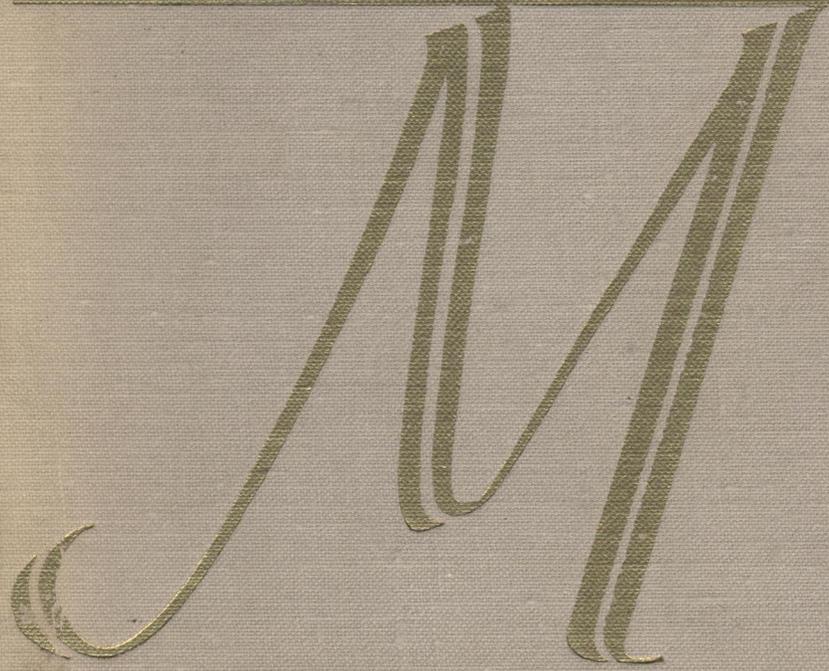
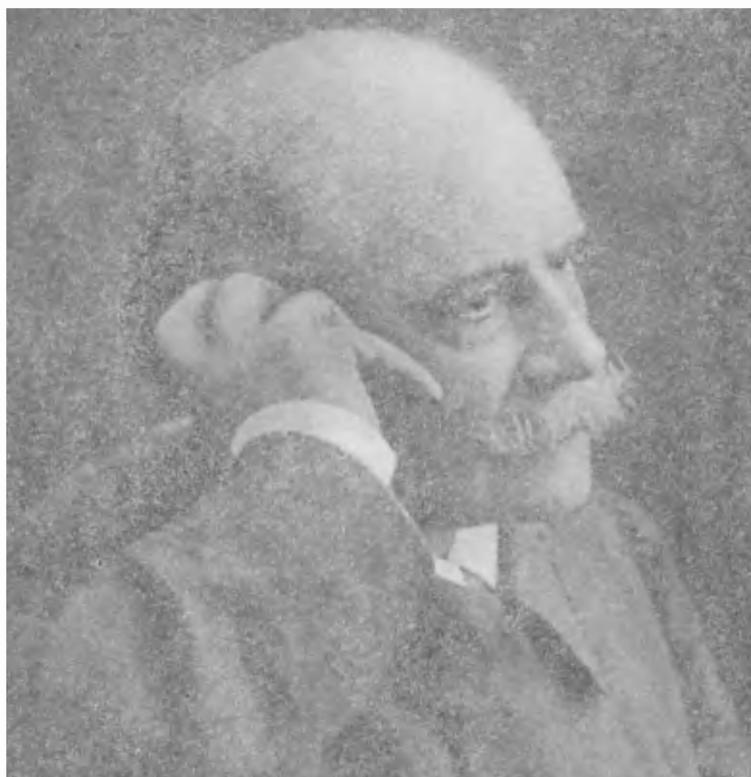




Ю. Кремлев

ЖЮЛЬ МАССНЕ





Ю. Кремлев
ЖЮЛЬ МАСШЕ

**ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
Москва 1969**

ПРЕДИСЛОВИЕ

Судьба творческого наследия Жюль Массне характерна. Уже при жизни он сделался любимцем французской оперной публики (а затем и оперной публики всего мира). В сорок лет с небольшим Массне стал едва ли не наиболее знаменитым и популярным оперным композитором своего времени, баловнем славы и оваций. Его стремительное восхождение по ступеням успехов, почестей, наград импонировало современникам и вызывало зависть претендентов. Поразительная и не ослабевающая с годами композиторская продуктивность Массне породила все новые и новые поводы к разговорам в прессе, к аллодисментам премьер и чествований.

Музыканты-профессионалы (композиторы, критики, исполнители) также никогда не отказывались (не отказываются и теперь) признать выдающееся мастерство Массне.

Итак, как будто издавна имелись все данные считать творчество Массне равно удачливым и в сознании широких кругов слушателей оперной музыки, и в оценках собратьев по искусству. Однако эта удачливость чем дальше, тем яснее обнаруживала свои противоречивые стороны.

Бывают художники, слава и популярность которых быстро иссякают за порогом современности, что

делает их явлениями чисто историческими. Причислить Массне к таким художникам было бы неосновательно. Противопоставить успеху в прошлом забвение в настоящем применительно к творчеству Массне не позволяют факты.

Во-первых, и при жизни композитора популярность его опер далеко не была равномерной. И если большинство их, относящихся к позднему периоду жизни композитора, имело успех имени, успех репутации (порою очень неустойчивый), то действительную, прочную популярность завоевали лишь некоторые (прежде всего «Манон» и «Вертер»).

Во-вторых, более чем полустолетие, прошедшее со времени смерти Массне, не вычеркнуло наиболее популярных его оперы из репертуара театров мира, а, напротив, закрепило их в этом репертуаре.

Никак нельзя заподозрить редакцию французской трехтомной «Музыкальной энциклопедии» (*Encyclopédie de la musique*, Paris, 1958—1961) в особом внимании или пристрастии к композиторам поколения Массне (так, скажем, Ж. Бизе Энциклопедия уделяет три страницы, К. Сен-Сансу — немногим более страницы, тогда как К. Дебюсси посвящено почти тринадцать страниц). Но в совсем небольшой статье о Массне на стр. 164—165 третьего тома этой Энциклопедии все же отмечены неопровержимые факты большого значения: то, что Массне, будучи «музыкантом безупречным», «достиг мирового успеха (который еще продолжается)»; вместе с Гуно он — «вдохновитель французской школы (включая Дебюсси); его качества: чувство мелодического и драматического, тонкость письма, которые послужили программой большинству французских композиторов, начиная с последней четверти XIX века».

Если такое суждение справедливо (а справедливость его не вызывает сомнений), то мы, очевидно, должны считать Массне очень значительной фигурой французской и мировой музыки.

Но тем более досадно и парадоксально, что жизнь и творчество Массне до сих пор не привлекли долж-

ного внимания исследователей и не получили должного освещения в музыковедческой литературе.

Быть может, именно шумная прижизненная слава Массне и его многочисленные победы на почве официального признания ослабили заинтересованность музыковедов: ведь всегда трудно писать о том, что кажется признанным сполна и даже сверх меры.

Не симптоматично ли сравнить два издания одной из наиболее обстоятельных монографий о Массне, написанной французским музыковедом и критиком Луи Шнейдером. Первое издание (1908), отпечатанное *in quarto* роскошным, тяжеловесным томом на меловой бумаге с множеством иллюстраций, носило явственно рекламный характер. Сам Массне был польщен таким внушительным знаком внимания, но все же сохранил свойственную ему проицию и, поблагодарив автора, не преминул заметить: «Ваша книга не полна: в ней нет главы о моей смерти!».

Второе издание монографии Л. Шнейдера вышло восемнадцатью годами позднее (1926). Книга была пополнена материалами, но имела самый скромный вид: маленький формат, плохая бумага, один портрет вместо множества иллюстраций.

В это время уже не было возможности рекламировать Массне, приходилось скорее отстаивать его репутацию. И в первом же абзаце предисловия Л. Шнейдера к этому изданию проглянула суть борьбы мнений вокруг имени Массне. По словам Л. Шнейдера, «Массне был одной из самых значительных индивидуальностей французской оперной музыки, так как он имел дар нравиться множеству. Разрушение репутации художника, пользующегося расположением публики, всегда оказывалось реваншем тех, которые хотят нравиться лишь некоторым, поскольку они не нравятся никому»¹.

Вот, в сущности, основное противоречие понимания искусства Массне. Это искусство демократично,

¹ L. Schneider. Massenet. Paris, 1926, p. 5 (в дальнейших ссылках сокращенно: Schneider, 1926).

оно в лучших проявлениях нужно многим и многим. Но вместе с тем оно как бы запылено успехом у толпы и поэтому внушает скептицизм, подозрительность служителям «высокого искусства». Однако профессионалы, высказывающие такой скептицизм, постоянно попадают в плен субъективных тенденций: порицающая склонность искусства «угождать толпе», они неприметно осуждают и демократизм художественного творчества.

Можно с уверенностью сказать, что разграничение демократического и «угодливого», искусства для масс и искусства для толпы вполне возможно. Более того, оно необходимо в отношении множества выдающихся явлений искусства, нередко подвергавшихся нападкам эстетов, но любимого широкими кругами публики.

Массне — одно из таких явлений, противоречия которого менее всего позволяют ограничиться элементарными «да» или «нет», говорить о господстве прогрессивной народности или консервативной буржуазности.

Любовь к музыке Массне со стороны русской публики до революции и в наше время тем более побуждает отнести к этой музыке, ко всем сторонам творческого облика Массне с максимальным вниманием.

Но тем острее ощущается неразработанность темы Массне французским музыковедением¹, пробелы которого в данном плане пока очень трудно (а порою и невозможно) восполнить. Вульгарные, показательные стороны славы Массне (особенно в прошлом) не прошли даром: «большое» музыковедение отвернулось от него, предпочитая избирать более «возвышенные» фигуры французской музыки.

Не следует, конечно, преувеличивать подобное «отчуждение» Массне. Время от времени выдающиеся деятели французской культуры отдавали ему

¹ Не говоря уже о музыковедении немецком, английском, итальянском, американском.

должное, подчеркивали реальное значение его искусства. И ниже мы приведем ряд таких оценок.

Но те или иные отдельные оценки, даже самые пронизательные, конечно, никак не могли заменить серьезного, обстоятельного изучения жизни и творчества Массне. Такое изучение донныне осталось эскизным, и каждый, обратившийся к литературе о Массне, сталкивается с множеством различных несообразностей, с вопиющими пробелами.

Чтобы не быть голословным, отмечу, что монографии о Массне не только немногочисленны, но и полны несогласованностей, ошибок и пропусков. Целые полосы жизни композитора донныне не освещены, и нам остается только догадываться об их содержании. Автобиография Массне¹ хотя и охватывает период от детства почти до самой смерти, но не дает очень многого, что можно было бы от нее ожидать. В этой автобиографии немало данных об отдельных моментах жизни композитора, немало и штрихов, характеризующих душевный строй Массне. Но картины развития художественных взглядов, творческой эстетики в Воспоминаниях почти нет. Имеющиеся в них многочисленные (хотя и краткие) оценки художественных явлений прошлого и современности настолько унифицированы избранным, не лишенным лукавства тоном похвал и лирических восторгов, что не дают почти никакой возможности разобраться в действительных симпатиях и антипатиях автора. По свидетельству Массне, Воспоминания его писались на основе синхронных с событиями заметок. Но, так или иначе, это не избавило Воспоминания от чересполосицы, неясностей и фактических неточностей.

Известно, что изучение процессов и явлений искусства требует прежде всего отчетливого знания их хронологии. А хронология жизни и творчества Массне установлена пока лишь в общих чертах, зачастую

¹ Jules Massenet. Mes souvenirs. Paris, 1912. В дальнейших ссылках сокращенно: Mes souvenirs. При упоминаниях сокращенно: Воспоминания.

приходится считать ее сомнительной. Правда, мы, например, знаем даты основных премьер опер Массне. Но уже временные границы сочинения опер, этапов работы над ними во многом остаются неясными. Еще хуже обстоит дело с датировкой романсов Массне и его инструментальных сочинений. На этот счет лишь немногие из биографов дают некоторые сведения — отрывочные, неполные. Крайне мало сделано покуда в плане изучения различных редакций сочинений Массне.

Обстоятельства самой жизни композитора также весьма плохо систематизированы. Массне много путешествовал, и частые поездки — как по Франции, так и за рубеж — сыграли большую роль в накоплении разнообразных впечатлений, в стимулировании тех или иных тенденций, тех или иных образов его творчества. Но сведения об этих поездках (а тем более об их хронологических границах) разрозненны и крайне скудны.

Многое могли бы уточнить письма Массне, но они остаются в значительной своей части не собранными, и, за немногими исключениями, неопубликованными.

В итоге нельзя не признать, что основы тщательного исследования жизни и творчества Массне покуда не заложены французскими музыковедами. Заложить их можно, только проделав большую работу по изучению архивных первоисточников.

Если же мы обратимся к русской музыковедческой литературе, то не найдем в ней ни одной книги или брошюры, посвященной Массне. Существуют лишь отдельные статьи и небольшие разделы руководств по истории музыки. А это, безусловно, не согласуется с той несомненной любовью русских слушателей к музыке Массне, о которой уже говорилось выше.

Вдобавок русские связи французского композитора были довольно многочисленными. Он был более или менее близко знаком (а то и находился в переписке) с такими композиторами, как П. Чайковский, Ц. Кюи, Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов;

с такими исполнителями, как Н. Рубинштейн, В. Сафонов, Э. Павловская, М. Горленко-Долина. Массне написал оперу «Дон-Кихот» специально для Ф. Шаляпина, он живо интересовался балалаечным оркестром В. Андреева. И т. д., и т. п.

Предлагаемая небольшая монография о Массне ставит перед собой скромные задачи: ввести в обиход русских читателей, русских любителей музыки ряд основных фактов жизни и творчества Массне, очертить пути развития этого творчества, охарактеризовать его историческое и эстетическое значение.

Глава I

ДЕТСТВО И ОТРОЧЕСТВО. В КОНСЕРВАТОРИИ

Жюль Эмиль Фредерик Массне родился 12 мая 1842 года в местечке Монто около города Сент-Этьенн (департамент Луара). В те времена Монто походило на деревню и еще не стало пригородом Сент-Этьенна.

Отец Массне (сын профессора истории в Страсбурге) в молодости окончил Политехническую школу, получившую при Наполеоне I (с 1804 года) воинский режим. Затем Алексис Массне служил в войсках Наполеона. Падение Империи и возвращение Бурбонов вынудили его оставить профессию военного. Он решил, по совету маршала Сульта, воспользоваться инженерно-техническими знаниями и стать промышленником. Сначала он, получив от Сульта кредит, основал фабрику кос и серпов в Тулузе, затем переселился на родину, в окрестности Сент-Этьенна, и, обосновавшись в Монто, стал директором завода, производящего ту же продукцию¹. Судя по воспоминаниям Жюля Массне, его отец сконструировал паровые молоты, специально приспособленные для производства серпов и кос². Так или иначе, но Алексису Массне удалось добиться

¹ Ch. Bouvet. Massenet. Paris, 1929, p. 6 (в дальнейших ссылках сокращенно: Bouvet).

² A. Pougin. Massenet. Paris, 1914, p. 13 (в дальнейших ссылках сокращенно: Pougin).

изготовления кос отменного качества. По свидетельству новейшего биографа Массне, Жозе Брюира, хорошими косами считали раньше тирольские, но благодаря производственной деятельности А. Массне ими стали считать французские¹.

От первого брака А. Массне имел восемь детей. Никто из них не был причастен к искусству. От второго брака (с Аделаидой Руайе де Маранкур) родились дочь и три сына. Все они увлекались искусствами, один из сыновей стал Жюлем Массне².

Отец и мать Жюля приметно различались характерами, вкусами и даже политическими взглядами.

Алексис отличался трезвостью воззрений на жизнь, деловитостью и вдобавок сохранял бонапартистские симпатии. Аделаида, родом из Эльзаса, воспитанная под наблюдением герцогини Ангулемской, симпатизировала аристократии и Бурбонам. Она любила природу, искусства, хорошо играла на фортепиано, имела дар к живописи, была мечтательной и набожной. По-видимому, из Эльзаса она вынесла также вкус к немецкому и австрийскому романтизму (в частности, очень ценила музыку Шуберта, а ее сын считал впоследствии Шуберта «наилучшим мастером для развития музыкальной восприимчивости»³).

Надо думать, что воспитательские импульсы отца и матери слились в натуре Жюля естественно, без резких противоречий. Уже в детстве и отрочестве он сочетал мечтательность, нежность, чувствительность с живостью характера, упорством и организованностью⁴.

¹ J. Вгуг. Massenet. Lyon, 1964, p. 9 (в дальнейших ссылках сокращенно: Вгуг).

² Брюир справедливо высмеивает разноречивые данные о потомстве А. Массне. По сведению иных биографов Ж. Массне, его отец имел 20, 21 и даже 22 ребенка! (Вгуг, p. 10). Андре Коки насчитывает 23! (A. Coquis. J. Massenet. Paris, 1965, p. 13. В дальнейших ссылках сокращенно: Соquis).

³ Вгуг, p. 11.

⁴ По словам самого композитора, он на всю жизнь сохранил любовь к точным наукам (Mes souvenirs, p. 13).

Впечатления детства были контрастными. Сент-Этьенн (а семья вскоре поселилась в центре города, на площади Маренго, 4) — один из важных промышленных центров Франции — не располагал к поэтической созерцательности. Город был окутан дымами фабричных труб, сотрясался от грохота заводов. Сам композитор сообщает, что «родился при шуме тяжелых железных молотов... Мои первые шаги на пути музыки не сопровождались более мелодичным аккомпанементом»¹.

Но чрезвычайно даровитая натура смогла извлечь пользу и из такого звукового фона. Во-первых, Массне с детства очень чутко воспринял стимулы четкого, энергичного ритма. Во-вторых, он научился отвлекаться от шумных звуков, сосредоточиваться в самой неблагоприятной и беспокойной обстановке.

В этот же ранний период жизни Жюль имел и возможность соприкоснуться с поэзией природы — когда родители по воскресеньям увозили его за город, в пристанище отдыха. Там мать настойчиво и успешно прививала сыну любовь к цветам, деревьям, птицам, облакам, солнцу. Впоследствии обожание природы прошло через всю жизнь и все творчество Массне.

Ухудшение здоровья Алексиса Массне заставило его отказаться от работы в промышленности. Сильно пошатнулись и его материальные дела.

В самом начале 1848 года семья Массне переселилась в Париж², на улицу Бон (Beaune), где вскоре они стали свидетелями революции, разразившейся недалеко, по другую сторону Сены, у Пале Рояля. Любопытно, что именно 24 февраля, в день вспышки революции, Жюль получил первый урок фортепианной игры от своей матери.

Тревожные события сопутствовали приобщению ребенка к музыке. Около полутора лет спустя, 13

¹ Schneider, 1926, p. 13.

² По другим сведениям, мать переехала в Париж в 1847, а отец — в 1849 году (Bouvet, p. 7).

июня 1849 года квартира Массне стала кратковременным убежищем для фурьериста Виктора Консидерана, преследуемого полицией. Аделаида Массне не смогла отказать Консидерану из человеколюбия, хотя отнюдь не разделяла его политических взглядов. И вот ей пришлось спешно прятать Консидерана в чуланчик, когда раздались грозные удары в дверь. Вместе с Консидераном был спрятан и Жюль — из опасения, что он, в силу своего возраста, может невольно выдать тайну¹.

Упомянем попутно, что в год революции (1848), когда начались занятия Жюля музыкой, вышли в свет два литературных произведения, которые словом предвещали сюжеты будущих опер Массне, посвященных любви и неверности женщин. Это — «Дама с камелиями» А. Дюма-сына (превращенная автором в пьесу в 1852 году) и «Сцены из жизни богемы» А. Мюрге.

Великий исторический рубеж революции 1848 года открыл за собой неясные, смутные дали, полные борьбы и угроз. Кровавый террор июньских дней 1848 года, когда реакционность буржуазии, подавившей восстание рабочих, обнажилась с невиданной ранее определенностью, показал всему миру значение пролетариата как класса, призванного перестроить мир. По Европе бродил «призрак коммунизма».

Но государственный переворот Наполеона III (2 декабря 1851 года), приход к власти «Наполеона маленького» (по гневному определению В. Гюго) начали целую эпоху Второй империи, самым откровенным и самым материальным выражением которой явился пафос обогащения, погони за «добычей».

Стоит сосредоточить внимание на начале пятидесятих годов во Франции, и перед нами обрисуются симптомы промышленного переворота, лихорадоч-

¹ E. de Solenière. Massenet. Paris, 1897, p. 125 (в дальнейших ссылках сокращенно: Solenière). Возможно, что воспоминания об этом случае помогли Массне много лет спустя написать заключительную сцену «Терезы».

ного строительства, настойчивых попыток утвердить международный престиж Франции силой оружия. Встанут в памяти образы дельцов, карьеристов, биржевиков и спекулянтов, торжествующих преступников — вся галерея «деятелей» из эпопеи «Ругон-Маккаров» Э. Золя. И тут же, на другом полюсе, великолепно нарисованные тем же романистом картины бедствий народа, неисчислимых страданий обездоленных, оглуленных, выброшенных из жизни, картины глубочайшего разочарования в романтических идеалах прошлого.

Конечно, первая половина пятидесятых годов — это только начало «безумия и позора», которые с легкой руки Золя, стали броскими эпитетами этики Второй империи. Но признаки наступившей эпохи уже дают себя знать. Мы видим их и в искусстве — в мощном подъеме критического реализма Г. Курбе, бросающего официальной морали вызов за вызовом, в эволюции творчества В. Гюго, все более глубоко охватывающего образы народных страданий, в становлении искусства будущих «парнасцев», которых разочарованность влечет к культуре сдержанности, к пафосу формы, к «искусству для искусства».

Семейство Массне жило в Париже скромно. Отец болел и не мог добывать средства, мать стремилась поддержать семью, давая уроки музыки. Между тем Жюль все явственнее проявлял музыкальные способности и скоро встала задача — определить его в консерваторию.

Экзамен состоялся 10 января 1853 года¹, и Жюль, исполнив финал сонаты ор. 31 Бетховена, был принят в подготовительный класс фортепиано, руководимый Адольфом Лораном. 28 июня Жюль поступил в класс сольфеджио Огюстена Савара (1814—1881), опубликовавшего, кстати сказать, в этом же году курс гармонии.

¹ Schneider, 1926, p. 14. Сам Массне (вероятно, ошибочно) датирует приемный экзамен 9 октября 1851 года (Mes souvenirs, p. 16).

Став учеником консерватории, Массне вовлекся в систему типичных для нее постоянных учебных конкурсов, сопровождавшихся выдачей похвальных листов и премий. Успехи его вначале не были блестящими. В 1853 году он получил похвальный лист третьей степени за сольфеджио, в 1854 году — похвальный лист третьей степени за фортепианную игру (исполнив первую часть фа-минорной сонаты Шульгофа).

По воспоминаниям одного из родственников Массне, Жюль был в двенадцать лет «прелестным, чарующим и ласковым, экспансивным и застенчивым, мальчишеским и мечтательным, небрежным и «зубрилой», своевольным и шаловливым»¹, он отличался повышенной, обостренной чувствительностью. Этот конгломерат эпитетов кажется пестрым, но, по-видимому, верно характеризует подвижность и разносторонность характера Массне, которые впоследствии так выпукло проявились в его творчестве.

Начальный период пребывания Массне в Париже оказался недолгим. Здоровье отца ухудшилось, и было решено покинуть столицу. Местом жительства было избрано Шамбери в Савойе, почти в шести-стах километрах от Парижа.

По свидетельству биографа Массне, Юга Эмбера, семья прожила в Шамбери с 1 января по 31 августа 1855 года². Но переезд в Шамбери, вероятно, произошел несколько раньше, в конце 1854 года. Об этом свидетельствует факсимильное воспроизведение письма двенадцатилетнего Массне из Шамбери, датированного 1854 годом³. Содержание этого письма очень характерно. Мальчик слезно жалуется на оторванность от Консерватории, жаждет вернуться

¹ В г у г, р. 12.

² H. Imbert. Profils d'artistes contemporains. Paris, 1897, p. 135 (в дальнейших ссылках сокращенно: Imbert). Затем родители Массне переселились в Ниццу, ища лучший климат.

³ См.: A. Jullien. Musiciens d'aujourd'hui. Paris, 1892, p. 376—377 (в дальнейших ссылках сокращенно: Jullien, 1892).

в Париж, говорит о своих упорных занятиях, упоминает учителя Лорана.

Этот тягостный для Массне период «вынужденной дачной жизни» очень неточно датирован в его Воспоминаниях¹. По словам Массне, он пробыл в Шамбери «два долгих года». На самом деле, уже в мае или июне 1855 года Жюль бежал из Шамбери от родителей в Париж, но был возвращен при помощи полиции и жандармерии: его нашли в повозке мельника недалеко от Шамбери, на старой лионской дороге.

Возвращенный к родителям, Массне как будто примирился со своей участью, стал вновь усердно заниматься фортепианной игрой. Но Париж неотступно манил его, и вскоре ребенок бежал снова — на этот раз удачно².

Сколь бы ни было непродолжительным пребывание в Шамбери³, оно, судя по воспоминаниям композитора, дало ему немало впечатлений. Жюль не раз упивался чудесными пейзажами Савойи во время поездок по окрестностям, в частности в деревушку Шарметт, где некогда жил Ж.-Ж. Руссо. В Шамбери Массне познакомился с некоторыми фортепианными сочинениями Шумана и очень полюбил их, особенно пьесу «Вечером» (из «Фантастических пьес», соч. 12). Пылкий детский гнев вызывали у него замечания местных жителей, находивших в музыке Шумана «мерзкие фальшивые ноты».

По словам Массне, он в это время «носил до смешного длинные волосы, что было в моде у всех виртуозов, и этот пункт сходства соответствовал моим честолюбивым мечтам. Мне казалось, что запущенная шевелюра дополняет талант!»⁴.

¹ Mes souvenirs, p. 23—24.

² Imbert, p. 135. По другим сведениям, Массне второй раз отправился в Париж с согласия родителей (Vouet, p. 11).

³ В консерватории он числился отсутствующим с 24 января по 15 октября 1855 года (Imbert, p. 136).

⁴ Mes souvenirs, p. 24.

В Париже Жюль поселился у своей сестры, на улице Рошешуар (Rochecouart), на углу улицы Кондорсе. И сестра Жюля и ее муж (Пьер Поль Кавайе) были живописцами: сестра писала портреты, главным образом детские, а Кавайе — и тематические картины, имевшие успех на выставках.

Жюль еще оставался совершенным мальчишкой и, например, с восторгом оглашал в компании своих товарищей улицу Рошешуар пронзительными криками, приводившими в ужас целый квартал¹. Но вместе с тем он уже умел очень прилежно трудиться.

Возвращение в Париж, возобновление занятий в консерватории и постепенное расширение связей с художественными кругами французской столицы было великим благом для формирующегося таланта совсем юного Массне. Но материально ему пришлось туго, и он вступил на путь энергичной борьбы за признание и место в жизни.

Любопытные сведения о трудолюбии Жюля в это время сообщил в 1882 году в своих воспоминаниях замечательный французский писатель, участник Парижской коммуны, Жюль Валлес, который со школьных лет в Сент-Этьенне дружил со старшим братом Массне, а несколько позднее сотрудничал с ним в Париже, решив совместно написать комическую пьесу. Валлес и Массне-старший по вечерам собирались в ателье художника, чтобы заняться сочинением пьесы, а утром ровно в девять часов приходил Жюль, чтобы играть на фортепиано. «Этот пианистик 14 или 15 лет с глубоким взглядом носил длинные белокурые волосы. И, несмотря на все свое мальчишество, он наводил на нас робость и почти что внушал нам уважение — настолько был прилежен и трудолюбив, точен, как часы, приходя усеваться на свое «Руководство» и набрасываясь в неизменный час на инструмент с жестом ворожеи, отстраняющим все, что могло бы помешать его музыкальной горячности»².

¹ Schneider, 1926, p. 15.

² Там же, стр. 18.

Стремясь к независимости, Массне покинул квартиру сестры и поселился на улице Менильмонтан (Ménilmontant, № 5), на окраине Парижа, недалеко от кладбища Пер-Лашез.

Успехи на консерваторских конкурсах давались Массне с трудом. Правда, в 1856 году он получил похвальный лист первой степени за фортепианную игру, но в 1857 и 1858 годах на фортепианных конкурсах не был удостоен никакой награды. Лишь в 1859 году Жюль завоевал как пианист первую премию на консерваторском конкурсе, исполнив фа-минорный фортепианный концерт Ф. Гиллера (посвященный И. Мошелесу). Этот успех прочно закрепился в памяти композитора, который в своих Воспоминаниях кратко описал процедуру конкурса.

Интересно признание: «Уже в этом возрасте мною владел дух сомнения в успехе... и затем всю мою жизнь я избегал публичных генеральных репетиций и премьер, находя, что лучше узнать дурные новости... как можно позднее»¹.

Сыграв на конкурсе, Жюль побежал к себе, но был так взволнован, что не удержался и бегом направился обратно в консерваторию. По дороге он бросился в объятия товарища (Альфонса Дювернуа²), который объявил ему приятную новость. Отсюда Массне помчался на квартиру своего учителя А. Лорана, где его ждал чудесный подарок — оркестровая партитура «Свадьбы Фигаро» Моцарта. Некогда, на консерваторском фортепианном конкурсе 1822 года, Лоран, получивший первую премию, стал обладателем этой партитуры. Теперь он дарил ее своему ученику с самыми лучшими пожеланиями и большими надеждами на его успехи в искусстве³.

¹ Mes souvenirs, p. 26.

² Впоследствии известного профессора фортепианной игры в консерватории и композитора.

³ Справедливость требует добавить, что позднее Массне считал Лорана плохим учителем (см. письмо к сестре из Рима от 11 марта 1865 года — «Hommage à Massenet», Avon, 1962, p. 5; в дальнейших ссылках сокращенно: «Hommage à Massenet»).

Эпизод получения первой премии по фортепиано рисует уже ясно складывающийся характер Массне. Он пылок, темпераментен и крайне чувствителен к знакам внимания. Он жаждет ласки, сочувствия, признания, любви. Всякое одобрение приводит его в восторг, а всякая враждебность глубоко уязвляет, обескураживает, способна привести в отчаяние.

Заработки юного Массне не были обильными, ему с трудом удавалось сводить концы с концами. Он давал уроки сольфеджио и фортепианной игры, играл на фортепиано в кафе и на треугольнике в оркестре, затем стал литавристом в музыкальном театре на бульваре Тампль. Массне насмешливо сообщает, что, получая восемьдесят франков в месяц, он «был богат, как финансист... и счастлив, как холодный сапожник»¹.

Порою Массне выступал и как пианист в концертах, но это случалось редко. Сохранился, в частности, очень положительный отзыв об игре Массне, отмечавший как его склонность смущаться перед публикой, так и блестящие, поэтические качества его пианизма (речь шла о выступлении в сентябре 1858 года в Турнэ²).

Трудный период юности и молодости Массне имел, конечно, и свои положительные стороны. Работая в оркестрах и театрах, он слышал много разнообразной музыки, приобретал опыт инструментовки, постигал тайны театральной драматургии.

И в это время Массне, по свидетельству Викторена Жонсьера³, разделявшего некогда с ним превратности заработков в оркестрах, был «почти мальчишкой: безбородый, с маленьким вздернутым носом, высоким лбом, с длинными, откинутыми назад волосами, с бледным лицом, озаренным маленькими глазами, полными одновременно лукавства и доброжелательства»⁴.

¹ Mes souvenirs, p. 31.

² Sch neid e r, 1926, p. 16.

³ Композитора и критика, ревностного вагнерианца.

⁴ Sch neid e r, 1926, p. 20.

Живя на улице Менильмонтан по соседству с цирком, Массне изо дня в день наблюдал быт и нравы цирковых артистов. По воскресеньям, высунувшись из окна своей мансарды, он мог временами слышать нарастания и взрывы оркестровой музыки, которой дирижировал в цирке Падлу (то были знаменитые «Общедоступные концерты»). Публика, задыхавшаяся в переполненном зале, порою кричала «воздуха!» — и тогда сквозь открытые форточки звуки оркестра доносились внятно, волновали и увлекали.

«С моего насеста — название истинно — я аплодировал с лихорадочной радостью увертюре «Тангейзера», «Фантастической симфонии», музыке моих богов: Вагнера и Берлиоза»¹. Отправляясь по вечерам в музыкальный театр на бульвар Тампль «отбивать» свои литавры, Массне проходил мимо целой серии театров и театриков, сталкивался с неприглядной, бедственной и неряшливой жизнью статистов и статисток, заполнявших соседние улицы и переулки. «Блохи и микробы, — вспоминает Массне, — чувствовали себя там очень по себе; и даже в нашем Музыкальном театре фойе для оркестрантов было лишь старой конюшней, где в былое время давали приют лошадям, игравшим роли в исторических пьесах»².

Суровая школа жизни заставляла Массне проникаться уважением к простым людям, ценить рядовых слушателей больше, чем элиту искусства. И именно вспоминая это время, когда он с восторгом присутствовал, сидя в оркестре, на репетициях «Фауста» Гунно, Массне, между прочим, замечает, что пресса очень оспаривала «Фауста», но ему, однако, «так аплодировала милая публика, которая редко ошибается»³.

17 января 1860 года Массне был принят в класс гармонии Анри Ребера (1807—1880) и вскоре получил на конкурсе по гармонии похвальный лист первой сте-

¹ Mes souvenirs, p. 31.

² Там же, стр. 32.

³ Там же.

пени. В этом же году Массне стал посещать класс органа, руководимый старым органистом Франсуа Бенуа (1794—1878). 21 ноября 1861 года состоялось поступление Массне в класс композиции Амбруаза Тома (1811—1896), уже известного автора ряда опер, не достигнувшего, впрочем, вершин своей славы («Миньона» — 1866). В лице Тома Массне нашел внимательного и расположенного покровителя, впоследствии близкого друга.

Школьные успехи Массне между тем снова застопорились. Он не получил никаких наград на конкурсах по гармонии и по игре на органе в 1861 году.

Вероятно, один из этих неудач побудил Массне обратиться к его прежнему педагогу Огюстену Савару с просьбой давать ему частные уроки гармонии. Ходить приходилось далеко, пересекая чуть ли не полгорода, так как Массне жил теперь на Монмартре, а Савар — около Пантеона. На omnibus не было денег, уроки стоили дорого. Массне с трудом скопил три сотни франков для оплаты целой серии уроков, но Савар деликатно уклонился от получения денег, поручив Массне сделать за ту же сумму оркестровое переложение аккомпанемента из мессы А. Адана.

Конкурсные успехи Массне в классе А. Тома начали приметно двигаться в гору. В 1862 году он получил вторую премию по контрапункту. В этом же году принял участие в конкурсе на Большую Римскую премию¹. По условиям конкурса претендентов запирали на длительный срок в комнату («ложу»), снабдив их текстом для кантаты, — и там, в отрыве от внешнего мира, должна была сочиняться музыка. В 1862 году кантату предложили писать на текст поэ-

¹ Римские премии ежегодно присуждались Академией изящных искусств (одной из пяти академий, составляющих Институт Франции) живописцам, скульпторам, архитекторам, композиторам, граверам. Большая Римская премия давала композиторам право на пятилетнюю стипендию, жизнь за границей (два года в Риме на вилле Медичи и год в Австрии и Германии) и постановку одноактной оперы в Париже. Лауреаты Римской премии должны были регулярно отчитываться сочинениями.

та Эдуарда Монне (под названием «Луиза из Мезьера»). Запертый в своей «ложе» 17 мая, Массне долго не мог себя заставить сочинять и отделялся на смешливыми надписями на стенах. Все же в двадцатых числах мая его воображение заработало и в начале июня музыка кантаты была готова. Но она удостоилась не премии, а лишь почетного упоминания. Массне было предоставлено право на следующий год снова принять участие в конкурсе.

За время обучения Массне в Консерватории характерные черты социальных, идеологических и художественных тенденций Второй империи успели раскрыться.

На Всемирной выставке 1855 года в Париже (ее посетило пять миллионов) Франция демонстрировала успехи своей промышленности, гордясь локомотивами, продуктами химии, электричеством.

Правительство не уставало подчеркивать блага мира и процветания страны. Металлическая скульптура, изготовленная для стола Наполеона III в 1855 году, изображала торжествующую Францию с венками в обеих руках, окруженную Религией, Правосудием, Согласием и... Силой. Воин на колеснице Силы недвусмысленно давал понять всей своей позой, что мир миром, а война войной.

Жажда обогащения, блеска, роскоши владела французским обществом. Во второй половине пятидесятых годов началась решительная перепланировка Парижа, предпринятая по указанию правительства бароном Жоржем Османом, префектом департамента Сены. При этом жестоко страдали бедняки, простой люд, выселяемые в предместья, тогда как дельцы, спекулянты, подрядчики безудержно наживались. Сам Осман в рапорте Муниципальной комиссии цинично заявил о целях перепланировки: «открыть большие здания... так, чтобы придать им вид более приятный для глаза... и облегчить защиту в дни мятежа... Обеспечить общественное спокойствие созданием больших бульваров, которые позволили бы циркулировать не только воздуху и свету, но и войскам, сделали бы

посредством искусной комбинации народ более здоровым и менее расположенным к бунту»¹.

Но в результате перепланировок полиция, конечно, выигрывала, а искусство страдало. К. Маркс с гневом заклеил «вандализм Османа, уничтожившего исторический Париж, чтобы очистить место Парижу проходимцев!»².

Буржуазность, мещанство наступали, и французское общество все более отчетливо выказывало свои полюсы богатства и нищеты. Как и всегда, в архитектуре с особой наглядностью выступили идеи господствующего класса. Началось строительство многих сооружений, призванных поразить своей монументальностью, но свидетельствовавших прежде всего о падении вкуса. Так, павильон Ришелье в новом Лувре, возведенный в 1857 году, страдал изысканностью, архитектурными излишествами, а храм святого Августина (1860—1870) ошарашивал тонких ценителей архитектуры эклектическим сочетанием каменных и железных конструкций. В 1863 году стали возводить помпезное здание Большой оперы (архитектор Шарль Гарнье).

Экономический кризис 1857 года потряс основы Второй империи, но лихорадка капиталистического предпринимательства вскоре запылала с новой силой. В стране было до трех миллионов нищих, около шести миллионов людей, не обеспеченных прожиточным минимумом. Но блеск золота казался все нестерпимее. Правительство хотело красоваться и прошлым — в 1858 году Наполеон III отпустил громадные средства на восстановление и реконструкцию грандиозного средневекового замка Пьерфон, лежавшего в развалинах. Так буржуазия стремилась присвоить величие феодальных преданий, внося, однако, во все свои деяния дух меркантильности и расчета.

Но ничем нельзя было замазать остроту внутрен-

¹ Paris. La documentation française, 1963, p. 23.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2-е, т. 17, стр. 363.

них социальных и идейных противоречий. Они звали, кричали, сочлились кровью.

Буржуазии противостоял народ — бедствующий, бесправный, но покоряюще сильный в своей строгой простоте. В ряде «Прачек» О. Домье, в вариантах его картины «Вагон третьего класса» сквозь внешнюю «безобидность» сюжетов просвечивали затаенные народные силы.

Между тем среди художественной интеллигенции все явственнее созрел протест против пошлости, ничтожества, гнилости буржуазного строя, прозаичности мещанского существования. Блюстители порядка Второй империи не прощали этого. И закономерно, конечно, что выход в свет в 1857 году двух замечательных произведений, разоблачающих буржуазию и буржуазность, — «Мадам Бовари» Г. Флобера и «Цветов зла» Ш. Бодлера — вызвал судебные процессы против авторов, обвинения их в безнравственности.

Французская музыка в это смутное и тревожное время искала новых путей. Старые романтические идеалы (а равно и романтический пафос) были дискредитированы наступлением мещанства. Вместе с тем музыка (в силу присущего ей преобладания возможностей утверждения над возможностями отрицания) лишь с малым успехом могла обратиться к критике общественных порядков, чем столь успешно занимались и литература и живопись.

Надо было найти новые положительные точки опоры, и они нащупывались — например, в увлечении Г. Берлиоза неоклассической гармонией образов («Детство Христа» — 1854, «Троянцы» — 1856—1859), в «простодушности» «Диноры» Дж. Мейербера (1859). Стоит, пожалуй, упомянуть и «Манон Леско» Д. Ф. Э. Обера (1856): самое обращение композитора к такому сюжету оказывалось симптоматичным, хотя, будучи уже на исходе своих творческих сил, он, конечно, не смог обосновать новые тенденции.

Большой успех «Фауста» Ш. Гуно (преьера 19 марта 1859 года) явился очень и очень закономерным. Гуно смело, решительно и надолго утверждал

принципы так называемой «лирической оперы», и, конечно, не только самый принцип лиризма, но и прежде всего конкретные признаки лирики. Таковые в жанре оперы, основанном Гуно, были связаны с утверждением любовной страсти в ее столкновении с жизненными препятствиями и догматами религии. Конфликт чувственного и морального, влечения и долга, соблазна и этических норм был уже с поразительной ясностью не только установлен, но и развит в «Фаусте» Гуно, что сделало эту оперу основополагающей для продолжительного исторического периода. Выделились в «Фаусте» и весьма характерные соприкасания, взаимопроникания религиозного и чувственного — конфликтность сопровождалась уступчивостью, попыткой примирить некие противоположности, найти среднюю линию, «золотую середину» морали. В конце концов чувственность оправдывалась, но и для религии оставалось место. Выдвигался во всей системе образов своеобразнейший принцип «грешного благочестия». Как мы увидим ниже, ему отдал богатую дань Массне.

К началу 60-х годов герой нашего очерка, совсем юный и неопытный, еще не успел установить сколько-нибудь многочисленных и углубленных творческих связей с представителями французского и зарубежного искусства. Он взирал с восторгом и благоговением на Берлиоза, Обера, Гуно, Тома.

Случайные, мимолетные встречи в 1861 году с Р. Вагнером¹ не привели к знакомству.

Любопытно, что Массне в юности был знаком с Анри Мюрже (1822—1861), автором «Сцен из жизни богемы», он даже лично знал прототипов героев этого произведения — Шонара и Мюзетты. И именно данное обстоятельство чрезмерной натуральности восприятия заставило Массне впоследствии отказаться от написания оперы на этот сюжет, хотя, по его признанию, «мне казалось, что никто более меня не был

¹ Mes souvenirs, p. 204.

создан для того, чтобы стать композитором «Жизни богемы»¹.

В последние годы обучения в консерватории Массне, помимо кантаты «Луиза из Мезьера», написал ряд других произведений, некоторые сведения о которых сохранились. Любопытно, в частности, что в начале 1860 года Массне сочинил пьесу для мужского хора, посвященную войне 1812 года (на слова Эмиля Моро)². В 1861 году возникла большая концертная фантазия на темы «Пророка» Мейербера.

1863 год начался для Массне печально: 1 января в Ницце умер его отец. Но этот же год ознаменовался большими удачами юного композитора. Массне получил первую премию по контрапункту, а затем и Большую Римскую премию.

На этот раз перед конкурсантами была поставлена задача написать кантату «Давид Риццио» (на текст Гюстава Шукке). Отправляясь в «ложу», претенденты на премию должны были оплачивать свое содержание и прокат фортепиано. Денег у Массне не было. Он пошел заложить свои золотые часы, с которыми не расставался со времени первого причастия. Но под залог маленьких часов дали всего шестнадцать франков!

К счастью, Массне не нуждался в прокате фортепиано — уже в это время он развил в себе способность писать музыку при посредстве внутреннего слуха. Тем более раздражали его в «ложе» (даже несмотря на привычку к шумам) звуки, доносившиеся из соседних комнат, где его сотоварищи били по клавишам и пели во все горло, вымучивая музыку³.

Запершись в «ложе» 16 мая, Массне, как и в прошлом году, долгое время не мог настроиться на сочинение музыки и снова делал на стенах насмешливые надписи. Вдобавок ему нездоровилось.

Тем не менее к положенному сроку кантата была написана, а затем исполнена оперными артистами.

¹ Mes souvenirs, p. 167.

² В г у г, p. 14.

³ Mes souvenirs, p. 34.

С трепещущим сердцем отправился Массне бродить по Парижу в ожидании приговора жюри. Но не выдержал. Едва пробило пять часов вечера, как он устремился к зданию Академии. Под сводом увидел группу трех беседующих — Берлиоза, Тома и Обера.

«Бегство было невозможно, — вспоминает Массне. — Они стояли передо мной, почти загораживая мне дорогу.

Мой горячо любимый учитель, Амбруаз Тома, приблизился ко мне и сказал: «Поцелуйте Берлиоза, вы во многом обязаны ему вашей премией!» — «Премия! — воскликнул я растерянно с лицом, озаренным радостью. — Я получил премию!!!» Я поцеловал Берлиоза с несказанным волнением, затем моего учителя и, наконец, Обера...

Обер меня ободрил, но нуждался ли я в этом? Затем он сказал Берлиозу, указывая на меня:

«Этот проказник преуспеет, когда у него будет меньше умения!»¹.

Что значили эти слова? То ли, что Массне должен писать свободнее, меньше оглядываясь на установленные правила? Вероятно, да. Почтенный директор консерватории, превосходно знавший как цену традиции, так и секреты успеха у публики, по-видимому, предостерегал юношу от излишнего благоразумия.

Так или иначе, но жизнь Массне вступила в новый период: он делался более самостоятельным, чем когда-либо, ученичество кончилось, и ему вскоре предстояло выйти на суд слушателей.

¹ Mes souvenirs, pp. 35—36.

Глава 2

В РИМЕ. ПОЕЗДКИ. ПЕРВЫЕ УСПЕХИ

По дороге в Рим Массне навестил 1 января 1864 года мать (жившую в Бордигере, недалеко от Ниццы), затем побывал в Генуе, Милане, Вероне, Падуе, Венеции, Пизе, Флоренции и других городах. Он прибыл в Рим полный впечатлений.

«О, эти два восхитительных года, проведенные в Риме, на милой вилле Медичи, эти бесподобные годы, воспоминание о которых еще трепещет в моей памяти и помогает мне даже ныне отталкивать пагубное воздействие упадка духа! — в Риме я начинал жить. Это там, во время радостных прогулок в компании моих товарищей — музыкантов, живописцев или скульпторов — и в наших беседах под дубами виллы Боргезе и под соснами виллы Памфили я почувствовал первые порывы восхищения природой и искусством. Какие чудесные часы мы провели, бродя в музеях Неаполя и Флоренции! Какие утонченные и меланхолические переживания заставил нас испытывать таинственный сумрак церквей Сиены и Ассизи! Как быстро забывался Париж с его театрами, шумной толпой, лихорадочной жизнью!..»¹

Столь восторженно вспоминал Массне много лет спустя свое первое пребывание в Италии. И это не

¹ Schneider, 1926, pp. 28—29.



Ж. Массне в Субиако записывает
наигрыш пастуха.
Набросок Шаплена

пустые слова, но выражение истинных симпатий, оставшихся в дальнейшем неизменными.

Массне влечет природа. Вероятно, он не прав, указывая, что заметил ее только в Италии,— есть все основания полагать, что любовь к природе развилась у Массне уже в детстве. Но, видимо, жизнь в Италии способствовала особенному расцвету этой любви (хотя бы по контрасту с миновавшими годами материальных лишений и скудного существования в Париже). Особенно примечательно великое стремление Массне к ласке юга, к свету и теплу, которые столь же оживляли этого крайне впечатлительного человека, сколь сумрак и ненастье угнетали его¹.

¹ Кстати сказать, по Италии Массне ездил много — он посетил, в частности, весной 1865 года Неаполь и окрестности. Впечатления оказались чрезвычайно богатыми и разнообразными. (*Mes souvenirs*, p. 56).

Не менее важна любовь Массне к произведениям искусства, также сыгравшая большую роль в эстетике его музыкального творчества.

И, наконец, в цитированном высказывании зафиксировано по меньшей мере скептическое отношение композитора к шуму и суете парижской жизни, которые и позднее всегда казались ему лишь неизбежными, но отнюдь не желанными.

В Риме творчество Массне стало интенсивно развертываться. Уже в 1863 году он пишет Большую концертную увертюру и Реквием для голосов с сопровождением органа, виолончелей и контрабасов, а в 1864 году «Воспоминание о римской Кампанье». Повидимому, в 1864 и 1865 годах сочинялись Первая сюита для оркестра и симфоническая сюита «Помпейя» (их мы коснемся ниже).

Живя в Риме, Массне встречался с Ф. Листом, который стал невольным сватом молодого композитора. Не будучи в состоянии продолжать занятия с молодой девушкой Констанцией (Нинон) Орри де Сент-Мари¹, Лист поручил Массне обучать ее фортепианной игре. Однако Массне почти внезапно и пылко влюбился в свою ученицу. Он положительно боготворил ее и, повесив портрет Нинон в своей комнате на вилле Медичи, каждый день украшал его свежими цветами. Вряд ли можно сомневаться, что эта мечтательная и восторженная любовь сказалась на кристаллизации в творческом сознании Массне тех женских образов, которые стали позднее типичными для его музыки.

Любовь оказалась взаимной, но встретила временное противодействие родителей, опасавшихся небезопасности композитора.

17 декабря 1865 года Массне выехал из Рима. После поездки по Италии он навестил Германию и Австро-Венгрию, жил в Будапеште, где написал фор-

¹ Она происходила из очень культурной семьи: ее кузен Жюль Армэнго (1820—1900) стал в 1855 году организатором струнного квартета, брат ее был живописцем. Массне познакомился с Нинон в 1864 году.

тепианные пьесы, впоследствии послужившие основой Второй сюиты для оркестра (с подзаголовком «Венгерские сцены»).

В Париж Массне возвратился в начале 1866 года. В кармане его оставалось всего два франка. Пришлось на эти деньги купить зонтик, так как французская столица негостеприимно встретила сильным зимним дождем. Зато встреча с сестрой была радостной¹.

Массне предстояло бороться за широкое общественное признание. Но он был полон жизнерадостности, творческой энергии, а горячая любовь к невесте безмерно увеличивала его силы.

В Париже между тем вспыхнула эпидемия холеры. Массне заболел, и соседи боялись его навещать. В эти трудные дни чрезвычайно тронул визит Амбруаза Тома, пришедшего со своим врачом. К счастью, болезнь оказалась несерьезной и Массне вскоре поправился.

Свадьба Массне и столь нежно любимой им Нинон состоялась 8 октября 1866 года в маленькой церкви Авона (около Фонтенбло). Счастливая супружеская пара поселилась в Париже в доме № 14 на ул. Тэтбу (Taitbout), вблизи от строящегося здания Оперы.

Материальное положение новой семьи Массне оставалось стесненным, и лауреату Римской премии пришлось снова наняться литавристом. К этому времени относится занятный случай, характеризующий не только находчивость Массне (которой он всегда отличался), но и свойственный ему темперамент, а равно и живое чувство театральности. В театре Порт-Сен-Мартен играли некую пьесу под названием «Наполеон», а Массне сидел за литаврами. И вот статист, исполнявший роль Наполеона, замедлил с появлением на сцене, несмотря на приветствующие его крики. Массне внезапно нашел выход: он выразил образ отсутствующего императора громким ударом в

¹ Mes souvenirs, p. 67.

литавру. Эффект драматургической ситуации был спасен, дирижер и директор поздравили литавриста¹.

По-видимому, к 1866 году относится начало знакомства Массне с поэтом Арманом Сильвестром (1837—1901), в поэзии которого композитор нашел близкие ему тона изящества и мечтательности. Уже в 1866 году возник цикл романсов Массне на слова Сильвестра под общим заглавием «Апрельская поэма» (посвященный Э. Рейеру). Этот цикл, задающий тон серии других («Поэма воспоминаний», «Октябрьская поэма», «Зимняя поэма»), полон тонкой поэзии. Любопытна свобода его построения. Тут и чередование кусков фортепианной музыки с декламацией, и романсовые номера. Цикл спаян единством образов — очень затаенных, колеблющихся между надеждой и печалью. Музыка чаще всего звучит вполголоса, а временами и шепчет. Тихо, неприметно, вкрадчиво наступает весна, и так же распускается любовь. И весна и любовь полны очарования. Но они недолговечны, и от них остается одно воспоминание...

Трудно охарактеризовать прелесть «Апрельской поэмы». Жорж Санд называла А. Сильвестра «спиритуалистом вопреки себе»². И действительно, в его поэзии неразрывно сплетались мечтательно-идеалистические и чувственные элементы. Но именно это сделало его близким соответствующим качествам мироощущения Массне. Цикл «Апрельская поэма» отмечен редкой конгениальностью авторов. Что же касается музыки, то применительно к ней можно уже говорить о зрелости некоторых важных сторон вокальной лирики Массне. Ощущение жанра романса как миниатюры было у Массне всегда очень чутким, и легкость, хрупкость его романсового стиля явственно отличаются от гораздо более импульсивного и насыщенного лиризма его опер. Столь характерное для романсов Массне сочетание простоты с изысканностью, и старофранцузских традиций с предымпрессионист-

¹ Schneider, 1926, p. 33

² См. там же, стр. 34.

ской утонченностью образов уже явственно выступает в «Апрельской поэме»¹.

Среди ранних сочинений Массне некоторые представляют тот или иной особый интерес. По совокупности эти сочинения играют главную роль в подготовке путей оперного творчества. В инструментальных опусах Массне особенно тяготел к звукописи, жанровой характерности, формируя основы оперного оркестрового мышления. В романсах он создавал опыты вокальной лирики, подготавливаясь к решению оперных образных задач. Произведения Массне для фортепиано уже тогда играли побочную роль, хотя и в них всплывали некоторые значительные творческие находки.

