

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ

Сюжеты Писания
в классической
музыке



ЛЯЛЯ
КАНДАУРОВА

Ляля Кандаурова

Библейские мотивы. Сюжеты Писания в классической музыке

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68768412

*Библейские мотивы. Сюжеты Писания в классической музыке / Ляля
Кандаурова: Альпина Паблишер; Москва; 2023
ISBN 9785961484267*

Аннотация

Всемирный потоп и убийство Авеля; пир Валтасара и поклонение волхвов; Крещение Господне и взятие Иерихона – многие из нас привыкли узнавать эти сюжеты, встречая их в изобразительном искусстве, и могут расположить их в хронологии библейских событий... или нет? Эта книга – о музыке, основанной на главных историях из Ветхого и Нового Заветов. Путь читателя будет лежать от Сотворения мира к Страшному суду, а в музыкальной хронологии – от мадригала неизвестного автора XVI в. на слова Песни Песней царя Соломона к сюрреалистическому вокальному циклу XXI в., основанному на американских спиричуэлс.

Таинственный дар – новая жизнь, которую, проснувшись, находит рядом Адам, – пока не названная женщиной. Эти

строки, вновь стремящиеся вверх, проливают на слушателя ещё больше света: гармония впервые приходит к устойчивому, яркому мажору. В этом месте звучит искусно вставленное в песню микроскопическое ариозо, перефразирующее библейские слова Адама во втором лице – «Вот, это кость от кости твоей и плоть от плоти твоей»; торжественное и умиленное, пританцовывающее и восторженное, где нисходящая вокальная и восходящая лютневая линии образуют изящную зеркальную симметрию.

«Библейские мотивы» музыкального журналиста Ляли Кандауровой позволят вспомнить основные сюжеты Библии, а главное – узнать музыку, созданную на их основе композиторами шести столетий. Среди них такие знаменитые авторы, как Стравинский или Брамс, и те, кого, возможно, читателю предстоит открыть для себя, например Иоганн Кунау или Гидеон Кляйн. В книге есть QR-коды – с их помощью можно, не отвлекаясь от чтения, найти и услышать произведения, о которых идет речь.

Мозаика духовных текстов, собственноручно подобранных Брамсом для мотета, составляет род «сюжета». Он стартует без всяких прелюдий, в точке максимального отчаяния: с крика Иова «На что дан страдальцу свет, и жизнь – тем, кому она в тягость?». Выразительные сами по себе, эти слова музыкально осмыслены так, что они звучат очень лично, субъективно: вопрос «зачем» (нем. warum) превращён Брамсом в рефрен, несколько раз прорезающий многоголосную ткань части общим хоровым возгласом.

Холодное и яркое звучание аккордов-гроздьев, исполняемых деревянными духовыми на фоне тихо шевелящейся мглы в басах,

загробный тембр и жреческие возгласы тромбонов, издревле связанных со стихией сакрального, ритуальное бормотание валторн – всё могло быть написано рукой одного-единственного автора и мгновенно вызывает в памяти слушателя «Симфонию псалмов» и другие духовные работы Стравинского. Можно сказать, что шестиминутная партитура «Вавилона» как будто сделана из того же музыкального вещества – возможно, в чуть упрощённом и концентрированном виде.

Для кого

Для любителей музыки, музыкантов, музыковедов, религиоведов.

Содержание

Предисловие автора	11
Часть I. Ветхий Завет	14
Глава 1	18
Глава 2	42
Глава 3	69
Глава 4	102
Конец ознакомительного фрагмента.	110
Комментарии	

Ляля Кандаурова

Библейские мотивы. Сюжеты Писания в классической музыке

Научный редактор историко-религиозной части *Константин Михайлов*

Редактор *Алина Фукс*

Иллюстрации *Татьяны Серegiной*

Главный редактор *С. Турко*

Руководитель проекта *Л. Разживайкина*

Арт-директор *Ю. Буга*

Корректоры *М. Смирнова, Т. Редькина*

Компьютерная верстка *К. Свищёв*

Фото автора на обложке *Е. Кожевникова*

Иллюстрация на обложке *Т. Серегина*

Все права защищены. Данная электронная книга предназначена исключительно для частного использования в личных (некоммерческих) целях. Электронная книга, ее части, фрагменты и элементы, включая текст, изображения и иное, не подлежат копированию и любому другому использованию без разрешения правообладателя. В частности, за-

прещено такое использование, в результате которого электронная книга, ее часть, фрагмент или элемент станут доступными ограниченному или неопределенному кругу лиц, в том числе посредством сети интернет, независимо от того, будет предоставляться доступ за плату или безвозмездно.

