чем самая нежная кантилена, и триумф был бы полным, если бы спектакль мог идти так до самой развязки».

«Это чисто ориентальная музыка — не по наивной ее имитации, где как бы воссоздается звучание примитивных инструментов, но по самому складу, по тысяче неуловимых, мельчайших деталей. Это истинный реализм, подлинная поэтичность», — пишет Шарль Пиго о первой сцене.

Находка дю-Локля заставила композитора нарушить трехчастную форму этого эпизода. С точки зрения чистой теории — это известный изъян. Но Бизе-драматург пошел на это, видимо, ощутив органичность режиссерской находки, сразу вводящей в центр зрительского внимания главный образ, с судьбою которого связаны все события оперы.

Гарун пробуждается — и Сплендиано, его придворный, напоминает, что истек положенный месяц. Пора проститься с Джамиле и, как давно уже

заведено Гаруном, взять новую наложницу — с нею Гарун также распрощается через месяц. Сплендиано очень нравится молодая рабыня — он надеется, что теперь она будет принадлежать ему.

Ну что ж, Гарун с легким сердцем расстанется с Джамиле. «Мавританка, еврейка или гречанка... Отдаю должное обаянию каждой, но не люблю ни одной. Люблю любовь, только одну любовь».

Вновь звучит уже знакомая слушателю мелодия, знаменуя появление Джамиле и начало трио, каждый из участников которого по-своему осознает, что пришел некий предел и былого уже не вернешь.

Это цепь крохотных эпизодов, сверкающих словно грани драгоценного камня: появление Джамиле, ее диалог с Гаруном, рассказ Джамиле об увиденном ею сне, новый диалог, соло Гаруна, мимолетная фраза, произнесенная Сплендиано, во время которой в оркестре рождается мелодия, как бы объединяющая чувства всех участников сцены в едином порыве; еще один диалог, трепетный и короткий, соло Джамиле и, наконец, третий диалог, готовящий трагическую песню прощания Джамиле — ее «Газеллу». Реплика Гаруна вызывает новый ансамблевый эпизод, внешне радостного характера — тут слиты равнодушие Гаруна, печаль Джамиле и цинизм Сплендиано. Никто не говорит о главном, но все понимают друг друга. Можно лишь удивляться, с каким мастерством строит здесь Бизе музыкальную драматургию. Все так естественно и органично, что кажется, будто иначе и быть не может, — и лишь опытный взор музыканта может дать подлинную оценку совершенству конструкции, где каждый последующий эпизод подготовлен композитором в недрах предшествующего и где изменчивые вариации ритмов и изысканность в смене гармоний придают ощущение совершенного целого этой россыпи настроений и богатству скрываемых чувств, неуловимо чередующихся и меняющихся, всплывающих на поверхность и вновь уходящих в трагическую глубину.

Бизе подчеркивает драматургически важные для него моменты, колористически выделяя их путем сопоставления с эпизодами, не имеющими столь же определенной восточной окраски. Так, после типично восточной «Газеллы» идет заключение в вальсообразной манере европейского склада. Это и позволяет Бизе столь ярко оттенить новый, сюжетно важный момент, когда Гарун дарит Джамиле ожерелье — символ их разлуки навечно. А следующий за этим ансамбль — приход гостей, эпизод отстраняющий, второстепенный, — решен почти традиционными средствами комической оперы. Гости любуются красотой Джамиле, отныне открытой их взорам.

Но в середине этого эпизода, когда Гарун призывает гостей отдаться веселью, прежде чем голос муэдзина призовет их к молитве, неожиданно вновь возникают интонации сцены с ожерельем.

В чем смысл этой цитаты? Ведь, казалось бы, все уже кончено... Может быть, композитор желает, чтобы мы поняли: Гарун следует раз навсегда заведенному обычаю, хотя чувство его к Джамиле не остыло?

Подойдя к Сплендиано, Джамиле умоляет его дать ей возможность еще раз встретиться с Гаруном под видом новой невольницы. Если Гарун узнает ее и отвергнет, она согласна принадлежать Сплендиано.

Этот диалог не находит воплощение в музыке — Галле и Бизе дают здесь прозаический разговор, словно подчеркивая, что у Джамиле со Сплендиано не может быть общей мелодии.

Следует знаменитое *Lamento*, где настойчиво повторяется мелодическая формула, которую Бизе перенесет позднее в «Кармен» — это будет фраза Хосе: «А я, как прежде, обожаю!»

Словно дав отдохнуть слушателю, Бизе тотчас дарит ему два прекрасных и самых волнующих эпизода — танец Альмэ и финальный дуэт.

Медлительный, томный танец, мелодию которого начинает английский рожок; вплетающиеся голоса басов и теноров из хора; полные страсти возгласы сопрано; убыстряющееся движение, достигающее апогея, а потом истаивающее в еле слышном звучании... Это одно из вершинных достижений Бизе. Построенный по принципу рондо, то есть с постоянным повторением главной мелодии после каждого нового эпизода, чарующий прихотливым чередованием гармонического, мелодического и натурального минора с элементами переменного лада, этот танец является, может быть, наивысшим постижением души арабской ритмики и мелодики во всем европейском музыкальном искусстве XIX века.

Музыка ухода Гаруна и его друзей и куплеты Сплендиано, мечтающего о любви Джамиле, если ее затея (а Сплендиано уверен в этом!) окажется тщетной — несомненная дань Бизе вкусам публики Комической Оперы, Иной характер носит мелодрама — оркестровый эпизод, на фоне которого идет последующий разговор. Эта музыка с синхронной точностью отзывается на все нюансы текста.

Новые невольницы уже представлены Гаруну и — равнодушный выбор сделан.

И вот главная сцена оперы — финальный дуэт Джамиле и Гаруна. Ленивые интонации Гаруна, призывающего новую любовницу разделить с ним ложе... Ответная реплика Джамиле, где интонации, воспринятые от

Гаруна, доходят до трагического накала... Успокаивающие фразы Гаруна — опытного оболстителя... И вновь — трагический взлет реплики Джамиле, обрываемой властным приказом Гаруна. Вальсообразное *Andantino quasi allegretto*, где Гарун излагает свою нехитрую жизненную позицию: когда он меняет наложницу, в его сердце не остается ничего кроме мимолетного воспоминания об испытанном наслаждении... И, наконец, полная драматизма сцена, где Гарун наконец понимает, что перед ним — Джамиле.

Эта сцена — предвосхищение лучших страниц «Кармен»; и не потому только, что монолог Гаруна, поверившего наконец в существование чувства, более сильного, чем наслаждение, интонационно напоминает мелодику Хосе из финала третьего акта (эта мелодия звучит и в «Кубке фульского короля!»), но и по способу организации действия, по методу решения драматургического конфликта. Дробные, быстро сменяющиеся эпизоды здесь взаимосвязаны, каждый из них — следствие совершившегося и толчок к новым событиям. Бизе овладел наконец тем мастерством, которого ему так недоставало при сочинении «Дона Прокопио» и которое он опробовал во втором акте «Пертской красавицы».

Могла ли столь необычная партитура прийти по сердцу верховным оракулам театра, воспитанным на оберовском репертуаре? Ни премьер труппы Ритт — высокий, худощавый, немного манерный, ни прославленный Педро Гайяр — обладатель прекрасного голоса, самоуверенный и привыкший к бешеному успеху, не сказали ни слова в пользу нового произведения. А Жозеф-Виктор-Амадей Капуль, чье участие обусловило бы несомненный триумф; — оболстительный, окруженный массой поклонниц, пожал руку Бизе и... сослался на отсутствие времени. Он действительно был очень занят — в манеже, где с увлечением занимался верховой ездой. Дамы тоже предпочли посидеть в стороне — и мадам Кико, одаренная от природы очаровательным голосом и огорчительно длинным носом, и прелестная мадемуазель Белиа, и мадемуазель Мюссе. Тенор Дюшен, согласившийся спеть Гаруна, был весьма мил — но неопытен и не пользовался еще расположением публики, а Потель, исполнявший партию Сплендиано, безусловно, оказался «на своем месте» — он вообще, как говорили, был «полезным актером», но — увы! — с неба звезд не хватал. Постановщик спектакля — режиссер Авока (все его почему-то называли просто Виктором) еще помнил премьеры «Белой дамы» Франсуа Буальдьё и «Лужайки клерков» Луи Герольда. Он бросал на Бизе возмущенные взгляды — и не раз, тяжело топоча и пожимая плечами, возвращался к себе в кабинет «отдышаться». Там, в кабинете, его ожидал содиректор Дю-Локля Левен, убежденный, что все идет к черту, но

неизменно сверявший свои личные впечатления со вкусами публики и коллег...

«Ну, конечно же, ничего не было общего между популярнейшим «Почтальоном из Лонжюмо» и «Джамиле», — вспоминал Галле позже. — Воображение Бизе, такое тонкое, такое яркое и красочное, полное живого чувства, действовало на Левена, как холодный душ, ибо он привык к музыке простой, легкой, похожей на оперы его юности. Однажды, когда я опоздал к началу репетиции, он остановил меня в кулисе и сказал: «Вы пришли как раз к исполнению «De Profundis».

«Джамиле» была представлена в Комической Опере 22 мая 1872 года.

Бизе очень волновали даже мелкие частности исполнения и, конечно, он хотел сделать все, что возможно, чтобы способствовать успеху дела. Он решил занять место в суфлерской будке и — оказавшись таким образом рядом с артистами — помочь им, в случае необходимости, словом или взглядом, подсказать текст, вступление, уберечь от ошибки.

Левен не хотел рисковать успехом спектакля в целом. Поэтому было решено показать одноактную «Джамиле», так сказать, «для съезда публики» — в самом начале, а затем дать «Дочь полка» Доницетти, имеющую многолетний устойчивый успех. Если новое произведение Бизе и провалится, на опере Доницетти театр возьмет реванш и вечер не будет испорчен.

— В этот вечер, — рассказывает Галле, — Бизе явился точно к началу, очень собранный и решивший не упустить ничего. Он устроился в суфлерской будке, я — чуть ниже, лицом к нему, и мы стали обмениваться короткими, несколько лихорадочными замечаниями, в то время как артисты томились на сцене в ожидании, когда поднимется занавес.

Наконец, раздались три удара, дирижер поднял палочку, и Бизе, весь начеку, приступил к исполнению своих руководящих обязанностей с уверенностью и холодной волей, удивительными для композитора, ощущающего за своей спиной толпу, способную даже при самом благожелательном ее настроении внушить беспокойство.

Первым сценам много аплодировали, спектакль начался хорошо. Вдруг я увидел, что Бизе как-то заерзал в своей будке... Джамиле пропустила 32 такта в «Газелле», звучащей в самой середине произведения. Оркестр, подстегнутый дирижером Делофром, делал все возможное, чтобы догнать певицу.

За исключением этой погрешности, все сошло благополучно, что, однако, не помешало Бизе, перед тем как он покинул свое место, повернуться ко мне и сказать: «Итак, полный провал!»

Публика еще не привыкла к таким полностью лирическим произведениям, и простой сюжет не увлек этих людей, мало чувствительных к тонким психологическим нюансам.

...«Джамиле» не имела успеха, — писал Бизе Галаберу 17 июня. — Либретто действительно не театрално, а моя певица была ниже всех моих опасений. Однако я чрезвычайно доволен достигнутым результатом. Отзывы были очень интересны, и никогда еще одноактная комическая опера не обсуждалась столь серьезно, я даже могу сказать — страстно. Старая песня о Вагнере продолжается. Рейе (из «Débats»), Вебер (из «Temps»), Гийемо (из «Journal de Paris»), Жонсьер (из «Liberté») — т. е. более половины ежедневной прессы — отнесли ко мне очень горячо. Де Сен-Виктор, Жувен и т. д. были одобрительны в том смысле, что признают вдохновение, талант, но считают, что все испорчено влиянием Вагнера. — Четыре или пять газетчиков разнесли оперу, но газеты, в которых они высказались, лишают их отзыв какого бы то ни было значения. Что меня удовлетворяет больше, чем мнения всех этих господ, так это полная уверенность, что я нашел свой путь».

Пожалуй, Бизе все же несколько смягчил подлинную картину.

Жувен писал в «Le Figaro»:

«Есть некие продуманные и ученые идеи, доминирующие над вдохновением композитора; если же говорить о том, как это выражено, — то рукой Жоржа Бизе двигает человек, более удивляющий композиторов Германии, чем увлекающий их.

Г-н Бизе начинает свое сочинение маршем рабов в до миноре; здесь не хватает характера, мелодии, ритма. Тональность искусно замаскирована от ушей тех, кто хотел бы ее определить. Для того чтобы яснее себе это представить, вообразите слушателя, продирающегося сквозь диссонансы, теряющего равновесие и ставящего ногу в пустоту».

«Вряд ли «Джамиле», которую нам удалось прослушать, прославит имя г-на Бизе, — написал Фредерик в «Paris Journal». — Размеры газетной статьи не позволяют нам анализировать каждую сцену этой трудолюбиво написанной партитуры и поэтому ограничимся общим впечатлением... Музыка г-на Бизе представляется блеклой, расплывчатой, запутанной и лишенной рельефов, контуров, колорита. Создавая ее, композитор ни разу не испытал того возбуждения, тех эмоций, которые ведомы только музыкантам, обладающим темпераментом. Композитором он не родился, он им сделался — и его музыка риторична, в ней нет идеи».

Иную точку зрения высказал Викторьен де Жонсьер в «Liberté»:

«Захватив сцену, на которой более тысячи раз прошла «Белая дама», г-

н Бизе, один из наиболее пламенных прозелитов новой музыкальной веры, сделал большую ставку. Две возможности открывались перед ним: решительно отвергнуть свои убеждения и под покровом всеизвиняющей фантазии артиста написать обычную комическую оперу или, презрев привычки и вкусы публики, создать произведение в соответствии со своим темпераментом, без каких-либо уступок, адресуясь только к истинным знатокам.

Это очень большой риск, однако г-на Бизе он не остановил и, как это случается с наиболее отважными, его смелость принесла ему полный успех. К аплодисментам серьезных ценителей присоединилось «браво» толпы, которая сначала была несколько ошеломлена необычностью мира, в который перенесло ее поэтическое воображение музыканта, но не смогла все-таки устоять перед обаянием восточного колорита, пронизывающего партитуру г-на Бизе».

«Поистине печально, — писал в «l'Avenir Nationale» Альберт Вольф, — видеть, как музыкант столь большого таланта становится жертвой своих заблуждений. Только друзья композитора могут устоять перед усыпляющей скукой этого произведения. Вас словно схватили за горло и душат — медленно, но верно. Пытаешься противостоять, но эта монотонная музыка подавляет твою волю... С начала и до конца «Джамиле» — это цепь *ламентаций*. Вдруг проглянет луч света, улыбка, но верный себе г-н Бизе тотчас же возвращает нас к исходной позиции. Звучание оркестра, инспирированного Рихардом Вагнером, сначала поражает некоей широтой, но скоро альты и виолончели начинают раздражать своими нескончаемыми стенаниями. Композитор словно преследует одну единственную цель — сделать свое искусство невыносимым».

На фоне этих полулюбительских, откровенно злопыхательских замечаний особенный интерес представляет статья Эрнеста Рейе, опубликованная в «Débats».

«Вот истинно восточная музыка, какой ее знают те, кто бывал в этом крае... Ее подлинность — не в подражании инструментальным эффектам *sui generis*, не в ее гамме, столь отличной от нашей, но в ее соответствии духу страны. Это правда — чуть условная, чуть приукрашенная, если хотите, — но правда, учитывающая особенности нашего восприятия... В поэзии восточной музыки — необъятность пустыни и свежесть оазиса, поющие минареты и реки, из которых пьют воду ибисы, лазурь неба и солнца — все, что нельзя передать на театре... И все-таки, сидя в ложе Комической Оперы, я чувствовал себя перенесенным в один из домов старого Каира или на берег острова Филе.

Парижане, слышавшие музыкантов Каира или Константинополя в дни Всемирной выставки, вряд ли вникали в идеи, которыми эта музыка рождена. Они ее слушали, не задумываясь, как передать эти звуки с помощью наших инструментов... Но для того, чтобы мы, сидящие в зале, смогли перенестись на берег Нила, нужно было добиться, чтобы эта музыка подчинила нас своему обаянию, цивилизовать ее, придать ей более благозвучные, более поэтичные формы; если вы захотите точно следовать колориту, вы истерзаете наши уши и наскучите нам. В результате мы получим пародию.

Г-н Жорж Бизе удержался от этой серьезной ошибки.

...Ах, но г. Бизе отказался от подлинного Востока и показал нам его сквозь немецкую призму. Разве не ощущаете вы следов явного вагнеризма и дыхания «Нюрнбергских мастеров пения» в ряде страниц «Джамиле»?

— Нет, здесь скорее влияние Шарля Гуно.

— Как?! — кричит третий. — Вы не узнали манеры Роберта Шумана?!

Нет ни малейшего повода для подобных реминисценций, для всех этих предубеждений. И я должен сказать, что тот, кто стремится быть ни на кого не похожим, обязательно кончает тем, что становится очень похожим на кого-нибудь. Нужно учитывать все — или, вернее, нужно учитывать что-то из того хорошего, что дали Вагнер, Гуно и Шуман. И я также считаю, что, если даже музыкант спотыкается, делая шаг вперед, он заслуживает большего интереса, чем тот, кто нам демонстрирует, с какой непринужденностью он умеет шагать назад.

Но мой друг Бизе — не из тех, кто спотыкается... И есть в этом произведении нечто большее, чем простое проявление таланта — здесь есть воля. И я считаю, что его успех у музыкантов всех направлений может принести ему большее удовлетворение, чем успех у толпы».

Бизе не обманывался в оценке своего произведения театральными завсегдатаями. Можно сказать больше — он предвидел ее.

— Проникните в самую глубину сознания, — сказал он еще в конце 1871 года, — и вы увидите, что Гомер, Фидий, Данте, Микеланджело, Сервантес, Шекспир, Бетховен, одним словом, боги основательно наскучивают невежде, который, однако, не осмеливается протестовать против этих общепризнанных истин и мстит тем, что оспаривает истины, еще не освященные традициями... Художник получает правильную оценку лишь через сто лет после своей смерти! Это печально? Нет. Это просто глупо.

...Но, может быть, лучше и полнее чем кто-либо ситуацию вокруг «Джамиле» выразил Камилл Сен-Санс, посвятивший опере Жоржа Бизе не

лишенный изысканности сонет:

О Джамиле, тень знойного Востока,
Живой цветок таинственной страны,
Песнь, спелая под Тихий звон струны,
Зов сердца, долетевший издалика!

Тебе внимают те, чья мысль тупа —
Болваны жвачные, затиснувшие в кресла
Груз чрева, бесплодившего чресла —
От спячки одуревшая толпа.

Зачем же, о святая чистота,
Прекрасный сон, хрустальная мечта,
Сияние волшебного опала,

Сквозь арки мавританского портала,
В покрове кос, текущих водопадом,
Ты мечешь бисер перед этим стадом!

«Джамиле» выдержала всего 13 представлений.

— Как бы там ни было, — заявил Бизе, — я доволен тем, что вернулся на путь, который мне никогда не следовало покидать и который я больше никогда не оставлю.

Де-Левен и Дю-Локль заказали мне три акта. Мельяк и Галеви будут моими сотрудниками. Они сделают мне что-нибудь *веселенькое*, а я обработаю его так *сжато*, как только возможно.

...«Веселенькое» — это «Кармен»?

ПОСЛЕ БУРИ

На вокзале Сен-Клу Рембо поднимает с платформы небольшую брошюру, оброненную туристом при посадке в вагон:

— Вы потеряли, сэр!

Англичанин обернулся на голос. Глаз в глаз. Но так яростен взгляд французского юноши, что гость из-за Ла-Манша предпочитает уйти от конфликта. В чем дело? Нет, он ничего не терял.

Гудок. Поезд тронулся.

Артюр Рембо бросает брошюру в мусорный ящик. Он уже много раз видел эти аккуратные книжечки: «Путеводитель для иностранцев по французским руинам». «Неделя в Париже. Дорога, отель первого класса, развалины Парижа, поля битв и окрестности, вечера в Опере и французской Комедии, визиты на линию обороны, экскурсии в Шампиньи, Сен-Клу, Версаль и т. д.; опытные переводчики». Стоимость, включая чаевые, — 10 ливров.

Зеваки, вот Париж! С вокзалов к центру согнан.
Дохнул на камни зной — опять они горят,
Бульвары людные и варварские стогны.
Вот сердце Запада, ваш христианский град!

Провозглашен отлив пожара! Все забыто.
Вот набережные, вот бульвары в голубом
Дрожанье воздуха, вот бивуаки быта,
Как их трясло вчера от наших красных бомб!

Все на своих местах. Все общество в восторге.
Бордели старые готовы к торжеству
И от кровавых стен, со дна охрипших оргий
Свет газовых рожков струится в синеву.

Голос шестнадцатилетнего поэта дрожит от гнева — и кажется, что лист бумаги, на котором появляются эти четкие, словно в камень врезанные строки, вот-вот засветится пламенем.

Весна раскрылась так легко,
Так ослепительна природа,
Поскольку Тьер, Пикар и К⁰
Украла Собственность Народа.

Но сколько голых задниц. Май!
В зеленых пригородных чащах
Радушно жди и принимай
Поток входящих-исходящих.

От блеска сабель, киверов
И медных труб не ждешь идиллий.
Они в любой парижский ров
Горячей крови напрудили.

Позорный для Франции Франкфуртский договор подписан. Началась выплата пятимиллиардной контрибуции. Германия аннексировала Эльзас и Восточную Лотарингию. Скульптуру на площади Согласия, символизирующую город Страсбург, покрыли черной траурной вуалью.

«На мгновение миру могло показаться, — заявляет Гюго 1 мая 1872 года, — что наступила его агония. Самая высшая форма цивилизации — республика — была повергнута наземь самой мрачной формой варварства — Германской империей. Но это было лишь минутное затмение. Несоразмерность этой победы превращает ее в бессмыслицу. Когда средневековые вцепляется когтями в революцию, когда прошлое заменяет собою будущее, к успеху примешивается невероятность и к ошеломлению победой добавляется тупость победителей. Отмщение неизбежно. К нему ведет сама логика событий. Великий девятнадцатый век, прерванный на мгновение, должен продолжить и продолжит свое дело; а его дело — осуществление прогресса через развитие идей. Грандиозная задача. Орудие — искусство, работники — умы».

«Большая победа — это большая опасность, — раздается с другой стороны Рубикона голос Фридриха Ницше. — Человеческая натура переносит ее труднее, чем поражение.

Из всех опасных последствий недавней войны с Францией самым опасным является широко распространенное, а может быть, даже общее заблуждение, что в этой войне победила также германская культура и она заслуживает лавров, достойных такого успеха. Эта иллюзия чрезвычайно

вредна не потому, что она иллюзия — существуют и благотворные иллюзии, — но потому, что она способна превратить нашу победу в полное поражение... Не может быть никакой речи о победе германской культуры по той простой причине, что французская культура продолжает существовать и мы зависим от нее, как прежде».

Можно было издеваться над поверженной Францией, как это сделал Рихард Вагнер в своем недостойном памфлете «Капитуляция», — нельзя вычеркнуть Францию из истории человечества. Культура побежденной страны по-прежнему остается камертоном для искусства Европы. Но война изменила здесь многое. Многое пересмотрела. Обрушились пьедесталы, пали незыблемые, казалось бы, авторитеты.

Когда в 1859 году муниципальный совет Парижа отказал уроженцу Кельна Оффенбаху во французском гражданстве, он получил это гражданство из рук Наполеона III: «Искусство Оффенбаха возвеличивает Францию!» Он был также пожалован крестом Почетного Легиона. Теперь, после Седана, Оффенбах снова пробует занять прежнее положение — даже больше: он хочет стать властелином на театре — как некогда Мейербер. Вновь в атаку идут сумасшедшие деньги. Подсчитав стоимость одного представления нового опуса Оффенбаха «Король-морковь», директор театра «Гэтэ» ахает — 6000 франков ежевечерне! Еще бы — в спектакле заняты целая армия музыкантов и «батальон танцовщиц», как пишет французская пресса. Восемнадцать перемен декораций, «вызывающих вопль восторга и превосходящих все, что есть, было и будет когда-либо на сцене», костюмы, усыпанные золотом, невероятные зрелищные эффекты, Зюльма Буффар, не уступающая в исполнительском мастерстве даже прославленным мадам Жюдик и Гортензии Шнейдер! Это обходится дорого! Единственное, что утешает директора театра, — доходы: ежевечерне кассир вываливает на его стол 3000 франков чистой прибыли.

Но пресса принимает Оффенбаха в штыки. Журналисты кричат о падении его таланта. Феликс Клеман пишет даже, что мэтр служит «сегодня, как и вчера, политике Бисмарка». Требуют лишить Оффенбаха ордена, утверждают, что его искусство, построенное на сарказме, сыграло роль «пятой колонны», деморализовало французское общество, лишая его идеалов, и тем самым косвенно способствовало победе врага.

Одно дело — издевка в довоенной, внешне преуспевающей и уж во всяком случае предельно удовлетворенной собою официальной Франции, и совершенно другое — едкий глум после Седана, после пережитых страной несчастий. Художник, еще вчера приводивший парижан в восторг острою аллюзий, сейчас вызывает растущее раздражение.

Оффенбах не сдаётся. «Безделушки», «Прекрасная парфюмерша», «Мадам Аршидюк»... Экспансия ширится. Он захватывает театр за театром.

— Все, кто пишет настоящую музыку, должны удвоить свою активность для борьбы с непрестанно усиливающимся нашествием этого дьявола Оффенбаха, — говорит Бизе Полю Лакомбу. — Это животное, не удовлетворившись «Королем-морковью» в театре «Гэтэ», стремится одарить нас «Фантазио» в Комической Опере. А кроме того, он откупил у Эжелю своего «Баркуфа», написал ко всей этой дряни новые слова и вновь продал ее Эжелю за 12000 франков. «Буфф-Паризьен» первыми поставят это непотребство.

— У Оффенбаха три удивительных провала. Конец это или только временное истощение? — пишет Бизе тому же Лакомбу четыре месяца спустя.

Это конец.

Оффенбах ищет новый язык. Он его не находит. Это не гибель таланта — талант не теряется в одночасье. Это верность ему — Оффенбах просто не может перемениться. Жанр будет жить — но другие возьмут верховенство. Дождлся своего часа нервный и желчный Лекок, близко время Вассара, Эрве и Планкетта. За пределами Франции будут Штраус и Кальман. Не забудут и музыку Оффенбаха. Он вернется в Париж — но уже не абсолютным монархом. А пока Оффенбах уезжает на гастроли — Англия, Австрия, Соединенные Штаты.

Униженная и уязвленная в своем национальном достоинстве, Франция сейчас более чем когда-либо нуждается в самоутверждении. Не это ли вызывает и у Жана-Батиста Фора желание создать образ человека могучего, гордого, доброго и великого, выступить в новом героико-патриотическом произведении?

Ведущий баритон Большой Оперы — Фор — личность незаурядная. Одним из первых он понял и принял искусство импрессионистов — Фор коллекционирует полотна Эдуарда Мане и Клода-Оскара Моне, тесно связан с Эдгаром Дега. Он не только прекрасный певец, но и умный, талантливый преподаватель вокала. Пишет музыку — но понимает, что здесь талант его ограничен. Очень дружит с Бизе и мечтает открыть этому бесконечно приятному для него человеку путь на первую музыкальную сцену страны.

Дружен он и с Галле.

— Я с громадным удовольствием изображал Паддока в вашем «Кубке фульского короля», — говорит Фор либреттисту, — и не ваша вина, что

музыка Диаза оказалась столь неинтересной, — кстати, правда ли, что оперу на самом деле написал не Диаз, а Массе? Но образ-то был замечательным. Почему бы вам, вместе с Бло, снова не создать еще что-то для Оперы — но в расчете на мою индивидуальность? Мы могли бы привлечь Бизе...

Бло, Галле и Бизе отвечают согласием. Начинается поиск сюжета.

Предлагают «омузыкалить» драму Мюссе «Лоренцаччо», или — вариант тех же событий из итальянской истории «Лоренцино» Дюма. Но история убийства флорентийского герцога Алессандро Медичи его двоюродным братом Лоренцо не увлекает Фора: «Мне неприятен образ этого человека, с улыбкой ждущего часа, когда можно нанести роковой удар. Слишком много злодеев на сцене и в жизни. Поищем героя активного, но идеального».

— Этот Фор — настоящий хитрец! — шутит Бизе. — Ишь чего захотел — идеальный герой!

Но герой наконец обретен — и находят его не Галле и не Бло — сам Бизе. Он сияет. Он невероятно доволен! «Вот, смотрите — в «Журнале для всех» перевод драмы Гильена де Кастро «Юность Сида». Создано в 1618 году. Корнель тоже пользовался этой пьесой — но «Сид» Корнеля известен всем, а здесь и сюжет обработан совсем иначе. И я думаю, что на этот раз Фор будет вполне удовлетворен. Сид влюблен, он почтительный сын, добрый христианин и герой-победитель — ну чего еще лучше? И — что самое главное — есть волнующий, потрясающий эпизод, почему-то совершенно не использованный Корнелем — сцена с нищим! Посмотрите внимательно! Это великолепно. А вся пьеса — не рафинированная переделка. Это сама Испания!»

Фору пьеса понравилась, и работа над оперой закипела.

В отличие от Корнеля, у Гильена де Кастро Сид показан отнюдь не на вершине успеха. Вступившись за честь своего отца, он убил на поединке отца Шимены. Чтобы замолить свой проступок перед любимой, Сид, в сопровождении двух оруженосцев и пастуха-проводника, отправляется на богомолье. В ущелье он видит умирающего прокаженного. Спутники Сида бегут прочь от ужасного незнакомца. Сид остается с ним.

Конечно, для оперного театра ситуацию нужно несколько укрупнить. Бло и Галле показали героя перед решающей битвой. Военное счастье в последнее время изменило блистательному полководцу, и Сид проводит ночь, полный мрачных предчувствий и тяжких сомнений. Внезапно его внимание привлекает шум: солдаты гонят прочь из лагеря какого-то нищего. Сид приказывает привести незнакомца к нему в палатку.

— Но ведь он прокаженный!

— Ничего! — отвечает воитель.

Старик болен и слаб, умирает от голода и от жажды, его треплет озноб. Приняв и обласкав неожиданного гостя, Сид уступает ему свой плащ, делит с ним трапезу и наконец засыпает.

Нищий преображается. В белоснежных одеждах он подходит к лежащему на земле полководцу:

— Спишь или бодрствуешь ты, Родриг?

— Нет, я больше не сплю. Кто ты?

— Я Лазарь, которого поднял из гроба Христос. Я явился к тебе прокаженным — но ты принял меня. Богу близки такие, как ты, — и он любит и благословляет тебя. Отныне удача всегда будет с тобою.

И он исчезает. Звучат ангельские голоса.

...Что случилось с антиклерикалом Бизе? Оценил театральность такой ситуации?

Да. Но думается — не только.

Жизнь поставила перед выбором — кто ты, с кем ты?

Монмартр или Версаль?

Нет. Не те и не другие.

Одних он считает безумцами, другие — убийцы.

Каков его политический идеал? В трудном апреле 1871-го он написал Эрнесту Гиро:

«Прошлой ночью мне снилось, что все мы в Неаполе, в восхитительной вилле и живем при чисто артистическом правлении. Сенат состоит из Бетховена, Микеланджело, Шекспира, Джорджоне и им подобных. Национальная гвардия заменена огромным оркестром под командой Литольфа. Права голоса лишены предатели, мошенники, интриганы и невежды. То есть это было наименее ограниченное избирательное право, какое только можно себе представить. Женевьева проявляла несколько чрезмерное расположение к Гёте; но даже несмотря на это, пробуждение было очень горьким».

В реальности Женевьева смотрела отнюдь не на старца из Веймара — Бизе это скоро понял. Не смог он увидеть другого — выхода из сложившейся политической ситуации. Невежды, мошенники, предатели, интриганы вновь выплыли на поверхность. Война и Коммуна их мало чему научили.

Интеллектуалы у власти? Такого еще не случалось в истории. Это утопия. И Бизе ищет выход в утопии, в идеале. Для него очень важно, что Сид — не воитель с кровавым мечом, блестящий и неумолимый. Сид в

пьесе Гильена де Кастро несчастлив и может сердцем принять горе другого. Успех и удача придут к полководцу путем милосердия.

Бизе по-настоящему увлечен.

— В субботу я приеду в Париж, — пишет он Луи Галле. — Сможете ли вы ждать меня около четверти третьего? Мы побеседуем, а если нужно, то и поспорим об изменениях, о которых идет речь. Вот они...

Молитва Родрига. — Я в отчаянии, что мне приходится изменить это место, которое мне очень нравилось; но я нахожу в нем с музыкальной точки зрения одно серьезное преткновение, заставляющее меня припомнить слова, которые мне однажды сказал Мери: «В отдельных номерах оперы удача музыканта зависит от первого стиха».

И действительно, первые строфы вашей молитвы очень человечны, но любовь в них играет слишком большую роль, и я бился над ними два дня, ничего не находя, — тогда я отложил ваш текст и написал по следующему наброску настоящую молитву, которая до известной степени удовлетворяет меня. Я подчеркиваю — ритм, который должен быть действенным:

Бог милосердный — О, прости — мою последнюю мольбу —
Мольбу того — кто не замедлит — предстать на суд Твой.
Да, я готов — Твою исполнить волю —
И умереть — Твои законы восхваляя.
Ты отнял у меня — мою любовь — и я склонил главу —
Ты отнимаешь — у меня победу — и имя я Твое благословлю —
О Боже — правый, милосердный — Твоя исполнена да будет воля —
—
Мне, грешнику — в раскаяньи — даруй прощенье!

Этот ужасающий набросок объясняет вам мое желание. Ожидает смерти солдат, и мысль о Боге поглощает в нем все.

После молитвы Родриг засыпает, но я хотел бы, чтобы он был побежден сверхъестественным сном. Он сказал: «Я буду бодрствовать до часа смерти». Он должен молиться до утра, до начала битвы, т. е. смертного часа. Чудо наступает уже здесь! Музыка написана по следующему наброску:

Но что со мною... что за странный сон
Меня одолевает,
О Боже!.. Я без сил! Ах! Это ангел смерти.

Его я вижу... всем существом я чувствую его!..

Еще раз простите за подобное бездарное стихоплетство.

...Может быть, в первый раз в своей практике Бизе писал оперу на определенного исполнителя, «слыша» его интонации, ощущая его вокальный стиль.

— Видели ли вы нашего доблестного Родриго?

— Когда вернется Фор? Теперь я с головой уйду в четвертый акт. Надеюсь полностью его закончить к возвращению Сида! Понравимся ли мы ему? Будем надеяться, что да. Во всяком случае, мы сделаем все как можно лучше, и мне кажется, что это «лучше» будет хорошо.

Мнение Фора было решающим. Но не менее уважительно относился Бизе и к шедевру Корнеля.

Свободная форма, в которой написал свою пьесу Гильен де Кастро, во многом давала определенные преимущества. Он не должен был, как Корнель, подчиняться правилам трех единств и громоздить в 24 часа «событий на 4 месяца» (по выражению Пушкина), он не был связан только одним, обязательным местом действия, совершенно свободен в выборе красок... Но уважение Бизе к трагедии Корнеля так велико, что он и помыслить не хочет о том, чтобы дать опере то же название, что у Корнеля. Как будет угодно — «Шимена», «Родриг», но не «Сид».

Примерно в последнюю неделю октября Бизе пригласил Фора, Бло и Галле прослушать новое произведение. Сидя за роялем, он пел и играл — «пел самым несостоятельным голосом из всех существующих в мире, но так выразительно и с таким пламенем, что это производило глубочайшее впечатление».

— Уже за полночь, по ночному Парижу, Бло и я провожали Фора домой, — рассказывает Галле. — Шли очень медленно, делясь впечатлениями, строя планы на будущее и пытаюсь заглянуть в судьбу этого сочинения, столь необычного и живого и столь богатого по колориту.

Днем я нашел дома записку: «Заходил к вам сегодня в обеденное время. Я не усну, пока не получу от вас несколько строк. Каково ваше впечатление от вчерашнего прослушивания? О чем вы говорили, уйдя от меня? На что вы надеетесь? Чего опасаетесь? И когда я вас увижу?»

Я ответил. Я успокоил его.

— Я видел Фора, он повторил мне все, что вы сказали. Право, я был тронут его сердечностью и любезностью, — сказал Бизе своему либреттисту через пару дней.

Итак, опера сочинена. Оставалось ее... записать. Да, именно так, потому что на нотных страницах, стоявших на пульте в тот вечер, когда Бизе играл оперу на рояле, была лишь вокальная строчка — и знаки под нею, понятные только самому композитору.

Бизе так работал почти всегда — для скорости и для того, чтобы кропотливое вписывание нотных знаков не сдерживало вдохновение.

Между тем повседневная жизнь шла по своим законам.

«Итак, вы еще ничего не знаете, а вам предстоит стать бабушкой, что отнюдь не состарит вас — совсем наоборот, — пишет Бизе в конце 1871 года Леони Галеви. — Новость, которую принесет вам это письмо, порадует вас. Что касается меня, то мой праздник еще впереди».

Праздник...

Понимает ли он, что рискует дать жизнь еще одному несчастному существу? Думает ли он, что психическое состояние Женевьевы может отразиться на будущем ребенка?

Может быть. Но желание стать отцом — неодолимо.

Не об этом ли он мечтал, когда еще летом, под раскаты орудий, гроыхавших неподалеку, сочинял в Везине свои «Детские игры»? Или они рождены желанием убежать от ужасной действительности в светлый и добрый мир?

Достоверно одно: Бизе первым из музыкантов Франции обратился к образам детства. Он создавал в те дни два произведения: фортепианный цикл и симфоническую сюиту.

— Паделу повторит этой зимой мою симфонию, — писал он в конце 1871 года Лакомбу. — И, вероятно, также мою маленькую оркестровую сюиту в пяти частях. — Эти пьесы — просто наброски — дополнены пятью другими. Дюран (Флаксланд) купил у меня весь сборник, который будет называться «Детские игры».

Десять пьес в четыре руки:

№ 1. *Деревянные лошадки*. — Скерцо.

№ 2. *Кукла*. — Колыбельная.

№ 3. *Немецкий волчок*. — Экспромт.

№ 4. *Качели*. — *Rêverie*.

№ 5. *Игра в волан*.

№ 6. *Оловянные солдатики*. — Марш.

№ 7. *Жмурки*. — Фантазия.

№ 8. *Чехарда*. — Каприс.

№ 9. *Маленький муж — маленькая жена*. — Дуэт.

№ 10. *Бал*. — Галоп.

Оркестровая сюита состоит из номеров 1,2,3,9 и 10, слишком ребячливые названия которых я уничтожил.

...Позднее он дополнил фортепианный сборник еще двумя пьесами — это были «Мыльные пузыри», занявшие место между 6 и 7 номерами, и следующие за ними «Четыре угла». Вместо «Оловянных солдатиков» появился марш «Труба и барабан». А в окончательный вариант оркестровой сюиты вошли «Марш», «Колыбельная», «Экспромт», «Дуэт», «Галоп».

«Марш» открывает сюиту. Труба и барабан выступают здесь как солисты. А аккомпанируют им в основном деревянные инструменты. «Марш» слишком изящен, чтобы звучать в реальной жизни — это, скорее, парад игрушек.