Симфоническая сюита «Помпейя»², сочиненная в Риме, была исполнена в Париже (в Казино) 24 февраля 1866 года под управлением Арбана³. В прессе («La Revue et Gazette musicale») появился очень сочувственный отзыв⁴. Указывалось, что музыка сюиты «могла бы быть подписанной Берлиозом». Рецензент особенно отмечал картинность образов, ловкость инструментовки. Позднее музыку этой сюиты Массне частично использовал для «Эриний»⁵.

В 1866 году Массне написал цикл из десяти фортепианных пьес под общим заглавием «Этюды стиля и ритмов». Цикл состоял из Ноктюрна, Марша, Баркаролы, Ригодона, Мелодии (с темой будущей зна-

¹ Моментами (особенно в финале) дают себя знать и шуманизмы.

² В составе четырех частей: Прелюдия; Гимн Эросу; Погребальный хор; Вакханалия.

³ По-видимому, Иозефа Арбана (1825—1889), известного французского корнетиста того времени, профессора Парижской консерватории.

⁴ *I m b e r t*, pp. 145—146.

⁵ Кстати сказать, в Казино была исполнена и Концертная увертюра Массне, посвященная Арбану. Позднее Массне подарил экземпляр этой увертюры одному своему коллеге, назвав ее насмешливо «тухлятиной моего младшего брата» (*I m b e r t*, p. 144).

менитой «Элегии»¹), Сальтареллы, Старой песни, Легенды, Фугетты и Перезвона. За эти пьесы Массне получил от издателя Жиро двести франков — свой первый композиторский гонорар².

Сочиненная в Риме Первая сюита для оркестра была исполнена в Париже в концертах Падлу 24 марта 1867 года и 2 февраля 1868 года. Вторичное ее исполнение вызвало любопытную полемику. Критик А. Вольф в статье от 4 февраля (в «Figaro») выразился о сюите довольно насмешливо. Тогда композитор Теодор Дюбуа (получивший Большую Римскую премию в 1861 году) вступился за Массне. «Figaro» в номере от 9 февраля опубликовала письмо Дюбуа, требующее от Вольфа обоснования его суждений. Вдобавок сам Массне обратился с письмом к Вольфу, высмеивая его оплошности (Вольф даже назвал сюиту Массне симфонией), и весьма задорно, хотя и безобидно, задел Вольфа словами, что он подвержен ошибкам, «как и все умные люди, в чем они не отличаются от дураков»³. Неожиданный шум вокруг Первой сюиты Массне в известной мере способствовал росту популярности начинающего композитора.

Ныне Первая сюита для оркестра Массне⁴ вряд ли может вызвать особые восторги. Она обнаруживает и несомненное умение, и некоторые признаки темпераментной индивидуальности (выраженные, например, эмоциональными контрастами), и отдельные своеобразные детали. Но слишком дают себя знать нейтральность, вялость тематизма, а равно и намерение показать технику контрапункта и оркестровки.

При содействии Амбруаза Тома, директора театра Комической Оперы поручили Массне написать одно-

¹ По утверждению Шарля Буве, Массне написал «Элегию» еще в бытность учеником Консерватории (Bouvet, p. 29). Но это утверждение бездоказательно.

² Mes souvenirs, p. 70.

³ Imbert, pp. 147—150; Schneider, 1926, pp. 277—280.

⁴ В ней четыре части: 1) Пастораль и фуга; 2) Вариации; 3) Ноктюрн; 4) Марш и стретта.

актную оперу (на постановку которой он имел право как лауреат Римской премии). От известия о таком предложении у Массне «голова закружилась от счастья»¹, и он с восторгом принялся сочинять комическую оперу «Двоюродная бабушка» на либретто Ж. Адени и Ш. Гранвалле.

«Как я был горд, — вспоминает Массне, — получать мои первые бюллетени репетиций и садиться на то же самое место на этой знаменитой сцене, которое ведали Буальдьё, Герольд, Обер, Амбруаз Тома, Виктор Массе, Гуно, Мейербер!..»²

Сюжет оперы был чисто развлекательным, он повествовал о том, как маркиз Кердрель вернулся из Африки в Бретань за получением наследства своего двоюродного дедушки и... женился на двоюродной бабушке Алисе, которой оказалось всего двадцать лет.

Премьера состоялась 3 апреля 1867 года и прошла с накладками, вызвавшими смех в зале³. Но музыка понравилась живостью, легкостью. В увертюре с самого начала обнаружился интерес Массне к ладовым краскам — миксолидийским оборотам, гармоническому мажору. Куплеты служанки заставили бисировать, тепло были приняты романс и дуэт.

Все же Эрнест Рейер, давая отчет о спектакле («Journal des Debats», 18 апреля 1867 года), отметил: «Я нашел в этом маленьком акте превосходные качества мелодии, очень умелое обращение с оркестром, куплеты, полные задора и остроумия, но я бы имел очень неточное представление о таланте г. Массне, если бы мне пришлось судить о нем по этому несложному образцу»⁴.

«Двоюродная бабушка» выдержала семнадцать представлений. Ее партитура не была напечатана, а рукопись погибла во время пожара театра Комической Оперы в мае 1887 года.

¹ Mes souvenirs, p. 73.

² Там же, стр. 73—74.

³ Маркиз обратился к затылку незнакомки, назвав его лицом, а под конец сцену перебежала кошка...

⁴ Schneider, 1926, p. 59.

Весной 1868 года у Массне родилась дочь. Очень значительным событием этого же года в жизни композитора явилось его знакомство с издателем Жоржем Гартманом, который принял самое живое участие в творческой судьбе Массне. Гартман — «крупный белобрысый малый, толстощекий, тщеславный, с победоносным видом и невозмутимым обращением»¹ — был энергичным деятелем, связанным не только с издательством, но и с организацией концертов.

После бесплодного обращения к ряду издателей, не хотевших рисковать публикацией сочинений малоизвестного автора, Массне нашел в лице Гартмана друга и вдохновителя, безгранично поверившего в его талант.

«Активный, предприимчивый, даже дерзкий, Гартман с целью выдвинуть композиторов, которых он издавал, содействовал основанию концертов Колонна»². В магазин и контору Гартмана на площади Мадлен стремились многие, искавшие работы и успеха на поприще музыкального театра. Здесь бывали композиторы (в их числе Т. Дюбуа, Э. Гиро, Л. Делиб, А. Хольмес, Б. Годар), либреттисты, антрепренеры, певцы и певицы, журналисты, критики...

Порою во время разговоров и пересудов толпившихся у Гартмана посетителей «внезапно некий, еще молодой композитор выходил изящной и нервной походкой из двери, скрытой под стенным ковром. Эта таинственная дверь вела в рабочий кабинет, ему принадлежавший, где лихорадочно готовились театральные дела. Несмотря на спешку и заботы, этот композитор всегда улыбался; он пожимал всем руки с неутомимым сочувствием и возобновляющимся удовольствием; он сыпал бутадами, шутливыми замечаниями, остроумными словечками и даже каламбурами, а затем быстро исчезал в своей приемной, увлекая за собой то ожидавшего его антрепренера, то актера,

¹ А. В г у н е а u. Massenet. Paris, 1935, p. 21 (в дальнейших ссылках сокращенно: В г у н е а u).

² А. В о s c h o t. Bruneau et Massenet («Le Menestrel», 1937, № 7, p. 53).

просящего о предоставлении роли, то светскую певицу, которая хотела спеть мелодию и получить — как она уверяла — драгоценные указания маэстро»¹. Это был Массне.

В 1867 году, на конкурсе на кантату по случаю Всемирной выставки Массне потерпел поражение (премия досталась К. Сен-Сансу). В 1869 году состоялся новый конкурс, организованный Оперным театром, — предстояло написать оперу «Кубок Фульского короля». И снова неудача — премию присудили дирижеру и композитору Э. Диазу де ла Пенья. Не легко было пережить непристроенность тысячи страниц оперной партитуры. Массне нашел выход лишь в том, что затем на протяжении тридцати лет черпал из этой рукописи материалы для других сочинений!²

Как мы видим, Массне пришлось много трудиться на путях к признанию и славе — зачастую без видимых успехов, испытывая гнетущие поражения.

За четыре года его жизни в Париже после возвращения из Рима Вторая империя все более стремительно катилась к катастрофе. Обострялись социальные противоречия, накалялись политические страсти, борьба классов становилась все более острой и грозной, ухудшалось международное положение Франции, нависала война.

В. Гюго, после эпопеи «Отверженных», законченной в 1862 году, вернулся в «Тружениках моря» (1867) к теме народа, но вновь (как и в «Отверженных») решал ее жертвенно. Братья Гонкуры, также обращаясь к образам социальных низов, двигались, однако, в сторону натурализма и импрессионизма. Стало выделяться сердечное дарование А. Доде, так ярко выступившее в «Малыше» (1868) и «Письмах с моей мельницы» (1869). Между тем все настойчивее заявлял о себе Ф. Коппе, разменявший народность на мещанскую сентиментальность. В «Галантных празднествах» П. Верлена (1869) наметились тенденции

¹ A Boschot. Цит. статья, стр. 53.

² Mes souvenirs, p. 80.

новой эпохи символистской и импрессионистской поэзии.

Роскошь и цинизм Второй империи нашли свой триумф и одновременно осмеяние в феноменальном успехе «Герцогини Герольштейнской» Ж. Оффенбаха во время Всемирной выставки 1867 года. В этом же году премьеры «Ромео и Джульетты» Гуно, «Пертской красавицы» Бизе и «Гамлета» Тома явились очень многозначительными. Они указывали и на успехи нового типа лирической оперы, и на выработку тонкой, колоритной жанровости (вспомним цыганский танец из «Пертской красавицы»).

А из-за Рейна звучало манящее пение сирен вагнеровской музыки: в Мюнхене состоялись премьеры «Тристана и Изольды» (1865), «Нюрнбергских мейстерзингеров» (1868), «Золота Рейна» (1869), «Валькирии» (1870).

Во время войны 1870—1871 годов Массне поступил добровольцем в национальную гвардию (с ним вместе служил Викторьен Сарду). События войны, осады столицы и Парижской коммуны, судя по дошедшим до нас сведениям, были восприняты Массне лишь как тягостные бедствия, без глубокого проникновения в их суть.

В Воспоминаниях Массне писал по поводу событий 1870—1871 годов: «Это была война, война со всеми ее страхами и ужасами, которой суждено было залить кровью землю нашей Франции!.. Я вернусь к событиям моих воспоминаний, только миновав ужасный год. Я не хочу оживлять в памяти столь жестокие времена...»¹.

«Май 1871 года! — все же вспоминал Массне. — Восстание было тогда в полном разгаре, почти что наступили последние судороги Коммуны...». И тут же внимание Массне покидало общественные события, прикованное образом Обера, прогуливавшегося по улицам мятежного Парижа. Старый, смертельно больной композитор вымолвил усталые, печальные

¹ Mes souvenirs, p. 81.

слова: «Ах, я слишком долго прожил!» — и прибавил с легкой улыбкой: «Не нужно никогда злоупотреблять ничем!»¹.

«Коммуна испускала последнее дыхание своего господства, когда мы все собрались в нашем семейном жилище в Фонтенбло². Париж дышал наконец после долгого периода тревог; он успокаивался понемногу»³. Эти краткие высказывания не требуют пространных пояснений. Массне, разумеется, совершенно не понял исторического и социального значения Коммуны, ее события сливались в его памяти с событиями бедствий войны в один кошмар безотрадных, леденящих душу впечатлений.

В 1869—1871 годы Массне немало сочинял, но ряд проектов остался неосуществленным.

Так, в 1869 году Массне работал над оперой «Манфред» (сюжет поэмы Байрона, либретто Жюля Эмиля Рюэлля). В 1870 году сочинил (или закончил) оперу «Медуза». По словам Ю. Эмбера, это сочинение «положило на музыку патриотические крики народа, отзвуки «Марсельезы», но также и грустные воспоминания о наших поражениях»⁴. По словам Л. Шнейдера, в «Медузе» отразились события войны, «ужасного года»⁵. Но Массне в Воспоминаниях поче-

¹ *Mes souvenirs*, p. 17.

² Речь идет об Авоне, где состоялась свадьба Массне, где он жила летом, купив виллу на проспекте Фонтенбло, 64, с 1871 по 1882 годы и где сочинил много музыки (см. об этом сборник «*Hommage à Massenet*»).

³ *Mes souvenirs*, p. 83.

⁴ *Imbert*, p. 153. Эмбер опирается на высказывания самого Массне (сравни русский перевод статьи Массне — «Как я сделался композитором» — «Театральная газета», СПб., 1893, № 25). Эта автобиографическая статья была опубликована в «*Scribner's Magazine*», а затем в «*Revue illustrée*» 15 января 1893 года и в «*Lecture*» 10 июня 1896 (*В о и в е т*, p. 51). По другим сведениям, эти первичные воспоминания Массне были опубликованы около 1890 года в «*Annales politiques et littéraires*», а затем перевод появился в ноябрьском номере лондонского журнала «*Century illustrated Monthly Magazine*» за 1892 год (*Р о и г и н*, p. 13).

⁵ *Schneider*, 1926, p. 265.

му-то относит сочинение «Медузы» к периоду лета 1869 — лета 1870 годов и ничего не говорит о содержании этой оперы¹. Так или иначе, но «Медуза» не была поставлена, и ее музыка, по-видимому, послужила материалом для последующих опер.

В 1870 году были задуманы еще две оперы: «Медея» и «Тамплиеры», но первая из них осталась в проекте, а вторую Массне начал, но бросил писать, опасаясь близости к Мейерберу².

В 1870-1871 годах Массне сочинил симфонию (напомним, что в это время новейшая французская симфония уже была представлена опусами Сен-Санса и Бизе). Однако, судя по признаниям самого Массне, симфония его не удалась. Вот что он рассказывал много позднее Артюру Пужену³:

«Я сочинил симфонию по правилам во время осады Парижа; позднее я попросил Падлу попробовать ее в оркестре и увидел, что вступил на совершенно ложную дорогу. И я отказался от исполнения моей симфонии. Написанная почти целиком в миноре, она была сумрачно печальна и носила отпечаток скорби. Однако я могу заверить, что идеи, под впечатлением которых мы жили в эту мучительную эпоху, не возымели в данном плане никакого воздействия на мое сознание; сочинение оказалось плохим, так как должно было быть таким. К тому же я полагаю, что у меня нет склада симфониста: чтобы сделать хорошую симфонию, не требуется иметь много музыкальных идей, но следует искусно развивать идеи, пространно пользоваться ими, играть ими и, если можно так сказать, извлекать из них все, что они способны дать. Моя натура отнюдь не такова: мне, напротив, надоедает разжижать мою мысль, дробить ее, гнаться за ней без остановки и возвращаться к ней во что бы то ни стало. Я чувствую потребность выражать музыкой то, что мне хочется, сильно и кратко; моя музы-

¹ *Mes souvenirs*, p. 81.

² Там же, стр. 96.

³ Которого, кстати сказать, ценил как выдающегося исследователя (*Mes souvenirs*, p. 309).

кальная речь сжата, энергична, и если бы я захотел выражаться иначе, я перестал бы быть самим собой. Итак, я считаю себя более созданным для оперы, чем для симфонии»¹.

Трудно, конечно, поручиться за точность этой записи высказываний Массне, но думается все же, что она верно фиксирует очень существенные черты его творческой эстетики.

В 1871 году возникли романсовые циклы Массне: «Поэма воспоминаний» (на слова А. Сильвестра) и «Октябрьская поэма» (на слова Поля Коллена). В первом из этих циклов отразились драматические переживания войны и тягостных утрат (кстати сказать, Массне горестно пережил смерть блестящего живописца Анри Реньо в кровопролитной битве при Бузенвале — 19 января 1871 года).

Цикл «Октябрьская поэма» состоит из прелюдии и пяти номеров. Музыка этого цикла полна нежной и усталой печали. Но сумрак ее временами рассеивается порывами сердечного чувства. Первая часть № 2 примечательна регистровыми разрывами партий правой и левой рук в фортепианном сопровождении. Это — тонкий лирический пейзаж осени, сотканный из тихо звенящих и глухо рокочущих нот. Любопытен также № 4 (об октябрьских розах) с его мечтательной и спокойной декламацией. В гармонии выделяется роль мягких септаккордов (в частности, «тристановского» из двух малых и одной большой терций). А независимость мерного ритма сопровождения (три четверти плюс три четверти в такте) и ритма голоса (три группы по две четверти в такте) придает музыке поэтичную зыбкость, неустойчивость².

26 октября 1871 года в Общедоступных концертах Падлу состоялось первое исполнение Второй оркестровой сюиты Массне (носящей подзаголовок

¹ Rougin, pp 42—43.

² Между прочим, в 1871 году Массне, вероятно первым из композиторов, положил на музыку стихи П. Верлена (дуэт «Белый месяц...», рукопись которого была обнаружена Ж. Фешоттом). См. «Hommage à Massenet», p. 49.

«Венгерские сцены»). Как уже говорилось, эта сюита представляет оркестровую аранжировку ряда четырехручных фортепианных пьес, сочиненных под впечатлением жизни в Будапеште. В сюите четыре части: 1) Вступление в форме танца; 2) Интермедия; 3) Проводы невесты и 4) Шествие, свадебное благословение и выход из церкви.

Любопытно, что, в отличие от Листа, Массне, отражая свои венгерские впечатления, почти вовсе не воспользовался цыганскими элементами музыки Венгрии и, напротив, уверенно отразил плавную диатоническую песенность.

Исполненная в 1871 году дважды, сюита «Венгерские сцены» имела успех и вызвала сочувственные отзывы прессы. Автор писал по поводу сюиты так: «Мне бы следовало быть очень довольным, но я еще вовсе не доволен... я не слишком уважаю эту сюиту из маленьких пьес. Тем не менее с точки зрения особых качеств оркестра тут есть эффекты порою занятные, выступающие со смелостью и ясностью. Инструментовка этих пьес не в колорите моего обычного оркестра. Живописность первенствует во всей сюите»¹.

Несмотря на скромную авторскую оценку, можно с уверенностью отметить в сюите большой творческий успех Массне. Видимо, дали себя знать не только опыт, но и обращение к программной теме. Музыка сюиты пленяет и сейчас темпераментом, пылкостью контрастов, разнообразием жизнеощущения. Тематический рисунок очень ясен, ритмы упруги и пластичны, оркестр свободен и блистателен.

Массне уже мастерски сочетает силу с грациозностью, торжественность и помпезность с тонкой, мечтательной лирикой. В первой части превосходно выражены эмоции решительные, устремленные. Во второй части (недаром бисированной при вторичном исполнении) много изящества; чудесна кокетливая линия первых скрипок на фоне легких пиццикато, ак-

¹ I m b e r t, p. 155.

кордов арфы и едва слышных ударов литавр и тарелок (а дальше краски оркестра положительно расцветают). В третьей части примечательны чистота и прозрачность колорита, вкрадчивость подголосков, мягкость тональных сопоставлений. В финале (начинающемся первой темой первой части) звукописность торжествует свои победы. А как очаровывает в середине наивно лирическая каштилена кларнета на фоне струящихся арпеджио арфы и пиццикато струнных басов!

В сюите «Венгерские сцены» еще нет типичнейшего рисунка мелодий Массне (да и национально-жанровая тема обязывала сдерживать индивидуальность!). Но характерные черты его темперамента уже ясно вырисовываются.

Осенью 1871 года, в Авоне, «под большими деревьями, которые покрывали нас своими нежными и спокойными кронами»¹, Массне писал Четвертую сюиту для оркестра («Живописные сцены») ². Вероятно, главной потребностью Массне в этом произведении ³ было желание уйти от гнетущих воспоминаний. Но если так, то это плохо удалось. Лучшая из частей — все же вторая, где печальные, меланхолические обороты виолончели соло чем-то приближаются к интонациям Чайковского. Кстати сказать, первая тема этой части послужила основой очень популярного романса Массне «Ночь в Испании» (на слова Луи Галле), в котором испанский колорит был усилен ритмом и фактурой. Остальные части сюитного цикла свидетельствуют об опытности Массне как оркестратора, но лишены яркости и свежести. В данном плане, пожалуй, слабее всего финал, в котором композитору не удалось передать колорит цыганской пляски. В № 2 (Angelus; звуки колокола, зовущие к обедне, переданы четырьмя валторнами) можно заметить некоторые элементы тех лирических образов религиоз-

¹ Mes souvenirs, p. 83.

² О Третьей сюите речь будет ниже.

³ Состоящем из четырех частей: Марша, Балетной пьесы, Angelus и Цыганского праздника.

ного культа, которые впоследствии так любил Массне. «Живописные сцены» были исполнены дважды в концертах Шатле (16 и 23 ноября 1873 года). Они имели успех, «Балетную сцену» бисировали, а один из критиков включил Массне в число «молодых композиторов с самым большим будущим»¹.

25 ноября 1871 года в Париже возникло Национальное музыкальное общество. Его президентом был К. Сен-Санс, а членами С. Франк, Т. Дюбуа, Э. Гиро, Г. Форе и другие. Своей непосредственной целью Общество ставило возрождение во Франции симфонической и камерной музыки, борьбу с влиянием итальянской оперы и оперы Мейербера. Но действительные его задачи были гораздо шире — они вытекали из потребности всячески поддерживать французское искусство (отсюда и девиз Общества: *ars gallica*). Так началось во Франции движение «обновления», охватившее ближайший исторический период. Массне суждено было принять в этом движении самое непосредственное участие, хотя он менее всего тяготел к инструментальным жанрам и все более к опере.

Впрочем, некоторые успехи Массне в 1872 году еще были связаны с инструментальной музыкой. В апреле этого года ему были выданы пятьсот франков из фондов Министерства просвещения — как пособие для публикации оркестровых сочинений. 26 мая состоялось исполнение (в концертном ансамбле Жюля Армэнго, кузена жены Массне) Интродукции и вариации для двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса, флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота. Но решительный поворот Массне к оперному творчеству уже ясно наметился.

30 ноября 1872 года в театре Комической оперы состоялась премьера четырехактной комической оперы Массне «Дон Сезар де Базан». Дон Сезар, эпизодический герой «Рюи Блаза» В. Гюго (1838), несколь-

¹ Imbert, p. 163. Много позднее Э. Ганслик справедливо отметил поверхностность музыки этой сюиты Массне (см. E. Hanslick. Aus dem Tagebuche eines Musikers. Berlin, 1892, S. 206—208).

ко позднее (1844) стал героем пятиактной пьесы Филиппа Дюмануара и Адольфа д'Эннери, популярность которой сохранилась донныне. Либретто оперы, взяв пьесу за основу, написал Шантепи.

Опера Массне не имела особенного успеха. Критики разделились, в рецензиях звучали как похвалы (особенно блеску партитуры и своеобразию мелодий), так и порицания. Примечательно, что некоторые поздравили Массне с независимостью от флюидов Вагнера, а другие, напротив, упрекали его в следовании вагнеризму!¹

В 1872 и 1873 годах «Дон Сезар» имел тринадцать представлений и сошел со сцены. Партитура его погибла (как и партитура «Двоюродной бабушки») во время пожара театра Комической Оперы в 1887 году. В 1888 году Массне восстановил ее, вернее, оркестровал музыку оперы заново. В 1889 году «Дон Сезар» был поставлен в Нанте, в 1890 году — в Лионе, в 1896 году — в Брюсселе. Но в Париже эта опера больше не шла.

Нетрудно показать, что по сравнению с более поздними операми Массне «Дон Сезар де Базан» — произведение незрелое и несовременное. Но столь же несомненно, что в этой опере уже ярко выступили существенные черты оперного театра Массне.

В музыке «Дона Сезара» налицо очень живое и темпераментное ощущение театра. Действие все время развивается, смены импульсивны, контрасты эмоций увлекательны, образы приковывают внимание поразительной ясностью и отчетливостью рисунка. Музыка метко выражает и щедрую эмоциональность Дона Сезара, и пылкость Маританы, и душевную мягкость Лазарилля (ребенка, спасенного Доном Сезаром и спасающего ему жизнь).

Характерны и основные эмоциональные сферы, господствующие и контрастирующие в опере.

Одна из них — красочность юга, стихийная сила

¹ Imbert, p. 157. Вероятным поводом послужили некоторые хроматизмы — особенно в трио из № 18.

южного танца. Самый броский его элемент — севильяна — антракт к третьему акту:

Allegro brillante
1 *très léger*

2 флейты

Этот антракт как бы отделился от оперы и, по словам Брюно, «долго фигурировал в программах всех казино».¹ Но это не единственный пример звукописи юга. Сошлемся и на хор, следующий непосредственно за севильяной в третьем акте (№ 12), где воссоздано обаяние южной лунной ночи, пронизанной звоном гитар и отзвуками арагонской хоты.

Другая сфера — мечтательность и чувствительность, выраженные особенно ясно в партиях Лазария и Маританы. Сюда примыкает и мечтательного склада пасторальность, нередко выражающая и в операх и в романсах Массне столь свойственное композитору поэтическое чувство природы (пример — начало Мелодрамы № 18 с нежными узорами засурдиненных скрипок).

В партитуре оперы намечены и столь любимые впоследствии Массне контрасты лирики с поэтикой культовых впечатлений — органа, колоколов (см. № 9, большую сцену из второго акта).

¹ В Гипеаи, р. 40. Севильяна была издана и в вокальной редакции (со словами Жюлья Рюэлля). Кстати сказать, лаконичные антракты «Дона Сезара» близки по духу к антрактам «Кармен» Бизе, как бы предвещают их.

В этих беглых заметках о талантливой опере Массне хочется еще указать на лучезарные, ликующие краски ее финала.

Нам думается, что значение «Дона Сезара» как в творческой биографии Массне, так и в развитии французской оперы того времени не следует недооценивать.

Но ведь это было вообще время большого перелома во французском искусстве. Золя начал серию «Ругон-Маккаров» («Карьера Ругонов» — 1871). В 1874 году появился «93-й год» Гюго — роман, глубоко отразивший под свежим впечатлением Парижской коммуны исторический и этический опыт французских революций.

Пытаясь сопоставить «Дона Сезара» с вершинами современного ему передового французского искусства, мы, конечно, заметим, что такое сопоставление неправомерно.

Надо, однако, помнить, что мы, в сущности, не должны переходить границ критериев оперной музыки. И тут прежде всего напрашивается сопоставление с крупнейшим по своей потенции французским оперным композитором того времени — Жоржем Бизе. К 1872 году Бизе был уже автором «Искателей жемчуга», «Пертской красавицы», «Джамиле» и «Арлезианки»; он стоял на более высоком уровне, чем Массне, и безусловно влиял на последнего. Но не следует отрицать и элементов обратного влияния, которое, между прочим, подтверждается фактом обоюдного внимания этих двух композиторов. Небезынтересны дошедшие до нас фрагменты переписки Бизе и Массне.

Уже в апреле 1867 года Бизе в письме к Массне хвалит гармоническую деталь его Первой сюиты для оркестра¹. В письме к Бизе от 28 мая 1872 года Массне очень одобряет музыку «Джамиле» (особенно отмечая ее оркестровку и театральность). Письмо заканчивается словами: «Как-то вы сказа-

¹ Жорж Бизе. Письма. М., 1963, стр. 201

ли, что восхищаетесь мною; так прочтите это суждение и не смейтесь над ним, ибо оно искренне»¹. Несколько позднее, 16 октября того же года, Массне с восторгом отозвался об «Арлезианке»: «Если ваша музыка с первого раза произвела на меня сильное впечатление и очаровала меня, то я получил совсем новое удовольствие, изучив партитуру и еще раз прослушав все эти восхитительные, поэтические пьесы. Некоторые из четырехтактных мелодрам неописуемо живописны — настоящие пейзажи»².

В 1872 году Бизе находился на подступах к высшим художественным достижениям. Массне отстоял дальше от тех вершин, которые ему суждено было достигнуть. И все же нечто сближало композиторов, пути которых позднее приметно разошлись. Мы еще встретимся ниже с фактами и факторами их вольного или невольного соперничества.

¹ Жорж Бизе. Письма, стр. 319.

² Там же, стр. 327.

Глава 3

УСИЛИЯ И ПОБЕДЫ

1873 год стал годом значительного роста известности и популярности Массне.

Яркой оказалась его музыка к античной трагедии Леконта де Лиля «Эриний». Эта музыка была сочинена быстро, в самом конце 1872 года, в деревне, куда Массне отправился, «несмотря на снег»¹. Впрочем, далеко не все сочинялось заново. Многие лишь приспособлялись для новой цели из старых опусов. По-видимому, главным источником послужила (как уже говорилось) симфоническая сюита «Помпейя», причем Массне не смутила необходимость выражать греческий сюжет латинскими по замыслу образами. Но все эти обстоятельства отступили перед тем фактом, что отбор и компоновка музыки «Эриний» оказались впечатляющими, ими, безусловно, руководило вдохновение.

Заказавший музыку «Эриний» (по рекомендации могущественного Гартмана) директор «Одеона» Дюкенель предоставил в распоряжение Массне сотню музыкантов, и композитор избрал весьма своеобразный состав: тридцать шесть струнных, три

¹ Mes souvenirs, p. 86.

тромбона (олицетворяющие трех эриний) и пару литавр¹.

Любопытно, что, когда музыка была написана, Леконт де Лиль счел ее бесполезной для пьесы и даже помехой чтению стихов. Тем не менее премьера трагедии с музыкой состоялась 6 января 1873 года на сцене «Одеона». А в дальнейшем музыка оказалась жизнеспособнее пьесы².

Музыка «Эриний» неровна, что объясняется главным образом малым соответствием сюжета характеру дарования Массне. Произошла борьба различных тенденций — далеко не всегда плодотворная.

Стремление Массне воплотить с особой сдержанностью образы античности, да и вообще интерес его к этим образам свидетельствовали о близости к эстетике парнасцев³.

Эти тенденции возымели определенный успех. И, главным образом, следует сослаться в данном плане на начальную тему прелюдии (являющуюся одним из лейтмотивов всей музыки). Этот спокойный скорбный марш (чем-то напоминающий, хотя и отдаленно, интонации фортепианной баллады Грига) полон такого достоинства и проникновенности, которые встречаются у Массне нечасто (см. пример 2).

Слияние тембров струнного квинтета с кларнетами и фаготами придает музыке особую густоту и суровость.

Следующее вслед за этим Аллегро в ре миноре с его ревом медных, ударами тамтама, вихрями

¹ Впоследствии музыка «Эриний» была перенструментована для парного симфонического состава с четырьмя валторнами, двумя корнет-а-пистоном и сакс-тубой. Массне сделал из музыки симфоническую сюиту.

² Сопоставление пьесы Леконта де Лилия с музыкой Массне см. в статье Ива Леру «Несговорчивое сотрудничество: Эринии» («Hommage à Massenet», pp. 54—57).

³ Парнасцы — группа французских поэтов второй половины XIX века (Леконт де Лиль, Т. де Банвиль, Х. М. Эредиа, Сюлли-Прюдом и др.), издававшая поэтический альманах «Современный Парнас». Парнасцы тяготели, в частности, к эстетизации античности.

Andante. Tempo di marcia, quasi alla funebre

2

mf très soutenu

dim.

p

гамм и трелей кажется тоже выдержанным «в стиле», но уже гораздо более внешне, полно декоративности. Затем на протяжении музыки «Эриний» мы находим несколько фрагментов, строгих по эмоциональному складу письма, среди которых следует назвать «греческий танец» с его непривычными ладовыми оборотами, гармоническими наложениями и жесткими басовыми квинтами. Примечательно и миксолидийское свирельное вступление (соло гобоя с эхом кларнета), рисующее печаль троянки об утраченном отечестве (№ 4, вторая часть дивертисмента).

Однако если мы начнем искать главные эмоциональные кульминации музыки «Эриний», то они обнаружатся за пределами античной строгости и сдержанности линий, в лирических порывах, предвещающих или даже формирующих последующий экс-

пансивный строй лирики Массне. Это лирические фрагменты финала дивертисмента (№ 4), где на фоне ниспадающих триольных арпеджио арф слышны восторженные разливы мелодии у струнных (а затем и деревянных). Это антракт второго акта, где страстные речитативные мелодические интонации подержаны бурными и тревожными волнами сопровождения. И это, наконец, музыка знаменитой впоследствии Элегии, тема которой излагается здесь виолончелью соло:



Как уже говорилось выше, музыка Элегии была сочинена Массне еще в 1866 году («Мелодия» из серии фортепианных пьес). Теперь же, в «Эриниях», эта музыка появилась как сопровождающая сцену жертвенных возлияний Электры.

Чем объяснить возврат автора к старой мелодии? Думается, прежде всего, высокими выразительными качествами ее. Вряд ли мы ошибемся, предположив, что в 1866 году эта мелодия была рождена собственными сильными переживаниями композитора¹.

И действительно, ее экспрессивные достоинства трудно переоценить.

Мелодия выражала печаль, тоску, отчаяние, и для воплощения этих чувств был найден простой прием ниспадающей интонации. Подобные лирические ниспадания встречались и раньше (например, у Шопена, Шумана²), но Массне придал им оригинальную

¹ То было время горячей любви Массне к невесте и его внезапной тревожащей болезни, в которой подозревали холеру. Ведь именно после болезни Массне закончил фортепианные пьесы (см. *Mes souvenirs*, p. 70).

² Позднее они типичны для Чайковского.

форму чередования хроматизмов и крупных интервальных уступов. Творческая «находка» сделалась его неотъемлемой собственностью, стала характеризовать стиль Массне вообще¹.

Однако скорбная и мечтательно-чувственная лирика этой мелодии вовсе не подходила для сцены из античной трагедии! Ее следовало определить в совсем иную сферу искусства. И естественно, что, когда впоследствии «Мелодия» сделалась «Элегией», романсом на слова Луи Галле, рассказывающим об утрате весны, любви и счастья, — она стала (и продолжает быть) одним из популярнейших романсов в мире.

В связи с «Эриниями» хочется упомянуть об одной детали, впрочем, значительной по своему смыслу.

Массне однажды признался, что музыка греческого танца из «Эриний» родилась в нем под впечатлением терракотовой статуэтки из Танагры². Сохранилось и другое аналогичное признание. Несколько позднее сочинение «Короля Лахорского», по словам Массне, облегчалось для него созерцанием индусского ларца, покрытого синей эмалью с золотом³. Эти признания иллюстрируют характерные для французского искусства той эпохи совмещения зрительных и слуховых представлений (синэстезии), которые позднее оказались типическими для творчества Дебюсси. Но ведь Массне во многом предвещал Дебюсси, и любовь последнего к Массне (о которой нам придется говорить ниже) вовсе не была случайной. В тех же «Эриниях» (как позднее в ряде опер Массне) можно заметить тяготение композитора к традициям старой французской оперы, к заветам Рамо, который стал предметом особого почитания со стороны Дебюсси. А вот и еще пример родственного черт мироощущения двух композиторов. В письме к Э. Рейеру из Рима от 11 мая 1873 года Массне пи-

¹ Примечательно рано сложились некоторые задатки этого стиля!

² Imbert, p. 158.

³ Там же, стр. 171.

сал о погоде в столице Италии: «Я опасался, что бог не окажется колористом в это время, однако зеленый цвет равнин не неприятен, и облака дают великолепные представления около половины восьмого»¹. Это ироническое одушевление природы совершенно в манере Дебюсси!

Уже в ранних сочинениях Массне проглядывало стремление к поэтизации религиозных образов. Крупное произведение, посвященное этой образной сфере, Массне вынес на суд публики в 1873 году.

Оратория-опера («священная драма») «Мария Магдалина» была задумана и сочинялась Массне еще в бытность его пансионером виллы Медичи.

Услышав однажды недалеко от Рима (в Субиако) наигрыш волынки пастуха, Массне записал его и позднее начал им музыку «Марии Магдалины». Но понадобилось продолжительное время, прежде чем образные идеи «Марии Магдалины» воплотились в законченную партитуру (либретто принадлежало Луи Галле).

Типичная для французской идеологии того времени тенденция «приземления» религии² была воспринята Массне не только через быт и не только через искусство. Известно, в частности, что на Массне оказала большое влияние «Жизнь Иисуса» Э. Ренана (1863) и что композитор был вхож в дом Ренана³.

Добиться исполнения «Марии Магдалины» оказалось делом нелегким. Когда 13 марта 1872 года (по другим сведениям — в феврале) Массне, сопровождаемый Гартманом, явился к дирижеру Жюлю Падлу и проиграл ему партитуру «Марии Магдалины», дирижер, с трудом дослушав музыку, категорически от-

¹ Rougin, p. 53.

² Кстати сказать, вдохновитель и приятель Массне, поэт Арман Сильвестр хорошо выразил это «приземление» словами:

Я не печалюсь за Христа,
Женщины его любили ..

(см.: Французская музыка второй половины XIX века. М., 1938, стр. 62).

³ Imbert, p. 160.

казался ее исполнить. Трудно установить, что руководило Падлу при таком решительном отказе. По-видимому, его особенно шокировало опрощение религиозного сюжета, попытка представить сказание о Магдалине и ее общении с Христом (от первых встреч до Голгофы и воскресения) как простую жизненную историю¹. Но, быть может, Падлу просто не понравилась музыка, и он придрался к концепции.

Так или иначе, но «Марию Магдалину» все же удалось исполнить, притом с благосклонным участием Полины Виардо, спевшей партию Магдалины в театре «Одеон» 11 апреля 1873 года.

Успех был громадный. Виднейшие музыканты Парижа отозвались о новом сочинении Массне самым лестным образом.

К. Сен-Санс писал 12 апреля (в «*La Renaissance littéraire*»), что после «Детства Христа» Берлиоза не было ничего столь смелого в данном жанре. Он отмечал реализм «Марии Магдалины», несколько сожалея об утрате «величия и престижа легенды». Вместе с тем в «Марии Магдалине» Сен-Санс находил удачу выражения чувств «исключительной тонкости». Сен-Санс полагал, что Массне — это «конденсированный, рафинированный и кристаллизованный» Гуно; он относится к Гуно так, как Шуман к Мендельсону².

Э. Рейер («*Le Journal des Débats*», 23 апреля) считал «Марию Магдалину» произведением, сочетающим «умиленную наивность с драматической правдой», «изящным и сильным», произведением «не только талантливое, но и убежденного художника»³.

А. Тома уже 12 апреля писал любимому ученику: «Вот произведение серьезное, благородное и тро-

¹ «Я слышу его шаги... шаги Христа!!!» — возмущенно бормотал Падлу, прощаясь с Массне и Гартманом (Imbert, p. 161; Schneider, 1926, p. 247) и намекая на слова Магдалины в оратории. В сознании Падлу не умещалось, как это можно слышать шаги Христа.

² Solenière, pp. 104—105.

³ E. Reyer. Quarante ans de musique. Paris, 1910, pp. 331—337 (в дальнейших ссылках сокращено: Reyer).

гательное одновременно: оно очень современно, но вы доказали, что можно идти по пути прогресса, оставаясь вполне ясным, сдержанным и умеренным... Я был захвачен, как все, и больше, чем все. Вы счастливо передали очаровательную поэзию этой возвышенной драмы!»¹.

В. д'Энди нашел в музыке «Марии Магдалины» «колоритные страницы, великолепные хоры и музыку, порою кажущуюся небесной»².

Ж. Бизе писал Массне по-товарищески:

«Наша школа никогда еще не создавала ничего подобного! Ты вгоняешь меня в лихорадку, разбойник! Ну и крепкий же ты музыкант, однако! Жена моя заперла «Марию Магдалину» на замок!!! Красноречивая деталь, не правда ли? Черт возьми, ты начинаешь внушать мне серьезное опасение!.. При всем этом, дорогой, верь мне, что никто не будет более искренним в своем восхищении и в своем расположении к тебе, чем твой Жорж Бизе»³.

По свидетельству Ж. Тьерсо, Бизе написал о Массне одному из своих приятелей: «Надо обратить внимание на этого молодца. Смотри, он заткнет нас за пояс»⁴.

Позднее о «Марии Магдалине» восторженно высказывался в ряде писем П. И. Чайковский. Так, например, он сообщал в письме к Н. Ф. Мекк от 13 июля 1880 года: «Вчера... вечером познакомился с новым для меня произведением Massenet — «Marie Magdeleine». Я приступил к нему с некоторым предубеждением; мне казалось слишком смелым заставлять Христа распевать арии и дуэты. Но оказалось, что вещь — преисполненная достоинств, изящества и прелести. Дуэт между Иисусом и Магдалиной затронул меня за живое и заставил пролить даже слезы. Хвала тому художнику, который доставляет такие

¹ Mes souvenirs, pp. 92—93.

² В г у г, р. 31.

³ Ж. Бизе. Письма, стр. 332.

⁴ Французская музыка второй половины XIX столетия, стр. 62.

минуты! Отныне Massenet будет одним из моих любимцев, почти наравне с Bizet. Вообще французы все более и более привлекают мои симпатии»¹.

В письме, написанном брату Модесту в тот же день, Чайковский еще сильнее выразил свои похвалы: «Дуэт между Христом и Магдалиной есть, по моему, chef d'oeuvre. Я был до того потрясен глубоко прочувствованной музыкой, в которой Massenet удалось выразить в звуках бесконечную благодать Иисуса,— что пролил целые потоки слез. Чудные слезы! Хвала французу, который сумел их вызвать. Как мне жаль, что я не могу тебе сейчас же проиграть и пропеть эту, по-видимому, незатейливую, но удивительно талантливую вещь. Нет, решительно французы стали во главе музыки! Сегодня целый день я ношусь с этим дуэтом и под влиянием его написал романс на слова Толстого: «Горними тихо летела душа небесами», в коем мелодия оказывается навеянной Massenet»².

Аналогичные мысли о достоинствах «Марии Магдалины» и о роли французов в развитии современной музыки Чайковский высказал и в письме к С. Таневу, написанном 21 июля того же года³.

Ныне трудно понять, почему «Мария Магдалина» в свое время имела столь большой успех. Бесспорно, конечно, крупное мастерство фактуры этого произведения, сказывающееся и в пластичности полифонии, и в гибкости оркестра, и в умении весьма разнообразно, изобретательно пользоваться очень простыми средствами (в частности, гармоническими).

Затем, в «Марии Магдалине» была подкупающая чистота красок, нечто отдаленно восходящее к традиции умбрийской школы, к образам Перуджино и Рафаэля (вспомним, как жадно и восторженно впитывал Массне впечатления итальянской живописи!).

¹ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка. Том IX. М., 1965, стр. 197.

² Там же, стр. 201.

³ Там же, стр. 206.

Едва ли не лучший пример такой чистоты и прозрачности — все вступление, проникнутое наивной и светлой пасторальностью (этот хор был издан и отдельно — как романс «Женщины Магдалы» — в первом томе собрания романсов Массне, напечатанного Гартоманом и Эжелем). Дуэту Магдалины и Иисуса, над которым Чайковский проливал слезы, действительно нельзя отказать в чертах оригинальной, сладостной мечтательности, которая шла вразрез с тогдашними традиционными представлениями о религиозных образах. Местами есть в «Марии Магдалине» и драматизм (в хоре женщин, фарисеев и писцов, оскорбляющих Магдалину, — № 4, в хоре толпы на Голгофе — № 12). Но вместе с тем музыка «Марии Магдалины» вовсе не выражала силы страстей, не отличалась резкостью обрисовки характеров.

Обытовленность сюжета затуманивалась тут флером ретроспективных созерцаний, как бы наброшенным на события и перипетии драмы. Упорно чувствовались преднамеренные сдержанность и тусклость колорита, вялость печали. Но, очевидно, именно это попало в цель, ответило далеко не всеобъемлющим, но существенным, показательным потребностям тогдашней французской интеллигенции. Достаточно вспомнить успехи поэзии парнасцев, выдвинувшей застылость, статуарность, «мраморность» эмоций как одну из важнейших задач искусства. Вспомним и характернейшее творчество Пювиса де Шаванна, начавшего серию фресок «Жизнь святой Женевиевы» в Пантеоне в 1874 году. Добавим, что под влиянием «Марии Магдалины» Массне Бизе незадолго до смерти задумал ораторию «Святая Женевиева — покровительница Парижа». Конечно, искусство Бизе, вообще говоря, находилось вне сферы эстетики парнасцев и соприкасалось с ней лишь некоторыми чертами. Но кто знает, как бы развилось в дальнейшем творчество Бизе, что сулили его «Сид» и «Женевиева»?

Что же касается эстетических принципов Леконта де Лиля, Теодора Банвиля, Сюлли-Прюдома, Пювиса де Шаванна, то присущие им общие черты отвлечен-

ной мечтательности проявились и в «Марии Магдалине» Массне, более того — закрепились в его творческом сознании. Это была своеобразная реакция на действительность, при которой «одомашнение» религиозных образов вело не к наполнению их жизненными соками (как в искусстве Возрождения), но, напротив, к провозглашению некоего фамильярного по духу и обескровленного эмоционального идеала.

Думается, что именно этот новый тип прохладного романтизма (ведущего, в сущности, к символизму и импрессионизму)¹ привлек слушателей к «Марии Магдалине» (как и к некоторым аналогичным позднейшим сочинениям Массне). Но такое произведение, как «Мария Магдалина», явилось феноменом переходным: в нем уже не было крепких жизненных соков, свойственных лучшей старой музыке на религиозные сюжеты, но не сформировалась еще та бесплотность, которая определила «Деву-избранницу» Дебюсси (1887—1888). Поэтому сильное воздействие «Марии Магдалины» на слушателей оказалось преходящим. В наше время ее музыка кажется поблекшей и бездейственной².

В 1873 году Массне, проявляя растущий интерес к музыке для драматических представлений, сочинил увертюру к трагедии Расина «Федра». Исполнение увертюры 22 февраля 1874 года в концерте Колонна имело большой успех. Он не был случаен, поскольку в этой увертюре Массне показал мастерское и очень своеобразное претворение техники и приемов писания драматических увертюр, насыщенных тревожными интонациями и ритмами, потрясающими контрастами, энергией синкоп, акцентов, бурных взлетов, смен «мрака и света»³.

¹ Не забудем, что в начале 70-х годов расцвела импрессионистская школа живописи.

² Постановка «Марии Магдалины» как оперы состоялась 12 апреля 1906 года на сцене театра Комической Оперы.

³ Хотя П. Чайковский почему-то назвал увертюру «Федра» «хорошенькой» (П. Чайковский. Литературные произведения и переписка. Том VII. М., 1962, стр. 426).

Превосходно был усвоен опыт Обера, Литольфа, Вебера, Мендельсона и многих других. Но самого Массне в этой музыке было мало¹.

В ноябре 1873 года в концерте Консерватории была исполнена Третья оркестровая сюита Массне (с подзаголовком «Драматические сцены»). Сюита состояла из четырех частей, рисующих образы пьес Шекспира: «Бури», «Отелло», «Ромео и Джульетты» и «Макбета»².

Вновь исполненная немного позднее, в январе 1875 года, эта сюита вызвала несколько иронические отзывы парижской прессы. И в самом деле, музыка Третьей сюиты Массне далека от вдумчивого отображения шекспировских образов. Блеск оркестра, изобретательность колористического наряда картин (от громких tutti до специальных эффектов вроде грозного, дважды нарастающего и убывающего рокота литавр и большого барабана, ударяемых палочками с губкой в сцене появления призрака) — налицо. Но в музыке слишком много внешнего, поверхностного, иллюстративного, что мешает ей стать действительно волнующей.

В последние годы жизни Бизе его творческие связи с Массне, по-видимому, активизировались. Так, в письме от 24 февраля 1874 года Массне хвалил увертюру Бизе «Отчизна», радовался его успеху, был польщен тем, что композитор посвятил увертюру ему³.

4 марта 1875 года, в 2 часа ночи, после премьеры «Кармен», Массне писал Бизе: «Как вы должны быть сейчас счастливы! Ведь это большой успех. Когда мне выпадет удача повидать вас, я расскажу

¹ В 1900 году Массне написал к трагедии «Федра» ряд музыкальных номеров. Кстати сказать, список «музык», сочиненных Массне к различным пьесам, см.: В г и у г, р. 112.

² В виде партитуры были изданы только три части: 1) Прелюдия и дивертисмент (Буря. Ариель и духи); 2) Мелодрама (сон Дездемоны) и 3) Финальная сцена (Макбет. Ведьмы. Пир. Видение. Фанфары коронации).

³ Ж. Бизе. Письма, стр. 341.

какую радость вы мне доставили... Еще раз браво от всего сердца! Ваш преданный друг Ж. Массне»¹.

Печаль от внезапной смерти Бизе (3 июня) отразилась в Воспоминаниях Массне². 31 октября 1875 года первый концерт Колонна закончился разделом, посвященным памяти Бизе; при этом было исполнено эгегическое *Lamento* для оркестра, специально написанное Массне к этому случаю.

Смерть Бизе, лишив Массне необыкновенно одаренного товарища, вместе с тем открыла ему путь к господству на оперной сцене.

В начале 70-х годов имя Массне было уже хорошо известно в России. Ц. Кюи, всегда очень внимательный к явлениям французской музыки, писал в одной из статей этого времени со свойственной ему резкостью суждений, но и подчеркивая новые черты молодых французских композиторов, о том, что Палядиля, Массне и Сен-Санса следует выделить, поскольку они «чужды оффенбаховской пошлости, его грубого, площадного, часто грязного смеха, они чужды также слащавой приторности и избитых гармонизаций Гуно; они ищут чего-то нового, свежего. Их музыкальные идейки мелки, но они обработаны старательно; прибавьте к этому французское оживление, остроумие, прекрасную инструментовку — и вам делается понятным, почему я их произведения предпочитаю произведениям современных немцев»³.

Хочется сослаться и на высказывание В. В. Стасова в письме к П. С. Стасовой от 18/30 августа 1875 года. Выражая намерение задержаться в Париже, Стасов писал: «Ведь вы подумайте, какая комбинация, ведь теперь мало-помалу начнут назад съезжаться в Париж всякие приятные люди: «Zola, Сен-

¹ Ж. Бизе, Письма, стр. 349.

² *Mes souvenirs*, p. 101. См. также письмо Массне к Полю Лакомбу от 7 июля 1875 года (Ж. Бизе, Письма, стр. 354).

³ Ц. Кюи. Музыкальные заметки.— «Санктпетербургские ведомости», 1874, № 68.

Санс, Массне, Жером, мало ли кто еще!»¹. Так складывался интерес русских музыкантов к творчеству Массне, который впоследствии испытал, как мы увидим, немало перипетий и превратностей.

В конце первой половины 70-х годов творчество Массне активно и разносторонне развивалось.

В 1874 году Массне написал одноактную оперетту «Восхитительный Бель-буль» («Сиди-Бельбуль»). Она оказалась не единственной.

Один за другим сочинялись многочисленные романсы, некоторые из них получили большую популярность. Так, например, изданная в 1874 году «Серенада прохожего» на слова Франсуа Коппе (сочиненная, по-видимому, несколько раньше) нашла много покупателей. В этой серенаде, воспевающей прелесть весенней природы и призывающей забыть нарядные условности туалета, выступила одна из тенденций романсовой лирики Массне — живость, обаятельность легкомысленного восприятия жизни, упоения подвижными и как бы порхающими эмоциями юга. В подобных пьесах Массне покорял исключительной простотой и вместе с тем пикантностью фактуры, бойкостью ритмов и, главное, четкостью мелодического рисунка. Такие романсы, оставаясь очень французскими, впитывали приметы итальянского *brigio* — особенно через восприятие элементов неаполитанской песни. Упомянем в данной связи романсы-песенки «Коломбине» (на слова Луи Галле), «Воспоминание о Венеции» (на слова Альфреда Мюссе) и очаровательную по легкости и задору «Песню с Капри» (на слова Луи Галле).

Интересным образцом фольклорной по духу романсовой композиции Массне может служить «Провансальская песня» (на слова Мишеля Карре), где наивность напева сочетается с изысканной простотой салонной речи.

¹ В. В. Стасов. Письма к родным, том I, часть вторая. М., 1954, стр. 273.

Порою романсы Массне (как мы уже видели) были связаны с кругом испанских интонаций или с поэтизацией образов, окрашенных колоритом религиозных представлений.

Но едва ли не самая большая и очень характерная группа романсов Массне выразила культ изящных и мечтательных впечатлений природы, очень утонченной натурфилософской лирики.

Мы уже говорили, что Массне чрезвычайно любил природу. Он не уставал восхищаться красками пейзажа, закатами и восходами, игрой солнечных лучей в воде, капризами неба, изящным обаянием цветов. Отражая впечатления в музыке, он стремился к особой хрупкости образов, к максимальной экономии средств.

Порою такая экономия оказывалась чрезмерной, ведя к известной гармонической скудости и (выражаясь живописным термином) белесоватости колорита. Но никак нельзя равнодушно пройти мимо тех инициативных поисков, которыми Массне намечал изысканный звуковой пленер.

Эта тенденция была начата циклами «Поэм» («Апрельская поэма», «Октябрьская поэма») и оказалась очень стойкой.

Любил Массне легкие, слегка позванивающие узоры фоновых пейзажных сопровождений, на которых изящно и зачастую кокетливо виляла струйка голоса.

Упомянем для примера романсы «Под ветвями» и «Шел дождь» (на слова Армана Сильвестра), «Потерянная тропинка» (на слова Поля Шуданса).

Весьма характерным романсовым (частично хорошим) циклом Массне явился цикл «Пасторальная поэма» (1874) на слова Флориана и А. Сильвестра. Здесь господствует поэтическая стилизация старой французской песенной музыки (она облегчалась изданиями в 50-х и 60-х годах песенными сборниками Жана Батиста Векерлена). К старофранцузской музыке восходят и наивные звукоподражания (крик петуха в «Заре»). Но тут же дают себя знать и тенденции утон-

ченной звукописи предымпрессионистского склада (хотя и оперирующей простыми гармониями).