Копирование, воспроизведение и иное использование электронной книги, ее частей, фрагментов и элементов, выходящее за пределы частного использования в личных (некоммерческих) целях, без согласия правообладателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

© Л. Кандаурова, 2023

© ООО «Альпина Паблицер», 2023

* * *

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ

Сюжеты Писания
в классической
музыке



ЛЯЛЯ
КАНДАУРОВА



ЛЯЛЯ
КАНДАУРОВА
БИБЛЕЙСКИЕ
МОТИВЫ

Сюжеты Писания
в классической музыке



альпина
ПАВЛИШЕР

Москва

2023

Предисловие автора

Эта книга – не о церковной музыке. Вернее, не только о ней: 22 главы «Библейских мотивов» повествуют о сочинениях в диапазоне от чудесного анонимного мадригала XVI в. до постмодернистской шумовой миниатюры века XXI. Среди них несколько работ, предназначенных для исполнения в церкви; другие более условно тяготеют к сфере духовного, а большинство представляют собой светскую, концертную музыку. Эти сочинения объединяет то, что в их основе истории из Библии – возможно, главной книги западной цивилизации, идеи и слова, образы и сюжеты которой столетиями давали пищу для европейского искусства.

Бродя по залам любого музея живописи, многие из нас легко узнают или угадают эти сюжеты на картинах – истории о райском саде или строительстве Вавилонской башни, сцена Рождества или Страшного суда хранятся в коллективной памяти носителей европейской культуры и закреплены бесчисленными репрезентациями в изобразительном искусстве. В музыке – причём далеко не только литургической – они столь же влиятельны и распространены и могут присутствовать в виде текста, сюжетной основы или источника образности. Эта книга рассказывает о двух с небольшим десятках таких сочинений, напоминая читателю истории из Библии, давшие им жизнь, и располагая их в «хронологическом» по-

рядке – т. е. от Сотворения мира к Страшному суду.

Писание, несомненно, рассматривается здесь как источник духовного и нравственного знания, но прежде всего как огромной силы литература, к многомерности, философии и поэтической красоте которой обращались композиторы, от мастеров эпохи Ренессанса до наших современников. Важной задачей для автора книги был выбор работ, лежащих за пределами классического репертуарного канона. В главе, посвящённой Сотворению мира, речь идёт не о прославленной оратории Йозефа Гайдна, а эссе о Страстях посвящено вовсе не Баху (хотя и «Сотворение мира» Гайдна, и баховские пассионы, разумеется, неоднократно упоминаются в книге). Кроме того, чуть ли не всю «ветхозаветную» часть можно было бы составить из великолепных ораторий Георга Фридриха Генделя (и многие из них плохо знакомы или вообще неизвестны широкому кругу слушателей). Вместе с тем Гендель – фигура, о которой существует целый ряд русскоязычных научно-популярных книг и текстов высочайшего класса, в то время как о Жан-Фери Ребеле и Гидеоне Кляйне, Яне Зеленке и Петере Аблингере их мало или нет вовсе.