Мягкий аккомпанемент виолончелей, покачивающаяся, нежная мелодия засурдиненных скрипок. Краски чуть-чуть меняются, когда главная роль переходит к гобоям и флейтам, — но это все тот же тихий трепетный мир. Такова «Колыбельная».

«Экспромт» («Волчок» в изданном варианте фортепианного цикла) откровенно изобразителен. Резкий акцент — унисон всего оркестра — как бы отмечает то мгновение, когда заведенный волчок соприкоснулся с полом. Жужжание вращающегося волчка, имитируемое альтами, замедление, когда кончается «завод» (в этот момент увеличивается количество звуков, изображающих каждый из поворотов), истаивание движения почти до полной остановки игрушки (паузы) — и новый акцент, которым отмечена реприза: волчку снова дали импульс. Волчок, очевидно, снабжен каким-то музыкальным механизмом, ибо кроме жужжания слышна и незатейливая песенка-попевка. Пиццикато виолончелей, весьма напоминающее тему главной партии рондо из финала сюиты-симфонии «Рим», подчеркивает острое звучание духовых деревянных, имитирующих попевку-песенку волчка.

В «Дуэте» («Маленький муж — маленькая жена» по фортепианному варианту) участвуют только струнные. Порывистый, нежный контрапункт скрипок и виолончелей, звучащий на синкопированном фоне, пожалуй, переносит нас в атмосферу первой, детской, еще безмятежной влюбленности.

Ну а пятая часть сюиты — «Галоп» («Бал») — это блестящая миниатюра, совершенная по технике инструментовки, поражающая контрастами динамических перепадов и смелостью тональных сопоставлений. Торжество вихревого движения. Мелодия — очень изящная, легкая — предстает каждый раз словно в новом наряде, переходя из одной ла-до тональности в другую, сплетаясь в фугато в струнной и

деревянной группам, — и наконец, как будто пресытившись бесконечным количеством метаморфоз, достигает своего полного торжества в унисоне квартета и духовых деревянных.

Мир беззаботности. Мир, пронизанный солнечным светом.

В 3 часа утра 10 июля 1872 года мир детства, столь блистательно введенный Жоржем Бизе во французскую музыку, осветил и его собственное жилище.

— Благодаря вам, — написал через несколько дней Бизе доктору Девильеру, — моя дорогая жена вышла победоносно из тяжелых испытаний, которых мы оба опасались. Опять-таки благодаря вам прелестный бэби цветет и растет толстяком. Нет возможности выразить признательность, достойную подобной услуги, никогда я не забуду ту ночь и ту роль, которую вы в ней сыграли.

То была пора радостей и надежд — последняя в жизни Жоржа Бизе.

— У меня есть проекты ораторий, симфоний и т. д. и т. д. — А вы, работаете ли вы? — спрашивает Бизе Поля Лакомба в конце мая 1872 года, за полтора месяца до рождения сына. — Нужно производить и нельзя *протянуть ноги*, не реализовав предварительно всего, что в нас есть.

— Я чувствую, что настало время для творчества, и больше не намерен терять ни одного дня, — сказано в другом письме.

Пора, когда прочувствованное и накопленное жаждет своего выражения.

Дело здесь не в одном лишь Бизе. Он как бы аккумулирует в своем творчестве многое из того, что достигнуто молодой французской музыкой в целом. Прекрасно сказал об этом Пьер Лало, сын известного композитора.

— Жорж Бизе принадлежал вместе с Массне, Сен-Сансом, Лало, Рейе и Сезаром Франком к той маленькой группе молодых тогда еще людей, которые около 1870 года способствовали прогрессу французского искусства и опрокинули мейерберизм, господствовавший около полувека. Несколько позднее к ним присоединился Габриэль Форе. Гуно, любимый и чтимый всеми, пользовался их симпатией. Духовное родство, наряду с любовью к настоящей музыке, сблизило их в последние годы Империи; и их связи еще более окрепли после войны, в которой почти все они принимали участие. Ничто иное — ни принадлежность к кружку, ни принадлежность к той или иной школе — не влияло на их дружеское сообщество, что доказано различием их сочинений. Что общего между «Кармен» и Симфонией до минор, «Манон» и «Намуной», «Саламбо» и «Блаженством»?

Их союз был одним из тех свободных сообществ, которые столь многочисленны в эпохи, обновляющие все виды искусства, и которые не

зависят от какой-то общей доктрины. Это было следствием осознания некоего взаимного родства, объединявшего лучших представителей поколения, содружество равных. В ту же пору Мане, Ренуар, Дега, Моне, несмотря на все различие творческих индивидуальностей, тоже создали некое содружество. И в ту же пору сложилось такое же сообщество и в России — Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков и вместе с ними Кюи создали Могучую кучку. Эти союзы были не вечны. По мере того как крепили таланты и приходила известность, связи ослабевали. Но они не исчезали. Долгие годы спустя, в беседах со мною, и Массе, и Рейе с удивительной теплотой вспоминали те дни.

Бизе был участником таких собраний. Встречались обычно то у одного, то у другого: виделись и на воскресных концертах. Бизе и его жена бывали на наших обедах; мы тоже приходили повидать их в маленьком особняке в Буживале, где вскоре скончался автор «Кармен». Из друзей моего отца я больше всех был привязан к Бизе — может быть, потому, что он любил детей и умел разговаривать с ними и их забавлять. Тридцатипятилетний в ту пору, Бизе был среднего роста, подвижным и полным, с темно-русыми с рыжиной волосами и густой вьющейся бородой. Его несколько тяжеловесное лицо, удивительно живое, открытое, располагающее, озарялось голубыми глазами, которые, когда он оживлялся, блестели сквозь пенсне. Он быстро вспыхивал энтузиазмом или гневом, так как был человеком решительным, откровенным и экспансивным. Откровенность доходила подчас до жестокости. Я помню то громадное впечатление, которое производили на меня, ребенка, открыто высказываемые им мысли. Но часто, даже не вникая особенно в их смысл, я был увлечен убежденностью его интонаций.

Попытаюсь восстановить одно из таких интимных собраний — то за столом, где царил почти семейная атмосфера, то после обеда — когда встречались мужчины, еще мало кому известные, но уже отмеченные Историей. В тот вечер у моего отца собрались самые близкие из друзей. Сен-Санс, Рейе, Массе уже были тут. Открылась дверь. Вслед за своею женой, темноглазой брюнеткой, быстро вошел Бизе, чуть поводя сильными плечами и, казалось, сконцентрировав в своем свежем, цветущем лице, в своих блестящих глазах, в золотистых завитках прически и бороды весь свет зала. Он пожал протянутые руки и тотчас включился в беседу. Он излучал переполнявшую его жизнь, был в ударе, шутил, сыпал парадоксами, за которыми сквозил твердый и глубокий ум. Он пламенно любил свое искусство: эта страсть ощущалась в каждом слове, в тоне. Сен-Санс не менее любил музыку и парадоксы. Но какая разница в сухой

манере одного и сердечной открытости другого! Между этими двумя друзьями споры были постоянными и оживленными. Одной из неизменных тем являлось преимущество оперы над чистой музыкой. Сен-Санс, который позднее столько написал для театра, нападал в эту пору на театральную музыку. Бизе страстно ее защищал. В этих спорах обычно не было ни победителя, ни побежденного.

Бизе не придерживался никакой теории, никакой абсолютной доктрины: не было ума менее систематического, чем у него. Он покорял энтузиазмом и переполнявшей его сердце любовью к музыке, какой бы она не была: классической или романтической, французской, немецкой или итальянской. Но о плохой музыке и лживом искусстве он говорил с гневом и уничтожающей иронией: вот он усаживается за рояль и комично пародирует мелодии Адольфа Адама и Май-яра — «первого музыканта Франции», как его издевательски называли после нелепого голосования, где он победил, оставив далеко позади себя Берлиоза и Гуно по количеству поданных за него бюллетеней. Потом он отошел от рояля и принял участие в беседе, затеянной его женой, которая часто позволяла себе слишком вольные выражения. «Ох, детка!» — восклицал он с тайным укором и нежностью. Сколько раз мы слышали это «Ох, детка!», рожденное деликатностью и всепрощением любящего сердца!

...Все были в сборе, ждали только Гиро: неисправимо рассеянный, вечно опаздывавший, он всегда приходил последним. Вот и он, наконец. В Опере только что закончился его балет «Гретна Грин», весьма мало удавшийся. Массне, в своем вечном желании быть всем приятным, обратился к нему с поздравлениями. Бизе в это время шутил и смеялся со мною в углу. Вдруг он обернулся и оборвал Массне: «Заткнись! — закричал он. — Заткнись, ты мне противен. Все мы любим Гиро ничуть не меньше, чем ты. Но мы не говорим ему, что в восторге от «Гретны Грин», потому что не думаем так. А ты, который думаешь об этом сочинении еще хуже, чем мы, заявляешь, что это шедевр! Ты не настоящий друг! Ты мне противен!» Массне, ошеломленный, растерянный, пытался как-нибудь защититься. Напрасно. А Гиро, принявший этот яростный дружеский душ, выглядел как собака под кишкой поливальщика... Таким через дымку лет представляется мне Бизе: добрый, прямой, благородный, неистовый, преданный друзьям, не способный на зависть или интриги и до последних дней полный веры в грядущее и в искусство...

Можно дополнить рассказ Пьера Лало еще одним немаловажным фактом. Событие, о котором идет речь, — это создание 25 февраля 1871 года Национального музыкального общества, девизом которого стало Ars

gallica, а председателем — Камилл Сен-Санс. Кроме уже упомянутых Пьером Лало композиторов и музыкантов, сюда входили и Амбруаз Тома, и Венсан д'Энди, и Шабрие, и Дюпарк, и Видор, и Шоссон, и Бурго-Дюкудре, и Алексис де Кастильон, и многие, многие другие. Новая группа вовсе не была «вагнеристской», как поспешили это изобразить некоторые критики, всюду сующие нос, дабы не отстать от событий и продемонстрировать свою мнимую эрудицию. Ее девиз говорит о полярно противоположных задачах — это было общество музыкантов, стремившихся вывести искусство Франции из замкнутого кольца, созданного усилиями критических «авторитетов», руководителей театров и концертных организаций, отрицающих новое, игнорирующих усилия Гуно и Берлиоза, на более широкий и перспективный путь. Дирижеры Жюль-Этьен Паделу и Эдуард Колонн оказали этой группе большую поддержку, открыв путь сочинениям композиторов новой школы на концертную эстраду. Камилл Дю-Локль старался отворить для них двери на сцену Комической Оперы. Как до этого Леон Карвальо и отчасти Эмиль Перрен, они связывали самые светлые надежды с творчеством Жоржа Бизе, увидев в нем будущее французской музыки.

Темпераментно откликавшийся на явления окружающего мира, ставший негласным лидером композиторской молодежи, Бизе не был художником, творящим в тиши кабинета. Да и в условиях его жизни, сложившихся в эти годы, нелеп был бы самый разговор о «тиши». До невероятия неустроенный дом, вечная бестолковщина, непрестанные выходы Женевьевы — «если бы только ее расстроенные нервы пришли в порядок, я был бы счастливейшим из людей», — бесконечные материальные трудности, изматывающие его силы ангины, уроки, работа на издателей, бескорыстная помощь в подготовке чужих премьер (вновь работает он в эту пору на Шарля Гуно, участвуя в репетициях возобновляемой постановки «Ромео и Джульетты», — и делает это с подлинным увлечением, так как опера ему очень нравится); тысячи отвлекающих, большей частью нервирующих мелочей, — вот обстановка, в которой были созданы последние шедевры, сделавшие его имя бессмертным.

Рождение сына принесло новые осложнения: мадам Галеви предъявила свои родственные права. Бизе пресек ее попытки проникнуть в дом — ради Женевьевы, у которой подобная перспектива вызвала новый припадок истерии, хотя на расстоянии она «обожала» свою мамочку и клялась, что будет свято исполнять все ее «приказы».

Но милая дама не унималась.

— Она часто приходит в парк Монсо повидать Жако и упорно старается кормить его ячменным сахаром. К счастью, кормилица и привратница парка мужественно отвергают эти преждевременные лакомства, — пишет Бизе Ипполиту Родригу.

«Знаете ли вы, до какой степени вы оказались запутанной в отвратительную, плачевную сделку? — предупреждает он Леони Галеви. — Отдаете ли вы себе отчет, что ваш дом стоит не больше 500 или 600 тысяч франков, а ваша задолженность по нему достигает 600 или 700 тысяч и, следовательно, этот дом никогда не принесет вам дохода? Что договор, составленный господами Перейр, согласно которому они получают ренту за дом в счет процентов за одолженные вам деньги, лишь временный? Что они могут изменить свое решение или умереть, и тогда ликвидация окажется для вас крайне затруднительной? Что в ваших интересах выпутаться из этого дела как можно скорее? Что вам придется сделать мастерский ход, если вы захотите получить выгоду от «дружбы», которую они проявили к вам (последствия которой вы поймете через некоторое время), урегулировав ваше положение?.. Знаете ли вы все это? Или вы все еще сохраняете иллюзии по поводу них и не хотите вспомнить, что за науку нужно платить? Держите все это про себя, дорогая г-жа Га-леви... Не тревожьтесь... Будьте разумны. Будьте осторожны. Вас охраняет ваше имя. Они не будут столь бесстыдны, чтобы завести дело слишком далеко и показать публике, что вы были обмануты вашей собственной добросовестностью и бесчестностью других... Не хочу этим сказать, что сердце г-на Эмиля Перейр полностью иссохло. Брат его сущий разбойник, но его собственная репутация немного лучше... Кстати, вспомните, что имя Галеви пригодилось им, когда нужно было ускорить перестройку бульвара Малерб. Вам понятно? В итоге дом этот ваш и в то же время вам не принадлежит... Ваши драпировки, ваши тканые обои из Бове, ваши ковры, ваши занавеси, ваше белье, ваши кровати, ваши гобелены больше не существуют. Ваши горшки и кастрюльки постигла та же участь... Ваша обстановка растащена и поломана. Женевьева утверждает, что кое-какие вещи были проданы с аукциона пять лет тому назад, и она знает, что продажная цена была официально одобрена семейным советом.

Я всего лишь простой музыкант и говорю вам то, что я знаю, что чувствую, о чем догадываюсь. Во всяком случае, общественное мнение просветило бы меня, если бы мне не доставало других источников информации».

Но Леони Галеви верила только тому, чего хотела.

Тем не менее, видимо, напуганная перспективой дальнейшей

насильственной распродажи, она не только пыталась начинать сладостями двухмесячного малыша, но и навязывала всяческий хлам Женевьеве и Жоржу. «Наша квартира переполнена. Это больше не квартира, а какой-то музей», — жаловался Бизе.

— Если бы вы знали, какую тягостную зиму я пережил, вы бы искренне мне посочувствовали, — писал Бизе Галаберу в июне 1872 года.

Однако в этом же году произошло событие, оставившее след не только в жизни Жоржа Бизе, но и в истории всей французской культуры.

То была встреча Бизе и Доде.

БОЛЬШИЕ ТРУДНОСТИ

— С ним врывается дыхание Парижа, живого, веселого, подвижного, беззаботного. Он набрасывает в нескольких словах уморительно-потешные силуэты, скользит по всему и по всем лучами своей очаровательной, по-южному темпераментной, своеобразной иронии; тонкость и яркость его речей оттеняется обаянием его лица и жестов, а также его повествовательным мастерством: его устные рассказы всегда построены как написанные новеллы. У него красивое, тонкое лицо; густые черные волосы ниспадают ему на плечи, смешиваясь с кудрявой бородой; нередко он крутит между пальцами ее заостренные пряди.

Глаза его, продолговатые, чуть прищуренные, черны, как чернила; порой его взгляд неопределенен вследствие его крайней близорукости. Он говорит слегка нараспев, оживленно жестикулирует и очень подвижен, как настоящий южанин.

Так Мопассан говорит о Доде.

Для Бизе встреча с ним — это видение оставленного, но любимого «Календаля», это Прованс с глубиной его синего неба, вкусом его винограда, оставляющий терпкий и устойчивый след на губах и языке, — и языком, особым, своеобразным, требующим перевода на обычный французский; и звучанием галубета, по-особому и только здесь сочетающегося так естественно со звуком баскского тамбурина; и ветром печали мистралем, выматывающим душу; и снегом горных вершин, и палящей жарой у подножий.

— Нужно знать наш Прованс, — говорит Золя, любясь своим другом, только что подарившем миру «Удивительные приключения Тартарена из Тараскона», — да, нужно знать наш Прованс, чтобы оценить своеобразную прелесть поэтов, которых он посылает к нам. Они выросли на юге, среди тимьяна и лаванды, они полугасконцы-полуитальянцы и живут в томной мечтательности и прелестных выдумках. В крови у них солнце, и пение птиц в голове... Они врожденные поэты, и сердце их всегда полнится песнями родной страны.

Золя встречается с Карвальо — тот ведь тоже южанин и ему, несомненно, должна понравиться «Арлезианка» Доде. Покинув стены Лирического театра после финансового краха в мае 1868-го, Карвальо перепробовал много занятий — и понял, что не может существовать без призрачного мира кулис. Сейчас, через четыре года, ему снова удастся

возвратиться к любимому делу — он назначен директором «Водевиля». Золя рекомендует ему обратить внимание на новый опус провансальского литератора.

— Прежде всего — вот точное содержание «Арлезианки», — рассказывает Золя. — Мы в Провансе, на берегах Роны, на ферме Кастеле. Владелица фермы Роза Мамаи — вдова; она ведет хозяйство вместе со своим сыном Фредери и стариком-свекром Франсе Мамаи. Живет тут и другой сын Розы, несчастный, умственно недоразвитый парень по прозвищу Дурачок. Прибавьте еще старого пастуха, который развлекает Дурачка сказками и кое-что смыслит в астрологии. При поднятии занавеса оказывается, что Фредери воспылил страстью к девушке из Арля, с которой он повстречался на празднестве. Роза поручила своему брату Марку навести справки об этой девушке. Марк отправился прямо к ее родителям, изрядно выпил там и, вернувшись, объявил, что люди эти — прямо-таки золото. И вот на ферме все радуются, пьют по случаю помолвки; однако зашедший сюда конюх Митифио говорит дедушке: «Вы собираетесь женить внука на негодяйке, которая уже два года моя любовница». И он показывает полученные им от арлезианки два письма, чтобы Фредери прочел их и излечился. Но кровоточащее сердце юноши все еще полно любви; он бродит по окрестностям, как раненый зверь. Роза боится, как бы он не наложил на себя руки; она следит за ним, ходит по пятам; она с невозмутимой смелостью, как мать, которой надо любой ценой спасти свое дитя, почти что толкает в его объятия свою крестницу Виветту. Наконец, видя, каким он становится мрачным и молчаливым, как он мучается от любви, растравляя душу чтением тех двух писем, мать собирает семью на совет и решает, что надо исполнить желание сына и женить его на арлезианке. Девушка — негодница, пусть так; но мать предпочитает принять в свой дом негодницу, чем видеть сына в гробу. Когда Фредери узнает о жертве, которую мать собирается принести ради него, он берет себя в руки, он хочет быть достойным своей славной матери и заявляет, что женится на Виветте. Юноша, кажется, выздоровел. Он приветлив с девушкой, он говорит ей, что недавно отослал Митифио два хранившихся у него письма. Неожиданно снова появляется конюх; он разминулся с письмами и сам пришел за ними, потому что собирается увезти арлезианку. При этом известии, при виде соперника, которого он раньше не знал, юношу вновь охватывает неистовый порыв страсти. Он бросается на конюха, но сам падает, точно сраженный. Теперь все кончено, смерть неизбежна. Роза сторожит у двери сына; Дурачок, сознание которого проясняется, успокаивает её, и она решает лечь спать, но тут ей приходят

на память слова пастуха, который однажды сказал, что дом ее постигнет несчастье, как только из него уйдет Дурачок. Едва только Роза улеглась, как Фредери выходит из своей комнаты и поднимается на чердак — здесь есть окно, через которое можно броситься на каменные плиты двора. Мать просыпается, между нею и сыном завязывается страшная борьба; ему удается запереть на засов дверь, ведущую на лестницу; раздается глухой звук рухнувшего тела. Так умирает Фредери, испепеленный любовной страстью.

Карвальо заинтригован, просит дать ему пьесу, читает и перечитывает ее и наконец заявляет — «да, это прекрасно, но слишком уж мрачно. Нужно насытить драму хорошей музыкой».

Доде согласен:

— Музыка? Я люблю ее всю — страстную, ученую, наивную, бетховенскую, испанскую с улицы Тэбу, глюковскую и шопеновскую, музыку Массне и Сен-Санса, негритянскую, «Фауста» Гуно и «Фауста» Берлиоза, народные песни, шарманку, тамбурин, даже колокола. Музыку, которая танцует, и музыку, которая грезит, — мне все в ней говорит, меня все удивляет. Бесконечная вагнеровская мелодия увлекает, захватывает и гипнотизирует меня, словно море, а зигзагообразный удар цыганского смычка отвлекает от всех соблазнов Всемирной выставки. Всякий раз, когда эти окаянные скрипки обрушивают на меня свои пассажи, невозможно идти дальше, нужно оставаться здесь до вечера, за стаканом венгерского, с пересохшей от волнения глоткой, глазами безумца, с телом, отзывающимся на нервные звуки цимбал.

Карвальо приглашает Бизе.

Они встретились.

Это подобно внезапной любви. Контакт вспыхивает молниеносно. Бизе очарован пьесой, очарован ее автором — и единственное его желание заключается сейчас в одном: как можно ярче и как можно точнее выразить музыку пьесы, воссоздать душу Прованса. Пусть Доде познакомит его с лучшим, что есть в провансальском фольклоре.

— «Ноэли» Саболи — по пути в Париж. Значительно труднее достать «Тамбурин» Видаля, который давно распродан, — пишет Доде Жоржу Бизе. — Но я вам его достану.

Провансальские поэмы-сказы — ноэли, — записанные и опубликованные Никола Саболи, и книга Франсуа Видаля «Тамбурин», где кроме описания двух инструментов — тамбурина и пронзительно звучащего галубета, провансальской флейты, — приводятся характерные народные наигрыши, конечно, очень интересуют Бизе. Он возьмет из этих

сборников три мелодии — но только три, ибо, жадно вслушиваясь в эту музыку, он ищет не букву, а дух. Значительно больше ему дают встречи с Доде.

— В жилах южан, — говорит Доде, — течет бешеным, неудержимым потоком солнечный свет, превращенный в теплоту и движение. Хотя он их опьяняет и, по-видимому, даже заставляет безумствовать, но в действительности он никогда не поражает их ума, а, напротив, делает его более сильным, глубоким и ясным. Так как солнце позволяет им во всякое время года встречаться на городских площадях или за работой на полях, то этим оно способствует развитию в них человечности, социальных отношений, длинный ряд которых начинается любовью, а оканчивается гражданским долгом, и которые приносят народам мощь и долголетие. Солнце увеличивает жесты, а они ярко обрисовываются на светлом фоне. Солнце придает голосу звучность. Кажется, что гармония и ритмическая сила его лучей вливаются в их речь. Так как в ослепительном блеске все оттенки красок становятся бледнее и нивелируются между собой, то возникают благоприятные условия для иллюзий. Солнце заставляет человека сосредоточиться в настоящем и представляет ему его будущее очень простым, таким же золотистым и теплым, как и оно само, и тоже несущим живые и горячие ощущения. Благодаря ему чувства представляются удивленному взору сознания в виде блестящего фейерверка; солнце придает им великолепие, удешевляет их энергию и способствует развитию того неистовства, в котором стыдливость и героизм, великодушные и страх, удаль и робость смешиваются в какую-то, очень часто насмешливую, толпу. Эта толпа находится в самом человеке. Да, каждый человек чувствует, что в нем живет какая-то беспокойная, шумная толпа... У южан толпа, живущая в душе человека, своим появлением вызывает быструю, жгучую боль. Мгновенный порыв решимости, точно срывающийся из-под какого-то тормоза, вызывает тот беспорядок в лице и жестах и ту ярость гнева или любви, которые кажутся столь комичными людям, не принадлежащим к этой расе.

— Можно ли ярче определить то, что движет всеми поступками персонажей «Арлезианки»? — замечает восхищенный Бизе.

Все они очень увлечены — и Бизе, и Доде, и непременный участник всех поисков, планов, дискуссий Леон Карвальо.

— Вот вам, дорогой мой Бизе, несколько кое-как сплетенных стихов. Карвальо попросил меня сделать их очень краткими, очень воздушными, с упоминанием имен.

— Карвальо видит здесь как бы взлет птиц — фррр! Я охотно с ним

соглашаюсь и поэтому вместо более развернутого хора с Andante посылаю вам эти стихи. Если вам нужен второй куплет, напишите.

Потом Доде присылает еще вариант:

— Если это не годится, напишите мне. Я буду переделывать столько раз, сколько понадобится.

Рождение сына, атаки мадам Галеви, болезнь Женевьевы — все отвлекает внимание, все мешает работе.

— Наконец-то свершилось! Хоры первого и хор второго акта закончены. Оркестровое вступление к первому акту почти завершено. Я нашел мотивы для *Арлезианки* и *Жанно*. Фарандолу возьму у Видаля. Через неделю, примерно к 31 июля или 2 августа я смогу дать вам все необходимые сведения об оркестре и хорах, — пишет Бизе Леону Карвальо.

Возможности «Водевиля» невелики. Бизе имеет право предложить любой состав оркестра — но не более чем из двадцати шести музыкантов. Это, конечно, весьма усложняет задачу.

— Оркестр! — рассказывает Шарль Пиго. — Два слова о нем... Бизе вышел победителем в этой битве. Две флейты, гобой — он же английский рожок, кларнет, два фагота, саксофон, две валторны, литаврист, семь скрипок, только один альт, пять виолончелей, два контрабаса — вот уже и 25. Но нужно было дополнить оркестр пианистом. Не для того чтобы играть партию отсутствующей арфы — он должен был усилить звучание в целом, возместить недостаток медных духовых инструментов и подкрасить звучание деревянных.

В кулисах была установлена фисгармония, чтобы помочь хору, который почти все номера, кроме одного, поет за сценой. На фисгармонии играл или Гиро, или сам Бизе. Иногда их заменял юный Антони Шудан, сын издателя. Эффект получился прекрасный. Бизе распорядился этим скромным составом с поистине редкостным мастерством. Нужно заметить, что и музыканты под управлением дирижера Констан-тэна играли великолепно.

Репетиции начались. Доде то радовался, то приходил в отчаяние:

— Все они очаровательны!

— Они понимают, они ищут, они дают жизнь моим персонажам!

Через неделю:

— Я в отчаянии! Все обесцветилось. Они не понимают, что действие происходит в окрестностях Арля и Аньера. Они или утрируют акцент и жесты, или вдруг переходят на безнадежную монотонность.

— Ты увидишь, что все будет в порядке. Я доволен, музыка Бизе восхитительна!

— Ах, я, право, не знаю, что думать! — вздыхает мадам Доде, которой адресованы все эти взаимоисключающие информации.

Музыка...

«Арлезианка» открывается увертюрой, где использована тема народной песни «Marche de Turenne» — унисон струнных без какой-либо гармонизации. Только потом, когда тема начнет повторяться, она, как это часто встречается у Бизе, будет представлять каждый раз в новом гармоническом одеянии, меняя характер, обретая новые краски, становясь все богаче. Здесь есть и еще два образа — характеристика Дурачка (она отдана саксофону) и тема, посвященная его старшему и не менее несчастному брату — Фредери, первенцу Розы. Удивительна связь этих образов: они разные, но в то же время и схожи; непрерывно повторяющаяся ламентация в первой из них как бы предвосхищает интонации второй, объединяя их общей ритмической формулой.

Поднимается занавес. Двор фермы Кастеле. Франсе Мамаи разговаривает с Балтазаром: «Роза не велела болтать, пока все не состоялось, но все же... Между тобой и мной не должно быть секретов». Но присутствующий здесь же Жанно-Дурачок мешает их разговору своей просьбой досказать ему сказочку о козе господина Сегюра — и оркестр вторит этой просьбе блаженного. Тема вновь возникает, когда Балтазар завершает свою сказку. На этот раз музыка передает не только настойчивое желание Дурачка запомнить конец сказки (тема повторяется с впечатляющим упорством), но и печаль Балтазара: «Бедняга... Кто о нем позаботится, когда меня не станет...»

И в третий раз звучит та же музыка — но теперь в ней и грусть, и надежда. Это происходит тогда, когда Виветта спрашивает о Дурачке: «Неужели он так никогда и не выздоровеет?»

— Они все говорят, что не выздоровеет, а я думаю иначе. Мне сдается, особенно с некоторых пор, что в его маленькой головке что-то пришло в движение, как в коконе шелковичного червя, когда из него хочет выпорхнуть бабочка. Ребенок пробуждается. Я уверен, что он пробуждается! — говорит Балтазар.

Трехкратное проведение этой музыки разделено достаточным количеством прозаического текста, и Бизе мог бы, не опасаясь однообразия, повторять лейттему в ее неизменном виде. Так, наверное, и поступил бы музыкант-оформитель драматической пьесы. Но так не мог поступить музыкант-драматург. Бизе чутко откликается на нюансы текста, подчеркивая его глубинный смысл — психологически тонко и точно. Ощущение *действия*, ощущение *театра* здесь поистине идеально.

Тема надежды появится еще не однажды, каждый раз принимая новый облик, следуя за малейшими изменениями мысли.

Услышав новость о предстоящей свадьбе, обитатели Кастеле спешат поздравить хозяев. Марк выходит им навстречу с вином. Балтазар остается один и, покуривая трубку, отдается своим мыслям. Вдали возникает веселая хоровая песня: «Жаркое солнце Прованса, веселый собрат мистралья, что свистит над Дюрансой! Как кубок вина ты, солнце! Зажги же свой пламенный факел, яркое солнце Прованса!»

Удары стаканов по столу, постоянство, с которым басы подчеркивают ритм песни, — все это создает великолепный фон для светлой, исполненной жизненной силы мелодии, которая звучит у сопрано, теноров и басов.

Мы слышим, как хор удаляется. И вдруг что-то новое, грозное врывается в эту идиллию: пришел Митифио.

С каким лаконизмом, с каким чувством сцены решает Бизе эпизод, где Фредери узнает правду об арлезианке! Только что кончилась беседа Митифио с Франсе, и Митифио ушел — в оркестре еще трепещут отзвуки его темы. На убыстренном повторении застольной песни радостный, еще ни о чем не подозревающий Фредери, выйдя из дома, предлагает Франсе выпить с ним стакан вина. «Нет... нет... дитя мое... Брось этот стакан... Это вино — яд для тебя».

— Что ты сказал?

— Я говорю, что хуже этой женщины нет никого на свете. Из уважения к твоей матери, имя этой женщины не должно здесь больше произноситься... Вот!.. Прочти!

Напряженное тремоло. Судорожные удары литавр. Трагический возглас Фредери:

— И это правда?

Немой кивок Франсе.

Тремоло разрастается до неистовой силы. И тогда, громко и радостно, снова из-за кулис, при молчащем оркестре вступает хор, повторяющий песню о солнце Прованса. В ответ из оркестра — тема отчаяния Фредери.

Так кончается первый акт.

Действие переносится на берег пруда Вакаре. Заросли диких роз обступили овчарню.

Нежная, знойная мелодия пасторали. Ее играют скрипки. Диалог гобоя и кларнета вносит нечто новое в эту поэтическую картинку.

Поднимается занавес. Издали слышен хор крестьян. Сначала он кажется почти журчанием, потом выделяются голоса, подчеркивая

трехдольный ритм. Мелодия рождается в женской группе. Широкая, простая, она выделяется на фоне аккомпанирующих с закрытым ртом певцов-мужчин: слышна ритурнель флейты, в то время как мужские голоса продолжают звучать, подчеркивая ритм. Поющие удаляются, а мелодия становится все нежнее. Резкие перепады — песня звучит то очень громко, то совсем тихо — придают особое очарование, усиленное неожиданными, мягкими акцентами, а солирующая флейта вносит ощущение безмятежности и покоя. Это подлинный музыкальный шедевр.

Если в первой картине пьесы музыка шла за текстом, то здесь она как бы играет первую роль. Музыкальные фрагменты невелики, но именно они определяют колорит сцены, заставляя актеров сдерживать эмоции, глубоко прятать страсти под внешним спокойствием. Трагедия зреет, как тлеющая искра, готовая при первом порыве ветра вспыхнуть всеуничтожающим пламенем. Лишь в финале воплем отчаяния прорвутся слова Розы: «Я больше не могу так жить!» Эта реплика производит столь сильное впечатление именно потому, что в ней находит наконец выход то истинное, что испытывают герои.

Все здесь спрятано, все затаено. Музыка Жанно-Дурачка принимает в этой картине несвойственное ей крайнее напряжение — она словно идет по ступенькам, потому что мелодия поднимается выше и выше. Музыка отчаяния Фредери (или тема арлезианки, как ее называл Бизе) здесь звучит под сурдину.

— Что ты там делал? — спрашивает Балтазар, увидев Фредери, выходящего из овчарни.

— Ничего.

— Ты разве не слышал, что тебя зовет мать?

— Слышал. Но я не хотел отвечать. Эти женщины мне надоели. Что они вечно следят за мной? Пусть отвяжутся, я хочу быть один.

Этот маленький диалог идет на музыке отчаяния Фредери.

Подлинное сокровище этой картины — крохотный (всего 10 тактов) эпизод возвращения пастухов. Их далекие голоса звучат в беспредельном просторе тихо и немного таинственно.

Третья картина пьесы — семейный совет на кухне фермы Кастеле, типичной провансальской кухне с высокой каминной трубой, дубовыми ларями и столом, окруженным скамейками и табуретками, — имеет лишь инструментальный антракт, довольно большой по размеру, и короткое оркестровое завершение. Но драматургическая роль этой музыки велика. Это мир Розы, мир семейного очага. В центре — тема, характеризующая Виветту. Антракт начинается настойчивым утверждением этой темы,

звучащей сначала унисонно у саксофона и валторны, а затем обретающей мягкость. «Спасение — здесь, так должно быть!» — словно говорит эта музыка. В короткой завершающей части — ее яростное утверждение. Но эта же тема радостно и светло звучит в финале картины: Фредери выбрал себе достойную невесту, он отдал сердце Виветте.

Итак, на ферме Кастеле все опять хорошо — и Бизе начинает третье действие спектакля музыкой в характере менуэта. Вслед за этим звучат куранты, праздничные колокола, и, как утверждает Шарль Пиго, по замыслу автора менуэт — это танец стариков, а куранты — начало двойного празднества: Дня святого Элуа и помолвки Фредери и Виветты.

Но почему же в середине этой радостной музыки, воспоминанием о несбывшемся, возникает тема матушки Рено, играющая такую важную роль и в драматургии пьесы, и в музыкальной драматургии? Что здесь хотят сказать нам два автора — Доде и Бизе?

Это предвестие встречи Рено и Балтазара. Они любили друг друга в дни юности. Но жизнь сложилась так, что оба решили — разлука навечно будет лучшим выходом из назревавшей трагедии.

— Да. Это моя вина. Я знал, что вы должны прийти. Я не должен был оставаться.

— Почему? Чтобы сдержать вашу клятву? Ах, это больше не имеет значения! Это Бог захотел, чтобы мы не умерли, так и не увидевшись друг с другом, вот потому он и вселил любовь в сердца этих детей.

Старушка Рено — тетка Виветты.

Но счастью Виветты не суждено состояться — точно так же, как не состоялось счастье Рено с Балтазаром. Что ж, всемогущее небо залечит и эту рану.

А трагический финал близок. Только что — в последний раз — встретились у колодца Фредери и Виветта и, при свете звезд, Фредери попытался убедить и себя, и Виветту, что арлезианка забыта.

Но перед ним Митифио. Схватив молот, Фредери набрасывается на соперника. Вмешательство Розы прекращает безумную схватку — но беды уже не избежать. И именно в этот момент возникает веселая фарандола. Танцующие заполняют весь двор — впервые вышли на сцену участники хора, до сих пор певшие за кулисами: «Танцуйте с нами! Танцуйте с нами! Святой Элуа! Святой Элуа!»

Во вступлении к фарандоле звучит уже знакомый зрителю старинный провансальский мотив марша «de Turenne». Идя впереди танцующих, тамбуриньер держит в левой руке дудку, а правой отбивает ритм на привязанном к его поясу бубне. Основная мелодия фарандолы построена на

древнем мотиве «Danso dei Chivau Fiüs».

Антракт перед последней картиной вновь возвращает нас к двум знакомым мелодиям. Снова звучат рядом меланхолически нежная фраза, характеризующая Жанно-Дурачка, и взволнованная музыка, выражающая гибельную любовь Фредери к арлезианке. Фредери обрек себя на смерть, и тема звучит здесь медленно, неотвратимо.

Почему Бизе вновь и вновь сталкивает музыкальные характеристики братьев — характеры, столь контрастные и, казалось бы, противоречащие друг другу? Почему образ Дурачка занимает такое большое место в этой трагедии обманутого сердца?

Есть некая связь в судьбах братьев. Чем больше теряет себя Фредери, тем активней идет процесс обретения разума его младшим братом.

Роза боится, что Фредери лишит себя жизни. Она проводит бессонную ночь, следя за каждым движением старшего сына.

— Ложись и спи спокойно, — говорит неожиданно появившийся перед ней Дурачок. — Сегодня ночью это не случится.

— Чего не случится?.. Ты что-нибудь знаешь?

— Я знаю, что у моего брата большое горе, и ты велела мне спать в его комнате, потому что боишься, чтобы он чего-нибудь не сделал над собой... И я уже много ночей не сплю... Одно время ему стало лучше, но сегодня ночь очень плохая... Он опять плакал, говорил сам с собой: «Не могу!.. Не могу!.. Я должен уйти!» А потом лег. Сейчас он спит, а я встал тихонько, чтобы тебе об этом рассказать... Почему ты на меня смотришь, матушка?.. Тебя удивляет, что я все вижу и понимаю?.. Но ты же слышала, что Балтазар говорил: «Он пробуждается, этот ребенок пробуждается!»

— Да неужели?.. Ах ты, мой дурачок!

— Меня зовут Жанно, матушка. Называй меня Жанно. Здесь больше нет дурачка!

И тогда Розе становится ясно, что катастрофа неотвратима: ведь еще очень давно Балтазар предсказал ей, что Кастеле посетит страшное горе, когда на ферме больше не будет Дурачка!

Судьбы братьев таинственно связаны.

Трагедия близится к концу. Чем больше веселятся опьяневшие гости, тем грознее звучит голос беды.

Фарандола переплетается с «Marche de Turenne», где звучат стихи легендарного властелина далеких времен, короля Прованса Рене. Этот ноэль исполняется в унисон тенорами и басами, потом начинается канон — буквальное повторение фразы, передаваемой от группы к группе. Мотив появляется еще раз, в мажоре, голоса снова звучат в унисон, в то время как

оркестр играет радостную фарандолу.

А когда утомленные гости удаляются на покой и поверившая словам Жанно Роза ослабляет свой неусыпный надзор, Фредери покидает комнату.

Фредери гибнет. В последний раз, на громадном трагедийном накале, звучит его тема — тема арлезианки — в оркестре.