В данном плане примечателен «Пейзаж» на слова Флориана, где так нежно плывут переливы фортепианного сопровождения. И особенно — «Сумерки» (на слова А. Сильвестра). В этом небольшом романсе совершенная простота сочетается с поразительной утонченностью. Оригинален прием неторопливых и тесных арпеджированных аккордов правой руки, в регистре которых (а то и ниже) движется свободно орнаментированная линия голоса¹. Эффект прозрачности и вкрадчивости вечернего образа поразителен, а отдельные секунды побочных септаккордов и функциональных наслоений, равно как и блики басовой тонической квинты усиливают его. Как не вспомнить, что столь явственное в «Пасторальной поэме» слияние старофранцузских традиций с импульсами импрессионизма было впоследствии развито Дебюсси!

18 марта 1875 года в Летнем цирке состоялось (под управлением Шарля Ламурё) первое исполнение нового духовно-светского сочинения Массне — мистерии «Ева» для трех солистов, хоров и оркестра (на текст Луи Галле). В прологе Массне нашел повод передать очарование природы (при рождении женщины). Искушения змея были заменены манящими голосами ночи (хор искушения). Грехопадение возвещалось оркестровой прелюдией третьей части, хроматизмы которой были отдаленно родственны томным интонациям Вагнера и Франка. А духи бездны ласково призывали «Любите! Любите!», сопровождаемые пленительными журчаниями и шелестами природы. И лишь в эпилоге следовало проклятие бога, музыка которого опиралась на разнообразное проведение средневековой темы *Dies irae* («День гнева»). В этом Массне следовал за Берлиозом, пользуясь, впрочем, гораздо более мягкими красками. Любовь Адама и Евы противостояла проклятию, стремясь утвердить

¹ Кстати сказать, Массне любил высокие регистры фортепианного аккомпанемента. Он часто стремился к «свету».

свои права на счастье. В конце концов создавалось впечатление, что проклятие несерьезно. В «Еве» Массне сделал значительный шаг к утверждению мечтательной любви в религиозных (библейских или евангельских) сюжетах. Это было замечено слушателями и критикой, некоторых шокировало, а некоторым понравилось.

Очень характерно в данном плане письмо старого поборника единения любовной лирики с религиозностью — Шарля Гуно, которое он послал Массне 21 марта, через три дня после премьеры «Евы»:

«Дорогой друг!.. Триумф избранного должен быть праздником для церкви. Вы — избранный, мой дорогой друг: небо отметило вас знаком, как своего ребенка. Я чувствую это по всему, чем ваше прекрасное произведение расшевелило мое сердце! Приготовьтесь к роли мученика... разверните смело ваши крылья и доверьтесь без боязни возвышенным сферам, где земной свинец не достигает птицу неба...»¹

День премьеры «Евы» стал для Массне и днем тяжелых переживаний. Он пригласил на премьеру мать и сестру, а сам по обыкновению не присутствовал в зале, избегая излишних волнений. В небольшом кафе поблизости от цирка Массне ждал известий, которые ему приносил после каждой части товарищ, знаменитый флейтист Поль Таффанель. Известия были ободряющими. По окончании концерта Массне решил пойти в фойе цирка (чтобы поблагодарить Ламурё), где был предательски схвачен и вытолкнут музыкантами на эстраду. Он услышал аплодисменты еще не разошедшихся слушателей, которые махали платками и шляпами. Взбешенный насилием со стороны музыкантов, Массне бросился вон из зала и у выхода увидел слугу, который до этого долго искал его по Парижу, чтобы сообщить о тяжелом заболевании матери. Устремившись к ней, он нашел ее мертвой; ни она, ни сестра не были на концерте.

¹ Mes souvenirs, pp. 99—100.

Более чем за два месяца до премьеры «Евы», 5 января 1875 года состоялось торжественное открытие здания театра Большой Оперы, которое около двенадцати лет строил архитектор Шарль Гарнье. Известно, что это роскошное сооружение не раз вызывало иронию ценителей архитектуры, что Дебюсси не без оснований считал его похожим снаружи на вокзал, а внутри — на турецкие бани¹. Напротив, Массне в Воспоминаниях восхищался зданием Оперы², — потому ли, что оно ему действительно нравилось, или потому, что Гарнье был его другом, — кто знает?..

Во второй половине 70-х и начале 80-х годов французская культура продолжала развиваться без серьезных потрясений, хотя и насыщенная глубокими внутренними противоречиями. В 1876 году состоялся Первый рабочий конгресс, несколько позднее развернулась пропаганда марксизма Ж. Гедом и П. Лафаргом. Но забастовки и борьба рабочего класса не выступали на первый план, не приводили к потрясению общественных основ. В 1890 году была объявлена амнистия коммунарам. С начала 80-х годов особенно быстрое развитие финансового капитала при ослаблении промышленного вызвало крайнее обострение колониальной политики. Захват Туниса (1881), начало завоеваний на Мадагаскаре (1882) стимулировали повышенный интерес к экзотике.

В литературе сталкивались различные тенденции. Один за другим выходили романы серии «Ругон-Маккаров» Золя, наполненные преимущественно разоблачениями буржуазного общества эпохи Второй империи («Его превосходительство Эжен Ругон» — 1876, «Западня» — 1877). Правда, Золя обращался и к поэтизации лирики («Проступок аббата Муре» — 1875, «Страница любви» — 1878). Но затем следовали новые разоблачения («Нана» — 1880, «Накипь» — 1882, «Дамское счастье» — 1883).

¹ К. Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы. М.—Л., 1964, стр. 26.

² *Mes souvenirs*, pp. 108—109.

Роман А. Доде «Джек» (1876) с большой силой выразил сердечный и порою чувствительный гуманизм писателя, которому несколько позднее привелось дружить и сотрудничать с Массне. В 1878 году романом «Ребенок» началась автобиографическая трилогия «Жак Вентра» Жюля Валлеса, некогда дружившего с братом Массне, а позднее ставшего одним из крупнейших идеологов Парижской коммуны в литературном творчестве. В 1880 году «Пышкой» блистательно начались успехи Мопассана, который уже в 1883 году создал один из лучших своих романов «Жизнь». Выдвигалось понемногу творчество А. Франса («Преступление Сильвестра Боннара» — 1881).

Но наряду со всем этим Франсуа Коппе (будущий академик) поставлял на литературный рынок стихи и прозу, проникнутые ложным демократизмом, показным народолюбием. Развивалась и эстетская тенденция, столь своеобразно представленная, скажем, восторженным описанием личной коллекции предметов искусства в «Доме художника» Э. Гонкура (1881). Г. Флобер под конец своей жизни отдавал все большую дань пессимизму и разочарованности. В 1877 году он опубликовал три повести («Простая душа», «Легенда о святом Юлиане», «Иродиада»), из которых последняя послужила вскоре сюжетной основой оперы Массне. С самого конца 70-х годов началась литературная деятельность Пьера Лоти — меланхолического и почти импрессионистского певца колониальных образов.

Значительными были победы французской музыки. Напомним хотя бы о Сен-Сансе, лучшая опера которого «Самсон и Далила», законченная уже в 1868 году, была поставлена в Веймаре в декабре 1877 года. Его симфоническая поэма «Пляска смерти» (1874) поражала «парнасским» выражением ужасного, а Алжирская сюита для оркестра (1879) свидетельствовала об интересе к колониальной экзотике.

Творчество Ш. Гуно шло под уклон и с начала 80-х годов стало все более замыкаться в религиозных жанрах. Зато в творчестве С. Франка явственно уси-

ливалась борьба христианской, религиозной образности с мирской, языческой поэтикой (симфоническая поэма «Эолиды» — 1876, оратория «Заповеди блаженств» — 1879). Начиналось утверждение очень добропорядочной, но и скучноватой музыки В. д'Энди (симфоническая трилогия «Валленштейн» — 1873—1881, «Песня о колоколе» — 1883).

Пятая сюита для оркестра Массне (с подзаголовком «Неаполитанские сцены») была, по-видимому, написана им еще в 1863 году — под впечатлением образов Неаполя. Однако лишь в 1876 году она получила окончательную редакцию и была с успехом исполнена в концертах Падлу. Музыка этих сцен¹ явилась одним из самых ярких (и вместе с тем одним из самых трескучих) выражений образов Италии в творчестве Массне. Временами музыка сюиты положительно оглушает громоносными и пронзительными tutti, грохотом ударных инструментов. Количество теней (особенно в первой и последней частях) минимально. Музыка чаще всего словно залита ослепительным до боли в глазах светом южного солнца. Вероятно, только в молодости можно писать сочинения столь безоблачные и пышущие таким избытком жизненных сил. Вот один из полюсов искусства Массне, другим полюсом которого явилась шепчущая, хрупкая лирика его романсов. В «Неаполитанских сценах» не обошлось без влияния «итальянских» партитур Берлиоза, но четкость, графичность рисунка и конструкции вполне принадлежали Массне.

В 1876 году Массне написал также музыку к песенке Мюзетты (на слова Мельяка) из пьесы «Жизнь богемы» (по роману Мюрже).

К середине 70-х годов творчество Массне находилось на пороге нового решительного подъема, и этот подъем вскоре обозначился.

¹ № 1 — Танец (тарантелла); № 2 — Процессия и Импробизатор и № 3 — Праздник.

Глави 4

ПУТЬ К СЛАВЕ

26 июля 1876 года началось восхождение Массне по пути официальных наград — он был удостоен красной ленточки ордена Почетного легиона, получил звание кавалера ордена.

Новая опера Массне «Король Лахорский»¹ (либретто Луи Галле²) сочинялась в 1872—1876 годах и была закончена в январе 1877 года. При этом Массне использовал музыку своих прежних «непристроенных» сочинений — прежде всего музыку «Кубка Фульского короля».

Особенно интенсивно сочинение оперы «Король Лахорский» происходило летом и осенью 1875 года.

К этому времени распорядок дня и работы Массне, его привычки вставать и приниматься за труд очень рано уже утвердились. Сам Массне пишет, что сочинением он занимался «от четырех часов утра до полудня, а мои уроки занимали шесть часов после полудня. Что же касается вечеров, то бóльшая часть их бывала посвящена родителям моих учеников, у которых музицировали...»³.

¹ Лахор — древний индийский город, ныне в западной части Пакистана.

² Идея либретто была заимствована из индусской легенды, изложенной графом де Бовуар в его «Путешествии вокруг света».

³ Mes souvenirs, pp. 102—103.

Либретто «Короля Лахорского» содержало множество элементов, способных привлечь внимание публики. Тут были пылкие страсти восторженной любви и злобной ревности, экзотика индусских храмов и пустынь, имелся даже загробный мир (рай Индры), где происходило воскрешение умершего от полученных в бою ран короля Алима — лишь для того, чтобы он снова умер в пятом акте.

На постановку затратили огромные деньги: одни костюмы стоили двести тысяч франков. Премьера состоялась в театре Большой Оперы 27 апреля 1877 года. Утром в день спектакля Массне получил письмо от Г. Флобера: «Я вас жалею в это утро. Я буду завидовать вам вечером»¹.

Премьера прошла хорошо. Успех был велик, и впоследствии, до 1900 года, «Королю Лахорскому» аплодировали двенадцать городов (в том числе итальянские).

Примечательно, что музыка «Короля Лахорского» очень понравилась П. Чайковскому. 27 ноября/9 декабря 1878 года Чайковский писал брату Модесту из Флоренции:

«Я купил «Le roi de Lahore» Massenet и с величайшим удовольствием играю эту оперу. Черт возьми, сколько у этих французов вкуса, шика. Советую тебе достать»².

Несколько позднее (в письме к Н. Ф. Мекк от 20 января/1 февраля 1879 года) Чайковский, сопоставляя «Короля Лахорского» с оперой К. Гольдмарка «Царица Савская», отмечал: «Я отдаю безусловное преимущество Massenet... его опера пленила меня необычайною прелестью фактуры, простотой и в то же время свежестью стиля и мыслей, богатством мелодий и особенно изящностью гармонии, причем нигде нет придуманности, оригинальничания. ...Massenet такой же эклектик, как Гуно: то есть у

¹ Mes souvenirs, p. 108.

² П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, том VII, стр. 484.



Афиша оперы «Король Лахорский»

него нет поразительной оригинальности, но зато он никому не подражает в особенности»¹.

И три дня спустя (23 января/4 февраля) — ей же: «Когда я играю «Le roi de Lahore», то думаю: «Во что бы мне такую оперу написать!»²

И еще день спустя (24 января/5 февраля) в письме к брату Модесту: «... я совершенно влюблен в оперу Massenet «Le roi de Lahore». ...Чего бы я не дал, чтоб «Орлеанская дева» была не хуже этой оперы!»³

Но в те же годы появились и достаточно критические суждения. Прослушав «Короля Лахорского» в Париже, Э. Ганслик отозвался насмешливо о хвалах в парижской прессе и, признавая чрезвычайную эффектность постановки, а равно и тщательность партитуры (достигнутую «в поте лица»), указывал на преобладание блистательной внешности над содержательностью, декламационных эффектов над музыкальностью и шума над выразительностью.⁴

Немного позднее Ц. Кюи писал в «Голосе» (1882, № 15), сравнивая «Жана де Нивеля» Делиба и «Короля Лахорского» Массне: «Если Делиб, при своем небольшом таланте, взял соответствующий сюжет и в скромных формах написал милую вещицу, то Массне с талантом, едва ли превосходящим талант Делиба, взялся за непосильный сюжет и в формах растянутых, якобы широких, написал претенциозную, однообразную, неудовлетворительную оперу».

Недавно новейший биограф Массне Жозе Брюир заметил по поводу чрезвычайной шумности оркестра «Короля Лахорского»: «По правде говоря, ни одна партитура, быть может, не преподносит столько трой-

¹ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, том VIII, М., 1963, стр. 58.

² Там же, стр. 66.

³ Там же, стр. 68. В письме к Н. Ф. Мекк от 4/16 декабря 1878 года читаем: «Мне, как и Вам, чрезвычайно нравится физиогномия Massenet. Что-то тонкое, породистое, нервное, артистическое есть у него в лице, и все это вместе очень привлекательно» (Там же, том VII, стр. 510).

⁴ Ed. Hanslick. Musikalische Stationen. Berlin, 1880, S. 91—92.

ных forte, как эта, — тут одно из заблуждений молодого Массне, слишком часто принимающего звуковой эффект за эффект драматический»¹.

Думается, что в приведенных нами критических суждениях о «Короле Лахорском» немало истины. Если рассматривать эту оперу как ступень развития композиторской деятельности Массне, следует отметить ее безусловным знаком плюса. Здесь было больше размаха, силы, умения, чем в предыдущих оперных опытах. Театральность блистательно развивалась, трактовка ансамблей и оркестра свидетельствовала о растущем мастерстве. Произведений такого масштаба Массне раньше не создавал.

Кроме того, в партитуре «Короля Лахорского» выгодно выступил темперамент молодости, склонный не щадить и не ограничивать свои силы. Этот темперамент положительно бил через край. Однако Массне, уже не раз «находивший себя» в мелких сочинениях, здесь, в пятиактной опере, пока не нашел себя.

Наиболее привлекательными оказались фрагменты лирики, указывающие на формирование ее в первой большой опере Массне. Лирика была тесно связана с образом любовной пары (жрица Сита и король Алим). Сошлемся на дуэт из второй картины первого акта (№ 4), на обращение Ситы к жрецу Тимуру из финала той же картины, на обращение Алима к Сите в этом же финале, на дуэт Ситы и Алима в конце второго действия (№ 9), на симфонический фрагмент в начале финальной сцены третьего действия и соответственный антракт к пятому акту, а равно и на другие сходные моменты оперы. Во всех них нельзя не заметить кристаллизации типичной оперной мелодики Массне с присущими ей интервально широкими речитативными интонациями, чувствительными придыханиями и экзальтированными порывами в кульминациях.

К сожалению, в опере «Король Лахорский» количественно перевешивали другие элементы, гораздо

¹ В г у г, р. 35.

менее отвечавшие складу дарования Массне. Тут-то и появлялся шум, выступало эффектичание — также темпераментное, но лишенное органической силы.

Порою Массне стремился к сильным средствам драматического воздействия. Таковы, например, пронзительные малые секунды в начале первого действия или фанфары с увеличенной секундой и малой терцией, а также внезапные сопоставления мажорных трезвучий на расстоянии тритона в антракте ко второму акту (эти сопоставления вошли и в увертюру, а фанфары появляются и дальше).

Но подобные сильные эффекты постоянно обнаруживают какую-то искусственность, придуманность, поскольку свирепые и яростные эмоции менее всего отвечали натуре Массне.

Можно указать и на совсем иного характера просчеты — прежде всего на музыку рая, открывающую третий акт «небесным маршем». И в этом марше и в последующем танцевальном дивертисменте Массне во все не удалось создать поэтическое впечатление потустороннего; он скорее пребывал на уровне салонной музыки Бенжамена Годара (которого почему-то назвал в своих Воспоминаниях гениальным)¹.

Местами в «Короле Лахорском» Массне стремился к локальному колориту, пожалуй, особенно явственно в изложении и некоторых вариациях «индусской мелодии» из дивертисмента третьего акта. Но и здесь применяемые средства (чередования мажора и минора, альтерации некоторых ступеней) не были уж столь колоритными.

В целом достоинства «Короля Лахорского» обеспечили ему роль значительной ступени творческого развития Массне, а недостатки предопределили сравнительную непродолжительность жизни этого произведения на оперных сценах.

В 1877 году Массне написал поэтическую «античную идиллию» «Нарцисс» (на слова Поля Коллена)

¹ Mes souvenirs, p. 191. Впрочем, музыка третьего акта особенно нравилась К. Беллегу, который назвал ее шедевром, а Массне — «музыкальным Лотти» (см.: Coquis, p. 74).

для соло и хора с сопровождением фортепиано. Это очень изящное небольшое произведение — вполне зстрое парнасской поэтики эмоционально-прохладных созерцаний. Пленительно звучат плески и журчания равнодушной природы¹, призывы нимф и пастухов к Фебу. В образе Нарцисса местами проглядывают томность и гедонизм (тогда мы вспоминаем о сочных гармониях и хроматизмах вагнеровского «Тристана»). Но это только моменты. Душа Нарцисса холодна, он тоскует лишь об отражении своей красоты в зыбкой воде. И, идя на зов невидимого подводного хора, Нарцисс только сливается с безучастной природой. А нимфы и пастухи снова славят Феба... «Нарцисс» — один из маленьких шедевров Массне, чуткое воплощение некоторых характерных сторон его душевного мира.

Известность Массне во Франции и за ее пределами быстро росла. Его любовь к путешествиям часто находила себе оправдание в необходимости присутствовать за рубежом на постановках опер.

Кроме того, Массне стал выступать и как дирижер². Так, например, в ноябре 1877 года Массне дирижировал музыкой «Эриний» в Анжере, а в мае 1878 года — сьюитой «Драматические сцены» в Лондоне.

В начале 1878 года Массне, отправившись с Гартманом в Италию, наслаждался свиданием со столь нежно любимой им страной. В Риме Массне получил аудиенцию у папы Льва XIII и был представлен королеве Маргарите.

В августе Массне с женой и дочерью опять был в Италии — он посетил Милан, гостил у нотного издателя Джулио Рикорди на вилле д'Эсте.

Вернувшись в Париж, где он жил теперь на улице Генерала Фуа (Général Foy), вблизи собора св.

¹ Отметим продолжительно переливающийся в начале и в конце органной пункт тонической квинты ми-бемоль мажора, на который наложены блики других гармоний.

² По словам А. Брюно, «Массне обладал чудесным, убеждающим, неотразимым талантом дирижера» (В г и п е а и, р. 26).

Августина, Массне осенью одержал новые победы на пути признания и почестей.

7 октября 1878 года он был приглашен профессором контрапункта, фуги и композиции в Консерваторию, на место умершего Франсуа Базена, который, как говорят, некогда даже не захотел принять Массне в свой класс, считая его «паршивой овцой»¹.

30 ноября того же года Массне был избран членом Института Франции (высшего научно-художественного учреждения, состоящего из пяти академий). Во втором туре выборов Массне получил на пять голосов больше Сен-Санса. Тогда он послал своему потерпевшему поражение конкуренту весьма любезную телеграмму: «Мой дорогой коллега, Институт совершил большую несправедливость», — имея в виду то обстоятельство, что Сен-Санс по заслугам и летам имел больше прав на избрание. Ответ Сен-Санса звучал далеко не столь любезно: «Я совершенно разделяю Ваше мнение»².

Оценку Сен-Сансом творчества Массне в целом мы приведем позднее. А пока следует отметить, что после смерти Бизе и Делиба он был главным соперником Массне, и претендентом на пальму первенства среди французских композиторов. Дружба между ними не складывалась и, безусловно признавая достоинства друг друга, они, однако, сохраняли в личных отношениях подозрительность и отчужденность.

Любопытен в этом отношении анекдот, верно характеризующий как эту отчужденность, так и поражавшие всех современников находчивость и остроумие Массне. Одна дама спросила у Массне, каково его мнение о Сен-Сансе. «Безусловно, — ответил Массне, — он самый достойный и выдающийся среди нас». — «Но, — продолжала дама, — Сен-Санс говорит о вас совсем иначе». — «А разве вы не знаете, — не-

¹ H. Prunières. Silhouettes («La Revue Musicale», 1926, № 6, p. 10).

² R. Berthelot. Il y a cinquante ans, mourait... «monsieur» Massenet («Musica», № 103, Octobre 1962, p. 44).

возмутимо отпарировал Массне,— что композиторы обычно говорят противоположное тому, что думают?»¹

Краткий, но выразительный литературный портрет Массне оставил нам Пьер Лало: «Во время своей молодости и моего детства это был человек с тонкой талией и легкой походкой, с гладким лицом, выразительным и подвижным, с блестящими карими глазами, с волнистой линией рта, с высоким и преждевременно обнажившимся лбом, с речью ласкающей и льстивой. Все в нем, как и в его искусстве, хотело нравиться и нравилось»².

Стремление Массне к успеху, жажда успеха заставляли его не пренебрегать различными средствами. Одним из главных была самая лестная оценка исполнителей и вообще лиц, причастных к организации успеха. Где тут кончалась свойственная Массне доброжелательность и где начинался расчет — судить трудно. Но, безусловно, и то и другое имело место — отнести все за счет доброжелательности было бы столь же неверным, сколь и представить Массне хладнокровным дельцом. Он не был таковым хотя бы потому, что обладал живой, чувствительной душой художника.

Порою Массне настолько неудержимо хотелось обогнать своих соперников, что он прибегал к почти детским хитростям. Так случилось, например, 17 декабря 1878 года, на концерте музыкального фестиваля (на парижском Ипподроме), где исполнялась музыка Массне, Гуно и Сен-Санса. Массне дирижировал третьим актом «Короля Лахорского». И вот он, не предупредив никого, пополнил состав оркестра медной бандой, неожиданный взрыв звучности которой вызвал гром аплодисментов! ...Соперники же были отодвинуты на второй план³.

¹ В г и п е а ц, pp. 25—26. По свидетельству Л. Шнейдера, речь в этом разговоре шла о Рейере, а не о Сен-Сансе (Schneider, 1926, p. 40). Но эта версия представляется нам менее правдоподобной.

² Соquis, p. 43.

³ См. Imbert, p. 182.

Вероятно, уже с 1877 года¹ Массне работал над ораторией («священной легендой») «Богородица», партитура которой была закончена 22 августа 1878 года². Оратория имела четыре части: 1) Благовещение; 2) Брак в Кане Галилейской; 3) Святая пятница и 4) Успение (либретто Шарля Гранжуена).

В начале 1879 года Массне ездил в Будапешт, Милан, Венецию на постановки «Короля Лахорского» (весной этого года состоялась также премьера «Короля Лахорского» в Риме).

Весной же 1873 года Массне написал романсовый цикл «Любовная поэма» (на слова Поля Робике) из шести номеров. Первый из них, пожалуй, наиболее примечателен чертами стилизации старинных напевов, заставляющими вспомнить «Балладу о Фульском короле» из «Фауста» Гуно. № 3 («Открой свои глаза голубые») стал особенно популярным — скорее всего благодаря лирическому порыву в конце. Но и некоторые другие романсы цикла ему, в сущности, не уступают. Особенно хочется отметить № 5 («Почему ты плачешь?»), музыка которого, не лишенная «шуманизмов» (синкопы, короткие экспрессивные фразки), хорошо передает преходящие печаль и тревогу любви в минуты, когда на счастье набегаёт облако. Последний номер цикла — дуэт во славу любви — привлекает внимание восторженностью и радужной игрой гармонических красок.

По-видимому, в 1879 году была написана Шестая оркестровая сюита Массне (подзаголовок «Феерические сцены»), первое исполнение которой состоялось в Лондоне в марте 1881 года. Эта сюита³ выказала ряд черт, присущих прежним блестящим партитурам Массне, и в частности черты шумной, трескучей инструментовки. Но, думается, было бы несправедливым не заметить тут прорастания новых элементов. Во втором разделе первой части с его квинтовыми орган-

¹ Mes souvenirs, p. 111.

² Pougin, p. 74.

³ В составе четырех частей: 1) Шествие; 2) Балет; 3) Видение и 4) Вакханалия.

ными пунктами и быстрым движением параллельных терций сказались, по-видимому, традиции четких, резко ритмованных рисунков, которые любил Бизе. Во второй части эффекты звукового пленера словно бы заставляли предчувствовать некоторые образные элементы ноктюрна «Празднества» Дебюсси. В третьей части Массне нашел упоительный колорит томных речитативов валторны на фоне арпеджио арф и мягких подголосков струнного квинтета. Здесь дало себя знать нечто восточно-знойное, что позднее объединило образные сферы Дебюсси и Бородина. Последняя часть сюиты оказалась более ординарной.

7 июня 1879 года на концерте, данном в Опере в пользу пострадавших от катастрофического наводнения в венгерском городе Сегедине (Сегеде), был исполнен «Героический марш Сабади», написанный Массне. Эта весьма шумная композиция для огромного состава оркестра (с восемью саксофонами, четырьмя фаготами, четырьмя тромбонами, четырьмя арфами, большой батареей ударных, включающей колокола, и т. д.) была посвящена «аббату Листу». После «Венгерских сцен» (Второй оркестровой сюиты) «Героический марш» явился новым ярким воплощением венгерского в музыке Массне. По духу это была параллель к «Ракоци-маршу» Берлиоза.

Летом в 1879 и 1880 годы Массне жил в Пурвиле, где оркестровал свою новую оперу «Иродиада».

19 июля Массне пришлось по обязанности произнести в Академии изящных искусств речь о Ф. Базене, который, как уже говорилось выше, не признан некогда его дарования и опустевшее место которого Массне занял в кресле Академии. Естественно, что Массне не был в восторге от такой задачи; он нашел возможность ввести в заключение своей речи тонкую иронию, сказав, что Базен был «первоклассным профессором» и что, возможно, это «составило его художественную индивидуальность, его истинное своеобразие»¹.

¹ Schneider, 1926, p. 289.

В 1880 году к красной ленточке и званию кавалера ордена Почетного легиона у Массне прибавился орден Академической пальмы (*Palmes académiques*), присуждавшийся за академические заслуги.

Итак, возвышение Массне продолжалось. Однако премьера оратории «Богородица» в исторических концертах Оперы под управлением автора (27 мая и 3 июня 1880 года) оказалась провалом, больно уязвившим Массне. Много лет спустя в Воспоминаниях Массне писал об этом случае очень сдержанно¹. Но более ранняя реакция была совсем иной. «Ледяное молчание» зала, долетавшие насмешливые реплики слушателей, сочувственные взгляды оркестрантов — все это произвело на чувствительного Массне самое убийственное впечатление. «Когда все было кончено, я вышел как потерянный. Я словно помешался от горя и досады!»²

Чем объяснить такой неуспех? Он кажется загадочным, поскольку тогдашняя пресса высказалась о «Богородице» не слишком определенно³.

И все же нам думается, что провал «Богородицы» объясним. В этом произведении Массне попытался овладеть областью серафической поэзии религиозных представлений. Но как раз для этого у него не было необходимых душевных данных — скажем, наивной, почти детской в ее восторженности и очень целомудренной веры Сезара Франка. Талант Массне действительно оживал только тогда, когда им двигала любовная лирика. В «Богородице» для нее не оказалось места, и музыка решительно захирела. Уже во вступлении (пасторали) с его чудесными по замыслу буколическими ходами унисонов чувствовалась какая-то сухость.

Разумеется, талант и мастерство Массне не раз дали о себе знать на протяжении обширной партитуры. Своеобразно и колоритно прозвучали некоторые ладовые моменты (например, фригийский ми минор

¹ *Mes souvenirs*, p. 128.

² *Imbert*, p. 185.

³ См.: *Solennière*, pp. 111—114.

с остигательными басовыми квинтами и легкими танцевальными орнаментами вслед за шумным хором первой сцены или аналогичные эффекты Галилейского танца из той же сцены). Искренние ноты печали выступили в арии Богородицы, обращенной к Иисусу (№ 8). Выразительно и тревожно сплелись фанфары с рокотом надвигающейся бури в оркестровом вступлении третьей сцены. Впечатляла терпкость септаккордов в сопровождении начального хора последнего раздела оратории (№ 14).

Но вместе с тем в «Богородице» немало было и формального, пресного, скучного. Хор ангелов в первой части, сцена превращения воды в вино во второй части, очень растянутое заключение оратории и другие ее фрагменты не поднимались над уровнем искусственного и расчетливого ремесла.

Тем более характерно, что один из фрагментов «Богородицы» — инструментальная прелюдия к четвертой картине под заглавием «Последний сон Богородицы» — сразу имел большой успех (публика дважды потребовала повторить ее). Удивляться этому нет оснований, поскольку музыка «Последнего сна», написанная для струнного квинтета с сурдинами и *divisi*, с солирующей на октаву ниже первых скрипок виолончелью (без сурдины), была действительно одним из бесспорных достижений мечтательно сладкой и поразительно пластичной мелодики Массне:

Andante religioso

Здесь он уже не порывался быть серафическим и без стеснения спустился на землю¹.

В 1880 году Массне написал также музыку к пьесе Адольфа Филиппа д'Эннери «Мишель Строгов» (по роману Жюль Верна) и романс на слова Армана Сильвестра «Годовщина», посвященный памяти Теофиля Готье. Этот романс примечателен очень простой и изящной декламацией, тонкой игрой тональных красок (то меркнувших, то просветляющихся) и крошечным апофеозом, говорящим о бессмертии поэтической славы. Массне — мастер миниатюры — весь в этой лаконичной эпитафии, достойной лучших образцов поэзии парнасской школы.

Еще в 1878 году Массне познакомился с поэтом Полем Милье и предложил ему написать (очевидно, в качестве пробы) небольшое стихотворение, воспевающее одновременно и религиозность и чувственность, в котором бы «волосы женщины оказывались власницей мужчины»². Стихотворение было вскоре написано и так понравилось Массне, что он немедленно представил Милье Гартману как кандидата в либреттисты. Материалом для либретто была избрана недавно опубликованная «Иродиада» Флобера.

Милье за несколько месяцев сочинил либретто и получил ряд указаний от Массне³. Последний вскоре принялся за сочинение оперы и, как мы уже говорили, завершил работу над ней в 1879—1880 годах в Пурвиле.

Сочинение «Иродиады» протекало с большим увлечением.

«Я приучил себя работать, — пишет Массне, — от пятнадцати до шестнадцати часов в сутки, отдавая сну шесть часов; остальное уходило на еду и туалет.

¹ Сам автор глубоко ценил искренность этой музыки и даже завещал исполнить ее на своих похоронах.

² Schneider, 1926, p. 73.

³ Соавтором либретто явился Гартман (под псевдонимом Гремона). А. Занардани, которого иногда указывают как автора либретто, на самом деле был переводчиком его на итальянский язык.

Приходится констатировать, что только так, в упорстве неустанного труда на протяжении ряда лет можно завершить произведения крупного масштаба»¹.

В начале 1881 года Массне отправился к тогдашнему директору Большой Оперы, композитору Огюсту Вокорбею, чтобы предложить свой новый опус к постановке. И тут он натолкнулся на препятствия. Во-первых, у Вокорбея числились на очереди постановки опер Гуно и Тома. Во-вторых — и это, пожалуй, главное, — он нашел либретто «поджигательским», что не удивительно, поскольку либреттисты, следуя намерениям Массне, сделали Саломею возлюбленной Иоанна Крестителя².

Услышав предложение Вокорбея позаботиться о новом «каркасе» либретто, Массне попрощался с директором и покинул театр.

И вот «Иродиаду» пришлось ставить не в Париже, и даже не во Франции, а на оперной сцене Брюсселя (Théâtre de la Monnaie), откуда уже в феврале 1881 года пришло предложение, принятое Массне с большой радостью. В это время брюссельский оперный театр стал делаться как бы филиалом парижской Оперы. Позднее он поставил «Сигурда» и «Саламбо» Рейера, «Гвендолину» Шабрие и др. «Иродиада» Массне оказалась первой в этом ряду.

В октябре 1881 года Массне проиграл и пропел перед артистами брюссельской оперы «Иродиаду». Успех был полный. Массне смутила лишь собственная невоздержанность: во время антрактов просмотра он неприметно съел почти все сладости, приготовленные для присутствующих³.

Постановку оперы осуществили очень быстро, премьера состоялась 19 декабря и привлекла более

¹ Mes souvenirs, pp. 130—131.

² Кстати сказать, сам Массне склонен был отождествлять Иоанна с Христом и Саломею с Магдалиной (см.: Ch. Koeschlin. Souvenirs de la classe Massenet. «Le Menestrel», 8 Mars 1935, № 10, p. 82).

³ Mes souvenirs, p. 135.

четырёхсот гостей из Парижа — деятелей искусства и светскую публику¹. Премьера прошла триумфально. Массне чествовали так, как никого на памяти Брюссельцев. Однако путь «Иродиады» на французскую сцену не оказался немедленным².

Мнения об «Иродиаде» в парижской прессе разделились. Так, например, Э. Рейер похвалил оперу и особенно подчеркнул очарование музыки Массне³. Но появились и суждения достаточно критические.

В. Вильдер («*La vie moderne*», декабрь 1881 г.), отмечая прекрасные стороны музыки, удивлялся: «Превратить Иоанна Крестителя, этого сурового и непримиримого пророка, в воздыхателя из комической оперы, дать ему в любовницы Саломею, приводящую его к отсечению головы, и сделать из этой бесстыдной куртизанки род мистической Магдалины — значит, на мой взгляд, перейти границы свободы, дозволенной поэту при обращении с правдой истории»⁴.

«Ко мне, Реньо! Ко мне, Флобер! — восклицал Сен-Санс («*Le Voltaire*», декабрь 1881 года). — Придите и объясните мне, вы, гении, объясните мне, как Саломея превратилась в Марию Магдалину! Или лучше не объясняйте ничего, я не буду пытаться понять и я не займусь исследованием странностей либретто, которое не поддается моему слабому разуму»⁵.

¹ Присутствовали, в частности, из числа музыкантов Э. Рейер, К. Сен-Санс, Б. Годар, Э. Гиро, В. Жонсьер, Ш. Лекок и др. Приехали журналисты из Германии, Италии, Петербурга.

² Лишь в 1884 году «Иродиада» была поставлена в Париже, но и то в Итальянском театре. В парижском «*Théâtre de la Gaîté*» она появилась в 1903 году, а на сцене театра Большой Оперы — только в 1921-м. Ее возобновления состоялись в 1926, 1945 и 1947 годах. Общее число парижских представлений достигло примерно двух сотен. Часто «Иродиада» шла в провинции.

Ставилась она и за рубежом (не считая Брюсселя). В Лионе и Риме постановка «Иродиады» вызвала так называемое малое отлучение от церкви Массне и Милье, провозглашенное кардиналом Каверо.

³ *Reuef*, pp. 343—348.

⁴ *Solemnité*, p. 13.

⁵ Там же, стр. 15.

Адольф Жюльен в своей рецензии на «Иродиаду» отметил (опять-таки в декабре), что Массне берет образы библейских женщин и «вместо того, чтобы возвысить и прославить эти фигуры, мельчит их, не желая этого, и надевает на них одинаковые украшения, столь кокетливые и современные, как только возможно»¹. У Массне в образах, взятых из библии или евангелия, — «современная женщина с ее утонченным кокетством и ее нежными мечтами. Это то, что он называет «выделять позитивную, человеческую сторону в фигурах из священных книг»².

В этой же статье Жюльен говорил, что Массне — композитор очень искусный, но робкий; у него нет ни смелых новаций, ни упорства в традициях; поэтому он создает произведения «нерешительные», а в искусстве творчество, отмеченное компромиссностью, не может жить долго³.

Джузеппе Верди в письме к О. Арривабене от 5 сентября 1882 года писал: «Не думаю, чтобы художественная ценность «Иродиады» была бы большей, чем ценность «Короля Лахорского». Выдумки там во всяком случае не больше. Хорошая техника и сценическая роскошь — вот это что. Там имеется препятствие, которое, по-моему, трудно преодолеть: святой Дживанни, занимающийся любовью с Саломеей. Это я никак не могу проглотить! Но публика бывает иногда весьма невзыскательной. Увидим!»⁴

Нам думается, что верно понять значение «Иродиады» на творческом пути Массне можно, только учитывая присущее этой опере резкое противоречие между факторами окончательно формирующейся творческой индивидуальности и ошибочными намерениями перешагнуть ее границы, сочинять в масштабах и сферах чуждых.

«Иродиада» по своему сюжету ставила гораздо более широкие задачи, чем «Король Лахорский», она

¹ Jullien, 1892, p. 398.

² Там же, стр. 399.

³ Там же, стр. 402.

⁴ Д. ж. Верди. Избранные письма. М., 1959, стр. 419—420.

должна была получить размах исторической трагедии. Но удалось в «Иродиаде» по-настоящему лишь то, что не выходило за пределы лирики.

В первом же акте ария Саломеи, начинающаяся мягкими восходящими фразами:

♩ Andante cantabile

Il est doux, il est bon,
sa pa - ro - le est se - rei - ne

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of two staves of music in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo and mood are indicated as 'Andante cantabile'. The lyrics are written below the notes. The first line of music contains the lyrics 'Il est doux, il est bon,'. The second line contains 'sa pa - ro - le est se - rei - ne'. The melody is characterized by long, flowing lines and a gentle, ascending contour.

свидетельствовала о больших успехах Массне в формировании речитативно-напевного лирического говора, который позднее составил столь оригинальную черту «Манон». Да и все в этой арии по-своему великолепно: гибкость ритма, «импровизационная» непринужденность фактуры, «вкусные» гармонии, контрастные переходы оркестра, то шепчущего или рисующего легкими орнаментами, то полного безудержной, пылкой экзальтации.

В сущности, это лучший лирический момент оперы. Все другие слабее по эмоциональной непосредственности и наполненности. Но и они в ряде случаев могут быть названы яркими. Такова, например, музыка ми-мажорного дуэта Саломеи и Иоанна (четвертая сцена первого действия) — эта музыка становится лейтмотивом любви и возвращается в различных ситуациях позднее¹. Отблеск мечтательной лирики ложится и на отрицательные образы оперы — в моменты, когда композитор оттеняет их лучшие чер-

¹ Отметим попутно темброво-фактурные лейтмотивные моменты характеристики Саломеи. Появления ее возвещаются светлыми переливами арпеджио (элемент характеристики непрочности, благодности).

Примечателен своей патетичностью и натуральностью отчаянный речитатив Саломеи в конце седьмой сцены. Присущие ему широкие интервалы и свободный ритм сродни соответственным элементам любовной мелодики, но обострены пафосом.

ты, вернее, одну черту — стремление к любви, нежности. Такова лирика Иродиады в конце первой картины второго действия. Такова и лирика Ирода, когда он, влюбленный в Саломею, встречает ее в храме (второй акт, восьмая сцена). Всё, находящееся за пределами лирики, стоит в «Иродиаде» чаще всего многими ступенями ниже и отмечено решающим преобладанием умения над вдохновением. Но вдохновение нельзя заменить ничем, и недостатки его всегда дают себя знать.

Столь присущее Массне мастерство театрально-оперной композиции несомненно и в «Иродиаде»; оно, пожалуй, еще очевиднее, чем в более ранних его операх. Массне — в постоянной заботе о внимании слушателя. Он поддерживает его прежде всего темпераментностью музыки, которая не ослабевает нигде¹. А затем Массне превосходно и чрезвычайно многообразно пользуется рядом приемов «театрализации». Он не дает застаиваться темпам, ритмам, фактуре, динамике, тональности, инструментровке, он все время возбуждает слушательский интерес контрастами самого различного свойства — от сокрушительных до мягких и сдержанных. Порою Массне прибегает к остигательной импульсивности ритма (например, дважды в первой картине второго акта). Уверенны его атаки на уши слушателей в громогласных вокально-инструментальных ансамблях (скажем, в шумном октете с хором, заканчивающем второй акт). Меткие расчеты музыкальных средств в сочетании с соответствующими мизансценами позволяют слушать «Иродиаду» без утомления. Но после прослушивания в духовной памяти остаются только лирические жемчужины, рожденные неподдельным переживанием, а не ловкостью мастерства.

¹ Никак не следует смешивать темпераментность с вдохновением. Творческий темперамент способствует умению стимулировать и сохранять тонус музыки, но только проникновенность эмоции способна придать подобному тону истинное, волнующее содержание.

Незаурядное мастерство временами способно создать иллюзию драматургической глубины. Так, например, постепенное нарастание и приближение фанфар римского войска в первом акте колоритностью и упругостью смен гармоний в группах триолей заставляет моментами почти что вспомнить о Бетховене. Но все же это не более как эффектный, декоративный скелет бетховенской традиции¹.

Декорацией, строго говоря, оказывается и вся совокупность социальных конфликтов в «Иродиаде». Не слишком удается Массне локальный колорит (в хорах, танцах и т. д.) — его усилия в поисках ладовых или ритмических особенностей кажутся ныне слишком ограниченными, половинчатыми, робкими, хотя в свое время многие современники усматривали в них колоритность и своеобразие (отмечая, например, убедительность передачи израильянского). Едва ли не лучшими находками в плане локального колорита явились натуральные ладовые фрагменты хора рабов и торговцев в первой сцене первого действия (и соответственные моменты танца вавилонянок из предпоследней сцены оперы).

Стремясь разнообразить театральные эффекты «Иродиады», Массне прибегал к очень различным стилистическим рядам. Так, в интродукции увертюры дала себя знать почти вагнеровская по колориту игра гармоний². А, скажем, в рассказе Фануила Ироду во второй сцене первого акта очевидны «генделизмы» пунктированных секвенций. Подобные резкие колебания Массне в выборе стилистических средств при конструировании «объективных» образов свидетельство-

¹ Другой пример — броские драматические сопоставления трезвучий и септаккордов в начале второго акта.

² Кстати сказать, сколько-нибудь последовательного подражания Вагнеру в «Иродиаде» вовсе не было, вагнеровские влияния проходили здесь краем. В частности, временами в «Иродиаде» словно бы чувствуются томные хроматизмы «Тристана»; но большинство хроматизмов «Иродиады» иного свойства — они очень традиционны, а то и шаблонно преследуют (как и уменьшенные трезвучия или септаккорды) цели «нагнетания» драматургии, риторических фигур ее.

вали, конечно, о внешнем, неглубоком понимании последних. Недаром лирика Массне, в которой он был самим собой, отличалась в «Иродиаде» гораздо большей цельностью и единством.

В традиции пражских опер Массне (и французской «большой оперы» вообще) «Иродиада» содержала много очень громкой музыки. Беспощадным *fortissimo* фанфар начинается, например, вторая картина первого акта, происходящая на площади в Иерусалиме. Немало шумно-однотонной музыки связано с демонстрацией образов римской армии.

Вместе с тем не следует упускать из виду симптомы существенного развития музыкального мышления Массне в «Иродиаде». Среди них, пожалуй, особенно характерным был (особенно в лирических фрагментах) рост роли побочных септаккордов, мягких и терпковатых гармоний¹, подготавливающих соответственные гармонии Дебюсси².

Две детали. Лирический момент дуэта Фануила и Иродиады в конце первой картины второго действия указывает на существенное родство лирических интонационных ниспаданий Массне:



с лирическими ниспаданиями Чайковского. О причинах этого родства нам еще придется говорить ниже. Другая деталь: глухие, смутные аккорды в низком регистре, открывающие сцену в подземелье (начало

¹ Именно рост их роли, поскольку такие гармонии, вообще говоря, имели место у Массне и в «Богородице» и раньше.

² Пример — хроматические септаккорды и квинтовые наложения в «Песне Суламифи» из второго акта (сцена девятая).

третьего акта), могли послужить неким прообразом для Дебюсси в «Пеллеасе и Мелизанде».

Седьмая сюита Массне для оркестра («Эльзасские сцены») была, по-видимому, написана в 1881 году; первое исполнение ее состоялось в концертах Колонна 19 марта 1882 года. Это произведение (с подзаголовком «Воспоминания») было вдохновлено патриотически окрашенной программой Альфонса Доде (ставшего к этому времени другом композитора)¹. Четыре части сюиты получили названия: 1) Воскресным утром; 2) В кабачке; 3) Под липами и 4) Воскресным вечером.

Первая часть начинается слегка гнусавыми возгласами кларнетов, сразу намечающими обстановку деревни. Оживление растет, в общем гомоне сливаются крики птиц, пастушьи наигрыши, шум людей и животных. Контрастом служат спокойные звуки протестантского хора. Затем гомон возвращается и усиливается. В конце части поэтичные отзвуки и замирание звучности.

Во второй части господствует разгул бойкого и прямодушного, угловатого деревенского вальса, прерываемого на время задорными фанфарами (Доде писал о песне подвыпивших лесников, направляющихся в тир).

В третьей части сюиты программа Доде представляла влюбленных, гуляющих в тени лип в летние послеполуденные часы. Массне воспользовался здесь нежными звуковыми красками: неторопливы доносящиеся издали удары колокола (ремарка — «шесть часов вечера»). Прозрачна полифония струнных *divisi* с сурдинами и деревянных духовых. Это не столько лирика, сколько грациозный набросок ситуации.

В последней из частей Массне прибег к наиболее резким контрастам, эффектам пленера и подчеркнутой тематической многосоставности. Сквозь неистовую тему праздника прорываются фрагменты эльзасских песен, выкрикиваемые медными или приплясывающие в

¹ Solenière, pp. 280—282.

тембрах деревянных духовых. А затем среди наступившей тишины приближаются и удаляются звуки сигнальных рожков, играющих зорю, тогда как краткий возврат темы третьей части напоминает о присутствии влюбленных. После этого снова возникает вальс, тонущий в оглушительном шуме праздника.

Заметим попутно, что «светоносное видение» ноктюрна «Празднества» Дебюсси с его изысканным и роскошным колоритом, конечно, очень далеко от простых, непритязательных контуров музыки финала «Эльзасской сюиты». Но, быть может, именно впечатление этого финала послужило для Дебюсси одним из толчков к импрессионистскому переосмыслению звуковой картинности Массне¹.

В июне 1881 года был написан обаятельный романс «Дети» (на слова Жоржа Буайе), поразительно нежно и ласково воспевающий любовь к детям. Слегка варьируя куплетную форму, Массне создал в этом романсе одну из лучших своих миниатюр, подкупающую и простотой средств, и хрупкостью фактуры, и гибкостью напевной декламации.

В 1882 году возникла «Зимняя поэма», новый романсовый цикл на слова А. Сильвестра. Из общего числа пяти номеров первые два и последние два были неразрывно спаяны единством настроения, сюжета, да и непосредственными музыкальными переходами. Лишь третий номер («Рождество») возникал как бы отдельно — благодаря «объективности» своего старинного напева. Но и он включался в повествование, рисуя колорит времени года, служа контрастом, усиливающим основное содержание цикла. Оригинальным было также предварение вокальной части «Зимней поэмы» двумя страничками фортепианной прелюдии, развивающей главную музыкальную тему цикла.

Как и в «Апрельской поэме», Массне пел в «Зимней поэме» о любви, о ее счастье и ее печалях. Но

¹ Сюита «Эльзасские сцены» была поставлена как балет на сцене театра Комической Оперы 19 марта 1915 года (либреттисты Анри Дюрье и Аршэмбо). См.: Schneider, 1926, p. 282.

теперь сам герой упрекал себя в том, что любит недостаточно, хотя все выказывало глубину и нерушимость его привязанности. Так Массне, пользуясь стихами А. Сильвестра, создавал новый тип любовной романсовой лирики. Тут была и страсть (в порыве четвертого из романсов), но не она определила существо образа. Это существо складывалось прежде всего из затаенных, тихих и тишайших эмоций. Ласка и нежность переживания господствовали над всем. Зыбкость, конечно, предвещала неопределенные мечтания импрессионистов и символистов. Но она нигде не становилась чрезмерной. Истинное, неутраченное тепло чувства баюкало и умиротворяло волнения, как чудесный бальзам. И даже путь жертвенности казался светлым, кристально прозрачным, а не сумрачным и мучительным. Эта идеализация осталась и в дальнейшем одним из очень важных компонентов лирики Массне.

В начале 80-х годов частые поездки Массне по Франции и за рубеж продолжались. В четырнадцатой главе Воспоминаний он несколько кокетливо говорит об этом «бродяжничестве», как якобы очень мало отвечавшем его вкусам и вынужденном исключительно необходимостью следить за ходом тех или иных оперных постановок. Но, конечно, Массне все же любил свои странствия, хотя они порою и утомляли его. Любил и ради смены впечатлений и, вероятно, ради приятных эмоций чествований.

Так, например, в Гамбурге в 1883 году Массне дирижировал премьерой «Иродиады» и имел огромный успех. Его засыпали венками и гигантскими лирами из лавровых листьев, увитых трехцветными лентами. Не меньший успех ожидал Массне на премьере «Иродиады» в Нанте в марте того же года — композитор был увенчан золотым венком, в его честь оркестр и хор исполнили серенаду¹.

За несколько дней до премьеры «Иродиады» в Нанте Массне присутствовал на отпевании тела

¹ I m b e r t, pp. 188—189.

Н. Г. Рубинштейна в Париже. П. Чайковский писал М. Н. Каткову 14/26 марта: «Сегодня утром в здешней русской церкви совершился обряд отпевания тела покойного. Церковь была полна. Кроме соотечественников покойного, присутствовали г-жа Виардо, гг. Массене, Колонн, Лало и большинство выдающихся представителей французской музыки»¹. Дошедшие до нас письма Массне к Николаю Рубинштейну (хранящиеся в Гос. Центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки в Москве) свидетельствуют о теплом, дружеском характере отношений.

Начало 80-х годов ознаменовалось важным рубежом в творчестве Массне — он стоял на грани высших своих достижений.

¹ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, том X. М., 1966, стр. 67.

Глава 5

РАСЦВЕТ

Работа Массне над оперой «Манон» (либретто А. Мельяка и Ф. Жилля) началась уже в 1881 году, а идея написать оперу на этот сюжет владела им и раньше¹.

Желание выразить музыкой существо знаменитой повести Антуана Прево² оказалось очень сильным. Причины этого легко объяснимы: ведь повести Прево присуще было бессмертное очарование образов любви, а кому, как не Массне, подобало увлечься этим кругом образов? К тому же ранее возникшие музыкально-театральные произведения на эту тему (балет Галеви — 1830, опера Обера — 1856) не удержались в репертуаре.

Во французской литературе XIX века образ Манон был, естественно, переосмыслен. Ведь XVIII столетие, когда обманывать, жульничать при игре в карты и убивать соперников не считалось преступным, ушло в прошлое.

Альфред Мюссе в начале 30-х годов XIX столетия в 59-й строфе первой части поэмы «Намуна» назвал

¹ Mes souvenirs, p. 142.

² «История кавалера де Гриё и Манон Леско» вышла в свет в 1731 году как 7-й том романа «Воспоминания и приключения знатного молодого человека, удалившегося от света» (1728—1731).

Манон «удивительным сфинксом», вкладывая в ее образ черты таинственной романтики. Напротив, Анри Мюрже, вспомнив Манон в своих «Сценах из жизни богемы», трактовал ее очень реалистически: героини «Сцен» Мюрже и были Манон нового времени, способными искренне любить начинающих художников, но не отступающими перед изменой ради сытой и роскошной жизни.

Мельяк и Жилье создали мастерское либретто оперы. Они с редким умением выделили самое существенное и вместе с тем модернизировали повесть, извлекли из ее неторопливых, порою даже многословных форм остов произведения истинно театрального, богатого контрастами, отличающегося живым темпом (в частности, резкое ускорение действия к концу явилось очень умелым и плодотворным драматургическим приемом). Любопытно, что либреттисты учли не только самую повесть Прево, но и ее последующие отзвуки: недаром они вложили фразу о Манон из «Намуны» Мюссе в уста де Грийё (в четвертом акте оперы). Этим были намечены и пути музыки, которая, как увидим, очень непринужденно соединила возрождение образов XVIII века с современной трактовкой эмоционального мира героев.

Решив писать оперу на сюжет «Манон Леско», Массне сразу сконцентрировался на лирике, избрав самое простое заглавие: «Манон»¹. Увлечение композитора сюжетом было безудержно. И вот характерное обстоятельство: благодаря содействию одного голландца, большого любителя музыки, Массне удалось пожить летом 1882 года в Гааге — в той самой комнате, где некогда жил аббат Прево². Другое обстоятельство совсем по-иному помогало Массне конкретизировать зарождающийся образ Манон: сочиняя оперу, он все время вспоминал незнакомую ему продавщицу цветов на бульваре Капуцинок в Париже:

¹ Mes souvenirs, p. 142.

² Там же, стр. 144.

«Я никогда не говорил с этой прелестной девушкой (proh pudor! ¹), но ее наружность меня преследовала, воспоминание о ней меня сопровождало: это была поистине Манон, которую я видел беспрестанно перед собой во время работы!» ²

В 1883 году музыка «Манон» была завершена. Оркестровку Массне начал в ночь с 6 на 7 марта и окончил в 7 часов утра 15 июля ³.