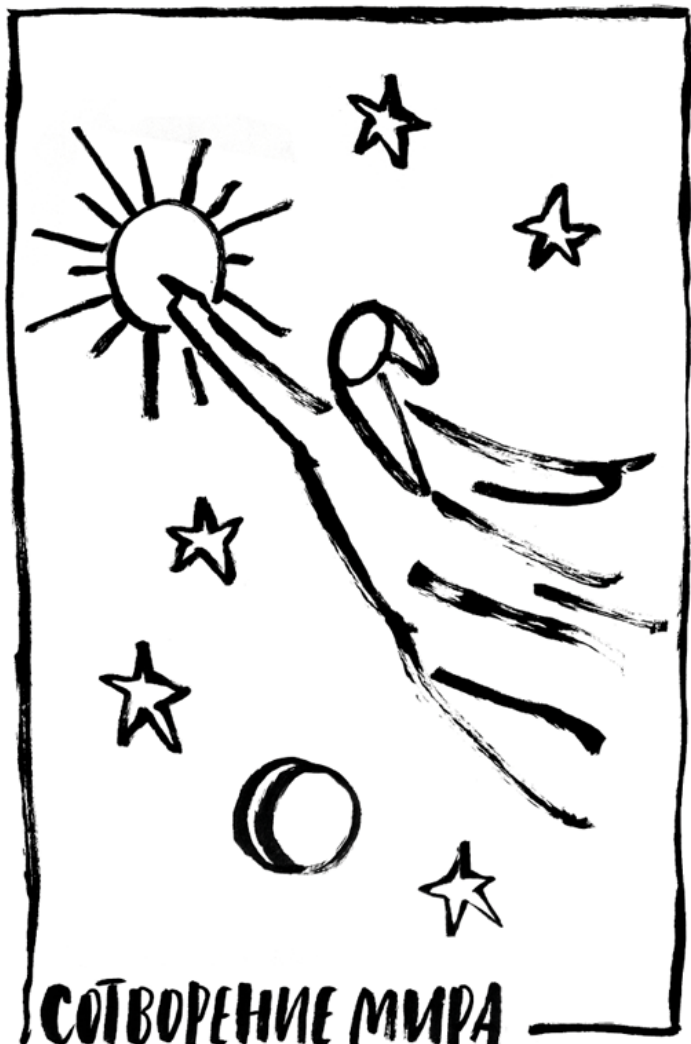
Разговор о музыке авторов, которые пока не расслышаны, или чуть менее известных работах «звёздных» композиторов – таких, как Роберт Шуман или Рихард Штраус, – даёт читателю возможность исследовать многообразный, интересный и сложный звуковой мир, наметив в нём собствен-

ные координаты; а если его опыт восприятия музыки пока не очень велик – погрузиться в неё вне предустановленных иерархий и жёсткого канона «обязательных» для изучения шедевров. В то же время хронологическая канва основных библейских событий, которая создаёт форму книги, позволит представителям разных эпох, композиторам с непохожими «голосами» очутиться рядом: Генри Пёрселл в XVII в., Франц Шуберт в XIX в. и Игорь Стравинский в XX в. искали и находили в историях двухтысячелетней давности нечто чрезвычайно важное, по-настоящему завораживающее – так же, как мы сегодня.

Автор благодарит Дениса Бояринова, Андрея Десницкого и Дом творчества Переделкино: без них этой книги бы не было.

Часть I. Ветхий Завет

ЧАСТЬ I
ВЕТХИЙ
ЗАВЕТ



СОТВОРЕНИЕ МИРА

Глава 1

Нулевая точка

Жан-Фери Ребель

1666–1747

балет «Стихии»¹

[*YouTube*](#)

[*Яндекс. Музыка*](#)

Представьте тишину перед исполнением, например, симфонии. В зале гудят и бормочут, опоздавшие слушатели крадутся, пригнувшись, к своим местам, капельдинеры закрывают двери, скрипят стулья, шуршат программки. Постепенно шум оседает, в воздухе устанавливается прозрачность, позволяющая дирижёру поднять руки. Короткий жест – и начинается сочинение. Слушатель воспринимает шум, предшествующий первым звукам музыки, как хаотическую сти-

¹ Для удобства читателя ссылки в начале каждой главы ведут к полным записям сочинений, которые можно прослушать на одной из платформ – YouTube или Яндекс. Музыка.