...Идут репетиции. Исполнители и постановщики не торопятся — у них есть еще время. Театр откроют спектаклем «Мадам Френэ» по мотивам одноименного романа Роберта Хальта (псевдоним Шарля Вье), и только потом будет показана «Арлезианка».

— Среди великолепной декорации — степей Камарги, ярко освещенных до глубины сцены газовыми рожками, — рассказывает Доде, — разворачиваются медленно и плавно картины пьесы под аккомпанемент прелестной музыки Бизе. Меня очаровывает эта южная феерия, но порою мне начинает казаться, что сюжет ее слишком прост и наивен, что парижанам надоест слушать мои рассказы о кузнечиках и арлезианках, о мистрале и моей мельнице, что необходимо заинтересовать их произведением, более близко касающимся их интересов, их повседневной жизни, развивающимся в привычной для них атмосфере.

...Бизе верит в успех. Для него это больше чем просто премьера. То, что он искал в «Джамиле», Доде выразил в «Арлезианке». *Новое в музыке встретилось с новым в драматическом искусстве.*

Разумеется — кто же спорит! — эта пьеса не похожа на те, что привыкли видеть на сцене. Внешнее отступило перед глубинным. Внутренне напряженное до предела действие, на первый взгляд, развивается медленно — драматург дает возможность заглянуть, не торопясь, в душу каждого из персонажей.

Вот искусство, которого жаждет Бизе.

Открытие театра назначено на 1 октября 1872 года. Билеты раскуплены. Неожиданно цензура запрещает «Мадам Френэ», широко разрекламированную прессой.

Спор доходит до Совета министров — и 21 сентября запрет подтвержден. Десять дней до открытия! Нужно спасти «афишу».

Траты на постановку «Мадам Френэ», столь значительные, оказываются непокрытыми — и для пьесы Доде денег катастрофически не хватает. Костюмы приходится взять из подбора. Крестьянка Виветта предстает в платье из розового муара. Роза Мамай щеголяет в черном велюровом туалете, волоча шлейф по двору фермы. При других обстоятельствах публика, может быть, и простила бы — но история с «Мадам Френэ» сильно испортила настроение — зрительный зал обозлен.

Публика с нетерпением ждет появления героини — арлезианки, «женщины-вамп», именем которой названа пьеса. Но из театральной программы, после того, как на сцену вышли все поименованные персонажи, выясняется, что ее не будет. В зале негодование и смех. Влиятельный критик де Вильмессан, основатель газеты «Le Figaro», хлопнув дверью, выходит из ложи: «Как можно смотреть пьесу, где одни старухи!» Какие-то дамы, оказавшиеся по соседству с Теодором де Банвилем, шипят: «Вновь увертюра!» всякий раз, когда звучит музыка, предваряющая диалоги. Зрители встают с мест, разговаривают в полный голос, выходят из зала и входят обратно, демонстративно стараясь поднять как можно больше шума. «Они не слушают!» — шепчет Бизе, стоя за кулисами театра.

К концу вечера зал на три четверти пуст.

«Арлезианка» провалилась, — свидетельствует Эмиль Золя. — Поэзия пьесы, пленительные слова, трогательные эпизоды не дошли до зрителя. Парижской публике было скучно и многое непонятно. Кроме того, в пьесе имелся огромный недостаток — свое собственное звучание, свой язык. Чтобы это стало яснее, приведу такой факт: когда один из персонажей заговорил о песне ортолана, весь зал, все парижане расхохотались, потому что парижанин знает ортолана лишь как кушанье и не представляет себе, что эта жирная, аппетитно зажаренная птица может петь не хуже всякой другой.

Провал пьесы имел страшные последствия: Альфонсу Доде отказали в драматургическом даре на том основании, что он — романист. Наша критика считает, что тот, кто пишет романы, уже не может писать пьес. У романистов, мол, преобладает умение описывать; кроме того, они слишком поэты, словом, у них чересчур много достоинств. Я шучу. Можно не сомневаться, что будь «Арлезианка» броской драмой или ловко скроенной комедией, она принесла бы баснословный доход; просто-напросто следовало изъять из нее то, что превращает ее в литературную жемчужину. Конечно, Альфонс Доде не драматург, если мы подразумеваем под этим работника с мозолистыми руками, который сколачивает пьесу, как плотник сколачивает стол. Но он наделен тонким и проникновенным пониманием театра.

...Выходя из зала, жена писателя и Женевьева Бизе слышали, как один зритель сказал другому: «Этот Доде просто дурак!»

Увы, этот вечер не внес покоя и в осложнившуюся семейную жизнь Бизе. Неудача Женевьева прощать не умела. К тому же ее больным воображением давно уже завладел преуспевающий пианист Эли-Мириам

Делаборд.

Печальные, черные дни для обоих создателей «Арлезианки».

— С трубкой в зубах я погрузился в свое кресло перед камином, — написал через несколько дней Жоржу Бизе драматург. — Мне двести пятьдесят восемь лет. А приходится думать о новой работе! Не буду вспоминать об «Арлезианке», ибо она умерла. Requiescat! — но до чего же трудно это переживать!

«Было безумием предположить, что в самом центре бульваров, на Шоссе д'Антен, в центре мод, капризов «всего Парижа», станут интересоваться этой любовной драмой, разыгранной на ферме, в степи Камарги и распространяющей свое благоухание на чердаки и цветущие луга. Пьеса провалилась, несмотря на очаровательную музыку, великолепные декорации, дорогие костюмы, — написал он позднее в «Истории моих книг». — Я вышел из зала грустный, подавленный, глупый смех публики, сопровождавший самые трогательные сцены, долго еще звучал в моих ушах. Не считая нужным защищаться в газетах, нападавших на этот род драмы, я решил не писать более драматических пьес, собрав все враждебные отчеты, которые должны были предостеречь меня от увлечений драмой...

Около этого времени у нас возникла мысль собираться раз в месяц тесным кружком. Эти сборища назывались «обедами Флобера» или «обедами освистанных писателей». Флобер провалился со своим «Кандидатом», Золя со своим «Бутоном розы», Гонкур с «Анриеттой Марешаль», а я — с «Арлезианкой». Жирарден хотел было пробраться в наш кружок, но так как он не был литератором, мы не приняли его. Что касается Тургенева, то он клялся, что его освистали в России, а так как Россия далека, то мы и не стали наводить справок.

...Садись за стол в семь часов, и в два часа ночи обед еще продолжался... При нас всегда была какая-нибудь вновь вышедшая книга — «Искушение святого Антония» и «Три рассказа» Флобера, «Дочь Элизе» Гонкура, «Аббат Муре» Золя. Тургенев приносил «Живые мощи» и «Новь», я «Джека» и «Фромона». Говорили откровенно, без всякой лести, без громких фраз».

Жизнь шла дальше и врачевала болезненные раны.

Через одиннадцать дней после злополучной премьеры в «Водевиле» Гуно, находившийся в это время в Брюсселе, отправил Жоржу Бизе письмо.

«Я с большой радостью узнал, мой дорогой друг, о том почетном приеме, который был оказан твоему новому прелестному полотну, отмеченному кистью и палитрой художника, уже завоевавшего признание

артистической среды и публики, и я испытываю необходимость сказать тебе, что мое сердце сегодня полно чувства удовлетворения твоими успехами так же, как много лет назад его наполняли надежды на твои грядущие успехи. У славы свои пути, которыми она рано или поздно приходит увенчать лаврами того, кто шел своей избранной им стезей. Ты так молод, а уже пользуешься привилегией признания твоих заслуг как толпой, так и немногими избранными. Тем лучше для дела, которому ты служишь, а также и для тебя, с пользой этому делу служащего».

Дата отправки — 11 октября — не оставляет сомнений, что речь здесь идет о благоприятных отзывах музыкантов-специалистов, дошедших до Гуно и связанных с первым представлением «Арлезианки».

Бизе благодарно откликнулся на письмо.

«Вы были началом моей жизни как художника. Я вырос из вас. Вы причина, я следствие. Теперь могу признаться, я был испуган тем, что вы меня подавляли, и вы не могли не заметить этих опасений. Полагаю, что в настоящее время я стал большим мастером своего дела и не испытываю теперь ничего, кроме признательности за ваше несомненно благотворное влияние. Не думаю, что проявляю неблагодарность к нашему дорогому Галеви тем, что отдаю вам должное. Знаю, ваша слава ничего не выиграет от этого. Но я обращаюсь к вашему сердцу и уверен, что буду понят».

«Мой Бизе, Твое письмо от 13-го открыло моей дружественности к тебе ту дверь, которая закрылась не по твоей и не по моей воле. Ты даешь объяснение тому quasi-молчанию, которое возникло между нами, и я снова ощущаю в моем сердце, так же как и в твоём, то доверие, ту непринужденность, которые являются дыханием душевной жизни.

Ты говоришь, что испытывал беспокойство, внушаемое боязнью быть поглощенным; это чувство в тебе по отношению ко мне глубоко меня удивило; и я не только не могу его понять между тобой и мной, но и не постигаю его в его *существовании*.

Меня не удивляют те более или менее живые и неосознанные ощущения, которые ты мог испытывать в детстве, соприкасаясь с моей искренностью, искренностью, которая поддерживала меня и доминировала во всей моей музыкальной жизни и которая одновременно была и моим оружием в борьбе, и моим утешением; но я не мог претендовать на честь формирования твоего сознания, так как в те годы сам не обладал еще тем, чем нужно было обладать, чтобы научить тебя тому, что ты знаешь.

Товарищ, друг, даже хороший пример определенной направленности, да, надеюсь, этим я всегда был для тебя; но «причиной», источником, учителем, — на такое звание я не имею права. Впрочем, даже если бы я

имел малейшее право на последнее из этих званий, я не увидел бы в этом оправдания твоим страхам. Учитель, *каким бы он ни был*, не может уничтожить индивидуальность, так же как он не может ее создать; это акция, превышающая не только его права, но и его возможности.

Индивидуальность — это прямое выражение, произвольная эманация, лицо, неотъемлемое от существа: она столь же *неизбежна*, как и *непередаваема*; она неизгладима. Следовательно, ее нельзя поглотить, если она существует, ну а там, где ее нет... о, тогда король теряет свои права.

Ты слишком музыкальная натура, чтобы не обладать своей музыкальной природой. Более или менее запоздалый час твоего выявления, более или менее разнообразные и сложные условия ассимиляции, которые *способствовали* завершению твоего развития, — все это ничего не значит. *Формированию* нашего тела также способствует немало факторов, на которые оно реагирует своей трансформацией. В настоящее время у тебя есть *имя*, то есть ты *отменен*, выделен из массы, поднялся над безвестностью, и твоя слава по праву принадлежит только тебе, так же как ты принадлежишь ей».

Все это так и — не так. Следы влияния Гуно — как бы ни были они благотворны — Бизе преодолевал трудно и долго. Но расхождение между двумя музыкантами было вовсе не таким уж случайным — и прежде всего в человеческом плане: здесь сказался крайний эгоцентризм Шарля Гуно. Недостаточно прочным — это покажет грядущее поведение Шарля Гуно на премьере «Кармен» — было и их наметившееся возвращение к былым доверительным отношениям.

И все же — какой бы нескромностью не показалась фраза Бизе «полагаю, что в настоящее время я стал большим мастером своего дела», — тут есть несомненная правда. Здесь звучит убежденность в правильности избранного пути.

В воскресенье 10 ноября, меньше чем через месяц после двадцать первого и последнего представления драмы Доде, на котором присутствовало едва ли не больше пятидесяти зрителей, музыка «Арлезианки» прозвучала в одном из Популярных концертов Жюль-Этьена Паделу. Оркестрованная на полный состав сюита включила в себя Увертюру, Менуэт, Адажиетто и Куранты.

Тут был и выигрыш, и проигрыш. Одетая в праздничный, яркий наряд, музыка все же проиграла в своей интимной искренности — редкостная органичность ее связи с пьесой Доде оказалась разрушенной.

«До меня донесся отголосок вашего воскресного успеха, — писал Альфонс Доде в ноябре 1872 года из Шанрозе, куда он уехал подальше от

парижских печалей. — Нас это очень порадовало. Но, этаким вы безжалостный, неужели правда, что не играли восхитительный антракт семейного совета? Да понимаете ли вы, как это необычайно прекрасно, красноречиво, душераздирающе?

Когда у нас наступает пасмурная погода, я прошу жену поиграть его, и немедленно мое сердце набухает, как губка. Если когда-нибудь вы приедете в Шанрозе, я расскажу вам о замысле некоей *комической оперы* в 3-х актах, сюжет которой я только что нашел в одной английской новелле».

Прием сюиты из «Арлезианки» был действительно восторженным. По требованию публики «Менуэт» повторили. Через одиннадцать месяцев, 9 ноября 1873 года, «Арлезианку» исполнил и Эдуард Колонн в концерте своей «Артистической Ассоциации», состоявшемся в зале на площади Шат-ле. 21 февраля 1875 года, менее чем за месяц до премьеры «Кармен» и за четыре месяца до кончины Бизе, эта музыка очаровала слушателей, собравшихся в Консерватории. «Драма Альфонса Доде, музыка Жоржа Бизе» — неизменно указывал композитор на всех афишах. Однако прошло еще десять лет, прежде чем сама пьеса — почти с тем же составом исполнителей и несомненным успехом — возвратилась на сцену. «Если раньше главной была пьеса Доде, то теперь она шла как бы для музыки Жоржа Бизе», — замечает по этому поводу Шарль Пиго.

Но еще при жизни Бизе его произведения начали постепенно завоевывать концертную эстраду.

Пусть не прост и излишне конфликтен был путь к слушателю «Маленькой сюиты» («Детских игр»), когда автор забрал оркестровые партии у Паделу и передал их Эдуарду Колонну; пусть не так уж велик был успех этой музыки, благосклонно, хотя и сдержанно принятой публикой. Но в воскресенье 15 февраля 1874 года состоялась премьера драматургической увертюры Бизе «Отчизна» под управлением Паделу. На протяжении всей зимы Паделу и Колонн исполняли ее неоднократно — и всегда это был триумф.

Непосредственным импульсом к сочинению оказалась идея Паделу заказать три симфонические увертюры молодым композиторам и дать три премьеры с разрывом в неделю. Первой стала «Отчизна» Бизе, в следующее воскресенье Жюль Массне дебютировал увертюрой «Федра», а еще через неделю прозвучала «Концертная увертюра» Гиро.

— Справедливости ради, — говорит Шарль Пиго, — нужно отметить, что не Бизе, а Паделу, которому показалось, что предложенное автором определение «Драматическая увертюра» мало что говорит, придумал это название — «Отчизна». Но оно великолепно выражает экспрессию этих

мощных страниц. Бизе согласился — и именно так увертюра была объявлена в программе концерта 15 февраля. Счастливым найденным, это название сохраняется и поныне. Бизе, разумеется, размышлял именно о трагических событиях, переживаемых его родиной, когда создавал это вдохновенное произведение. Все страдания, все потрясения, волновавшие душу этого пламенного патриота, нашли здесь свое выражение, переплавившись в его творческом тигле. Он хотел воспеть родину — в трауре, но вечно живую, устремленную в будущее. Но он думал не только о Франции, он видел и Польшу, агонизировавшую в эти дни.

Эти глубокие чувства, эти страдания угнетенных, эту любовь сына к измученной матери он выразил с такой силой и таким блеском.

Порою, — заключает Пиго свой рассказ, — исполнители наших дней забывают о том, что служило истоками этой музыки, и видят в замечательной партитуре лишь блестящее концертное сочинение.

Пиго, несомненно, прав, ориентируя интерпретаторов на углубленное и осмысленное прочтение партитуры — такая позиция всегда впечатляюща. И все же в ярком симфоническом полотне Жоржа Бизе нелегко найти подлинно трагические интонации. Думается, их не предполагал и автор. В подзаголовке рукописи указано: «Эпизод польской войны. Баталия при Реклавице, где Костюшко одолел русских. 1794». Это рассказ не о страданиях, а прежде всего о победе.

Такой подход определен психологией времени. «Сид» и задуманная Бизе героико-патриотическая оратория-легенда «Святая Женевьева» несут то же жизнеутверждающее начало — в этом убеждает и сценарий несозданной оратории: 1. Детство Женевьевы — бедной пастушки. 2. Женевьева побеждает духа зла и утешает беглецов, спасающихся от полчищ Аттилы. 3. Лагерь Аттилы. 4. Женевьева заклинает грозу и чудом приводит в осажденный, голодный Париж корабль с хлебом. 5. Женевьева укрепляет мужество парижан и в заключение побеждает Аттилу силой своей молитвы. Можно раздумывать, видел ли Бизе какую-то параллель между именем этой святой и своей любовью к жене?

Начало «Драматической увертюры» торжественно и стремительно. Мы попадаем в самую гущу битвы, в неудержимую атаку, когда не ноги, а крылья души несут человека вперед и тысячи разных судеб сливаются в буйствующем потоке, обретают единую цель и единую волю; когда нет и не может быть смерти, даже если свинцовые шквалы прорежают ряды. Смерть, победа и раны, скорбь о павших — это будет потом, а сейчас — только знамя, полощущееся на ветру, и безумство атаки.

Бизе, несомненно, представлял себе реальные эпизоды этого боя. В

музыке есть страницы, когда атака словно захлебывается, переходя в рукопашную, — когда элементы победной темы у деревянных духовых инструментов наталкиваются на ожесточенную стойкость струнных, у которых появляются даже несвойственные им фанфарные интонации. Бой как будто идет «с переменным успехом». Но вот торжественные звуки арф и тромбонов готовят начало нового рывка к победе; сигнал к штурму дают выстрелы пушек.

Вслед за весьма лапидарной реминисценцией начальной темы появляется новая, кантиленного склада, постепенно обрастающая все более сложной фактурой, вбирающая интонации батальных сигналов, звуков военного барабана... Это как бы осознание только что происшедшего на поле боя. Вслед за этим — естественно и печально — возникает мысль о том, какой тяжкой ценой завоевана эта победа.

И все же кровь была пролита не напрасно. Почти из тишины рождается реплика, постепенно достигающая победного звучания и переходящая в торжественный апофеоз, где, в плане сжатой реминисценции, повторяется весь тематический материал увертюры.

15 февраля 1874 года, несомненно, было радостным днем для Бизе.

«Все говорят о вашем *большом* успехе, о бурных *аплодисментах*, — писал автору Жюль Массне. — Вопреки вашему привычному состоянию в тот день вы должны были быть совершенно счастливы, и мне хочется выразить вам, *дорогой* друг, мою искреннюю радость. — Ваше произведение так прекрасно!»

Отметим печальную фразу о том, что на сей раз Бизе должен быть счастлив «вопреки привычному состоянию». Улыбка стала редкой гостьей в доме Жоржа Бизе.

Невезение преследовало его.

Увертюра «Отчизна» внутренне связана с «Сидом» — тема, открывающая ее, взята оттуда. «Сид» стал частью души композитора. Но в несчастное утро 29 октября 1873 года возвратившаяся с покупками Мария Рейтер принесла в дом газету с убийственной вестью: вчера здание Большой Оперы дотла сгорело и спектакли переносятся в малоприспособленный зал Вентадур.

Бизе мчится к Фору и вместе с ним — к Аланзье.

— Да, это ужасно, — говорит удрученный директор. — В этих условиях «Сид» невозможен. Вот будет новое здание... Правда, его строят уже одиннадцать лет...

И премьеру откладывают на неопределенный срок.

«Сид» оказывается сочиненным, но нерасшифрованным. По сей день

это лишь криптограмма, прочитать которую не удастся.
Пришла очередь для «Кармен».

К ВЕРШИНЕ

Юркий, маленький, чем-то неуловимо напоминающий нашкодившую обезьянку, Камилл дю-Локль выуживает Галеви из потока людей, покидающих зрительный зал и уводит в свой директорский кабинет.

— Заходили послушать нового тенора? Правда — это ужасно?

— А, по-моему, — хорошо.

— Нет, ужасно! Ужасно! Но... что делать! Приходится! Это выбор Левена... Нас ведь двое, увы! Бог мой, сколько хлопот с этим театром! Сколько сложностей, сколько финансовых затруднений! А характеры! А капризы! Порой думаешь — ну к чему тебе это?!

— Все мы время от времени задаем себе этот вопрос, — улыбается Галеви. — Говоришь — баста, хватит, это последняя пьеса!.. А потом начинается все сначала. Театр — болезнь. И, наверное, — неизлечимая. Жернов вертится бесконечно.

— И вы снова в работе...

— Да. Дурная привычка.

— Написали бы что-то для нас...

— Вы же сами — поэт и художник... и талантливый либреттист...

— Ах, не надо шутить так жестоко!

— Но ведь были же и «Саламбо», и «Сигурд» для Рейе!.. И «Дон Карлос» для Верди...

— Грехи прошлого. И тогда я еще не сидел в этом кресле. Вы поверьте мне, тут не до творчества.

— Верю.

— Говоря откровенно, дела у нас плохи. Мы завязли в заезженном репертуаре. Нужно что-то менять, необходимы новинки. Неужели у вас и Мельяка не найдется хорошей идеи?

— Есть — и весьма необычная, свежая. Но она — не для вашего театра.

— Почему?

— Не ваш стиль.

— Ну а все же?

— «Кармен» Мериме.

— Вы смеетесь?.. Это даже трудно себе представить... Смерть в финале... Смерть на сцене. Комической Оперы!

— Я же вам и сказал, что сие — не для вас...

— Да, но это вообще невозможно! Ни при каких обстоятельствах, ни в одном из театров! Люди «дна»!.. Нет, я еще допускаю — на драматической сцене... Почему бы и нет? Но на оперной... От такого сюжета любого возьмет оторопь!.. Представляю, что сказал бы Левен! Кстати — вы не виделись с ним?

— Нынче — нет.

— Вы меня провоцируете на ужасное озорство. Умоляю, зайдите к Левену. Он, наверное, еще в театре. Он вам будет рад. Предложите ему! Представляю его физиономию! Он взовется! Его хватит удар!

— Полагаю, он спокойно пошлет меня к черту.

— Нет! Он пустится в разговоры о падении ремесла. О падении нравов! Он сорвется с цепи. Умоляю вас — ну доставьте мне удовольствие! Старцу это полезно: пусть поймет — само время рождает новые мысли и необычные темы. Нет, конечно, «Кармен» — просто невыносимая авантюра. Но... хотя бы из озорства... Вы ведь нам обещали новое сочинение — и вы, и Мельяк, и Бизе... Вот пусть он и подумает, будто вы — с деловым предложением... Уверяю, это будет забавно! Он сыграет вам целый комический эпизод для какой-то из ваших будущих пьес. Что вам стоит — сходите! И потом вы расскажете мне, как все было, как все повернулось!..

...Большой, черный, курносый, облаченный в старомодный кафтан, Левен грустно поднимается из-за стола.

— А-а, мой друг! Добрый вечер. Заходили послушать нового тенора? Правда — он был ужасен?

— Да нет, вроде бы ничего...

— Нет, не спорьте! Ужа-асен! Что поделаешь — нужно терпеть! Это выбор дю-Локля. Нас ведь двое... Два директора... Да... Два медведя в одной берлоге... Ничего, приходите к нам завтра. Тенор будет другой. Еще хуже. Бог мой, сколько хлопот с этим театром! А конфликты! А примадонны! Ну зачем мне все это! Пора уходить. Мне ведь семьдесят два!

— Театр — пожизненная болезнь.

— Да, как насморк. Театр вообще умирает. А у нас... у нас плохо. Резко падают сборы. Имена Галеви и Мельяка на нашей афише — вот что нам помогло бы. И ведь вы обещали...

— С удовольствием. Но — не сейчас.

— Очень заняты?

— Да. Но — не только. Не просто. Вы же знаете, как такое бывает... Заболеешь какой-то идеей — и ни с места... Понимаешь, что она невозможна, невыносима, но... Но погиб для всего остального. Пока не напишешь... или, лучше сказать, — не отвяжешься. Драматурги — как

женщины. Если семя попало — необходимо родить. Муки без предварительного удовольствия.

— И что же это в настоящее время?

— «Кармен» Мериме.

— В драме?

— Это было бы просто.

— В музыкальном театре?!

— Необычно, согласен. Но — почему бы и нет?

— Я, наверно, удручающе старомоден... Но — простите! — а разве ее не ухлопал любовник? А эти жулики, эти цыгане и сигаретницы... Эта смерть... Этот черный, мертвый, незакрывшийся глаз, уставившийся на убийцу!.. И все эти притоны... На сцене Большой Оперы или даже у нас?!.. Здесь, в семейном театре, куда привозят девиц из почтенных фамилий? Здесь, где завязываются знакомства и зарождаются браки? Да у нас каждый вечер пять или шесть лож берут специально для таких вот встреч!.. От нас разбежалась бы публика!

— Вот вам случай, когда имена Галеви и Мельяка на вашей афише привели бы вас к краху. Но, конечно, — сюжет не для вашего театра.

— Он вообще невозможен! Извините, но это затея для авантюристов вроде Дю-Локля. Он хотя мой племянник, но... Знаете что? Расскажите ему! Он ухватится со всею страстью кретина... Ну прошу вас, загляните к нему... А потом вы расскажете мне все подробности... Это будет ужасно забавно! Ха! Взбрдет же такое! «Кармен» Мериме!..

Конец мая. Бизе сообщает Лакомбу: о сюжете отчаянно спорят и пока не пришли к соглашению.

Снова перебирают названия. Снова «Гризельда», «Кларисса Гарлоу», «Календаль» — но это связано с совершенно другими сотрудниками-либреттистами. Может, «Синяя птица»? Потом — все же «Кармен». Так... Не очень всерьез — Дю-Локль просто хочет позлить Левена: отношения накалились и Левен понимает, что ему суждено удалиться. А раз так — на «Кармен» он согласен. Назло! Пусть провалятся! Пусть! О нем еще вспомнят и пожалеют! Хорошо — он сдается. Дю-Локль хочет «Кармен»? Пусть «Кармен»! Ах, он теперь сомневается? Испугался? Ах — вот как! «Ничего не боится»! Почему же он против «Кармен»?

Но он все же кричит вслед Людовику Галеви, уходящему после одной из бесчисленных встреч:

— Я вас все-таки очень прошу — сделайте хотя бы так, чтобы она не умирала! Смерть в Комической Опере — это же что-то невиданное! — Слышите вы? — Невиданное! — Пусть не умирает! Я вас об этом очень

прошу, деточка!

Мщение — мщением, но у Левена есть все-таки совесть!

А в общем — ему все равно. Сегодня — особенно. Отношения содиректоров уже взорвались бурным судебным процессом, после которого Дю-Локль просто откупил у Левена его права за 300 тысяч франков и стал единоличным хозяином театра.

На карту поставлено многое. Нужно резко менять направление. Сборы упали по сравнению с прошлым годом на 182 тысячи франков. Традиционный репертуар больше не привлекает широкую публику — на семейных ложах ведь далеко не уедешь! — и Дю-Локль в виде экстраординарной меры предполагает закрыть финансовую брешь семью концертами в 1874 году и еще семью в 1875-м, включив в программу «Марию Магдалину» Массне и «Реквием» Верди под управлением автора.

— Смешно! Служат мессы по мертвым, чтобы жила Комическая Опера! — язвит один критик.

А в Париже бушует опереточный бум. Фарс Империи обернулся позором Седана. По законам старинных спектаклей, теперь, после трагедии, требуется дивертисмент.

— Никаких драм в искусстве! Война кончилась! Мы желаем забыть о позоре. Ничего не случилось! Конtribusiция — это, в конце концов, только деньги. Франция уцелела — и да здравствует Франция! Пусть Париж отдохнет!

Оперетта захлестывает столицу. В этом жанре работают «Варьете», «Буфф-Паризьен», «Гэтэ», «Ренессанс», «Фоли-Драматик», «Мариньи», «Дежазе», «Клюни», «Шато д'О», «Меню-Плезир», театр «Гэтэбу», «Фоли-Бержер», «Скала»... Публика туда валит валом. Есть еще «Циферблат», «Эльдорадо», «Европейский концерт», театр «Порт Сен-Дени», «Буфф дю-Нор», театр Монмартра... Они множатся, как грибы, — там, где один прогорает, рождаются два. И, конечно, Мельяк и Галеви, всеми признанные мастера, не могут ради дружбы с Бизе поступиться законами жанра! В свое время они лихо расправились даже с Еленой Прекрасной, превратив героиню Гомера в коронованную потаскушку, — почему бы не сделать «веселенькое» и из «Кармен» Мериме! Автор умер — хлопот с ним никаких! Перичола из «Кареты святых даров» уже пляшет в оффенбаховской «Периколе» — от бедняжки осталось лишь имя. Сделаем и «Кармен» театральной!.. Так на свет появляются бригадир Моралес, авантюрные Мерседес и Фраскита, голубоглазая Микаэла. Мальчуган из Эсихи по прозвищу Ремендадо (что значит «пятнистый», «пегий») постарел, превратился в ассистента бандита Данкайро, а убитый Хосе

офицер неожиданно ожил и стал лейтенантом Цунигой. Лукас — пикадор не из самых удачливых — обрел внешность блистательного Эскамильо.

Говоря откровенно, Бизе тоже не очень стремится к полной верности Мериме. У писателя все таинственно и фантастично. Кармен связана с тьмой. Она гибнет в пустынном ущелье. Трагедия, развертывающаяся в тишине.

Либреттисты, кажется, правы. Пусть родится совершенно иная Кармен. Она звонко живет — и умрет под сияющим солнцем, при ликующих воплях толпы, славящих победителя-тореадора.

— Кармен — роль для Зюльмы Буффар, — заявляет Мельяк. — Посмотри ее в оффенбаховском репертуаре.

— Ну уж нет! Это — нет! Никаких героинь оффенбаховской сцены! «Кармен» — все же трагедия...

— На подмостках Комической Оперы, — уточняет Мельяк. — Тебе что же — нужна оперетта с печальным концом?

Либреттисты временно капитулируют: от Буффар решено отказаться.

Возникает кандидатура Марии-Ипполиты Роз — но яростная правда образа пугает уже завоевавшую положение артистку. Бизе пытается ее переубедить, указывая на мужество, которое Карменсита проявляет в сцене последнего объяснения.

— Я, конечно, совершенно согласна с вами, — отвечает Мари Роз. — Трагический конец «Кармен» заставляет меня предположить такое действие, которое может изменить весьма скабрёзные черты этого характера; пояснения, столь любезно высказанные вами в начале нашей беседы, показали мне, что ее характер должен быть сохранен скрупулезно, и я сразу же поняла, что эта роль мне не подойдет, или, вернее, я не подхожу к ней.

Роль предлагают другой певице.

Селестина Галли-Марье находилась в гастрольной поездке, когда ей вручили пакет из Комической Оперы. Решив быть любезной с директором, она написала Дю-Локлю почтительное письмо — и с той же почтой отослала другое послание, адресованное солисту того же театра Полю Лери: «Твоя маленькая обезьянка-директор пишет мне, интересуясь, соглашусь ли я петь Кармен. Что это такое?»

Отвлек ли в этот момент артистку кто-то из ее театральных поклонников или сама она страдала некоей рассеянностью? Как бы то ни было, но Лери, вскрыв конверт, обнаружил, что его величают «господином директором», а Дю-Локль прочел фразу об обезьянке. Галли-Марье указала даже породу — уистити. Это нечто совершенно плюгавое.

Путаница с конвертами принесла Жоржу Бизе несколько неприятных часов. Он решил, что певица придумала озорной способ отказа.

К счастью, все объяснилось.

Судьба словно подталкивала Галли-Марье к этому образу. Еще в 1864 году, через два сезона после ее дебюта на парижской сцене, композитор Виктор Массе попросил Викторьена Сарду написать либретто для этой певицы: «Мне кажется, что «Кармен» Мериме была бы для нее ролью оригинальной и замечательной... Здесь должна быть Испания подлинная и захватывающая... Я решительно принимаю развязку Мериме: Кармен, как вы помните, убивает ее любовник».

Но даже такой мастер интриги, как Сарду, не чуждающийся кровавых сюжетов, тогда предпочел воздержаться.

И все же идея о Галли-Марье — Кармен — далеко не случайна.

«Она маленькая и изящная, с кошачьими движениями, с физиономией задорной и шаловливой, и во всем ее облике, во всей ее личности есть что-то проказливое и озорное. Она играет так, будто действительно была служанкой в богатых домах времен Мольера; она поет голосом круглым и свежим, пикантно и нежно» — так отозвался один из критиков на ее блестящий дебют в «Служанке-госпоже» Перголези. В «Ларе» — опере Луи-Эме Майяра, вдохновленной поэмой Байрона, где она исполняла роль трагести, «смешались грация кошки с бешеной энергией». «Лара» принес громадный успех Галли-Марье, которая стала действительно одной из самых заметных актрис», — писал Людовик Галеви в 1864 году. В 1866-м она спела заглавную партию в опере Тома «Миньон», так слившись в сознании зрителей с этим образом, что когда позднее опера было возобновлена с другой исполнительницей, критика запротестовала: «Миньон — это Галли-Марье, никто другой не должен петь эту роль». А еще раньше она покорила Перрена в «Цыганке» Бальфе.

Конечно, нельзя и представить себе исполнительницы, более подходящей.

Бизе встречается с Галли-Марье и знакомит ее с фрагментами своего произведения.

— Кармен вовсе не Мессалина, — говорит он певице. — Она ищет. Ищет Настоящего Человека. Не от мужчины к мужчине она идет — от разочарования к разочарованию.

— Это мне в какой-то степени близко, — отвечает Галли-Марье.

Ее личная жизнь не сложилась.

— Кармен пришла с гор. Ее мир — контрабандистские тропы. Она и на фабрику-то поступила не иначе как для какой-нибудь дерзкой махинации

с контрабандой. Паноптикум большого города ей смешон, непонятен, она здесь над всем издевается. Что может ей дать этот город? Нищенский заработок «Las Cigarreras»? Замужество — то есть кучу детей, роль безгласной рабы супруга, проводящей жизнь в одиночестве и почти взаперти в то время, как муж жуирует, волочась, по обычаю, за «красотками»? Жизнь содержанки? Что твердят ей севильские кабальеро? «Кармен, ну когда же пойдешь ты со мной!» У них даже слов настоящих нет! А любовь — для Кармен это огромно! Лавину не остановишь словом, она неподвластна рассудку. Любовь обрушивается как лавина, когда Кармен кажется, что перед нею — достойный любви. И в этой громадной и цельной любви Кармен умеет быть честной. Когда избалованный популярностью Эскамильо окажется в окружении сумасшедших поклонниц, каждая из которых готова пасть к его ногам, — она, Кармен, единственная из всех посетителей кабачка Лилас Пастья, останется в стороне и, может быть, именно этим обратит на себя внимание Эскамильо, как в свое время именно этим обратил на себя ее внимание Хосе там, на площади близ табачной фабрики. Он один ни о чем не просил. Ей показалось, что Хосе — не такой, как остальные. Кармен ведь не понимает, что сломала его карьеру: ему, человеку из нищей деревни, многотрудная жизнь солдата должна была казаться раем, бригадирская должность — блистательным положением. Она все разбила внезапным ударом, она его *освободила* от города, этой вселенской казармы, — как он недавно освободил ее от тюрьмы. С ее точки зрения, она дала ему жизнь, более достойную человека, — она подарила Свободу. И будет ждать его, и посмеется над блистательным Эскамильо. Но Хосе явится — и окажется рабом города. Разочарование будет ужасным, оскорбительным, страшным — но в тот момент, когда, кажется, будут развеяны все иллюзии, Хосе заговорит о любви. Его речи будут так непохожи на те, которые она выслушивает ежедневно, — это сила великой страсти вознесет его над землею! Но в ту минуту, когда она почти уже поверит, — Хосе унизится до мольбы и мгновенно сравняется с остальными. И это окажется новым разочарованием. Кармен все же сразится за душу Хосе, уведет его под бездонное горное небо, и Хосе будет ею любим. Потом снова наступит ужасное разочарование — и теперь уже окончательное; Хосе окажется вовсе не тем человеком, которого она себе намечтала. Чужой в ее мире, внутренне несвободный. «Изволь, бандитом оставаться тебе вновь обещаю!» Но он ведь *не может* быть вольным бандитом, хоть он ловок и смел — чего стоит его поединок в горах с Эскамильо. Ей трудно понять, когда он ей откажет в Свободе, — он сразу становится человеком из мира,

который она не принимает. И тогда ей покажется истинной любовь Эскамильо, презревшего всех женщин мира и отыскавшего ее, Карменситу, здесь, в горах, на извилистой контрабандистской тропе. Кармен — не «идейная героиня». Она поступает как женщина.

— Ее логика, в общих чертах, мне понятна, — смеется Галли-Марье. — Я, пожалуй, ее разделяю.

Эта первая встреча происходит в доме Бизе. Галли-Марье сама так предложила, потому что в ее новой квартире «пока еще ничего не расставлено». Общий язык быстро найден — и она пишет ему через несколько дней: «Милостивый государь, я с нетерпением ожидаю номера своей партии, которую мы с вами просмотрели недавно. Если вы их пошлете по адресу: Сите Малерб, 18, мне их вручат, как только я там появлюсь. Найду время поработать над ними и сообщу вам, если что-нибудь в них меня затруднит». «Я хочу работать только над трудными частями моей партии, а не над партией в целом, ею я займусь с 1 октября, дня начала моего контракта», — пишет она через месяц. А еще через неделю Бизе получает настойчивое напоминание: «Думаю, что, может быть, вы потеряли мой адрес и поэтому мне ничего не прислали; так как большую часть сентября я провожу в путешествиях, то буду признательна, если вы пришлете мне главные номера моей партии, отнюдь не похожей на Анданте Моцарта, с тем, чтобы я смогла понемногу их разучивать. Раз уж опера пойдет, по-видимому, очень скоро, у меня едва хватит времени серьезно над ней поработать, тем более что мне приходится каждый день репетировать и через день играть. — Не думаю, что моя просьба может быть вам неприятна, но если это так, то, пожалуйста, простите меня и считайте, что я ее не выражала. Искренне ваша Галли-Марье».

А задержка вызвана как раз тем, что Бизе в это время сражается с либреттистами.

Галеви предлагает изящно-легкомысленный тон для первого появления Карменситы:

Иллюзия и фантазия —
Так начинается любовь
На всю жизнь,
Или на восемь месяцев,
Или на шесть дней.
Утром на своем пути
Повстречаешься с нею —
Вот она:

Приходит — когда не ждешь,
И когда не ждешь —
Уходит.
Она вас берет,
Возвышает,
Делает с вами, что хочет.
Это безумие, сон —
И он продолжается,
Сколько она пожелает.

— Нет, это не так, — заявляет Бизе. — В этой арии нужно «кредо» Кармен.

Любовь — это мятежная птица,
И ее никому не дано приручить.
Нет смысла ее неволить.
Все тщетно — мольбы и угрозы.
Один рассыпается в красноречии,
Другой — молчит.
И этого, второго, я выбираю.
Он не говорит ничего,
Но он нравится мне.

Для Кармен любовь-птица — дар неожиданный и мимолетный. Пойми это!

— Разве не так для Хосе?

— Для Хосе любовь — счастье, но и обязанность постоянства. Он не может существовать под вольным небом, где живет любовь-птица!.. Тут трагедия несовместимости!

...Ну что будешь делать с таким упрямым!