Уже весной 1883 года Массне показал музыку «Манон» директору театра Комической Оперы Л. Карвальо и его жене Каролине (урожденной Феликс-Миолан) — в прошлом выдающейся певице (ей и была посвящена «Манон»). Новая опера Массне очаровала, ее приняли к постановке. Исполнительницей главной роли стала талантливая певица Мария Хейльбронн, некогда певшая в первой опере Массне («Двоюродная бабушка»).

Случайно встретившись с Хейльбронн, Массне узнал, что она стала богата и бросила сцену, но жаждет выступить. Массне предложил ей роль Манон и вызвался проиграть музыку. Приближалась полночь, но Хейльбронн захотела услышать «Манон» немедленно и настояла на своем. Массне пришлось сходить за партитурой, а затем отправиться на квартиру Хейльбронн (на Елисейские поля). Он закончил игру к четырем с половиной часам утра. Хейльбронн была глубоко потрясена, она рыдала, и композитор услышал тихие слова: «Но ведь это моя жизнь... моя жизнь!..» ⁴

Премьера «Манон» состоялась в театре Комической Оперы 19 января 1884 года. Суждения критики не оказались единодушными.

Э. Рейер высоко оценивал очарование оркестра Массне, способного даже отодвигать на второй план пение, свежесть и своеобразие гармонии. Он отмечал

¹ О, стыд! (лат.).

² *Mes souvenirs*, p. 146.

³ В г у г, p. 46.

⁴ *Mes souvenirs*, pp. 147—148.

и удачное нововведение Массне — сопровождение речи (в разговорных местах) игрой оркестра¹.

А. Жюльен находил в музыке «Манон» пленительные детали, но корил композитора за шумность оркестра, не отвечающую, по его мнению, существу образов².

А. Маре обвинил Массне в звуковых излишествах, заставляющих вспомнить о «Валькирии»: «Из этой простой и изящной пастели он сделал ужасающую фреску. Какой шум, бог мой, какой шум!»³.

Несколько позднее, в начале 50-х годов, Э. Ганслик в подробной рецензии, посвященной венской постановке «Манон», ставил ее выше ряда других опер Массне («Короля Лахорского», «Иродиады», «Сида»), находя в «Манон» черты естественности, умеренности, единства. Ганслик хвалил, в частности, ловкую стилизацию старинных танцев, тщательное соблюдение законов вокальной декламации. Но его огорчала тенденция превращения чисто ариозного в декламационное. Он полагал, что в музыке «Манон» выработанность, тонкий и умный расчет все же преобладают над содержательностью. И все же Ганслик делал вывод, что «Манон» — выдающееся явление среди новейших опер этого жанра, лучшее, что было создано после «Миньоны» и «Кармен». Ганслик восхищался техникой Массне, мастерством диалога, виртуозностью инструментовки (особенно в тихих местах, где композитор не добивался преувеличенных эффектов). Как и Рейер, Ганслик отмечал новаторство Массне в сопровождении разговорных эпизодов оркестром⁴.

Очень любопытен ряд отзывов о «Манон» П. И. Чайковского. Он слушал «Манон» в Париже вскоре после премьеры и писал 13/25 февраля 1884 года брату Модесту:

¹ Reyer, pp. 350—351.

² Jullien, 1892, pp. 407—415.

³ Bruyr, p. 49.

⁴ Ed. Hanslick. Aus dem Tagebuche eines Musikers, S. 137—146.

«Я ожидал большего. Очень изящно, очень отделано, но ни единого мгновения, способного тронуть, пленить, поразить. Исполнение и постановка — какие только в Париже возможны... Что за прелесть голос Heilbronn. Какая не то что роскошная, но удивительно умная и полная вкуса постановка. Мне завидно было. Но сам Massenet совсем не отличился тут. Он начинает быть бесцветным до скуки, хотя старания бездна и работа от начала до конца необычайно тонкая. Так как ему претили разговоры, то везде, где говорят, музыка что-то играет, и это не прекращается ни на минуту, так что даже утомительно. Благодаря массе грудных нот Талазака и эффектных концов — успех громадный»¹.

Как объяснить такой, более чем прохладный отзыв после прежних восторгов Чайковского перед сочинениями Массне, весьма уступавшими (как показало время) опере «Манон»?

Думается, что к разгадке этого суждения можно подойти, обратившись к кратким, более поздним записям в Дневниках Чайковского. С 30 июля по 6 августа 1886 года (то есть на протяжении целой недели) Чайковский упорно и с явной настойчивостью возвращался к проигрыванию музыки «Манон». При этом впечатления его менялись, частично и прояснялись. Вот три наиболее существенные записи.

1 августа. «Дома играл *Manon* Lescault. Более нравится, чем ожидал».

2 августа. «Играл *Manon*. Сегодня опять Massenet кажется до тошноты приторным».

4 августа. «Дома играл *Manon*. Ах, как тошен Massenet!!! И что всего досаднее, так это то, что в этой тошноте что-то родственное с собою чувствую»².

П. Чайковский не ошибался. В музыке «Манон» действительно были элементы, близкие его любовной

¹ П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. М., 1955, стр. 304.

² Дневники П. И. Чайковского. М.—П., 1923, стр. 84—85.

и мечтательной лирике. По-видимому, это родство и оттолкнуло Чайковского — особенно потому, что он находил лишь «что-то» родственное, и это родственное, ему не нравившееся, заставляло Чайковского порицать самого себя.

Независимо от суждений критиков или композиторов, судьбу «Манон» решила публика. Успех оперы уже на премьере был необыкновенным, а затем он стремительно нарастал и расширялся. Вскоре «Манон» была поставлена в Брюсселе, Лилле, Нанте, Лионе, Руане, Гавре, Тулузе, Монпелье, затем пошла в Вене, Генте, Гамбурге, Милане, Стокгольме, Лондоне, Петербурге...

Сотое представление «Манон» состоялось в Париже 7 ноября 1891 года, пятисотое — 13 января 1905 года, тысячное — 17 января 1919 года, полуторатысячное — 12 апреля 1931 года, двухтысячное — 18 января 1952 года¹.

Чем же объяснить подобный исключительный успех «Манон», который не изменяет ей и ныне, более чем восемьдесят лет спустя после премьеры? Нам думается, успех этот объясним без труда. В силу ряда обстоятельств (среди которых очень важную роль сыграли выбор сюжета и трактовка его либреттистами) Массне, сочиняя «Манон», получил возможность самым полным и естественным образом отдать свое величие своего таланта, несколько не принуждая и не дрессируя его. В «Манон» выгодно, полно выступили достоинства, сильные стороны творчества Массне и оказались малозаметными его недостатки, слабые стороны².

В самом деле, либретто и образный строй «Манон» как оперы содержали в себе все, что было Массне особенно близко и что ему лучше всего удавалось и раньше. Тут, прежде всего, царствовала любовь,

¹ В г у г, pp. 51—52. Согласно А. Коки, 2133-е представление состоялось в 1965 году (C o q u i s, p. 168).

² Кстати сказать, творческая удача «Манон» блистательно доказывает вообще, насколько важно для любого художника следовать его истинным, коренным потребностям!

нежная, ласковая, мечтательная и восторженная; открылась возможность широко обрисовать кокетливости и неотразимое обаяние женского характера. Здесь, далее, были поводы волнующе сопоставить и столкнуть любовь с религией, а также показать множество оттенков жанра — легкого, живого, подвижного, граничащего с опереттой (а дарование Массне в данном плане сказалось уже давно — со времен «Двоюродной бабушки» и «Дона Сезара де Базана»). Наконец, сюжет призывал обратиться к милым Массне линиям и краскам изящных традиций XVIII века.

И, напротив, в либретто не было всего того, что в предыдущих операх Массне оказывалось тяжким грузом для «выжимания» оперных рекордов, не было образов, чуждых его индивидуальности, овладеть которыми он мог не порывами вдохновения, но лишь путем напряженных усилий мастерства, согласно нормам и шаблонам «большой оперы»¹.

Надо, конечно, помнить, что и в «Манон» не все удалось Массне в равной степени. Совершенно оригинальными оказались только образы любви. Один из талантливых учеников Массне, композитор Рейнальдо Хан писал уже после смерти своего учителя, что «Массне нашел и закрепил надолго французскую мелодическую форму любовного обаяния»². В этих словах нет никакого преувеличения: если говорить именно об обаянии, чарах любовности, то Массне действительно не имеет себе равных во французской музыке.

Другая важная область музыки «Манон» — область жанровая с ее зарисовками веселящихся прожигателей жизни, игроков, буржуа и т. д., а равно и картинками песенного быта (хор стрелков в послед-

¹ Вспомним интересную аналогию. П. Чайковский писал 25 мая 1878 года брату Модесту, собираясь выбрать сюжет «Ромео и Юлия» для оперы: «Ничего нет более подходящего для моего музыкального характера. Нет царей, нет маршей, нет ничего составляющего рутинную принадлежность большой оперы. Есть любовь, любовь и любовь» (П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, том VII, стр. 281).

² *Mes souvenirs*, p. 294 (приложения):

нем акте) — не оказалась столь поразительно оригинальной. В этой области Массне был многим обязан предшествовавшим ему французским композиторам, особенно — Бизе. Именно от Бизе (не говоря, конечно, о мастерах французской оперетты) Массне заимствовал остроту и резкость рисунка, легкость буффонады, искусство колористических контрастов как средства двигать толчками или вдруг затормаживать сценически-музыкальное действие.

Что касается третьей важнейшей области «Манон» — развернутых в ней образов старинных галантных танцев, а также образов церковного ритуала (с органом, полифонией и т. д.), то она носила характер стилизации.

Не следует, впрочем, преувеличивать зависимость Массне от его предшественников в этих двух последних областях. Не обнаруживая в них поразительной оригинальности, свойственной его вдохновению в первой области, Массне все же писал по-своему, давая свое понимание, свои оттенки и жанру и стилизации.

Большой предыдущий опыт Массне как оперного композитора дал себя знать в «Манон» блистательным образом — и вовсе без тех нагромождений и утрировок, которые присущи и «Иродиаде» и «Королю Лахорскому». В «Манон» впервые появилась поистине легкая поступь мастерства, празднично-уверенное владение всеми средствами выразительности. Вслушиваясь в музыку «Манон», мы замечаем, как непринужденно удается Массне и расширять различные эпизоды (например, в первом и четвертом актах); и, напротив, сжимать действие, делать его стремительным в концовках.

Примечательны музыкальные характеристики персонажей в «Манон». Не только главные, но и второстепенные герои имеют интонационно-портретные черты. Особо следует отметить новое качество ансамблей, в которых выделяются элементы «полифонии» характеров.

Экономия материала — важная примета музыки «Манон». Массне неоднократно возвращается к тем

или иным фрагментам музыки, имеющим лейтмотивное значение. А лейтмотивы любви (о которых еще будет речь ниже) положительно пронизывают всю оперу.

Прием мелодекламации (разговора на фоне оркестра), имевший место у Массне и раньше, получил в «Манон» широкое развитие (оценки его критикой уже приводились).

Своеобразие любовной мелодики Массне в «Манон» бросается в глаза и привлекает особое внимание богатством элементов и оттенков. Повсюду выступают трепетно восходящие или томительно опускающиеся интонационные линии, иногда возникают взрывы. Все построено на легкой зыби эмоций и порывах экзальтации. Но многообразие проявлений велико.

Так, первая же инструментальная характеристика Манон (в первом акте, тема у кларнета и переходит к гобою) поразительно лаконично выражает кокетство и томность героини:

7 *Andantino*

p Кларнет I

Как отлична от этого мечтательная инструментальная характеристика де Гриё — еще до того, как он увидел Манон: здесь тема излагается густым смешанным тембром альтов, виолончелей и фаготов на фоне легких терций скрипок:

8 *Andante molto tranquillo*

Альты, Виол.
Фаг. *sost.*

*bien chanté calme
et soutenu*

Она сердечна и мужественна.

Но именно слияние элементов томности и мечтательности приводит к целостному образу любви обоих:

9 Искр.

pp Арфы

The image shows a musical score for a piece titled 'Искр.' (Spark). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the second measure. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking is *pp* (pianissimo) and the instrument is identified as 'Арфы' (Harp).

Если же мы обратимся к знаменитому дуэту из второй картины третьего акта, начинающемуся взволнованными словами Манон:

Andante
10 (avec un grand charme et très caressant)

N' est - ce plus ma main que cette main
pp
pres se? N'est-ce plus ma voix?

The image shows a musical score for a duet. It consists of two staves. The top staff is for the voice and the bottom staff is for the piano. The tempo is 'Andante' and the mood is '(avec un grand charme et très caressant)'. The lyrics are: 'N' est - ce plus ma main que cette main' on the top staff and 'pres se? N'est-ce plus ma voix?' on the bottom staff. The dynamic marking is *pp* (pianissimo).

то найдем здесь вершину любовных восторгов.

Есть и еще характерные моменты развития образов любви. В четвертом действии на словах де Грйё (заимствованных, как мы уже говорили, из «Намуны» Мюссе: «Манон, удивительный сфинкс, истинная сирена») в оркестре звучит (у кларнета с подголоском виолончели) как бы тема судьбы с интервалом тритона¹, а вслед за этим следует восторженный разлив в ре-бемоль мажоре с лирическим ниспаданием голоса. Можно ли более лаконично выразить контраст тоскливых предчувствий и упоения страсти?²

¹ Явная, но своеобразная реминисценция из «Кармен».

² Этот эпизод попал и во вступление оперы.

Мы коснулись лишь некоторых ступеней развития любовных образов. Но оттенков — то сдержанных, то громогласных, то печальных, то светлых — неизмеримо больше.

Живость, непринужденность, гибкость ритмики, и раньше присущие музыке Массне, часто дают себя знать в партитуре «Манон» — то четкостью и симметричностью рисунка, то, наоборот, капризной свободой его. Уже упоминавшийся дуэт влюбленных (см. пример 10) — один из образцов поразительной свободы ритма, как бы импровизационной декламации.

Гармонии «Манон» продолжают и развивают существенные элементы, проявившиеся в музыке Массне и раньше. Можно сослаться на натуральные ладовые обороты (пример — орган в начале второй картины третьего акта), на пристрастие композитора к игре тональностей, к тональным сменам как средству оживления действия (это наиболее заметно в ансамблевых сценах). Но, быть может, особенно показательным для «Манон» развитие интонаций мягких побочных септаккордов, предвещающих гармонии Дебюсси. Примеры очень многочисленны, приведем один — из первого действия (последняя фаза мечтаний де Гривё, перед тем как он увидел Манон):

11 *poco a poco animato*

Стр

Фл

pizz. f Кл

f

О мастерстве, колоритности и разнообразии оркестровки «Манон» можно было бы говорить много. Ограничимся некоторыми примерами. Пленяет ясность красок оркестрового вступления ко второму акту (жилище де Грйе и Манон на улице Вивьен). Колорит здесь буколичен. Тема мечтаний де Грйе (фаготы и солирующие виолончели) выделяется на фоне остинатных триолей, изящных орнаментов первых скрипок. Перед концом того же акта поэтической чистотой веет от звукового пейзажа, сопровождающего грезы де Грйе о жизни в деревне (остинатные фигуры шестнадцатых у скрипок с сурдинами, сопровождаемые отдельными бликами и подголосками флейты, гобоя, альтов). Блестательно сопровождение ариозо Манон из первой картины третьего акта («Je marche sur tous les chemins») — эффектными всплесками деревянных духовых с корнет-а-пистоном¹. Много изящества в оркестровке балльных сцен этой же картины (привлекает внимание ансамбль струнных с кларнетом и фаготом). Незабываем колорит звучаний органа, чередующихся с полифонией струнных во второй картине третьего акта. Тонкостью эффектов пленера отличается вступление пятого акта с его контрастами звучностей, регистров и тембров.

Из деталей музыки «Манон» приведем еще одну — фрагмент второго акта, один из случаев сближения интонаций Массне с интонациями Чайковского:

12 Allegro appassionato

Искр. *f*

p Валт. Фаг.

¹ Это же ариозо — один из примеров любви Массне к многосоставным трехдольным метрам (здесь чередования 12/8 и 9/8).

Примечательно, что «Манон» снова дала повод к характеристике Массне как вагнериста. Но разве можно было считать использование лейтмотивов признаком вагнеризма? Что же касается некоторых отзвуков чувственных гармоний и хроматизмов «Тристана», то они временами в «Манон» появлялись, но никак не определили ее существа.

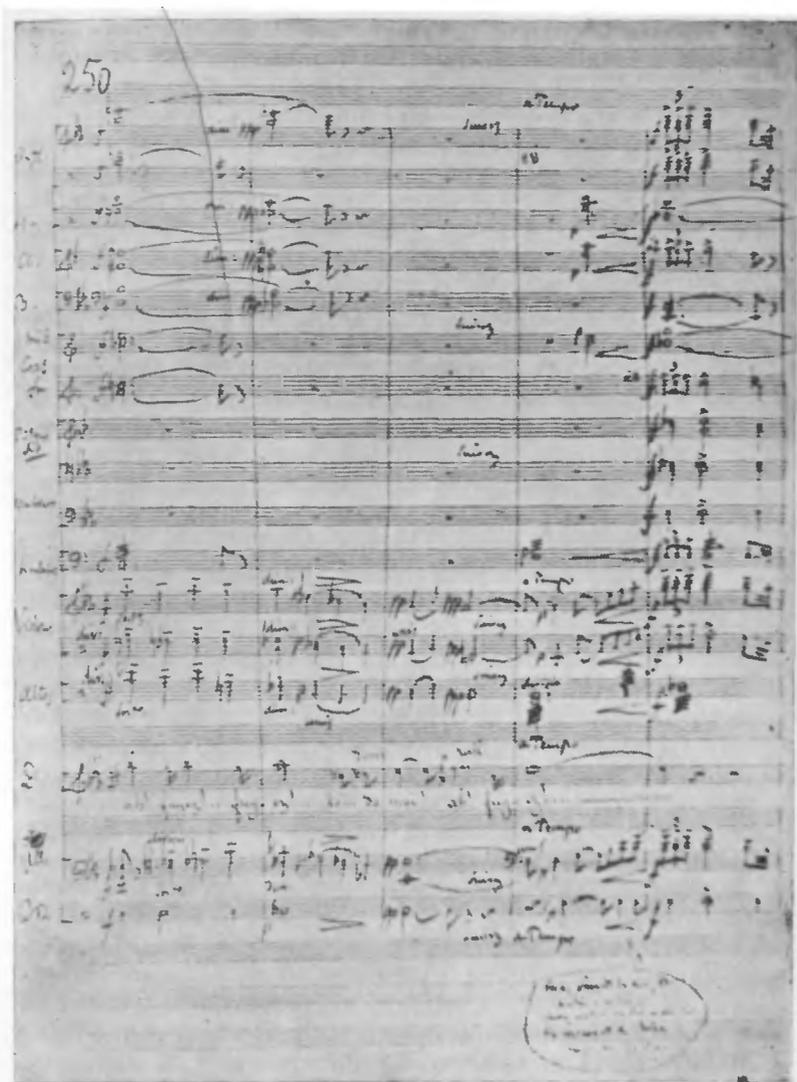
В день премьеры «Манон» в «Figaro» появилось интервью Массне¹, где, признавая большое значение Вагнера и даже восхищаясь им, Массне решительно отверг причастность к вагнеризму и указал (как позднее Дебюсси) на чуждость эстетики Вагнера «французскому гению». Массне критически высказался и об итальянских композиторах, упрекая их в том, что они жертвуют «драматической атмосферой», ради интересов голоса, пения как такового. В связи с вопросом о существе музыки «Манон» Массне охарактеризовал свою героиню как тип, соединяющий меланхолию с веселостью, отметил значение мотивов для музыкальной характеристики персонажей: «Все персонажи сохраняют вплоть до развязки их отчетливую индивидуальность». Этими словами Массне фактически подчеркивал присущие «Манон» тенденции жизненной правды, реализма.

С марта до ноября 1884 года Массне сочинял новую оперу — «Сид». Среди довольно многочисленных оперных произведений, написанных на этот сюжет до Массне (преимущественно итальянскими и немецкими композиторами²), не было ни одного действительно выдающегося. Таковым обещал стать «Сид», сочинявшийся Бизе. Но тайну его музыки Бизе унес с собою в могилу.

Материалами либретто оперы Массне были избраны знаменитая трагедия П. Корнеля и послужившая ее прототипом пьеса испанского драматурга Гильена де Кастро. Либреттистов оказалось целых три: Адольф Филипп д'Эннери, Луи Галле и Эдуард Бло.

¹ См.: Solenière, pp. 124—130.

² Числом около тридцати (см.: Imbert, p. 197).



Страница рукописи партитуры «Манон» (III акт)

Главная трудность заключалась в необходимости кромсать или заменять стихи Корнеля, давно ставшие классическими в сознании французов. Да и класть их (даже в неизменном виде) на музыку было нелегко.

Но нельзя не заметить и другую, решающую трудность. Огромный успех «Манон» должен был показать Массне все преимущества лучших и органичайших сторон его дарования. Однако композитор не внял этим прямым, верным доводам творческого опыта и снова взялся за сюжет, далекий от естественных влечений и возможностей его музы. Очевидно, Массне упорно тревожили притязания творческого честолюбия, жажда доказать универсальность своего дарования в оперном жанре. Влобавок честолюбие имело и конкретные стимулы — важно было удержать позиции в театре Большой Оперы, не довольствуясь ареной театра Комической Оперы. Эти обстоятельства неосмотрительных дерзаний предопределили ограниченный успех новой оперы Массне.

Правда, драматургическая концепция «Сиды» содержала образы любви, в воплощении некоторых сторон которой Массне был так силен. Но как раз эти некоторые стороны в «Сиде» отсутствовали, поскольку сюжет его делал акцент на рыцарски возвышенном, героическом и отвлеченном, а не на кокетливо чувствительном и мечтательно-чувственном понимании любви. Кроме того, в «Сиде» Массне должен был оторваться от родной почвы, перенестись в средневековую Испанию, выражать события и нравы, весьма далекие от современности и не предоставлявшие возможности такого осовременивания, какое произошло в «Манон».

Интересны некоторые воспоминания Массне, связанные с сочинением музыки «Сиды». Массне пишет, что он выучил, «как всегда, либретто наизусть. Я хотел беспрестанно иметь его мысленно перед собой. Не нуждаясь в том, чтобы носить текст в кармане. Я хотел обладать возможностью работать вне дома, на улице, в свете, за обедом, в театре, везде, наконец, где бы у меня нашелся досуг. Я с трудом отры-

ваюсь от работы, особенно когда она меня захватывает, как было в этом случае»¹.

Танцы для второго акта «Сиды» композитор писал в Марселе, наслаждаясь великолепным видом на старый порт и «медовое море». Его приятно волновало при этом сознание, что в занимаемой им комнате гостиницы Бодо некогда жили Паганини, Мюссе и Жорж Санд.

Премьера «Сиды» состоялась в театре Большой Оперы 30 ноября 1895 года. Успех был умеренный, пресса высказала различные мнения.

Э. Рейер отметил, что в «Сиде» Массне дал все, что от него ожидали². Напротив, А. Жюльен высказался очень критически. По его мнению, стихи Корнеля в либретто убивали и оперу, и певцов, и музыку. Массне, — писал Жюльен, — олицетворяет новую музыку «в ее наиболее слащавых и ласковых проявлениях, но также и в самых хрупких и самых тонких». Массне очень мало подобало «класть «Сиду» на музыку; у него нет духа героики и рыцарства, и когда он хочет быть грандиозным, то накапливает силы звучности и производит чрезвычайно много шума, не достигая величия. Он преимущественно мастер музыкальных ласк, чувственных кантилен, а также небольших приправ, изобретательно состряпанных, — таких, как испанские или венгерские па, мавританские или иные рапсодии и т. д.»³. По мнению Жюльена, «Сид» стал, пожалуй, у Массне «маленьким Сидом». Вместе с тем Жюльен отмечал, что хотя Массне не стар, свежести у него уже нет, зато есть превосходное ремесло и амбиция делать «большое».

Э. Ганслик писал, что опера Массне «Сид» «предоставляет нам много великолепного увидеть и мало хорошего услышать». Он очень сетовал на то, что Массне, в соответствии с модными идеями современности, вытесняет из музыки настоящую мелодичность

¹ *Mes souvenirs*, p. 152.

² *Solenière*, p. 35. Тома сказал, что он хотел бы написать такого «Сиды» (*Veuve*, p. 54; *Coquins*, p. 94).

³ *Julien*, 1892, p. 35.

и ариозность за счет развития искусной /вокальной декламации, оркестровки, сценических /эффектов и т. д.¹

Добавим к этому кратчайшие высказывания П. Чайковского в Дневниках. Запись 13/октября 1886 года: «Играл *Cid*'а до ужина и после ужина. Не ахти. Все то же». И запись 14 октября: «Играл *Cid*'а. Как Massenet исписался»².

Дальнейшая судьба «Сида» оказалась скромной, но не плачевной: в 1900 году состоялось сотое его представление в Париже.

Отрицать известные достоинства оперы «Сид» было бы несправедливым. В этой опере есть черты некоего стилистического единства — очевидно намерение Массне добиться определенного образного колорита, сочетающего черты строгости со своеобразным неоклассицизмом.

Частая диатоника, пользование унисонами оркестра, четкость и упругость ритмики, порою суровые «бетховенские» синкопы, нагнетающие драматизм (в третьей картине второго акта — поединке Родриго и графа Гормаса — и, соответственно, в увертюре), — все это придало музыке «Сида» приметные качества волевой мужественности и собранности.

Увертюра «Сида» очень импонирует умелой симфонической драматургией, в которой, пожалуй, особенно чувствуются уроки Бетховена и Вебера, но есть нечто и от иступленных нарастаний Вагнера.

Богатое театральное воображение Массне и мастерство обращения со звуковыми массами, звуковой стихией позволили ему развернуть в «Сиде» музыкальные полотна большой эффектности и картинности. На первом месте тут, пожалуй, следует поставить вторую картину первого акта (у собора в Бургосе). Эта массовая сцена со звоном колоколов³, ор-

¹ Ed. Hanslick. *Musikalisches und Literarisches*. Zweite Auflage. Berlin, 1889, S. 80—87.

² Дневники П. И. Чайковского, стр. 102.

³ Их упорный трихорд *фа— соль—ре* объединил *фа* мажор и *ре* минор.

Chœur

et pas all. douces (Allegro)
ne pas se tenir avant
le: il se tient ainsi.

acclamations collectives ou liées

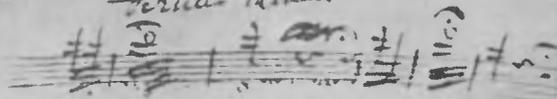
le Roi

vous prieux! —

— entendre: pleurer sans: vous!

dernier tableau

A.



cypher les
5 fois

12. Violon



A.

un peu se tenir l'arrivé de d. B. et la cloche
et presser davantage la fin —

A.

place dans l'orch.

à l'orchestre



Заметки Ж. Массне во время одной из последних репетиций «Сиды»

A

accéder vite ^{plus lent}



venir très ? ^{supra} ou ^{lent}

Conte: la passage en 3-4



Orange départ Hop loc

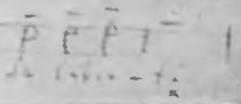
A . effet de certains accords



pourquoi l'accord le premier du Père qui est le Père lui est plus lent : prend plus ample et est en un seul

A . changer la notation en 1866 Red de

A . la notation de l'effet dans le passage



ганом и блеском оркестровых красок полна жизни, движения, контрастов и поворотов действия. Броских театрально-музыкальных эффектов немало и в других сценах.

Если же говорить о наибольших удачах, то следует прежде всего упомянуть великолепную сюиту испанских танцев из четвертой картины. Сюита как бы отделилась от оперы и до сих пор продолжает успешную концертную жизнь. В Воспоминаниях Массне мы находим лишь очень скудные сведения об этих танцах: что тема первого из них (Кастильяны) была подслушана Массне в Испании¹ и что он обязан идеями нескольких танцевальных ритмов балерине Розите Маури².

На деле же сюита испанских танцев из четвертой картины «Сида» неопровержимо свидетельствует о тонком постижении Массне различных оттенков испанского колорита и о свободном, французском их переосмыслении. Как четок рисунок этих танцев, как увлекательно импульсивны и переменчивы их ритмы, как чудесны порою изящные подголоски, как искрится оркестр, то нежный и скрытный, то блистательный! Если бы за этими танцами не чувствовались тени Бизе (особенно Бизе!) и Делиба, их можно было бы признать вполне оригинальными. Но так или иначе, они могут быть поставлены рядом с испанскими образами Бизе, Шабрие и Дебюсси.

В звуковой обрисовке мавров Массне не проявил такой живости и колоритности, хотя портрет мавританского посла (в той же четвертой картине), возвещаемого зловещими фанфарами по малым терциям и охарактеризованного свистящими орнаментами на основе смен трезвучий и уменьшенных септаккордов, нельзя не признать колоритным.

Несмотря на те или иные крупные удачи, в «Сиде» все же слишком много общих мест, ловких прие-

¹ Кстати сказать, эта тема близка теме севильяны из оперы «Дон Сезар де Базан».

² *Mes souvenirs*, p. 154.

мов возбуждающей внимание музыкальной драматургии. Все эти нарастания и затихания, стремительные прогрессии и взрывы, выточенные линии сольных фрагментов и звуковые нагромождения ансамблей и хоров постоянно попадают в точку, поддерживая слушательский интерес, но оставляя холодным сердце. Да и чисто любовные моменты в «Сиде» приметно бледнее, чем в «Иродиаде»¹, — они скованы рыцарственностью образных требований, в них нет ни подлинной сердечности, ни увлекательной экзальтации?

Оперное мастерство Массне в «Сиде» безусловно выше, чем в операх, написанных до «Манон» («Манон» уникальна), и это позволяет композитору обходиться в ряде случаев не слишком преувеличенными средствами. Но постоянные подмены переживания умелым конструированием помешали «Сиду» стать оперой действительно популярной.

В августе 1885 года Массне вместе с Франсуа Коппе, Лео Делибом и рядом других знакомых совершил увлекательную, веселую поездку в Венгрию. В Будапеште на огромном банкете пили за здоровье отсутствующего Листа, но последний узнал о тосте из газет и не преминул прислать Массне специальную благодарность³.

К 1886 году относятся некоторые небольшие сочинения Массне, в их числе обаятельно простой романс на слова В. Гюго «Гитара», музыка к пьесе В. Сарду «Крокодил». Уже не впервые Массне сотрудничал с Сарду, своим бывшим товарищем по службе в Национальной гвардии (в 1884 году он написал очень удачную песню к пьесе Сарду «Теодора»). К пьесе «Крокодил» Массне сочинил изящный вальс и симфонический отрывок.

¹ Не говоря уже о «Манон»!

² Как новый оперный фактор можно, пожалуй, отметить интонационные моменты жалобы, особенно в партии Химены (например, в арии си минор). Но это в сущности отблески «Элегии», не поднимающиеся до ее уровня.

³ *Mes souvenirs*, p. 158.

Известность Массне во Франции и за рубежом становилась все более широкой. Но одновременно с ней развивалась и критика, не без охоты выделявшая слабые стороны его творчества. Так, например, Ц. Кюи, отмечая мастерство и остроумие музыки Массне, в то же время писал, что «...талант Массне и не сильный и не разнообразный. По силе творчества в среде других современных французских композиторов он занимает одно из последних мест, несмотря на ловкость, с которой пробил себе дорогу на оперные сцены»¹.

В 1887 году Массне написал «Военный парад» — бойкий и задорный, блестяще оркестрованный «*pot-pourri de genre*» опереточного склада (в ре мажоре). Сочинялся ряд романсов. Из них романс «Зимородки» (на слова Ж. Отрана) примечателен необычным для романсовой лирики Массне драматизмом. Вокальная декламация романса (в котором судьба птиц над водой сравнивается с судьбой людей, живущих в пене волнений и страстей) от начала до конца дана на остигавшем фоне нисходящих быстрых волн мелодизированных арпеджио. В музыке явственны печально-мучительные акценты.

31 декабря 1887 года Массне поднялся на следующую ступень почестей — он получил звание офицера ордена Почетного легиона.

Видимо, уже в 1882 году Массне стал конкретно обдумывать оперу «Вертер», которой суждено было позднее (наряду с «Манон») особенно прославить его имя.

По Воспоминаниям композитора, он, вместе с Гартманом, прослушав 1 августа 1882 года «Парсифаль» Вагнера в Байрейте, отправился в поездку по городам Германии.

В Вецларе Массне оживил свои представления о давно известном ему и ценимом романе В. Гёте «Страдания молодого Вертера». Вдобавок путешественники посетили дом, где Гёте задумал роман. А Гартман вслед за этим вынул из кармана старень-

¹ «Музыкальное обозрение», 1886, № 16.

кую книжку французского перевода «Вертера» и, объявив, что перевод превосходен, предложил его Массне¹. Массне сразу взялся за просмотр книги и был безудержно, до слез увлечен ею. Явилось немедленное решение написать оперу, отдать ей весь пыл души и вдохновения.

Однако предстояло сочинять «Манон», рисовались и другие проекты. «Вертер» был отложен, а вслед за «Манон» возник «Сид». Но затем, влекомый непреодолимой потребностью, Массне вернулся к «Вертеру». Либретто писали Эдуард Бло, Поль Милье и Жорж Гартман. Сочинение оперы (включая инструментовку) продолжалось около двух лет — оно началось весной 1885 года и закончилось в конце зимы 1886 года. В мае 1887 года Массне отправился к директору театра Комической Оперы Леону Карвальо и проиграл ему партитуру «Вертера». Реакция была неожиданной — после молчания Карвальо сказал: «Я надеялся, что вы принесете мне новую «Манон»! А этот печальный сюжет лишен интереса. Он обречен заранее...»².

Легко представить и понять отчаяние Массне! Правда, в тот же вечер от Карвальо пришло известие: «Мы еще поговорим об этом. Ничто не решено. До завтра»³.

Но завтра сгорело здание театра Комической Оперы, и Массне первый отправился утешать разорившегося директора. А опере «Вертер» пришлось годами ожидать постановки.

Премьера состоялась только 16 февраля 1892 года — и не в Париже, а в театре Императорской оперы в Вене⁴. Успех был велик. Часть его выпала на долю исполнителя партии Вертера, знаменитого бель-

¹ Mes souvenirs, p. 164.

² Там же, стр. 168.

³ Schneider, 1926, p. 121.

⁴ До оперы Массне на тему «Вертера» было написано несколько опер (едва ли не первой явилась одноактная опера Р. Крейцера «Вертер и Шарлотта» — 1792). Все они не имели серьезного успеха.

гийского тенора Эрнеста Ван Дика, но и «композитору были оказаны поистине королевские почести»¹.

Парижская премьера «Вертера» (в театре Комической Оперы, директором которой снова стал Карвальо, теперь оценивший произведение, в жизненности которого он первоначально усомнился) состоялась только 16 января 1893 года. Кстати сказать, эта премьера сопровождалась таким снегопадом, что многим из публики пришлось после спектакля искать ночного пристанища в фойе театра, поскольку движение транспорта по городу прекратилось. Успех оперы в Париже был также велик. В том же году она пошла на сценах нескольких французских городов и начала свое шествие по свету.

Восприятию «Вертера» публикой вначале до некоторой степени помешал ее «двунациональный» характер. Немцам эта опера представлялась слишком французской, а французам — слишком немецкой (в связи с чем возобновились указания на «вагнеризмы»). Впрочем, наиболее проницательные из музыкантов сразу поняли, что «Вертер» — произведение истинно французское, несмотря на всю дань, отданную в нем немецкой образности и немецкому кругу эмоций².

Сочувственно отозвался о «Вертере» Э. Рейер³, найдя, впрочем, в музыке черты эклектизма. Рене де Реси (изрядно обругавший, как мы увидим, «Эсклармонду») усмотрел в музыке «Вертера» «неотразимую обольстительность»⁴. А Жюльен упрекал композитора в отсутствии больших чувств, но вместе с тем именно в этом находил оригинальность Массне, склонного выражать нежность, любовную меланхолию⁵.

¹ Д. Энеску. Воспоминания и биографические материалы. Л., 1966, стр. 58.

² См., например, статью Шарля Малерба (Soleniègre, p. 57).

³ Reyer, pp. 365—372.

⁴ Imbert, p. 236.

⁵ A. Jullien. Musiciens d'aujourd'hui (Deuxième série). Paris, 1894, pp. 350—360.

Э. Ганслик в рецензии на венскую премьеру «Вертера» отмечал цельность настроения в опере. Он сочувствовал отказу Массне от французских черт оперного блеска и даже пытался обнаружить наличие... немецкой крови у предков Массне. Несмотря на ряд замечаний (был и характерный для антивагнериста упрек в «вагнеризме»), Ганслик заключал, что «Вертер» «вполне интересное произведение, проникнутое благородным духом и нежным чувством»¹.

Суждения русских композиторов из стана «Могучей кучки» о «Вертере» оказались очень прохладными. По воспоминаниям В. Ястребцева, Н. Римский-Корсаков нашел в «Вертере» чудесную, изящную инструментовку, но охарактеризовал музыку любовных сцен как «весьма жидкую»².

В статье, посвященной в значительной своей части «Вертеру»³, Ц. Кюи проявил столь свойственные ему резкость и безапелляционность. Он находил, что «вместо глубокой, потрясающей драмы получилось нечто сентиментально-слезливое и весьма монотонное». Полагая, что Массне следует ложным тенденциям вагнеризма, Кюи утверждал, что «Вертер» производит лишь «иллюзию хорошей музыки», что музыкальные мысли тут «невысокого достоинства». Обнаруживая в «Вертере» и ходульность, и мелодраматизм, Кюи заключал, что «Вертер» «произведение, серьезно задуманное, но монотонное и бесцветное», в котором «фактура преобладает над творчеством». И Кюи, указав на выбранный Массне ошибочный путь (при его «несомненном, значительном таланте»), предрекал музыке Массне неприглядное существование: «Будут удивляться его ловкости и мастерству, но

¹ Ed. Hanslick. Fünf Jahre Musik. Berlin, 1896, S. 30. Попутно Ганслик отмечал, что «Вертер» — единственная опера знаменитого французского композитора, премьеры которой состоялись в Вене на немецком языке (там же, стр. 32).

² Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Л., 1959, стр. 341.

³ «Новости и биржевая газета» от 22 января 1896 года. Премьера «Вертера» в Петербурге состоялась (в Мариинском театре) 17 января 1896 года.

его музыка не заставит призадуматься и не затронет лучших человеческих чувств».

Совокупность таких суждений может показаться убийственной. Но ведь все же Кюи находил в «Вертере» «вкус, чувство красоты», «верное настроение, верный колорит, замечательную красоту звука, которая на первых порах вас охватывает и прельщает», он улавливал в музыке оперы очаровательные детали. А главное — нельзя забывать, что критика «Вертера» велась Кюи с определенных эстетических позиций, негативных в отношении ряда явлений музыки вообще. В этой же статье Кюи писал: «Не знаю, скоро ли начнут варить яичницу без яиц, но композиторы уже ухитрились писать оперы почти без музыки. На днях мы это видели на «Отелло» Верди, теперь видим на «Вертере» Массне».

Показательным явилось и то замечание Кюи о Массне, «что по своему техническому мастерству и по общему характеру и колориту музыки он представляет большую аналогию с Чайковским, а «Вертер» — с «Евгением Онегиным». Только у Чайковского мелодическое творчество много шире, рельефнее, определеннее...»¹. И сопоставляя Чайковского с Массне, и отмечая преимущества Чайковского, Кюи был прав. Но ведь сравнение с Чайковским отнюдь не было в устах Кюи особой похвалой!

Высказывания Кюи о Массне соответствовали вообще взглядам на Массне кучкистов и их наследников. Недаром встретить аналогичную критику «Вертера» в тогдашней русской прессе нетрудно².

Любопытный дополнительный штрих отношения русских музыкантов к «Вертеру» — запись совсем юного С. С. Прокофьева в дневнике от 14 декабря 1903 года: «Очень красивая опера»³.

¹ Ц. А. Кюи. Критические статьи. Л., 1952, стр. 443—449.

² См., например, статьи о «Вертере» (одну анонимную, другую — подписанную буквой П.) в «Русской музыкальной газете» (1894, № 5 и 1896, № 2).

³ С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. второе. М., 1961, стр. 110.

Решающее суждение о «Вертере», как и о «Манон», произнесла публика. И приговор ее оказался самым благоприятным. Вскоре после венской премьеры «Вертер» пошел на многих оперных сценах Франции, а равно и за рубежом. Успех «Вертера», правда, не сравнялся с успехом «Манон». Однако он намного превзошел успех всех остальных опер Массне. Тысячное представление «Вертера» состоялось 10 октября 1928 года. В начале 60-х годов нашего века число представлений «Вертера» в Париже перевалило за 1300¹.

Чем же объяснить такой успех оперы? Можно с уверенностью сказать, что в «Вертере», как и в «Манон», музыка Массне оказалась оригинальнее, естественнее, непосредственнее, органичнее, чем в ряде других его опер. «Вертер» и «Манон» сосредоточили, синтезировали важнейшие факторы образного мирозерцания Массне — те, которые были для него самыми дорогими, близкими, кровными.

Некоторые критики (среди них Р. Дюмениль, Андре Коки) отдавали «Вертеру» преимущество перед «Манон», считая его произведением более цельным и глубоким². Нам думается, что это мнение справедливо.

Вместе с тем сфера образов «Вертера» отлична от сферы образов «Манон» — и не только сюжетно. Там господствовали живость, легкость, чувственное очарование любви. Здесь же изящно-чувственное почти вовсе вытеснено мечтательностью. Что же касается жанра, то он получил в «Вертере» отчетливо идиллические черты.

И мечтательность и идилличность вызывали более или менее резкие возражения части критиков, особенно русских. Им хотелось гораздо больше страстности, огня, ярких жизненных красок. При этом особенно охотно и не без иронии отмечали, насколько «Вертер» Массне мельче «Вертера» Гёте.

¹ В г у г, р. 63. Коки называет применительно к 1965 году цифру 1289 (C o q u i s, р. 168).

² См.: C o q u i s, pp. 114—115.

Но вспомним другой пример — параллель «Фауста» Гуно с «Фаустом» Гёте. Сколь бы ни выглядела невыгодно такая параллель в устах многих критиков Гуно, — это не помешало опере «Фауст» стать одной из любимейших и популярнейших опер в мире. Далеко отойдя от первоисточника Гёте и вовсе не претендуя выражать музыкой его философские идеи, Гуно, однако, создал в опере «Фауст» самостоятельную образную концепцию, имеющую свои ценные черты. Аналогичное можно сказать о «Вертере» Массне, во многом весьма далеком от литературной первоосновы, но имеющем свою эстетическую ценность.

Выше мы видели ряд этапов противоречивого становления оперного искусства Массне. Интимное и скромное по своим реальным масштабам, творчество Массне настойчиво стремилось, однако, овладеть ресурсами «большой оперы», сделаться монументальным, грандиозным. Как мы заметили, это стремление вызывалось скорее мотивами честолюбия, чем внутренней творческой потребностью. И оно приводило лишь к внешним, непрочным удачам, победам «на час». Другие же, коренные качества музыки Массне, выраженные в хрупкой, поэтичной лирике, в изящном кокетстве его романсов и отчасти в задумчивой созерцательности ораториальных произведений, долгое время не находили должного места в его операх. «Манон» оказалась первой оперой, смело преодолевшей заклęcia оперного честолюбия Массне и открывшей свободный путь самобытнейшим чертам его своеобразной эмоциональности, грациозной жанровости и нежного чувства природы. Отсюда — громадный успех.

«Вертер» стал второй оперой Массне, основанной на победе искренности и непосредственности над принужденностью и декоративностью. Как и в «Манон», победа не оказалась безраздельной. Критики «Вертера» справедливо и не раз порицали шумные эффекты оркестра, порою вторгающегося в интимную лирику и заставляющего вспомнить о требованиях «большой оперы». Но это были лишь нарушения, тогда как основное в музыке «Вертера» привлекало натураль-

ностью и проникновенностью лирического начала. Известная «блеклость» этой лирики, отталкивавшая многих, была, однако, явлением многозначительным — ведь в этом смысле «Вертер» так или иначе подготавливал «Пеллеаса и Мелизанду» Дебюсси¹.

Названия пяти картин «Вертера» («Дом судьи», «Липы»², «Шарлотта и Вертер», «Рождественская ночь», «Смерть Вертера») уже намечают лирический акцент.

Краткое вступление оперы сопоставляет темы, взятые из третьего и первого актов, — драму любви и ее начальные очаровательные предчувствия.

Первый акт, в сущности, самостоятельная поэма-идиллия, в конце которой созревает неразрешимый, роковой конфликт.

Мы уже говорили, что Вертер и вертеризм Массне были французскими явлениями. Справедливость требует добавить, что Массне все же ввел в музыку (хотя и очень тонко, без какой-либо назойливости) элементы немецких интонаций. Они проявились прежде всего в фольклорных моментах «Вертера» (особенно явственно в танцевальных), что, думается, шло через восприятие Массне эльзасского музыкального фольклора, столь характерного сплавом немецкого с французским. Примером может служить танцевальный оборот из первого акта с его терпкими наслоениями и задорными приплясываниями:



¹ Соответственными оказались и «вагнеризмы» «Вертера», заменяющие буйство чувств страстной меланхоличностью (именно так претворялись в «Вертере» традиции «тристановских» хроматизмов, септаккордовых и нонаккордовых гармоний).

² Вспомним название «Под липами» из «Эльзасских сцен».

Любопытно, что местами в этом своеобразном фольклорном диалекте возникают обороты, заставляющие вспомнить о Григе — как понижениями седьмой ступени, так и ходами с септимы на квинту:

14



15

Так или иначе, но введение интонационно угловатых «северных» элементов придало жанровым моментам «Вертера» своеобразный локальный колорит. Этим не исчерпываются «германизмы» «Вертера». Другой элемент их шел от изящного и порою еле заметного претворения интонаций Шумана, которого, как мы видели, Массне очень любил с детства. Веяния лирики Шумана ощущаются в партитуре «Вертера» неоднократно. Мы ограничимся одним примером — фрагментом, характеризующим нежность чувств умирающего Вертера во второй картине четвертого акта: томно-певучие фразы сначала кларнета, затем первых скрипок на фоне гармоний струнных (см. пример 16). Вдобавок тут происходило как бы слияние шуманизмов с вагнеризмами, поскольку именно такой Шуман некогда вошел в фонд лирики Вагнера.

Вернемся, однако, к первому акту «Вертера». Идилличность его превосходно выражена и самой

16 I кл.

pp Стр

I скр.

dol.

инструментовкой, в которой так мастерски использованы жанрово-сельские краски деревянных духовых. Сразу привлекает внимание очень любовная и нежная обрисовка мира детской психики. Вспомнив романс Массне «Дети» (см. выше), мы поймем, что ласковая любовь Массне к детям была прочной; в «Вертере» она дала себя знать с пленительной поэтичностью. Чистота и наивность детства — один из важнейших факторов идиллической первоосновы «Вертера». Но этому же способствует мягкая обрисовка образов судьи и его приятелей Шмидта и Иоганна. Естественно, что Вертер, попадающий волею судеб в это отрадное царство, овеянное гармонией природы тихого городка, взволнованно признается сам себе: «Все, что меня окружает, похоже на рай...». И именно перенос прежних «райских» и мифологических образов Массне (хотя бы в «Марии Магдалине», «Еве», «Нарциссе») на землю придает «Вертеру» неизъяснимое очарование. Опять вспоминается Пювис де Шаванн с его гармоничностью блеклых и стройных образов. Но идиллия первого акта достигает вершин, когда жанровое растворяется в поэзии природы и любви. Именно таков знаменитый ноктюрн лунного света с его чудесной по тонкости инструментовкой (арфы, со-

лирующая виолончель, блики флейты, кларнета), с его светлой и проникновенной печалью:

17 *Lent, très calme et contemplatif*

Арфы

pp

Виолончель соло



The first system of the musical score consists of two measures. The upper staff is for the harp, marked 'Арфы' and 'pp', with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff is for the cello, marked 'Виолончель соло', with a bass clef and the same key signature. The tempo is indicated as 'Lent, très calme et contemplatif'. The harp part features a series of arpeggiated chords, while the cello part plays a simple, rhythmic accompaniment.

Чрезвычайная простота сочетается тут с совершенной отчетливостью и емкостью образа. Страницы ноктюрна принадлежат к числу характернейших в «Вертере». Здесь вновь нечто от Шумана (хотя и совсем преобразованное). И вновь ощутимы связи с музыкой «религиозных» сочинений Массне: музыка ноктюрна почти молитвенна при всей своей лиричности. Образы «неба» на земле опять-таки приводят к душевности образа. Обратим внимание и на другое — от этой музыки уже недалеко до ноктюрна «Лунный свет» из «Бергамасской сюиты» Дебюсси.

В первом акте «Вертера» (как и в последующих) отчетливо сказывается драматургическое мастерство Массне — он все время поддерживает внимание контрастами переходов и сдвигами. Последний из контрастов — появление Альберта — разбивает идиллию.

Но, наряду с драматическими контрастами первого акта, надо отметить и свойственную ему цельность настроения. Мажор тут преобладает. Однако и в самых светлых своих проявлениях он затронут оттенками печали. Мастерство Массне в поддержании

зыбкости, неверности мажорных музыкальных образов заслуживает восхищения. Словно флёр щемящей печали наброшен на всю музыку «Вертера» — еще до того, как назревает и разражается катастрофа.

Второе действие «Вертера» не столь самородно и уникально, как первое, прежде всего потому, что первое успело сказать слишком много и слишком законченно. Но второй акт снова показывает драматургическое мастерство Массне в сопоставлении красок, жанровых и лирических моментов.

Аккорды и голоса органа, доносящиеся из храма, — привычный для Массне и безошибочный прием противопоставления гармоничного мятущемуся. Образ Вертера, мучительно воспринимающего брак Шарлотты и Альберта, дан в противоречиях острой скорби и восторженности непобедимого чувства. Массне нашел сдержанные, но очень убедительные контрасты между рассудительно-благодарными утешениями Альберта и взволнованностью Вертера. Не менее отчетливо, чем в первом акте, выражено и столкновение беззаботности Софи с отчаянием Вертера и печалью Шарлотты. Последняя сцена Вертера и Шарлотты в этом акте приковывает вначале внимание возвратом поэтической музыки ноктюрна. Но дальше в этой сцене (с ее дробными ритмами, хроматизмами и обилием тревожных орнаментов, нагнетаний и срывов), пожалуй, больше умело сделанного, чем вдохновенного. Финал же акта — с уходом Вертера, решившего покинуть Вецлар, грустью Софи и Шарлотты (на фоне праздничного шествия, отмечающего пятидесятилетие чьей-то свадьбы) — действует безотказно.

Драматургические контрасты очень последовательно продолжены в третьем действии. Символом беззаботного стремления к счастью по-прежнему оказывается Софи. Но драма сгущается, она предрешена взбаламученной и неприкаянной посреди хроматизмов и ритмических перебоев музыкой вступления¹.

¹ После начальных резких аккордов tutti примечательно четых с половиной тактовое виолончельное соло (Массне чрез-

В страстных речитативах Шарлотты, читающей письмо Вертера и встревоженной его загадочными фразами, верно намечен новый этап драмы: Шарлотта любит Вертера, но чувствует обреченность своей любви. Интонационный костяк этого фрагмента близок к знаменитой «Элегии» Массне — с той разницей, что меланхолически-скорбное здесь переходит в отчаянное.

Но безусловный музыкальный центр действия — прославленное ариозо Вертера (строфы Оссиана), в котором струящийся аккомпанемент арф поддержан струнными басами, валторнами и тромбонами, заставляющими насыщаться и разбухать звучность. Это — самый популярный фрагмент оперы:

18

Вертер

Музыкальный фрагмент из оперы «Вертер» Жюль Массне. Он состоит из двух систем. Первая система начинается с ноты 18 и содержит вокальную партию Вертера и арфный аккомпанемент. Вокальные ноты: *Pour . quoi me ré . veil .* (с динамикой *p*). Вторая система продолжает вокальную партию и аккомпанемент. Вокальные ноты: *ler O souf . fle de prin . temps, pour .* (с динамикой *mf*). Музыкальный язык характеризуется меланхолическим настроением, переходящим в отчаяние.

вычайно любил этот инструмент). Во всем вступлении обращают внимание интонации нисхождений, акцентов, задержаний и т. д., близких к складу драматической лирики Чайковского.

- quoi me ré_veil_ler?

pp

средоточие замечательного образного синтеза. Речитативное пение, типичное для Массне, затуманено дымкой северной мечтательности. Минор сменяется мажором и снова возвращается, знаменуя радужные переливы тоски и надежды, безотрадной реальности и любовной экзальтации. Покоряет правдивость интонационного рисунка, выражающего самым лаконичным образом гамму борющихся чувств. Это — страстная элегичность, особенно волнующая поразительным сочетанием и слиянием глубокой грусти с восторженностью.

После такой лирической вершины все остальное в третьем действии как бы отодвигается на второй план. Но ведь так поступал Массне и раньше (например, в «Манон»), чередуя мастерские по конструкции, но интонационно несколько нейтральные куски оперной драматургии с отдельными взрывами лирики, как бы вбирающими в себя все существо образов¹.

Начало четвертого акта целой оркестровой картиной («Рождественская ночь») свидетельствовало о пробуждении чисто симфонических интересов Массне. При этом место было найдено с верным расчетом — для подготовки слушателя и, одновременно, отягивания драматических зрительных впечатлений после-

¹ Из деталей третьего акта отметим одну. В тот момент, когда Вертер, покинутый Шарлоттой, в отчаянии убегает, оркестр (в tutti fortissimo) несколько раз интонирует ликующе звучащую попевку из нот: *соль²—до³—ми³—соль³—ля³—ми³—соль³*. Вряд ли случайно этот оборот стал позднее одним из главных лейтмотивов «Луизы» Шарпантье.