хию, из пены которой рождается порядок. Подчиняясь двойному импульсу – автора и исполнителя, звуковые события оформляются в интонации, интонации – в фразы, те – в более крупные смысловые блоки и т. д. Любое музыкальное высказывание основано на организующем усилии – будь то на языке академической классики, где эти блоки хорошо слышны (Бетховен), или на других языках, где на место блоков приходят небольшие мотивные единицы (Малер) или сложные структурные комплексы (авангард). Автор музыки занимается композицией: Большой энциклопедический словарь определяет это слово как «построение художественного произведения», напоминая, что произошло оно от латинского *compositio*: «составление», «связывание»^[1]. Здесь возникает увлекательный онтологический² парадокс: что, если «художественное произведение» повествует о Сотворении? Как известно, Ветхий Завет открывается следующими словами: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою»^[2]. Если последующие стадии творения, которые обогащали вновь созданный мир всё большим количеством явлений и категорий, сравнительно легко представить себе отображёнными в искусстве, то как быть с пустотой, «тьмой над бездною», этапом не-существования, отсутствием всякого предмета? «Это всё равно что потребовать от живописи изображения глубочайшего ночного

² Онтологический – связанный с бытием, сущим.

мрака, полнейшего отсутствия света»³, – рассуждал об этом Стендаль.

Больше того – в Книге Бытия явления и существа сначала создаются, а затем обязательно получают названия. Появление языковых обозначений для «дня», «ночи», «неба» и т. д. как бы окончательно аттестует, валидирует их наличие в мироздании. Таким образом, творение предшествует слову, уточняющему сотворённое. Отобразить это в книге, по определению состоящей из слов, конечно, невозможно, однако рассказ о Сотворении мира в первой главе Книги Бытия доносит до читателя далёкое эхо этой причудливой логики: «земля» создана там до «суши», «небо» – до «свода», «вода» – до «моря», а «свет» – до «светильников». В миг, когда очередное явление принимает очертания и получает имя, появляется и первая этическая категория – причём она связана с радостью и одобрением: «И увидел Бог свет, что он хорош»^[3]. Музыка не оперирует словами – а значит, в отличие от литературы, способна подобраться чуть ближе к библейской концепции творения, позволяет вообразить не вызванный к жизни, «не названный» ещё мир. Разумеется, это будет не более чем интеллектуальным упражнением, столь же далёким от опыта «присутствия» при рождении всего сущего, как далёк текст Книги Бытия от современных теорий про-

³ Эти слова относятся к началу оратории Гайдна «Сотворение мира» (Стендаль Ф. де. Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазियो. Жизнь Россини. – М.: Музыка, 1988.).

исхождения Вселенной, – но что ещё нам остаётся? Ведь и они пребывают в плоскости теоретических моделей и описываются математическими инструментами; в какой-то момент осмысление их переходит в схожую философскую область. Не ограниченная словарём, свободная от грамматики, музыка может – пусть умозрительно – создать для слушателя особый опыт взаимодействия с заведомо непостижимым. В то же время с этосом – сферой того, что «хорошо» и не очень, – она связана напрямую, причём особенно тесным образом в классическую эпоху. Из-за этого попытка звуковой репрезентации двух первых стихов из Библии оказывается дважды парадоксальной: мало того, что композитор должен не совершать *compositio*, но и сама музыка призвана преодолеть свою природу, не быть античной «μουσικὴ τέχνη⁴ – упорядоченностью и гармонией олимпийского мира»^[4]. Этими словами Юрий Холопов – один из крупнейших российских музыковедов прошлого века – цитирует энциклопедическую статью об античных музах, написанную великим русским философом музыки Алексеем Лосевым: «...они наставляют и утешают людей, наделяют их убедительным словом, воспевают законы и славят добрые нравы богов. Классические М.

⁴ Греч. «музыкальное искусство». Слово «τέχνη» можно перевести и как «ремесло»: «"Техне" как перевести? С одной стороны – "ремесло". Не только человеческое искусство, но и божественное, космологическое. "Космос" – это тоже величайшая "техне"» (Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 8. Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. Кн. 1. – Харьков: Фолио; Москва: АСТ, 2000. С. 405–406.).