— Хорошо! Пускай так. Трагедия — так трагедия. Либреттисты уже понимают, что спор бесполезен. Им к тому же и некогда. Этой осенью в «Варьете» — премьера их одноактной комедии «Инженю», в «Пале-Руайяле» — трехактный «Шар». В декабре — постановка «Разбойников» Оффенбаха в новой сценической версии, там тоже требуется их присутствие. Цепь весьма вероятных успехов, где «Кармен» — незначительный эпизод, не сулящий большую удачу. Галеви эта музыка

кажется «сложной и неуравновешенной», Дю-Локль тоже в ней разочарован — она, по его мнению, «кохинхино-китайская», как он доверительно сообщает Сен-Сансу.

Все это быстро доходит до труппы.

Репетиции начались, но идут без особого увлечения, с перерывами, иногда доходящими до двух недель. Сочинение, еще не увидевшее света рампы, обрастает ворохом слухов и сплетен.

— Композитор не знает сцены!

— Он дал детскому хору сольный номер!

— Неужели? Но так же не делают! Всегда детский хор добавляли ко взрослому только как краску!..

— Бизе требует, чтобы в первом же действии, едва только откроется занавес, некая девушка заигрывала с солдатами. Но ведь это же неприлично!

— Дожили!..

— До чего он додумался со своим реализмом! Хочет, чтобы работницы табачной фабрики — хор! — в первом акте выходили не вместе, как хор выходит обычно, а по две-три!

— Это бы еще ладно! Но ведь хор обязан смотреть на дирижера и петь! А он пишет, что цыганки дерутся и курят!

— Два месяца репетируют эту несчастную драку — и ничего не выходит!

— Потому что это вообще неисполнимо!

О «немыслимой и бессмысленной трудности» говорят и артисты оркестра.

— Галли-Марье забрала двенадцать вариантов выходной арии. У Бизе ничего не получается — вот он и плюнул и в конце концов предложил ей чужую мелодию, «Чинита миа» композитора Ирадье. И она заявила: «Давно бы так!»

— Мсье Поншар, режиссер, мне сказал по секрету, что и все остальное понакрадено у других композиторов!

— Лери требует изменений в дуэте Хосе и Кармен из второго акта.

— Новость слышали? Уж теперь и Дю-Локль понял, что месье де-Левен был абсолютно прав, настаивая, чтобы либреттисты и композитор изменили финал.

— Значит, Кармен не умрет?

— Неизвестно. Композитор стоит на своем. Ему возражают: «Смерть в Комической Опере? Вы хотите, чтобы над вами потешался Париж? Это — смерть для спектакля, для труппы, не говоря уже о репутации авторов!»

...Вот что больше всего беспокоит Людовика Галеви. Галеви любит славу.

— Как приятен успех! Ты прогуливаешься по Бульварам и видишь, что все взоры устремляются на тебя... И газеты единодушно: «Шедевр!»

День премьеры между тем приближался. В успех верила только Галли-Марье.

Жизнь бегом!

Ни на что не хватает времени.

В самый разгар репетиций — приглашение на открытие нового здания Большой Оперы.

Сооружение роскошное и помпезное. Строили почти 13 лет. Богатейший декор — завитушки и золото всюду. Одним нравится — а другие плюются. «Снаружи — вокзал, внутри — турецкая баня», — скажет впоследствии Клод Дебюсси. Грандиозные композиции у фасада, посвященные разным видам искусства. Одна из них — «Танец» Карпо — войдет позже во все иллюстрированные издания и путеводители по Парижу. На втором этаже, над громадными окнами — круглые медальоны с барельефами композиторов. По обеим сторонам грандиозного аттика — группы «Поэзия» и «Гармония».

В этот вечер на беломраморной лестнице стоят гвардейцы в касках, с саблей в руке, в белых рейтузах и великолепно расшитых мундирах. Бизе и Женева идут мимо громадных ваз, переполненных редчайшими цветами, в свете множества канделябров и люстр, отраженных в зеркалах невероятных размеров. Их внимание привлекают панно Жюль-Эли Делоне — это старый знакомый Жоржа по вилле Медичи. «Если вы не слишком пренебрегаете похвалой музыканта, — напишет ему Бизе на следующий день, — позвольте сказать вам, что ваши картины меня очень взволновали. Вы пользуетесь большим успехом и обязаны этим лишь вашему творчеству, ибо ни один художник не презирал больше, чем вы, сенсацию, протекцию и рекламу. Оно абсолютно чисто и полно очарования... Я созерцал ваше искусство и радовался, видя, что мое впечатление разделяется всеми. Bravo, дорогой друг, это прекрасно и крепко сделано».

Они входят в красный с золотом зал и любуются плафоном Жюль-Эжена Ленева — тоже Римского лауреата, прославившегося уже своей росписью стен Пантеона и церковью Святого Сульпиция и Святой

Клотильды. Все внутреннее убранство театра — плод труда Римских лауреатов. Что же — если дорога открылась, может быть, в этих стенах прозвучит, наконец, и «Сид»? Все может быть! Но пока что вроде бы собираются ставить «Рабыню» Мамбре. Что поделаешь — подождем... Не впервой!

А сегодня — торжественная ретроспектива, дань уважения прошлому. Намечались увертюры к «Немой из Портачи» Обера и «Вильгельму Теллю» Россини, первый и второй акты «Жидовки» Галеви, третий и четвертый акты «Гамлета» Тома, а из более молодых современников — сцена в храме из «Фауста» Шарля Гуно и второй акт из балета Делиба «Ручей».

Но театр — это театр! В самый последний момент заболела Кристина Нильсон — «Фауст» и «Гамлет» по этой причине сняты. Пойдут отрывки из «Гугенотов» — опять Мейербер!

Зал гудит от нетерпения, предвкушая волшебное зрелище: говорят, эта сцена оборудована по последнему слову техники и здесь нет ничего невозможного! Ну что же — тем лучше...

Нынче здесь «весь Париж». Бизе вглядывается в лица. Вот те, кто определяет успех или крах. Не все симпатичны — но стоит ли думать об этом?! В столице большое событие, поистине — праздничный день!

Оставим заботы до завтра!

А завтра он вновь за работой.

Репетируют «Жанну д'Арк» с музыкой Шарля Гуно. Как всегда композитор в отъезде — он не любит черновых репетиций, они его раздражают. К тому же — гастроль в Лондоне и сложности личной жизни. И есть «дорогой друг Бизе» — он поработает с исполнителями и заодно уладит конфликты Гуно с этим ужасным издательским домом «Шудан». «Мошенничество в музыкальных делах (сделавшее меня жертвой самого коварного вымогательства) в настоящее время достигло такого совершенства, что впредь я никогда не разрешу публичного исполнения ни одного своего произведения, пока оно не будет награвировано, следовательно, готово встретить опасность принудительных обязательств по авторскому праву и регистрации». Правда, в этом письме Гуно больше имеет в виду свой судебный спор с Джорджи-ной Уилдон, английской светской певицей-любительницей, к которой он, по неосторожности, подошел слишком близко, — но и французские издатели хороши!

Потом — прямо из театра — нужно бежать на урок: как-никак 20 франков! Бизе вечно опаздывает, вселяя в душу своей ученицы святую надежду, что, может быть, он не придет. Но он тут. Она прячется. И тогда он стучит о паркет своей палкой и кричит: «Слышит меня кто-нибудь? Ради этого, что ли, я здесь? Здесь — что, думают, что я могу разбазаривать время вот так?»

В сущности-то все это — показное. Трудно представить себе более добродушного человека.

В отличие от других педагогов он никогда не садится к роялю рядом с играющей ученицей. Беспоконный, как лев в клетке, он мечется по всей комнате, глядя куда угодно, но только не в сторону фортепиано. Потом вдруг садится — и затихает. Дремлет? Нет, стоит взять неверную ноту — и он взвизгивает до небес: «Я не сплю! Я не сплю!» В это время лучше поставить перед ним коробку конфет — невероятный сластена, он не успокоится, пока не опустошит ее всю. Он никогда не показывает, как нужно играть: «Я не хочу делать из моих учеников обезьян. Вложите всю душу. Играйте, как будто хотите что-то сказать».

Им можно залюбоваться. Крепко скроенный — пожалуй, с небольшой склонностью к полноте — он пленителен. Волосы светло-каштановые, а борода почти рыжая. Глаза серые, переходящие в голубизну. Кисти рук мягкие, с голубыми прожилками — небольшие. Это его печалит — будь руки больше, легче бы было играть на рояле, так он порой говорит. Цвет лица — здоровый, розовый. Он не отличается особой изнеженностью, которая подчеркнула бы творческую одухотворенность — слишком цветущ и ярок для этого. Одевается безукоризненно — не по моде, а так, чтобы было удобно. Изысканное белье. Перчатки из шведской кожи, похожие на женские, — очень длинные, очень мягкие, светло-коричневые и без пуговиц. Уходя, он их обязательно забывает. Приходится мчаться за ним, чтобы отдать то перчатки, то пальто, то шарф, то 20 франков, оставленные на рояле. Необходимость работать за деньги его раздражает, он вообще терпеть не может всяких счетов-расчетов. Но ведь нужно же содержать эту большую семью, обеспечивать жизнь в этом доме, где царит беспримерный и устойчивый беспорядок.

...Красавица Женевьева, в пеньюаре, возлежит на софе (ее обычная поза) в комнате, затянутой кретоном с цветочным рисунком. Глаза черные, лихорадочно возбужденные, глубоко посаженные... Что-то вроде Юдифи. Бледность камелии в ореоле черных волос, вздрагивающие губы, концы которых чуть-чуть опущены. Здесь же возится Жан с маленьким Жаком. Этажом выше, в своей квартире, пианист и композитор Анри Равина

занимается с учениками. Слышимость великолепная.

Жорж вбегает — и извиняется за опоздание: его уже с полчаса ждет Мария-Селестина Галли-Марье. Певица давно стала своим человеком в доме — и поэтому до начала репетиции Бизе позволяет себе переодеться.

И вот он за роялем. Громадная голова Диоклетиана с густой шевелюрой. Очки. Красный платок на шее, на ногах шлепанцы. Он словно не уместается в своей куртке. Время от времени он подпевает будущей Карменсите, подсказывая то интонацию, то музыкальную фразу. Голоса у него нет — но Галли-Марье уверяет, что если бы он имел вокальные данные, то, конечно, стал бы великим артистом.

Сегодня они занимаются третьим актом — трагической сценой гадания.

Смерть...
Что значит все остальное
Перед этой угрозой Судьбы!
Мое сердце не дрогнет.
Смерть меня ожидает —
И я ее встречу
Лицом к лицу.
Нет, я не дрогну.
Зачем сопротивляться?
Нет силы,
Способной сломить эту силу.
Я готова. Я жду.
Раз Судьба так решила —
Ей последнее слово.
Нужно умереть, если оно
Уже произнесено Судьбой.

— Ну к чему здесь все эти героические интонации?! — неожиданно вырывается у Галли-Марье. — Их и в музыке нет...

— То же самое все эти дни я твержу либреттистам. Но им, видимо, не до меня — и я сам написал новый текст. Вот послушайте:

К чему искать ответа?
Зачем мешать карты?
Все тщетно. Ведь карты не лгут.

Если в книге судеб ты на светлой странице,
Мешай и тасуй их без страха —
Карты перевернутся между твоими пальцами,
Суля тебе счастье.
Но если тебе суждено умереть,
Если решающее слово
Уже произнесено Судьбою —
Тасуй хоть двадцать раз:
Беспощадные карты
Всегда скажут — смерть!

— Вот. Мне кажется, как раз то, что здесь нужно, — заявляет Галли-Марье. — Кармен хочет жить, но склоняется перед Роком.

— А теперь, — неожиданно просит Бизе, — спойте мне Шумана!

Он отходит в другой конец комнаты и слушает, обхватив голову руками.

— Какие шедевры! Но и какая ужасная безнадежность! Это рождает ностальгию о смерти.

И, вернувшись к роялю, он играет «Похоронный марш» Шумана, потом «Траурный марш» Шопена.

Женевьеве все это не по сердцу. Она откровенно скучает.

Вдруг она оживляется: в передней — звонок. Это явился Эли-Мириам Делаборд.

Незаконный сын пианиста Валентэна Алкана, он всего на год моложе Жоржа Бизе. Отец начал давать ему уроки, когда мальчику не было еще пяти лет. Потом он учился у Мошелеса и достаточно быстро добился известности виртуоза. Он недавно вернулся из Англии, где скоротал дни войны и Коммуны в обществе двадцати пяти попугайчиков. В Париже у него очень уютная студия, где он пишет картины, — со следами влияния его друга Клода Моне, — которые он выставляет ежегодно под псевдонимом «Мириам». Только что он назначен профессором Консерватории по фортепианному классу.

Весьма изящный, невысокого роста, с артистической внешностью, тронутый легким оттенком раблезианства, Делаборд находит жизнь «прекрасной и удивительной». Ровно ничем не занимаясь всерьез, он старается пользоваться всеми радостями, «уставая от отдыха». Опытный фехтовальщик, отважный гребец, он разделяет страсть Бизе к плаванию и очень любит разглагольствовать о параллелях между симфонической и

театральной музыкой — тема, весьма интересующая и Бизе. Его визиты вносят некоторую разрядку в усложнившиеся отношения Женевьевы и — с ее точки зрения — «неудачника» Жоржа Бизе.

Но разрядка очень быстро оборачивается бедою: Бизе видит, что Женевьева не на шутку увлеклась Делабордом.

Она этого и не скрывает.

— Ну подумаешь! Велика важность! Да, Эли-Мириам ежедневно появляется в этом доме. Ей с ним весело! Да! Она и так месяцами совершенно одна — и не видится с мамочкой, которую обожает — да-да, обожает! Не сидеть же одной, как Пенелопе, тупо ждущей супруга! Ах, она понимает — Бизе попросту неприятно видеть рядом преуспевающего человека! Что же делать — успеха достоин не всякий. В Консерваторию все-таки пригласили не кого-то другого, а Делаборда. Умейте жить!

Неожиданная новость заставляет ее прикусить язычок: Бизе представлен к ордену Почетного Легиона.

Проблеск света ворвался в смятенную душу. Благодарный за любое проявление доброго отношения, помнящий, что именно Карвальо заказал в свое время ему и «Искателей жемчуга», и «Пертскую красавицу», а теперь еще — «Арлезианку», он пишет Мари-Каролине-Феликс: «Большая доля моей орденской ленты принадлежит вашему мужу, благодаря ему я получил ее. Я этого не забыл и никогда об *этом не забуду*».

Почему его радует эта награда? Разве он не писал три года назад — «то, что называют *почестями, чинами* (во множественном числе), *званиями* и т. д., внушало бы мне глубокое отвращение, если бы я не был к ним так равнодушен?»

Он не лгал тогда ни себе, ни другим. Но сегодня ему это необходимо — хоть так отстоять свое человеческое достоинство в глазах Женевьевы. Ибо, что бы там ни было, — он ее безгранично любит.

Одиночество... Оно обостряет тоску о прошлом, о трех годах счастья, проведенных в Италии, — «там, под сенью пиний, в душевном покое милой виллы».

Молодой композитор Анри Марешаль, удостоенный как когда-то и сам Бизе Римской премии и проведший три года вдали от Парижа, спешит по возвращении повидаться с Бизе:

— Он сел к роялю и стал разбирать привезенные мною рукописи — все, что я там сочинил... Он читал с листа с легкостью, казавшейся мне невероятной. Потом мы прошли в его рабочий кабинет. Трубки были закурены, и мы беседовали об искусстве, о публике — и это продолжалось почти до самого полудня. Во время беседы на его глаза часто

навертывались слезы, но усилием воли он тут же скрывал их. Он вообще стремился скрывать свои чувства, даже от самых близких людей. Как часто он улыбался, пряча страдания... но и сквозь смех можно было понять, что он ранен.

...Между тем «Жанна д'Арк» Шарля Гуно — уже накануне премьеры. Идут последние репетиции, и Жорж Бизе — представитель отсутствующего автора — разумеется, в театре. Это дает ему возможность насладиться очаровательным эпизодом.

Вазей — величайший из режиссеров, как он сам полагает, — останавливает актрису:

— Что это у вас там? — Где?

— На поясе?

— Букет фиалок.

— И вы собираетесь в таком виде появиться на сцене?

— А что тут плохого?

— Несчастливая! Разве росли фиалки в эпоху Карла VII? Престиж — прежде всего. И оперный коллега Вазей, Шарль Поншар, постановщик «Кармен», не менее, чем Вазей, заботится о престиже.

Массовые сцены первого акта и сегодня — почти накануне премьеры! — идут из рук вон плохо: Поншар просто не в состоянии справиться с ними. Бывший лирический тенор, он знает, как «должны» выглядеть оперы, в которых сам он недавно пел, — знает, кто выходит из правой кулисы, а кто из левой и где нужно поднять руку, указующую на небеса! Но сладить со всем этим новомодным сумбуром!

Бизе предлагает очередное новшество: нужно ввести группу статистов, которые обеспечат все мимические эпизоды, — в том числе «Драку», — пока хор будет петь.

— Вмешательство в мои прерогативы! — вопит Поншар. И бежит жаловаться Дю-Локлю.

Дю-Локль принимает сторону режиссера. Его вообще раздражает эта настырность Бизе.

— Раз уж вы пошли ради «Кармен» на большие жертвы, — говорит ему композитор, — сделайте мне, пожалуйста, еще одно маленькое одолжение. Позвольте мне взять дополнительно шесть первых и четыре вторых сопрано для двух моих хоров табачниц... То, о чем я вас прошу, задержит всех не больше чем на пять минут. Женщины налицо. Я сам прорепетирую с ними завтра, в воскресенье и послезавтра, в понедельник. Во вторник они смогут занять свои места на сцене. Сделаю все необходимое, чтобы хоры были готовы в три дня. Простите мне,

пожалуйста, мою прихоть и не думайте, что я эгоистичен; если бы я был перед врагами один, я бы не беспокоился. Но со мною вы; вы рискуете больше, чем я. Предвижу возможную победу, уверяю вас и знаю, что вы будете вознаграждены ею. Это дело чести, *дорогой друг*, а также и чувства.

— То, о чем вы просите, мне не кажется очень разумным, — отвечает Дю-Локль. — Вашей просьбой о прибавлении певцов в хоры «Кармен» вы обрекаете нас по крайней мере на недельные дополнительные расходы.

— Не стоит экономить на малом, — вмешивается Гале-ви. — Иной раз ведь подводит пустяк!

Скрепя сердце Дю-Локль соглашается. Все-таки маленькое достижение! На душе у Бизе беспокойно:

— Люди считают, что я угрюм, сложен, мрачен, больше занят техническими задачами, чем подлинным вдохновением. И все-таки на этот раз я написал вещь, которая вся ясность и живость, полна красок и мелодий.

15 января Шудан приобретает партитуру «Кармен» за 25 тысяч франков — таким образом, хоть на время, отпадает изнурительная забота о каждом завтрашнем дне. Сумма будет увеличена, если опера прозвучит более пятидесяти раз.

До премьеры остаются считанные недели.

Подстрекаемый Поншаром хор грозит объявить забастовку.

Будь что будет!

КАТАСТРОФА

«Премьера «Кармен» была назначена в самое неподходящее время, — свидетельствует Анри Малерб. — Министерский кризис, натянутые отношения с Испанией... Но все вроде бы улеглось к третьему марта. Испанский посол, маркиз де Молина — представитель Альфонса XII и королевы Изабеллы — вручил президенту Французской республики Мак-Магону верительные грамоты и орден Золотого руна, и премьера «Кармен», французского произведения на испанский сюжет, казалась как бы первой ласточкой на пути установления новых дружеских отношений. Ожидалось присутствие в театре официальных лиц с той и другой стороны.

В эти же дни состоялось избрание в Академию наук Франции бразильского императора Педро II, а также празднование двухсотлетия со дня рождения Вашингтона — американский посол дал по этому случаю обед членам дипломатического корпуса и банкет в Гранд-Отеле на двести персон. Кроме того, ожидался приезд в Париж русской императрицы.

Опасаясь высокой ответственности перед такой аудиторией, дю-Локль решил включить в репертуар уже апробированные спектакли. 25, 27 и 28 февраля играли «Джоконду» Никола Изуара и «Кадия» Амбруаза Тома. 2 и 4 марта — «Гайде» Обера, 6-го — снова «Кадия» и весьма популярную «Свадьбу Жаннеты» Виктора Массе, 7-го — «Хижину» Адама и «Белую даму» Буальдьё. 9 марта вновь фигурировал «Кадий» вместе с «Дочерью полка» Доницетти. Правда, 1 марта состоялась генеральная репетиция «Кармен», но для широкой публики она оставалась закрытой. «Опасными» выглядели лишь 3, 5, 8 и 10 марта, предоставленные для «Кармен». Вот почему, когда министр велел оставить ему ложу на премьеру этого произведения, Дю-Локль попросил его побывать на репетиции, чтобы решить, может ли он привезти свою семью на столь скабрёзное представление. Это стало известно — и по городу поползли слухи о готовящемся театральном скандале. «Если уж сомневается сам директор...» Дю-Локль как бы снял с себя бремя ответственности за то, что будет явлено зрителю, и одновременно намекнул на нежелательность присутствия в зрительном зале высочайших особ.

Уверяют, будто «Кармен» не была понята и принята косной мещанской аудиторией, состоявшей из завсегдатаев театра. Это неправда: на премьеру присутствовал «весь Париж».

Пресса отметила появление в зале Шарля Гуно, Амбруаза Тома, Лео

Делиба, Жака Оффенбаха — он пришел вместе с тремя примадоннами труппы: Гортензией Шнейдер, Зюльмой Буффар и знаменитой мадам Жюдик, которая ради этого случая даже отсрочила свой отъезд на гастроли в Санкт-Петербург; журналисты констатировали также присутствие Жюля Массне и давнишнего соперника Бизе Шарля Лекока. Множество певцов Большой Оперы во главе с Жаном-Батистом Фором... Издатели Эжель, Шудан, Хартман... Дирижер Жюль Паделу, которому Бизе посвятил партитуру... Русский князь Трубецкой... Альфонс и Эрнест Доде, Дюма-сын, крайне редко посещавший премьеры... Критик Эбрар из «Temps» с массой людей, приглашенных им в ложу... Вильмессан из «Figaro» в сопровождении четырех членов редакции... Принц Саган, семья Ротшильдов, семейство Агуадо, Артюр Мейер, представительницы полусвета Каролин Летессье, Вальтесс и Дельфин де Лизи, артисты Мари Коломбье, Жан Эсслер, Алис Реньо — все явились в предвкушении чрезвычайных событий. Разумеется, коронованных посетителей и официальных лиц, ожидавшихся ранее, в театре не было. Не было и завсегдаев — их смутил тот же слух об «аморальности» предстоящего. «Публика пестрая, элегантная, состоящая из бульвардье, предупрежденных журналистами о «вульгарности» зрелища и явившихся «заклеймить».

Первый акт продолжался 58 минут и был принят очень тепло. «Хабанере» и дуэту Хосе и Микаэлы аплодировали. В финале первого действия снова вспыхнули аплодисменты — вызывали актеров.

В течение получасового антракта Бизе был окружен поздравителями.

Вступление ко второму акту бисировали. Куплеты тореадора вызвали бурю аплодисментов. Но на арию с цветком и дуэт Хосе и Кармен реагировали уже более сдержанно: собравшихся возмутило «странное» отношение к танцам. «Во втором действии, — язвил один из критиков, — Комическая Опера выдала нам всю балетную труппу, состоящую из двух миленьких балерин... Оффенбах соблезнующе улыбнулся в своей ложе. Балерины г-на Дю-Локля решали труднейшую проблему — как танцевать на пространстве величиной с носовой платок».

Во втором антракте, тоже затянувшемся до бесконечности, что весьма расхолодило публику, посетителей за кулисами оказалось значительно меньше. Потерявший в толпе своих родных четырнадцатилетний Жак-Эмиль Бланш, сын известного психиатра, оказался под покровительством Шарля Гуно, который избрал, рассказывал после Бланш, новую формулу. Вместо обычного: «Это фундаментально!», как он привык говорить о сочинениях своих соперников, — он сказал только: «Как написано!», — что мгновенно было подхвачено и впоследствии перетолковано критикой. Он

заклучил «дорогого Жоржа» в объятия и заявил о своем величайшем восхищении оперой. «Но, — заметил Бланш, — когда один из знакомых заявил, что лучшие места взяты у Вагнера или похищены из испанской музыки, Гуно вяло запротестовал». Бланш сидел в ложе Гуно весь третий акт. «Микаэла пела свою арию, ныне столь знаменитую, публика ее бисировала, Гуно высунулся из ложи и аплодировал так, чтобы все видели, а потом вдруг холодно сказал: «А мелодия-то моя! Жорж меня обокрал. Если сосчитать то, что взято из испанской музыки и у меня, то на долю Бизе останется лишь соус к рыбе».

— Я решил, что будет лучше, если я пойду спать, — заключает рассказ Жак-Эмиль Бланш, — потому что объятия на сцене, невольным свидетелем которых я стал, дали мне первый урок двуличия.

Декорация третьего акта — горы — вызвала шум в зале. Дело в том, что за несколько дней до этого в «Варьете» показали «Разбойников» Оффенбаха. «Когда поднялся занавес, — писал один из критиков, — мы попросили соседа ущипнуть нас, ибо решили, что стали игрушкой сна. Это декорация первого акта «Разбойников», чуть измененная».

В последнем антракте, продолжавшемся, к счастью, всего 24 минуты, никого не было за кулисами. Д'Энди и Камилл Бенуа встретили Бизе и Хартмана, которые шагали по улице Фавар — оба были грустны, почти убиты. «Мои бедные дети, — сказал Бизе на наши застенчивые поздравления, — вы поистине очень любезны, но... это провал, я предвидел это фиаско, окончательное и бесповоротное. Для меня это конец».

В течение всего четвертого действия публика хранила ледяное молчание. «Они даже не соизволили забавляться», — сказал один из участников премьеры.

Наконец занавес упал.

Что было дальше?

Здесь показания очевидцев расходятся.

«Никто не остался в зале», — рассказывает один.

«После окончания спектакля Бизе все же был вызван на сцену, — рассказывают другие. — Аплодисменты, хотя и достаточно жидкие, усилились при его появлении».

Несомненно только одно: хотя в кулуарах и говорили об «аморальности» произведения, хотя и в прессе на следующий день на все лады варьировалась эта тема, прямых демонстраций со стороны публики, которых весьма опасался Дю-Локль, не последовало.

Да и что, в сущности, могло вызвать негодование зрителей,

зачитывавшихся Луве де Кувре, Понсон дю Террайлем или Ксавье де Монтепеном, с восторгом просмаковавших откровения Селесты Могадор? Сюжет, герои? Но все это было давно известно из новеллы Проспера Мериме... Неудовольствие, что это вынесено на сценические подмостки? Но разве французская сцена не знала таких персонажей, как, скажем, Булотта из «Синей Бороды» Оффенбаха — деревенская потаскушка, неожиданно получившая приз за невинность? Полный двусмысленностей «Орфей в аду» был показан еще в 1858 году, «Прекрасная Елена» (отнюдь не в «очищенном» русском варианте) — в 1864-м. «Несоответствие» «Кармен» с остальным репертуаром Комической Оперы? Но в этот вечер в зале почти не было ее завсегдатаев! Чем, какой «аморальностью» могла удивить парижан «Кармен»?

Скорее здесь произошло совершенно иное. Привлеченные слухами об «аморальности» произведения, представители театральной элиты, света и полусвета ждали чего-то сверхневероятного по скабрёзности и неприличию — но Бизе обманул их надежды.

— Какая правдивость, но и какой скандал! — говорили в фойе уже после второго акта. Но то были лишь кулуарные разговоры. Демонстраций, эксцессов, которых опасался Дю-Локль, — повторим еще раз! — не было на премьере. Публика, не привыкшая сдерживать свои эмоции, — вспомним поведение парижан на премьере «Арлезианки»! — не нашла повода для открытого выражения чувств. Можно думать, что холодный прием в конце был растерянностью перед несбывшимся.

Укрывшись в кабинете Дю-Локля, Бизе тщетно пытался скрыть свои чувства. «Было лишь три-четыре ближайших друга с ободряющими фразами на устах и печалью в глазах», — писал на следующий день Галеви одному из знакомых.

Бизе тяжело страдал. И в тот же вечер удар нанесли ему не только парижские фарисеи. Жестокий удар композитор получил и от жены.

Женевьева, разумеется, присутствовала на премьере. Много лет спустя она сообщила Анри Малербу ряд интересных подробностей этого вечера. Она, в частности, рассказала, что после второго акта Дю-Локль, хормейстер Суми, Делаборд и еще несколько музыкантов, окружив Бизе, настаивали, чтобы он изменил «слишком сложную» гармонизацию 44 и 45 тактов арии с цветком. Она была рядом с мужем, пока можно было принимать комплименты. Но после конца спектакля она не пожелала иметь что-либо общее с неудачником. Женевьева удалилась из театра в сопровождении Делаборда.

Есть два варианта рассказа о том, что было дальше.

«Под руку с верным Гиро, который так кстати оказался рядом в этот тяжелый момент, Бизе вышел из театра и бродил до рассвета по городу», — рассказывает Шарль Пиго.

Другой вариант — правда, через 30 лет после премьеры «Кармен» — предложил Галеви: «Бизе и я жили в одном доме... Мы возвратились пешком, молча. Мельяк нас сопровождал».

Галеви рассказал это 1 января 1905 года. Рассказ Пиго ближе к событиям — Гиро поведал о трагедии этого вечера в 1884-м или, самое позднее, в 1885 году. Но кто бы ни оказался прав, в этих рассказах нет имени Женевьевы. Она не простила своему гениальному мужу неуспеха «Кармен». В эти тягостные часы ее не было рядом.

В течение целой недели Бизе читал уничтожающие отзывы прессы. «Что подумали вы об этой бесстыдной женщине, которая из объятий погонщика мулов переходит к драгуну, от драгуна к тореадору, пока кинжал покинутого любовника не прекращает ее позорной жизни?»

«Кармен» объявили «скандальной» и «аморальной», со злою радостью повторив отзыв Дю-Локля. Здесь, конечно, сводились и личные счеты. Одной из самых злобных оказалась статья Ашиля де Лозьера, неудачливого автора многих опер, из которых лишь одна ненадолго появилась в репертуаре Итальянского театра в Париже. Он писал, что сцену все больше захватывают такие низменные личности, как Марион Делорм, Манон Леско и Маргарита Готье, — но Бизе опустился еще ниже, на социальное дно. Появление этих персонажей, утверждал Лозьер, свидетельство деградации общества и искусства. «Чего ждать от эпохи, в которой что-то значит лишь золото, а Опера и Комеди Франсез обращаются к пьесам, имеющим успех на бульварах?».

Говоря о своекорыстии прессы, Пьер Бертон, актер «Водевиля», заявил: «Среди самых строгих критиков «Кармен» я могу точно определить, за какую сумму каждый из них превратил бы хулу в похвалу и через посредство кого можно было бы адресоваться к ним с этими деликатными переговорами».

Бертон не был на премьере 3 марта — он был занят в спектакле своего театра. Он услышал «Кармен» через день:

— Два дня ожидания показались мне долгими. Я все время искал причины этого неожиданного для меня неуспеха — его мотивы, его обстоятельства. Несмотря на то, что я полностью верил отзывам моих друзей, я хотел иметь личное мнение. Наконец, через день, в восемь часов вечера, я уселся в зале Комической Оперы, чтобы присутствовать на втором представлении «Кармен». Я пришел весьма мрачным, в плохом настроении,

целиком погруженный в эту невеселую проблему, стараясь выяснить мотивы столь жестоко сложившейся ситуации. Первые такты прелюдии и поднявшийся занавес разогнали все облака. Захваченный могучим обаянием произведения, я моментально забыл о неуспехе спектакля, состоявшегося позавчера, о холодности публики, несправедливости рока, печали Бизе и о самом Бизе, слушая эту музыку.

Когда произведение покоряет вас, когда вы попадаете под его власть — не сопротивляйтесь, не спорьте: оно — ваш владыка. Здесь — приближение к высшей цели Искусства, когда забываешь обо всем вплоть до собственного существования и живешь в ином мире, более темпераментном и прекрасном. Я оставался до конца акта в состоянии того упоительного опьянения, которое нам несет первая встреча с покорившим нас сочинением. Но упал занавес, возвратив меня к действительности, — и тотчас же вернулись все обуревавшие меня заботы. Что скажу я друзьям? Куда девалось то неприятие зрителей, тот ледяной холод, о котором они мне рассказывали? Здесь, в этом зале, не было человека, который не поддался бы обаянию музыки. Весь зал дышал с ней в унисон. Все было принято, оценено, отмечено. Аплодировали первому хору, бисировали удивительную «Хабанеру», приветствовали криками «браво!» сцену обольщения и забавный побег Кармен. Толпа, заполнившая кулуары и фойе и высказывавшая порою наивные впечатления, была восхищена не менее, чем я. Возможно ли, что позавчера прием оказался иным? Впрочем, может быть, впечатления от других актов не будут соответствовать успеху начала?

Ничего подобного. Второй акт прошел, как и первый, без единой демонстрации целомудренного возмущения, которой так опасался Дю-Локль. В третьем акте интродукция и сцена гадания произвели еще больший эффект. В четвертом акте финальный дуэт и смерть Кармен увлекли публику, и когда опустился занавес, аплодисменты были адресованы и композитору, и исполнителям. Тем большее удивление охватило присутствующих — удивление, несколько сдерживавшее проявления их восторга. Эти люди, казалось, были поражены тем, что получили подобное удовольствие. Но тем не менее они были довольны и если бы не знали о холодном приеме премьеры, выразили бы, наверно, свои чувства с еще большей горячностью. Я был восхищен — но все менее понимал, что же все-таки произошло на том, первом спектакле. Мои друзья, которым я не мог отказать ни в проницательности, ни в симпатии к Бизе, говорили о полном провале, я же присутствовал при успехе.

...Однако когда наутро Бертон развернул газеты, он увидел все те же нападки на гениальную оперу: всюду говорилось лишь о первом спектакле.

Бертон встретил Бизе на улице и рассказал ему о впечатлении, полученном 5 марта. Бизе слушал, глядя ему в глаза, не перебивая. Но когда выслушал все, даже не улыбнулся в ответ и снова заговорил об уничтожающих отзывах прессы.

— Я возразил, — рассказывает Бертон, — что они не в ладах с приемом второго вечера. Он молчит. Черты его лица были мертвы, словно мраморные. Он лишь время от времени сжимал мои руки — и я чувствовал, какая буря страстей кроется под этим показным стоицизмом. Наконец, он пожал плечами и сказал: «Быть может, они все же правы!» Стиснул мне руку — и отошел.

...Феномен этого вечера волновал и продолжает волновать многих. Через двенадцать лет после премьеры «Кармен» об этом размышлял и Мопассан:

— Я не могу бывать в театре, не могу присутствовать на публичных торжествах. Я сразу чувствую странное, невыносимое недомогание, ужасное нервное раздражение, словно мне приходится напрягать всю свою силу для борьбы с неотразимым и таинственным влиянием. И я действительно борюсь с душой толпы, пытающейся проникнуть в меня... Качества умственной инициативы, свободы суждения, мудрой рассудительности и даже проникновенности, свойственные человеку в одиночестве, обычно пропадают, как только этот человек сливается с множеством других людей... Народное выражение гласит, что «толпа не рассуждает». Но почему же толпа не рассуждает, если каждый отдельный человек в толпе рассуждает? Почему толпе свойственны непреодолимые побуждения, хищные желания, глупые увлечения, которые никто не остановит, и почему она, поддаваясь этим необдуманном увлечениям, совершает поступки, которые ни один из составляющих ее индивидов не совершил бы?.. Вечером каждый, вернувшись домой, спросит себя, что за безумие охватило его, внезапно заставив изменить своей природе и своему характеру, и как мог он уступить этому хищному побуждению? Дело в том, что он перестал быть человеком и сделался частью толпы... Этой тайной должна быть объяснена столь специфическая духовная природа зрительных зал, такое странное расхождение между публикой генеральной репетиции и публикой премьеры и между публикой премьеры и последующих спектаклей, изменение впечатлений от вечера к вечеру, ошибка общественного мнения, осуждающего такие произведения, как «Кармен», на долю которых впоследствии выпадает громадный успех.

...Были, однако, люди, стоявшие выше толпы и продажных писак, люди, чей голос был бы услышан, к мнению которых отнеслись бы с

вниманием, — люди, чей высокий авторитет мог бы остановить грязный газетный поток. Но ни Гуно, ни Тома, ставший директором Парижской консерватории, ни Рейе, сотрудничавший в нескольких влиятельных органах прессы, не спешили высказать свою точку зрения. Правда, Рейе все же упомянул о премьерe — но как! «Нужно ли делать сейчас анализ партитуры «Кармен»? Читатели — я это знаю — не нуждаются в таком виде оценок, который требует употребления технических терминов... Я предпочитаю перечислить те сцены, которые особенно тепло были приняты публикой, и те, которые были приняты хуже». Массне, в два часа ночи, сразу после премьеры, написал Бизе письмо, которое в этой трагической ситуации можно оценить лишь как бестактность, если не откровенное издевательство: «Как вы должны быть сейчас счастливы! Ведь это *большой* успех! Когда мне выпадет удача повидать вас, я расскажу, какую радость вы мне доставили — и эта радость зачеркивает известное огорчение, которое я испытал, оказавшись забытым вами и г. Дю-Локлем в отношении билетов. Но у вас, должно быть, отбою не было от просьб ваших друзей! А тут еще и я докучаю! Еще раз браво от всего сердца! Ваш преданный друг Ж. Массне».

Но и преданный друг не считал нужным поднять голос в защиту оклеветанного произведения.

Сен-Санс не был на премьерe — но после четвертого представления он сообщил Жоржу Бизе: «Наконец-то я увидел «Кармен». Нахожу ее чудесной, говорю вам истинную правду».

Однако и он ограничился только частным письмом.

Пылкий, темпераментный, благодарный за каждое доброе слово, Бизе в эти дни, кажется, далек был от мысли, что друзья, ради успеха которых он всю жизнь забывал свои личные интересы, бескорыстно репетируя с артистами новые произведения Гуно, Рейе, делая за ничтожную сумму переложения сочинений Тома, пропагандируя оперы Сен-Санса, — что эти друзья его предали. Он ответил Сен-Сансу: «Эти три строчки, подписанные художником и благородным человеком, каким ты являешься, безмерно утешили меня в оскорблениях Комметанов, Лозьеров и прочих задниц. Ты сделал меня гордым и счастливым, и я обнимаю тебя от всего сердца».

Бизе не был близок с французским поэтом, драматургом, литератором и критиком Теодором де Банвилем — одним из немногих, кто дал о «Кармен» положительный отзыв. Но он написал Банвилю: «Милостивый государь и дорогой мэтр... Не знаю, как отблагодарить вас за очаровательную статью, которую вы посвятили «Кармен». Я очень горжусь, что смог вдохновить такую восхитительную фантазию».