дующей сцены. Тем самым слушатель не только подготавливался, но и нервно возбуждался. Образы «Рождественской ночи» содержат контрасты бурных и тихих эмоций. Соответственно разнообразна, богата эффектами и оркестровка (громоздкие tutti, свист деревянных — словно бы завываний ветра, свирепый речитатив тромбонов, переходящий в глухие, зловещие хроматизмы кларнетов, фоготов и виолончелей, а наряду с этим — спокойное пение деревянных и валторн на фоне колыханий и трепетных ритмических перебоев струнных и арф и т. д.). Но в основе всей музыки этой оркестровой картины — элегическая интонационная формула, нисхождения и уступы которой заставляют вновь вспомнить о прототипе — знаменитой «Элегии». Но здесь они временами сильно драматизируются и из стонаний или вздохов становятся криками. Всегда поучительно понять те или иные интонационные основы творчества какого-либо композитора. В данном случае очень наглядна вся сила обобщений элегического, достигнутых Массне уже в юности и ставших одной из наиболее оригинальных черт его творчества.

Заключительную картину «Вертера» некоторые критики считали слишком длинной применительно к ситуации, нарушающей всякое правдоподобие (может ли смертельно раненный человек так долго петь?). Но нельзя отказать ей в убедительности типичной для Массне контрастной драматургии. Элегичность с краткими пароксизмами-взрывами составляет один из элементов¹. Другой привносится умиротворенной ласковой лирикой, фрагмент которой мы уже приводили (см. пример 16). Третий элемент образуют светлые воспоминания (возврат темы ноктюрна из первого акта). И все это контрастно оттеняется доносящимися снаружи веселыми, звонкими голосами детей, славящих рождество. Моментами ощутим не слишком-то прият-

¹ Отметим попутно выразительность инструментальных соло: тревожные взбеги и акценты виолончелей вначале, спокойное пение гобоя и тепло фраз кларнета позднее и т. д.

ный привкус звукописи «рая» (где господствуют высокие, звенящие регистры арф, колокольчиков, флейт, скрипичных флажолетов). Но самое окончание оперы с его прозрачными мажорными трезвучиями детского хора и тревожным рокотом нисходящих фигур тремолирующих виолончелей в басу волнующе реально. Драма Вертера заканчивается громким ударом тоники соль мажора: как и в развязке «Кармен», торжествует призыв жизни.

И «Манон» и «Вертер» явились вершинами творчества Массне. Обе эти оперы чрезвычайно любимы публикой всего мира. И русские дореволюционные слушатели, и советские слушатели глубоко ценили и ценят в них сердечность, теплоту, красоту чувства. Они прочно вошли в нашу музыкальную культуру, стали нам близкими и дорогими, оказались одним из нерушимых звеньев, связывающих нас с искусством Франции.

Глава 6

НОВЫЕ ПОПЫТКИ

В 80-е годы и в начале 90-х годов французская литература блеснула множеством ярких творческих достижений.

Продолжается выход в свет громадной серии «Ругон-Маккаров» Золя. В романе «Радость жизни» (1884) Золя выражает характерную философию наслаждения, к которой так красноречиво призывал импрессионизм. Но затем возникает суровый эпос «Жерминаля» (1885), жестокая драма «Человека-зверя» (1890) и разоблачение банковских афер — «Деньги» (1891).

Умирает великий представитель романтической эпохи В. Гюго (1885).

Творчество Мопассана на вершине. Вслед за «Жизнью» появляется «Милый друг» (1885), «Монт-Ориоль» (1886), «На воде» (1888). А далее в романах «Сильна, как смерть» (1889) и «Наше сердце» (1890) уже явствен отход Мопассана от выражения социальных вопросов в сторону чисто лирической, интимной проблематики.

Творчество А. Доде достигло зрелости. В 1884 году выходит роман «Сафо», сюжет которого позднее послужит основой одноименной оперы Массне. В 1885 году публикуется роман «Бессмертный» (сатира на академиков), в 1887 году — «Набоб», в 1890

году Доде завершает трилогию о Тартарене («Порт Тараскон»).

Но очень заметны и новые тенденции. В романе Ж. К. Гюисманса «Наоборот» (1884) не то осмеивается, не то оправдывается извращенность представлений, крайний субъективизм, предвещающий важные тенденции декадентства. В романе П. Бурже «Ученик» (1889) обрисована деградация буржуазной молодежи, увлекающейся цинизмом и все более страдающей от беспощадной болезни охлаждения души.

И все же один из самых прогрессивных представителей нового поколения, Анатоль Франс, воспевает в «Таис» (1890 — также сюжет будущей оперы Массне!) естественность и полноту человеческого чувства.

Музыка, как и обычно, отставала от разворачивающейся борьбы страстей, а то и оказывалась несколько в стороне. Но и тут многие новые тенденции давали себя знать. Пусть на оперной сцене (в Брюсселе) ставились «Сигурд» (1884) и «Саламбо» (1890) Рейера — произведения вялые, тугоподвижные, выказывающие не силу и жизненность, а тусклость традиций. Но ведь Сен-Санс написал уже Третью симфонию (1886), а Франк — Сонату для скрипки и фортепиано (1886), Симфонию и «Психею» (1888). Дебюсси в ранних фортепианных сочинениях и романсах все более отчетливо выказывал как творческую индивидуальность, так и направление.

Всемирная выставка 1889 года в Париже, содействовавшая международному общению множества деятелей искусства (а в частности, множества музыкантов), ознаменовала продолжающееся наступление промышленного века. Его символом стала башня смелого инженера Александра Эйфеля; она возмущала прозаизмом металлических конструкций многих художников, писателей, поэтов, композиторов и... все же вознеслась над старым Парижем.

В этом году в Париже, во время русских концертов состоялось знакомство Массне с П. Чайковским, Н. Римским-Корсаковым и А. Глазуновым.

Много позднее последний вспоминал:

«Французские композиторы и музыканты, среди которых я могу назвать такие известные имена, как Жюль Массне, Лео Делиб, Андре Мессаже, Габриель Форе, Рауль Пюньо, Полина Виардо и многие другие, с большим интересом следили за русскими концертами, и многие из них присутствовали на репетициях»¹.

На Римского-Корсакова Массне произвел не слишком благоприятное впечатление, и позднее русский композитор писал об этой встрече: «Делиб делал впечатление просто любезного человека, Массене — хитрой лисы»².

Что касается Чайковского, то, судя по ряду эпистолярных материалов, у него установились приятные отношения с Массне (Чайковский уже в начале 1889 года выступил посредником в деле приглашения Массне на гастроли в Москву, которые, однако, не состоялись).

Пожалуй, особый интерес представляет совсем краткая запись Чайковского в Дневниках от 19/31 марта 1889 года. Вспоминая только что состоявшийся в Париже концерт, Чайковский отметил: «Моя вещь³. Успех. За кулисами. Дьмер. Colonne. Восторг Массене»⁴.

Можно ли счесть этот восторг простой любезностью? Думается, нет. Примечательно, что в письме к В. Сафонову от 14 ноября 1889 года Массне писал: «Я так благодарен... великому маэстро Чайковскому!..»⁵. У нас есть все основания предполагать, что знакомство Массне с музыкой Чайковского, родственного ему рядом черт своего лиризма, должно было вызвать в Массне искреннее расположение.

¹ Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. Том II. Л., 1952, стр. 150.

² Н. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка. Том I. М., 1955, стр. 172.

³ Тема и вариации из Третьей сюиты.— Ю. К.

⁴ Дневники П. И. Чайковского, стр. 231.

⁵ Госуд. центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, ф. 80, № 1390.

Дружески деловые связи Массне с Гартманом продолжались. Гартман регулярно издавал сочинения Массне, способствовал их исполнению, прислушивался к его суждениям и советам.

А. Брюно, служившего у Гартмана корректором, поражала «бесперывная любезность Массне. Людям противоположных категорий, которые приставали к нему в сутолоке, он одинаково пожимал руку, оказывал равно приветливый и горячий прием. Предпочитал ли он того или иного из своих собеседников другим? Не было ли его сочувствие ходячей монетой без действительной цены?»¹. По признанию Брюно, он лишь позднее понял истинные причины такого поведения Массне (столь явно ощутимого и в Воспоминаниях последнего): «Массне повиновался своему неосознанному желанию быть любимым. Это желание он выказывал столь же ясно в своей жизни, как и в своей музыке»².

Вернемся теперь на два года назад, прежде чем продолжить наш путь.

Весьма огорченный в 1887 году невозможностью постановки «Вертера», Массне, однако, никак не мог сидеть без дела. Вскоре он написал романтическую оперу «Эсklarмонда» на сюжет, заимствованный из рыцарской литературы. Этот сюжет повествует о страстной любви Эсklarмонды — принцессы и волшебницы, дочери византийского императора и волшебника Форкаса — к прекрасному рыцарю Роланду. Силой магии Эсklarмонда переносит Роланда на очарованный остров и соединяется с ним. На пути их счастья встают грозные внешние и внутренние препятствия, но все кончается хорошо — любовь торжествует.

Идея написать эту оперу возникла вслед за пожаром театра Карвальо. Комическая Опера обосновалась в новом здании и с новым директором. Гартману

¹ В г и п е а u, р. 23.

² Там же, р. 24. О чрезвычайной любезности и чарующих манерах Массне см. также: Р г и п і ё g e s, указ. статью и другие источники.

предложили либретто (Эдуарда Бло и Луи де Грамона), и оперу решено было сочинить к Всемирной выставке 1889 года. Одновременно Массне случайно встретился в Париже с молодой, очень талантливой и красивой левицей, американкой Сибил Сандерсон. И он, едва лишь ознакомившись с либретто, решил, что Сандерсон должна петь Эсклармонду¹.

Сочинялась «Эсклармонда» в 1887—1888 годах. Летом Массне жил в эти годы в Швейцарии, в Веве, в Grand Hôtel, где одновременно жила и Сандерсон с матерью и тремя сестрами. «Каждый вечер,— пишет Массне,— с пяти до семи часов я обучал нашу будущую Эсклармонду сцене, которую написал до этого в течение дня»².

Вряд ли можно сомневаться, что увлечение Массне Сибил Сандерсон не было чисто музыкальным. Скорее всего тут возник поэтический роман, прерванный в 1903 году безвременной смертью певицы, но наложивший печать на многие годы жизни Массне. О существовании такого романа свидетельствуют многие факты — и особенно восторженный тон высказываний Массне о Сандерсон, и его чрезвычайная любовь к музыке «Эсклармонды», и то, что партитуру последней композитор подписал двумя именами — своим и Сандерсон.

Наконец, сама музыка «Эсклармонды» с присущей ей страстностью говорит об экзальтации чувства — примерно так же, как партитура «Тристана и Изольды» Вагнера, вдохновленная увлечением его Матильдой Везендонк³. Кстати сказать, «Эсклармонда» стала и наиболее «вагнеристской» из опер Массне.

¹ Mes souvenirs, pp. 173—177. По другим сведениям, либретто «Эсклармонды» было в руках Массне за несколько лет до этого и лишь знакомство с Сандерсон побудило его приступить к сочинению (B r u r, p. 58).

² Mes souvenirs, p. 181. В августе 1887 года Массне навещал А. Тома, купившего несколько островов в океане (Mes souvenirs, p. 180). Дружба Массне и Тома продолжалась.

³ Разумеется, мы вовсе не приравниваем эти явления, а лишь сопоставляем их стимулы.

Стержень сюжета «Эсklarмонды», казалось, был выбран удачно: ведь воплощение образов любви Массне — сильная сторона его творчества. Однако здесь он обратился к любви преувеличенной, гипертрофированной, далекой от того круга любовных образов, в котором родились лучшие его вдохновения — романсы, оперы «Манон» и «Вертер». Кроме того, любовь в «Эсklarмонде» развивалась на фоне волшебств, заклятий и чудес, вдали от реальных жизненных отношений.

Музыка «Эсklarмонды» свидетельствует о неустанной активности мышления Массне и больших притязаниях его мастерства, честолюбиво пытающегося овладеть снова и снова самыми различными областями. В данном случае Массне овладевал тенденциями вагнеризма и, бесспорно, показал себя умелым последователем автора «Кольца нибелунга». Он стал прилежно и ловко плести ткань музыки из множества раз повторяющихся лейтмотивов¹, сделал решительный шаг в сторону культа хроматизмов, секвенций, томительно чувственных по интонационному складу гармоний, экстаического колорита в целом. Не везде это дает себя знать с одинаковой последовательностью, и, пожалуй, можно даже заметить ослабление «вагнеризмов» во второй половине «Эсklarмонды», где заметнее традиционные приемы французской «большой оперы»². Но и там, где музыка «Эсklarмонды» могла показаться наиболее «прогрессивной» (то есть следующей вагнеровским заветам), Массне в сущности наносил себе вред и утрачивал ценные качества своего оперного театра. Живость и контрастность действия стали заменяться вязкостью и роскошной однотонностью, столь типичными для Вагнера.

¹ Шарль Малерб, сделав анализ «Эсklarмонды», насчитал их двенадцать (при многих десятках повторений). Вместе с тем он отметил и такт Массне, его «французский вкус» в умеренном пользовании лейтмотивами (см.: В г и уг, р. 58).

² Что касается легкой, скерцозной музыки «очарованного острова» (во втором акте), то тут Массне скорее шел за Берлиозом (и в характере тематизма, и в оркестровке).

Но при этом вдобавок отсутствовали симфонические достоинства музыки Вагнера.

Едва ли не самым оригинальным в «Эсclarмонде» явились натурально-ладовые ходы трезвучий органа в прологе (и, соответственно, эпилоге) — в них можно уже расслышать задатки гармоний «Затонувшего собора» Дебюсси.

Некоторые моменты любовной лирики пленяли чувственным очарованием (как, скажем, в ля-мажорном ариозо Эсclarмонды «*Comme il tient ma pensée*» в первом действии) или темпераментными нарастаниями (каков, например, образ безудержной любовной страсти в конце первой картины второго действия). Но это не был оригинальный Массне, а лишь Массне, достаточно самостоятельно перефразирующий приемы Вагнера. Все самые самобытные свойства лирики Массне (а равно и черты его оригинальной жанровости) оказались в «Эсclarмонде» парализованными, подавленными. И это предопределило судьбу оперы.

Премьера «Эсclarмонды» состоялась 14 мая 1889 года в театре Комической Оперы. «Эсclarмонда» вначале имела успех, в частности, благодаря пению Сандерсон¹. На этом представлении побывали очень многие из французских и зарубежных посетителей Всемирной выставки.

Пресса зафиксировала различные мнения. Были высказывания сочувственные (например, Э. Рейера, отчасти и А. Жюльена). Но появилось и много резких отзывов. Пожалуй, суровее всех писал на страницах «*Revue bleue*» Рене де Реси, заключавший даже, что относительно музыки «Эсclarмонды» «достаточно четырех слов. Она не вдохновенна, но и не конструирована: в ней вовсе нет ни дыхания, ни костей»². Реси, как и ряд других критиков, обвинял Массне в за-

¹ Поскольку в тот год особенно удивляла башня Эйфеля, высокое *соль* Сандерсон стал называть «соль» Эйфеля (Вгигу, р. 59).

² Imbert, p. 204

имствованиях у Вагнера, Гуно, Делиба, даже Рейера. Камиль Беллег не без упрека подчеркивал, что Массне в конце первой картины второго действия решил-ся выразить музыкой физиологию любовной страсти¹. Рискованность этого фрагмента ставили Массне на вид и некоторые другие критики.

Много позднее биограф и исследователь творчества Массне А. Пужен особенно досадовал по поводу звуковых излишеств «Эсklarмонды». Он писал, что в этой опере оркестр «всегда неистов, всегда трепещет, всегда доведен до максимума звучности — так что уши слушателя натруживаются. Не передашь, сколько в этой музыке литавр, тарелок и большого барабана»².

Пужен не вполне справедлив. Было бы неверным представлять музыку «Эсklarмонды» как сплошной грохот и насильное слушание: в опере немало мест тихих, сдержанных. Однако они не искупают многих страниц действительных излишеств, декоративного письма à la Вагнер, лишённого, однако, вагнеровской полноты и насыщенности оркестровой стихии. Увы! Как и в некоторых других своих операх, Массне вольно или невольно стремился в «Эсklarмонде» казаться выше ростом и грандиознее, чем он был в действительности.

«Эсklarмонда», как мы уже сказали, вначале пользовалась популярностью и собирала публику. Она была поставлена в ряде городов (в частности, на оперной сцене Брюсселя). 6 февраля 1890 года состоялось сотое представление ее в Париже. Но позднее опера сошла со сцены. Попытки возобновить ее в театре Большой Оперы в 1923 и 1931 годах дали в сумме только двадцать семь спектаклей.

Эпоху «Эсklarмонды» можно считать своего рода зенитом первоначальной славы Массне. К этому времени Массне стал знаменитым композитором,

¹ См.: Solenière, p. 42. Строго говоря, пример подобно-го образа был подан Мопассаном в романе «Жизнь».

² Rougin, p. 98.

пользующимся мировой известностью, прославленным профессором Консерватории, он уверенно и неуклонно поднимался по лестнице почестей.

В 1891 году смерть Л. Делиба (16 января) оставила Массне как бы хозяином тогдашнего французского оперного искусства (Гуно и Тома давно уже были «в отставке», жили прошлым). Не оконченную Делибом оперу «Кассия» собирался закончить Э. Гиро, но смерть его (6 мая 1892 года) помешала выполнению задачи. За окончание «Кассии» взялся Массне и, по-видимому, сочинил «Славянские танцы» в этой опере (действие «Кассии» происходит в Галиции). Он потратил на завершение «Кассии» целых пять месяцев, заменив повсюду диалоги речитативами. Премьера «Кассии» состоялась 25 марта 1893 года в театре Комической Оперы, но «Кассия» успеха не имела и выдержала всего восемь представлений.

В 1891 году издательство Гартмана прекратило свое существование, но издатель Анри Эжелъ (владелец предприятия «Менестрель») взялся печатать сочинения Массне.

Романсы Массне, относящиеся к началу 90-х годов, привлекают внимание разнообразными тенденциями. В романсе «Очарование» («Кто ты?») на слова Жюля Рюэлля торжествует эффектный речитатив, поддержанный разливами арпеджио. Это одна из тенденций Массне, сближающая его с блестящей лирикой веристов (вспомним, например, «Рассвет» Р. Леонкавалло).

Совсем иная тенденция, тонко и изощренно продолжающая заветы романсовых «Поэм», выступает в очаровательном романсе «Сентябрь» (на слова Елены Вакареско), где прозрачайшие орнаменты фортепиано и голоса рисуют прелесть печали в природе и душе, тихую и мечтательную жажду нежности.

Упомянем и такие романсы, как «На тропинке среди роз» (на слова Жана Бертеруа), «Ночные красавицы» и «Прекрасные глаза, которые я люблю» (на слова Терезы Маке), «Поэт и призрак» (на безымянный текст), в которых сказываются то открытость,

то затаенность и сдержанность переживаний, то звонкая и искристая, то предельно легкая, воздушная звукопись восприятий природы.

Сочинение оперы «Маг» (по либретто Жана Ришпена) было начато Массне летом 1889 года. При этом использовались старые нотные рукописи. Сюжет был избран восточный, главным героем стал Зороастр. В традициях учения зороастризма либретто рисовало борьбу света и мрака, зла и добра, пользуясь любовной интригой и противопоставляя чистую любовь низменной страсти.

Премьера «Мага» состоялась в театре Большой Оперы 16 марта 1891 года. Перед этим произошел небольшой конфликт с Э. Рейером, претендовавшим на постановку «Саламбо» (которая еще не шла в Париже). Но дирекция театра Большой Оперы решила поставить «Мага», а «Саламбо» отложила на год, в связи с чем возникла пародия на басню «Лисица и ворона» Лафонтена, где в роли лисицы выступил Массне.¹

Критика оказалась в отношении «Мага» достаточно суровой. Прозвучали, правда, и хвалебные голоса². Но господствовало растущее понимание несоответствия ряда оперных замыслов Массне характеру его таланта. Успех «Манон» научил гораздо яснее и отчетливее понимать этот характер. И теперь критики (В. Вильдер, А. Бауэр и др.) указывали Массне, что его области — нежность, ласка, любовная элегичность и т. д., но никак не сильные страсти, не грандиозное и монументальное.

В частности, Анри Бауэр упрекал Массне в том, что «Маг» лишен определенного колорита и характерности. Он спрашивал: «Почему приятный и грациозный мастер, чарующий мандолинист, не довольствуется тем, чтобы пить из своего стакана, красивого, граненого стакана, полного сиропа, надушенного розовым маслом?»³. А. Жюльен корил Массне за нервозность

¹ Rougin, p. 102.

² См.: Solenière, pp. 69, 71; Coquis, pp. 105—106.

³ Imbert, p. 226.

характера, бесконечную переменчивость в выборе сюжетов, обвинял в отсутствии сосредоточенности, что не позволяет ему написать произведение действительно сильное, подлинно оригинальное, которое можно от него ждать¹.

Ныне нет оснований спорить с суровыми суждениями критики о «Маге». В этой опере возродились все типичные качества худшего Массне — не талантливый и проникновенный оперный лирик, а умелого, но хладнокровного оперного конструктора. Ловкость композитора в игре красками, ритмами, сменами ситуаций, умение поддерживать интерес действия постоянными нервными поворотами, как и обычно, поражают. Впечатление таково, что у Массне всегда под рукой множество рецептов для выражения тех или иных аффектов, и он моментально, без всякого труда реализует эти рецепты один за другим.

Истинной лирики в «Маге» совсем мало — не более, как проблески. Но в ряде колоритных деталей музыки нельзя отказать. Так, например, впечатляет в самом начале (и в последующих возвратах) архаический нисходящий трихорд *соль—фа—ре*. Кстати сказать, он — тот же, что и в колокольном звоне из «Сида», но совсем иначе ритмован; а его упорные вдалбливания достаточно убедительно рисуют образ лагерь Зороастра. Попутно отметим, что в «Маге» — и тут и в ряде других мест — дает себя знать прием остигнатности. Безусловно, он соответствовал требованиям «магического» сюжета и выражал тенденции застылости, заклинаний и т. д. Но, думается, использование остигнатных звуковых формул имело и другие корни: чуткий, как обычно, Массне уловил новые приемы, зревшие в европейской музыке конца XIX века, и воспользовался ими.

Выступают в «Маге» и другие обычные колористические средства образной системы Массне — натуральные ладовые обороты, отдаленно предвещающие Дебюсси, гармонические пряности (септаккорды, уве-

¹ Julien, 1892, p. 440

личные трезвучия), отдельные характерные лейтмотивные образования (такова хроматический причудливая характеристика Вареды — лейтмотив зла, торжествующий, например, в начале второго акта). Но самые колоритные и выразительные детали «Мага» были (как и обычно у худшего Массне) скорее броскими приметами, чем полноценными образами. Повсюду сказывалось, что все подобное не столько взято из жизни, сколько придумано бесконтрольным воображением.

В остальной партитуре «Мага» изобиловала испытанными приемами сильного воздействия на публику: громами оркестра, нагромождениями голосов в ансамблях, потрясающими контрастами звучностей, буйными эффектами фанфар, завываниями хроматических гамм и т. д. Местами безответственность в трактовке сюжета оказывалась особенно разительной, как, например, при использовании музыки салонного вальса à la Годар (в ля мажоре) для характеристики любви Зороастро и Анаиты в середине первого действия. Сюжетные обстоятельства конца оперы вынудили Массне состязаться с Вагнером в звукописи огня; но состязание не удалось — прежде всего потому, что выразительный тематический материал не был найден.

В Воспоминаниях Массне писал, что «Маг», «хотя и сильно потрепанный прессой», все же имел более сорока представлений¹. На самом деле их было (в 1891 году) только тридцать два, вслед за чем опера сошла со сцены.

Осенью 1891 года Массне закончил сочинение одноактного балета (*légende mimée et dansée*) «Куранты», сценарий которого был написан певцом Ван Диком (при участии Камилля де Роддаза). Действие балета происходило в Бельгии, в Куртрэ, и повествовало о приключениях и счастливом исходе любви дочери пивовара Ромбальта и часовщика Карла. Сверхъестественная сила устраняла с дороги влюбленных

¹ Mes souvenirs, p. 182.

двух соперников Карла, которые превращались в бронзовых человечков, отбивающих время на курантах.

Премьера балета состоялась в Вене 21 февраля 1892 года (через пять дней после премьеры «Вертера»); в 1896 году он был поставлен также в Лионе.

Э. Ганслик упрекал музыку «Курантов» в недостатке театральности¹. Если взять высшим критерием тогдашней французской музыки в данном плане танцевальность Делиба с ее непревзойденной пластичностью мелодических линий и ритмов, суровую требовательность Ганслика можно бы признать и справедливой. Однако, вне конкуренции с Делибом, партитура «Курантов» обладает несомненными и значительными достоинствами.

Наивная бюргерская легенда передана музыкой убедительно и колоритно. Удачна стилизация фламандских танцев, несколько тяжеловесная грация, выраженная достаточно отчетливым (хотя и не безупречным в смысле яркости и ясности рисунка) тематизмом. Оркестр блестящ и близок к оркестру симфонических сюит Массне. В нем немало шумных, порою даже кричащих эффектов, но, к счастью, нет той насильственной помпезности, к которой, как мы видели, нередко вынуждали Массне чуждые духу композитора сюжеты ряда его опер. В «Курантах» Массне не пришлось «вытягиваться» и «разбухать» — он свободно, непринужденно писал музыку, богатую оттенками, но нигде не претендующую выйти за пределы простых, естественных эмоций. Выгодно проявилось стремление к танцевальной жанровости, фольклорности. Удались в партитуре «Курантов» и особые изобразительные эффекты, например, крики петухов (гобой, фаготы) и пение птиц (б. флейта и пикколо) в эпизоде рассвета. Упомянем также два эпизода звукописи курантов (первый — затаенный, сдержанный и второй — в финале, где музыка словно взрывается гу-

¹ Ed. Hanslick. Fünf Jahre Musik. Dritte Auflage. Berlin, 1896 (статья «Das Glockenspiel»).

лом и звоном в результате совокупных усилий медных и органа, мембранофонов, тарелок, треугольника, колоколов и Glockenspiel). Трудно сказать, почему, но балет «Куранты» не имел того успеха, который заслуживала его приятная и меткая музыка.

Любопытно письмо Массне, датированное 20 января 1892 года. В этом письме Массне благодарит Г. П. Кондратьева (главного режиссера императорской русской оперы в Петербурге) за «понстине великолепную» постановку «Эсklarмонды» в русской столице¹. Свидетельницей этой постановки, сообщившей Массне сведения о ней, явилась не кто иная, как Сибил Сандерсон. И если в своем письме Массне пишет «наша опера» (вместо «моя опера») — эти слова, очевидно, отразили его склонность считать Сандерсон соавтором «Эсklarмонды».

Не менее, если не более, примечательно письмо Массне этого же года к В. В. Андрееву², где композитор сообщает, что восхищается талантом балалаечников и новизной звуковых эффектов, которые они извлекают из своих инструментов.

2 октября 1892 года Массне в качестве члена Института Франции произнес на родине Э. Мегюля в Живе (Арденны) речь, посвященную открытию памятника. Речь эта³ может служить одним из примеров официального красноречия Массне, но в ней же содержатся и отзвуки собственных взглядов и симпатий. Говоря о любви Мегюля к природе, служившей для него целительным бальзамом, Массне в сущности акцентировал собственную приверженность к прелестям деревенской жизни. Называя «Походную песнь» Мегюля сестрой-близнецом «Марсельезы», Массне, однако, очень осторожно касался темы революции. Вместе с тем он ядовито высмеивал намерение роди-

¹ Институт русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом), Архив Г. П. Кондратьева, 25374/CLXXXII б. 21. Премьера «Эсklarмонды» в Мариинском театре состоялась 6 января.

² ЦГАЛИ, ф. 695, I, 541.

³ Mes souvenirs, pp. 305—311

телей Мегюля сделать его монахом. Высокая оценка оперы времен «великого Глюка», Керубини, Лесюэра, Спонтини, Гретри, Бертона соответствовала прочным классическим симпатиям Массне, от которых его не могло оторвать даже увлечение Вагнером. Когда же Массне назвал Париж городом, «где обретают славу, но ценой какой борьбы и каких лишений!» — в этих словах не только сквозила избитая истина, но и прозвучал отголосок личного жизненного и творческого опыта.

29 августа 1893 года газета «Figaro» напечатала занятную юмористическую статью Массне под заглавием «Воспоминания одной премьеры», высмеивавшую любопытство некоего американца. Это было одно из редких выступлений Массне в прессе¹.

К середине 90-х годов педагогическая деятельность Массне в Парижской консерватории была уже широко развернувшейся, она имела богатые традиции. Когда осенью 1878 года Массне стал профессором Консерватории, учащаяся молодежь очень приветствовала его назначение. В глазах начинающих композиторов это был сдвиг от тех или иных рутинных устоев консерваторской педагогики в сторону новых тенденций, свежих веяний.

Массне оправдал возлагавшиеся на него надежды. Как педагог он показал себя не только первоклассным профессионалом, способным успешно обучать всем сторонам техники музыкального искусства, но и вдохновителем, отнюдь не стремящимся лепить учеников по собственному образу и подобию. Массне поощрял творческую самобытность, самостоятельность и оригинальность.

Из класса Массне вышли многие выдающиеся композиторы, отличавшиеся не только талантом и мастерством, но и внешними успехами на музыкальном поприще (примечательно, что подавляющее большинство Римских премий присуждалось ученикам Массне)². Среди этих учеников можно назвать имена

¹ Перечень литературных выступлений Массне см.: Bouvet, p. 51.

² Сводку см.: Bouvet, p. 46.

Альфреда Брюно, Поля Видаля, Шарля Кёклена, Ксавье Леру, Альберика Маньяра, Габриеля Пьерне, Ги Ропарца, Огюстена Савара, Жюльена Тьерсо, Рейнальдо Хана, Гюстава Шарпантье, Флораца Шмитта, Эдуарда Шоссона, Джордже Энеску.

Своим ученикам Массне отдавал много сил. В классе (или у себя на дому) он был столь же очарователен, как и в жизни вообще. Умел сочетать ясные требования с крайней вежливостью и деликатностью, щадил самолюбие ученика, стараясь не противоречить, а помочь ему. По словам Поля Видаля, Массне как педагог был «наилучшим пробудителем душ, самым великодушным стимулятором энергии и воображения»¹.

Естественно, что внимание Массне-профессора было преимущественно обращено на вокальную и театральную музыку². Но он не оставлял в стороне и музыку симфоническую, камерную, фортепианную, охотно и постоянно прибегая к примерам из Бетховена, Гайдна, Моцарта, Шуберта, Шумана³. При этом он чрезвычайно охотно и щедро сопоставлял музыку с другими искусствами, искал подтверждения своих мыслей в литературе, живописи, скульптуре. При условии очень непринужденного обращения Массне с учениками (он всегда был готов к шутке, к веселью) это создавало вокруг профессора атмосферу, побуждавшую учеников посещать класс с радостью, а не по обязанности.

Особенно покоряло учеников сочетание в лице Массне великолепного техника композиции, превос-

¹ Mes souvenirs, p. 301. О любви к Массне его учеников см.: «Hommage à Massenet», p. 50.

² См.: В и п е а и, p. 12.

³ Мы уже говорили выше не раз о музыкальных вкусах Массне. Кстати, твердая приверженность его к классикам, как лучшим образцам для воспитания музыкантов, ясно выступила уже в письме к сестре из Рима от 11 марта 1865 года. Здесь Массне уверял, что молодой музыкант должен сторониться новой салонной музыки: «Пусть он живет с Моцартом, позднее с Гайдном, особенно Бахом, Бетховеном — вот повседневный хлеб молодых артистов...» («Hommage à Massenet», p. 5).

ходного пианиста, широкого эрудита (в различных областях) с человеком, воспринимающим искусство глубоко эмоционально, способным восхищаться произведением великого композитора или успехом ученика от всей души, со слезами на глазах¹. Мышление Массне постоянно было образным, эмоциональным. Он обладал вдобавок и актерским талантом, всегда готов был наглядно представить какую-либо театральную сцену, чтобы направить по истинному пути мысль ученика, сочинявшего к этой сцене музыку.

«Был ли он профессором? — спрашивает Макс д'Оллон. — О! нет — в смысле, обычно связанном с этим словом: но он был большим художником, который свободно отдавался перед учениками своему щедрому воображению и своей исключительной восприимчивости»².

При слушании музыки учеников лицо Массне, по воспоминаниям Макса д'Оллона, выражало тысячи меняющихся нюансов настроения — в зависимости от того, увлекало слышимое или досаждало. «Несомненно, в его преподавании были пробелы. Но он передавал нам нечто от своего пыла, от своей молодости (он был гораздо «моложе» нас!), в нем было нечто магнетическое, свойственное только большим художникам»³.

В воспоминаниях Джордже Энеску (бывшего вольнослушателем у Массне) мы читаем: «Я сохранил о Массне прекрасное воспоминание. Мне не встречался человек более откровенный, говорливый и восторженный; он действительно был под стать своим операм. Кроме того, это был очень умный человек, прирожденный музыкант, крупный педагог. Он не ограничивался преподаванием профессионального мастерства, а прививал любовь к музыке тем, у которых это чувство было недостаточно развито. Минут за

¹ Ш. Фромантен набрасывает портрет Массне словами. «Эта изящная голова с глазами, которые казались, в их тонкой улыбке, почти всегда влажными от слезы..» (В г и у г, р. 84).

² Р о u g i n, pp. 162—163.

³ Т а м ж е, стр. 165.

десять до начала урока он появлялся у дверей класса. Мы начинали занятия вовремя, а кончали очень поздно. Когда Массне чувствовал, что мы устали и внимание рассеивается, он рассказывал анекдоты»¹.

Шарль Кёклен оставил небольшие, но интересные рядом фактов и подробностей «Воспоминания о классе Массне», который он посещал в 1894—1895 годах².

Кёклен также отмечает широту взглядов Массне, хотя и имевшую свои границы (так, по свидетельству Кёклена, Массне не очень хорошо понял творчество С. Франка и Г. Форе, не все принимал в музыке Ф. Шмитта). Вот некоторые записи мыслей Массне, сделанные Кёкленом.

«Читайте... читайте книги о путешествиях или мемуары: это ценнее, чем читать романы». «Путешествовать, читать, беседовать с умными людьми, видеть произведения искусства — все это музыка. Мы превращаем в музыку получаемые впечатления...».

Своим ученикам, сочинявшим кантаты, Массне советовал: «Делайте не музыку слов, но музыку состояний; затем вы найдете место для слов».

«Недостаточно почувствовать, необходимо быть способным выразить то, что чувствуешь».

Массне советовал: «Думайте быстро, записывайте все ваши идеи по мере того, как они появляются, иначе вы рискуете порой забыть вещи, которыегодились бы... Затем медленно и долго обдумывайте аранжировку, композицию. Но никогда не выпроваживайте идею, которая пришла».

Ш. Кёклен справедливо придает особое значение афоризму Массне, выразившему требовательный принцип его искусства:

«Найти — это еще ничто. Выбрать — это всё». Бесспорно, Массне поступал именно так в лучших сочинениях — он выбирал из найденного. В произведениях посредственных ему приходилось выбирать из

¹ Дж. Энеску. Воспоминания и биографические материалы, стр. 68.

² См.: «Le Menestrel», 1935, № 10—12.

того, что, в сущности, не было найдено. Фактор отбора сохранялся — на страже его стояло мастерство. Но контингент творческих решений, подлежащих выбору, не блистал в подобных случаях богатством, разнообразием, самородностью...

В 1894 году в разных оперных театрах состоялись целых три оперных премьеры Массне: это были оперы «Таис», «Портрет Манон» и «Наваррка».

Либретто «Таис» написал Луи Галле по одноименному роману Анатоля Франса (инициатива использования сюжета принадлежала Галле и издателю Эжелю). При этом роман был не только трактован свободно и сжато, но и переосмыслен. У Франса догматическая и жестокая вера Пафнутия опровергалась естественным, человеческим стремлением Таис к земному счастью. В либретто оперы отшельник Атанаил пытается вернуть Таис на путь морали и праведности, но им овладевает греховная любовь к ней, тогда как она приходит к истинной вере. Казалось бы, смысл образов становится при этом прямо противоположным и утверждает религиозное начало в противовес земному. Однако музыка оперы оказалась отнюдь не возвещающей аскетизм и отречение, но опять-таки выражающей нежное и чувственное, ласковое, мечтательное.

Сам Массне писал о впечатлении, произведенном на него «восхитительным романом» Анатоля Франса: «Обольщение оказалось быстрым, полным. В роли Таис я видел Сандерсон»¹.

Сочинение музыки было начато в 1892 году в Париже и продолжалось на берегу моря, где Массне, всегда искавший отрадных впечатлений природы, наслаждался созерцанием пейзажа, внимал звукам прибою и наблюдал огромного серого ангорского кота, располагавшегося на столе веранды — у самых рукописей оперы. Массне восхищало и занимало, что кот так бесцеремонен, а также и то, что он показывает когти прибою при каждом сильном натиске и грохоте

¹ Mes souvenirs, p. 188

волн¹. Музыка «Таис» была закончена в Париже, на улице Генерала Фуа.

Премьера состоялась 16 марта 1894 года на сцене театра Большой Оперы с С. Сандерсон в заглавной роли. Успех был велик. Сам Массне по обыкновению не присутствовал на премьере, он даже уехал накануне генеральной репетиции из Парижа в Дьепп и Пурвиль — к любимому морю. По возвращении Массне в Париж к нему с визитом явились директора Оперы Бертран и Гайяр с весьма обескураженными, постными лицами. Они вздыхали и выговорили лишь несколько слов: «Пресса! ...Плохая! ...Аморальный сюжет! ...Кончено!..»²

К счастью, интересы публики возобладали над требованиями скучных моралистов, и представления оперы продолжались, она начала свой победный путь.

Наградой для Массне явилось письмо Анатоля Франса, написанное сразу после премьеры:

«Дорогой маэстро! Вы возвели в первый ранг лирических героинь мою бедную Таис. Вы самая сладкая моя слава. Я в восторге. «Сядь около нас»³, ария к Эросу, финальный дуэт — все это очаровательно и очень красиво.

Я счастлив и горд, дав Вам тему, на основе которой Вы развили самые вдохновенные мелодии. Я жму Вам руки с радостью.

Анатоль Франс»⁴.

В прессе прозвучали осуждающие ноты⁵. Но наиболее пронзительные из критиков стремились к дру-

¹ *Mes souvenirs*, p. 188—189. Массне очень любил кошек. Ю. Эмбер еще при жизни композитора не без ядовитости определил его характер: «В нем есть нечто кошачье; после ласки остерегайся удара когтей!» (*Imbert*, p. 257). Но факты свидетельствуют, что такими ударами Массне, как правило, защищался, а не нападал.

² *Mes souvenirs*, p. 194.

³ Искушающее Атанаила ариозо Таис во второй картине первого акта.

⁴ *Mes souvenirs*, p. 202.

⁵ Так, Камилль Беллег даже счел «Таис» едва ли не худшей из опер Массне (см. *S o q u i s*, p. 120).

гому — они указывали на органические связи музыки «Таис» с характером творчества Массне в целом. Фурко (в «Le Gaulois», 17 марта) упрекал Массне в том, что он при всем своем таланте и опытности слишком предается желанию нравиться и удивлять. Анри Бауэр (в «L'Echo de Paris», 18 марта) отмечал, что «Таис — парижанка, написана красками легкой и деликатной музыки»¹.

А. Брюно указал на различия романа и оперы; по его словам, у Массне «битва христианства и язычества уступает место милой истории любви, и Таис предстает перед нами, как Манон античности»².

В дальнейшем «Таис» оказалась одной из популярных опер Массне, она была поставлена на ряде провинциальных французских сцен и вскоре перешагнула границы Франции (уже в 1896 году она шла в Брюсселе)³. Впрочем, эта популярность даже в некоторой степени не приблизилась к популярности «Манон» и «Вертера». Их достоинства в целом «Таис» не повторила, хотя и содержала фрагменты, принадлежащие к лучшему из всего, созданного Массне.

В «Таис» нет признаков сколько-нибудь решительного отступления Массне от обычных его приемов конструирования опер на экзотические сюжеты. Локальный колорит намечен в «Таис» рядом натуральных ладовых оборотов. Они, например, выразительно (уныло, печально) звучат во вступлении первой картины первого акта (пустыня, хижины отшельников на берегу Нила). Стилизация архаических интонаций возникает на протяжении музыки «Таис» довольно часто (сошлемся на начало второй картины второго акта, на некоторые моменты балета из этой же кар-

¹ Solenière, pp. 79—80.

² A. Bruneau. Musiques d'hier et de demain. Paris, 1900, p. 46.

³ Любопытно, что в России «духовная цензура... долго не пропускала «Таис» на сцену, а когда в 1912 году опера все же была поставлена, реакционная печать обрушилась на спектакль за кощунство» (А. Гозенпуд. Оперный словарь. М.—Л., 1965, стр. 394).

тины, на свирельный оборот, начинающий музыку третьего действия — картину «Оазис»). Но, как и обычно у Массне, все это в принципе скорее условные приметы, чем продуманные в контрастах и противоречиях образы.

Отсутствие цельности особенно разительно сказывается в тех местах, где Массне совершенно непринужденно переходит от стилизации архаических музыкальных «диалектов» к диалектам чисто современным, перенося действие в парижский салон девяностых годов XIX века. Характерным примером может служить изящное обращение Таис к Атанаилу на фоне орнаментов салонного вальса (незадолго до конца второй картины первого действия; эта музыка¹ повторяется и в видении Таис Атанаилу во второй картине третьего акта). Подобных моментов в «Таис» немало, и они очень заметны не только своей стилистической бесцеремонностью, но и зачастую стертой интонаций (сошлемся еще на опереточный характер начала финала балета во второй картине второго действия).

Изобилие общих мест составляет слабость «Таис», как и ряда других опер Массне. Они дают себя знать и в декоративных фрагментах (например, звукописи Александрии в начале второй картины первого акта), и в танцах, и в лирике. Так, скажем, восторженное «заклинание» Атанаила в ля мажоре (перед концом первой картины второго акта) провозглашает религиозное обращение Таис, а она ему вторит не содержащими ничего, кроме умело подобранных риторических формул, фразами (этот отрывок вслед за падением занавеса повторяется в оркестре).

Привычные для Массне контрастные повороты и смены действия, способные поддержать внимание слушателей, применены и в «Таис», как всегда, ловко. Соответственно мастерски построены ансамбли с их

¹ Мы уже упоминали ее выше, цитируя письмо Анатоля Франса.

импульсивной по большей части ритмикой (выделяется ансамбль с хорами, завершающий второй акт).

Гармонический язык «Таис» не обнаруживает серьезных сдвигов по сравнению с предыдущими операми. Можно лишь, пожалуй, отметить несколько большее, чем раньше, внимание к смутным краскам увеличенного трезвучия (яркий пример — музыка видения из первой картины первого акта). «Вагнеризмы» в «Таис» гораздо менее заметны, чем в «Эскалармонде». Лишь временами обнаруживается более или менее удачное применение вагнеровских средств. Очень выразителен, например, «тристановский» септаккорд (из двух малых и одной большой терций), сопровождающий горестное восклицание Атанаила «Je ne la verrai plus!..» в конце первой картины третьего действия. Напротив, «сверлящие» тремоло, сопровождающие видение Таис (вторая картина третьего акта), скорее перефразируют без особой удачи музыку «венериных чар» из «Тангейзера».

Некоторые моменты «Таис» звучат как довольно вялые авторские перепевы. Так, например, кокетливые, грациозные речи героини в начале второго акта (обращения ее к зеркалу) довольно явственно напоминают Манон, но не возрождают очарования ее музыки¹.

Промахи и общие места как будто делают «Таис» одной из рядовых опер Массне. Однако в «Таис» есть и вершины.

Главной из них явилась замечательная оркестровая интермедия под названием «Размышление»², соединяющая первую и вторую картины второго акта; эта

¹ Впрочем, Ф. Пуленк усматривал здесь близость ко второй из «Песен Билитис» Дебюсси (В г и уг, р. 71). Но роли Массне в подготовке мышления Дебюсси мы уже не раз касались выше. Кстати сказать, Ж. Вебер в одной из статей 1894 года сказал, что «Массне — это Мане в музыке» (Solenière, р. 28). Сопоставление не так уж искусственно — вспомним роль женских образов в живописи Э. Мане!

² Французское слово «Méditation» значит также и созерцание.

интермедия стала самым популярным и широко известным фрагментом музыки «Таис». Сюжетная задача «Размышления» — выразить чувства Таис на грани ее перехода от греховности к святости. Сопоставляя эту задачу и эту музыку, последнюю не раз высмеивали. Так, например, К. Беллег писал 1 апреля 1894 года (в «La Revue des Deux Mondes»): «Этот кризис души, при котором умирает старая Таис и рождается Таис новая, — чем выразил его г. Массне? Хрупким соло скрипки. «Размышление» — говорят. О, нет! Не более, чем мечтание, и какое поверхностное... Фраза, впрочем, изящна... Но как этого мало для такого большого сюжета, такого важного момента...»¹.

Цитированное рассуждение поверхностно и близоруко. На деле же весьма примечательно, что в музыке «Размышления», сочетающей сладость с проникновенной и светлой печалью, в сущности нет ничего религиозного. Перед нами тонкая, изящная и вполне земная лирика, полная мечты, окрашенная поэтической чувственностью. То, что именно эта музыка стала образом «обращения» Таис, ясно указывает на отсутствие в опере сколько-нибудь последовательного клерикализма и на достигнутое здесь Массне высшее обобщение «спиритуализованной эмоции»², которая привлекала его издавна.

Мелодия «Размышления» (см. пример 19) — одна из самых типичных и оригинальных во всем творческом наследии Массне. Напевный речитатив пронизывает ее от начала до конца. Широта интервалов, «парение» сочетаются со свободой ритмики. В некоторых отношениях эту мелодию можно назвать лучшей из созданных Массне. Она поразительно пластична, чудесно развивается (и мелодически и гармонически), содержит множество эмоциональных от-

¹ Coquis, p. 121.

² То есть эмоции, тонко одухотворяющей чувственное, облагораживающей его.

тенков (в большинстве очень нежных). Образ «Размышления» — само обаяние, сама грация¹.

Méditation
Andante religioso

19

И естественно, что уже при первом своем появлении в опере эта музыкальная тема благодаря присущей ей большой образно-обобщающей силе сразу меняет существо музыки «Таис». Ее последующие возвраты (в конце первой, второй и третьей картин третьего действия) неотразимо впечатляют, сосредоточивая в кратких фрагментах квинтэссенцию оперы.

Но развязка «Таис» сильна не только возвратом «Размышления». Уже на исходе второй картины последнего акта Массне словно оживает под наитием неподдельного вдохновения. Картина мрачной ночи и

¹ Напомним, что превосходные советские фигуристы Л. Беллосова и О. Протопопов создали едва ли не самый поэтичный свой номер на основе этой мелодии.

бури, при всей простоте, а то и обычности средств, волнует свежестью и устремленностью. В начале третьей картины так хороши скорбные сопоставления минорных трезвучий, рисующие приближение смерти Таис. А последующая заключительная сцена написана проникновенным, великолепным мастером театральной драматургии. Сюжетно «святость» Таис как будто сталкивается с животной страстью Атанаила, с его дикими порывами. Но в превосходных контрастах дуэта Таис и Атанаила (на фоне постепенно радостно расцветающей и затухающей музыки «Размышления») слушатель черпает вовсе не нравоучение о вреде греха и пользе раскаяния, а утверждение чистоты, гармоничности и сладостности любовного чувства. Не знаменательна ли и последняя деталь: Массне, склонный заканчивать и печальные свои оперы («Манон», «Вертер») мажорным трезвучием, завершает «Таис» неожиданным минором, словно подчеркивая этим невозвратимость потери!¹

Финал «Таис» многозначителен в художественном смысле. Он явно противостоит своей гармонической стройностью крайне влиятельному тогда образцу — образу смерти Изольды в опере Вагнера, где просветленная развязка отрицала жизнь, а не утверждала мечту о счастье.

С другой стороны, нельзя не заметить в развязке «Таис» и иной тенденции, ведущей ее в сторону мечтательности Мелизанды Дебюсси. Тут пути двух замечательных французских музыкантов опять-таки обнаруживают точки соприкосновения.

¹ Оговоримся. Есть и другая редакция «Таис», где по-иному обозначены разделы (в первом акте — одна картина, во втором — три), сделаны заметные изменения (вставлена «симфоническая поэма», рисующая в первой картине второго акта любовь Афродиты и Адониса, исключен балет второго акта и т. д.).

А главное — в этой редакции тенденциозно усилен религиозный элемент. Кончается же опера не в миноре, а в мажоре... хором ангелов на небесах! Но стоит ли обращать внимание на эту редакцию, в которой слишком очевидно вынужденное угождение могущественным клерикалам?!

Второй оперной премьерой Массне в 1894 году явилась одноактная опера «Портрет Манон» (либретто Жоржа Буайе¹). Премьера эта состоялась в театре Комической Оперы 8 мая 1894 года.

Либретто Буайе продолжило сюжетную линию романа Прево. Название намекало на портрет Манон, который де Гриё, разбитый жизнью и горем, хранит, вспоминая о былой любви. Тем временем расцветает новая любовь — Авроры (племянницы Манон, очень похожей на Манон) и племянника де Гриё. Дядя сначала не согласен на брак молодых (опасаясь бедствий любви для племянника), но затем, увидев Аврору, нарочно одевшуюся так, как некогда одевалась Манон, смягчается и, умиленный видениями прошлого, дает свое согласие.

Эта легкая, прозрачная партитура явилась изящной и чуть печальной шуткой стареющего Массне. Она говорила о невозвратимом счастье молодости и грусти воспоминаний. Возникающие временами и искусно вплетаемые в музыку лейтмотивы Манон контрастировали своей мечтательностью и восторженностью с веселой, беспечной музыкальной речью молодых людей. В «Портрете Манон» нашлось также место для беглых зарисовок природы, отголосков фольклора, стилизации танцевальности XVIII века. «Портрет Манон» имел успех, неплохую прессу и выдержал около сотни представлений.

Третьей оперной премьерой Массне в 1894 году стала двухактная опера «Наваррка», названная «лирическим эпизодом». Либретто было написано (на основе новеллы Жюля Клареси «Сигарета») Анри Кэном. Действие происходило в Испании в 1874 году и рисовало жестокую личную драму страстей во время гражданской войны, вызванной буржуазной революцией 1868—1874 годов².

Массне писал музыку «Наваррки» летом 1893 года, находясь с женой в Авиньоне. По собственному при-

¹ Который, как мы помним, был автором текста романа Массне «Дети».

² Итак, Массне обратился к опере на современную тему!

THEATRE NATIONAL de L'OPÉRA-COMIQUE

LA NAVARRAIS



Quatrième Concert - 2 Actes

JULES CLARETIE & HENRI CAÏN

J. MASSENET

Афиша «Наваррки»

нению композитора, этот «город пап» привлекал его почти так же, как и античный Рим¹.

Премьера «Наваррки» состоялась 20 июня в театре Ковент-Гарден в Лондоне. В Париже (в театре Комической Оперы) «Наваррка» пошла лишь 8 октября 1895 года. До этого она после Лондона была поставлена в Брюсселе и Вене, а позднее в Нью-Йорке, Милане и ряде других зарубежных городов (а также на французских провинциальных сценах).

Но заметный успех «Наваррки» вовсе не свидетельствовал о высоких достоинствах этого произведения. Более, чем в какой-либо из своих опер, Массне последовал здесь за модой. Критика сразу заметила, что в «Наваррке» Массне вступил на путь веризма, следуя за Пьетро Маскани («Сельская честь» — 1890) и Руджеро Леонкавалло («Паяцы» — 1892)².

Дикие страсти главной героини — наваррки Аниты, способной убить, чтобы получить деньги на приданое, развертываются в опере Массне с чрезвычайной поспешностью, и сопровождаются скомканностью действия, грохотом стрельбы, трубами, колоколами, которые часто заглушают музыку.

Даже очень расположенный к Массне А. Брюно предостерег в рецензии молодых композиторов от следования этой «неистойой фантазии человека большого таланта»³.

Приметы испанского, в прошлом, как мы видели, удававшиеся Массне, выступили в «Наваррке» бледно и ординарно (в партии Аниты, в хоре конца первого действия, в ноктюрне, связующем два действия).

Что же касается лучших сторон изящной и нежной лирики Массне, пейзажности, танцевального жанра и т. д., то они вовсе не смогли проявиться в «Наваррке». Все здесь было отдано угождению моде на

¹ *Mes souvenirs*, p. 191. Из Авиньона Массне ездил с визитом почтения к провансальскому поэту Фредерику Мистралу (там же, стр. 191—192).

² Оба были в приятельских отношениях с Массне (см.: *Mes souvenirs*, p. 197).

³ *Solenière*, p. 90.

грубые, брутальные страсти. И если расчет оказался верным, то ненадолго. Правда, по словам Ш. Буве, Массне, написав «Наваррку», «показал, что он мог быть «веристом» столь же хорошо и даже лучше, чем всякий другой»¹. Но на деле «Наваррка» оказалась многим ниже известных веристских опер. Уже в 1895 году один из критиков писал, что музыка в этой опере служит лишь помехой, рассеивающей внимание слушателей и охлаждающей эмоции². В итоге «Наваррка» ничего не прибавила к истинной славе творчества Массне.