неотделимы от упорядоченности и гармонии олимпийского мира»^[5]. В свою очередь, Лосев здесь отсылает к «Теогонии» Гесиода: поэтическому трактату VIII – VII вв. до н. э., название которого буквально переводится как «Происхождение богов»⁵.

«Прежде всего во вселенной Хаос зародился», – сообщает читателю Гесиод^[6]. Ряд античных авторов представляют хаос как бесформенную разверзающуюся⁶ пропасть, совокупность всего и абсолютную пустоту; в некоторых интерпретациях начало греческой космогонии⁷ вызывает в памяти «тьму над бездною». На две эти системы представлений – античную и библейскую, – которые лежат в основе западной мысли и культуры как таковой, опирается в своей работе французский скрипач и композитор Жан-Фери Ребель, автор чрезвычайно необычного для своей эпохи сочинения о Сотворении мира. Это балет «Стихии» 1737 г.⁸

Ребель родился в 1666 г. в Париже во время правления Короля-Солнце; Людовику XIV было тогда 27 лет. Он принадлежал к династии придворных музыкантов: отец Ребеля, Жан, пел в королевской капелле и участвовал в исполнении самых прославленных сочинений Жан-Батиста Люлли, ги-

⁵ Греч. Θεογονία.

⁶ Слово «χάος» связано с χαίνω – др.-греч. «раскрываюсь», «разверзаюсь».

⁷ Космогония – от греч. κόσμος – «мир» и γονή – «рождение», учение о происхождении Вселенной.

⁸ Фр. «Les Éléments».

ганта французской музыки, возглавлявшего музыкально-театральную жизнь двора, Парижа, да и всей страны. Люлли был родом из Тосканы, но построил карьеру во Франции, став любимцем короля, получив подданство новой родины и сменив написание своей фамилии⁹. Он был талантливым актёром и мимом, танцовщиком, деятельно бравшим на себя функции хореографа, энергичным организатором, но главное – превосходным композитором и музыкальным драматургом, автором концепции оперного спектакля как роскошного сложносоставного действия, триединства музыки, поэзии и танца. Такое восприятие оперы легло в основу французского музыкального театра и ощущалось в течение следующих 200 лет. Ребель-старший был занят в постановке балета «Музы», исполнявшегося в Рождество 1666 г. по случаю окончания траура по матери короля, Анне Австрийской, а также «Флоры» 1669 г. и жемчужин Люлли – опер «Кадм и Гермiona» (1673) и «Альцеста» (1674). Именно отец был первым музыкальным наставником мальчика. Кроме Жан-Фери, продолжателями династии стали ещё четверо детей в семье; в частности, сестра Ребеля, Анн-Рене, пела в постановках опер Люлли и вышла замуж за композитора Мишеля Ришара Делаланда, который тоже работал при дворе. Сын Ребеля, Франсуа, стал скрипачом и лютнистом, а также дирижировал, сочинял музыку и ставил оперные спектакли. Он умер в 1775 г. – таким образом, семейство Ребель служило

⁹ С Lulli (с ударением на первый слог) на Lully.

придворной музыке французских королей в течение более чем столетия.

Видимо, юный Жан-Фери был вундеркиндом. В сборнике очерков «Истории о театре» 1775 г.¹⁰ упоминается, что с восьмилетнего возраста он играл на скрипке перед королём в резиденции в Сен-Жермен-ан-Ле. Причём как-то раз якобы Люлли обнаружил фрагмент оперы, созданной мальчиком, и, сочтя это забавным, предложил тотчас сыграть её. Ко всеобщему удивлению, музыка оказалась неплоха – анекдотический эпизод, которому нет никаких подтверждений, но который вполне мог иметь место. Несомненно, однако, что Люлли занимался с Ребелем – он был его наставником в композиции и игре на скрипке, о чём известно из статьи во французском журнале «Меркурий». Затем, вероятно, Ребель играл в оркестре недавно основанной Королевской академии музыки – будущего театра Гранд-опера, – которую с 1672 г. возглавлял Люлли. В частности, всё тот же журнал¹¹ сообщал, что в 1700 г., когда 16-летний герцог Анжуйский Филипп (внук Людовика XIV) направился в Испанию, чтобы занять трон после смерти своего молодого, бездетного двоюродного деда Карла II, в этом «длительном, изнуряющем пееезде»^[7] с остановками не менее чем в 40 городах его сопровождали музыканты. Среди них перечислены артисты оркестра Опера; флейтист и два скрипача – Делаланд (тот

¹⁰ «Anecdotes dramatiques» Жозефа де Лапорта и Жана Мари Бернара Клемана.