«Комическая Опера, — писал в этой статье Банвиль, — театр традиционный, театр добродетельных разбойников, томных барышень, любви на розовой воде, атакован, изнасилован, взят в осаду бандой разнузданных романтиков с г-ном Дю-Локлем во главе; в ней вагнерист Жорж Бизе, неистово отказывающийся выражать чувства с помощью песенок, построенных на танцевальных мотивах; в ней также Мельяк и Галеви, которые стремятся построить нечто такое, что выше и лучше самых высоких мельниц; и, наконец, мадам Галли-Марье, которая взяла на себя миссию воплотить поэзию Гете, Мюссе, типы Миньон и Фантазио — в месте, наиболее восстающем против поэзии... Нужно, чтобы была Севилья... таверна, утопающая в алоэ, розовом лавре и сигаретном дыму... Убитая, плавающая в собственной крови Кармен — непостоянная, подгоняемая вдохновляющей ее Музой... Как всякую дерзкую инициативу взбунтовавшихся, их не встречают открытые двери... Если не предпринять мер предосторожности, они, чего доброго, развратят наш второй музыкальный театр, такой нежный и столь наивный когда-то... Г-н Бизе — один из тех честолюбцев, для которых... музыка даже в театре должна быть не забавой, не возможностью провести приятный вечер, но божественным языком, выражающим ужас, безумство, стремление к небу тех, кто здесь, внизу — лишь прохожий и узник.

В обиталище милых, голубоглазых, розовых куколок, бывших радостью наших отцов, он хочет ввести настоящих мужчин и подлинных женщин, увлеченных и мучимых страстью... сделать оркестр художником и поэтом, рассказывающим нам о тоске и ревности... и о скрытых страданиях. Чтобы совершить этот переворот, г-н Бизе находит единственно возможный путь воплотить эту идею — отважно и дерзостно вышвырнуть за окно всю древнюю ветошь, все старые призраки Комической Оперы, чтобы дать место новому... Ах! г-н Дю-Локль, г-н Бизе, господа Мельяк и Галеви, осторожней! — ибо леди Макбет права: «Все ароматы Аравии не заглушат запах этой крови». Ну как возвратиться теперь... к «Белой даме»?

Но эта статья потонула в истошном хоре хулителей гениального сочинения. Можно с полной уверенностью сказать, что Бизе за эти несколько дней стал одним из знаменитейших композиторов Франции — никого еще не поносили с такой яростной энергией.

И все-таки до конца сезона «Кармен» выдержала тридцать семь представлений, тридцать три из которых состоялись при жизни Бизе. Вспомним, что премированный на оффенбаховском конкурсе «Доктор Миракль» пережил только 11 спектаклей, «Искатели жемчуга» — 18,

«Пертская красавица» и «Арлезианка» — по 21, а «Джамиле» — 13. Это нельзя назвать «успехом скандала»: и 5, и 8, и 10 марта, когда элиту сменила обыкновенная аудитория, зал был далеко не полон. Подлинный интерес к новому произведению реально появился только с пятого или шестого представления, когда сборы стали стремительно подниматься. Они превысили доходы от представлений всех других опер.

Галеви утверждал, что Бизе в общем спокойно принимал ругань в прессе.

Но это неправда. Обида Бизе на сорвавшуюся с цепи критическую свору не утихала.

В конце мая автор одной из наиболее злобных статей, Жан-Пьер Комметан, в обществе нескольких музыкантов стоял у входа в Парижскую консерваторию.

— Я увидел Бизе разъяренного, с налитыми кровью глазами и с таким видом, будто он хочет меня задушить... Он стал упрекать меня за статью в малообдуманных выражениях и столь громко, что слова его эхом отозвались под сводами этого храма гармонии. Я попытался ему объяснить, что критик имеет право высказывать все, что он думает о композиторе... что я не позволю оспаривать это право судить и что я не пойду ни на какие уступки. Я добавил, что он может, если угодно, перерезать мне горло и что я соглашусь на это исключительно для того, чтобы доставить ему удовольствие, так как признаю в нем большой талант и личное благородство.

Присутствовавший при этой сцене либреттист Жюль Сен-Жорж обратился к Бизе с письмом:

— Полагаю, что ваше столкновение с г. Комметаном явилось результатом вашего ошибочного предположения, будто его статья таила такой же злой умысел набросить тень на вашу репутацию, как и статья г. Лозьера. Принимая во внимание артистическое достоинство, ваши упреки г-ну Комметану за его критику были неуместны. Нам, авторам, не дано защищать собственные произведения.

Сен-Жорж предложил Бизе написать «краткое учтливое объяснение по поводу возникшего недоразумения».

Но Бизе не сделал этого.

А Комметан не осмелился продолжить конфликт.

Статья Комметана была опубликована в марте. Конфликт произошел в конце мая. Очевидно, что ни время, ни возрастающий успех «Кармен» не уменьшили боли, нанесенной Жоржу Бизе парижскими борзописцами.

Можно думать, что за это время у него открылись глаза и на поведение

многих его коллег.

В начале апреля его вновь навещил Анри Марешаль.

— Беседа шла вяло. Вдруг Бизе положил трубку на камин и, ударив себя по бедру, сказал: «Ах! Бросьте сочинять музыку для того, чтобы эпатировать трех или четырех друзей, которые вас же и обгадят за вашей спиной».

Безусловно, здесь была доля правды.

Инерция «толпы», о которой говорил Мопассан, оказалась весьма долговечной и, может быть, не такой уж стихийной, как казалось писателю.

— Я был знаком почти интимно с композиторами-современниками автора «Арлезианки», — написал Марк Дельма в своей монографии «Жорж Бизе», которая вышла в 1930 году. — Им было от 60 до 62 лет, когда я с ними встретился; некоторые живы и по сей день. Естественно, я просил их поделиться воспоминаниями о великом ушедшем. Они были неизменно любезны, но их лица оставались непроницаемыми. Было очевидно, что Бизе не имеет ничего общего с их герметически закупоренной славой. Он всячески способствовал их успеху... Но они не проявили достаточного желания мне помочь.

...Без сомнения, Бизе тяжело страдал. Но он не замкнулся в своей скорлупе и не уехал в деревню, как потом об этом рассказывал Галеви. Он оставался в Париже и гордо нес свою горькую славу. Он продолжал ходатайствовать перед Шуданом, улаживая финансовые дела Гуно, который не постеснялся обратиться к нему за помощью даже после того, что позволил себе на премьере «Кармен»... Видимо, в благодарность за статью Банвиля Бизе оркестровал музыку к его пьесе «Дейдамия», написанную третьестепенным композитором, капельмейстером духового оркестра Жюлем-Альфредом Крессонуа... Был почти на всех симфонических концертах, которые шли в Зимнем Цирке под управлением Паделу, — хотя его собственную музыку там не исполняли.

Но эти дела и заботы не приносили забвения.

К нравственным терзаниям, вызванным неуспехом премьеры и усиливающимся разладом с женой, добавились физические.

— Колоссальная ангина. Не приходи в воскресенье. Вообрази себе двойной органнй пункт — ля-бемоль — ми-бемоль, — который пронизывает голову от левого уха к правому. Это невыносимо, — пишет он Гиро в начале мая.

Около двадцатого мая он посетил Луи Галле, чтобы побеседовать о тексте «Святой Женевьевы Парижской», над которым тот работал по просьбе Бизе.

— Еще больной, он долго говорил мне о перенесенных страданиях, но уже строил планы на будущее. Болезнь он считал побежденной и возвращающиеся силы собирался направить на сочинение оратории. Это был, однако, единственный раз, когда я видел его разговаривающим не стоя. Внешне это был все тот же человек — улыбающийся, говорящий обо всем в своей обычной шуточной манере, так хорошо маскировавшей для непосвященных его чувства. Только после ужасных событий последующих дней, оборвавших эту блистательную и исполненную мучений жизнь, я осознал тысячи нюансов в поведении этого обреченного человека как предвестие близящегося конца.

— Я чувствую себя невероятно старым, — сказал он однажды вечером во время нашей беседы в нотном магазине издателя Хартмана.

Старым! Этот тридцатишестилетний мужчина, полный пламенного темперамента, полный идей, лишь вступающий в жизнь, которую он, правда, познал лишь через испытания и борьбу.

Он удалился, однако, со взрывом смеха, который, мне показалось, так не вязался с его горьким признанием.

...Посещала ли его в эти дни мысль о смерти?

Несомненно. Ибо только смерть разрубала затянувшиеся узлы.

К концу мая здоровье Бизе существенно не улучшилось. Он страдал от удушья и ревматизма. Однажды утром, пытаясь подняться с постели, он упал. Прибежавшей Марии Рейтер, матери его старшего, внебрачного сына, он запретил рассказывать об этом кому бы то ни было. Через некоторое время он передал ей небольшую сумму денег:

— Нужно, чтобы я хоть как-то выразил вам свою благодарность прежде, чем придет беда.

Незадолго до этого он просмотрел свой архив. Обычно он сохранял свои старые сочинения, нередко используя начатое или завершённое ранее в последующих своих опусах. Но, судя по перечню по сей день не найденных рукописей, в пламя, видимо, полетели и «Гузла эмира», и «Кубок фульского короля», и «Гризельда», и «Кларисса Гарлоу», возможно, — наброски к начатым по предложению Леона Галеви «Тамплиерам», и «Календаль».

Казалось, он ставил какую-то точку.

Но даже и это представляется не самым главным.

В руки Эрнеста Гиро он передал будущее «Кармен».

На парижской премьере опера выглядела не совсем такой, какой большая часть зрителей знает ее сегодня. По обычаю театра, где она появилась впервые, в ней были большие прозаические диалоги. В связи с

намечавшейся премьерой оперы в Вене — с которой и началась всемирная слава «Кармен», — их было решено заменить речитативами. И — не странно ли выглядит это? — Бизе, всю жизнь работавший *за других*, Бизе, никогда не допуская, чтобы что-то делали *за него*, вдруг поручил сочинение всех речитативов своему другу! Ему было больно самому притронуться к произведению? В это трудно поверить. Или он что-то бесповоротно решил?

Гиро очень медлителен — и он не успеет закончить работу к намеченному сроку. В Вене «Кармен» — с громopodobным успехом! — пойдет в той же редакции, что и в Париже.

Но дело не в этом.

Почему Бизе так поступает?

Давайте помедлим с ответом.

Пока что с Парижем покончено — и Бизе торопится покинуть родной город.

— Уедем, — сказал он жене. — Мне здесь трудно дышать. Воздух Парижа меня отравляет.

Гиро посетил его перед отъездом.

— Я пришел повидаться с ним вечером после обеда; он меня попросил поиграть сочиненное для «Пикколино», над которым я тогда начал работать. Я сел за рояль, но едва сыграл первые такты, как он положил мне руку на плечо. «Подожди, — сказал он, — этим ухом я ничего не слышу; мне нужно сесть с другой стороны». Он сказал это тонким голосом, который меня потряс. Я быстро повернулся к нему. Это был не прежний Бизе, не такой, каким я его знал — друг, полный пыла и юности; он выглядел в этот момент совершенно больным, тяжело страдающим. Это было нечто ужасное, но мимолетное, словно вспышка... Бизе пересел на другое место, слева от меня, к роялю; он был весь внимание. Я призвал на помощь свое хладнокровие и, не показывая, какое впечатление произвел на меня его страдальческий вид, начал играть. Я сыграл все, что успел сочинить; он слушал внимательно, делая замечания после каждого из фрагментов с той легкостью, с той очаровательной откровенностью, которые привлекали к нему все сердца. Потом мы разговаривали о всевозможных вещах, серьезных и несерьезных, время быстро летело... Пробило полночь. Я встал и пожал ему руку. Он зажег свечу и пошел осветить мне, потому что газ на лестнице уже погасили. Я спустился — но, когда уже был внизу, вспомнил одну вещь, о которой обещал рассказать ему, да забыл в пылу беседы; разговор возобновился на расстоянии: он был все время наверху лестницы, наклонившись ко мне, со свечкой в руках,

одетый в халат, несмотря на то, что было тепло, я — внизу, с непокрытой головой. Мы беседовали еще около двадцати минут, потом попрощались и я ушел, не думая больше о том, как он пересаживался у рояля... Тремя днями позже я получил телеграмму... Мой бедный Бизе был...

Нет. Точку ставить еще рано!

Остановимся здесь. И не потому, что автору больно расстаться с героем — хотя это естественно... Дни отмерены. Бизе больше ничего уже не напишет...

В мае 1888 года Фридрих Ницше писал из Турина:

— Я вчера слушал — поверите ли вы мне? — в двадцатый раз мастерское произведение Бизе. Я опять со сладостным благоговением досидел до конца, я опять не убежал. Эта победа над моей нетерпеливостью изумляет меня. Как совершенствуешься от такого произведения! Становишься сам образцовым произведением. И в самом деле, каждый раз слушая «Кармен», я казался себе более философом, лучшим философом, чем обыкновенно, — таким снисходительным, таким счастливым, таким индусом, таким усидчивым... Пять часов сидения — первый этап на пути к святости!..

...Музыка Бизе кажется мне совершенной. Она подходит к вам легко, гибко, с вежливостью... Эта музыка жестока, утонченна, фаталистична — при этом она останется народной, — она выражает утонченность целой расы, а не отдельного лица.

Она богата. Она определена. Она строит, организует, заканчивает: этим она представляет противоположность музыкальному полипу «бесконечной мелодии». Раздавались ли когда-нибудь со сцены более страдальческие, трагические звуки? И как они достигаются! Без гримасы! Без фальши! Без лжи высокого стиля! Наконец, эта музыка обращается к слушателю, как к разумному существу, даже как к музыканту... Мне начинает казаться, что я переживаю ее возникновение... Бизе делает меня творцом. Все прекрасное пробуждает во мне творчество. У меня нет другой благодарности, у меня нет другого мерил для того, что прекрасно...

Слушая его, говоришь «прости» сырому северу и туману вагнеровских идеалов.

Уже самый сюжет освобождает от него. Он сохранил от Мериме логику страсти, кратчайшие линии, суровую необходимость; из своей

жаркой родины он принес сухость и *limpidezza*^[9] воздуха. Тут во всех отношениях царит другой климат. Тут говорит другая чувственность, другая чувствительность, другая веселость. Музыка эта веселая, но это не французское веселье и не немецкое. Это — веселье африканское, над ним тяготеет рок, счастье его краткое, внезапное, беспощадное...

Я завидую мужеству Бизе, с которым он ввел чувствительность, эту южную, смуглую, жгучую чувствительность, которой до сих пор не было места в европейской музыке... Как благодетельно действуют на нас золотые полдни ее счастья! Нас как будто окружает неподвижное, затихшее море...

...Наконец — любовь, любовь, возвращенная природе! Это не любовь «возвышенной девы»; не наивная сентиментальность! Тут любовь — фатум, роковая неизбежность; она цинична, невинна и жестока, и именно потому — естественна. Орудие этой любви — война, а в основании ее — половая ненависть. Я не знаю другого случая, где бы трагический характер, составляющий сущность любви, был выражен так ясно, вылился в такую беспощадную формулу, как в этом последнем восклицании Хосе, которым заканчивается все произведение: «Да, я убил ее, мою обожаемую Кармен!» Такое понимание любви (единственное достойное философа) редко, и проникнутое им произведение искусства выдвигается из тысячи.

...Двумя годами раньше — 8/20 января 1876 года — в Париже, «Кармен» слушал Петр Ильич Чайковский в той же «непринятой» французской элитой первой постановке. «Редко в жизни я видел брата таким взволнованным от театрального зрелища!» — вспоминает Модест Ильич.

«Кармен» входит в душу великого музыканта.

«17 июля 1888 года. Симаки. Проиграл «Кармен» всю от начала и до конца и воспламенился снова любовью и удивлением к этой чудной опере, — пишет брату Чайковский. — У меня даже в голове явился план статьи, в которой должна быть проведена та мысль, что «Кармен» едва ли не самое выдающееся лирико-драматическое произведение нашей эпохи... Статьи же, конечно, я никогда не напишу, ибо нехватит умения, сведений, одним словом всего того, что есть у Лароша. А жаль! ибо я готов присягнуть, что лет через десять «Carmen» будет считаться абсолютным *chef d'oeuvre*-ом. Вот что я писал:

«Кармен», по-моему, в полном смысле *chef d'oeuvre*, т. е. такая вещь, которой суждено быть в сильнейшей степени отразительницей музыкальных вкусов и стремлений целой эпохи. Мне кажется, что переживаемая нами эпоха отличается от предыдущих той

характеристической чертой, что композиторы *гоняются* (чего не делали ни Бетховен, ни Шуберт) за *хорошенькими* и *пикантными* звуковыми эффектами... Музыкальная идея ушла на задний план; она сделалась не *целью*, а *средством*, *поводом* к изображению того или другого сочетания звуков. Прежде *сочиняли*, *творили*, теперь *подбирают*, *изобретают*. Такой чисто рассудочный интерес музыкального измышления отражается в том, что современная музыка, будучи очень остроумна, пикантна, курьезна и даже *вкусна* (выражение, выдуманное новой русской школой и чрезвычайно характеристичное), вместе с тем холодна, не согрета горячим вдохновением. Но вот является француз (которого смело назову гениальным), у которого все эти пикантности и пряности не результат *выдуманности*, а льются свободным потоком, льстят слуху и в то же время трогают и волнуют. Он как бы говорит: «...вы не хотите ничего *величавого*, *грандиозного* и *сильного*, вы хотите *хорошенького*, вот вам и *хорошенькое*, jolî. Bizet — художник, отдающий дань испорченности вкусов своего века, но согретый истинным, неподдельным чувством и вдохновением».

Вот фельетонная болтовня, в которой ты видишь мою мысль, но у меня для статьи не хватает пороху».

«Это музыка, полная солнца и движения... своею естественностью и ясным осознанием духа своего народа она значительно опередила свое время. Какое место занял бы Бизе в нашем искусстве, проживи он еще двадцать лет!» — писал Ромен Роллан.

Конечно, «Кармен» — это французская классика, произведение французского мастера. Но можно ли позабыть, что Альбенис писал в свое время Шарлю Олмон: «Я не знаю, как Бизе удалось это сделать, но Испания не родила ничего более испанского, чем «Кармен»!

«Бизе не был в Испании, — заявляет Рауль Лапарра. — «Кармен» — вещь рожденная интуицией, а не точностью наблюдений. В ней — дистанция между воображенным и истинным».

Тем не менее Бизе знал андалузский фольклор — для этого вовсе не обязательно было уезжать из Парижа. После кровавых событий 1823 года многие из повстанцев эмигрировали во Францию. В чужой стране они сохранили свои обычаи, свои песни и танцы. Среди этих изгнанников были и музыканты — Арриага, Тинторер, Либон, Миро, Сальвадор Даниель, сын которого стал крупным специалистом в области народной песни и активным деятелем Парижской Коммуны. И один из самых прославленных — Мануэль Гарсиа, композитор, певец, театральный деятель, педагог, воспитавший немало певцов — в том числе своих двух дочерей — Марию Малибран и Полину Виардо. Еще в юности Жорж Бизе познакомился с

Педро Эскудеро — профессором класса альты и виолончели Парижской консерватории, с композиторами Мигуэлем Терраморелем и Сальвадором Сармиенте. Он читал и солидный труд Геварта об испанской музыке, опубликованный в 1852 году, и считал Франсуа Геварта «большущим музыкантом, эклектиком», вкладывая в это понятие широту творческого диапазона. Вряд ли он прошел и мимо капитального труда Серафина Эстебаньеса Кальдерона, вышедшего в 1823 году и посвященного испанским песням.

Но ведь все это знали и другие французские — а тем более уж испанские! — музыканты...

Нет, «Кармен» — это чудо. А чуда — не объяснишь!

«Мне очень хотелось бы приобрести партитуру (не клавираусцуг) оперы Бизе «Кармен», — писал 25 июня 1882 года Йоганнес Брамс своему другу, издателю Зимроку. — В хороших ли вы отношениях с Шуданом из Парижа? Можете ли вы ему написать либо сказать мне, во что бы она мне обошлась? Она нужна ведь не для театра, а для моего собственного удовольствия... Мне хотелось бы иметь ее, поскольку это поистине превосходное сочинение и мне оно совершенно особенно дорого и интересно».

«Из современных ему опер, — пишет исследователь Екатерина Михайловна Царева, — Брамс предпочитал всем прочим «Кармен» Бизе, сходясь в этом и со своим антагонистом Вольфом, и с Чайковским. Причина, вероятно, в том, что для всех троих высшим идеалом прошлого был Моцарт, а именно Бизе — как никому другому — удалось «повторить» Моцарта, встав на сходную позицию синтеза жанров и форм («Кармен», как и «Дон Жуан», — своего рода *dramma giocoso*), на позицию естественного союза музыки и театра, имевшего крепкие корни во французской культуре. «Повторил» он и моцартовское сочетание бытового и высоко обобщенного, возвышенного планов, и реализованную Моцартом в «Свадьбе Фигаро» возможность использования в опере современного (и социально окрашенного) сюжета. А ведь, в отличие от многих, сюжета он специально не искал, а просто (как это часто делал и Моцарт) «выполнил заказ». Было чему позавидовать современникам!»

Протянулись и нити в грядущее. «Хотят видеть в «Кармен» веристскую оперу, хотя веризм не существовал еще в 1875 году. После Лейлы, Маргариты, Офелии — какой резкий поворот через «Кармен» к веризму «Сельской чести» Масканьи!» — написал современный французский музыковед Жан-Луи Дютрон.

«Кармен» покорила мир.

Остается лишь с горечью констатировать, что редакция Эрнеста Гиро, в которой большинство слушателей знают «Кармен», далеко не в лучшую сторону отличается от оригинала и что возвращение к подлинному Бизе идет слишком медленно.

Возвратимся, однако, в минувшее.

Простившись с Гиро, Бизе написал письмо Дю-Локлю — человеку, тяжко виновному в неуспехе «Кармен»:

— Мне хотелось пожать вам руку, но ничто в мире не вынудило бы меня подвергнуть вас риску заразиться от меня болезнью, которой я до сих пор страдаю... Не буду вновь благодарить вас; но как здорово вы меня отстаивали! И сколь трогают меня свидетельства вашего расположения! Я думал добиться большего! — Я надеялся на лучшее, признаюсь! Поэтому я был так расстроен, — не за себя, но за вас, — в том, что касается меня, я вполне удовлетворен. Поцелуйте за нас обеих ваших прелестных дочек и передайте г-же Дю-Локль мое большое огорчение по поводу того, что я так невежливо уезжаю. Ваш друг Жорж Бизе.

...Чем так боялся «заразить» Дю-Локля Бизе и почему он не испытывал этой боязни по отношению к Эрнесту Гиро? Где и как «отстаивал» его Дю-Локль? Может, в давних спорах с Левеном? Или в каких-то конфликтах, которых было немало в предпремьерные дни?

Или это было и впрямь прощание — в самом широком смысле, и прощание и — прощение, для которого личная встреча и тяжка, и не так уж необходима?

Каким грустным итогом звучат эти строки *последнего* из написанных Бизе писем: «Я думал добиться большего! — Я надеялся на лучшее, признаюсь!»

Они выехали из Парижа утром 28 мая — Жорж Бизе, Женевьева и Жак, которому было почти три года, — вместе с Марией Рейтер и ее сыном Жаном, горничной Женевьевы Элизой и ее маленькой дочкой. Поездом добрались до Пека, остановились на обед в отеле «Мадрид», который находился на излучине Сены, и, подкрепившись на свежем воздухе, в коляске добрались до Буживаля, где супруги Бизе с лета 1874 года отдыхали в небольшом двухэтажном доме, на улице, ныне носящей имя Ивана Тургенева — русский писатель купил тут особняк для обедневшей семьи Полины Виардо.

По обеим сторонам двухэтажного дома росли каштаны, сзади — несколько лип и лаковых деревьев с тремя клумбами между ними. С террасы были видны берег и волны реки. В комнату великого музыканта на первом этаже вела внутренняя лестница, сохранившаяся и поныне. Направо по коридору была дверь в более отдаленные комнаты.

То, что произошло в этих стенах, по сей день остается загадкой.

По приезде Бизе почувствовал себя лучше. 29 мая он вышел на прогулку вдоль Сены — с женой и Делабордом, который жил неподалеку.

Бизе очень любил холодную воду и даже устроил у себя в кабинете душ для тех дней, когда погода не позволяла купаться под открытым небом. И, конечно, на первый взгляд не покажется странным, что он вдруг бросился в Сену и принялся плавать наперегонки с Делабордом.

Но вдумайтесь!.. Это делает человек, только что перенесший болезнь, лишившую его — музыканта! — слуха... Человек, в течение всей жизни подверженный тяжким ангинам и, стало быть, отлично знающий, как вести себя в подобных случаях... Промучившийся целый месяц — и еще не оправившийся от последнего приступа...

Легкомыслие?

Как в это поверить?

Последствия не заставили себя ждать. В воскресенье 30 мая начался новый приступ ревматизма с сильнейшей лихорадкой и ужасными болями — приступ, осложнившийся почти полной потерей подвижности рук и ног. В понедельник значительного улучшения не произошло, однако грозные явления несколько отступили — руки и ноги постепенно стали ему повиноваться.

В ночь на вторник разразился сильнейший сердечный приступ — Бизе показалось, что он умирает. Когда в час ночи явился доктор Клеман Лоней, вызванный Делабордом, приступ уже окончился и Бизе спокойно спал. Доктор ушел после того, как поставил нарывной пластырь на область сердца. Он явился на следующий день — в среду, в 8 утра — и сказал: «Кризис прошел. Опасности больше нет».

Однако в то же утро из Сен-Жермен-ан-Ле прискакал кем-то срочно вызванный в Буживаль Людовик Галеви. Через 20 с лишним дней после этих событий он записал в дневнике: «Я застал Женевьеву в слезах. Бизе был беспокоен. Он бредил».

Был ли вновь вызван доктор?

Нет.

Почему?

«Днем стало лучше, — записал Галеви, — Бизе успокоился».

Не «отредактированы» ли события?

Безусловно, Галеви знал, что его дневники могут быть опубликованы — ведь и были впоследствии изданы два объемистых тома! И не случайно же он, в свое время, уничтожил 70 страниц, касающихся непонятной гибели Эстер!

Может быть, день все же прошел чуть спокойнее, чем предыдущий. В половине девятого маленький Жак вместе с Жаном, которому было уже 13 лет, пришли к отцу, как обычно, пожелать доброй ночи. Бизе их обнял: «Идите спать, мои милые ребятишки».

В десять часов вечера он сказал: «Я немного посплю».

В доме воцарился покой.

Но час спустя, по свидетельству Галеви, начался новый сердечный приступ. «Делаборда! — закричал Жорж Бизе. — Позовите скорей Делаборда!»

В ожидании Делаборда, он шепнул Марии Рейтер: «Бедняжка Мария, я уже холодею. Это холод смерти. Как вы скажете об этом моему отцу?»

Что это было? Ухудшение — или обычный озноб, свидетельствующий об окончании сердечного приступа?

И — в любом случае — почему Бизе вызвал именно Делаборда, а не врача, не Людовика Галеви, не жену или еще кого-нибудь из домашних?

Дальше свидетельства расходятся. Есть две версии. По одной он лишился сознания еще до появления Делаборда. По другой он разговаривал с ним.

Первая версия очень удобна — прежде всего для Делаборда: не пришлось объяснять, почему был вызван именно он и о чем шла беседа.

Нашлось, впрочем, и объяснение — однако весьма компрометирующее Делаборда: именно ему, а не Людовику Галеви, не двоюродному брату жены, Бизе поручил заботы о будущем Женевьевы.

Когда? Если не было этой беседы — когда именно?

Раньше?

Допустим.

Но почему именно Делаборду? И что делал он у постели Бизе целый час, если Бизе был действительно без сознания?!

Через час явился доктор. Делаборд вышел к нему навстречу: «Наконец-то!.. Он в обмороке. Что делать?»

— Ничего, — спустя мгновение ответил врач. — Он мертв».

Такова официальная версия. Но ее трудно совместить с некоторыми странностями.

Сообщили, что Жорж Бизе умер от сердечного кризиса. Однако через

несколько лет Женевьева, ставшая во втором браке мадам Бизе-Штраус, выдвинула совершенно иной вариант — «опухоль в ухе, которую ни один из хирургов не решил оперировать в надежде, что она рассосется сама».

Мания придумывать невероятные версии была ей свойственна — вспомним хотя бы историю с мнимым сообщением о предложении вступить в брак, якобы переданном через Фроманталя Галеви! Но, быть может, версия была не такой уж фантазией и служила объяснением некоей компрометирующей неожиданности, слух о которой разнесся мгновенно? Дело в том, что, узнав о кончине Бизе, одним из первых поспешил в Буживаль молодой Антони де Шудан, очень друживший с композитором.

— *Бизе еще хранил на шее след от резаной раны,* — рассказал он.

Антони де Шудан оказался единственным из посторонних, кто видел Жоржа Бизе на смертном одре. *Никого больше, вплоть до дня похорон, к телу не допустили.*

Был ли этот кровавый шрам следом кровоизлияния после прорвавшегося нарыва на барабанной перепонке левого уха?

Попытка именно так объяснить этот шрам была сделана — и отвергнута как несостоятельная с медицинской точки зрения.

Не выдерживает критики и заявление Женевьевы о том, что «ни один из хирургов» не решился оперировать опухоль — нужен был бы простой прокол. Сведений о том, что вообще обращались к хирургам, нет решительно никаких. Доктор Дюфур, постоянный врач этой семьи, был в отъезде. Перед выездом из Парижа в Буживаль Женевьева посоветовалась с другим врачом, «который не знал истории болезни и даже не поинтересовался ею, выразив мнение, что выздоровление будет более быстрым в деревне».

Этот врач Клеман Лоней тоже не был хирургом.

Что же видел Антони де Шудан?

Разумеется, эту рану не мог нанести кто-либо из домочадцев. Обвинение или подозрение против Делаборда — человека, который последним оказался наедине с Бизе (бодрствующим или пребывающим в бессознательном состоянии) с 11 до 12 часов ночи, должно быть совершенно отвергнуто: Бизе сам позвал его, а Делаборду и *незачем* было идти на подобное преступление — Бизе не был серьезной помехой в его отношениях с Женевьевой. Пожалуй, трагедия крылась именно в этом.

Если и был человек, которому понадобилась смерть Бизе — исход, разрубающий все узлы, — то это сам Жорж Бизе. Кстати, и Шудан заявлял, что, по его мнению, Жорж Бизе сам нанес себе эту рану.

Состоялась ли все же ночная беседа Бизе с Делабордом?

Весьма вероятно. Дело в том, что после кончины великого композитора Делаборд — полагают, во исполнение предсмертной просьбы Бизе — сделал предложение Женевьеве и оно было принято. Однако Людовик Галеви воспротивился этому браку, заявив, что такое использование «*корнелевского великодушия умирающего Бизе*» породило бы ненужные толки.

Стало быть, эта предсмертная встреча Бизе с Делабордом все же имела место? Стало быть, *имелись* основания для «ненужных толков», если их следовало опасаться?

Сопоставим события. Перед отъездом из Парижа Бизе, будучи больным, просматривает свой архив и уничтожает часть материалов.

В меру своих финансовых возможностей — а гонорар, полученный от Шудана-старшего за издание партитуры «Кармен», позволяет в какой-то степени это сделать — Бизе пытается как-то обеспечить Марию Рейтер и ее (их общего) сына «прежде чем придет беда».

Он поручает Гиро сочинение речитативов к «Кармен» — то есть, по существу, *создание совершенно новой редакции оперы*, в которой она сейчас и идет в большинстве театров мира.

В Буживале он, перенесший тяжелую, измотавшую его силы болезнь, «легкомысленно» бросается в холодную воду. Врач выводит его из критического состояния, вызванного этим непонятным купанием, и заявляет, что опасности больше нет.

Допустим на мгновение, что после беседы с Эли Делабордом (похоже, что она все-таки состоялась) Бизе принял окончательное решение устранился и лишить себя жизни. Какой же удар он мог нанести себе, если хотел сделать Женевьеву свободной для брака с ее новым избранником («корнелевское великодушие умирающего Бизе», по словам Галеви, — если не в этом, так в чем оно?).

Это мог быть удар в сонную артерию. Смерть наступила бы очень быстро, но с сильным кровотечением. Об этом в рассказе Шудана нет ни единого слова. Правда, он прибыл в дом не сразу после кончины Бизе, следы могли и уничтожить — но Бизе еще не был переодет, а о следах крови на его одежде Шудан ни слова не говорит. Переодевать же Бизе было незачем — визит Шудана был неожиданным, а от врача скрыть что-либо было бы невозможно.

Это мог быть удар в трахею — но тогда смерть была бы мучительно долгой и подоспевший врач мог спасти жизнь больного — если, конечно, был в должной мере искусен.

Наконец, в любом случае Клеман Лоней был бы обязан зафиксировать

самоубийство.

Он не сделал этого.

Почему?

Потому ли, что в действительности *не было* этой резаной раны? Потому ли, что врач решил пощадить честь семьи и не желал лишить Бизе церковного погребения как самоубийцу?

Пролить свет на эту тайну, несомненно, мог бы дневник Людовика Галеви. Но — вот странность! — строки, следующие за записью о кончине Бизе (как и о причине кончины Эстер), старательно вымараны.

Вспомним также о странном требовании Женевьевы, обращенном к друзьям Бизе после его кончины, — *уничтожить все полученные от него письма за последнее пятилетие*.

Семья Галеви, очевидно, не так уж была заинтересована в объективном освещении событий последних лет и этой тихой трагедии, разыгравшейся точно — день в день! — *в шестую годовщину свадьбы Бизе с мадемуазель Галеви*.

Между тем слухи о самоубийстве Бизе овладели Парижем. Выдвигались различные версии. Рассказывали даже, будто гибель Бизе вызвана его конфликтом и разрывом с Галли-Марье — Бизе выглядел здесь нарушителем супружеской верности. Кто бы ни был виновен в рождении этого слуха — пострадала от него талантливая певица: Галли-Марье долго потом не могла получить ангажемент на парижской сцене, а на роль Кармен пригласили другую артистку. Только через несколько лет Париж снова услышал Галли-Марье в этой партии.

Ранняя гибель Бизе была слишком внезапной, чтобы люди могли с ней примириться. Может быть, лишь в эти дни Франция начала осознавать все значение этой потери.

— Вряд ли когда-либо французская музыка расставалась со столь прекрасными надеждами, как в минуту этой преждевременной смерти, — написал позднее Пьер Лало. — Подумайте лишь об одном: когда Бизе сочинял «Кармен», ему было 36 лет; в момент создания «Арлезианки» — 33 года, и он дал уже к этому времени «Искателей жемчуга» и «Пертскую красавицу». Приблизительно в 35 лет Вагнер сочинил «Летучего голландца», а в 33 года «Риенци». До этого были «Феи» и «Запрет любви». Возьмите этих двух людей в их 35 лет и сравните творческие возможности. Кто дал более сильное, более решительное, более живое доказательство творческого гения? «Пертская красавица» и «Искатели жемчуга» выше «Феи» и «Запрета любви». И разве «Риенци» можно сравнить с «Арлезианкой»? Что касается «Кармен», то она *одна* завоевала весь мир:

все народы не перестают ее слушать и любить... Предположим, что Вагнер умер после «Летучего голландца» — за исключением нескольких сцен, произведения неровного и тяжеловесного. Представьте, что Бизе прожил бы еще сорок лет! Сколько шедевров он мог бы создать после «Кармен»!

Бизе умер в 37 лет, не дождавшись славы, обессмертившей его имя и его произведения. Судьба снова показала свой жестокий лик. Наиболее отважные из бойцов гибнут, не увидев победы. «Слава — это солнце мертвых», — сказал Бальзак.

...Да, бесспорно, — Франция начала прозревать. Посвященные композитору некрологи нельзя читать без горечи и гнева. Те, кто еще недавно обливал Бизе грязью, отказывали в оригинальности, объявляя «оголтелым вагнерианцем», теперь называли его Мастером.

Похороны великого музыканта состоялись в полдень 5 июня в церкви Трините, где собрался «весь Париж» — свыше четырех тысяч представителей французского искусства. Здесь были Адольф-Аман Бизе, Леон и Людовик Галеви, Гиро, Делаборд, Паладиль, Массне, Гуно, Тома, Дю-Локль, Дусе, артисты театра «Водевиль», участвовавшие в «Арлезианке», вся труппа Комической Оперы, музыкальные критики, драматурги. Жюль Паделу, дирижировавший в эти дни на фестивале в Каннах, приехал в Париж на несколько часов вместе со своим оркестром.

Органист Огюст Базиль открыл траурную церемонию исполнением импровизации на темы из «Искателей жемчуга»; затем прозвучала увертюра «Отчизна» в исполнении оркестра под управлением Паделу. Певцы Дюшен и Буи (первый Гарун в «Джамиле» и первый Эскамилло в «Кармен»), глотая слезы, спели *Pie Jesu*, положенное Гиро на музыку из «Искателей жемчуга». Поль Лери — первый Хо-се — спел *Agnus Dei* на музыку антракта к сцене на ферме из «Арлезианки», затем оркестр исполнил Анданте и Адажиетто из музыки к этой же пьесе. В заключение Огюст Базиль сыграл большую импровизацию на темы «Кармен». «В нефе церкви, — рассказывает Эрнест Рейе, — произведения Бизе приобрели характер величественный и возвышенный».

Под звуки Траурного марша Шопена процессия двинулась на монмартрское кладбище. Впереди шли Гуно, Тома, Дусе и Дю-Локль, которые несли погребальные ленты, Адольф-Аман, поддерживаемый Людовиком Галеви, отец Людовика Леон Галеви, друзья, близкие, среди которых, однако, не было Женевьевы. Катафалк был усыпан белыми цветами и имморталями.

От имени Союза драматических авторов и композиторов Жюль Барбье, написавший несколько лет назад вместе с Мишелем Карре либретто «Гузлы

эмира», произнес первую речь. Потом говорил Дю-Локль: «Итак, дорога, по которой он с детства шел с такой энергией и волей, привела его к этой могиле!.. Бизе шел во главе молодой плеяды, откуда выйдут мастера будущего. Он пал накануне триумфа».

Гуно говорил последним.

— Я не задержу вас долго возле этой могилы, разверзшейся так безвременно и унесшей столько надежд, такое будущее и столько счастья — Жорж Бизе умер в 37 лет, в тот момент, когда после двух десятилетий поисков и героических усилий он нашел, наконец, свою индивидуальность, которая значит куда больше, чем успех, и которая является достоянием только самых великих артистов и ставит его рядом с самыми замечательными мастерами. Смерть унесла его в самом начале этой славной дороги. Она унесла также первые радости его сердца. После шести лет брака с Женевьевой Галеви, дочери своего блестящего педагога, который был и моим учителем, он оставил в душе вдовы печаль, являющуюся лучшим венком на его могиле. Мне остается, господа, добавить лишь то, что я слышал из уст этой молодой женщины, отчаяние которой было благородным и искренним: «В течение шести лет, проведенных с ним вместе, не было дня, о котором я не могла бы вспомнить с радостью и благодарностью». Господа, это мерило всего того, что ушло с ним в настоящем и будущем, ушло с артистом и человеком, которого сейчас оплакиваем мы.

Вряд ли, однако, Гуно цитировал подлинные слова Женевьевы — он не мог видеться с нею: сразу после трагического события Женевьева была увезена Людовиком Галеви в Сен-Жермен-ан-Ле. Она была в неизменном состоянии и, конечно, не встречалась ни с кем из посторонних. Скорее всего, слова, сказанные Шарлем Гуно, были необходимы для репутации семьи Галеви и, в первую очередь, самой Женевьевы.

Можно понять этот поступок Гуно, вызванный жалостью. Женевьева страдала. Ощущение страшной вины было сильным — но вряд ли глубоким: в этом сердце «неудачник» Бизе занимал слишком малое место.