В январе 1894 года парижский «Le Journal» обратился к ряду композиторов с просьбой высказать их мнение о новой музыке. Массне уклонился от прямого ответа и написал директору с изрядной долей скрытой иронии:

«Если Вы попросите у меня мелодию, я сделаю все, что в моих силах, чтобы Вас удовлетворить; но написать статью я не способен. И затем, как это трудно — музыканту еще воинствующему судить музыкальную эпоху, в которую он сражается! Мне бы истине не подобало не найти великолепными всех моих собратьев и не осыпать их цветами. Что я и делаю, выражая Вам мои чувства большой симпатии»³.

Весной 1895 года Массне, как обычно, устремился в деревню, чтобы «вырваться из пропасти Парижа...»⁴.

Летом в Ницце Массне закончил новую оперу «Золушка». Затем ездил в Милан, где в театре Ла Скала шли репетиции «Наваррки». Вслед за этим Массне навестил Дж. Верди в Генуе. Его порадовали естественность и гостеприимство Верди. Но визит оказался кратким — вероятно потому, что Верди не отличался разговорчивостью. Дальше обмена любезностями дело не пошло. Судя по краткому отчету об этой встрече в Воспоминаниях, Массне более всего понравился чу-

¹ Bouvet, p. 87.

² Coquis, p. 126.

³ Imbert, p. 244.

⁴ Так он писал русскому дирижеру А. Н. Виноградскому («Из архивов русских музыкантов». М., 1962, стр. 168).

десный вид на море с террасы палатки Дориа, где жил Верди¹.

31 декабря 1895 года Массне получил звание командора ордена Почетного легиона.

Смерть Амбруаза Тома (12 февраля 1896 года) глубоко огорчила Массне. «Умереть в такую хорошую погоду!» — печально сказал Тома, и это были его последние слова, обращенные к солнцу и голубому небу. Они показались Массне особенно трогательными — ведь он сам любил природу нежно и беззаветно. На похоронах А. Тома Массне произнес речь. Говоря о значительности творчества покойного, о простоте и тишине его жизни, он почувствовал, что слезы застилают глаза, и едва совладал с волнением. Вместе с тем Массне было неприятно уловить завистливые взгляды тех, которые уже предвидели в нем заместителя Тома на посту директора Парижской консерватории.

И в самом деле, Массне вскоре получил предложение занять этот пост. Но он отказался, и директором Консерватории стал Теодор Дюбуа. Более того, смерть Тома порвала связи Массне с Консерваторией и по линии профессуры. Видимо, эта профессура давно уже тяготила Массне, постоянно занятого сочинением и постановкой опер. Но любовь к Тома заставляла его не бросать преподавание, хотя он стал равнодушнее относиться к занятиям и нередко пропускал их, поручая учеников А. Жедальжу. Теперь же Массне подал в отставку. Говоря о прощании с Консерваторией, он заканчивает двадцать первую главу своих Воспоминаний словами, выражающими тогдашнее чувство облегчения: «Наконец свободный и избавлен-

¹ Mes souvenirs, pp. 208—209. Массне относился к творчеству Верди с большим уважением и любовью (кстати сказать, он присутствовал на премьере «Отелло» в Милане — 5 февраля 1887 года). Верди, по-видимому, расценивал Массне критически, но не без известной симпатии, ценя, вероятно, и его покладистый характер (в переписке Верди и Бопто Массне именуется как милый, приятный, мягкий — *dolce*). Некоторые сведения о взаимоотношениях Верди и Массне см. в монументальной монографии: F. A b b i a t i. Giuseppe Verdi. Milano, 1959

ный навсегда от моих целей, я в первые дни лета уехал с моей женой в горы Оверни»¹.

Еще в 1895 году Анри Кэн предложил Массне (при посредничестве издателя Анри Эжеля) либретто оперы «Сафо» (по сюжету одноименного романа А. Додде). Оно было принято композитором. Теперь же, летом 1896 года, пишет Массне, «я уехал в горы с легким сердцем. Не будет директорства в Консерватории, нет больше классов, и я чувствовал себя помолодевшим на двадцать лет! Я написал «Сафо» с пылом, который редко испытывал раньше»².

Середина 90-х годов — приметный рубеж жизни и творчества Массне. Самые значительные творческие вершины остались позади. Все заметнее (хотя и исподволь) давала себя чувствовать усталость. Творчество не затухало (ведь и много позднее, вплоть до конца своих дней, Массне поражал неиссякаемой продуктивностью), но жизненные соки его стали менее щедрыми. Пользуясь славой, Массне отныне скорее закреплял ее позиции, чем двигался вперед.

В то же время (ближе к середине 90-х годов) приметными оказались и сдвиги французской культуры, французского искусства.

В философии получали признание и вес идеи Анри Бергсона. Культ интуиции, иррационализма и релятивизма, отвлеченной от реальности «свободы духа» как бы обосновывал многие формирующиеся направления декадентского искусства.

В живописи, поэзии, скульптуре торжествовали импрессионизм, символизм, представленные громкими именами Моне, Ренуара, Верлена, Малларме, Родена. Начали развиваться и более поздние тенденции, стремящиеся к преувеличениям, гипертрофированной экспрессивности, эксцессам формы и содержания.

Процвела также характерная ветвь литературы, сочетавшая критику окружающего общества с вольным или невольным смакованием его пороков. Осуж-

¹ Mes souvenirs, p. 212

² Там же, стр. 213

дая нравы, такие художники рисовали прелесть распущенности. Среди них едва ли не самой наглядной фигурой стал Марсель Прево, напечатавший в 1892 году свои знаменитые «Письма женщин», а в 1894 году нашумевший роман «Полудевственницы».

Почкование и успехи такого рода литературы свидетельствовали о тяжелых болезнях общества, противостоять которым можно было, только обладая глубиной и последовательностью демократических убеждений, смелой устремленностью в будущее.

Э. Золя был таким. В «Разгроме» (1892) он заклеймил жестокость буржуазного класса, в «Докторе Паскале» (1893) выразил высокие идеалы человечности. Но позднее — к концу 1890-х и началу 900-х годов — образы Золя (хотя бы в тетралогии «Четыре евангелия») стали чрезвычайно абстрагироваться, получая черты утопии.

И все же Золя сохранил в своем творчестве высокий уровень социальной требовательности. А, скажем, у Доде, тоже создавшего немало образов-обличений, стала развиваться тенденция сентиментальности, мелодрамы.

Новый подъем прогрессивной, демократической социальной этики и эстетики был связан с именами Анатоля Франса и Ромена Роллана.

Вспомним и знаменательный поворот французской музыки. Первое исполнение «Прелюдии к полслеполудню фавна» К. Дебюсси (22 декабря 1894 года) свидетельствовало о решительном наступлении импрессионизма в музыкальном искусстве.

Массне не был и не стал импрессионистом, хотя сделал немало для подготовки ряда сторон мышления Дебюсси. Вместе с тем Массне не противостоял импрессионизму, как мог бы ему противостоять художник с ярко выраженной народностью, с последовательно реалистической закваской, с глубиной и силой социальной проблематики.

Массне просто представлял более раннюю ступень развития музыкального искусства в условиях тогдашней буржуазной Франции, более поздней сту-

пенью которого стал Дебюсси. В совокупности они составляли одну линию.

И именно данное обстоятельство предопределило последующее положение искусства Массне. Когда в 1878 году Массне стал профессором Парижской консерватории, молодежь — мы видели — приветствовала его как выразителя новых течений, уходящих от старой консерваторской рутины. Восемнадцать лет спустя положение изменилось. Молодежь, ищущая новаций, не находила их у Массне, который скорее стал представителем оперных традиций, превращавшихся у его подражателей в рутину современного типа. Те элементы гармонии, ритмики, оркестровки, которые в произведениях Массне казались раньше проявлениями «вольномыслия», стали привычными. Теперь высшим апостолом вольномыслия сделался автор «Прелюдии к слеполюдно фавна».

Мы не знаем всех психологических и эстетических обстоятельств, подготовивших уход Массне из Консерватории. Но можно предположить, что одной из причин явилось его растущее несогласие с новшествами, к которым в той или иной степени тянулись его ученики.

Ведь в это время наименование «ученик Массне» стало главным образом свидетельством хорошей выучки и эстетической благонадежности (плюс те или иные качества «манеры» учителя).

Дебюсси был главной силой, заставлявшей многих и многих музыкантов достаточно бесцеремонно рассматривать эстетику и творческую практику Массне как «пройденный этап» французской музыки. Справедливо оценить заслуги Массне предстояло только отдаленному будущему.

Глава 7

НА СКЛОНЕ

В горах Оверни летом 1896 года Массне жил на вилле и наслаждался природой. «...Я чувствовал себя так далеко от всего, от этого шума, возбуждения, непрерывного движения города, от его лихорадочной атмосферы! Мы совершали прогулки, большие экскурсии в экипаже по прекрасной стране, столь перевозносимой за разнообразие своих пейзажей, но тогда еще слишком мало известной. Мы передвигались молча. Единственным аккомпанементом наших мыслей было журчание вод, которые бежали вдоль дорог — их свежесть доходила до нас. Порою шум бьющего ключом источника прерывал спокойствие этой роскошной природы. И еще — орлы, спускаясь с их крутых утесов, «жилищ грома» (по словам Ламартина), поражали нас отвагой своего полета, оглашая воздух острыми и пронзительными криками».¹

Цитированный отрывок — один из многих, свидетельствующих о большой любви и внимании Массне к природе; подобные восторги нередки в Воспоминаниях.

Во время прогулок происходило сочинение «Сафо», и по возвращении с них «страницы накапливались».

¹ Mes souvenirs, pp. 213—214.

Массне предвкушал радость показать музыку новой оперы А. Доде, которого любил как писателя и друга. Композитор даже признается, что из всех его многочисленных сочинений четыре доставили ему особенно много радости при работе над ними: «Мария Магдалина», «Вертер», «Сафо» и «Тереза»¹.

Либретто «Сафо» было написано Анри Кэном и Артюром Бернедом под наблюдением самого Доде, который, по их словам, надушил его тмином и лавандой².

При этом вся концепция романа, вся история драматической любви молодого человека Жана Госсена д'Арманди и бывшей куртизанки Фанни Легран (по прозвищу Сафо) подверглась идеализации. Оба главных героя предстали в своих лучших, а не худших чертах: «низкие истины», достаточно беспощадно показанные Доде, отступили перед «возвышающим обманом». Поэтические начала любви, мечты, самопожертвования торжествовали над прозой и цинизмом.

А. Доде был уже тяжело болен, и все же он пошел на премьеру «Сафо», которая состоялась в театре Комической Оперы 27 ноября 1897 года. Сидя в глубине ложи, Доде прослушал спектакль, и на следующий день Массне получил его письмо:

«Мой дорогой Массне! Я счастлив Вашим большим успехом. С Массне и Бизе *pop omnis togia*³.
Нежно Ваш

Альфонс Доде»⁴.

Л. Доде (сын писателя) сообщает, что впечатления его отца от музыки «Сафо» были очень сильными. Вступление к пятому акту доводило его до слез⁵.

Отзывы прессы о «Сафо» оказались сдержанными. Но публика приняла оперу тепло. В известной

¹ Mes souvenirs, p. 214. О «Терезе» речь впереди

² См. В г у г, p. 75.

³ Весь я не умру (лат.).

⁴ Mes souvenirs, p. 217.

⁵ В г у г, pp. 77—78.

мере она конкурировала с «Богемой» Пуччини (поставленной в Париже в 1898 году). Впоследствии во французской столице состоялось пять возобновлений «Сафо» (в 1909, 1916, 1918, 1925 и 1935 годах). Общее число спектаклей не достигло двухсот¹.

Вслед за «Наварркой» «Сафо» явилась второй оперой Массне, написанной на современную тему. Вдобавок тут не было и отвлечения в иную национальность. Действие «Сафо» происходило в современной писателю и композитору Франции. Тем самым вновь утверждался принцип веризма на французский манер, но без излишеств «Наваррки».

Луи Шнейдер писал, что, пожалуй, из всех либретто опер Массне либретто «Сафо» было наиболее пригодным для музыки². Если даже это мнение преувеличено, все же нельзя не отметить, что в либретто «Сафо» имелось много факторов, органически близких дарованию Массне. Здесь были разнообразные перипетии любовного чувства, природа, возможность противопоставить простоту и цельность деревенской жизни суете и шумихе города. Примечательно, что в «Сафо» оперное творчество Массне выказало себя до некоторой степени с новых сторон. Это было, в частности, сразу отмечено А. Брюно в его рецензии на «Сафо». Указывая на замечательную гибкость таланта Массне, его способность все время «трансформироваться, оставаясь при этом самим собой», А. Брюно подчеркивал, что в «Сафо» оркестр подчинен пению и часто очень скромно (преобладают струнные), причем нотированное слово вытесняет оперный симфонизм³.

Но суть изменений оперного стиля Массне в «Сафо» не исчерпывается этим.

Пожалуй, главным новым фактором явились акценты на простоте, ясности и порою буколичности чувств. В связи с этим выросла роль кантилены (по-

¹ Bruy, p. 77.

² Schneider, 1926, p. 155.

³ A. BrunEAU. Musiques d'hier et de demain, pp 152—153.

теснившей мелодический речитатив), а фрагменты фольклорных «зарисовок» получили важное значение.

Первый акт «Сафо», на наш взгляд, наименее ярко по музыке. Тут бойкие танцы звукописи бала у Каудалю близки к оперетке. Образ Жана Госсена, вспоминающего родной Прованс, довольно условен, а тихие журчащие арпеджио (в ре-бемоль мажоре) представляют словно бы вариант (и менее удачный) мечтаний де Гриё из «Манон». Внезапно возникший роман Жана и Фанни выражен остро акцентированной, порывистой темой, которая появляется и во вступлении оперы. Но это лишь традиционная по интонационным приемам со времен «Кармен» тема судьбы. Окончание акта чардашем заставляет вспомнить старый интерес Массне к венгерской музыке.

С самого начала второго акта Массне находит стиль простодушия, ясности и бодрости, с которыми очень хорошо сливаются отголоски провансальских песен и далее довольно разнообразные, но цельные образы деревенских родственников Жана. Здесь очень отчетливы (как, впрочем, и в «Портрете Манон») деревенские симпатии композитора, культ наивности и пасторальности, домовитой благостности. Появление Фанни лишь вначале оказывается контрастом.

В ее си-мажорном ариозо Массне приближается к мелодико-речитативным разливам Пуччини. Впрочем, тут заметно и нечто близкое к Чайковскому — музыка более мечтательная и созерцательная, чем у автора «Богемы», без итальянской страстности и порывистости. Когда же Фанни дальше напевает (без оркестра) провансальскую песню, звучащую в начале акта в устах Жана и его дяди Сезера, — Сафо как бы вливается в чистую, патриархальную атмосферу родных Жана. В заключительном дуэте Жана и Фанни (несмотря на чувственный текст) звучит музыка, проникнутая чем-то молодым и свежим. Кстаги сказать, подобные фрагменты лирики явно повлияли на «молодежную» оперу «Луиза» ученика Массне Г. Шарпантье, премьера которой состоялась в Париже в 1900 году.

В третьем акте (воскресная сцена в саду ресторана в Виль д'Аврэ¹) с его колоритными отзвуками бытовой музыки (песенка с пустыми квинтами и квартами вначале, появление позднее странствующих музыкантов, играющих на кларнете, корнете и тубе) также проявилось стремление Массне к простоте. Но тут же с привычным мастерством Массне ввел и линию драматизма веристского толка — в сцене неожиданного «разоблачения» грязного прошлого Фанни (Сафо) и ее страстной отповеди посмеявшимся над ней развратникам. Однако и здесь «веризм» выступает лишь в некоторых кричащих кульминациях, чередуясь с фрагментами лирической мягкости и печали.

Типично для Массне (вспомним «Манон») сжатие действия по мере приближения к развязке: последние два акта «Сафо» самые краткие. Вместе с тем они содержат лучшие страницы музыки.

В четвертом акте (действие происходит в Авиньоне) приятны новые отзвуки бытовой народной музыки: едва ли тут обошлось без учета личных впечатлений 1893 года. Лирическим же центром акта стала все же не сдержанная и прохладная лирика добродетельной Ирины (этой Микаэлы в «Сафо»), но влекущий призыв Фанни в обольстительно колышущихся, томных гармониях ре мажора («Pendant un an je fus ta femme» — пример 20).

20 *Très modéré* (avec affection)

Фанни

The musical score is for the vocal line of Fanny. It is in 4/4 time, marked 'Très modéré' and '(avec affection)'. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lyrics 'Pendant un an je fus ta femme' are written below the notes. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part starts with a piano (p) dynamic and includes a fortissimo (pp) section at the end.

Pendant un an je fus ta femme

p

pp

¹ Около Версаля.

Нетрудно заметить некоторую близость этого ариозо к лирическим призывам Манон в семинарии св. Сульпиция (см. пример 10). Массне не повторился. Он нашел новые интонации при сохранении сходного настроения. Но нельзя не отдать предпочтения фрагменту из «Манон» — не только потому, что там выражено чудесное слияние душ (тогда как здесь они в разладе), но и потому, что музыкальное вдохновение там ярче и живее.

Пятый акт начинается оркестровой прелюдией под названием «Одиночество». Это выражение чувств Фанни-Сафо, с которой расстался Жан. Перед нами новая удача музыки — мучительная, безотрадная элегичность очень правдива, хотя и не достигает классической ясности и рельефности Элегии из «Эриний». Интонационно музыка близка к Григу, Рахманинову, находясь в новом (после Чайковского) русле элегических интонаций своего времени. В последующем развитии музыка пятого акта вызывает порою различные ассоциации. Так, например, остинатные кручения шестнадцатых, сопровождающие слова Жана «J'ai tout brisé là-bas...», напоминают «Маргариту за прялкой» Шуберта, а мягкая лирика нисходящих фраз перед словами Фанни «Mais tu pâlis... m'ami...» и дальше — заставляет вспомнить о «Евгении Онегине» Чайковского (как, впрочем, и весь ми-мажорный фрагмент перед этим).

Нельзя не отметить оригинальность развязки. Это развязка тихая, даже тишайшая (если не принимать в расчет формальной концовки заключительного трехтактного tutti). Очень тонок выбор выразительных средств — прозрачные, скользкие гармонии с хроматизмами, печально просветленная, словно баюкающая диатоника. Каноны шумных оперных код, которым так часто следовал сам Массне, тут резко нарушены образом уходящей, отказывающейся, умирающей, засыпающей любви. И думается, что здесь предвзялась тишина развязки «Пеллеаса и Мелизанды». По справедливому словам А. Брюно, Массне, быть может, нигде ранее, ни на одной из страниц своих произве-

дений не дал ничего «столь простого в своей скорбности, как эти последние такты»¹.

Встает вопрос: почему же опера «Сафо», сочинявшаяся композитором с таким воодушевлением и содержащая столько данных для полноценного выражения его творческой индивидуальности, не стала действительно репертуарной? Мы уже частично ответили на этот вопрос в ходе предыдущего краткого обзора. Обобщая, можно указать на главную причину: вдохновение Массне в «Сафо» все же не поднялось на вершины «Манон», «Вертера» и «Размышления» из «Таис». В «Сафо» не оказалось ни одного фрагмента, стоящего на высшем уровне, достигнушемся творчеством Массне в прошлом. Сами стремления могли быть порою даже более глубокими и серьезными, чем раньше, но размах творчества уменьшился.

Тем не менее историческое значение «Сафо» — хотя бы в деле подготовки образных систем опер Шарпантье и Дебюсси — оказалось очень существенным.

Вскоре после премьеры «Сафо», 16 декабря А. Доде внезапно умер, сидя за столом. На похоронах писателя, при громадном стечении народа, было исполнено «Одиночество» из «Сафо». Смерть Доде Массне воспринял с большой грустью. Вскоре последовало и новое мучительное огорчение — смерть Луи Карвалью (29 декабря). «Все было скорбным и тоскливым в этом печальном, впечатляющем шествии», — говорит Массне о погребении человека, издавна и прочно связанного с его театральными делами².

В 1897 году Массне написал Фантазию для виолончели с оркестром³, лишний раз выказав свою неизменную любовь к этому инструменту. Фантазию можно охарактеризовать как добротное сочинение в четких формах, с простыми интонациями, с виртуозным блеском солирующего инструмента и с обычной

¹ A. Bruneau. Musiques d'hier et de demain, p. 155.

² Mes souvenirs, pp. 217—218.

³ Вероятно, в этом же году возник и «Торжественный марш» для оркестра, исполнявшийся позднее на Всемирной выставке 1900 года в Париже

для симфонических сочинений Массне бойкой жизне-радостью.

В 1897 году вышли в свет две солидные монографии о Массне — вдумчивый очерк Ю. Эмбера (в «*Profils d'artistes contemporains*») и книга Э. де Соленьера, содержащая, помимо оценки творчества, довольно обширную сводку данных о постановках опер и ораторий Массне, каталог его сочинений и подборку высказываний критики о творчестве композитора.

Теперь, освобожденный от преподавания в Консерватории, Массне тем легче покидал Париж, устремляясь к любимому югу. В этом плане любопытно его письмо от 1 октября 1898 года к русской певице М. И. Долиной¹.

«Я так тронут и почтён Вашим проектом концерта!². Увы, у нас уже почти зима, и я даже не остаюсь в Париже в это время — мы каждый год уезжаем с моей дорогой женой на юг...».

В 1899 году Массне купил у художника-баталиста Этьена Берн-Белькур полуразрушенный замок в Эгревиле (около Фонтенбло). По указаниям Массне, развалины превратили в чудесное обиталище, которому композитор дал имя «Летнего одиночества». В Эгревиле он с наслаждением работал и отдыхал, заботясь о саде и винограднике, гуляя по окрестностям, охотно вступая в беседу с крестьянами. Уже 12 октября 1899 года Массне с восторгом писал об Эгревиле вдове Альфонса Доде, а привязанность его к этому очаровательному уголку с годами только укрепилась. Здесь возникло едва ли не большинство последующих сочинений Массне³.

¹ Автограф хранится в Ленинградском театральном музее.

² Вероятно, Долина приглашала Массне в Россию; но композитор всегда уклонялся от такой поездки, очевидно опасаясь климата.

³ Некоторые подробности о жизни Массне в Эгревиле см. в «*Hommage à Massenet*». По словам П. Жобе-Дювала, Массне, симпатизируя крестьянам, пытался внушить им довольно безуспешно отвращение к большим городам, и особенно к Парижу («*Hommage à Massenet*», р. 22). Кстати сказать, Массне очень любил Ж.-Ж. Руссо.



Карикатура на Ж. Масоне
(Капелло)

24 мая 1899 года в театре Комической Оперы состоялась премьера давно написанной четырехактной оперы Массне «Золушка». Подзаголовок («Сказка фей») указывал на особый жанр произведения. Либретто было сочинено Анри Кэном по сказке Перро. До конца 1899 года опера выдержала полсотни представлений. Впоследствии она пошла в Риме, в Америке.

В своей рецензии на «Золушку» А. Брюно похвалил простоту либретто, ясность формы и единство фактуры в ряде сцен, но более всего подчеркнул виртуозность композитора — «несравненную, озадачивающую, чудесную, драматическую и лирическую, вокальную и инструментальную», которая в «Золушке» «царит в качестве веселой, остроумной, занимательной хозяй-

ки», «виртуозность порою тонкую, порою неистовую, часто опасную и, конечно, враждебную вдохновению...»¹.

Нам думается, что Брюно прав, выделяя виртуозность как едва ли не самую существенную черту «Золушки». Находчивость и неистощимая изобретательность Массне-мастера, способного бесконечно разнообразить простой материал и поддерживать внимание переменами колорита, ритмов, фактуры, в «Золушке» поразительны. Но умение безраздельно господствует здесь над содержательностью и тонкий расчет — над поэзией.

Более чем какая-либо из предыдущих опер Массне «Золушка» — опера стилизованная. В данном плане она весьма любопытна как одно из проявлений широко и многогранно развивающейся тенденции неоклассицизма.

Неоклассицизм Массне отличается легкой поступью. Вместе с тем временами в нем всплывают гармонические тонкости, колористические особенности, предвещающие неоклассицизм импрессионистов. Ограничимся одним примером — из конца пятой сцены

avec une grande douceur et simplicité

21 $\text{♩} = 56$

poco ppp *rall.*

¹ А. В. Бруно. *Musique d'hier et de demain*, pp. 230—235. Некоторые другие отзывы о «Золушке» см. Соколов, pp. 132—135.

ны первого акта, где сон Золушки выражен интонациями и гармониями (см. пример 21), приближающимися к строю музыки Равеля. Но это — одно из исключений, одна из особенно тонких находок¹. В целом же склад музыки «Золушки» отмечен гораздо менее изысканными, а то и трафаретными звучаниями, большую или меньшую «пресноватость» которых не в силах искупить исключительная выработанность и находчивость фактуры.

Есть в «Золушке» и любовная лирика, среди которой выделяется любовный дуэт Золушки и принца (вторая сцена второй картины третьего акта). Но даже любовная томность звучит в «Золушке» приглушенно, тускло, напоминая тона некоторых романсов Массне. Сочетание такой туманной камерности с острыми и четкими линиями неоклассической стилизации составляет своеобразную примету «Золушки». Она не исчерпывает всю музыку оперы, но определяет главные ее черты, как, фигурально выражаясь, графику — акварель и рисунок. Такая тенденция заметна и в ряде ансамблей «Золушки», где часты приемы пения *pianissimo*, отрывочных нот или исполнения *a cappella*.

В 1899 году Массне сочинил также увертюру «Брюмер» к драме Эдуарда Ноэля. Эта увертюра (написанная для большого состава оркестра с мощной медью, обилием ударных, колоколами и органом *ad libitum*) — любопытный образец драматической и геронческой по замыслу музыки Массне, а заодно и его умения писать в любом стиле. В данном случае очевидно обращение к бетховенской традиции. Это — бетховенская трехдольность, бетховенские смены тоники и доминанты, бетховенские акценты, динамические контрасты, задержания и даже, в одном месте, бетховенские гаммы скрипок из увертюры «Леонора № 3». По ходу действия звучат попевки «Марсельезы» и торжественные обороты молитвы *Domine*,

¹ Порою такие находки очень просты, но колоритны. Сопшемся для примера на танец «Флорентинка» (в третьей сцене второго акта), где пикантность рисунка пляски поддержана игрой натурального и мелодического мннора.

salvum fac nem publicam («Господь, спаси государство»). В последних тактах увертюры — громоглашее утверждение припева «Марсельезы» голосами трех труб и двух тромбонов. Характерны темпераментные ремарки партитуры: «Очень оживленно. Нестово» — в начале, «Гордо и воинственно — с энтузиазмом» — в последнем разделе.

В декабре 1899 года Массне получил звание высшего офицера ордена Почетного легиона — четвертую степень ордена¹. Ему оставалось получить лишь высшую, пятую степень ордена — Большой крест. Эту награду имел Рейер, но Массне она в дальнейшем не досталась. Вторым претендентом на нее (наряду с Массне) был Сен-Санс. И он получил такую награду только после смерти Массне.

В 1899—1900 годах Массне написал оперу «Жонглер богоматери». В течение трех лет сочинялась трехчастная оратория Массне «Обетованная земля» (на текстах из Библии). Она была начата в Экс-ле-Бэн в 1897 году; работа над ней продолжалась в Пурвиле в 1898 году и была закончена 17 августа 1899 года в Эгревиле. Первое исполнение оратории состоялось 15 марта 1900 года в храме св. Евстахия.

«Обетованная земля» — характерный этап в творчестве Массне. Отойдя от лирических концепций «Марии Магдалины», «Евы» и «Богоматери», Массне в «Обетованной земле» создал ораторию традиционно склада, ориентируясь на заветы Генделя.

«У Массне, — замечает Л. Шнейдер, — были только порывы веры»². Это, безусловно, справедливо. Но думается, что при сочинении «Обетованной земли» действовало даже не столько пробуждение религиозного чувства, сколько стремление к строгости стиля, к развитию одной из сторон неоклассического искусства. В «Земле обетованной» Массне нашел много поводов показать себя мастером в непривычных для него об-

¹ Вслед за этим ученики Массне поднесли ему адрес, имевший более ста пятидесяти подписей (*Mes souvenirs*, p. 123).

² Schneider, 1926, p. 264.

ластях (тут имелись даже две больших фуги)¹. Исполнение этой оратории в храме св. Евстахия отличалось, по Воспоминаниям Массне, исключительной мощью звучности².

Начался XX век. Французская экономика продолжала развиваться под знаком господства финансового капитала, принявшего ярко выраженный ростовщический характер. Париж блистал роскошью, казался столицей столиц. Всемирная выставка 1900 года демонстрировала с новой силой и пышностью успехи промышленного века. Это был праздник из праздников, на котором по вечерам рекой лилось электричество.

Между тем жизненный путь Массне шел под уклон — композитор стал серьезно болеть. Он переселился в последнюю из своих парижских квартир — на улицу Вожиар (Vaugirard, 48). Он жил теперь вблизи Люксембургского сада, который любил посещать.

В салоне стояла изящная мебель, были собраны редкие книги. В свободное время Массне с удовольствием рассматривал их и словно ласкал красивые переплеты своими тонкими пальцами, которые к концу его жизни «стали принимать беспокоящий оттенок старой слоновой кости»³.

Из салона открывался прекрасный вид на Люксембургский сад и дворец. За окнами поднимались снизу кусты сирени, а ветви и листва деревьев смягчали свет.

Малознакомым или вовсе не знакомым посетителям Массне порою говорил, что у него нет инструмента. Но это была вынужденная хитрость — с целью избавиться от прослушивания музыки или игры по чьей-

¹ Кстати сказать, Массне обладал солидной полифонической техникой и старался развить ее у своих учеников. Любопытно, что «Трактат о фуге» Андре Жедальжа (1901) имеет посвящение: «Покойному Эрнесту Гиро и Жюлю Массне — двум учителям, которым я обязан возможностью написать эту книгу» (В г и у г, р. 82).

² *Mes souvenirs*, p. 222.

³ «Hommage à Massenet», p. 20

либо просьбе. На самом деле у Массне было прекрасное пианино, но сделанное так, что его нельзя было отличить по внешнему виду от бюро. Что оставалось делать Массне, как не хитрить,—ведь его характер не позволял ему отвергать просьбы!

Стремясь к домашнему комфорту, Массне в поздние годы своей жизни пристрастился к просторному красному халату и пурпурной тюбетейке. Они делали его похожим на кардинала и, очевидно, позволяли заодно и чувствовать себя удобно, и удовлетворять любовь к яркому, колоритному.

Несмотря на недуги старости, Массне не изменил образа жизни. Уже самым ранним утром загоралось окно его кабинета, и случайные прохожие, полуночники Латинского квартала, с удивлением видели свет лампы в такой час. А весной окно было открыто. Первые птицы пели в саду, и в окне смутно рисовалась фигура Массне за письменным столом...

В 1901 году был написан «Вальс очень медленный» (*Valse très lente*) — быть может, именно это название имел в виду Дебюсси, сочиняя в 1910 году свой «более чем медленный» вальс.

Опера Массне «Гризелидис» («Гризельда») ¹ сочинялась довольно долго, с перерывами, преимущественно во время поездок, в частности на мыс Антиб на Средиземном море. Композитор с восхищением вспоминал о белоснежной вилле, солнце и море, эвкалиптах, миртах и лаврах вокруг... ²

В использовании темы «Гризелидис» Массне имел довольно многочисленных предшественников среди итальянских композиторов XVIII и XIX веков. Сюжет был очень стар и восходил к Боккаччо и Перро. Либретто написали Арман Сильвестр и Эжен Моран — авторы одноименной пьесы, шедшей на сцене театра Французской комедии. Фабула излагала историю вер-

¹ Подзаголовок «лирическая новелла» (*conte lyrique*).

² См. *Mes souvenirs*, p. 231. Вспомним великолепный, пронизанный солнцем пейзаж мыса Антиб, сделанный Клодом Моне в 1888 году (музей в Бостоне).

ности и преданности пастушки Гризелидис своему мужу маркизу де Салюс (Салюццо), отправившемуся в крестовый поход. Но если у Боккаччо (в последней новелле «Декамерона») верность жены испытывает сам муж (притом достаточно бессердечно), то либреттисты оперы ввели для этой цели занятный и почти опереточный персонаж беса.

Премьера «Гризелидис» состоялась 20 ноября 1901 года в театре Комической Оперы. Пресса не оказалась единодушной. В рецензиях можно было найти не только похвалы, но и критические суждения. В частности, К. Беллег писал, что в музыке «Гризелидис» «есть остроумие, немного чувства, даже страсти, и много сентиментальности...»¹.

«Гризелидис» — типичное произведение позднего Массне — как в силу присущей ему иронической тенденции, сменившей горячность и романтизм, так и в силу гегемонии сделанного над прочувствованным. В «Гризелидис» снова дает себя знать Массне — многоопытный мастер, у которого всевозможные приемы выражения аффектов, конструирования ситуаций всегда наготове, и он безотказно пользуется ими, не утруждая себя переживаниями. «Искусство представления» торжествует постоянно.

Черты инициативных поисков встречаются в музыке «Гризелидис» нередко. Так, например, начало пролога не только привлекает внимание поэтической звукописью природы, но и заставляет подумать о близости ситуации и каких-то черт образности к первой сцене «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси.

Порою Массне стремится к максимальной простоте и прозрачности фактуры, как, например, в начале первого акта с его фрагментами одноголосия и двухголосия.

В «Гризелидис» немало отдельных гармонических тонкостей — натуральных оборотов, колористических сопоставлений, увеличенных трезвучий, мягких септ-аккордов и нонаккордов и т. д. Задорной новинкой

¹ Coquis, p. 139

Массне (идушего навстречу новым течениям) явилось окончание первого акта не тоническим аккордом ре мажора, а секундаккордом *до—ре—фа-диез—ля*, выдержанным и медленно замирающим¹. Но, как и в ряде других опер Массне, в «Гризелидис» рядом с «избранными», изысканными гармониями соседствуют традиционные, а то и шаблонные. К единству гармонического стиля композитор вовсе не стремится, предпочитая временами оживлять привычную пищу «пряниками» или «конфетками».

Временами лирика «Гризелидис» трогает проблесками сердечности. Можно сослаться на фа-диез-минорное ариозо героини в начале первой сцены третьего акта, проникнутое искренней тоской, на дуэт Гризелидис и ее мужа, маркиза де Салюс, в си-бемоль мажоре (пятая сцена третьего действия), привлекающий чистотой и проникновенностью эмоций. Прочная традиция элегичности у Массне выступает в конце четвертой сцены второго действия (широкие фразы и горестные задержания в ля миноре).

Своеобразен круг образов, связанных с бесом. Опереточные черты этого круга упорно вытесняют (хотя и не повсюду) драматизм, заменяя его насмешливостью, а то и шутливостью. Не характерно ли, например, что танец духов вокруг черта сопровождается столь милой и изящной музыкой (см. пример 22).

Примечательна также ритмическая причудливость ряда связанных с образом беса вокальных ансамблей.

Но все частные достоинства «Гризелидис» не смогли заменить известной скудости вложенного в нее вдохновения. Опера все же имела значительный успех, выдержала восемьдесят представлений², но не стала репертуарной.

Музыка следующей оперы Массне — «Жонглер богоматери» сочинялась, как уже было сказано, в 1899—

¹ Напомним любопытную аналогию. Немного лет спустя Н. Римский-Корсаков, также уступая «новациям» времени, закончил третье действие «Китежа» тритоном.

² *S o q u i s*, p. 141.

22

1900 годах. Эта опера (либретто Мориса Ленà¹) имела подзаголовок «миракль в трех действиях», что намекало на традиции средневековых представлений, сюжеты которых основывались на «чуде».

Начиная с этой оперы возникли связи Массне с оперным театром в Монте-Карло. Приглашение поставить оперу явилось от Альберта I (Оноре Шарля Гримальди), верховного князя Монако, бывшего также ученым-океанографом. Это приглашение привез Рауль Гюнзбург, директор театра в Монте-Карло. Массне предложил «Жонглера». Прослушивание новой оперы князем Альбертом произошло в Париже — князь одобрил «Жонглера». Репетиции также велись в Париже, но в январе 1902 года Массне с женой выехал в Монако, где поселился во дворце в качестве гостя князя Альберта. «Мы оставили Париж, — вспоминает Массне, — вечером, погребенные в ледяном холоде, под снегом, и вот несколько часов спустя нас окружила другая атмосфера!.. Это был юг, прекрасный Прованс. Затем показался Лазурный берег! Это был

¹ С сюжетом, заимствованным из фавль XII века под названием del Tumbeor Nostre-Dame. Действие было перенесено либреттистом в XIV век.

сам идеал! Для меня это был Восток почти у ворот Парижа!»¹.

Дальнейшее пребывание в Монако казалось Массне настоящим раем, волшебным сном.

Премьера «Жонглера» состоялась 18 февраля 1902 года. Действие новой оперы Массне происходило в аббатстве Клюни (Бургундия) в XIV веке. Композитору открылась возможность показать народные праздники, толпу, танцы и забавы, монахов, монастырь, где жонглер, принятый во искупление своих прегрешений, решается прославить богородицу жонглерским искусством, пением, танцами и, получив ее благословение, счастливый, умирает у ее ног.

Известно, что Массне сочинял «Жонглера» с большим увлечением. Однажды зимним утром он встретил на улице Пьера Лало, зашел с ним в Люксембургский сад и порывисто, восторженно рассказал о работе над оперой. «Я приближаюсь к концу,— добавил Массне,— и вот уже несколько дней, как я знаю наверняка, что «Жонглер богоматери» будет моим шедевром»².

Совершенно необычным для опер Массне явилось отсутствие в «Жонглере» женских ролей. Это был смелый опыт композитора, прославившегося своими любовными образами. И опыт во многом удался.

В «Жонглере» можно найти немало ярких, впечатляющих моментов. Само сопоставление и контрастирование сфер народного и церковного, фольклорного и ораториального, пестрого, живого быта с благочестием, а равно и с грубыми нравами монашества сулило много образных удач.

Во вступлении первого акта Массне искусно стилизовал сочную ораториальность. В последующей сцене на площади Клюни музыка очаровывает простейшими фигурами песни и танца, живостью ритмов, колоритными пятнами гармоний. Все это очень привлекательно, а для обрисовки жонглера Жана найде-

¹ Mes souvenirs, p. 229.

² Coquis, p. 38.

ны разнообразные оттенки интонаций — от плутовства до жалобы. Да и вообще впечатляет тут бойкость диалогов Жана с толпой. Далее примечателен приор (настоятель монастыря), интонационный портрет которого (с медлительными паузами и скачками голоса — даже на большую септиму вниз) сочетает важное со смешным. Несколько позднее (в ариозо Жана «Liberté, o Liberté») стиль нарушается уклоном в салонность. И все же вплоть до окончания акта возобновляются или возникают вновь меткие образные детали.

Несомненны и достоинства второго действия. Тут и в торжественном вступлении, и в спевках монахов, и в ансамблевых сценах с участием Жана сохранены подкупающие элементы легкой иронии по адресу монашеской братии. Как и раньше, Массне искусно чередует простое с изощренным¹.

Вступление третьего акта (под названием «Мистическая пастораль») сворачивает образы на путь неясностей, религиозно-символических тенденций. И если в дальнейшем песни и танцы жонглера, его наигрывания на скрипке продолжают привлекательную линию наивной жанровости, то финальный апофеоз оперы с явлением богородицы среди ангелов скорее формален и фальшив. Этот апофеоз не венчает сказания, начатого так удачно народными, жизненными, бытовыми красками. Нет в развязке и образа наивной веры — он замещен поверхностным «приемом».

Успех «Жонглера» был значителен. Лет за десять опера выдержала в Париже больше сотни представлений и вскоре пошла на европейских и американских сценах. Репертуарность ее оказалась довольно прочной, но не слишком широкой.

Князь Монако Альберт покровительствовал не только Массне, но и Сен-Сансу. Их оперные произведения поочередно ставились на сцене театра Монте-

¹ В плане изощренности обращает внимание трижды повгряющийся фрагмент в фа миноре (метр $\frac{5}{4}$) — образец ритмической пластики и даже ритмического кокетства Массне.

Карло, и даже тут порою выступали моменты соперничества¹.

Отныне Массне посещал Монако регулярно и, смотря в окно экспресса, всегда любовался пейзажами, сохраняя к ним неизменную и неистребимую любовь. Из Монако Массне временами ездил с друзьями на автомобиле — даже до Италии (в Сан-Ремо). Но, вообще говоря, поездки стали для него утомительными и он даже называл насмешливо переезды в экспрессе своей «предварилкой»².

В 1902 году Массне написал балет «Розати» и Концерт для фортепиано с оркестром (ми-бемоль мажор в трех частях). Этот концерт — очень шумное, импульсивное и технически трудное, но малосодержательное сочинение. Пианизм его местами напоминает Листа, однако в нем больше французских концертных традиций (прежде всего традиций Сен-Санса). Главный недостаток концерта — почти непрерывное пассажирование при известной бедности и неотчетливости тематического материала³. Лучшая часть — вторая — род спокойного, медленного и не лишённого печального оттенка марша с капризными ритмами и изобретательными (хотя тоже не свободными от виртуозной мишуры) вариациями. Первое исполнение (Луи Дьемером) состоялось в феврале 1902 года, второе — в октябре 1903 года. Концерт не сделался популярным и не вошел в пианистический репертуар.

7 марта 1903 года по случаю 100-летия со дня рождения Берлиоза и открытия памятника ему в Монте-Карло Массне, посланный Институтом Франции, произнес небольшую речь. Она начиналась словами: «Свойство гения принадлежать всем странам. И, в силу этого титула, Берлиоз везде у себя: он гражданин всего человечества»⁴. Массне сказал о страданиях Берлиоза, о его борьбе художника и его

¹ *Coquis*, p. 44.

² «*Hommage à Massenet*», pp. 22—23.

³ По своему характеру он близок к венгерско-цыганской сфере рапсодий Листа.

⁴ *Mes souvenirs*, p. 315.

триумфе после смерти, назвал его музыкальным Прометеем, новым Орфеем. Он провел параллель между природой Монако и сочинениями Берлиоза с их прозрачными и хаотическими, светлыми и мрачными образами. В речи Массне выразилась его большая любовь к Берлиозу, а в заключительных восторженных словах, обращенных к князю Монако, прозвучала гипертрофированная любезность.

Осенью 1903 года Массне ездил в Италию на постановку «Таис» в Милане с участием Лины Кавальери.

4 февраля 1904 года в театре Комической Оперы состоялась премьера двухактного дивертисмента-балета Массне «Цикада» (сценарий Анри Кэна очеловечил и модернизировал басню Лафонтена «Цикада и муравей»). Балет выдержал десять представлений и столько же при своем возобновлении в 1913 году.

1 октября 1904 года в театре «Одеон» состоялась премьера «Сверчка на печи» Диккенса, переделанного в пьесу Л. де Франмением; музыку к этой пьесе написал Массне. Она очень скромна и лаконична, но изящна (привлекает внимание грациозный, кокетливый лейтмотив гобоя). Состав инструментов сугубо камерный (в некоторых номерах гобой, две скрипки и челеста, в других — две скрипки, альт и виолончель). Есть и вокальные номера.

Одному журналисту, навестившему его в 1904 году в Эгревиле, Массне сказал:

«В Париже я живу; в деревне я сочиняю — десять, двенадцать, иногда пятнадцать часов в сутки. Мое любимое местопребывание — Эгревиль: отличное живописное местечко среди руин и старых деревьев. Я ложусь рано и встаю с зарей. Я часто обгоняю солнце (которое в некоторые времена года очень лениво) и иду слушать песню лесов и долин. Я страстный поклонник природы и никогда не смог бы устать от ее зрелищ. Крестьянин, который поет, ведя свой плуг, уголок неба с неожиданным оттенком меня волнуют; от таких впечатлений рождаются мои ритмы»¹.

¹ «Hommage à Massenet», p. 31

Конец XIX и начало XX веков ознаменовались большими творческими победами Дебюсси. В 1899 году были закончены «Ноктюрны» для оркестра, в 1902 году — опера «Пеллеас и Мелизанда», в 1905 году — симфонические эскизы «Море». Период высшего расцвета импрессионизма Дебюсси не только развернулся, но и закончился.

Интересно в данной связи припомнить отношения этих двух композиторов друг к другу. Сведения относительно суждений Массне о Дебюсси очень отрывочны. Из воспоминаний современников мы узнаем, что Массне считал Дебюсси «загадкой», но относился к нему с интересом, хотя и достаточно осторожно. Правда, судя по воспоминаниям Анри Бюссера, Массне присутствовал на репетиции двух последних картин «Пеллеаса и Мелизанды» и даже выразил Дебюсси свою «большую взволнованность, испытываемую перед лицом такого нового, неожиданного произведения»¹. Но было ли это искренней оценкой или любовью — мы не знаем².

Что касается мнений Дебюсси о Массне, то они были зафиксированы еще при жизни автора «Манон» в ряде статей автора «Пеллеаса». Суждения Дебюсси о Массне во многом показательны и интересны.

В статье «От «Евы» до «Гризелидис» («La Revue blanche», 1 декабря 1901 года) Дебюсси отметил «неутомимую любознательность» Массне, «постоянно ищущего в музыке источников, могущих служить материалом по истории женской души». «...Известно, насколько музыка г-на Массне трепещет волнением, порывами, объятиями, желающими перейти в вечность. Ее гармонии похожи на руки, мелодии — на затылки; она вызывает желание наклониться к женской головке, чтобы любой ценой выяснить, что происходит там внутри...». Явным сочувствием звучат слова Дебюсси о том, что своим выражением женственного Массне

¹ В г у г, р. 100.

² Л. Шнейдер сообщает, что Массне «восхищался Дебюсси, равно как Флораном Шмиттом и Равелем» (Schneider, 1926, р. 299). Но это утверждение голословно.

«обязан местом, занимаемым им в современном искусстве, местом, вызывающим глухую зависть. И это, конечно, наводит на мысль, что местом этим пренебрегать не стоит».

Очень справедливо и метко указал Дебюсси на естественное и неестественное в музыке Массне. «Раз и навсегда — Массне был прав», — писал Дебюсси о стремлении композитора нравиться женщинам. «Серьезно упрекнуть его можно только в том, что он подчас изменял Манон. Он нашел здесь среду, наиболее соответствующую его привычкам «флирта», и не должен был стараться проникнуть в театр Оперы. В театре Оперы не «флиртуют». Там очень громко выкрикивают непонятные слова, а если обмениваются клятвами, то только при одобрении тромбонов; само собой разумеется, что меняющиеся оттенки чувства должны потеряться среди такого обилия обязательных воплей. В общем, лучше бы Массне продолжал совершенствовать свое дарование с его светлыми тонами и шепчущими мелодиями — в произведениях, сотканных из легкого материала... Ведь, право же, хватает музыкантов, несущих музыку на вытянутых руках, под завывание труб... зачем понапрасну увеличивать их число и способствовать развитию вкуса к музыке, наводящей скуку, вкуса, который пришел к нам от «неовагнерианцев» и мог бы оказать нам любезность возвратиться в страну, откуда он родом. Г-н Массне, благодаря своему исключительному дарованию и присущей ему легкости, мог противопоставить очень многое этому прискорбному течению. Не всегда хорошо выть с волками...»¹.

В статье о Григе («Gil Blas» от 20 апреля 1903 года) Дебюсси отметил характерные для Массне черты «безудержной неги, заставляющей любить его музыку любовью почти запретной»².

¹ Клод Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы, стр. 45—47.

² Там же, стр. 133. Кстати сказать, Э. де Соленьер за шесть лет до этого писал, что любовь к Массне порою кажется любовью к роковой женщине, но его музыка все же заставляет забыть все опасения (Solepnière, p. XXXI)

Характеризуя музыку «Вертера» («Gil Blas» от 27 апреля 1903 года), Дебюсси писал, что энтузиазм в связи с возобновлением этой оперы «как нельзя более оправдан, ибо никогда г-н Массне не показал так хорошо, как в «Вертере», чарующие качества дарования, сделавшего его музыкальным историком женской души».

Естественно, что Дебюсси весьма критически высказался применительно к «Вертеру» о некоторых преувеличениях звучности, об орущих тромбонах и содроганиях литавр. Не без едкости звучали слова: «Г-н Массне иногда очень неправ, нарушая мечты, так ловко им самим сотканные, шумом, предупреждающим публику о том, что можно аплодировать. Смеею заверить его, что публика стала бы аплодировать и без столь грубого приглашения».

Но заключение статьи Дебюсси звучало утверждающе: «Г-н Массне смог убедиться в том, что он всегда будет прав и что, несмотря на людскую зависть, его прекрасные слушательницы относятся к нему с прежней горячностью... Разве не находят они в этой музыке тех мгновений, когда они, переживая божественное волнение, становились более прекрасными? Уверяю вас, что такие вещи не забываются».

И любовь к музыке Массне — традиция, которую женщины будут передавать еще очень долго из поколения в поколение. Этого, право, достаточно для славы человека»¹.

Весьма примечательно также интервью, данное Дебюсси в 1904 году («La Revue bleue», 2 апреля). На вопрос: «Чье же имя назовете вы как олицетворение в ваших глазах французской музыки XIX века?» — Дебюсси ответил:

«Я очень люблю Массне. Массне понял подлинную роль музыкального искусства. Надо избавить музыку от каких бы то ни было научных систем. Музыка должна смиренно стараться доставлять удовольствие. Весьма возможно, что великая красо-

¹ К. Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы, стр. 137—139.

та мыслима в этих границах. Усложнение, доведенное до крайности, противоречит искусству. Надо, чтобы красота была ощутима, чтобы она доставляла нам наслаждение немедленное, чтобы она покоряла нас или вкрадывалась в нас без затраты на это каких-либо усилий с нашей стороны. Вспомните Леонардо да Винчи, вспомните Моцарта. Вот великие артисты!»¹.

Это высказывание очень существенно для понимания того, что роднило Дебюсси с Массне, несмотря на все различия их эстетических воззрений, принципов, вкусов и т. д. Это же высказывание подчеркивает историческую преемственность Массне — Дебюсси, игнорируя которую мы рискуем не понять многое в путях развития французской музыки.

¹ К. Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы, стр. 168—169.

Глава 8

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

В жизни Массне случалось не раз, что самые радостные впечатления непосредственно соседствовали с самыми удручающими; быть может, это помогло композитору создавать в музыке столь сильные контрасты счастья и горя. Как мы помним, в 1875 году, в день успешной премьеры «Евы» (18 марта) умерла мать Массне. 13 января 1905 года сестра композитора, которую он нежно любил еще с юности, внезапно скончалась после пятисотого представления «Манон», на котором присутствовала.

Несмотря на пришедшую старость, Массне держался бодро, сохраняя жизнерадостность, стройность осанки. И все же силы его постепенно убывали. Естественно, что в 1905 году он отверг новое предложение занять пост директора Парижской консерватории.

Однако композиторская активность Массне продолжалась, вызывая удивление многих его современников своим упорством и неустанностью.

Увидев в театре комедию драматурга Франсиса де Круассе «Керубино», Массне обратился к автору с просьбой принять участие в составлении либретто. Последнее было написано Анри Кэном совместно с Круассе. Оно повествовало о любовных приключениях семнадцатилетнего испанского офицера Керубино,

кончающихся проектом его женитьбы на любящей его Нине, воспитаннице графа.

Массне писал «Керубино» в Эгревиле. Две премьеры этой оперы состоялись одна за другой в 1905 году: 14 февраля в театре Монте-Карло и 23 мая на сцене Комической Оперы в Париже. На обеих премьерах роль Керубино исполняла прославленная певица Мэри Гарден, создавшая роли Луизы в одноименной опере Шарпантье и Мелизанды в «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси. В Париже опера «Керубино» выдержала четырнадцать представлений.

Эта опера имела подзаголовок «музыкальная комедия» (*comédie chantée*), что указывало на сближение с жанром оперетты. В «Керубино» проявились черты принципиальной стилистической эклектики, свойственной и ряду других опер Массне позднего периода.

Неоклассическая ориентация на старую комическую оперу¹ местами развивалась с последовательностью, которая словно бы переносила Массне в прошлое (при сохранении, разумеется, некоторых черт современной окраски музыки). Так случилось прежде всего в задорной и очень «молодой» увертюре «Керубино». Но в ряде мест Массне отступил от верности старым традициям и внес в музыку томно романтические элементы «Манон»². Так, например, произошло в изящном мелодическом речитативе Нины в ре мажоре (третья сцена первого акта), в последующем ля-мажорном ариозо Керубино (ставшем одной из тем увертюры), да и в ряде других подобных же фрагментов. Порою же Массне отдавал лукавую дань новейшим «ухищрениям» — в коде второго акта он прибегнул к гармоническим резкостям, передавая «неописуемую суматоху».

Музыка «Керубино» давала немало поводов подивиться живости эмоций Массне и его неувядающей,

¹ Вспомним похвалы Массне старой опере в его речи о Межюле.

² Они временами появляются и в увертюре.

скорее даже совершенствующейся ловкости музыкального драматурга. Но удивление импульсивностью действия, бодростью ритмов, блеском ансамблей не переходило в истинную, сердечную привязанность к этой музыке. В ней опять-таки не хватало ядра, незаменимых и самобытных ценностей, свойственных лучшим операм Массне. Восстановление бойких и легких образов классики все же не перешагивало границ стилизации. Лирика выступила (по сравнению с «Манон» или «Вертером») ослабленной, приглушенной. В ряде мест умелое конструирование вытесняло переживание. Кульминации (например, в третьем акте) не были свободны от шаблонной риторики. Образы Испании (например, во вступлении второго акта), правда, приближались к испанской музыке Бизе, но значительно уступали ей в яркости и чеканности; вместе с тем эта Испания Массне не могла по причине сравнительной бедности красок конкурировать с Испанией Шабрие или Дебюсси. Все это (равно как и достаточная устарелость сюжета) лишало «Керубино» возможности завоевать сколько-нибудь прочную популярность.