Женевьева оказалась истинной дочерью Леони Галеви. Марсель Пруст написал ей однажды:

«Я уверен, что в действительности вы любили лишь некий образ жизни, который менее оттенял вашу интеллигентность, чем ваш ум, менее ваш ум, чем ваш такт, чем ваши туалеты».

Весьма сомнительный комплимент.

Она не сумела постигнуть трагедию Жоржа Бизе, не смогла оценить ни величие этого человека, ни силу его любви к ней. Внешне она попыталась

сохранить о нем память — в ее доме специальная комната в первом этаже была посвящена своеобразному мемориалу — там хранилось все, что связано с композитором. Она сохраняла его «при себе»: выйдя во второй раз замуж, взяла двойную фамилию: Бизе-Штраус. Вторым мужем был представитель торгового дома Ротшильдов — Женевьева, наконец, попала в свою среду. Истерики кончились, Делаборд больше не играл заметной роли. Она включилась в общественную деятельность — ее дом стал одним из центров защиты Дрейфуса. Но она даже не попыталась привить своему сыну интерес к творчеству его отца. Жак Бизе занялся перепродажей подержанных автомобилей и весьма молодым покончил с собой из-за несчастной любви — ему в полной мере передались истерические выходки Женевьевы.

Жан Рейтер, ставший впоследствии заведующим типографией «Temps», тоже оказался далеким от музыки, хоть он и создал своеобразный интимный музей, увековечивший жизнь великого композитора.

Впрочем, к чему упрекать Женевьеву! Виновата и Франция. Когда в 1954 году один из преемников Дю-Локля, директор Комической Оперы, посетил кладбище Пер-Лашез, куда, после временного захоронения на Монмартре, перенесли прах Бизе, он был потрясен запустением, в котором оказался последний приют гения. «Нужно немедленно привести в достойный вид могилу автора «Кармен» и «Искателей жемчуга», произведений, идущих в зале Фавар», — обратился он к Ассоциации драматических авторов и Комиссии изящных искусств муниципального совета.

Приблизительно в эту же пору случилось то, что можно с полным правом назвать «ограблением века». Приехавшая в Париж в поисках архивных материалов, связанных с творчеством Марселя Пруста, американка Мина Куртис случайно обнаружила у вдовы племянника адвоката Эмиля Штрауса архив семьи Бизе-Галеви. Скупив эти бесценные документы, долгое время остававшиеся в небрежении у французских искусствоведов, она увезла их в США. Куртис написала книгу, основанную на архиве. Долгое время этот труд, равно как и замечательная, истинно подвижническая работа советского музыковеда Галины Тихоновны Филенко, собравшей все известные письма Бизе и написавшей к ним подробные комментарии, были чуть не единственными документированными источниками для изучения жизни Бизе. Обязана им и книга, которую вы только что прочитали.

Лишь в недавнее время архив возвратился во Францию — и можно не сомневаться, что в нем таится немало возможностей для новых открытий.

Париж наших дней.

Снова площадь Бастилии, где простреленный гений Свободы балансирует на позолоченном шаре.

Многое тут изменилось — не те нравы, не те времена.

Но в толпе парижан — летом или зимою, утром, вечером, днем — может быть, вы повстречаете человека в чуть старомодной одежде. В Париже не принято оборачиваться на прохожих, изучая их туалеты. Каждый носит, что хочет. Что может.

Ну а если вы все-таки обернетесь и прохожий одарит вас знакомой, немного печальной улыбкой — что же тут необычного?

Он ведь бессмертен!

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ЖОРЖА БИЗЕ

1838, 25 октября. В Париже, у Адольфа-Амана и Эме Бизе родился сын Жорж.

1848, май-июнь. Имя Жоржа Бизе заносят в учебные списки Парижской Консерватории в качестве вольнослушателя.

1848, 9 октября. Приемный экзамен в Парижскую Консерваторию.

1848, 12 октября. Зачислен в класс А. Мармонтеля по фортепиано.

1849. Первая премия по сольфеджио. Начало занятий по композиции и фортепиано у Циммермана. Встреча с Шарлем Гуно.

1851. Вторая премия Консерватории по роялю.

1852. Первая премия Консерватории по роялю. Окончание курса у Мармонтеля. Поступает в класс композиции Ф. Галеви. Первые сочинения — Вальс для хора с оркестром, песни, оркестровая увертюра, комическая опера «Дом доктора».

1854. Вторая премия Консерватории по органу.

1855. Первая премия Консерватории по органу. Сочинение Юношеской симфонии.

1856. Вторая Римская премия.

1857. «Доктор Миракль». Первая премия и вечера у Оффенбаха. Знакомство с Россини.

1857, 16 мая. Начало конкурса на соискание Римской премии. Первое место, золотая медаль, стажировка в Риме.

1857, 11 октября. Бизе участвует в исполнении «Sanctus» Гуно.

1857, 21 декабря. Отъезд в Италию. Путешествие по югу Франции и северу Италии.

1858, 28 января. Прибытие в Рим.

1858, «Te Deum». Второе путешествие по Италии.

1858–1859. «Дон Прокопио».

1859, май. Третье путешествие по Италии.

1859–1860. «Васко да Гама».

1860, август. Четвертое путешествие по Италии.

1860, конец сентября. Возвращение в Париж.

1861. Встреча с Листом. Сочинение «Гузлы эмира». Работа над «Царицей Савской» Гуно.

1861, 8 сентября. Кончина Эме Бизе.
1861, октябрь. Создание Увертюры, Скерцо и Похоронного марша.
1862. Встреча с Шуданом. Создание ряда переложений, в том числе — «Герострата» Рейе.
1862, 16 марта. Кончина Фроманталя Галеви.
1863, 1 января. Исполнение «Скерцо» в Цирке Наполеона.
1863, 1 февраля. Первое исполнение «Васко де Гама».
1863, 24 сентября. Премьера «Искателей жемчуга».
1863, ноябрь. Бизе в Бадене. Несостоявшаяся дуэль.
1864. Работа над «Иваном Грозным».
1864, лето. Строительство в Везине.
1865, лето. Знакомство с Галабером и Селестой Велар.
1866. Сочинение «Пертской красавицы». «Песни Рейна», «Фантастическая охота», камерные вокальные произведения.
1867. Знакомство с Полем Лакомбом. Сочинение кантаты и гимна для Всемирной выставки в Париже. «Листки из альбома».
1867, 26 декабря. Премьера «Пертской красавицы».
1868. «Воспоминания о Риме».
1868, 3 августа. Публикация «Музыкальной беседы».
1868, 13 декабря. Премьера «Мальбрук в поход собрался».
1869. «Большие хроматические вариации».
1869, 28 февраля. Премьера «Воспоминаний о Риме».
1868–1869. Сочинение «Кубка фульского короля».
1869, 3 июня. Женитьба на Женевьеве Галеви.
1870, лето. Отъезд в Барбизон, работа над «Клариссой Гарлоу», «Календалем», «Гризельдой».
1870, 19 июля. Начало Франко-прусской войны.
1870, 1 сентября. Битва под Седаном.
1870, 4 сентября. Падение Империи.
1870, 10 сентября. Начало осады Парижа.
1871, февраль. Отъезд в Бордо и срочное возвращение в Париж.
1871, 25 февраля. Создание Национального музыкального общества.
1871, 18 марта. Провозглашение Парижской Коммуны.
1871, 30 марта. Бизе покидает Париж.
1871, 2 апреля. Начало обстрела Парижа.
1871, май. Сочинение «Маленькой оркестровой сюиты» и цикла «Детские игры».
1871, начало июня. Бизе возвращается в Париж. Встреча с Луи Галле. Бизе приступает к сочинению «Джамиле». Симфония «Рим».

1872, 22 мая. Премьера «Джамиле».
1872, 10 июня. Рождение сына Жака.
1872, лето. Встреча с А. Доде.
1872–1873. Работа над «Сидом».
1872, 1 октября. Премьера «Арлезианки» Доде с музыкой Бизе.
1872, 10 ноября. Премьера Первой сюиты из «Арлезианки».
1873, 28 октября. Пожар Большой Оперы.
1874, 15 февраля. Премьера увертюры «Отчизна».
1875, 3 марта. Премьера «Кармен».
1875, 28 мая. Отъезд в Буживаль.
1875, 3 июня. Кончина Жоржа Бизе.
1875, 5 июня. Похороны Жоржа Бизе.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке

Бизе Ж. Письма. Составление, пер., вступ. статья и примеч. Г. Т. Филенко — М., 1963.

Брук М. Жорж Бизе. — М., 1938.

Хохловкина А. Жорж Бизе. — М., 1954.

На французском языке

Bellaigue C. G. Bizet. Sa vie et ses oeuvres. — Paris, 1891.

Curtiss M. Bizet et son temps. — Paris, 1961.

Delmas M. Georges Bizet. — Paris, 1930.

Galabert E. Georges Bizet. Souvenirs et correspondance. — Paris, 1877.

Gauthier-Villars A. Bizet. - Paris, 1912.

Pigot Ch. Georges Bizet et son oeuvre. — Paris, 1911.

Malherbe H. Carmen. — Paris, 1951.

Marmontel A. Symphonistes et virtuoses. — Paris, 1881.

Laparra R. Bizet et l'Espagne. — Paris, 1933.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

АБУ Эдмон (1828–1885) — французский публицист из окружения Оффенбаха, затем, в годы Франко-прусской войны, сторонник соглашательской политики Тьера. Имел влияние на политические воззрения Жоржа Бизе во время его пребывания в Риме.

АВОКА́ Виктор — режиссер театра Опера-Комик, первый постановщик оперы Жоржа Бизе «Джамиле» (1872).

АДАМ Жан-Луи (1760–1848) — французский пианист и композитор, автор многих сочинений, в том числе балета «Жизель». В русской литературе принято ошибочное написание «Адан».

АДЕНИ Жюль (1823–1900) — французский драматург и оперный либреттист. Совместно с Сен-Жоржем написал для Бизе либретто «Пертской красавицы» на сюжет романа В. Скотта.

АГУАДО Александр-Мари (1784–1842) — испанский эмигрант, коллекционер произведений искусства, владелец огромного состояния.

АЗЕВЕДО Алексис (1813–1875) — французский музыкальный критик, враждебно относившийся к экспериментам молодых композиторов и всю жизнь порочивший произведения Жоржа Бизе.

АЛАНЗЬЕ Гиацинт-Оливье-Анри (1819–1893) — с 8 июля 1871 года — временный администратор, а с 1 ноября — распорядитель Большой Оперы в Париже.

АЛЕКСАНДР I (1777–1825) — российский император, возглавивший коалицию европейских государств против Наполеона I.

АЛЕКСАНДР II (1818–1881) — российский император. Провел ряд реформ, упразднил крепостное право. Был убит в Петербурге 1 марта 1881 года.

АЛИЗАР Луи — солист Парижской Большой Оперы, бас.

АЛКАН Анри-Валентэн-Шарль (1813–1888) — настоящая фамилия *МОРАНЖ* — ученик П. Циммермана, композитор и педагог.

АЛЬБЕНИС Исаак (1860–1909) — испанский композитор, ученик А. Мармонтеля, Ф. Листа (фортепиано), Ф. Геварта и Ф. Педреля (сочинение), автор таких блистательных произведений, как «Испанская рапсодия» и цикл «Иберия» (1905–1909), ряда опер в стиле *сарсуэлы*, где видны, как говорил сам Альбенис, «золотые россыпи народного творчества», один из лидеров нового направления испанского искусства, «ренансимьенто», с его повышенной экспрессивностью, хроматической обостренностью богато

орнаментированной мелодии, широким применением увеличенных интервалов, упругостью танцевальной ритмики и частым употреблением идущего от техники гитарного звукоизвлечения приема *рубато*.

АЛЬФОНС XII (1857–1885) — испанский король, возведенный на престол в результате военного переворота 1874 года, приведшего к установлению диктата помещиков, церкви и крупной буржуазии и вызвавшего отъезд из страны многих деятелей испанской культуры.

АРИСТОФАН (ок. 446–385 до н. э.) — древнеримский комедиограф, автор 44 комедий, из которых до нашего времени дошли 11, в том числе «Лягушки» (405), «Лисистрата» (411), «Осы» (422), «Птицы» (414), где в сатирической форме отражены вопросы мира, войны, социальные и идейные проблемы.

АРНУ Артюр (1833–1895) — французский общественный деятель и писатель. Участник революционных событий 1871 года, автор трехтомной «Народной и парламентской истории Парижской Коммуны» (1878).

АШАР Луи-Амедей-Эжен (1814–1875) — французский романист и драматург.

БАДЕНГЕ — насмешливое прозвище, данное Наполеону III его противниками по фамилии каменщика, в одежде которого он бежал из-под ареста в замке Гам после одной из своих бесчисленных авантур.

БАЖЬЕ — директор театра Итальянской оперы в Париже с 1858 по 1868 год.

БАЗЕН Франсуа-Эмманюэль-Жозеф (1816–1878) — французский композитор, лауреат Римской премии 1840 года, автор малозначительных опер, в том числе музыкального фарса «Мэтр Патлен».

БАЗИЛЬ — органист в парижском храме Трините (Троицы), где отпевали Жоржа Бизе.

БАЛАКИРЕВ Милий Алексеевич (1836–1910) — русский композитор, член Могучей кучки, пианист, дирижер и общественный деятель, автор многих произведений, в числе которых «Увертюра на темы трех русских народных песен» (1858), симфоническая поэма «Тамара» (1882), фантазия «Исламей» (1869), музыка к «Королю Лиру» Шекспира (1859–1861).

БАЛЬЗАК Оноре де (1799–1850) — великий французский писатель, создатель эпопеи «Человеческая комедия», содержащей 90 романов и новелл.

БАЛЬФЕ Майк Уильям (1808–1870) — оперный композитор, певец и дирижер.

БАНВИЛЬ Теодор де (1823–1891) — французский поэт, член группы «Парнас», драматург и критик, в 1875 году опубликовавший восторженную

рецензию на премьеру «Кармен».

БАРБО Жозеф-Теодор (1824–1897) — первый исполнитель партии Фауста.

БАРБЬЕ Жюль-Поль (1822–1901) — французский драматург и либреттист, написавший, в частности, текст «Гузлы эмира», от сочинения которой отказался Жорж Бизе. Автор, совместно с Э. Кормоном, либретто «Искателей жемчуга».

БАРИ Антуан-Луи (1796–1875) — французский живописец-романтик и скульптор, создававший островыразительные изваяния животных.

БАРТ Адриен-Норбер (1828–1898) — французский композитор, лауреат Римской премии 1834 года.

БАТТЮ Леон (1827–1857) — французский комедиограф, написавший вместе с Людовиком Галеви либретто «Доктора Миракля».

БАХ Иоганн Себастьян (1685–1750) — великий немецкий композитор и органист.

БЕЛЛЕГ Камилл (1858–1930) — французский музыковед, автор популярных монографий о Гуно, Верди, Мендельсоне, Моцарте и Бизе.

БЁЛЕ Шарль-Эрнест (1826–1874) — французский археолог.

БЕЛЛИНИ Винченцо (1801–1835) — замечательный итальянский композитор, обогативший мировой оперный репертуар такими шедеврами, как «Норма» (1831), «Сомнамбула» (1831), «Пуритане» (1835).

БЕЛЬВАЛЬ Жюль-Бернар (1823–1879) — солист Парижской Большой Оперы.

БЕНАЗЕ Эдуард — импресарио театра в Бадене.

БЕНУА Камилл (1851–1923) — французский композитор, органист, ученик С. Франка.

БЕНУА Франсуа (1794–1878) — органист, профессор Парижской Консерватории.

БЕНУА-ШАМПИ Андре (1816–1872) — президент Гражданского трибунала Сены, свидетель на бракосочетании Жоржа Бизе с Женевьевой Галеви.

БЕРИО Шарль де (1802–1870) — французский скрипач и композитор, автор этюдов и других сочинений для скрипки.

БЕРЛИОЗ Гектор (1803–1869) — французский композитор, лауреат Римской премии 1830 года, дирижер и музыкальный критик, основоположник *программного симфонизма*, создатель таких шедевров, как «Фантастическая симфония» (1830), «Реквием» (1837), «Гарольд в Италии» (1834), «Ромео и Юлия» (1839), «Осуждение Фауста» (1846), «Детство Христа» (1854), оперы «Бенвенуто Челлини» (1838), «Беатриче и

Бенедикт» (1862), «Троянцы» (1855–1859) и др. С высокой похвалой отозвался на премьеру оперы Бизе «Искатели жемчуга».

БЕРНАР Клод (1813–1875) — французский естествоиспытатель и психолог, изучавший физиологию нервной системы, автор книги «Экспериментальная наука» (1878), член Парижской Академии наук.

БЕРНАР Сара (1844–1923) — французская актриса, гастролировавшая по всему миру в ролях классического репертуара, отличавшаяся блестящей техникой и склонностью к модернизму, мастер саморекламы.

БЕТХОВЕН Людвиг ван (1770–1827) — великий немецкий композитор, создатель девяти симфоний, оперы «Фиделио» (1805–1814), балета «Творения Прометея» (1800–1801), увертюры «Кориолан» (1806) и «Эгмонт» (1810), камерных сочинений, сонат и т. д.

БИЗЕ Адольф-Аман (1810–1886) — отец Жоржа Бизе, парикмахер, потом педагог по вокалу, композитор-любитель. Изучение документов архива семьи Бизе дает основания утверждать, что традиционное написание его имени как Арман в корне ошибочно.

БИЗЕ Жак (1872–1922) — сын Жоржа и Женевьевы Бизе, журналист, автор нескольких драматических произведений, владелец первого в Париже гаража по прокату и продаже подержанных автомобилей.

БИЗЕ Женевьева (1850–1926) — младшая дочь Фромантала Галеви, с 1869 года жена Жоржа Бизе, с 1886 года жена парижского адвоката Эмиля Штрауса.

БИЗЕ Эме-Мария-Луиза-Леопольдина-Жозефина (1815–1861) — жена Адольфа-Амана Бизе, мать Жоржа Бизе, одаренная пианистка, сыгравшая большую роль в музыкальном развитии сына.

БИСМАРК Отто-Эдуард-Леопольд де Шёнхаузен, князь (1815–1898) — германский политический деятель, основатель и первый канцлер Германской империи.

БИШОФСГЕЙМ Рафаэль-Луи (1823—?) — французский банкир-меценат немецкого происхождения, владелец концертного зала и театра «Атеней».

БЛАНКИ Огюст (1805–1881) — французский революционный деятель, утопист-коммунист, проведенный в тюрьмах 37 лет. Участник июльской революции 1830 года. В 1839 году после провала попытки поднять в Париже восстание осужден на смертную казнь, замененную пожизненным заключением. Освобожденный революцией 1848 года, вернулся к политической деятельности, вновь арестован и осужден на 10 лет. Во время Франко-прусской войны пытался поднять восстание в Париже против Второй империи. В 1870 году еще раз приговорен к

пожизненному заключению, но в 1879-м снова вернулся к революционной деятельности.

БЛАНШ Антуан-Эмиль (1828–1893) — член Французской академии медицины с 1878 года, врач-психиатр, у которого лечилась семья Галеви.

БЛАНШ Жак-Эмиль — сын Антуана-Эмиля Бланша, присутствовавший на премьере «Кармен».

БЛО Эдуард (1836–1906) — французский драматург и либреттист, работавший для Лало и Массне. В сотрудничестве с Луи Галле написал либретто оперы «Кубок фульского короля» (1867) и для Жоржа Бизе, либретто оперы «Дон Родриг» («Сид») по пьесе Гильена де Кастро.

БОДЛЕР Шарль (1821–1867) — французский поэт, представитель раннего декадентства. Его сборник «Цветы зла» вызвал крупный общественный скандал. Автор трактата о наркотиках «Искусственный рай» (1860), «Маленьких поэм в прозе» (1868), а в русском переводе в 1909-м, где он эстетизирует ужасное и аморальное.

БОКАЧЧО Джованни (1313–1375) — итальянский писатель эпохи Возрождения, автор пасторалей «Амета» (1341) и «Фьезоланские нимфы» (ок. 1345), романа «Фьяметта» (1345), сборника новелл «Декамерон» (1350).

БОМАРШЕ Пьер-Огюст-Карон (1732–1799) — автор трилогии о Фигаро (1773–1782—1792), «Мемуаров» (1774), либретто оперы «Тарар» (1787) и других произведений.

БОНДЕВИЛЬ Эмманюэль (1898–1987) — французский композитор и музыковед. Секретарь Французской Академии Изыщных Искусств, автор опер «Мадам Бовари» и «Антоний и Клеопатра», симфоний, симфонических поэм, фортепианных пьес, романсов, музыки к кинофильмам.

БОРОДИН Александр Порфирьевич (1833–1887) — член Могучей кучки, композитор, автор опер «Князь Игорь» (1869–1887) и «Богатыри» (1867), симфонических и камерных произведений. Центральное место в его творчестве занимают образы русской истории, а эпическая широта сочетается с глубоким лиризмом.

БРАМС Иоганнес (1833–1897) — немецкий композитор, пианист, дирижер, представитель классической романтической традиции. Автор четырех симфоний, скрипичного и фортепианного концертов, «Немецкого реквиема» (1868), большого количества инструментальных и вокальных сочинений.

БРУНЕЛЛЕСКИ Филиппе (1377–1446) — итальянский архитектор эпохи Возрождения, строитель уникального купола Флорентийского собора

(1419–1436) и дверей Баптистерия, а также капеллы Пацци в соборе Санта-Кроче, известный как математик и один из создателей научной перспективы, руководитель военно-инженерных работ.

БУАЛЬДЬЕ Франсуа-Адриан (1775–1884) — французский композитор, автор комических опер, среди которых особенно известны «Жан Парижский» (1818) и «Белая дама» (1825).

БУИ Жозеф-Андре (1848–1929) — баритон, солист театра Опера-Комик, первый исполнитель партии Эскамильо в «Кармен» Бизе, автор воспоминаний, использованных Анри Малербом в книге «Кармен» (1951).

БУРГО-ДЮКУДРЕ Лун-Альбер (1840–1910) — французский композитор, музыковед, знаток русской, греческой и восточной музыки, лауреат Римской премии 1862 года.

БУРБОН Амадей — автор текста лирической сцены «Кловис и Клотильда», предложенной соискателям Римской премии в 1867 году.

БУФФАР Зюльма (1844–1909) — одна из звезд театра Оффенбаха.

БЮЗНАШ Вильям-Бертран (1832—189?) — французский драматург, либреттист, театральный предприниматель, написавший вместе с П. Сироденом текст оперетты «Мальбрук в поход собрался».

БЮЛОВ Ганс Гвидо фон (1830–1894) — пианист-виртуоз, дирижер, композитор.

ВАГНЕР Рихард (1813–1883) — реформатор оперы, великий немецкий композитор, создатель театра в Байрейте. Автор тетралогии «Кольцо Нибелунга» (1857–1877), «Лоэнгрина» (1848), «Тристана и Изольды» (1859), «Парсифаля» (1882) и других оперных партитур, а также ряда работ по эстетике музыкального творчества.

ВАЛЕВСКИ Флориан-Александр-Иосиф Колонна, граф (1810–1868) — французский государственный деятель, побочный сын Наполеона I.

ВАЛЛЕС Жюль (1832–1885) — французский журналист и политический деятель, во время Франко-прусской войны выступавший в газете «Le Cri du peuple» с обличительными статьями против политики Тьера. Член руководства Парижской Коммуны.

ВАН Гийом де — интеллектуал-авантюрист, с 1940 года хранитель библиотеки Парижской Консерватории, организовавший в 1943 году первое (тайное) исполнение оперы Жоржа Бизе «Иван Грозный».

ВАРТЕЛЬ Луи-Эмиль (1833—?) — солист парижского Лирического театра, первый исполнитель партии Гловера в «Пертской красавице» Бизе.

ВАШИНГТОН Джордж (1732–1799) — герой войны за независимость, первый президент США с 1789 по 1799 год.

ВЕБЕР Иоганнес (1818–1902) — влиятельный французский

музыковед, сотрудник парижской газеты «Le Temps», личный секретарь Мейербера.

ВЕБЕР Карл Мария Фридрих (1786–1826) — немецкий композитор-романтик, основоположник немецкой национальной классической оперы, автор «Волшебного стрелка» (1820), «Эврианты» (1823), «Оберона» (1826).

ВЕЛАР Селеста (1824–1909), она же *МОГАДОР, графиня де ШАБРИЙАН* — дочь прачки, проститутка, танцовщица, жокей на ипподроме, романистка, поэтесса и драматург, руководитель парижского театра, драматическая актриса, эстрадная певица.

ВЕНТИ — врач в Риме, лечивший пансионеров виллы Медичи.

ВЕРГИЛИЙ Марон Публий (70–19 до н. э.) — римский поэт, автор «Энеиды», «Георгик» и «Буколик».

ВЕРДИ Джузеппе Фортуньо Франческо (1813–1901) — великий итальянский композитор, автор 26 опер, в числе которых такие шедевры, как «Риголетто» (1851), «Травиата» и «Трубадур» (обе 1853), «Аида» (1876), «Отелло» (1887), «Фальстаф» (1893).

БЕРНЕ Эмиль-Жак-Орас (1789–1863) — французский художник-баталист.

ВЕРОНЕЗЕ (настоящая фамилия *КАЛЬЯРИ*, 1528–1588) — итальянский художник, автор репрезентативных полотен, таких, как «Брак в Кане» (1562–1563), где рядом с Христом запечатлен еще 131 персонаж — люди разных эпох; здесь можно увидеть и Франциска I, и Витторию Колонна, и Марию Английскую, и Аретино, и Тинторетто, Бассано, Тициана и самого Веронезе. Иное, далекое от праздничной атмосферы настроение передает полотно «Распятие». Однако и здесь Веронезе предстает как замечательный колорист и мастер многофигурных композиций.

ВЕРЦИНГЕТОРИКС (72–46 до н. э.) — вождь и военачальник галлов, павший в борьбе против римских завоевателей.

ВИАРДО Полина (урожденная *ГАРСИА*, 1821–1910) — меццо-сопрано, исполнительница ролей героического плана.

ВИДАЛЬ Франсуа (1832—?) — собиратель провансальского фольклора. Автор книги «Lou Tambourin», в которой дал описание двух народных инструментов — тамбурина и галубета (род флейты), а также привел образцы провансальских инструментальных наигрышей.

ВИДОР Шарль-Мари (1844–1937) — французский органист, композитор (автор трех опер, балета, десяти симфоний), педагог, член Академии Изыщных Искусств. По его рекомендации установлен орган в Большом зале Московской консерватории.

ВИКТОР-ЭММАНУИЛ (1820–1878) — король Сардинии и Пьемонта, руководитель итальянского освободительного движения, в 1870 году завершивший многолетний период борьбы итальянского народа за государственное единство страны.

ВИЛЬГЕЛЬМ I ГОГЕНЦОЛЛЕРН (1797–1888) — прусский король (1861–1888) и германский император (1871–1888). Фактическое руководство внутренней и внешней политикой Пруссии, а затем Германии при нем осуществлял Бисмарк.

ВИЛЛАРЕ Франсуа (1830—?) — французский оперный певец (тенор).

ВИЛЬМЕССАН Жан-Ипполит-Огюст-Делоне де (1812–1879) — видный французский журналист, основатель газеты «Figaro».

ВОЛЬТЕР Франсуа-Мари (настоящая фамилия АРУЭ, 1694–1778) — французский просветитель, писатель, философ и драматург, противник абсолютизма и клерикализма.

ВОЛЬФ Хуго (1860–1903) — австрийский композитор, музыкальный критик, представитель *позднего романтизма*, один из крупнейших мастеров камерно-вокального жанра, создавший новый тип песни.

ГАЙДН Йозеф (1732–1809) — основоположник венского классического симфонизма, автор зингшпиля «Хромой бес» (1752), ораторий «Сотворение мира» (1798) и «Времена года» (1800), свыше 100 симфоний, камерно-инструментальных и вокальных произведений. Его учеником был Людвиг ван Бетховен.

ГАЛАБЕР Эдмон (1838–1913) — музыкант, проживавший на юге Франции и через ученика Адольфа-Амана Бизе, певца Лекюйе, познакомившийся с Жоржем Бизе, который по его просьбе начал с ним занятия композицией — главным образом заочно, по почте. Друг Бизе и Гиро, он в 1877 году опубликовал брошюру «Жорж Бизе, воспоминания и переписка».

ГАЛЕВИ Жак-Фроманталь-Эли, настоящая фамилия **ЛЕВИ** (1799–1862) — французский композитор, лауреат Римской премии 1819 года. С 1854 года — непременный секретарь Академии Изящных Искусств. Наиболее известны его оперы «Жидовка» (1835), «Молния» (1835), «Королева Кипра» (1841), «Карл VI» (1843), «Мушкетеры королевы» (1846). «Учитель» Жоржа Бизе, «Массне», Гиро.

ГАЛЕВИ Леон (1872–1880) — французский историк, писатель, драматург, член Французской академии, автор либретто оперы «Тамплиеры», брат Фроманталя и отец Людовика Галеви, официальный представитель семьи Галеви на бракосочетании Жоржа и Женевьевы Бизе.

ГАЛЕВИ Леони, урожденная **РОДРИГ** (1820–1884) — жена

Фроманталя и мать Эстер и Женевьевы Галеви, происходившая из семьи богатых судовладельцев и банкиров в Бордо.

ГАЛЕВИ Людовик (1834–1918) — сын Леона Галеви, французский писатель, драматург и либреттист, обычно работавший в содружестве с Анри Мельяком (в частности, над либретто «Кармен»), сотрудник секретариата министра Морни, с 1884 года — член Французской академии. После его смерти Даниель Галеви издал двухтомный «Дневник отца», являющийся ценнейшим документом эпохи.

ГАЛЕВИ Эстер (1843–1864) — старшая дочь Фроманталя и Леони Галеви, скончавшаяся при загадочных обстоятельствах.

ГАЛИЛЕЙ Галилео (1564–1642) — итальянский физик и астроном.

ГАЛЛЕ Луи-Мари-Александр (1835–1898) — французский поэт и либреттист, написавший, в частности, для Бизе либретто опер «Джамиле» (по поэме «Намуна» А. Мюссе) и «Дон Родриг» («Сид») по пьесе Г. де Кастро. Автор мемуаров «Заметки либреттиста».

ГАЛЛИ-МАРЬЕ Мария-Селестина-Лоранс (1840–1905) — французская певица, меццо-сопрано, дочь певца Клода Марье, вдова скульптора Галли. Пела в Итальянской опере в Лиссабоне, когда получила приглашение стать первой исполнительницей партии Кармен.

ГАЛУППИ Бальдасаре (1706–1785) — итальянский композитор, крупнейший мастер, чьи оперы обошли чуть ли не все итальянские сцены. Автор ораторий, кантат, церковной музыки, инструментальных произведений. В клавирных сонатах Галуппи проявляются черты раннеклассической сонатной формы.

ГАМБЕТТА Леон-Мишель (1838–1882) — французский политический деятель, депутат Палаты, член правительства Национальной обороны. В 1881–1882 годах — премьер-министр и министр иностранных дел Франции.

ГАРИБАЛЬДИ Джузеппе (1807–1882) — итальянский народный герой, виднейший деятель национально-освободительного движения.

ГАРСИА Мануэль дель Пололо Висенте (1775–1832) — испанский певец, первый исполнитель партии Альмавивы в «Севильском цирюльнике» Россини. Отец Марии Малибран и Полины Виардо.

ГАРСИА Эжени, урожденная МЕЙЕР (1818–1880) — французская певица, жена профессора пения Манюэля-Патрисио-Родригеса Гарсиа, с триумфом выступавшая в Италии, Англии, Франции. Бизе посвятил ей несколько романсов.

ГЕЙМ Эжен (1830—?) — сын художника Франсуа-Жозефа Гейма, лауреат Римской премии 1857 года, товарищ Жоржа Бизе по путешествию в

Рим, французский архитектор.

ГЕЙНЕ Генрих (1797–1856) — знаменитый немецкий поэт, критик и публицист, автор сатирической поэмы «Германия. Зимняя сказка» (1844). Среди лучших произведений — «Флорентийские ночи» (1836), «Атта Троль» (1843), «Романцero» (1851).

ГЕНРИХ IV (1553–1610) — с 1572 года король Наварры, с 1594 года — король Франции, лишивший дворянство права содержать войско и поставивший церковь в зависимость от государства.

ГЕРОЛЬД Луи-Жозеф-Фердинанд (1791–1833) — французский композитор, автор свыше 20 опер романтического характера («Цампа» — 1831, «Лужайка клерков» — 1832), 8 балетов, в том числе — «Тщетная предосторожность» (1828) и других, большей частью сентиментально-наивных произведений.

ГЁТЕ Иоганн Вольфганг (1749–1832) — великий представитель немецкой классической литературы, автор драматической поэмы «Фауст» (1808–1832), романа «Страдания молодого Вертера» (1774), исторической трагедии «Эгмонт» (1788) и многих других шедевров.

ГИНСБУРГ Рауль — антрепренер, опера которого «Иван Грозный» запомнилась главным образом потому, что заглавную партию в ней пел Ф. И. Шаляпин.

ГИРО Эрнест (1837–1892) — французский композитор, ученик Ф. Галеви и А. Мармонтеля, лауреат Римской премии 1859 года, автор комических опер «Сильвия» (1864), «Кобольд» (1870), «Пикколино» (1876), балета «Гретна-Грин» (1873), лирической драмы «Фредегонда» (1895), пьес для симфонического оркестра, «Руководства по инструментовке» (1895). По просьбе Бизе написал речитативы к «Кармен» вместо первоначальных прозаических диалогов.

ГИЙЕМО Жюль (1835–1885) — французский драматург и критик, автор благожелательной рецензии на премьеру «Кармен».

ГЛЮК Кристоф Виллибальд (1714–1787) — немецкий композитор, один из блистательных представителей позднего классицизма, реформатор жанра оперы-серии, чья деятельность в Париже вызвала ожесточенную борьбу глюкистов и консервативно настроенных сторонников композитора Пиччини — «пиччинистов». Автор опер «Орфей и Эвридика» (1762), «Ифигения в Авлиде» (1774), «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779), «Эхо и Нарцисс» (1779) и др.

ГОДФРУА Дьедонне-Жозеф-Гильом-Феликс (1818–1897) — автор многочисленных, но слабых сочинений для арфы, фортепиано, скрипки, виолончели и всевозможных салонных пьес.

ГОМЕР — легендарный поэт Древней Греции, считающийся автором «Илиады» и «Одиссеи».

ГОНКУР де, братья Эдмон (1822–1896) и **Жюль** (1830–1870) — французские писатели и публицисты, зачинатели *натурализма*. Большим успехом пользовались их романы «Жермини Ласерте» (1865), «Госпожа Жервезэ» (1869), исследования «История французского общества эпохи Революции» (1854), «История французского общества эпохи Директории» (1855), «История Марии-Антуанетты» (1858), трехтомное собрание очерков «Искусство XVIII века» (1859–1875), а также знаменитый «Дневник», ставший одним из замечательных документов XIX столетия.

ГОРАЦИЙ Флакк Квинт (65—8 до н. э.) — римский поэт, автор од, эподов, сатир, двух книг посланий и знаменитого «Гимна веку» («*Carmen séculaire*»), на текст которого Бизе собирался написать свое отчетное произведение за второй год стажировки в Риме.

ГОТЬЕ Теофиль (1811–1872) — французский поэт, романист, литературный и музыкальный критик, автор романов «Мадемуазель Мопен» (1835), «Роман мумии» (1858), «Капитан Фракасс» (1863), поэтического сборника «Эмали и камеи» (1852), критических статей, собранных в книге «Гротески» (1844).

ГОТЬЕ-ВИЛЛАР Анри (1859–1931) — французский музыкальный критик, автор многочисленных статей, в том числе — в защиту творчества Дебюсси и Равеля, поклонник Вагнера. Автор монографии «Жорж Бизе» (1912).

ГОФМАН Эрнст Теодор Амадей (1776–1822) — автор первой немецкой романтической оперы «Ундина» (1813), писатель, композитор, дирижер и художник. Основоположник немецкой музыкальной критики. Сборник рассказов «Фантастические сцены в манере Калло» (1814–1815), новеллы «Кавалер Глюк», «Дон Жуан», «Золотой горшок» (1814), «Щелкунчик, или Мышиный король» (1816), «Крошка Цахес» (1819), «Житейские воззрения кота Мура» (1820–1822) поражают яркостью образов и причудливой смесью фантастики и реализма. Новелла «Мастер Мартин-бочар» привлекла внимание Жоржа Бизе как возможный сюжет для оперного произведения. Отголоски влияния Гофмана мы находим у Р. Вагнера, Ж. Оффенбаха, П. И. Чайковского, П. Хиндемита.

ГРЕТРИ Андре-Эрнест-Модест (1741–1813) — французский композитор, автор свыше 60 опер, в том числе «Гурон» (1768), «Люсиль» (1769), «Двое скупых» (1770), «Ричард Львиное Сердце» (1784), «Вильгельм Телль» (1791), «Республиканская избранница» (1793). Перу Гретри принадлежат трехтомные «Мемуары» и четырехтомные

«Размышления отшельника».

ГРИЗАР Альбер (1808–1869) — автор многочисленных наивных сентиментальных комических опер водевильного характера — таких, как «Любовь дьявола» и «Заколдованная кошка».

ГРИММ (1723–1807) — составитель «Литературных писем», похожих на журнал, в котором уведомляют подписчиков о событиях в творческой, театральной и повседневной жизни Парижа.

ГРО Антуан (1771–1835) — ученик и последователь Жака-Луи Давида, автор выдающихся полотен, в числе которых «Зачумленные в Яффе» (1804).

ГРЮЙЕ Гектор (1828–1908) — лирический тенор, ученик Адольфа-Амана Бизе.

ГУНО Шарль-Франсуа (1818–1893) — основоположник жанра французской *лирической оперы*, лауреат Римской премии 1839 года, автор государственного гимна Ватикана, 12 опер, в том числе таких знаменитых, как «Фауст» (1858) и «Ромео и Джульетта» (1864), трех симфоний, пяти ораторий, 14 месс, около 200 романсов.

С 1866 года — член Академии Изыщных Искусств.

ГЮГО Виктор Мари (1802–1885) — всемирно известный французский писатель, поэт, драматург и общественный деятель, автор «Собора Парижской Богоматери» (1831), «Отверженных» (1862), «Эрнани» (1830), памфлетов «Наполеон маленький» и «История одного преступления», стихотворного цикла «Возмездие» (1852) и многих других замечательных произведений.

ГЮДЕН Теодор (1802–1880) — французский живописец-маринист.

ДАВИД Самюэль (1836–1895) — французский композитор, лауреат Римской премии 1858 года, автор опер и хоровых произведений, не имевших успеха и ныне забытых.

ДАВИД Фелисьен-Сезар (1810–1876) — последователь Г. Берлиоза, автор оды-симфонии «Пустыня» (1774), оратории «Христофор Колумб» (1848), опер «Бразильская жемчужина» (1851), «Геркуланум» (1859), «Лалла Рук» (1835), сборника фортепианных пьес «Восточные мелодии» (1835).

ДАНТЕ Алигьери (1265–1321) — итальянский поэт и общественный деятель, *зачинатель итальянского Возрождения*, создатель поэм «Новая жизнь» и «Божественная комедия».

ДАРИМОН Альфред — французский публицист, член Законодательного собрания в 1870 году.

ДЕБЮССИ Клод-Ашиль (1862–1918) — французский композитор,

пианист, дирижер, музыкальный критик, ученик А. Мармонтеля, лауреат Римской премии 1894 года, основоположник музыкального импрессионизма с его зыбкостью настроений, утонченной изысканностью — опера «Пеллеас и Мелизанда» — (1902), прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» (1894), циклы «Ноктюрны» (1897–1899), «Море» (1903–1905) и другие.

ДЕВЕН-ДЮВИВЬЕ — композитор, заплативший за возможность увидеть свою слабую оперу «Дебора» на сцене парижского Лирического театра в 1867 году.

ДЕВИЛЬЕР — парижский врач, присутствовавший при рождении Жака Бизе в июне 1872 года.

ДЕГА Эдгар (1834–1917) — художник, близкий к импрессионизму, избравший темой исторические события, но потом перешедший в основном к сценам парижской театральной жизни. В конце творчества обратился к скульптуре.

ДЕЛАБОРД Эли-Мириам (1839–1913) — пианист, ученик Алкана и Мошелеса. С 1873 года профессор Парижской Консерватории.

ДЕЛАКРУА Эжен (1798–1863) — крупнейший представитель романтизма, внесший в живопись чрезвычайную эмоциональную выразительность цвета, свободную импульсивную манеру. Среди лучших полотен мастера — «Свобода на баррикадах», навеянная революцией 1830 года, и «Хиосская резня» (1824). Громадной впечатляющей силы Делакруа достиг в портрете Шопена (1838).

ДЕЛАРОШ Поль (1797–1856) — французский исторический живописец-романтик.

ДЕЛАТР Луи-Мишель (1815—?) — французский литератор, философ и поэт, автор текста оды-симфонии Бизе «Васко да Гама».

ДЕЛЕРО Эмиль — литератор, директор библиотеки в Версале. Перевел на французский язык «Разговоры с Гёте» Эккермана. Автор оперного либретто «Верцингеторикс», которым думал воспользоваться Бизе.

ДЕЛОНЕ Жюль-Эли (1828–1891) — французский художник, ученик Фландрена, лауреат Римской премии 1856 года. В росписи интерьера театра Гранд-Опера ему принадлежит панно «Парнас» (1875). В 1876 году Делоне написал портрет Женевьевы Бизе.

ДЕЛОФР — дирижер Опера-Комик, первый интерпретатор опер «Джамиле» и «Кармен».

ДЕЛЬМА Марк-Жан-Батист — французский композитор и музыковед, лауреат Римской премии 1919 года, автор монографии «Жорж

Бизе» (1930).

ДЕЛЬСАРТ Алриан, Анри, Гюстав — двоюродные братья Жоржа Бизе.

ДЕЛЬСАРТ Розина-Шарлотта (1817—?) — жена Франсуа Дельсарта, пианистка, педагог.

ДЕЛЬСАРТ Франсуа-Александр-Никола-Шери (1811–1871) — брат матери Жоржа Бизе, создатель прогрессивной школы пения и декламации.

ДЕННЕРИ Адольф-Филипп (1811–1899) — французский драматург и сценарист, переработавший в 1884–1885 году либретто Л. Галле и Э. Бло «Сид» для Жюля Массне.

ДЕРЖАВИН Гаврила Романович (1743–1816) — русский поэт.

ДЖОРДЖОНЕ Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, (1477 или 1478–1510) — живописец, чье творчество отличают поэтичность и мягкая прозрачность светотеней, одухотворенность и музыкальная тонкость цветовых сочетаний.

ДЖОТТО (1266 или 1276–1337) — родоначальник реализма в церковной живописи, наполнявший религиозные сюжеты жизненным содержанием, создававший в своих работах трехмерное пространство пейзажа и интерьера. Среди наивысших достижений — фрески собора Санта-Кроче во Флоренции и верхней церкви кафедрального собора в Ассизи.

ДИАЗ Эжен (1837–1901) — французский композитор, ученик П. Циммермана и Ф. Галеви. Победитель в конкурсе на сочинение оперы «Кубок фульского короля» (1868), не получившей впоследствии признания публики.

ДИДЬЕ Жюль (1831–1892) — живописец и литограф, пейзажист и мастер жанровых полотен, лауреат Римской премии 1857 года, товарищ Бизе по путешествию на виллу Медичи.

ДИН Уинтон Бэзил (1916—?) — английский музыковед, автор монографии о Бизе (1948) и публикаций, посвященных его творчеству.

ДИОКЛЕТИАН Кай-Аврелий-Валерий (ок. 243–313 до н. э.) — римский император (284–305), осуществивший ряд реформ, направленных на усиление могущества Рима, и жестоко преследовавший христиан. Отказался от власти в 305 году.

ДОДЕ Альфонс (1840–1897) — писатель и драматург-реалист. Автор произведений, навеянных событиями Франко-прусской войны — таких, как «Рассказы в понедельник» (1873), — или социальной обстановкой во Франции — романы «Жак» (1876), «Набоб» (1877), «Евангелистка» (1883), «Опора семьи» (1898).

Особое место в творчестве занимает атмосфера Прованса — в

трилогии о «Тартарене» (1872–1890) и пьесе «Арлезианка», поставленной в театре «Водевиль», музыка Жоржа Бизе (1872).

ДОМЬЕ Оноре (1808–1873) — мастер политической карикатуры, в последний период творчества — живописец и скульптор.

ДОНАТЕЛЛО (ДОНАТО ДИ НИККОЛО ДИ БОТТО БАРДИ) (1386–1466) — итальянский скульптор эпохи Раннего Возрождения, главной темой которого стали библейские сюжеты, где он стремился к передаче реальных человеческих чувств.

ДОНИЦЕТТИ Гаэтано (1797–1848) — итальянский композитор, автор более 70 опер, среди которых особенной популярностью пользуются «Любовный напиток» (1832), «Лючия ди Ламмермур» (1838), «Фаворитка» и «Дочь полка» (обе 1840). Его оперу «Дон Паскуале» (1843) Жорж Бизе считал образцом при создании своей комической оперы «Дон Прокопио».

ДОТРЕМ Люсьен (1826–1892) — французский композитор, затем министр земледелия и торговли. Из-за постановки его слабой оперы «Кардильяк» в 1867 году была задержана премьера «Пертской красавицы» Жоржа Бизе.

ДРЕЙФУС Альфред (1859–1935) — офицер Генерального штаба, ложно обвиненный в 1894 году в государственной измене, но позднее оправданный под давлением широкой общественности, потребовавшей пересмотра процесса.

ДУСЕ Камилл (1812–1895) — французский художник, драматург и литератор, министр изящных искусств, с 1867 по 1871 год — генеральный директор императорских театров Парижа, с 1876 года — непременный секретарь Французской академии.

ДЮК Жозеф-Луи (1802–1879) — архитектор, автор проекта Июльской колонны на площади Бастилии.

ДЮ-ЛОКЛЬ Камилл дю Комен (1832–1903) — французский литератор, драматург и либреттист, племянник Э. Перрена, с 1869 года содиректор, а в 1874–1876 годах — единоличный директор Опера-Комик.

ДЮМА-отец, Александр (1803–1870) — всемирно известный французский писатель, занимательные фабулы романов и пьес которого и высокое мастерство изображения исторических ситуаций принесли ему величайшую популярность.

ДЮМА-сын, Александр (1824–1895) — автор стихов, рассказов, романов мелодраматического характера, среди которых наибольшую популярность приобрела «Дама с камелиями» (1852), основанная на действительном событии в жизни автора и вдохновившая Дж. Верди на создание оперы «Травиата».

ДЮПАНЛУ Феликс-Антуан-Филибер (1802–1878) — французский прелат, епископ Орлеана, мракобес и яростный враг национально-освободительного движения в Италии.

ДЮПАРК Анри (1848–1933) — ученик С. Франка, один из основателей Национального музыкального общества и с 1871 года его секретарь. Автор романсов, фортепианных пьес, оркестровых произведений.

ДЮПОНШЕЛЬ Шарль-Эдмон (ок. 1795–1868) — директор Парижской Большой Оперы в 1843, 1847–1849 годах.

ДЮПРАТО Жюль-Лоран (1827–1892) — французский композитор, лауреат Римской премии 1848 года, автор малозначительных комических опер и оперетт, с 1871 года — профессор гармонии Парижской Консерватории.

ДЮРАН Мари-Огюст (1830–1909) — французский органист, композитор, организовавший первоклассное музыкальное издательство «Дюран и Шеневерк». В 1872 году издал «Детские игры» Бизе, в 1882 году — партитуру и голоса «Маленькой оркестровой сюиты».

ДЮШЕН — артист Опера-Комик (тенор), первый исполнитель партии Гаруна в «Джамиле» Жоржа Бизе.

ДЯГИЛЕВ Сергей Павлович (1872–1929) — российский театральный деятель, организатор «Русских сезонов в Париже» (1908–1929).

ЕВРИПИД (ок. 480–406 до н. э.) — древнегреческий поэт и драматург. «Трагичнейший из поэтов», как называл его Аристотель, он наделял своих героев страстями, нарушающими родовую мораль. Таковы Медея, Федра — образы, вдохновившие позднее Расина на создание одноименных произведений с близким к оригиналу сюжетом.

ЖЕРАР — французская певица, участвовавшая в первом исполнении оды-симфонии Жоржа Бизе «Васко да Гама».

ЖИРАРДЕН Эмиль де (1806–1881) — французский публицист и политический деятель.

ЖОНАС Эмиль — французский композитор, автор свыше 20 оперетт. По заказу Бюзнаша написал второй акт оперетты «Мальбрук в поход собрался» (1867). С 1847 по 1865 год — профессор сольфеджио Парижской Консерватории, автор сборника еврейских духовных песнопений (1854), музыкальный руководитель синагоги португальских евреев в Париже.

ЖОНСЬЕР Викторен (настоящее имя *Феликс-Люджер РОССИНЬОЛЬ*, 1839–1903) — вел отдел музыкальной критики в «La Liberté», сотрудничал в «Le Journal de Paris», пользовался репутацией композитора, добивавшегося подкупами и угрозами постановки своих опер, никогда не имевших успеха. Яростный поклонник Вагнера.

ЖОРЖ САНД (настоящее имя *Амади-Люси-Аврора ДЮДЕВАН*, баронесса, 1804–1876) — поборница женской эмансипации, писательница романтического направления, автор романов «Индиана» (1832), «Лелия» (1833), «Странствующий подмастерье» (1840), «Орас» (1842), восьмитомной эпопеи «Консуэло» (1842–1843), романа «Грех господина Антуана» (1846) и др. В публицистических сочинениях (напр., «Политика и социализм», 1844) выступала против эксплуатации рабочих.

ЖУВЕН *Бенуа-Жан-Батист* (1810–1886) — французский консервативный критик.

ЖУКОВСКИЙ *Василий Андреевич* (1783–1852) — русский поэт, один из основоположников *русского романтизма*, автор знаменитых баллад «Людмила» (1808), «Светлана» (1811), переводчик «Одиссеи» Гомера, произведений Байрона, Шиллера.

ЖЮДИК *Анна* (1850–1911) — французская опереточная актриса.

ЖЮЛЬЕН *Жан-Люсьен-Адольф* (1845–1932) — французский музыковед, автор многих работ, в том числе очерка о Жорже Бизе (1892) в сборнике «Современные музыканты».

ЗЕП — зашифрованное Бизе имя женщины, с которой он был близок в годы пребывания в Риме.

«**ЗИМРОК**» — немецкое музыкальное издательство.

ЗОЛЯ *Эмиль* (1840–1902) — великий французский писатель, публицист, прогрессивный общественный деятель, глава и теоретик натурализма в литературном творчестве, создатель грандиозной эпопеи «Ругон-Маккары» (1868–1893) и целого ряда других произведений.

ИЗАБЕЛЛА II *Мария-Луиза* (1830–1904) — дочь Фердинанда VII, свергнутая в 1868 году королева Испании.

ИРАДЬЕ (*ИРАДЬЕР*) *Себастьян де*, (1809–1865) — испанский композитор, автор популярных песен в испанском народном духе, главным образом в жанре кубинской хабанеры, в том числе таких, как «Голубка» и «L'arreglito», которую Жорж Бизе положил в основу «Хабанеры» Кармен.

В 1850–1865 годах жил преимущественно в Париже, где был придворным музыкантом Евгении Монтихо, жены Наполеона III.

КАВЕНЬЯК *Луи-Эжен* (1802–1857) — французский генерал, монархист, жестоко подавивший восстание рабочих в 1848 году. Неудачливый кандидат в президенты, политический противник Наполеона III, вынужденный после переворота 1852 года эмигрировать из Франции.

КАЛЬКБРЕННЕР *Фридрих Вильгельм Михаэль* (1785–1849) — немецкий пианист-виртуоз, композитор и педагог, с 1820 года живший в Париже.

КАЛЬМАН Имре (Эммерих, 1882–1953) — венгерский композитор, автор оперетт «Сильва» (1915), «Баядера» (1921), «Графиня Марица» (1924), «Принцесса цирка» и «Фиалка Монмартра» (обе 1930) и многих других сочинений для музыкального театра.

КАМБИАДЖО Карло (1798–1880) — итальянский певец, импресарио и композитор, автор фарса «Дон Прокопио» (1844).

КАМОЭНС Луиш ди (1524–1580) — португальский поэт, автор «Лузиады», на сюжет которой написана ода-симфония Жоржа Бизе «Васко да Гама».

КАРАФА ДИ КОЛОБРАНО Микеле-Энрико (1787–1872) — бесталаный композитор итальянец, бывший кавалерист, по протекции Россини с 1840 года ставший профессором Парижской Консерватории по контрапункту и композиции.

КАРВАЛЬО Леон (1825–1897) — французский театральный деятель, директор Лирического театра в Париже с 1856 по 1860 год и с 1862 по 1868 год.

КАРПО Жан-Батист (1827–1875) — французский скульптор, ученик Ф. Рюда. Одно из крупнейших произведений — композиция «Танец» на фасаде Гранд-Опера.

КАРЛ ВЕЛИКИЙ (742–814) — франкский король, с 800 года император, создатель громадной империи, развалившейся после его смерти.

КАРЛ VII (1403–1461) — французский король из династии Валуа, в 1438 году добившийся независимости французской церкви от папства.

КАРРАЧЧИ Аннибале (1560–1609) — итальянский художник, вместе с братом Агостино и двоюродным братом Лодовико — основоположник *европейского академизма*, представитель Болонской школы, основатель в 1582–1585 годах в Болонье живописной мастерской «Академия» с целью изучения опыта и приемов художников Возрождения. Вместе с Агостино создал классический образец парадной росписи в римском палаццо Фарнезе.

КАРРЕ Мишель (1819–1872) — французский драматург, автор либретто «Гузлы эмира». В содружестве с Э. Кормоном написал либретто «Искателей жемчуга». Постоянный либреттист Шарля Гуно, автор либретто опер А. Тома, В. Массе и других.

КАСТРО Гильен де (1569–1631) — испанский драматург, автор драмы «Юность Сида» (1836), на основе которой Луи Галле написал для Бизе либретто оперы «Дон Родриг» («Сид»).

КАТУЛЛ Гай Валерий (ок. 84–54 до н. э.) — древнегреческий поэт, в центре творчества которого — любовь к Клодии (она же Лесбия).

КИСЕЛЕВ Николай Дмитриевич (1800–1863) — русский посол при римском, затем тосканском дворах, русский посол в Итальянском королевстве.

КЛАПИССОН Антуан-Луи (1808–1866) — французский скрипач и бесталанный композитор. Лучшие его оперы — «Невеста» (1856) и «Фаншонетта» (1856). С 1861 года — профессор гармонии Парижской Консерватории.

КЛЕМАН Жан-Батист (1836–1903) — член совета Парижской Коммуны, поэт, автор текста знаменитой песни «Время вишен». В 1871 году депутат Коммуны в мастерских по производству боеприпасов. Бежал в Бельгию, потом в Англию, заочно приговорен к смертной казни. В 1887 году издал книгу «Реванш коммунаров».

КЛЮЗЕРЕ Гюстав-Поль (1823 — 1900) — французский офицер, сражавшийся в армии Гарибальди (1860), арестован в 1868 году за выступления в печати против Наполеона III. С 3 по 30 апреля 1871 года — военный делегат Парижской Коммуны. В 1872 году заочно приговорен к смертной казни, возвратился в Париж после амнистии 1880 года, сотрудничал в оппозиционных газетах.

КОКЛЕН Бенуа-Констан (1841–1909) — блистательный комедийный актер, один из лучших исполнителей ролей Фигаро и Сирано де Бержерака. Заразительный юмор, великолепная дикция и исключительная эмоциональность сделали его знаменитым далеко за пределами Франции.

КОЛЕН Шарль (1835–1881) — французский композитор и гобоист, ученик А. Тома, лауреат Римской премии одновременно с Бизе.

КОММЕТАН Жан-Пьер-Оскар (1819–1898) — французский публицист, литератор и музыкант, автор свыше 150 музыкальных произведений, ничтожных по своему содержанию. На премьеру «Кармен» откликнулся резко отрицательной статьей.

КОЛОНН Эдуард (1838–1910) — французский скрипач и дирижер, организатор Общества Национальных концертов, превращенного в 1874 году в артистическую ассоциацию, известную под названием «Концерты Коллона». Пропагандист классической и современной музыки, высокопрофессиональный мастер.

КОРМОН Эжен (настоящее имя *Пьер-Этьен ПЬЕСТР*, 1811–1903) — автор более 200 пьес и либретто, 170 из которых созданы в сотрудничестве с другими драматургами. Вместе с М. Карре написал либретто «Искателей жемчуга».

КОРНЕЛЬ Пьер (1606–1684) — основоположник французского классицизма. Среди многих его произведений — таких, как «Горацій»

(1640), «Цинна» (1640), «Полиевкт» (1643), где он воплотил идею превосходства государственного начала над личным, — трагедия «Сид» (1636).

КОЭН Жюль-Эмиль-Давид (1835–1901) — французский композитор и органист, ученик Ф. Галеви, А. Мармонтеля и Ф. Бенуа, лауреат Римской премии 1852 года, автор опер, симфоний, ораторий, хоров, духовных сочинений. С 1871 по 1891 год — хормейстер Большой Оперы.

КРОАРЕ — концертмейстер Большой Оперы, профессор сольфеджио Парижской Консерватории.

КСЕНОФОНТ (ок. 430–355 или 354 до н. э.) — древнегреческий историк и политический деятель, ученик Сократа, последователь Фукидида, написавший «Греческую историю».

КУРБЕ Гюстав (1819–1873) — французский художник, создатель таких замечательных и разных по манере полотен, как «Ателье» (1855), «Похороны в Орнане» (1849–1850), «Битва оленей», дающих представление о широте его творческих возможностей. Активный участник Парижской Коммуны.

КУРТИС Мина Кириштейн — американский филолог и литературовед, исследователь творчества Марселя Пруста. Приобрела за бесценок архив семьи Галеви — Бизе, основываясь на документах которого опубликовала работу о Бизе и его современниках (1958).

КУТЮР Тома (1815–1879) — художник, чье творчество, несмотря на стремление автора к реализму, носит салонно-театральный характер.

КЮИ Цезарь Антонович (1835–1918) — русский композитор, музыкальный критик, член Могучей кучки, автор опер «Кавказский пленник» (1857), «Сын мандарина» (1859), «Вильям Ратклиф» (1869), «Анджело» (1876) и других, а также нескольких вокальных циклов.

ЛАБЛАШ Луиджи (1784–1858) — певец (бас), гастролировавший в Милане, Вене, Лондоне, России, но наибольшего успеха достигший в Париже.

ЛАБУЛЕ Эдуард-Рене (1811–1883) — французский юрист и реакционный публицист.

ЛАЖАРТ Поль (1837–1927) — французский реакционный музыкальный критик.

ЛАКОМБ Поль (1837–1927) — ученик Жоржа Бизе, автор трех симфоний, нескольких увертюр и других сочинений для симфонического оркестра, а также камерных ансамблей, фортепианных пьес и романсов. Составленный им сборник народных мелодий «Эхо Испании» Бизе изучал в период работы над «Кармен».

ЛАЛО Эдуар-Виктор-Антуан (1823–1892) — французский композитор, скрипач, пианист и виолончелист, способствовавший возрождению и развитию во Франции камерно-инструментального творчества. Автор большого количества сочинений, в числе которых знаменитая «Испанская симфония для скрипки с оркестром» (1873), опера «Король города Ис» (1888), балет «Намуна» (1882).

ЛАЛО Пьер — сын Эдуара-Виктора-Антуана Лало, автор воспоминаний о Жорже Бизе.

ЛАМАРТИН Альфонс-Мари-Луи де Пра (1790–1869), граф де Л. — поэт-романтик, член Французской академии, депутат Парламента, автор сборников стихов «Поэтические размышления» (1820), «Поэтические и религиозные гармонии» (1830). Бизе особенно заинтересовала его книга «Путешествие на Восток».

ЛАНДОРМИ Поль (1869–1943) — французский музыковед и композитор, автор монографий о Ж. Бизе, Ш. Гуно, А. Русселе, К. В. Глюке, Ф. Шуберте, И. Брамсе и др. Ему принадлежат также фортепианные пьесы и песни.

ЛАПАРРА Рауль (1876–1943) — автор книги «Бизе и Испания» (1934), специалист по испанскому фольклору.

ЛАРОШ Герман Августович (1845–1904) — русский музыкальный критик, придерживавшийся консервативных взглядов, однако активно пропагандировавший творчество П. И. Чайковского и обративший внимание общественности на проблемы русского музыкального просвещения. Положительно оценил «Кармен» Бизе.

ЛАФОНТЕН Жан де (1621–1695) — автор 12 томов басен, основанных на фольклоре (1668–1694), комедий «Евнух» (1654), «Раготен» (1684), реалистических новелл — так называемых «Сказок» (1665–1685), романа «Любовь Психеи и Купидона».

ЛЕВАССЕР Проспер-Пьер-Никола (1791–1871) — французский певец (бас), с 1813 по 1845 год солист Большой Оперы. Профессор Парижской Консерватории (1841–1870).

ЛЕВЕН Адольф де, граф РИББИНГ (1800–1884) — автор свыше 150 пьес и либретто, театральный деятель старомодных, консервативных взглядов.

ЛЕГУИ Исидор-Эдуард (1834–1916) — ученик Ребера и Тома, автор многих оперетт. По заказу Бюзнаша написал музыку 4-го акта оперетты «Мальбрук в поход собрался» (1867).

ЛЕКОК Александр-Шарль (1832–1918) — автор многочисленных оперетт, таких, как «Чайный цветок» (1868), «Дочь мадам Анго» (1872),

«Жирофле-Жирофля» (1874). Разделил с Жоржем Бизе первую премию конкурса, объявленного Оффенбахом на сочинение оперетты «Доктор Миракль».

ЛЕКОНТ Клод-Мартен (1818–1871) — французский генерал, расстрелянный солдатами 81-го линейного полка 18 марта 1871 года за снятие плана расположения пушек на Монмартре.

ЛЕКЮЙЕ — певец, ученик Адольфа-Амана Бизе, познакомивший Жоржа Бизе с Галабером.

ЛЕМАРДЕЛЕ — династия знаменитых парижских рестораторов.

ЛЕНЕВЕ Жюль-Этьен (1819–1898) — французский художник, лауреат Римской премии 1865 года.

ЛЕОНС — парижский актер, изобретатель жеста с платком, пародирующего Наполеона III в спектакле «Мальбрук в поход собрался».

ЛЕРИ Поль (1844–1937) — артист Опера-Комик (тенор), первый исполнитель партии Хосе в «Кармен».

ЛЕРМОНТОВ Михаил Юрьевич (1814–1841) — великий русский поэт.

ЛЕРУА Франсуа-Ипполит — французский либреттист, вместе с А. Трианоном написавший либретто оперы «Иван Грозный».

ЛИНД Йенни (1820–1887) — шведская певица (колоратурное сопрано), которую современники называли земным соловьем и небесным ангелом.

ЛИППИ Аннибале — итальянский архитектор XVI века, строитель виллы Медичи.

ЛИСТ Ференц (1811–1886) — венгерский композитор-романтик, пианист-виртуоз, дирижер, музыкальный писатель и общественный деятель, ученик А. Черни и А. Сальери. С 1861 года часто бывал в Риме, где в 1865 году принял сан аббата. С 1875 года — президент основанной им в Будапеште Музыкальной академии. Яркое воплощение в его музыке нашли образы древнегреческой мифологии (симфоническая поэма «Орфей» — 1854, «Прометей» — 1850–1855), искусство эпохи Возрождения (симфония к «Божественной комедии» Данте — 1855–1856, соната «По прочтении Данте» — 1837–1849, «Три сонета Петрарки» 1839–1857), а также образы более позднего мирового литературного творчества — симфоническая поэма «Тассо» (1849), симфония «Фауст» (1854–1857), симфоническая поэма «Прелюды», навеянная поэзией Ламартина (1854). Широко известны 19 «Венгерских рапсодий» (1849). Лист расширил выразительные средства музыкального языка, ввел монотематизм.

ЛИТОЛЬФ Анри-Шарль (1818–1891) — французский пианист, дирижер, композитор, педагог, музыкально-общественный деятель — автор опер и оперетт, симфонических программных увертюр, пяти симфоний-

концертов для фортепиано с оркестром, основатель музыкального издательства в Брауншвейге (1851), активный участник музыкальных мероприятий Парижской Коммуны, дирижер симфонических концертов оркестра Парижской Консерватории и оркестра Большой Оперы.

ЛОЗЬЕР Ашиль, маркиз де ТЕМИН — злобный реакционный критик, автор одной из самых оскорбительных рецензий на Кармен.

ЛОНЕЙ Клеман — врач, вызванный к умирающему Бизе.

ЛУИ-ФИЛИПП (1773–1850) — герцог Орлеанский, последний король Франции, возведенный на престол революцией 1830 года и сметенный революционной ситуацией 1848 года.

ЛУКРЕЦИЙ Тит Лукреций Кар (99–55 до н. э.) — римский поэт-философ, атеист и материалист, автор поэмы «О природе вещей».

ЛУКУЛЛ Луций Лициний (ок. 117 — ок. 57 до н. э.) — римский полководец, славившийся богатством. Выражение «Лукуллов пир» стало нарицательным.

МАЙЯР Луи-Эме (1817–1871) — ученик Леборна и Галеви, французский композитор, лауреат Римской премии 1841 года. Автор шести опер, из которых наибольшим успехом пользовались «Драгуны из Виллара» (1836) и «Лара» (1864), а также ряда произведений в других жанрах.

МАКЕДОНСКИЙ Александр (356–323 до н. э.) — греческий полководец и государственный деятель.

МАК-МАГОН Патрис (1808–1893) — французский полководец и государственный деятель, во время Франко-прусской войны 1870–1871 годов бездарно руководил армией и привел ее к разгрому под Седаном.

МАЛЕРБ Анри — французский музыковед, автор книги «Кармен» (1951).

МАЛЕРБ Шарль-Теодор (1853–1911) — французский композитор-музыковед, нашедший в архиве Обера двухактную оперу Бизе «Дон Прокопио», считавшуюся утерянной, организовавший доработку и постановку этого произведения в театре Монте-Карло 6 марта 1906 года.

МАЛИБРАН Мария-Феличите (1808–1836) — знаменитая оперная певица (меццо-сопрано), дочь и ученица испанского певца и композитора М. Гарсиа.

МАМБРЕ Эдмон (1820–1882) — французский композитор, ученик Алкана, Циммермана и Карафы в Парижской Консерватории. В 1857 году создал оперу «Франсуа Вийон», в 1874 году оперы «Рабыня» и «Парий», написанные в обветшавших традициях и не имевшие успеха. Более удачно выступил в жанре салонного романса в 50-е годы. В конце жизни стал

президентом Общества композиторов.

МАНЕ Эдуард (1832–1883) — художник, признанный глава французских импрессионистов, автор прославленных полотен «Завтрак на траве» и «Олимпия» (оба 1863).

МАНИКАН де — начальник VI батальона парижской Национальной гвардии, к которому был приписан Жорж Бизе. Зять члена Временного правительства 1870–1871 годов Дюфура.

МАРКС Карл (1818–1883) — основоположник научного коммунизма.

МАРМОНТЕЛЬ Антуан-Франсуа (1816–1898) — французский пианист и педагог, автор произведений для фортепиано и исследований в области фортепианного исполнительства, на страницах которых есть ценные сведения и об учившемся в его классе Жорже Бизе.

МАСКАНЬИ Пьетро (1863–1945) — итальянский композитор, один из основоположников оперного *веризма*. Лучшие произведения — оперы «Сельская честь» (1890), «Друг Фриц» (1891), «Ирис» (1848), «Маски» (1901), «Паризина» (1913), «Лодолетта» (1917), «Маленький Марат» (1921), «Нерон» (1935), оперетта «Король в Неаполе» (1885). Автор оркестровых, фортепианных сочинений и музыки к кинофильмам.

МАССЕ Виктор-Феликс-Мари (1822–1884) — французский композитор, ученик П. Циммермана (фортепиано) и Ф. Галеви (сочинение), лауреат Римской премии 1844 года, автор комических опер — в том числе «Галатhea» (1852), «Свадьба Жанетты» (1853), «Королева Топаз» (1856), «Поль и Виргиния» (1876). С 1860 года — главный хормейстер Большой Оперы.

МАССНЕ Жюль-Эмиль-Фредерик (1842–1912) — лауреат Римской премии 1863 года, автор 25 опер, среди которых наиболее известны «Манон» (1884), «Вертер» (1892), «Таис» (1894), «Дон Кихот» (1910). Сочинял балетную музыку, оратории, кантаты, симфонические сюиты, увертюры, хоровые произведения, написал более 200 романсов. С 1878 года — профессор Парижской Консерватории, с 1878 года — член Академии Изыщных Искусств, с 1910 года — ее президент.

МАТИЛЬДА-ЛЕТИЦИЯ-ВИЛЬГЕЛЬМИНА (1820–1904) — племянница Наполеона I, дочь Жерома Бонапарта, в салоне которой встречались выдающиеся деятели французского искусства.

МАШО Гильом де (ок. 1300–1377) — французский поэт и композитор, крупнейший представитель традиции музыкально-поэтического рыцарского искусства с серьезными достижениями в области полифонии. Впервые разработал жанр многоголосной баллады. Автор поэмы «Пастушеские времена», где им описаны музыкальные инструменты эпохи;

композитор, которому принадлежит и самая ранняя из дошедших до нашего времени полифонических месс (1364).

МЕГЮЛЬ *Этьен-Никола* (1763–1817) — автор революционно-патриотических песен и опер «Ариодант» (1799), «Утес» (1806), «Иосиф» (1807).

МЕДИЧИ — династия флорентийских тиранов.

МЕЙЕР — французский врач, лечивший пансионеров виллы Медичи.

МЕЙЕРБЕР *Джакомо* (настоящее имя *Якоб Либман БЕР*, 1791–1864) — основоположник жанра французской большой оперы.

Наиболее значительные произведения — «Роберт-Дьявол» (1831), «Гугеноты» (1836), «Пророк» (1849), «Африканка» (1865).

МЕЛЬЯК *Анри* (1831–1897) — французский драматург и либреттист, постоянно работавший с Л. Галеви. Вместе с ним написал либретто «Кармен» для Жоржа Бизе. С 1888 года член Французской академии.

МЕНАНДР (ок. 343 — ок. 291 до н. э.) — древнегреческий драматург, комедии которого — «Отрезанная коса», «Самиянка», «Герой», «Земледелец» — отличаются яркостью сюжетов и диалога, разнообразием персонажей. Последователь Эпикура, Менандр проповедовал радость жизни и чистоту человеческих отношений.

МЕНДЕЛЬСОН *Якоб-Людвиг-Феликс* (1808–1847) — немецкий композитор-романтик, в 1843 году организовавший Лейпцигскую консерваторию. Автор симфоний — в том числе знаменитых «Шотландской» (1830–1842) и «Итальянской» (1833), концертов, ансамблей, пьес, романсов, ораторий «Павел» (1836), «Илия» и многочисленных хоров. Создатель жанра «Песни без слов» (1834–1848), музыки к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь» (1843).

МЕРИ *Жозеф* (1798–1865) — французский поэт, после знакомства с циклом которого «Шесть рейнских песен» Бизе написал одноименное фортепианное сочинение.

МЕРИМЕ *Проспер* (1803–1870) — автор «Хроники Карла IX» (1829), цикла пьес «Театр Клары Газуль» (1825), реалистических новелл (в том числе «Кармен» — 1845). Переводчик произведений Пушкина, автор статей «Николай Гоголь» (1851), «Александр Пушкин», «Иван Тургенев» (обе 1868).

МЕРКАДАНТЕ *Джузеппе-Саверио-Рафаэло* (1795–1870) — итальянский композитор, автор 56 опер, имевших большой успех. С 1840 года — директор Неаполитанской консерватории.

МЕТТЕРНИХ *Клемент*, князь (1773–1859) — австрийский государственный деятель, крайний реакционер.

МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ (1475–1564) — великий итальянский художник, архитектор, скульптор и поэт, создатель купола собора Святого Петра в Риме, скульптурных групп в гробнице Медичи, «Страшного Суда» в Сикстинской капелле.

МИЛЛЕ Жан-Франсуа (1814–1875) — французский художник, с поэтической задушевностью изображавший сцены крестьянской жизни.

МИОЛАН-КАРВАЛЬО Мари-Каролина-Феликс (1827–1895) - французская певица (колоратурное сопрано), солистка Лирического театра, ученица Дельсарта, жена Леона Карвальо.

МИСТРАЛЬ Фредерик (1830–1914) — провансальский поэт, составитель провансальского лексикона «Сокровище Фелибрижа» (1878–1886), автор поэм «Мирейль» и «Календаль».

МОИСЕЙ — легендарный древнеиудейский пророк, которому приписывают авторство Пятикнижия — первых пяти книг Библии, так называемого «Закона Моисеева».

МОЛЬЕР (настоящая фамилия **ПОКЛЕН**) Жан-Батист (1622–1673) — великий французский драматург, актер, режиссер. Жоржа Бизе заинтересовала его пьеса «Амур-живописец» как возможная основа либретто комической оперы.

МОЛЬТКЕ Хельмут Карл Бернхард (1800–1891) — прусский генерал-фельдмаршал, сподвижник Бисмарка, успешно прошедший войны против Дании (1864), Австрии (1866) и Франции (1870–1871).

МОНЕ Клод (1840–1926) — ярчайший представитель французского импрессионизма.

МОНРЕАЛЬ — французская поэтесса, написавшая текст лирической сцены «Давид» под псевдонимом Гастон д'Альбано.

МОНТИХО Евгения Мария де ГУСМАН (1826–1915) — жена Наполеона III, французская императрица.

МОПАССАН Ги де (1850–1893) — французский писатель-реалист, автор многих романов — в том числе «Жизнь» (1883), «Милый друг» (1885), «Монт-Ориоль» (1887), «Сильна как смерть» (1889), а также большого количества новелл.

МОРНИ Шарль-Огюст, герцог де (1811–1865) — сводный брат Наполеона III, уничтожающую картину морального облика которого дал В. Гюго в памфлете «История одного преступления» (1852).

МОЦАРТ Вольфганг Амадей (1756–1791) — великий австрийский композитор, автор 17 опер, в том числе таких совершенных, как «Свадьба Фигаро» (1786), «Дон Жуан» (1787), «Похищение из сераля» (1782), «Волшебная флейта» (1791), около 50 симфоний, около 40 концертов и

множества других сочинений во всех жанрах эпохи. Одна из вершин творчества Моцарта — «Реквием», работу над которым прервала смерть композитора. Этот шедевр завершен учеником Моцарта Ф. Кс. Зюсмайером.

МОШЕЛЕС Игнац (1794–1870) — немецкий композитор, дирижер, пианист, педагог.

МУСОРГСКИЙ Модест Петрович (1839–1881) — великий русский композитор, член Могучей кучки, чьи эстетические воззрения связаны с расцветом национального самосознания в России. В центре творчества — народ «как личность, одушевленная единою идеею». Автор опер «Борис Годунов» (1871–1872), «Хованщина» (начата в 1872 году, завершена Н. А. Римским-Корсаковым, Ц. А. Кюи и А. К. Лядовым) и целого ряда других замечательных произведений.

МЮССЕ Альфред де (1810–1857) — французский поэт-романтик, автор сборника «Испанские и итальянские повести» (1830), поэм «Уста и чаша» (1832), «Ролла» (1833), драм «Андреа дель Сарто» (1833), «Лорензаччо», «Фантазио» (обе 1834), «С любовью не шутят» (1834), романа «Исповедь сына века» (1836). На сюжет его поэмы «Намуна» (1832) Бизе написал оперу «Джамиле».

НАПОЛЕОН I, Наполеон Бонапарт (1769–1821) — французский полководец, с 1804 по 1815 год — император, деятельность которого была направлена на ликвидацию демократических завоеваний революции и достижение мирового господства.

НАПОЛЕОН III, Шарль Луи Бонапарт (1808–1873) — французский император (1852–1870), племянник Наполеона I. Вел нескончаемые войны против Австрии, России, Индокитая, Китая, Сирии, Мексики, Пруссии, лицемерно заявляя при этом, что Империя — это мир.

НИКОЛО (настоящее имя *ИЗУАР Никола* — 1775–1818) — автор 33 комических опер. Наиболее удавшиеся — «Буржуазные свидания» (1807), «Золушка» (1810), «Жоконда» (1814).

НИЛЬСОН Кристина (1843–1921) — шведская певица (сопрано), блиставшая на всех сценах Европы.

НИЦШЕ Фридрих (1844–1900) — немецкий философ, проповедовавший идею иллюзорности внешнего мира и господства одиночки — «сверхчеловека», которому дозволено все в отношениях с народом, состоящим, по мнению Ницше, из «рабов», и оправдывавший любое нарушение нравственности «кастой избранных».

ОБЕР Даниэль-Франсуа-Эспри (1787–1871) — французский композитор, автор многочисленных опер, в том числе «Фра-Дьяволо»

(1830), «Бронзовый конь» (1835), «Черное домино» (1837), «Бриллианты королевы» (1841) и др. В 1829 году избран в Академию Изящных Искусств, в 1842 году стал директором Парижской Консерватории.

ОКЕГЕМ Иоханнес (Жан) — ок. 1425–1497 — франко-фламандский композитор, мастер полифонии строгого стиля, строивший свои произведения на математических расчетах. Утвердил полнозвучное четырехголосие в хоровом стиле *a capella*.

ОЛИВЬЕ Эмиль — глава правительства Франции, пришедший к власти 2 января 1870 года и тщетно пытавшийся спасти монархию ценой незначительных конституционных преобразований.

ОРСИНИ Феличе (1819–1858) — итальянский революционер, член «Молодой Италии», 14 января 1858 года покушавшийся на Наполеона III. Был осужден и казнен.

ОССМАН Жорж-Этьен д' барон (1809–1891) — французский политический деятель, с 1853 года — префект Парижа, немедленно после вступления в должность начавший перестройку столицы, продолжавшуюся до 1870 года.