В следующей опере — «Ариадна» (либретто Катюля Мендеса) Массне, по словам Брюира, сделал «наиболее честолюбивую попытку» утвердиться в театре Большой Оперы¹. Тема была множество раз испробована, до Массне на нее написали более сорока опер. Печальная история дочери критского царя Миноса, Ариадны, помогшей Тезею выбраться из лабиринта и затем покинутой им, как будто была в сфере лирических симпатий Массне.

Но лучшие возможности этой сферы были заранее утрачены в силу ухода от простых чувств, возведения темы на котурны мифологических образов, чрезвычайного развития эффектного (а то и эффектнейшего) антуража — роскошных декораций, картин ада, громов и молний и т. д.

¹ В г у г, р. 104.

Премьера «Ариадны» состоялась 31 октября 1906 года на сцене театра Большой Оперы. «Ариадна» выдержала в первой постановке шестьдесят представлений.

У Массне еще со времен «Эриний» сложилось характерное понимание античности. От парнасцев в целом он взял смакование и культивирование античных форм как образцов нетленного и холодного (прохладного) искусства. При этом не античное переносилось в современность, а современность приспособлялась к совокупности своеобразных (как бы музейных) представлений об античности. В такое понимание античности Массне внес и свою, неповторимую ноту печали, элегичности, грусти, прозрачности красок.

Весьма возможно, что, ограничив масштабы темы, Массне смог бы создать превосходное сочинение на античный сюжет.

Однако в «Ариадне» им вновь владело творческое честолюбие, стремление к монументальности, во все не свойственной природе его таланта, хотя и вполне доступной его мастерству и воображению. В результате «Ариадна» получилась произведением скорее длинным, тяжеловесным, тягучим, чем величавым.

Музыка этой оперы содержала выразительные страницы — главным образом там, где стремилась к простоте эмоции или к томности, например, в плаче Ариадны (вторая сцена первого акта), в хроматизированном, ласково плывущем си-мажорном фрагменте второй сцены второго акта (поет Тезей), в ми-мажорном ариозо Ариадны из третьей сцены третьего действия.

Но наряду с удачными моментами выражения печали, элегичности или томности (а также стилизованных представлений об Элладе) музыка «Ариадны» содержала много разделов, отмеченных пресностью или показным драматизмом. Образ сирен (в начале и в конце оперы) был явно навеян интродукцией «Золота Рейна» Вагнера. Массне не унизился до подражания, он написал самостоятельную музыку, но блед-

новатую, несмотря на мастерскую изобретательность фактуры. Не нашлось у композитора достаточно внушительных красок и для обрисовки ада (четвертый акт), где балет вовсе «выпал» из образа своей ординарностью. Звукопись моря и суровых моряков-воинов (начало пятого акта) также оставляла желать лучшего — особенно при сопоставлении, скажем, с увертюрой «Летучего голландца» Вагнера.

Повсюду на протяжении партитуры «Ариадны» Массне как бы жертвовал самыми ценными качествами своего пленительного, нежного, интимного таланта, пытаясь достичь монументального, героического, возвышенного.

Разумеется, такие безрассудные жертвы не смогли привести к истинным победам. Новым Глюком Массне не стал. Но мастерство композитора вновь убедило многих¹. Опера при постановке имела известный успех, хотя и не смогла удержаться в репертуаре. Да и более тридцати лет спустя, при возобновлении второго акта «Ариадны» Поль Бертран писал о ее достоинствах, о том, что Массне смог в этом произведении «подняться до величавости линий, до крепкого изящества формы»². Слова эти верны, если только иметь в виду не существо музыки, а умелость ее конструирования.

Кстати сказать, «Ариадна» нравилась Г. Форе, который считал ее произведением «благородным, величавым, волнующим»³. Брюэр предполагает, что для «Ариадны» можно было бы найти место в стороне от наиболее популярных опер Массне⁴.

Так или иначе, среди ряда опер, написанных на античные темы в конце XIX и начале XX века, «Ариадна» представляется интересным объектом. В ее музыке можно проследить и развитие отвлеченной эстетизации античности, и поиски «вечных тем» художниками, по каким-либо причинам ухотившими от окру-

¹ См. подборку отзывов — *S o q u i s*, pp. 150—153.

² «*Le Menestrel*», 1937, № 9, p. 70.

³ *B r u e r*, p. 106.

⁴ *Т а м ж е*.

жающей жизни и стремившимися одновременно со-
блюсти традиции «большой оперы».

Идея написать оперу о грозных временах Великой французской революции явилась у Массне летом 1905 года при посещении остатков монастыря в Париже на улице Вожирар, который был некогда свидетелем кровавых событий, убийства политических заключенных в первых числах сентября 1792 года¹. В ноябре 1905 года, в окрестностях Брюсселя, наблюдая падение листьев при бледном свете осеннего солнца, Массне почувствовал, что музыкальные образы оперы «Тереза» складываются в его сознании. Либретто было поручено Жюлю Клареси.

«Я искал жадно повсюду,— пишет Массне,— то, что относилось к ужасным временам террора, все, что на эстампах могло бы мне пересказать зловещую и мрачную историю этой эпохи, чтобы воплотить с максимальной возможной правдивостью сцены второго акта, который, признаюсь, я глубоко люблю»².

Опера сочинялась по возвращении в Париж на улице Вожирар зимой 1905/1906 года и весной 1906-го. Она была закончена летом на берегу моря.

Любопытно, что во время работы над «Терезой» Массне захотел иметь у себя телефон, поскольку требовались постоянные переговоры с Клареси относительно либретто. Благодаря содействию министра связи Берара телефон установили немедленно, и номер его не был опубликован, чтобы никто не мог потревожить Массне помимо его желания³. Массне рассказывает забавный случай: соединившись по телефону с Клареси и обсуждая, каким образом следует покончить в опере «Тереза» с героиней, они были случайно услышаны другим абонентом, который пришел в ужас, заподозрив, что готовится убийство⁴.

Большое внимание, уделенное Массне «Терезе» в его Воспоминаниях, видимо, никак нельзя признать

¹ Mes souvenirs, pp. 247—248.

² Там же, стр. 249.

³ Там же, стр. 250.

⁴ Там же, стр. 251.

случайным. Вспомним, что в 1905 году прогрессивные слои французского общества солидаризировались с русской революцией. Под председательством А. Франса было создано «Общество друзей русского народа». Забастовки французского пролетариата достигли наибольшего подъема весной 1906 года, когда попытки провести всеобщую стачку вызвали панику среди буржуазии.

На этом фоне активизации классовой борьбы, опирающейся на сильное влияние русской революции, обращение к событиям 1792—1793 годов было вполне закономерным.

Однако, как можно заключить из цитированного выше отрывка Воспоминаний, Массне поставил задачей не прославить революцию, а воскресить образы ее ужасов.

Премьера «Терезы» состоялась в Монте-Карло 7 февраля 1907 года, где опера шла затем на протяжении нескольких лет. В Париже (на сцене театра Комической Оперы) премьера «Терезы» состоялась 19 мая 1911 года, и опера выдержала тридцать одно представление.

Сюжет «Терезы» — личная драма во время событий террора¹. Тереза — жена жирондиста Андре Тореля. Ее любит маркиз Арман де Клерваль, вынужденный скрываться от революционных властей. Торель предоставляет Клервалю убежище в своем доме, но Клерваль уговаривает Терезу бежать с ним. Тереза почти согласна. Однако жирондисты объявлены подозрительными. Тореля везут на казнь. Тереза отвергает притязания Армана. Из окна она кричит в толпу: «Да здравствует король!». Ее схватывают и отправляют на эшафот вслед за мужем, тогда как Арман скрывается.

Полагать «Терезу» последовательным реакционным произведением было бы натяжкой. Для обоснования этого требовалось бы найти в опере развернутое отрицательное изображение революционных сил. Но в

¹ Подзаголовок оперы — «музыкальная драма».

«Терезе» нет революционного народа. Имеется лишь толпа за сценой, дающая о себе знать доносящимися звуками, криками, гулом, предвещающими нечто ужасное, неизбежное¹. Правда, в конце оперы в жилище Терезы врываются люди, готовые тащить ее на гильотину. Но это только статисты, не получающие выражения в пении. Что же касается связанных с революционными событиями военных (солдат, офицеров в первом действии), то они обрисованы скорее сочувственно, в тонах суровой мужественности.

Если мы, далее, обратимся к главным героям оперы, то самым симпатичным из них — и по поступкам и по музыке — окажется Андре Торель. Аристократ Арман де Клерваль, несмотря на наличие в его партии изрядной доли лирики, ведет себя подло, злоупотребляя гостеприимством друга, а в конце трусливо спасает свою жизнь. Не лучше его и Тереза. Самоотречение ее в финале оперы — истерическая выходка во имя «долга», а не итог последовательного жизненного поведения.

Так вырисовываются этические и эстетические основы оперы. Революция выступает прежде всего как ужасный, жестокий рок истории, сминающий человеческие судьбы. Такая фаталистическая трактовка революции, конечно, свидетельствует об антиреволюционных настроениях Массне, но не дает повода для понимания «Терезы» как памфлета или сатиры на революцию. Объективно революция представлена в музыке «Терезы» как огромная сила, хотя и грозная, мрачная, зловещая. Страх перед ее сокрушающей мощью — едва ли не главная из эмоций «Терезы».

Надо отдать должное Массне — и в этой опере он проявил себя выдающимся мастером музыкальной драматургии. Оба акта «Терезы» пронизаны почти непрерывным ощущением тревоги и тоски, предчувствием неотвратимо надвигающегося рока. Это достига-

¹ Напомним рассказанное в первой главе — о личных впечатлениях Массне-ребенка, которые, вероятно, помогли ему создать образную концепцию «Терезы».

ется и «внешними» средствами (таковы, например, постоянно возобновляющиеся звуки барабанного боя, шума, криков из-за кулис). Но тревогой проникнута и сама музыка. Примечательна, в частности, особая роль в «Терезе» минора и острых, четких пунктированных ритмов (от шага, марша, приказа), которые в ряде моментов проникают и в лирические излияния, как бы разрушая их изнутри.

Что противопоставлено этим тревогам и угрозам? Печаль, грусть, ощущение осени, падающих листьев, блеклость и увядание (примечательно, в частности, фа-мажорное ариозо Андре в первом акте, сопровождаемое тихими, гибкими колыханиями аккомпанемента). Знаменателен фортепианный менуэт, служащий вступлением второго действия (тема его появляется уже в первом действии). Этот менуэт, некогда производивший сильное впечатление на публику в исполнении Луи Дьемера на клавиатуре за кулисами¹, тоже печален и тревожен. Лишь моментами в «Терезе» мелькают кусочки совсем умиротворенной, пасторальной музыки (см. отрядные мечты Терезы в начале второго акта), которые по принципу контраста усиливают впечатления тревоги и страха.

Характерно, что в финальной сцене оперы исполнительница роли Терезы—Люси Арбель выразила желание не петь, а говорить, чтобы подчеркнуть потерю голоса от ужаса и отчаяния². Массне принял ее совет, и кливир был издан с двумя редакциями последней сцены— для речи и для пения.

В «Терезе» Массне сделал очевидные шаги к экспрессионизму, но они оказались лишь временными.

К началу девятисотых годов отношение к Массне среди идеологов и последователей русского кучкизма заметно изменилось к худшему.

Если, например, В. В. Стасов раньше выделял Массне как интересную творческую личность (см. выше), то 12 декабря 1902 года он писал брату Дмит-

¹ В г и н е а ц, р. 83.

² Mes souvenirs, р. 253

рию по поводу итальянской певицы А. Барби: «...мне подозрительно, что она поет всякую дрянь (Массне, Рубинштейна и т. д.)»¹.

В своей большой работе «Искусство XIX века» (1901—1906) В. Стасов писал: «Из современных Сен-Сансу французских композиторов двое пользуются во Франции любовью и уважением почти одинаковыми с Сен-Сансом, это Делиб и Массене, но это совершенно незаслуженно. Как оперы и балеты первого, так и оперы и библейские драмы второго мелодичны и приятны, но мало замечательны по музыке и выражению, мало талантливы и мало чем интересны, кроме немногих красивых частностей...»².

В 1906 году («Слово», № 419) А. В. Оссовский, бывший тогда одним из наследников идей кучкизма в новых условиях, писал по поводу «Таис»:

«Существует буржуазное искусство... Нужная человечеству художественная правда и красота заменены здесь украшением. В условной красивости, лежащей на поверхности, в психологической неправде находит себе утеху глубоко прозаическая душа буржуа. Таким искусством должно быть сочтено и творчество французского композитора Жюль Массне, взятое в общем его характере. Вскормленник эпохи короля-буржуа — Наполеона III, он ловил святые слова, раздававшиеся в храме искусства, но переводил их на свой язык — язык успеха у буржуазной публики. Мендельсон стал для Массне образцом фактуры, гладкой до зализанности. У Гуно подслушал он тайну сладкой мелодии и мягких контуров: они нужны были ему для изображения на десятки ладов одной и той же любовной истории — не страсти, а только нежного любовного воркования. И когда во Францию стал вторгаться вагнеризм, Массне позаимствовал и у Вагнера как раз столько внешности его приемов, чтобы буржуазная толпа могла сказать, что и она понимает

¹ В. В. Стасов. Письма к родным, т. III, часть вторая. М., 1962, стр. 175.

² В. В. Стасов. Избр. соч. в трех томах, т. III. М., 1952, стр. 708.

прелесть Вагнера, что и у нее есть новое искусство. Но из этих перекрещивающихся влияний сложилась не художественная личность, а только манера, ибо муза Массне слишком малокровна, чтобы жить полной художественной жизнью»¹.

Правда, у одного из еще живших представителей кучкизма имелось и другое, менее крайнее мнение. 29 августа 1907 года В. Ястребцев записал суждение Н. Римского-Корсакова: «Если хотите... и Сен-Санс, и даже Массне, в известном смысле «кучкисты», да и «Пиковая дама» Чайковского тоже произведение, согласное с принципами «кучки». При этом Римский-Корсаков, по словам Ястребцева, выдвинул в качестве таких принципов толковое и интересное либретто, художественную правду и «осмысленное пользование всею роскошью современного оркестра и гармонии, предоставляя при этом голосу первенствующее (господствующее) значение»².

Тем не менее провозглашенное А. В. Оссовским обвинение Массне в «буржуазности», как мы еще увидим ниже, закрепилось в суждениях ряда русских музыкантов об авторе «Манон».

Выход в свет в 1908 году в Париже первого, роскошного издания монографии Л. Шнейдера о Массне был внушительным утверждением его славы.

В этом же году, 13 февраля в Монте-Карло состоялась премьера одноактного балета Массне «Торе-ро» («Espada») по сценарию Рене Могара (Анри де Ротшильда). Сюжет рисовал личную драму любви и гибель тореадора во время боя быков. Он дал возможность Массне вернуться к любимым им образам Испании и вместе с тем показать brutальные страсти толпы, жаждущей зрелищ.

Опера Массне «Вахх» («Бахус») была написана тоже (как и «Ариадна») по либретто Катюля Мендеса и явилась как бы продолжением «Ариадны». Мас-

¹ Цит. по книге: Е. Бронфин. А. В. Оссовский. Л., 1960, стр. 22—23.

² Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, том II. Л., 1960, стр. 429.

сне заинтересовался сюжетом, но все же испытывал сомнения и колебания перед многочисленными абстрактными рассуждениями либретто. «Вакх» сочинялся очень трудно, но все же был завершен. Нововведением оказалась в нем конструкция первого действия, посвященного декламации (исполняемой драматическими артистами и чередующейся с хорами).

Премьера «Вакха» состоялась 5 мая 1909 года на сцене театра Большой Оперы. Он выдержал лишь три (по другим сведениям — пять) представления.

Оперу «Вакх» упрекали в отсутствии драматического действия, в обилии эрудированной фразеологии текста, в слабости лирики.

Стиль «Ариадны» нашел продолжение в «Вакхе». Здесь были и специфичная для Массне «античная элегичность», и неторопливая диатоника, и нарушения строгого склада салонными элементами (см., например, ля-бемоль-мажорный вальс в разделе «Охотницы и вакханки» из второй картины третьего акта). Музыку в целом губило обилие пресного, вялого и тематически аморфного. Не удалась и эксцентрическая затея Массне передать средствами оркестра (в интерлюдии между первой и второй картинами второго действия) сражение с обезьянами. Желая получше изучить нравы и повадки обезьян, Массне посещал парижский зоологический сад (Jardin des Plantes), но звукопись сражения получилась шаблонной.

Да и вообще в музыке «Вакха» бледность, тусклость или трафаретность образов, как никогда раньше, пришли в противоречие с разнообразием и пышностью образных заданий. Провал был закономерным.

Следующая опера Массне — «Дон-Кихот» (с подзаголовком «героическая комедия») — была написана композитором в 1909 году по желанию Ф. И. Шаляпина, с расчетом на исполнение им заглавной партии.

Предшественники Массне в использовании сюжета романа Сервантеса — как в опере, так и в балете — были многочисленными.

Либретто оперы Массне написал Анри Кэн, пользуясь не непосредственно романом Сервантеса, а

пьесой французского поэта-башмачника Жака де Лоррена «Рыцарь с длинной фигурой», вложившего в эту пьесу какие-то автобиографические черты своей мечтательности и жизненных бедствий. При этом образы Дульцинеи и Дон-Кихота были романтизированы, прониклись чертами лирики. Как раз это и привлекло Массне, который позднее писал в Воспоминаниях о «гениальной выдумке де Лоррена, заменившего грубую трактирную служанку Дульцинею Сервантеса столь оригинальной и живописной Прекрасной Дульцинеей. Самым прославленным французским драматургам не пришла в голову эта превосходная идея. Она внесла в нашу пьесу элемент высокой красоты в женской роли и придала привлекательность могущественной поэзии нашему Дон-Кихоту, умирающему от любви, от истинной любви на этот раз — к прекрасной Дульцинее, которая в столь высокой мере оправдывала эту страсть»¹.

Массне сочинял «Дон-Кихота» с увлечением, хотя в это время очень сильно страдал от острых ревматических болей и должен был даже изобрести специальный пюпитр, чтобы сочинять лежа.

22 июня 1909 года Ф. Шаляпин писал Максиму Горькому из Парижа, что только два дня за последнее время были у него прекрасными — те, что он провел у Массне и Кэна. «Один из них (первый) играл мне музыку новой оперы, а другой читал мне либретто, им сделанное, и оба раза я плакал, как корова. Это был Дон-Кихот, рыцарь печального образа... Либретто сделано чудесно, музыка (кажется) отличная... О Дон-Кихот Ламанчский, как он мил и дорог моему сердцу, как я его люблю»².

Премьера «Дон-Кихота» состоялась 24 февраля 1910 года в Монте-Карло³. Опера имела успех и вскоре была поставлена на ряде сцен мира.

¹ *Mes souvenirs*, pp. 264—265.

² Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство, том I. М., 1960, стр. 333.

³ В Париже опера пошла 29 декабря (в театре Gaité-Lyrique).

В русской прессе неоднократно подчеркивалось, что якобы только благодаря Шаляпину музыка оперы «Дон-Кихот» обрела выразительность и силу¹. Однако сам Шаляпин и много лет спустя говорил, что любит музыку Массне².

Вряд ли было бы натяжкой считать «Дон-Кихота» самой удачной из поздних опер Массне. В этой опере, конечно, нет силы и целеустремленности образов «Манон» или «Вертера». «Дон-Кихот» — произведение меньшего эмоционального размаха. Но вместе с тем опера лишена той амбиции, а равно и той холодной стилизации, которые чрезвычайно портят «Ариадну» или «Вакха», «Золушку» или «Керубино».

В «Дон-Кихоте» торжествуют если не самые оригинальные черты Массне, то, во всяком случае, черты ценные, относящиеся к числу лучших: живость, легкость, подвижность эмоций, чувство юмора, меткость характеристик, убедительность драматургии. Действует и искушенное мастерство, позволяющее достигать большой простоты.

Слушатель, ждущий от оперы «Дон-Кихот» трагизма, конечно, разочаруется и даже сочтет музыку Массне недостойной сюжета. Но, подойдя с иными требованиями, ожидая не трагических высот, а пестрой и живой игры красок в духе старых комических опер, непринужденного сплетения игрового с душевным и печального с ироническим, мы найдем в «Дон-Кихоте» Массне немало хорошего.

Здесь есть и Испания — пусть условная, но все же четко очерченная³. Есть и лирика, есть надежды и разочарования, любовь и тоска.

¹ См.: Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство, том II. М., 1960, стр. 101, 102, 272, 410. См. также: В. Г. Каратыгин. Избр. статьи. М.—Л., 1965, стр. 294—295. Кстати сказать, сам Массне считал Шаляпина «идеальным Дон-Кихотом» (*Mes souvenirs*, p. 265).

² Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство, том II, стр. 483

³ Местами Массне прибегает к остроумным камерным ансамблям, сопровождающим пение и танцы из-за кулис. В конце

Если взять трех главных героев — Дон-Кихота, Санчо Пансу и Дульцинею, то мы сразу заметим, что их характеры выражены музыкой с безусловной отчетливостью. Они вдобавок не односторонни. Дульцинея сочетает легкомыслие с обаянием и порывами лиричности (заставляющими в четвертом акте вспомнить о Манон). Дон-Кихот не только сумасброден, но сердечен и наивен. Санчо Панса не только тороплив и труслив, но и рассудителен. Пусть эти характеры как бы конструированы из отдельных элементов — так или иначе, они существуют и убеждают.

Аналогичное можно сказать о ситуациях. Разве не очаровательна серенада Дон-Кихота в первом акте, отличающаяся предельной простотой своих мелодических оборотов и аккомпанемента¹. Разве не пленяет пейзаж рассвета в полях (начало второго акта), где так «вкусны» простейшие гармонии, так изящен орнамент, так выразительна инструментовка (соло гобоя, затем флейты и кларнета на фоне струнных, а вслед за этим цепи нисходящих трезвучий деревянных духовых на фоне тихих литавр). Разве не блещет иронией музыка сражения Дон-Кихота с ветряными мельницами?

Назовем далее начало третьего акта, где так превосходно передана тревожность пейзажа². Вслед за этим мастерски совмещаются шутливое, страшное и трогательное — в сцене с разбойниками (тихие приближающиеся шаги во мраке — пиццикато струнных,

первого акта — ансамбль флейты, челесты, фортепиано и двух арф. В начале четвертого акта — ансамбль флейты, гобоя, челесты, бубна, арфы и контрабаса. В этом же акте пение Дульцинеи сопровождается арпеджио гитары.

¹ И эта простота оттенена изысканностью инструментовки. Звучание аккомпанирующей мандолины тонко имитируется тремоло и пиццикато скрипок, звуками челесты и арф.

² Акт начинается резкими инструментальными контрастами: в первом такте рокот литавр, приглушенный удар большого барабана, во втором такте — мощное звучание медных, в третьем — тихий отголосок струнных и в четвертом — еще более тихий деревянных духовых.

скерцо бандитов, осиливших Дон-Кихота, молитва его под звуки органа).

Но много хорошего и дальше — в четвертом акте — в испанской бойкости Дульцинеи, в пробуждении ее ласкового чувства при встрече с Дон-Кихотом.

Хочется присоединиться к словам Г. Форе, отмечавшего, что заключительная сцена оперы (это весь пятый акт — очень маленький¹) принадлежит к числу самых выразительных страниц композитора². Присоединиться с той лишь оговоркой, что недооценивать предыдущие акты нет оснований. Сдержанная и тем более трогательная печаль пятого акта столь же в духе лучших качеств эстетики Массне, как бойкость, простодушие, юмор и ирония, проявившиеся в первых четырех актах.

Тонки и правдивы смены этапов последнего действия. Вслед за вступительными громкими нисходящими унисонами деревянных духовых и валторн тихие гибкие линии унисонов струнных и развивающаяся из них скромная, строгая полифония звучат грустно, отрешенно. Далее Массне удается самым лаконичным образом показать оттенки чувств умирающего Дон-Кихота, его неугасшие порывы и его непреодолимую слабость. А перед концом чудесные впечатления голоса Дульцинеи оттенены светлыми красками миниатюрного ансамбля скрипки, альты и арфы за кулисами. Поразительная гармоничность и редкое достоинство этой сцены сродни лучшим традициям французского классического искусства, а из близких по времени образцов — развязке «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси.

В 1910 году здоровье Массне ухудшилось, ему пришлось сделать операцию. Оправившись от нее, он как ребенок радовался возможности вернуться

¹ Он занимает всего 20 страниц партитуры из общего их числа 422. Вновь дало себя знать типичное для Массне «сжатие» действия к развязке.

² В г и у г, р. III.

домой, гулять, опираясь на руку брата, по тенистым аллеям любимого Люксембургского сада, слушая веселые крики детей и щебетание птиц.

В этом же году Массне выпала обязанность быть временно президентом как Института Франции в целом, так и Академии изящных искусств.

15 сентября он произнес речь на похоронах французского скульптора Эммануэля Фреме, а 25 октября выступил с пространной вступительной речью на годовом собрании пяти академий, искусно коснувшись работы не только музыкантов, но и литераторов, живописцев, скульпторов, ученых. Третьей речью Массне в этом году явилось выступление на заседании Академии изящных искусств 5 ноября. Говоря о музыке, Массне отметил, что это искусство «не что иное, как отражение наших ощущений. Следует ждать всего от переживания, часто случайного. Мелодия может родиться стихийно при воспоминании испытанного впечатления, мысли, оставшейся в нашем сердце, взгляда, слова, звука, голоса»¹.

А вспомним, что писал Дебюсси каких-нибудь три месяца спустя: «Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки»².

12 февраля 1911 года (в «Echo de Paris») началась публикация отрывков из Воспоминаний Массне (отдельной книгой они вышли в 1912 году после смерти композитора).

11 ноября 1911 года Массне чествовали в театре Большой Оперы. Ж. Муне-Сюлли прочел два неизданных сонета Эдмона Ростана, посвященных Массне³. Они свидетельствовали о средстве душ, о люб-

¹ Mes souvenirs, p. 351.

² К. Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы, стр. 192.

³ «Hommage à Massenet», p. 49.

ви Ростана к творчеству композитора¹. Второй из сонетов воспевал знаменитую лампу Массне, которую однажды увидели ночью некие влюбленные (а «нельзя быть любовником и не знать тебя», — говорил поэт, обращаясь к Массне)².

В конце января 1912 года Массне с женой отправился в Монте-Карло, чтобы присутствовать на последнем этапе репетиций своей новой оперы «Рим»³. Либретто ее было написано Анри Кэном по пьесе «Побежденный Рим» Александра Пароди. Опера была озаглавлена как «трагическая». Фабула повествовала о судьбе весталки Фаусты, нарушившей обет целомудрия и не сохранившей священный огонь в храме, а равно и о судьбе Рима, армии которого начали вновь побеждать в битвах лишь после икупительной смерти Фаусты.

В опере «Рим» Массне с обычной инициативностью искал новых стилистических черт и границ. Хотя и обращенная к античности, эта опера имела заметно иные драматургические основы, чем «Ариадна» и «Вакх». Место греческой мифологии заменила латинская эпопея. В музыке оказалось гораздо меньше «равнинной», неторопливой мелодики, созерцательного диатонизма. К «Риму» Массне написал большую, динамически активную увертюру. И в ней и в музыке самой оперы он выказал ориентацию на синкопы, акценты, «вздохи», на ритмические традиции Бетховена и Вебера (отчасти и Глюка), а местами и на баховские «формы движения».

Все это не сулило особой оригинальности. Но главная беда состояла в слишком заметной убыли творческих сил. Такая убыль сказывалась, пожалуй, нагляднее всего в деградации тематического материала, который делался дряблым и вялым на всем протяжении. Так, скажем, вступление к третьему ак-

¹ Кстати сказать, одним из неосуществленных проектов Массне оказался проект оперы на сюжет «Романтиков» Ростана.

² «Homage à Massenet», p. 26.

³ Опера эта сочинялась в 1910 году, первые ее репетиции шли в Париже с декабря 1911 года.

ту («Священный лес») могло бы стать средоточием выразительного, пластического мелодизма. Но мелодика этого фрагмента не может увлечь своей рыхлостью и бесцветностью. Нечто аналогичное происходит в опере «Рим» и с ритмом, который прежде был одной из сильнейших сторон творчества Массне. Ритмические усилия композитора местами значительны (например, в увертюре), но они не поддержаны живостью и силой вдохновения. Остается лишь «делание», «конструирование» — уверенные, как и раньше, но не властные возместить недостатки содержательности и натуральности образов. А лучшие возможности музыки Массне (столь очевидные даже в «Дон-Кихоте») здесь полностью отсутствуют, будучи вытесненными характером сюжета. Поэтому впечатления от оперы «Рим» тягостны и вновь свидетельствуют о бесплодности попыток Массне братья за подобные сюжеты.

Две премьеры «Рима» состоялись в 1912 году: первая — 17 февраля в Монте-Карло, вторая — 24 апреля в театре Большой Оперы в Париже.

15 мая в «La Revue musicale S.I.M.» [S.I.M. — Société internationale de musique] Эмиль Вюйлермоз, один из главных представителей эстетики дебюссизма, писал о Массне (по поводу «Рима») весьма насмешливо и неуважительно. Отметив, что Массне не стареет, а муза его беременна каждый год и композитор посылает ее разрешаться от бремени то в Монте-Карло, то в Париж, Вюйлермоз как бы удивлялся тому факту, что, хотя заслуги Массне давно признали и считали его нахдящимся в Пантеоне, — он оказывается еще жив ¹.

Между тем Массне уже упорно думал о смерти. П. Лало рисует его портрет весной 1912 года:

«Он постарел, исхудал. Лоб его стал как бы выше под редкими волосами, отброшенными назад, складки рта опустились, челюсть выступила, а глаза продолжали блестеть живыми искорками. Его лицо

¹ В г у г, pp. 114—115.

стало странно походить на лицо Вольтера в изображении Гудона — но без сухости и горькой иронии этого образца»¹.

В 1912 году Массне написал последнюю, небольшую главу Воспоминаний, озаглавленную «Посмертные мысли». В этой главе Массне с печальным юмором охарактеризовал обстоятельства, которые должны иметь место после его смерти и, в частности, представил разговоры в театрах:

«— Теперь, когда он мертв, его будут исполнять меньше, не правда ли?

— Знаете ли вы, что он оставил еще одно произведение? Итак, он не перестанет нас беспокоить!

— Ах, признаюсь, я его очень любила! Я всегда так успешно выступала в его произведениях!

То был красивый голос женщины, сказавшей эти слова»².

За неделю до смерти Массне уехал из Парижа в Эгревиль, он радовался, как и всегда, прогулкам среди природы. Но какое-то беспокойство заставило его вернуться в Париж. У себя дома на улице Вожирар Массне все приготовил для работы на следующее утро. Но ему нездоровилось, к вечеру сделалось хуже. На рассвете Массне не стало.

Смерть сыграла с ним злую шутку. Всю свою жизнь он ненавидел тринадцатое число, боялся и избегал его; даже в партитурах обозначал тринадцатую страницу как 12 бис и затем ставил число 14. Но Массне умер на рассвете 13 августа.

Теперь по утрам уже не светило окно его кабинета и случайные прохожие не видели горячей лампы в четыре часа на заре...

Массне завещал похоронить себя без всякой помпы. Погребение состоялось в Эгревиле 17 августа. На нем присутствовали: вдова, брат с двумя сыновьями (все трое в офицерских драгунских мундирах), сестра, внук и некоторые другие родные и

¹ Coquis, p. 50.

² Mes souvenirs, pp. 290—291.

свойственники. Из числа учеников и друзей Массне в Эгревиле находились Г. Шарпантье, К. Леру, Р. Хан, А. Кэн, Р. Гюнзбург. Церемонию погребения посетили также шеф княжеского кабинета в Монако, Шевалье — представитель издательства Эжель, Марсель Балло — делегат Общества авторов и композиторов музыки, Поль Мартен — мэр Эгревиля во главе своего муниципального совета¹. После ряда дождливых дней погода была ясной, светлой и спокойной.

Почти через два месяца после смерти Массне, 7 октября 1912 года «Excelsior» опубликовал его высказывания о мелодии (ответ на анкету о судьбах музыки). Массне не верил в возможность презрения к мелодии: ведь это значило бы отрицать то, что ей соответствует — «возвышенную поэзию «Ночей» Мюссе, «Осенних листьев» Виктора Гюго, «Поэм» Сюлли-Прюдомы и Верлена!»² Так — изящно и метафорически — Массне выступил против отрицаний мелодии, которые уже нередко звучали в то время.

После Массне осталось обширное творческое наследие, в частности — оперы и произведения кантатного жанра.

25 апреля 1913 года в парижском Théâtre de la Gaîté состоялась премьера трехактной оперы Массне «Панург». Либретто было написано (на основе весьма вольного переосмысления Рабле) Жоржем Шпицмюллером и Морисом Букэ. Эта опера (сочинявшаяся несколькими годами раньше) — типичное выражение упадка творчества Массне или очень неудачного выбора³. Хотя и названный в подзаголовке «высоким музыкальным фарсом», «Панург» не толь-

¹ «Homage à Massenet», p. 33. Вдова Массне надолго пережила его — она скончалась 8 июня 1938 года в возрасте 97 лет. Единственная дочь Массне, Жюльетта, умерла несколько раньше — 7 ноября 1935 года. (Там же, стр. 61, 76).

² Rougin, p. 147.

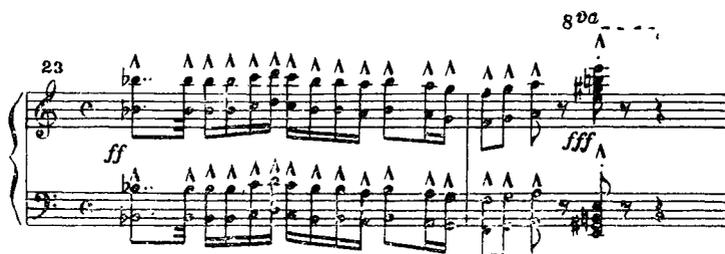
³ Буве предполагает, что Массне написал «Панурга» не по собственному желанию, а по доброте душевной, не решаясь отказать от либретто, предложенного Эжелем (Bouvet, p. 118).

ко не приблизился к смеху Рабле, но и вообще содержал мало смешного. Ясно выраженные неоклассические тенденции получили тут преимущественно оттенки генделизмов (например, в упорной «выработке» толкущихся фигур шестнадцатых). В музыке не появилось почти ничего пикантного, чем раньше так богат был Массне (как редкий пример удачи в данном плане можно упомянуть начало «балета фонарей» в третьем акте с его остроумными ритмическими переборами). Ни перезвон колоколов (в начале второго акта и дальше) с его эффектами чередования оркестра и челесты, ни большинство танцев не заключали в себе ничего особенно колоритного. Мастерство сохранялось, но представало каким-то омертвленным.

23 февраля 1914 года в Монте-Карло состоялась премьера оперы Массне «Клеопатра» (либретто Луи Пайена). Естественно, что в сценарии вся интрига была сосредоточена вокруг любовной страсти Клеопатры и Антония — с достаточно вольной трактовкой исторических фактов. Следует, по-видимому, признать «Клеопатру» лучшей из самых поздних опер Массне. Она, конечно, неизмеримо уступает шедеврам — «Манон» и «Вертеру», очень приметно уступает «Таис», «Жонглеру богоматери» и «Дон-Кихоту». Но она гораздо выше «Рима» или «Панурга».

В ряде фрагментов «Клеопатры» Массне удалось создать довольно убедительные образы экзотики, чувственности, томности и сладострастия. Порою эта чувственность приобретала ясно выраженные салонные формы (как, например, в ля-мажорном танце лидиек из третьего акта). Но нередко музыка «Клеопатры» обнаруживала остроумные находки ладов и гармоний, создающих особый колорит. Так, в начале второй картины второго действия Массне воспользовался интонациями целотонной гаммы, распространив эти обороты и на другие фрагменты оперы.

Лейтмотив, открывающий музыку третьего акта («Сады Клеопатры»), своими ладовыми поворотами и ритмкой:



словно бы предвещал «Болеро» Равеля.

А главное — в «Клеопатре» (с подзаголовком «драма страстей») чувствовался живой нерв темпераментной драматургии, гораздо более привлекательной, чем иные созерцательно-неоклассические тенденции позднего Массне.

Премьера последней посмертной оперы Массне «Амадис» (подзаголовок «легендарная опера», либретто Жюля Клареси, сюжет заимствован из рыцарского романа «Амадис Гальский») состоялась лишь 1 апреля 1922 года в театре Монте-Карло. Впрочем, эта опера была написана не в самые последние годы жизни композитора. Массне задумал ее уже в конце 80-х или начале 90-х годов; он закончил партитуру, по-видимому, в 1902 году — сразу вслед за «Жонглером». Но по неизвестным причинам опера эта при жизни композитора не была поставлена¹. Серьезного успеха в 20-е годы «Амадис» не имела, хотя существуют очень положительные суждения о ее музыке², которая нам неизвестна.

Среди посмертных опусов Массне можно упомянуть также произведения кантатного характера — «Театральную сюиту» и «Парнасскую сюиту» для чтения, пения и оркестра (обе на слова Мориса Лена, автора либретто «Жонглера богоматери»).

Уходя из жизни, Массне как бы подчеркнул, что творчество его могло бы продолжаться и впредь — неограниченное время.

¹ Есть сведения, что Массне рассматривал ее как свое музыкальное завещание (C o q u i s, p. 166).

² S c h n e i d e r, 1926, p. 232; B o u v e t, pp. 120—121.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Многие композиторы и критики откликнулись на смерть Массне, как непосредственно, так и спустя некоторое время. Остановимся на ряде высказываний — французских и русских.

Редактор газеты «Matin» Ст. Лозанн, узнав о смерти Массне, сразу послал заказ А. Брюно на статью-некролог, но, опасаясь, что Брюно не успеет откликнуться (он был за пределами Парижа), одновременно обратился к Дебюсси. Однако обе статьи поспели в срок и уже 14 августа были напечатаны в «Matin».

По словам Брюно, Массне обладал даром обольщать слушателей, в котором никто не мог с ним сравниться. «Желая быть любимым, он, естественно, показал себя выдающимся выразителем любви и создал язык нежности, не похожий ни на какой другой. Мелодию Массне узнаешь среди тысяч. Ей свойственны проникновенная чувствительность, волнующая чувственность, гибкая грация, которые правдиво передают темперамент их автора и являются его абсолютной собственностью»¹.

Дебюсси отметил, что собратья Массне плохо прощали ему дар нравиться. Полагая, что этот дар

¹ В г и п е а ц, р. 90.

необязателен в искусстве, Дебюсси тем не менее высмеивал «великих пуристов, у которых для разогревания их сердец нет ничего, кроме несколько утомительного уважения художественных кружков».

«Сейчас совсем не время, — писал Дебюсси, — выражать сожаление по поводу необычайной плодовитости, которая порою как бы заграждала ему свободу выбора. И к тому же, имеем ли мы когда-либо право требовать от человека, чтобы он был своей противоположностью?»

Дебюсси заканчивал свой некролог словами: «Бывают судьбы единственные в своем роде. И судьба Массне — одна из таких»¹.

17 августа 1912 года в «Echo de Paris» была напечатана статья Адольфа Бошо, который подчеркнул всепроникающую театральность творчества Массне, неотразимое очарование его мелодий, а равно и очаровательность самого Массне как человека, свойственную ему жажду доброжелательства и ласки при наличии крайних восприимчивости и чувствительности. «Он нуждался в том, чтобы быть любимым... Он источал нежность, чтобы получить ее в свою очередь». Бошо косвенно сопоставлял Массне с Ватто и Буше².

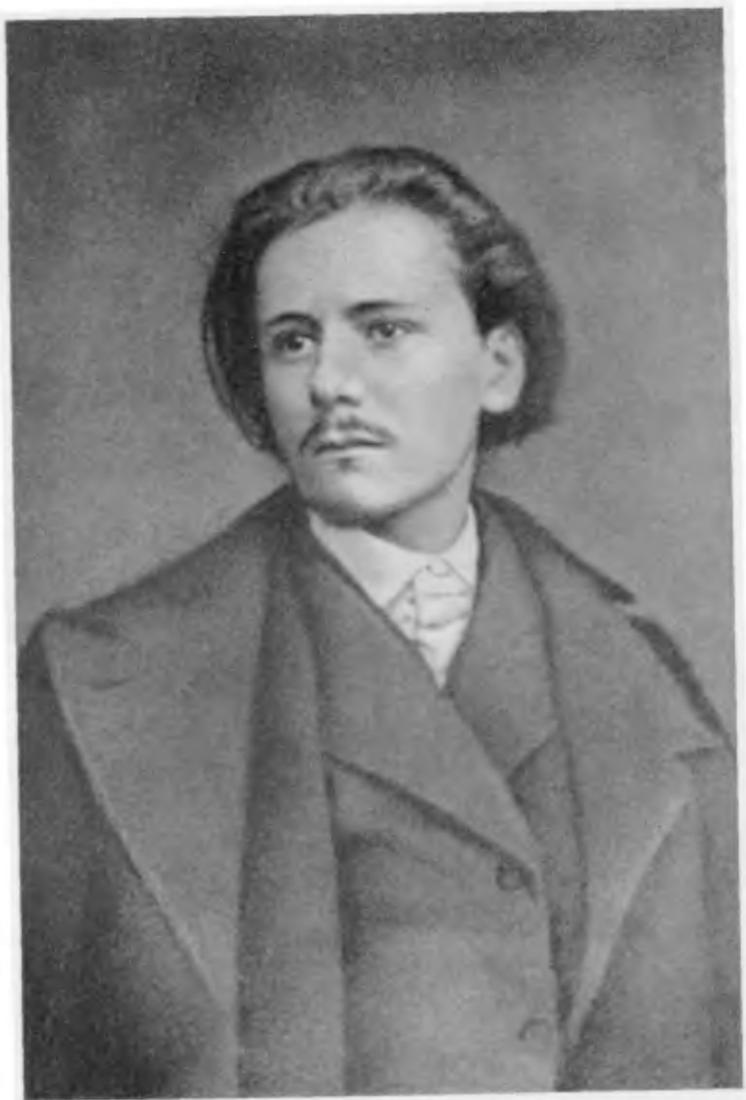
13 октября 1912 года (в «Echo de Paris») появилась посвященная Массне статья Сен-Санса — его старого конкурента. Эта статья привлекает своей объективностью, спокойным признанием заслуг музыканта, которого Сен-Санс не мог считать своим другом (в конце сам Сен-Санс указывал: «Моими друзьями, моими товарищами были Бизе, Гиро, Делиб — собратья по оружию; Массне же был соперником»)³.

Сен-Санс писал, что, что бы ни говорили, «Массне — один из самых блистательных алмазов нашего собрания музыкальных драгоценностей». И если

¹ Bruneau, p. 91.

² A. Boschot. Portraits de musiciens. Paris, 1946, pp. 112—118.

³ C. Saint-Saëns. École buissonnière. Paris, 1913, p. 275.



Ж. Массне. 1862



Ж. Массне. 1877 .



**«Мавон», I акт. Малый оперный театр в Ленинграде.
*Художник В. И. Дорер***



Полина Виардо



С. Сандерсон в роли Эсclarмонды



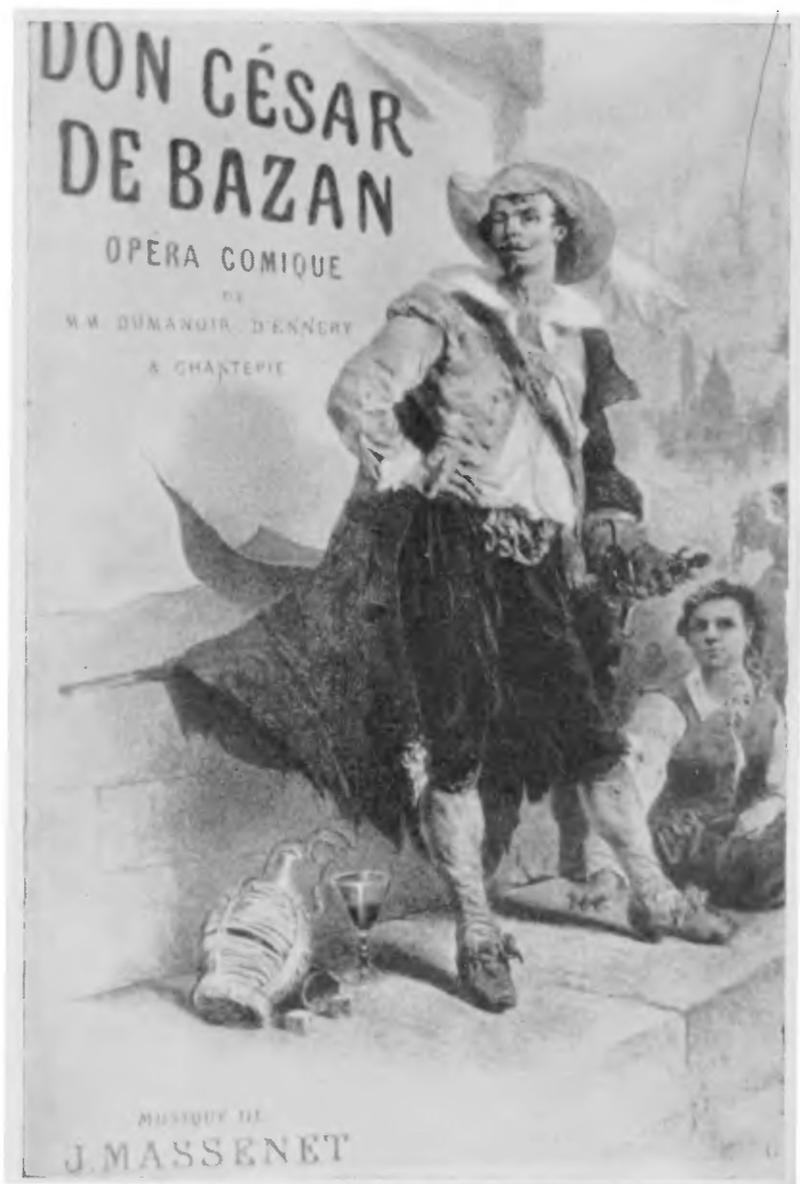
«Вертер». II акт, вторая картина



**Тенор Ван Дик,
автор либретто балета «Куранты»**



С. Сандерсон в роли Таис



Афиша оперы «Дон Сезар де Базан»



Афиша «Манон»



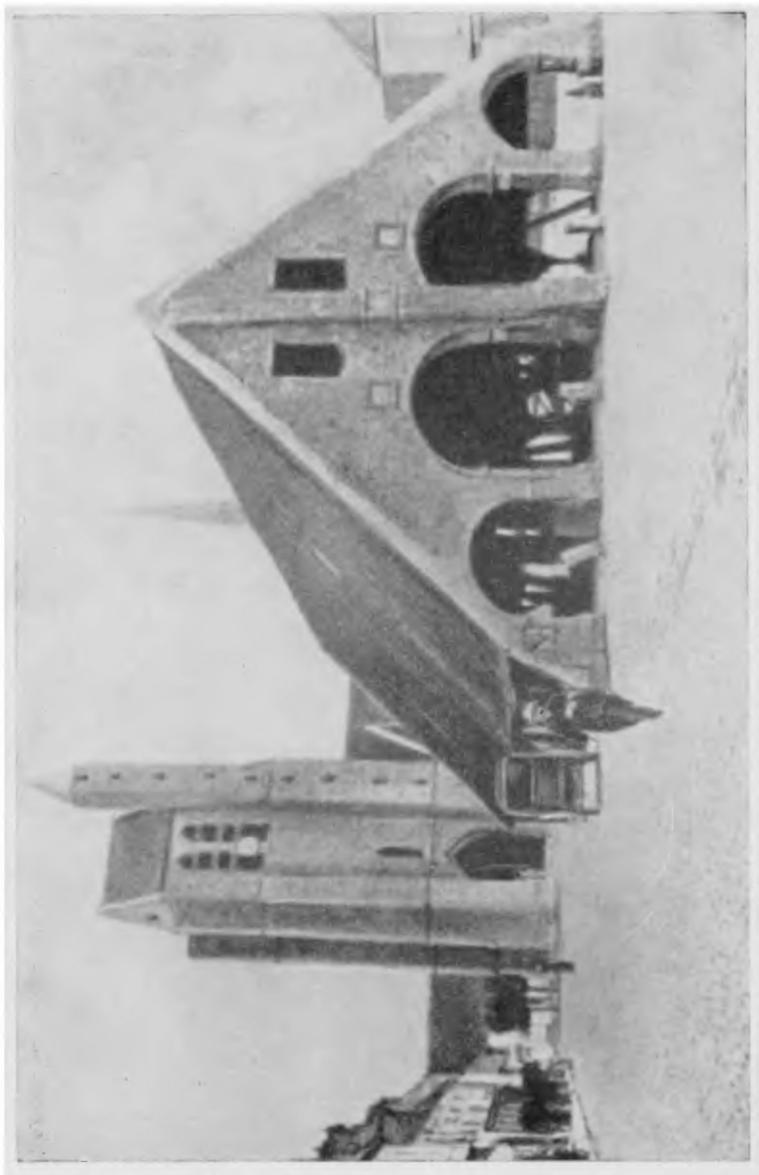
Ван Дик в роли Вертера



С. Сандерсон и Ж. Делмас в опере «Таис»



Дом Ж. Массне в Эгревиле



Ж. Массне в Эгревиле



Ж. Масне в Эгревиле



Маршалъ в роли жонглера Жана



Ж. Массне и А. Карре

гению подобает презирать толпу, плыть против течения, подавлять сопротивление силой своей воли, то «можно быть великим художником и без этого»¹ — ведь и Бах, и Гендель, и Гайдн, и Моцарт, и Россини постоянно считались со вкусами и требованиями аудитории.

Да, — продолжал ход своих рассуждений Сен-Санс, — Массне не глубок, но это не имеет значения, поскольку задачи и возможности искусства неисчислимы. Разве были глубокими Клодион, Фрагнар, Ла Тур, Мариво?

«Все они имеют свою цену, все они необходимы. Роза со своими свежими красками и своим ароматом на свой манер столь же драгоценна, как гордый и могучий дуб»².

«Есть такие художники, которые, трактуя сюжеты самые милые, сохраняют важность римского императора на его золотом троне. Массне не принадлежал к этому роду — у него было очарование, обольщение, лихорадочная, если и не глубокая страстность. Его мелодия, колеблющаяся, непостоянная, близкая порою скорее к речитативу, чем к настоящей мелодии, свойственна именно ему. Рассуждая теоретически, я бы не сказал, что она мне очень нравится — ей недостает костяка и стиля. Но как устоять, когда слышишь Манон у ног де Гриё в ризнице Сен-Сюльпис? Как не быть захваченным до недр души этими рыданиями любви? Как раздумывать и анализировать, если ты тронут?»³.

«Эта музыка имеет для меня большую прелесть, редкую в наши дни: она весела. Веселость дурно расценивается в музыке нынешней эпохи. В веселости упрекают Гайдна и Моцарта. Стыдливо отворачиваются перед взрывом буйной радости, который триумфально завершает Девятую симфонию. Да здравствует печаль! Да здравствует скука! И это

¹ C. Saint-Saëns. Ecole buissonnière, p. 270.

² Там же, стр. 272.

³ Там же.

говорят молодые люди. Не придется ли им пожалеть слишком поздно об утраченном времени миновавшего веселья!»¹

Далее Сен-Санс писал о поразительной композиторской технике и плодovitости Массне. И он делал заключение: «Художник, производящий мало, если у него есть достоинства, может стать художником интересным, но он никогда не будет большим художником»².

«В наше время художественной анархии, когда, завывая с дикими зверьми, он мог бы примирить себя с враждебной критикой, Массне дал образец безупречного письма, умея сочетать модернизм с уважением к традициям, тогда как порою достаточно топтать их, чтобы быть возведенным в ранг гениев»³.

Массне «послужил нам ободряющим примером художника, очень французского, которого не могли соблазнить ни феи Рейна, ни сирены Средиземного моря»⁴.

Решительно звучали и последние слова статьи Сен-Санса: «Массне многие подражали; он не подражал никому»⁵.

Ряд метких, верных суждений Сен-Санса о Массне приходится с сочувствием вспоминать и теперь.

В 1912 году во французской прессе, разумеется, прозвучало немало и резких слов по адресу Массне: его охотно упрекали в потакании господствующим вкусам, в отсутствии художественной совести и т. д.⁶

Если же мы обратимся к тогдашней русской прессе, то найдем критику и упреки по преимуществу.

Так, например, В. Держановский в некрологе, посвященном Массне («Музыка», 1912, № 12), отметив дарование и своеобразие его музыки, все же находил, что у Массне лишь «порой сквозь толщу рутин и

¹ Saint-Saëns. Ecole buissonnière, pp. 272—273.

² Там же, стр. 273.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 273—274.

⁵ Там же, стр. 275.

⁶ См., например: Pougin, pp. 136—138.

буржуазного благомыслия проглядывали милые, симпатичные черты изящного, теплого лирика, способные на минуту увлечь и тронуть неподдельной искренностью выражения».

В некрологе «Русской музыкальной газеты» (1912, № 35, за подписью *О. В.*) указывалось на известное родство Массне с Чайковским: «Быть может, эта родственность некоторых композиторских черт и обусловила появление у нас опер Массне именно в период наибольшего увлечения лирическими драмами Чайковского». Однако автор статьи отмечал, что Чайковский глубже и прочувствованнее Массне.

В некрологе «Ежегодника императорских театров» (1912, вып. VII, без подписи) отмечалось, что «у Массне всегда проявляется вкус, иногда чувство, но чаще теплое, чем горячее. Его репертуарные оперы «Манон» и «Таис» грешат слащавостью, хотя мелодичны и нравятся публике, романсы его эффектны и общедоступны».