ОФФЕНБАХ Жак (настоящее имя *Яков ЭБЕРШТ*, 1819–1880) — композитор, дирижер и виолончелист, основоположник жанра французской оперетты, организатор театра «Буфф-Паризьен», создатель свыше 100 сценических произведений. Его комическую оперу «Сказки Гофмана» в 1881 году закончил Э. Гиро.

ПАДЕЛУ Жюль-Этьен (1819–1887) — дирижер и музыкально-общественный деятель, сыгравший громадную роль в развитии французской симфонической культуры. В 1861 году организовал Народные концерты в помещении Зимнего цирка в Париже. С 1868 по 1870 год был директором Лирического театра. Жорж Бизе посвятил ему партитуру «Кармен».

ПАЛАДИЛЬ Эжен (1844–1926) — ученик А. Мармонтеля и Ф. Галеви, лауреат Римской премии 1860 года, автор нескольких опер, симфоний, романсов и других сочинений. Друг Жоржа Бизе. С 1892 года — член Академии Изящных Искусств.

ПАСТЕР Луи (1822–1895) — основоположник микробиологии, член Парижской Академии наук и Французской Медицинской академии, создатель метода профилактических вакцинаций. В 1888 году стал директором Пастеровского института, открытого в Париже на средства, собранные по международной подписке.

ПАТТИ Аделина (1843–1919), уроженка Испании, *Адела Хуана Мария* — итальянская певица (колоратурное сопрано).

ПАЧИНИ Джованни Антонио Франческо (1796–1867) — итальянский композитор, преподаватель пения и музыкальный издатель.

ПЕЛЛЕТАН Пьер-Клеман-Эжен (1813–1884) — французский публицист, сотрудник газеты «La Presse».

ПЕРГОЛЕЗИ (ПЕРГОЛЕЗЕ) Джованни Батиста (1710–1736) — представитель неаполитанской оперной школы, автор 10 опер, ораторий, кантат, церковных произведений. Его опера «Служанка-госпожа» (1733) вызвала движение за развитие реалистического оперного спектакля во Франции (так называемую «войну-буффов»).

ПЕРЕЙР Эмиль (1800–1875) — глава банкирского дома братьев Перейр, после смерти Фр. Галеви взявший на себя руководство финансовыми делами его вдовы, Леони Галеви, матери Женевьевы Бизе.

ПЕРУДЖИНО Пьетро (ок. 1445–1533) — живописец умбрийской школы эпохи Возрождения, учитель Рафаэля. Ясность, спокойствие, тонкая поэтичность отличают такие работы, как «Явление Марии св. Бернарду» (ок.1489), «Мадонна на троне» (1495), фрески в Сикстинской капелле в Риме (ок. 1481) и др.

ПЕРРЕН Эмильен-Сезар-Виктор (1814–1885) — французский художник, ученик Гиро и Делароша, критик и театральный деятель. Директор Опера-Комик с 1848 по 1857 год, директор Лирического театра в 1854–1855 годах, директор Большой Оперы с 1862 по 1870 год. С 1876 года член Академии Изящных Искусств.

ПИГО Шарль — французский музыковед, автор первой монографии о Жорже Бизе (1886).

ПИЙ IX — Римский Папа с 1846 года, воинствующий мракобес. Лишился престола в 1870 году после захвата Виктором-Эммануилом Рима.

ПИССАРО Камилл (1830–1903) — французский живописец-импрессионист и неоимпрессионист, требовавший спалить Лувр.

ПЛАВТ Тит Макций (ок. 254–184 до н. э.) — древнегреческий драматург, автор более 20 комедий, привлекающих сочным народным языком и жизнерадостностью. Шекспир, Мольер, Гольдони, Тристан Бернар использовали его сюжеты.

ПЛАНКЕТТ Робер (1848–1903) — французский композитор, автор многих оперетт, в том числе «Рип Ван Винкль» (1882), «Корневильские колокола» (1877), «Клятва мадам Грегуар» (1874), «Маркитантка»

(1880), «Принцесса Коломбина» (1886), «Талисман» (1893), романсов и сборника 12 военных песен.

ПЛАНТЕ Франсис (1839–1934) — французский пианист, ученик А. Мармонтеля, исполнитель произведений композиторов-романтиков, автор

многочисленных транскрипций сочинений Моцарта и др.

ПОНСОН дю ТЕРАЙЛЬ (1829–1871) — автор эротического романа «Похождения Рокамболя».

ПОНШАР Шарль-Мари-Огюст (1824–1891) — первый постановщик «Кармен», бывший певец (лирический тенор), перешедший на режиссерскую должность в Опера-Комик лишь в 1875 году и не имевший в этом амплуа никакого профессионального опыта.

ПОТЕЛЬ — солист Опера-Комик (тенор), первый исполнитель партий Сплендиано в «Джамиле» и Данкайро в «Кармен».

ПРЕВО-ПАРАДОЛЬ Люсьен-Анатоль (1829–1870) — родственник семьи Галеви. С 1870 года — французский посол в Вашингтоне, где покончил с собой, узнав о неизбежности войны.

ПРЕЛЛИ — псевдоним, под которым выступила в партии Джамиле *АЛИНА ДЕ ПРЕЛЬ*, светская любительница пения.

ПРИОЛА — французская певица (сопрано).

ПРОДДОМ Жак-Габриель (1871–1956) французский музыковед, хранитель библиотеки Парижской Большой Оперы и Парижской Консерватории, основатель Французского общества музыковедения (1917), автор монографий о творчестве французских композиторов.

ПРУДОН Пьер-Жозеф (1809–1865) — французский социолог, считавший движущей силой истории идеи свободы и справедливости, гармонию и сотрудничество классов.

ПРУСТ Марсель (1871–1922) — французский писатель, автор 16-томного цикла романов «В поисках утраченного времени» (1913–1927). Близкий друг Женевиевы Бизе-Штраус, воссоздавший ее облик в одном из своих произведений.

ПУШКИН Александр Сергеевич (1799–1837) — великий русский поэт.

РАФАЭЛЬ Санти (Санцио) (1483–1520) — итальянский живописец и архитектор, мастер эпохи Высокого Возрождения, среди громадного количества произведений которого — всемирно известная «Сикстинская Мадонна» (1515–1519).

РАШЕЛЬ Элиза (1820–1858) — великая французская трагическая актриса.

РЕБЕР Наполеон-Анри (1807–1880) — французский композитор и педагог, автор четырех симфоний, нескольких комических опер и многих других сочинений. С 1851 года — профессор Парижской Консерватории, с 1853 года — член Академии Изящных Искусств. В 1862 году издал «Учебник гармонии».

РЕЙЕ (настоящая фамилия *РЕЙ*) *Луи-Этьен-Эрнест* (1823–1909) —

французский композитор и музыкальный критик. Автор ряда музыкально-сценических произведений. Сотрудничал в крупнейших парижских газетах. С 1876 года — член Академии Изыщных Искусств. Сборник его статей «Сорок лет музыки» (1909) имеет большую познавательную ценность.

РЕЙТЕР Жан (1862—?) — внебрачный внук Адольфа-Амана Бизе, который считал его своим младшим сыном.

РЕЙТЕР Мария (1837—?) — служанка в доме семейства Бизе, мать Жака.

РЕМБО Жан-Артюр (1854–1891) — дебютировал как поэт-символист. Однако вскоре в его творчество, продолжавшееся всего три года, потрясения эпохи внесли новую тему — ненависть к продажным политикам, потопившим в крови демократические устремления французского народа.

РЕНУАР Огюст (1841–1919) — французский живописец, близкий к импрессионистам, но в отличие от них больше интересовавшийся нюансами человеческой психологии, чем изменчивостью состояний природы. Автор жизнерадостных, ярких полотен из парижского быта, таких, как «Мулен де ла Галетт» (1876), поражающих великолепием цветовоздушной гаммы, вобравшей в себя сотни тончайших оттенков.

РИД Томас Майн (1818–1883) — автор приключенческих романов.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Николай Андреевич (1843–1908) — великий русский композитор, автор 15 опер и большого количества симфонических и камерных произведений, член Могучей кучки.

РИЧАРДСОН Самюэл (1689–1761) — английский писатель-моралист, автор романов «Памела» (1741), «Кларисса Гарлоу» (1748), «История сэра Чарльза Грандисона» (1754), где он осуждал безнравственность аристократии и возвеличивал семейные добродетели.

РОДРИГ Жакоб-Ипполит (1812–1898) — брат Леони Галеви, маклер, оставивший свою профессию ради изучения истории и философии религий. В книге «Царь Иудейский» (1870) доказывает, что Иисус Христос был распят по политическим, а не по религиозным мотивам.

РОЗ Мария-Ипполита (1846–1926) — певица (меццо-сопрано), отказавшаяся исполнить партию Кармен на премьере 1875 года, но с блеском выступившая в ней в 1879 году на сцене театра в Сан-Франциско.

РОКЕПЛАН (РОКПЛАН) Луи-Виктор-Нестор (1804–1870) — директор многих парижских театров. В 1854 году довел до полного финансового краха Большую Оперу, потом с тем же результатом руководил театрами Опера-Комик и Шатле.

РОЛЛАН Ромен (1866–1944) — французский писатель, музыковед и

общественный деятель, автор романов «Жан Кристоф» (1904–1912), «Очарованная душа» (1922–1933), художественных биографий (1905–1911), цикла «Драмы революции», исследований по истории музыки XVII–XVIII веков и статей по музыкальной культуре XIX–XX столетий.

РОССИНИ Джоаккино (1792–1868) — один из величайших мастеров оперного жанра, поражающий широтой творческого диапазона — от высококомедийного «Севильского цирюльника» (1816) до героической оперы «Вильгельм Телль» (1829).

РОШФОР Виктор-Анри де, маркиз (1831–1913) — французский журналист, левый республиканец, создатель антиправительственного журнала «La Lanterne» («Фонарь»).

РУАЙЕ Альфонс (1803–1875) — французский литератор и драматург, автор либретто «Лючии ди Ламмермур», «Фаворитки» и многих других опер. В 1853–1856 годах директор театра «Одеон», затем — до 1862 года — директор Большой Оперы.

РУБИНШТЕЙН Антон Григорьевич (1829–1894) — русский пианист, покорявший мощью, экспрессией и музыкально-речевой выразительностью исполнения. Автор 14 опер, среди которых — «Демон» (1875), «Нерон» (1877), «Купец Калашников» (1879). Создатель шести симфоний, пяти концертов для фортепиано с оркестром, камерных сочинений. Организатор и директор Петербургской консерватории (1862–1867 и 1887–1891).

РУССО Жан-Жак (1712–1778) — французский философ-просветитель, автор «Общественного договора». Сборник романсов «Утешение в скорбях» и комическая опера «Деревенский колдун» сыграли значительную роль в музыкальной жизни XVIII столетия.

САБОЛИ Никола (1614–1675) — провансальский поэт, собиратель старинных народных песен.

САВОНАРОЛА Джироламо (1452–1498) — монах-доминиканец, протестовавший против роскоши и пороков католического духовенства и тирании Медичи и способствовавший началу народного восстания во Флоренции 1494 года, приведшего к падению тирании.

САЛОМОН Гектор (1838–1906) — французский композитор и пианист, ученик Ф. Галеви и А. Мармонтеля. Дебютировал в должности концертмейстера театра Оффенбаха, затем перешел в Лирический театр, где была поставлена его одноактная опера «Пилюли Сюзанны» (1866). В 1870 году назначен концертмейстером, а в 1871 году — главным концертмейстером Парижской Большой Оперы.

САРДУ Викторьен (1831–1908) — прославленный драматург и либреттист, избиравший преимущественно исторические сюжеты, но по

просьбе Жоржа Бизе написавший либретто комической оперы «Гризельда». С 1877 года — президент Общества драматургов и композиторов.

САРТО Андреа дель (настоящая фамилия д'АНЬОЛА, 1486–1530) — флорентийский художник, предполагаемый предок Бизе, автор замечательных полотен и фресок, с которыми Жорж Бизе познакомился по дороге в Рим.

САСС Мари-Констанс (1838–1907) — солистка Лирического театра (сопрано).

СЕЛЬЕ Шарль-Огюст (1830–1882) — французский художник, лауреат Римской премии 1857 года, автор портрета Жоржа Бизе и его товарищ по вилле Медичи.

СЕНТ-БЕВ Шарль Огюстен (1804–1869) — критик, поэт, романист, общественный деятель.

СЕН-ВИКТОР Поль-Бен де, граф (1827–1881) — театральный и художественный критик консервативного направления, с 1870 года — генеральный инспектор изящных искусств.

СЕНЕКА Луций Анней (род. между 6 и 3 годами до н. э. — умер в 65 году н. э.) — римский философ-стоик. По его теории в мире господствует необходимость, в повиновении которой состоит добродетель. Природа — тело Разума-Бога. Цель жизни — воспитание невозмутимости духа. Автор девяти трагедий.

СЕН-ЖОРЖ Жюль-Анри-Вернуа де, маркиз (1801–1875) — автор многочисленных драм и комедий, часто в соавторстве. Для Бизе написал либретто «Пертской красавицы» в содружестве с Ж. Адени.

СЕН-САНС Камилл (1835–1921) — французский композитор, пианист, органист, дирижер, литератор, поэт, ученый, общественный деятель. Автор 13 опер, в том числе «Самсона и Далилы» (1868), симфонических поэм «Прялка Омфалы» (1871), «Фаэтон» (1873), «Пляска смерти» (1874). Создал три оратории, четыре кантаты, три симфонии, две сюиты, концерты для фортепиано, скрипки, виолончели с оркестром, оркестровую сюиту «Карнавал животных» и такие теоретические работы, как «Гармония и мелодия» (1885), «Загадки и тайны» (1894), очерки и статьи по астрономии, оптике, археологии.

Президент Национального музыкального общества, доктор Кембриджского университета с 1893 года.

СЕССЕ Жан-Марн-Жозеф-Теодор (1810–1879) — французский вице-адмирал и реакционный политический деятель.

СЕРВАНТЕС Мигель де Сааведра (1547–1616) — испанский писатель, автор исторической трагедии «Нумансия» (1582), «Назидательных новелл»

(1613), сборника «Восемь комедий и восемь интермедий» (1615), рыцарского романа «Дон Кихот Ламанчский» (1605–1615).

СКОТТ Вальтер (1771–1832) — английский писатель, создатель исторических романов, охватывающих время от Крестовых походов до английской революции XVII века, а также ряда произведений, рисующих жизнь Англии и Шотландии XVIII столетия.

СКРИБ Эжен (1791–1861) — французский драматург, мастер сценической интриги, в 25-томном собрании сочинений которого — такие шедевры, как «Лестница славы» (1837), «Стакан воды» (1840), «Адриенна Лекуврер» (1849).

СКЮДО Поль (1806–1864) — реакционный французский писатель и театральный критик.

СОКРАТ (ок. 469–399) — древнегреческий философ-идеалист, считавший невозможным познание природы, признававший существование Мирового Разума (Бога) и изначальной целесообразности устройства мира. Главной задачей философии считал изучение деятельности человеческой души, а истинную нравственность — доступной лишь некоторым избранным людям.

СОФОКЛ (ок. 497–406 до н. э.) — древнегреческий драматург, содержанием творчества которого было столкновение родовых традиций с новыми силами, нарушающими целостность античного города-государства. Автор 120 пьес, из которых полностью до нас дошли семь трагедий (в частности, «Царь Эдип», «Антигона», «Электра»).

СПАРТАК (I век до н. э.) — руководитель восстания римских рабов.

СПОНТИНИ Гаспаро (1774–1851) — итальянский композитор, провозвестник стиля «*большой оперы*», член Прусской и Парижской Академий Искусств, автор многочисленных партитур, частью утерянных. В числе наиболее удавшихся сочинений опера «Весталка» (1807), а также несколько кантат и месс.

СУМИ Жозеф — гравер, лауреат Римской премии 1856 года, товарищ Бизе по вилле Медичи.

ТАКСИЛЬ ДЕЛОР Лео (1815–1877) — французский журналист, обличавший правительство Второй империи.

ТАЛЬБЕРГ Сигизмунд (1812–1871) — австрийский пианист-виртуоз и композитор.

ТАЛЬДОНИ А. — музыкальный издатель.

ТАМБУРИНИ Антонио (1800–1876) — итальянский певец (высокий бас).

ТВЕН Марк (наст. имя *Самюэл Ленгхорн КЛЕМЕНС*, 1835–1910) —

знаменитый американский писатель.

ТЕРЕНЦИЙ Публий (ок. 185–159 до н. э.) — римский драматург, автор шести комедий — «Девушка с Андроса», «Самоистязатель», «Евнух», «Формион», «Свекровь и Адельфы» («Братья»).

ТОМА Клеман (1809–1871) — французский генерал-реакционер, расстрелянный 18 марта 1871 года на Монмартре восставшими солдатами вместе с генералом Леконтом.

ТОМА Шарль-Луи-Амбруаз (1811–1896) — французский композитор, ученик Калькбреннера и Лесюэра, лауреат Римской премии 1832 года за кантату «Герман и Кетти», автор более 20 опер, среди которых «Кадий» (1849), «Миньона» (1866), «Гамлет» (1868), трех балетов, хоров, камерных и инструментальных пьес, мужских квартетов, церковной музыки. С 1851 года — член Академии Изящных Искусств, с 1871 года — директор Парижской Консерватории.

ТРАЯН (53—117) — римский император, правивший с 97 по 117 год. Вел захватнические войны в Дании, северо-западной Аравии. Стремился к централизованному управлению государством.

ТРЕЛА Мария (1837–1914) — французская певица (меццо-сопрано) и преподаватель вокала, которой Жорж Бизе часто аккомпанировал на музыкальных вечерах в ее доме.

ТРЕЛА Улисс (1828–1890) — муж Марии Трела, французский хирург.

ТРИАНОН Анри (1811—?) — французский литератор, автор многих либретто, в том числе «Ивана Грозного». В 1857–1859 годах руководил театром Опера-Комик вместе с Рокпланом.

ТРОШЮ Луи-Жюль (1815–1896) — французский генерал, отличившийся в захватнических войнах в Африке. С августа 1870 года — губернатор Парижа, смещенный 19 января 1871 года за бездеятельность, однако оставшийся в составе правительства Тьера. Вел соглашательскую политику по отношению к немецким агрессорам, вступившим в Париж.

ТУРГЕНЕВ Иван Сергеевич (1818–1883) — русский писатель, автор социально-психологических романов («Рудин» — 1856, «Дворянское гнездо» — 1859, «Накануне» — 1860, «Отцы и дети» — 1862), оказавших большое влияние на творчество Жорж Санд, Мопассана, Голсуорси.

ТЮТЧЕВ Федор Иванович (1803–1873) — русский поэт-философ, мастер пейзажной и любовной лирики, отличающейся совершенством формы, пластичностью образов и глубиной мысли. С 1822 по 1839 год находился на дипломатической службе. В дальнейшие годы часто бывал в Париже, четко и темпераментно оценивая сложные политические перипетии, то и дело возникавшие во Франции.

ТЬЕР Луи-Адольф (1797–1877) — французский историк, журналист, государственный деятель. Яркий реакционер, известный беспощадным подавлением Парижской Коммуны. Глава Временного правительства с 17 февраля 1871 года, проводивший соглашательскую политику по отношению к германским агрессорам, затем президент Франции до мая 1873 года, когда обстоятельства вынудили его уйти в отставку.

УИЛДОН Джорджина (1837—?) — английская певица-любительница, требовавшая признания ее прав собственности на произведения Шарля Гуно, якобы подаренные ей композитором.

ФАНТЕН-ЛАТУР Анри (1836–1904) — французский живописец, ученик Г. Курбе, близкий к импрессионистам, автор многих групповых портретов писателей, художников, музыкантов — в том числе таких полотен, как «Дань уважения Делакруа» (1863), «Угол стола» (1872), натюрморты. В поздний период творчества его увлекла фантастика.

ФЕРРЬЕ Поль (1843–1920) — французский поэт, написавший для Жоржа Бизе либретто оперы «Календаль».

ФЕРРИ Жюль-Франсуа-Камилл (1832–1893) — левый республиканец, в 1870 году — мэр Парижа, в 1870–1871 годах — член правительства Национальной обороны, в 1879–1881 годах — министр просвещения, освободивший школу от контроля католической церкви.

ФИДИЙ (начало 5 в. до н. э. — ок. 431 до н. э.) — древнегреческий скульптор периода классики, помощник Перикла при реконструкции Акрополя. Автор не сохранившихся статуи Афины из золота и слоновой кости и колоссальной бронзовой статуи Афины Промехос для Акрополя — около 460 года до н. э. Под руководством Фидия было выполнено скульптурное убранство Парфенона.

ФИЛЕНКО Галина Тихоновна (1911) — российский музыковед, автор книги «Письма Бизе» (1988).

ФИЛЬД Джон (1782–1837) — ирландский пианист, композитор-романтик, педагог, создатель жанра *ноктюрна*, автор семи концертов для фортепиано с оркестром, четырех симфоний, большого количества вариаций (в том числе на тему «Камаринской»), фортепианных пьес. С 1802 года жил в России, у него учились русские музыканты А. Верстовский, А. Гурилев, А. Дюбук.

ФЛЕРИ Эмиль-Феликс (1815–1884) — французский генерал, один из приближенных Наполеона III.

ФЛОБЕР Гюстав (1821–1880) — великий французский писатель, отобразивший в своем лучшем романе «Мадам Бовари» (1857) быт и нравы провинциальной Франции, а в романе «Воспитание чувств» (1869)

развенчавший целое поколение французской молодежи, чуждой общественным интересам. Скептицизм писателя еще ярче прозвучал в неоконченном романе «Бувар и Пекюше». Героев положительных, цельных Флобер искал в прошлом — так, в романе «Саламбо» (1863) он воспроизвел эпизод из истории древнего Карфагена (III в. до н. э.). Проявлял большой интерес к русской литературе, особенно к творчеству И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого.

ФЛОТОВ Фридрих фон (1812–1883) — немецкий композитор, сотрудничавший с Гризаром. Наибольшую популярность завоевала опера «Марта, или Ричмондский рынок» (1847). Автор свыше 25 сценических произведений, камерно-инструментальной музыки, романсов, музыки к драматическим спектаклям.

ФЛУРАНС Гюстав (1838–1871) — преподаватель в Коллеж де Франс, автор трудов по вопросам антропологии и физиологии — «История человека» (1863) и «Наука о человеке» (1865), член Парижской Коммуны. За публикацию книги «Париж был предан» приговорен к расстрелу в 1871 году.

ФОР Жан-Батист (1830–1914) — солист Большой Оперы (баритон), педагог по вокалу и композитор.

ФОРЕ Габриэль-Урбэн (1845–1924) — французский композитор, пианист и органист, профессор и с 1905 по 1919 год директор Парижской Консерватории.

ФРАНК Адольф (1810—?) — академик, офицер Почетного Легиона, свидетель на бракосочетании Жоржа Бизе с Женевьевой Галеви.

ФРАНК Сезар-Огюст (1822–1890) — французский пианист, органист и композитор.

ФРИБУР Андре — французский политический деятель, автор книги «Международная ассоциация рабочих» (1871).

ФРАНЦ-ИОСИФ I (1830–1916) — с 1848 года император Австрии и король Венгрии.

ФУЛЬД Ашиль (1800–1867) — французский государственный деятель, финансист, в 1860 году — министр просвещения.

ХАРТМАН — музыкальный издатель.

ХЕЛЛЕР Стефан (1813–1888) — венгерский композитор, пианист-виртуоз, живший и работавший в Париже.

ХЛОДВИГ (466–511) — король франков. В 486 году завоевал последнюю римскую область в Галлии, в 496 году разбил алеманов, в 507 году — вестготов. Принял христианство по католическому обряду в 496 году. Его называют крестителем Франции.

ХОПКИНС Джером (1836–1898) — американский композитор, журналист, лектор, организатор Ассоциации артистов-музыкантов для поощрения отечественных талантов (1856) и различных певческих школ.

ЦАРЕВА Екатерина Михайловна (1936) — профессор Московской консерватории, автор книги «Иоганнес Брамс» (1986).

ЦЕЗАРЬ Гай Юлий (ок. 100—47 до н. э.) — римский император и полководец.

ЦИММЕРМАН Пьер-Жозеф-Гильом (1786–1853) — педагог по фортепиано, теоретик и композитор, учитель Жоржа Бизе.

ЧАЙКОВСКИЙ Петр Ильич (1840–1893) — гениальный русский композитор, еще при жизни получивший мировое признание, доктор права Кембриджского университета, создатель десяти замечательных опер, среди которых такие вершины музыкальной драматургии, как «Евгений Онегин» (1879) и «Пиковая дама» (1890), балеты «Лебединое озеро» (1876), «Спящая красавица» (1889) и «Щелкунчик» (1892). Шесть симфоний, инструментальные концерты, увертюры-фантазии, фортепианное трио «Памяти великого художника» (1882) и целый ряд блистательных сочинений для фортепиано, около ста романсов, камерные ансамбли по праву входят в сокровищницу музыкальной культуры. Сразу же после знакомства с партитурой «Кармен» Чайковский дал ей высочайшую оценку.

ШАБРИЕ Эмманюэль (1841–1894) — французский композитор, выступавший за искусство, свободное от канонов, и за широкое воплощение жизненных проблем в музыке. Среди лучших сочинений — оперы «Гвендолина» (1886), «Король поневоле» (1887), поэма-рапсодия «Испания» (1883), фортепианные пьесы. Автор оперетт, оркестровых произведений, романсов, песен и др.

ШАЛЯПИН Федор Иванович (1873–1938) — великий русский певец (бас).

ШАМФОР Никола-Себастьян-Рош (1741–1794) — французский писатель и философ.

ШАПЮ Анри-Мишель-Антуан (1833–1891) — французский скульптор, лауреат Римской премии 1857 года, товарищ Жоржа Бизе по вилле Медичи.

ШАРПАНТЬЕ Жерве (1805–1871) — французский книгоиздатель, в 1867 году возглавивший журнал «La Revue Nationale et étrangère».

ШАТОБРИАН Франсуа-Рене де (1768–1849) — французский писатель, автор многих беллетристических произведений, трактата «Исторический, политический и нравственный этюд о революциях» (1797), а также дневника «Путешествие из Парижа в Иерусалим» (1811), вызвавшего особенный интерес Жоржа Бизе.

ШЕВРЕ — близкие друзья семьи Циммерман-Гуно, жившие в Риме.

ШЕКСПИР Уильям (1564–1616) — великий английский драматург и поэт. Его пьесы «Укрощение строптивой» (1594), «Сон в летнюю ночь» (1595), «Ромео и Джульетта» (1597), «Много шума из ничего» (1598), «Виндзорские проказницы» (1598), «Гамлет» (1601), «Отелло» (1604), «Макбет» (1606), «Король Лир» (1607), «Антоний и Клеопатра» (1607), «Кориолан» (1608), «Буря» (1611) и цикл сонетов привлекли внимание многих композиторов и нашли яркое воплощение в музыке.

ШЕРИ Виктор (настоящая фамилия *СИЗО*) — малоизвестный французский композитор, безуспешно претендовавший на Римскую премию, завистник и скандалист. Дирижер театра «Варьете», а позднее директор драматических театров «Шатле» и «Жимназ».

ШИЛЛЕР Фридрих (1759–1805) — великий немецкий драматург, прозаик и поэт, историк и публицист. Автор многочисленных пьес, в том числе «Коварство и любовь» (1784), «Разбойники» (1781), «Дон Карлос» (1783–1787), «Орлеанская дева» и «Мария Стюарт» (обе 1801), «Вильгельм Телль» (1804), положенных в основу либретто многих оперных произведений.

ШНЕЙДЕР Жозеф-Эжен — бонапартист, председатель Законодательного собрания с 1867 года, финансовый и промышленный магнат, владевший вместе со своим братом металлургическими, машиностроительными и военными предприятиями в Крезе.

ШНЕЙДЕР Катерина-Жанна-Гортензия (1838–1920) — примадонна театра Оффенбаха.

ШНЕТЦ Жан-Виктор (1787–1870) — французский художник, с 1840 по 1847 год и с 1852 по 1866 год — директор виллы Медичи.

ШОПЕН Фридерик (1810–1849) — великий польский композитор и пианист, автор двух концертов для фортепиано с оркестром, трех сонат, 16 полонезов, 58 мазурок, 21 ноктюрна, 26 прелюдий, 27 этюдов и множества других произведений. Его творчество стало гордостью польской национальной культуры и одной из вершин мирового музыкального искусства.

ШОССОН Эрнест (1855–1899) — французский композитор, в творчестве которого проявились черты *импрессионизма*. Среди наиболее известных произведений — опера «Король Артюс» (посмертная постановка в 1903 году), «Поэма» для скрипки с оркестром (1896), несколько симфоний, хоровых и камерных сочинений.

«*ШОТТ*» — немецкая музыкальная издательская фирма.

ШТРАУС Йоганн (1825–1890) — австрийский композитор, «король

вальса», автор 16 всемирно известных оперетт — таких, как «Летучая мышь» (1874), «Цыганский барон» (1885), а также 500 оркестровых пьес.

ШТРАУС Эмиль (?—1928) — второй муж Женевьевы Бизе, в архиве которого сохранились неизданные манускрипты Бизе. Родственник семьи Ротшильдов, адвокат.

ШУБЕРТ Франц (1797–1828) — австрийский композитор, один из провозвестников музыкального романтизма, автор семи опер, шести зингшпилей, девяти симфоний, в том числе знаменитой «Неоконченной» (1822), десяти увертюр, 22 струнных квартетов, более 100 произведений для хора, свыше 600 романсов-песен, вокальных циклов «Прекрасная мельничиха» (1823), «Зимний путь» (1827), «Лебединая песня» (1828) и большого количества других сочинений.

ШУДАН Антони (1849–1902) — сын издателя А. Шудана, ученик и друг Жоржа Бизе.

ШУДАН Антуан (1827–1888) — парижский музыкальный издатель.

«*ШУДАН*» — издательская фирма.

ШУМАН Роберт-Александр (1810–1856) — немецкий композитор и музыкальный критик, основавший в 1834 году «Новый музыкальный журнал». Автор оперы «Геновева» (1848), четырех симфоний, 25 камерно-инструментальных пьес, 14 сценических и ораториальных и многих других сочинений, а также около 200 критических статей.

ЭБРАР Франсуа-Мари-Адриан (1833–1914) — французский публицист, сотрудник и с 1876 года директор газеты «Le Temps».

ЭЖЕЛЬ Жак-Леопольд (1815–1883) — парижский музыкальный издатель.

ЭНДИ д' Поль-Мари-Теодор-Венсан (1851–1931) — французский композитор, педагог и музыкально-общественный деятель, ученик С. Франка, основатель музыкально-учебного заведения «Scuola Cantorum», в 1900 году приравненного в правах с Парижской Консерваторией.

ЭСКЮДЬЕ Леон (1819–1881) — французский музыкальный издатель, театральный антрепренер.

ЭРВЕ Флоримон (настоящая фамилия *РОНЖЕ*, 1825–1892) — французский композитор, певец, дирижер, автор многих оперетт, среди которых наибольшей известностью пользуются «Маленький Фауст» (1869) и «Мадемуазель Нитуш» (1883). Будучи органистом парижского храма Сент-Эсташ, писал также духовные произведения.

ЭСХИЛ (ок. 525–456 до н. э.) — древнегреческий поэт, автор 80 драм, из которых до нашего времени дошли только семь — «Персы» (472 до н. э.), «Семеро против Фив» (467 до н. э.), трилогия «Орестея» (458 до н. э.),

«Просительницы» и «Прикованный Прометей» (дата неизвестна). Тема творчества Эсхила — утверждение воли свободного и разумного человека.

При составлении указателя не преследовалась задача прокомментировать все без исключения имена, упоминаемые в тексте.

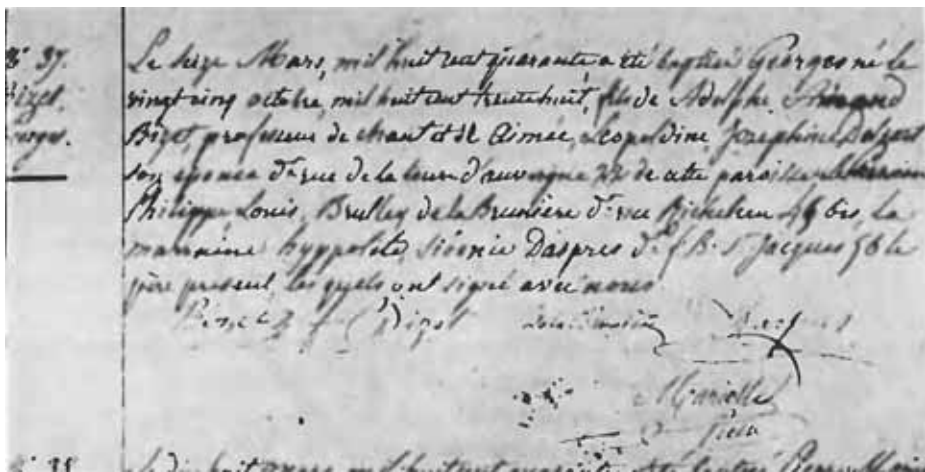
Иллюстрации



Генерал Визин



Дом на улице Тур д'Овернь, где родился Жорж Бизе.



Запись о крещении Жоржа в церкви Нотр-Дам де Лоретт.



Путешествие в Италию началось с Флоренции.



Вилла Медичи в Риме, где жил Бизе.



Жорж Бизе. С портрета работы художника Ф. Джакометти. 1860 г.



Париж. Площадь Согласия. Одно из любимых мест Жоржа Бизе.



Франсуа Дельсарт.



Фроманталь Галеви.



Женевьева Бизе.



Здание театра Шатле. Здесь шли первые оперы Бизе.



Бизе готовит новую героиню оперы. Дружеский шарж. 1867 г.



Бал в Мабиле.



Несравненная Могадор.



Сцена из оперы Бизе «Искатели жемчуга».



Леонид Собинов в партии Надира.



УЛЫБКИ ПАРИЖА. Виктор Апри де Рошфор. *Карикатура Андре Жюля.*



УЛЫБКИ ПАРИЖА. Виктор Гюго.



«Пертская красавица» Бизе в Лирическом театре.



Сцена из спектакля.



Сцена из спектакля.



Лирический театр.



Парижская коммуна.



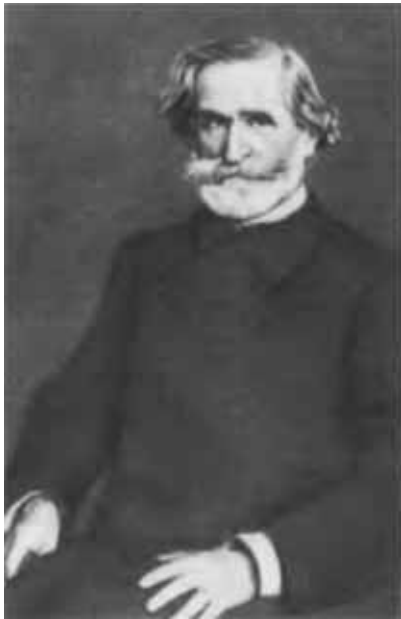
Парижская коммуна.



Париж, который любил Бизе.



Джоаккино Россини.



Джузеппе Верди.



Жак Оффенбах.



Шарль Гуно.



Жюль Массне.



Камилл Сен-Санс.



Жорж Бизе. Фотография с дарственной надписью Эдмону Галаберу.
1866 г.



Жорж Бизе. 70-е годы.



Камилл Дю-Локль.



Леон Карвальо.



Луи Галле, автор либретто «Джамиле».



Альфонс Доде.



Первый и последний листы прелюдии к «Арлезианке».



Мадам Алексис в роли матушки Рено.



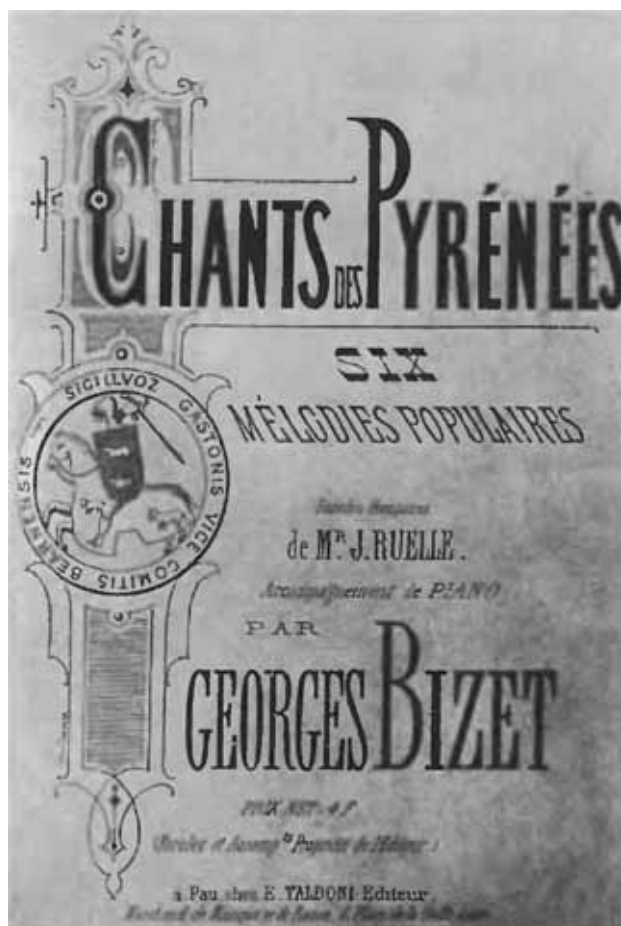
Сцена из «Арлезианки».



Сцена из «Арлезианки».



Фрагмент из «Детских игр» Бизе: «Волчок».



Титульный тист Песен Пиренеев».



Поль Лакомб.



Эрнест Гиро.



Проспер Мериме.



Рисунок Мериме к новелле «Кармен».



Бизе времен написания «Кармен».



Первый лист партитуры «Кармен» с автографом Бизе.



Здание Комической оперы.



АВТОРЫ ЛИБРЕТТО «КАРМЕН»: Людовик Галеви.



АВТОРЫ ЛИБРЕТТО «КАРМЕН»: Анри Меньяк.



Афиша премьеры «Кармен». 5 марта 1875 г.



Сцена из первого представления «Кармен».



Последняя страница партитуры «Кармен».



Кармен — Галли-Марье.



Хосе — Поль Лери.



Эскамилио — Жозеф-Андре Буи.



«КАРМЕН» ПОКОРЯЕТ МИР. Первая постановка «Кармен» в Большом театре Москва. 1898 г.



Первая исполнительница Кармен на русской сцене М. А. Славина.



Н А Обухова.



Ирина Архипова и Марио дель Монако.



Елена Образцова и Пласидо Доминго.



Джулия Михенес-Джонсон.



Дом в Буже вале, в котором скончался Жорж Бизе.



Памятник Бизе на кладбище Пер-Лашез.

notes

Примечания

1

В отличие от общепринятого имени Арман во всех документах архива семьи Бизе значится Аман.

2

Современное название — улица Виктор Массе.

В русской транскрипции — «Дон Паскуале».

4

Термин, употребляемый оперными профессионалами.

У нас опера больше известна как «Дочь кардинала».

6

На этой улице жил Людовик Галеви.

Улица Виктуар — тут жил Леон Галеви.

Улица Дуэ — сюда, в дом № 22 переехал Бизе после брака с Женевьевой.

Limpidezza — прозрачность, ясность, чистота (итал.).