Обстоятельную статью посвятил Массне Гр. Тимофеев (журнал «Русская мысль», 1912, кн. XII). Он указал на всемирную славу и редкую популярность Массне, отметил привлекательные качества его как человека доброго и сердечного.

Но Тимофеев писал и о «прилизанности», «бесцветности», «приторной слащавости», выступающих в музыке Массне. Признавая большое мастерство композитора и прекрасное знание им театра, Гр. Тимофеев в дальнейших оценках все время колебался между похвалами и порицаниями. Статья заканчивалась словами: «Он слишком имел в виду вкусы и настроения массы. Он хотел нравиться. И, отражая в своей музыке, в сущности, вкусы, чувства, идеалы массы французской буржуазии, он этого достиг. Не в этом ли и секрет его громадной популярности на родине?»

Если Гр. Тимофеев все же выказывал некоторое сочувствие к Массне, то приговор весьма влиятельного тогдашнего критика В. Г. Каратыгина, симпатизировавшего модернизму, оказался вовсе холодным, пре-

небрежительным. В небольшом некрологе «Массне» (журнал «Аполлон», 1912, № 7) Каратыгин, указав на широкую известность музыки Массне, решительно отпарировал этот факт словами: «Но великая прижизненная популярность — вещь двусмысленной ценности. Она гораздо чаще является показателем дешевости искусства, чем его действительного величия. Такова и деятельность Массне».

Далее, признавая поневоле и талант Массне, и присущие ему «большую живость фантазии», «свободную технику», наличие «не лишенных изящества» страниц, Каратыгин утверждал, что «творчество Массне есть прежде всего творчество для толпы», а «толпа падка на дешевку». При этом Каратыгин не скупился на резкие и насмешливые определения. В конце некролога он спрашивал и отвечал: «На много ли лет искусство Массне переживет его самого? Не думаю». Но Каратыгин оговаривался, что «некоторые, наименее неприятные вещи Массне, как его «Манон» или «Вертер», имеют все шансы еще некоторое время продержаться в репертуаре европейских театров».

Ныне, более чем пятьдесят пять лет спустя, у нас есть возможность судить о творчестве Массне гораздо объективнее и беспристрастнее. Время доказало большую жизненность его искусства, а наступление модернизма в последние десятилетия заставило по контрасту многих резких критиков Массне пересмотреть их позиции.

Так, например, Э. Вюйлермоз, который, как мы видели, безжалостно высмеивал Массне в последние месяцы его жизни, много лет спустя писал о творчестве Массне с большим уважением, отмечая силу его индивидуальности, высокое мастерство и взыскательность вкуса. В конце своей статьи он приглашал любителей театра «отдать полную справедливость великому музыканту, которого слишком часто третировали с несправедливым презрением».¹

¹ «Hommage à Massenet», p. 73.

Жак Шайе, видный деятель современной французской музыки, признался, что людям его поколения в юности имя Массне «внушало отвращение», тогда как ныне думается, что и завтра оперный композитор сможет у Массне поучиться...¹

Советский слушатель, как уже говорилось, также утвердил ценность искусства Массне, тогда как советское музыкознание осталось в долгу перед ним, не освободившись от ряда односторонних суждений. Надо думать, что в будущем они отпадут и творчество Массне получит справедливую оценку, чуждую как принижения, так и идеализации. Попробуем наметить некоторые контуры такой оценки.

Сильными противоречиями было отмечено мировоззрение Массне.

Политические взгляды его не отличались определенностью и выработанностью, в них, безусловно, было немало обывательского, типической боязни крайностей. Весной 1895 года он говорил своим ученикам: «...я очень люблю Республику, но я не люблю республиканцев, среди них всегда есть такие, которые хотят быть более передовыми, чем другие, — вслед за радикалами крайнее левое крыло, социалисты...»²

О буржуазности искусства Массне, как мы видели, писалось много. Аналогичные суждения можно найти и в советской музыковедческой литературе. Так, скажем, в книге К. Нефа — Б. Асафьева «История западноевропейской музыки» Массне охарактеризован как «выразитель оперных вкусов буржуазного Парижа в течение ряда десятилетий»³. В книге М. Друскина «История зарубежной музыки второй половины XIX века» читаем: «Массне изображал женщину своего, буржуазного круга и с большим

¹ «Hommage à Massenet», p. 45.

² Ch. Koechlin. Souvenirs de la classe Massenet, запись 29 марта 1895 года.

³ К. Неф История западноевропейской музыки. М., 1938, стр. 243

художественным совершенством характеризовал ее внутренний мир»¹.

Что же, буржуазные идеи и тенденции действительно сыграли очень заметную роль в жизни и творчестве Массне. Он сформировался в годы Второй империи, когда буржуазные импульсы французской культуры были необыкновенно сильны. Стремления Массне к успеху и славе волей-неволей постоянно опирались на закон купли-продажи в буржуазном обществе, на закон спроса и предложения, на следование моде. Массне, с одной стороны, пренебрегал требованиями аристократического искусства для избранных, он пробивался вперед и вперед посреди сутолоки притязаний и честолюбий. С другой стороны, Массне не отдал себя верному служению искусству сознательно и последовательно демократическому.

Но всегда следует помнить о «лучшем» и «худшем» Массне, о том, что в его музыке было создано потребностями сердца и что возникло в результате множества попыток быть «всесильным». Дистанция между тем и этим оказывалась у Массне разительнее, чем у многих других композиторов. Уж слишком непосредственно, по-детски наивно хотел он успехов, славы, обожания, восхищения. Но часто и часто не получал того, что хотел, потому что самые громкие аплодисменты премьер не могли, конечно, заменить отрадного сознания искренности сочиненного.

Никак нельзя забыть, что Массне в юности и молодости прошел трудную школу нужды и широко соприкасался с демократическими слоями Парижа. Будь он в дальнейшем художником начисто буржуазным — его музыка никогда не завоевала бы в своих лучших образцах такого широкого признания и такой сердечной любви слушательских масс. Назвать, скажем, Манон и де Гриё или Вертера и Шар-

¹ М. Друскин История зарубежной музыки второй половины XIX века. М., 1963, стр. 61.

лотту буржуазными героями — значит еще ничего не объяснить в их сущности.

Конечно, демократизм лучших произведений Массне не был ни революционным, ни даже последовательно прогрессивным. Но это был все же демократизм, способный воплощать и передавать волнения, страсти, радости и скорби, надежды и мечты, свойственные многим и многим людям. И если бы мы осудили Массне, то пренебрегли бы живыми, естественными интересами и переживаниями очень широких кругов публики¹.

И если идеал счастья, благополучия как у самого Массне, так и у его героинь и героев не выходил за пределы буржуазного общества, не становился революционным, — это не отнимало у него истинных, ценных черт сердечности, теплоты, трогательности.

Мировоззрение Массне довольно причудливо и капризно сочетало очень материалистическую любовь к прелестям жизни с чертами спиритуализма.

В своих «Посмертных мыслях» (см. выше) Массне написал, что «душа переживает тело»², и вряд ли эти слова были случайным выражением. Без элементов спиритуализма не было бы ораторий Массне и ряда моментов его опер. Но важно все же, что спиритуалистические вдохновения композитора не оказались лучшими — в них всегда выступало что-то, ведущее к худосочности образов. И, напротив, Массне оживал, когда имел возможность стать по-земному мечтательным и чувственным³.

¹ Жан Майяр метко писал, что «Массне имел редкую привилегию слышать свою музыку напеваемой с одинаковым удовольствием как светскими женщинами, так и самыми скромными цветочницами» («*Notpage à Massenet*», p. 58). Справедливо и замечание Жана Мартинона, что почитатели Массне относятся к «большой публике» всех классов общества (там же, стр. 60).

² *Mes souvenirs*, p. 291.

³ О противоречии чувственного и спиритуалистического в мировоззрении Массне написано немало. Сошлемся для примера на некоторые фрагменты: Jullien, 1892, p. 375; Imbert, p. 167—168, 260; Solenière, p. XXIII; Schneider, 1926, p. 256; В г у г, p. 87

Показательно в данном плане высказывание Массне: «Быть артистом¹ — значит быть поэтом, поддаваться всем вдохновенным впечатлениям искусства и природы, любить, страдать, одним словом, — жить. Создавать художественное произведение еще не значит быть артистом. Прежде всего артист должен чувствовать красоту во всех ее проявлениях, подчиняться ее чарующему влиянию и уметь наслаждаться ею. Сколько великих живописцев и знаменитых музыкантов не были никогда настоящими артистами!»²

Гедонизм — важная существенная черта мировоззрения и мироощущения Массне. Следует, конечно, помнить, что гедонизм, призыв к наслаждению всегда был силен во французском искусстве. Вряд ли мы упрекнем Ж.-Ж. Руссо, определившего в своем «Музыкальном словаре» музыку как искусство, долженствующее быть «приятным слуху».

Но, разумеется, французское искусство никак нельзя ограничить гедонизмом — в нем было всегда очень много волевого, смелого, возвышенного, героического. Мы видели выше, что выражение этих качеств французского духа удавалось Массне гораздо хуже и более внешне, чем выражение веселья, жизнерадостности, нежности, ласки, мечтательности, кокетства.

Одними из главных черт личности Массне были неустойчивость, подвижность эмоций, очень большая впечатлительность. Поэтому он был готов даже в зените своей славы жестоко и опасно сомневаться в успехе новой оперы или с исключительной силой (вплоть до слез) реагировать на порицающую критику. Тем более ценно, что искусство Массне, нервное и трепетное, все же сохранило в большинстве своих лучших проявлений гармоничную сдержанность, стройность. Это то, что Э. де Соленьер изящно назвал «ионическим ароматом» музыки Массне³.

¹ Здесь «артист» в смысле «художник» (Ю. К.).

² Автобиографические заметки (СПб., «Театральная газета», 1893, № 25).

³ Solenière, p. XXIII.

Впечатлительность Массне (равно как и его потребность фиксировать возникающие мысли) сказались также в обычае делать ряд заметок на полях рукописей партитур в процессе их создания. Тут фиксировались: погода, характер восхода солнца, семейные события, успешность работы, даже... качество обеда. Попадаются и иронические заметки, например: «Национальный праздник, 14 июля 83, 6 часов утра. Слышу все музыкантские воинские части, отправляющиеся на парад. Сколько шума... зря!»¹.

Массне, как мы видели, чрезвычайно любил веселое. В его пристрастии к анекдотам, каламбурам, в его умении заразительно, по-мальчишески смеяться, а равно и в добродушии, внимательности, вежливости, любезности сказывалась щедрость натуры. И если он умел бывать также едким, насмешливым, ироничным (преимущественно в целях самозащиты), то это не сделало его зоилом и интриганом: лучшие стороны характера торжествовали над слабостями. Неприкосновенность своей личной жизни Массне охранял самым решительным образом, и любая, даже самая незначительная нескромность журналиста или репортера вызывала безмерное возмущение композитора.

Примечательно сочетание чувствительности и впечатлительности Массне с исключительной организованностью. Он был точен, как часы, и в деловых связях, и в распорядке собственной жизни.

Огромная работоспособность Массне чрезвычайно способствовала его творческим успехам. Многих приводила в совершенное изумление композиторская техника Массне. Он постоянно сочинял без помощи инструмента, мог работать в неблагоприятной обстановке и обдумывал все детали сочинения так тщательно, что, например, сдавал партитуры в печать, не нуждаясь в проверке их реального звучания. За такой «легкостью» стоял огромный труд, колоссальный опыт. Порою было немало эскизов, сочинения

¹ В г у г, р. 90.

отлеживались и долго обдумывались. В конце концов Массне мог писать их партитуры набело, с превосходной аккуратностью и чистотой. И тут он любил красоту и удобство. Пользовался специально заказанной бумагой превосходного качества и очень большого формата (она получила название «бумаги Массне»). Стремился к максимальной опрятности каждой страницы. Ныне семьдесят шесть больших томов его рукописных партитур радуют глаз четкостью и уверенностью почерка, красивыми переплетами и разноцветными этикетками¹.

Уверенности композиторской техники Массне способствовали не только превосходно развитый внутренний слух и непрерывно расширяющийся опыт, но и то обстоятельство, что в своей музыке Массне, хотя и будучи весьма изобретательным, не рисковал необычностью. Очевидно, особый склад ума, очень наблюдательного, позволил Массне накопить в сознании громадное число музыкально-образных представлений. А ресурсы его комбинирующей фантазии были чрезвычайно велики и широки.

При просмотривании огромного количества сочиненной Массне музыки всегда поражает отсутствие перепевов. Чуть ли не в каждой опере Массне находил новый строй и склад. Но, к сожалению, этот строй зачастую создавался умозрительно, лишь совокупностью представлений, но не переживаний. Демон универсализма постоянно и пагубно искушал Массне, а композитор служил этому демону всеми силами своего превосходного мастерства, тогда как круг его подлинных переживаний, ощущений и впечатлений был сравнительно узким, и только в этом круге имелась возможность создания истинных шедевров.

Крайне беспокойный и непостоянный в выборе сюжетов (от Шекспира до Жюль Клареси и от рыцарских романов до произведений Доде и Флобера), а равно и жанров оперного спектакля (от «трагиче-

¹ См. Bouvet, pp. 60—61.

ской оперы» до «высокого музыкального фарса», от «миракля» до оперетты), Массне лишь временами полностью находил себя, но затем снова бросался в безрассудные поиски...

Противоречия природы Массне проявились во всех сторонах его творчества. Особенно важно понять, что эти противоречия выразили не только личные качества, но и историческую переходность музыки Массне.

Мелодия была одной из самых сильных сторон этой музыки. Об ее своеобразии писали много и часто, находя порою меткие образные определения. Ксавье Леру, например, отметил, что оригинальная фраза Массне, «ласкающая и гибкая, плененная своей томной гармонией, колыхается, как волна, и, как волна, возрождается и умирает в легкой пене»¹. Чаще всего отмечали гибкость «мелодической речи» Массне, сочетающей декламационность с напевностью. Мелос Массне очень чутко следует за текстом и превосходно передает быстрые переходы от сосредоточенности или нерешительности к эмоциональным порывам. При этом ариозно-тематическое начало (по сравнению, скажем, с Гуно), безусловно, разрушается, четкость и определенность мелодических контуров ослабевают. Но дробление мелодики звучит очаровательно, ее «руины» так красивы, что ими можно залюбоваться. Вершина этого стиля — в «Размышлении» из «Таис», где настоящей, крепкой мелодической структуры вовсе нет (она расплывается в капризных линиях), но где тем не менее все напевно. Именно Массне как мелодист составил историческое переходное звено от ариозности Гуно к мелодическому речитативу Дебюсси.

Там же, где мелодика Массне не оживлена непосредственностью и трепетностью переживаний, она становится формальной, интонационно пресной — именно это, главным образом, погубило целый ряд его опер.

¹ Mes souvenirs, p. 9.

Ритм — очень сильная сторона музыки Массне. Изобретательность его поистине поразительна. Но опять-таки, только фиксируя живость или каприз переживания, ритм становится действительно одухотворенным. В ряде других случаев он лишь формально активен, стимулируя ход или разнообразие оперного действия. Порою же Массне злоупотребляет ритмическими эффектами, поддерживая угасающую жизнь интонаций, «гальванизируя» их¹.

Массне был тонким и взыскательным мастером гармонии, хотя и остался в умеренных границах гармонического новаторства. «Освобождая» гармонические краски, культивируя зыбкие «пятна» аккордов, он в очень многом предварил ранние опыты Дебюсси. Но развитию импрессионистского колорита у Массне препятствовала его упорная любовь к четким кадансам (особенно доминантовым). Уклоняясь на гриппики манящих гармонических блужданий, Массне словно бы опасался их зыбкости и спешил обрести твердую почву. Интерес Массне к ладовым краскам, к интервальным и аккордовым наслоениям постоянно и решительно умерялся осторожностью. Та же музыка Массне, которая была «сочинена», а не вылилась из души, отличалась чаще всего бесколоритностью гармонического языка.

Лишь в некоторых своих сочинениях Массне уделил специальное внимание полифонии. Однако его прекрасная контрапунктическая техника сказалась косвенно повсюду в пластичности голосоведения.

Оркестровка Массне была подчинена основным качествам и тенденциям его творчества. Она могла быть очень тонкой, но нередко становилась суммарной и шумной — когда муза композитора отступала в тень перед его честолюбивыми амбициями. Впрочем, оркестр инструментальных композиций Массне заметно уступает оркестру его оперных и ораториальных сочинений. Именно задача сопровождения го-

¹ Среди ритмических «манер» Массне напомним не слишком оправданное пристрастие к сложным трехдольным метрам.

лосов порождала в оркестре Массне богатство и разнообразие средств — то очень скромных, то широковещательных. Как будто певческие голоса вдохнули в инструменты оперного оркестра Массне особый колорит, осязаемый и в аккомпанементе сольному пению, и в тонко рассчитанных сопровождениях виртуозно-блестящих ансамблей. Массне, как мы видели, очень умело и остроумно пользовался в операх малыми, камерными инструментальными составами, помимо традиционно оперного оркестра. Если же Массне порою злоупотреблял некоторыми эффектами, например кричащими *tutti* или продолжительными тремоло у струнных, то это вызывалось скорее тенденциями самой музыки, чем недостатками оркестровки как таковой.

Чисто оркестровые сочинения Массне, несмотря на всю ловкость инструментовки, обнаруживают какую-то нормативность колорита. В них особенно заметны нехватки тонких переходов, полутонов, а равно и склонность к форсированию звучности, к угловатости тембровых сопоставлений, к известной назойливости приемов.

Наряду с операми, ораториями, кантатами, оркестровыми сюитами Массне припомним вновь и его романсы, ныне незаслуженно полузабытые. Наличие в них эмоциональных полюсов — от эффектной эстрадности до изысканной камерности — вновь указывает на переходный исторический характер искусства Массне: недаром Дебюсси так ценил в нем тихое, вкрадчивое и так уверенно отвергал шум, крик, жестикуляцию.

Интонационные фонды музыки Массне, как мы видели, были разнообразными. Они включали и различные слои фольклора (впрочем, обычно взятого в плане интонационных «примет», а не в полноте народности), и стилистические элементы разных эпох, и переработанное (порою очень сознательно) наследие тех или иных композиторов.

Видя черты формирующегося импрессионизма в музыке Массне, мы должны не менее ясно видеть и

созревающие черты противоположного ему неоклассицизма, представленные культивированием традиций старинной французской музыки, Генделя, Моцарта, Баха и др. Неоклассицизм, естественно, стал для позднего Массне единственным сильным средством противодействия импрессионистским крайностям — ведь овладеть строем народного искусства, методом последовательного реализма Массне не мог. Кстати сказать, не будем игнорировать ценных творческих намерений позднего Массне. Так, например, композитор, написавший сцену смерти Дон-Кихота, был в образных своих принципах гораздо ближе к кучкистам (и даже к Мусоргскому), чем автор «Манон» и «Вертера». Но растущая (в некоторых случаях!) глубина позднего Массне¹ не возмещала ослабления его эмоциональности. Эмоциональность в музыке, как известно, незаменима!

Творчество Массне продолжалось около полустолетия, но лучший его период совпадает с эпохой 1872—1904 годов. В 1872 году был поставлен «Дон Сезар де Базан», в 1902 — «Жонглер богоматери».

Связь творчества Массне с указанной эпохой многозначительна.

В. И. Ленин в статье «Исторические судьбы учения Карла Маркса», деля всемирную историю с 1848 года до современности (статья была написана в 1913 году) на три периода, писал: «Второй период (1872—1904) отличается от первого «мирным» характером, отсутствием революций. Запад с буржуазными революциями покончил. Восток до них еще не дорос»².

Жозе Брюир, автор неоднократно упоминавшейся монографии о Массне, называет его в подзаголовке «музыкантом прекрасной эпохи». В конце своей монографии он говорит по поводу смерти Массне, что в 1912 году «мир проживал свое предпоследнее прекрасное лето», скользил к «безумной эпохе»³. Ана-

¹ Ее можно заметить и в его операх на античные сюжеты.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. пятое, т. 23, стр. 2.

³ В г и у г, р. 119.

логично выразился несколько раньше и Рене Бертелло, назвав Массне выразителем «прекрасной эпохи», он заметил, что, несмотря на свои беды, она представляется ныне потерянным раем¹.

И Бертелло и Брюир со своих позиций поисков «золотого века» в буржуазном обществе констатировали то же, на что с совсем иных позиций научного предвидения революции и веры в нее указал В. И. Ленин.

«Мирный» период и определил собою очень многое в искусстве Массне, еще далеком от позднейших могучих социальных потрясений и поэтому особенно склонном к ласковой мечте о прекрасном, счастливом, идиллическом, к веселью и шутке.

Время доказало не только ограниченность, но и жизненность такого искусства.

Хочется вспомнить слова о Массне, сказанные Франсисом Пуленком, композитором нашей современности: «Каждый французский музыкант имеет немного Массне в своем сердце, так же как каждый итальянец — частицу Верди и Пуччини»².

Можно очень расширить смысл этих справедливых слов. Отклик на музыку мыслим лишь при наличии душевной близости. А музыка Массне продолжает находить отклики во всем мире. Она дорога и советской культуре. Принося с собою сердечность и непосредственность, веселье и живость, мечтательность и веру в силу любви, эта музыка еще долго будет привлекать и волновать слушателей, воспитывая в них хорошие, светлые, гуманные чувства.

¹ См. René Berthelot, цит. изд., стр. 46.

² Вгуг, р. 6.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

Годы	Жизнь	Творчество
1842	12 мая—рождение в Монто (около Сент-Этьенна)	
1848	В начале года — переселение семьи Массне в Париж. 24 февраля — начало занятий Жюля игрой на фортепиано.	
1853	10 января — М. принят в Консерваторию (класс А. Лорана — фортепиано). 28 июня — поступление в класс О. Савара (сольфеджио). Похвальный лист третьей степени (сольфеджио).	
1854	Похвальный лист третьей степени (фортепиано).	

Годы	Жизнь	Творчество
1855	В Шамбери. Летом — бегство в Париж. Возобновление занятий в Консерватории.	
1856	Похвальный лист первой степени (фортепиано).	
1859	Первая премия (фортепиано).	
1860	17 января — М. принят в класс Анри Ребера (гармония). Похвальный лист первой степени (гармония). Поступление в класс Ф. Бенуа (орган).	
1861	21 ноября — поступление в класс А. Тома (композиция).	Концертная фантазия на темы «Пророка» Мейербера.
1862	Вторая премия по контрапункту. Участие в конкурсе на Римскую премию.	Кантата «Луиза из Мезьера» (текст Э. Моннэ).
1863	1 января — смерть отца в Ницце. Первая премия по контрапункту. Большая Римская премия. Отъезд в Италию.	Кантата «Давид Риццио» (текст Гюстава Шуке). Большая концертная увертюра. Реквием.
1864	По дороге в Италию свидание с матерью в Бордигере. Генуя, Ми-	

Годы	Жизнь	Творчество
	лан, Верона, Венеция, Падуя, Флоренция и др. города. Рим.	
1864— 1865	Жизнь в Риме. Любовь к Н. де Сент-Мари. Поездки по Италии (Неаполь — весной 1865 г.)	Первая сюита для оркестра. Симфоническая сюита «Помпейя».
1865	17 декабря — отъезд из Рима. Поездки по Италии, Германии и Австро-Венгрии.	
1866	В начале года — возвращение в Париж. 8 октября — женитьба на Н. де Сент-Мари (Авон). Начало знакомства с поэтом А. Сильвестром.	24 февраля — первое исполнение симф. сюиты «Помпейя». Романсовый цикл «Апрельская поэма» (слова А. Сильвестра). «Этюды стиля и ритмов» для ф-п (10 пьес).
1867		24 марта — первое исполнение Первой сюиты для оркестра. 3 апреля — премьера оперы «Двоюродная бабушка» (либр. Ж. Адени и Ш. Гранвалле) в театре Комической Оперы.
1868	Весна — рождение дочери. Знакомство с Ж. Гартманом.	
1869		Участие в конкурсе (опера «Кубок Фульского короля»). Работа над оперой «Манфред».
1870	М. — доброволец национальной гвардии.	Соч. оперы «Медуза». Работа над оперой «Тамплиеры».

Годы	Жизнь	Творчество
1870— 1871		Сочинение симфонии.
1871		Романсовый цикл «Поэма воспоминаний» (слова А. Сильвестра). Романсовый цикл «Октябрьская поэма» (слова П. Коллена). 26 октября — первое исполнение Второй сюиты для оркестра («Венгерские сцены»). Осень — сочинение Четвертой сюиты для оркестра («Живописные сцены»). Дуэт на слова П. Верлена «Белый месяц».
1872	Апрель — Массне получает от Министерства просвещения 500 франков, как помощь для публикации оркестровых сюит.	26 мая — первое исполнение Интродукции и вариаций для 10 инструментов. 30 ноября — премьера оперы «Дон Сезар де Базан» (либретто Шантепи) в театре Комической Оперы. Декабрь — соч. музыки к «Эриниям» Леконта де Лиля.
1872— 1877		Сочинение оперы «Король Лахорский».
1873		6 января — премьера музыки к «Эриниям» Леконта де Лиля (Одеон). Увертюра «Федра». 11 апреля — первое исполнение оратории «Мария Магдалина» (либретто Луи Галле). 13 ноября — первое исполнение Третьей сюиты для оркестра («Драматические сцены» — по Шекспиру).
1874		Издан романс «Серенада прохожего» на сл. Ф. Коппе. Романсовый цикл «Пасторальная поэма» (слова Флюриана и А. Сильвестра).
1875	18 марта — смерть матери.	18 марта — первое исполнение мистерии «Ева» (слова Луи Галле).

Годы	Жизнь	Творчество
1876	26 июля — получение звания кавалера ордена Почетного легиона.	Окончательная редакция и первое исполнение Пятой сюиты для оркестра («Неаполитанские сцены»).
1877		27 апреля — премьера оперы «Король Лахорский» (либретто Луи Галле) в театре Большой Оперы. «Нарцисс» — для хора и соло с сопровождением фортепиано (слова Поля Коллена).
1878	Поездки в Италию. 7 октября — М. приглашен на должность профессора Консерватории (контрапункт, fuga, композиция). 30 ноября — избран членом Института Франции.	22 августа — окончание оратории «Богородица».
1879	Поездки в Будапешт, Милан, Венецию (на постановки «Короля Лахорского»). Летом — в Пурвиле (оркестровка «Иродиады»).	Весна — романсовый цикл «Любовная поэма» (слова Поля Робике). Сочинение Шестой сюиты для оркестра («Феерические сцены») 7 июня — исполнение «Героического марша Сабади». 19 июля — речь о Ф. Базене.
1880	Получение ордена Академической пальмы. Летом — в Пурвиле (оркестровка «Иродиады»).	27 мая и 3 июня — исполнение оратории «Богородица» под управл. автора (исторические концерты Оперы).
1881	Октябрь — в Брюсселе (показ оперы «Иродиада»).	Романс «Годовщина» (слова А. Сильвестра). Март — первое исполнение Шестой сюиты («Феерические сцены») для оркестра (Лондон). Июнь — романс «Дети» (слова Ж. Буайе).

Годы	Жизнь	Творчество
		19 декабря — премьера оперы «Иро- диада» (либретто П. Милье и Гремона) в Брюсселе. Седьмая сюита для оркестра («Эль- засские сцены»).
1882	Летом — в Гааге (сочинение оперы «Манон»).	19 марта — первое исполнение Седь- мой сюиты («Эльзасские сцены») для оркестра (Лондон).
	В Байрейте (ав- густ) — «Парси- фаль» Вагнера. Поездка по горо- дам Германии (Вецлар и др.).	Романсовый цикл «Зимняя поэма» (слова А. Сильвестра). Решение написать оперу «Вертер».
1883		15 июля — окончание оркестровки «Манон».
1884		19 января — премьера оперы «Манон» (либретто А. Мельяка и Ф. Жилля) в театре Комической Оперы. Март — ноябрь — сочинение оперы «Сид».
1885	Август — поездка в Венгрию.	30 ноября — премьера оперы «Сид» (либретто А. Ф. д'Эннери, Луи Галле и Э. Бло) в театре Большой Оперы.
1885— 1886		Сочинение оперы «Вертер».
1886		Романс «Гитара» (слова В. Гюго).
1887	Летом в Швейца- рии (Веве). 31 декабря — полу- чение звания офи- цера ордена Поч- етного легиона.	«Военный парад» для симфоническо- го оркестра.
1887— 1888		Сочинение оперы «Эсklarмонда».
1888	Летом в Швейца- рии (Веве).	Новая оркестровка оперы «Дон Се- зар де Базан».

Годы	Жизнь	Творчество
1889	Знакомство с П. Чайковским, Н. Римским - Корсаковым, А. Глазуновым (Париж).	14 мая — премьера оперы «Эсکلармонда» (либретто Э. Бло и Л. де Грамона) в театре Комической Оперы). Начало сочинения оперы «Маг».
1891		16 марта — премьера оперы «Маг» (либретто Ж. Ришпена) в театре Большой Оперы. Осень — окончание балета «Куранты».
1892		16 февраля — премьера оперы «Вертер» (либретто Э. Бло, П. Милье и Ж. Гартмана) в Вене. 21 февраля — премьера балета «Куранты» (сценарий Ван Дика) в Вене. 2 октября — речь об Э. Мегюле (в Живё). Сочинение оперы «Таис».
1893	Летом — в Авиньоне.	16 января — премьера «Вертера» в Париже (театр Комической Оперы). Лето — сочинение оперы «Наваррка».
1894		16 марта — премьера оперы «Таис» (либретто Л. Галле) в театре Большой Оперы. 8 мая — премьера оперы «Портрет Манон» (либретто Ж. Буайе) в театре Комической Оперы. 20 июня — премьера оперы «Наваррка» (либретто Ж. Клареси и А. Кэна) в Лондоне (театр Ковент-Гарден).
1895	Летом — в Ницце и в Италии. 31 декабря — получение звания Командора ордена Почетного легиона.	Окончание оперы «Золушка».
1896	М. оставляет профессуру в Консерватории. Летом — в Оверни.	Сочинение оперы «Сафо».

Годы	Жизнь	Творчество
1897		<p>Фантазия для виолончели с оркестром. Горжественный марш для оркестра (?). 27 ноября — премьера оперы «Сафо» (либретто А. Кэна и А. Бернеда) в театре Комической Оперы.</p>
1897— 1899		<p>Сочинение оратории «Обетованная земля».</p>
1899	<p>Покупка замка в Эпревиле (около Фонтенбло). Декабрь — получение звания высшего офицера ордена Почетного легюна.</p>	<p>24 мая — премьера оперы «Золушка» (либретто А. Кэна) в театре Комической Оперы. Увертюра «Брюмер».</p>
1899— 1900		<p>Сочинение оперы «Жонглер богоматери».</p>
1900		<p>15 марта — первое исполнение оратории «Обетованная земля».</p>
1901		<p>20 ноября — премьера оперы «Гризелидис» (либретто А. Сильвестра и Э. Морана) в театре Комической Оперы.</p>
1902		<p>18 февраля — премьера оперы «Жонглер богоматери» (либретто М. Ленна) в Монте-Карло. Концерт для ф-п. с оркестром.</p>
1903		<p>7 марта — речь о Берлиозе (в Монте-Карло).</p>
1904		<p>4 февраля — премьера балета «Цикада» (сценарий А. Кэна) в театре Комической Оперы.</p>
1905		<p>14 февраля — премьера оперы «Керубино» (либретто А. Кэна и Ф. де Круассе) в Монте-Карло.</p>
1905— 1906		<p>Сочинение оперы «Тереза».</p>

Годы	Жизнь	Творчество
1906		31 октября — премьера оперы «Ариадна» (либретто К. Мендеса) в театре Большой Оперы.
1907		7 февраля — премьера оперы «Тереза» (либретто Ж. Клареси) в Монте-Карло.
1908		13 февраля — премьера балета «Тореро» (сценарий Р. Могара) в Монте-Карло.
1909		5 мая — премьера оперы «Вахх» (либретто К. Мендеса) на сцене театра Большой Оперы.
1910	Ухудшение здоровья (операция).	24 февраля — премьера оперы «Дон-Кихот» (либретто А. Кэна) в Монте-Карло.
		15 сентября — речь на похоронах Э. Фремье.
		25 октября — речь на заседании пяти академий Института Франции.
		5 ноября — речь на заседании Академии изящных искусств.
1911		Сочинение оперы «Рим».
		12 февраля — начало публикации Воспоминаний М.
1912	13 августа — смерть М. в Париже. 17 августа — похороны в Эгревиле.	17 февраля — премьера оперы «Рим» (либретто А. Кэна) в Монте-Карло

ГЛАВНЕЙШАЯ ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА О МАССНЕ

I. НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- Клод Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы. М.—Л., 1964.
- В. Держановский. Ж. Массне (некролог).— «Музыка», 1912, № 88.
- М. Друскин. История зарубежной музыки второй половины XIX века. М., 1963.
- В. Г. Каратыгин. Массне (некролог).— Журнал «Аполлон», 1912, № 7.
- Ц. Кюи. «Вертер» — лирическая драма Массне.— «Новости и биржевая газета», 22 января 1896 года (Ц. А. Кюи. Избранные статьи. Л., 1952).
- Ж. Массне. Как я сделался музыкантом? («Театральная газета». СПб., 1893, № 25).
- О. В. Жюль Массне (некролог).— «Русская музыкальная газета», 1912, № 35.
- Ж. Тьерсо. Ж. Массне (в книге «Французская музыка второй половины XIX века». М., 1938).
- Григорий Тимофеев. Жюль Массне («Русская мысль», 1912, книга XII).

Кроме того, ряд высказываний Б. Асафьева, Ж. Бизе, Д. Верди, А. Глазунова, В. Каратыгина, Ц. Кюи, Г. Лароша, А. Онеггера, А. Оссовского, С. Прокофьева, Н. Римского-Корсакова, В. Стасова, П. Чайковского, Ф. Шаляпина, Д. Энеску и др.

II. НА ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

- R. Berthelot. Il y a cinquante ans, mourait... «monsieur» Massenet («Musica», 1962, № 103).
- A. Boschot. Bruneau et Massenet («Le Menestrel», 1937, № 7).
- A. Boschot. Massenet. («Portraits de musiciens». Paris, 1946).

- C. h. B o u v e t. Massenet. Paris, 1929.
- A. B r u n e a u. Massenet. Paris, 1935.
- A. B r u n e a u. Musiques d'hier et de demain. Paris, 1900.
- J. B r u y r. Massenet. Musicien de la belle époque. Lyon, 1964.
- A. C o q u i s. J. Massenet. Paris, 1965.
- M. F l e u r e t. Promenade musicale en Auvergne, Forez et Vivarais avec Chabrier, Massenet, d'Indy et quelques autres... («Musical», 1963, № 106, Janvier).
- «Hommage à Massenet». Avon, 1962.
- H. I m b e r t. J. Massenet («Profils d'artistes contemporains». Paris, 1897).
- A. J u l l i e n. Musiciens d'aujourd'hui. Paris, 1892.
- A. J u l l i e n. Musiciens d'aujourd'hui. Deuxième série. Paris, 1894.
- C. h. K o e c h l i n. Souvenirs de la classe Massenet («Le Ménéstrel», 1935, № 10—12).
- J. M a s s e n e t. Mes souvenirs (1848—1912). Paris, 1912.
- A. P o u g i n. Massenet. Paris, 1914.
- H. P r u n i è r e s. Massenet («Silhouettes» — «La Revue musicale», 1926, № 6).
- E. R e y e r. Quarante ans de musique. Paris, 1910.
- C. S a i n t - S a è n s. J. Massenet («Ecole buissonnière», Paris, 1913).
- L. S c h n e i d e r. Massenet. Paris, 1908.
- L. S c h n e i d e r. Massenet. Paris, 1926.
- E. d e S o l e n i è r e. Massenet. Etude critique et documentaire. Paris, 1897.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аббиати (Abbiati) Ф. — 163
 Адан А. — 23
 Адени Ж. — 37, 234
 Альберт I (Гримальди О. Ш.),
 князь Монако — 183, 185,
 187
 Ангулемская, герцогиня — 13
 Андреев В. В. — 11, 146
 Арбан И. — 35
 Арбель Л. — 200
 Армэнго Ж. — 32, 46
 Арривабене О. — 87
 Аршэмбо — 93
 Асафьев Б. В. — 221, 241
- Базен Ф. — 78, 81, 236
 Байрон Дж. — 41
 Балло М. — 212
 Банвиль Т. де — 52, 60
 Барби А. — 201
 Бауэр А. — 142, 153
 Бах И. С. — 148, 209, 217, 230
 Беллег К. — 76, 140, 152, 156,
 181
 Белоусова Л. — 157
 Бенуа Ф. — 23, 233
 Берар — 197
 Бергсон А. — 164
 Берлиоз Г. — 22, 26, 27, 29, 35,
 57, 66, 70, 81, 138, 186, 187,
 239
 Бери-Белькур Э. — 174
 Бернед А. — 168, 239
 Бертело (Berthelot) Р. — 78,
 231, 241
 Бертеруа Ж. — 141
 Бертон А. М. — 147
 Бертран — 152
 Бертран П. — 196
 Бетховен Л. ван — 16, 90, 112,
 148, 209
 Бизе Ж. — 6, 40, 42, 48, 49, 50,
 58, 59, 60, 62, 63, 78, 81, 103,
 108, 115, 168, 194, 216, 241
- Бло Э. — 108, 118, 137, 237, 238
 Бовуар де — 71
 Бодлер Ш. — 26
 Бойто А. — 163
 Боккаччо Дж. — 180, 181
 Бородин А. П. — 81
 Бошо (Boschot) А. — 38, 39,
 216, 241
 Бронфин Е. — 202
 Брюир (Bruyr) Ж. — 13, 17, 28,
 58, 62, 74, 75, 98, 99, 101,
 111, 122, 137—139, 149, 155,
 168, 169, 179, 188, 194, 196,
 207, 210, 223, 225, 230, 231,
 242
 Брюно (Bruneau) А. — 38, 48,
 77, 79, 136, 148, 153, 161,
 169, 172, 173, 175, 176, 200,
 215, 216, 242
 Буайе Ж. — 93, 159, 236, 238
 Буальдьё Ф. А. — 37
 Буве (Bouvet) Ш. — 12, 14, 18,
 36, 41, 147, 162, 212, 214,
 226, 242
 Букэ М. — 212
 Бурбоны — 12, 13
 Бурже П. — 134
 Буше Ф. — 216
 Бюссер А. — 188
- Вагнер Р. — 22, 27, 47, 66, 90,
 108, 112, 117, 125, 137, 138,
 139, 140, 144, 147, 158, 195,
 196, 201, 202, 237
 Вакареско Е. — 141
 Валлес Ж. — 19, 69
 Ван Дик Э. — 119, 144, 238
 Ватто А. — 216
 Вебер Ж. — 155
 Вебер К. — 62, 112, 209
 Везендонк М. — 137
 Векерлен Ж. Б. — 65
 Верди Дж. — 87, 121, 162, 163,
 231, 241

- Верлен П.— 39, 43, 164, 212, 235
 Верн Ж.— 84
 Виардо П.— 57, 95, 135
 Видаль П.— 148
 Вильдер В.— 86, 142
 Виноградский А. Н.— 162
 Вокорбей О.— 85
 Вольтер Ф. М.— 211
 Вольф А.— 36
 Вюйлермоз Э.— 210, 220
- Гайдн Й.— 148, 217
 Гайяр — 152
 Галеви Ф.— 96
 Галле Л.— 45, 55, 56, 64, 66,
 71, 108, 151, 235—238
 Ганслик (Hanslick) Э.— 46, 74,
 99, 111, 112, 120, 145
 Гарден М.— 193
 Гарнье Ш.— 25, 68
 Гартман Ж.— 38, 51, 56, 57, 60,
 77, 84, 117, 118, 136, 141,
 234, 237, 238
 Гед Ж.— 68
 Гендель Г. Ф.— 178, 217, 230
 Герольд Ф.— 37
 Гёте В.— 117, 122, 123
 Гиллер Ф.— 20
 Гиро Э.— 38, 46, 86, 141, 179,
 216
 Глазунов А. К.— 10, 134, 135,
 238, 241
 Глюк К. В.— 147, 196, 209
 Годар Б.— 38, 76, 86, 144
 Гозенпуд А.— 153
 Гольдмарк К.— 72
 Гонкур Ж.— 39
 Гонкур Э.— 39, 69
 Горленко-Долина М. — см. До-
 лина М. И.
 Горький М.— 204
 Готье Т.— 84
 Грамон Л. де — 137, 238
 Гранвалле Ш.— 37, 234
 Гранмужен Ш.— 80
 Гремон (псевд.) — см. Гарт-
 ман Ж.
 Гретри А. Э. М.— 147
 Григ Э.— 52, 125, 172, 189
- Гудон Ж. А.— 211
 Гуно Ш.— 6, 22, 26, 27, 37, 40,
 57, 63, 67, 69, 72, 79, 80, 85,
 123, 140, 141, 201, 227
 Гюго В.— 15, 16, 39, 46, 49, 116,
 133, 212, 237
 Гюисманс Ж. К.— 134
 Гюнзбург Р.— 183, 212
- Дебюсси К.— 6, 55, 56, 61, 66,
 68, 81, 91, 92, 93, 106, 108,
 115, 124, 127, 134, 139, 143,
 155, 158, 165, 166, 173, 180,
 181, 188—191, 193, 194, 207,
 208, 215, 216, 227—229, 241
 Делиб Л.— 38, 74, 78, 115, 116,
 135, 140, 141, 145, 201, 216
 Держановский В. В.— 218, 241
 Диаз де ла Пенья Э.— 39
 Диккенс Ч.— 187
 Доде А.— 39, 69, 92, 133, 134,
 164, 165, 168, 173, 174, 226
 Доде Л.— 168
 Долина М. И.— 11, 174
 Домье О.— 26
 Друскин М. С.— 221, 222, 241
 Дьемер Л.— 135, 186, 200
 Дюбуа Т.— 36, 38, 46, 163
 Дювернуа А.— 20
 Дюкенель — 51
 Дюма А., сын — 15
 Дюмануар Ф.— 47
 Дюмениль Р.— 122
 Дюрье А.— 93
- Жедальж А.— 163, 179
 Жером Ж.— 64
 Жилль Ф.— 96, 97, 237
 Жиро — 36
 Жобе-Дюваль П.— 174
 Жонсьер В.— 21, 86
 Жюльен (Jullien) А.— 17, 87,
 99, 111, 119, 139, 142, 143,
 223, 242
- Занардани А.— 84
 Золя Э.— 16, 49, 63, 68, 133,
 165
- Кавайе П. П.— 19
 Кавальери Л.— 187

- Каверо, кардинал — 86
 Каратыгин В. Г.— 205, 219, 220, 241
 Карвальо Л.— 98, 118, 119, 136, 173
 Карре М.— 64
 Кастро Г. де — 108
 Катков М. Н.— 95
 Керубини Л.— 147
 Кёклен (Koeschlin) Ш.— 85, 148, 150, 221, 242
 Клареси Ж.— 159, 197, 214, 226, 238, 240
 Клодион — 217
 Коки (Coquis) А.— 13, 76, 79, 101, 111, 122, 142, 152, 156, 162, 176, 181, 182, 184, 186, 196, 211, 214, 242
 Коллен П.— 43, 76, 235, 236
 Колонн Э.— 61, 63, 92, 95, 135
 Кондратьев Г. П.— 146
 Консидеран В.— 15
 Коппе Ф.— 39, 64, 69, 116, 235
 Корнель П.— 108, 110, 111
 Крейцер Р.— 118
 Круассе Ф. де — 192, 239
 Курбе Г.— 16
 Кэн А.— 159, 164, 168, 175, 187, 192, 203, 204, 209, 212, 238, 239, 240
 Кюи Ц.— 10, 63, 74, 117, 120, 121, 241

 Ла Тур М.— 217
 Лакомб П.— 63
 Лало П.— 79, 95, 184, 210
 Ламартин А.— 167
 Ламурё Ш.— 66, 67
 Ларош Г. А.— 241
 Лафарг П.— 68
 Лафонтен Ж.— 142, 187
 Лев XIII, папа — 77
 Лекок Ш.— 86
 Леконт де Лиль Ш.— 51, 52, 60, 235
 Ленà М.— 183, 214, 239
 Ленин В. И.— 230, 231
 Леонардо да Винчи — 191
 Леонкавалло Р.— 141, 161

 Леру И.— 52
 Леру К.— 148, 212, 227
 Лесюэр Ж. Ф.— 147
 Лист Ф.— 32, 44, 81, 116, 186
 Литольт А.— 62
 Лозанн Ст.— 215
 Лоран А.— 16, 18, 20, 232
 Лоррен Ж. де — 204
 Лоти П.— 69, 76

 Майар Ж.— 223
 Маке Т.— 141
 Малерб Ш.— 119, 138
 Малларме С.— 164
 Мане Э.— 155
 Маньяр А.— 148
 Маргарита, королева — 77
 Маре А.— 99
 Мариво (псевд. Карле де Шамблена) — 217
 Маркс К.— 25
 Мартен П.— 212
 Мартинон Ж.— 223
 Масканьи П.— 161
 Массе В.— 37
 Массне, брат — 19, 211
 Массне, дочь — 38, 77, 212, 234
 Массне, семья — 14, 16, 211
 Массне, сестра — 19, 20, 33
 Массне (урожд. Руайе де Маранкур) А., мать — 13—15, 30, 192, 233, 235
 Массне А., отец — 12, 13, 14, 16, 17, 28, 233
 Маури Р.— 115
 Мегюль Э.— 146, 147, 193, 238
 Мейербер Дж.— 26, 28, 37, 42, 46, 233
 Мекк Н. Ф.— 58, 72, 74
 Мельяк А.— 70, 96, 97, 237
 Мендельсон Ф.— 57, 62, 201
 Мендес К.— 194, 202, 240
 Мессаже А.— 135
 Милье П.— 84, 86, 118, 237, 238
 Мистраль Ф.— 161
 Могар Р.— см. Ротшильд А. де
 Моне К.— 164, 180
 Моннэ Э.— 24, 233
 Мопассан Г.— 69, 133

- Моран Э.—180, 239
 Моро Э.—28
 Моцарт В.—20, 148, 191, 217, 230
 Мошелес И.—20
 Муне-Сюлли Ж.—208
 Мусоргский М. П.—230
 Мюрже А.—15, 27, 70, 97
 Мюссе А.—64, 96, 97, 105, 111, 212
 Наполеон I—12
 Наполеон III—15, 24, 25, 201
 Неф К.—221
 Нозль Э.—177
 О. В.—219, 241
 Обер Д. Ф. Э.—26, 27, 29, 37, 40, 62, 96
 Оллон М. де—149
 Онеггер А.—241
 Орри де Сент-Мари К.—32, 33, 46, 77, 159, 211, 212, 234
 Осман Ж.—24, 25
 Оссиан—129
 Оссовский А. В.—201, 202, 241
 Отран Ж.—117
 Оффенбах Ж.—40
 П.—121
 Павловская Э.—11
 Паганини Н.—111
 Падлу Ж.—22, 36, 42, 43, 56, 57, 70
 Пайен Л.—213
 Палядиль Э.—63
 Пароди А.—209
 Перро Ш.—175, 180
 Перуджино П.—59
 Прево А.—96, 97, 159
 Прево М.—165
 Прокофьев С. С.—121, 241
 Протопопов О.—157
 Прюньер (Prunières Н.) А.—78, 136, 242
 Пужен (Pougin) А.—12, 41, 42, 43, 56, 80, 140, 142, 149, 212, 218, 242
 Пуленк Ф.—155, 231
 Пуччини Дж.—169, 170, 231
 Пьерне Г.—148
 Пювис де Шаванн П.—60, 61, 126
 Пюньо Р.—135
 Рабле Ф.—212, 213
 Равель М.—177, 188, 214
 Рамо Ф.—55
 Расин Ж.—61
 Рафаэль С.—59
 Рахманинов С. В.—172
 Ребер А.—22, 233
 Рейер (Reyer) Э.—34, 37, 55, 57, 85, 86, 98, 99, 111, 119, 134, 139, 140, 142, 178, 242
 Ренан Э.—56
 Ренуар О.—164
 Реньо А.—43, 86
 Реси Р. де—119, 139
 Рикорди Д.—77
 Римский-Корсаков Н. А.—10, 120, 134, 135, 182, 202, 238, 241
 Ришпен Ж.—142, 238
 Робике П.—80, 236
 Роддаз К. де—144
 Роден О.—164
 Роллан Р.—165
 Ропарц Г.—148
 Россини Дж.—217
 Ростан Э.—208, 209
 Ротшильд де А. (псевд. Могар Р.)—202, 240
 Руайе де Маранкур А.—см. Массне А., мать
 Рубинштейн А. Г.—201
 Рубинштейн Н. Г.—11, 95
 Руссо Ж.-Ж.—18, 174, 224
 Рюэльль Ж. Э.—41, 48, 141
 Савар О.—16, 23, 148, 232
 Санд Ж.—34, 111
 Сандерсон С.—137, 139, 146, 151, 152
 Сарду В.—40, 116
 Сафонов В. И.—11, 135
 Сен-Санс (Saint-Saëns) К.—6, 39, 42, 46, 57, 63, 64, 69, 78, 79, 86, 134, 178, 185, 186, 201, 202, 216, 217, 218, 242
 Сервантес де Сааведра М.—203, 204

- Сильвестр А.— 34, 43, 56, 65, 66, 84, 93, 94, 180, 234—237, 239
- Соленьер (Solenière) Э. де — 15, 57, 82, 86, 92, 108, 111, 119, 140, 142, 153, 155, 161, 174, 189, 223, 224, 242
- Спонтини Г.— 147
- Стасов В. В.— 63, 64, 200, 201, 241
- Стасов Д. В.— 200—201
- Стасова П. С.— 63
- Сульт Н. Ж.— 12
- Сюлли-Прюдом — 52, 60, 212
- Талазак — 100
- Танеев С. И.— 59
- Таффанель П.— 67
- Тимофеев Г. Н.— 219, 241
- Толстой А. К.— 59
- Тома А.— 23, 27, 29, 33, 36, 37, 40, 57, 85, 137, 141, 163, 233
- Тьерсо Ж.— 58, 148, 241
- Феликс-Миолан К.— 98
- Фешотт Ж.— 43
- Флёре (Fleuret) М.— 242
- Флобер Г.— 26, 69, 72, 84, 86, 226
- Флориан Ж. П.— 66, 235
- Форе Г.— 46, 135, 150, 196, 207
- Фрагонар Ж. О.— 217
- Франк С.— 46, 66, 69, 82, 134, 150
- Франмениль Л. де — 187
- Франс А.— 69, 134, 151, 152, 154, 165, 198
- Фрежье Э.— 208, 240
- Фромантен Ш.— 149
- Фурко — 153
- Хан Р.— 102, 148, 212
- Хейльбронн (Heilbronn) М.— 98, 100
- Хольмес А.— 38
- Чайковский М. И.— 59, 72, 74, 99, 102
- Чайковский П. И.— 10, 45, 54, 58, 59, 60, 61, 72, 74, 91, 95, 99, 100, 101, 102, 107, 112, 121, 129, 134, 135, 170, 172, 202, 219, 238, 241
- Шабрие Э.— 85, 115, 194
- Шайе Ж.— 221
- Шаляпин Ф. И.— 11, 203, 204, 205, 241
- Шантели — 47, 235
- Шарпантье Г.— 130, 148, 170, 173, 193, 212
- Шевалье — 212
- Шекспир У.— 62, 226, 235
- Шмигт Ф.— 148, 150, 188
- Шнейдер (Schneider) Л.— 7, 14, 16, 19, 21, 30, 34, 36, 37, 41, 57, 79, 81, 84, 93, 118, 169, 178, 188, 202, 214, 223, 242
- Шопен Ф.— 54
- Шоссон Э.— 148
- Шпицмюллер Ж.— 212
- Шуберт Ф.— 13, 148, 172
- Шуданс П.— 65
- Шуке Г.— 28, 233
- Шульгоф Ю.— 17
- Шуман Р.— 18, 54, 57, 125, 127, 148
- Эжель А.— 60, 141, 151, 164, 212
- Эйфель А.— 134, 139
- Эмбер (Imbert) Ю.— 17, 18, 35, 36, 41, 44, 46, 47, 55—57, 79, 82, 94, 108, 119, 139, 142, 152, 162, 174, 223, 242
- Энгельс Ф.— 25
- Энди В. д'— 58, 70
- Энеску Д.— 119, 148, 149, 150, 241
- Эннери А. Ф. д'— 47, 84, 108, 237
- Эредиа Х. М.— 52
- Ястребцев В. В.— 120, 202

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	5
Глава первая. Детство и отрочество. В консерватории	12
Глава вторая. В Риме. Поездки. Первые успехи	30
Глава третья. Усилия и победы	51
Глава четвертая. Путь к славе	71
Глава пятая. Расцвет	96
Глава шестая. Новые попытки	133
Глава седьмая. На склоне	167
Глава восьмая. Последние годы.	192
Заключение	215
Основные даты жизни и творчества	232
Главнейшая использованная литература о Массне	241
Указатель имен	243

Кремлев Юлий Анатольевич

ЖЮЛЬ МАССНЕ

Редактор И. Прудникова. Художник Л. Раппопорт.

Художественный редактор В. Антипов.

Технический редактор Р. Орлова

Корректор А. Каганович

Сдано в набор 6/IX 1968 г. Подписано к печати 27/I 1969 г. А03835
Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Печ. л. 8,25. (Усл. п. л. 13,86) Уч.-изд. л.
12,06 (с вкл.) Тираж 15720 экз. Изд. № 542. Т. п. 68 г. № 470. Зак. 300:
Цена 1 р. 02 к. Бумага № 1.

Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, набережная
Мориса Тореза, 30

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР
Москва, 1-й Рижский пер., 2.