¹¹ Тогда он назывался ещё «Галантный Меркурий» (фр. «Mercure galant»).

самый зять Ребеля) и сам Жан-Фери.

В 1705 г. 39-летний Ребель поступил на работу в одно из ведомств французского двора – так называемую Камерную музыку, «симфонисты»¹² и певцы которой отвечали за музыкальное оформление балов, балетов, театральных развлечений, королевских трапез и т. д. К ней, в свою очередь, принадлежал ансамбль, вошедший в историю под эффектным названием «Двадцать четыре скрипки короля», хотя в придворной документации он упоминался просто как «Двадцать четыре»¹³. Этот оркестр принято ассоциировать с эпохой Людовика XIV: тогда одним из сюринтендантов – так назывался пост руководителя Камерной музыки, в ведении которого, кроме прочих забот, находились Двадцать четыре, – был великий Люлли. На самом деле ансамбль был основан чуть ли не в конце XVI в., т. е. за несколько десятилетий до рождения Короля-Солнце. Известно, что ещё тогда скрипачи украшали музыкой важные свадебные торжества, а также играли в день королевского тезоименитства – 25 августа. В 1609 г. в оркестр входили 22 человека, в 1610-м – 23, а к 1614-му – 24^[8]; таким образом, штатными придворными музыкантами Двадцать четыре стали ещё при Людовике XIII.

¹² Так обозначены инструменталисты в официальных документах того времени (Березин В. Музыка королей Франции во второй половине XVIII века: последние реформы // Старинная музыка. 2021. № 2 (92). URL: <http://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2021-2.pdf>).

¹³ Фр. Les Vingt-quatre.

Этот коллектив очень отличался от привычного нам струнного оркестра. Во-первых, он был напрямую связан со всепоглощающей страстью французских королей к танцам. Людовик XIII был автором либретто, хореографии и музыки к «...вошедшему в пословицы "Мерлезонскому балету", на котором, как знают читатели "Трёх мушкетёров" Александра Дюма, благополучно завершилась интрига с драгоценными подвесками королевы»^{19]}. Его сын Людовик XIV был страстным и взыскательным балетоманом, танцевавшим в бессчётных придворных спектаклях¹⁴ вплоть до своего 30-летия. Культура королевского танца продолжала процветать и потом, когда после его долгого царствования трон перешёл к маленькому правнуку короля, будущему Людовику XV. Незадолго до коронации 11-летний монарх выступал в опере-балете, что любопытно, тоже называвшейся «Стихии», – её создали два композитора, одним из которых был зять Ребея, Делаланд¹⁵. Если сегодня оркестровая профессиональная среда отделена от балетной, то во Франции XVII – XVIII вв. лучшими танцовщиками и учителями балета считались именно скрипачи: не что иное, как сочетание талантов танцора и музыканта, послужило головокружительному взлёту Люлли. Скрипка использовалась как инструмент, ак-

¹⁴ Подростком, выступая в одном из них в облачении Аполлона, Людовик XIV и получил своё прозвище.

¹⁵ Это было в 1721 г. Чуть подробнее об этом сочинении в сравнении с написанными через 15 лет «Стихиями» Ребея – см. далее в этой главе.

компанирующий танцам, что вызвало к жизни знаменитые «карманные» скрипочки – пошетты, на которых удобно было играть, порхая по зале. Именно инструменты были другим важным отличием Двадцати четырёх: их «скрипки» лишь отчасти напоминали те, что знакомы современному слушателю. С уверенностью утверждать что-либо о том, как они были устроены и звучали, мы сегодня не в силах, поскольку эти инструменты или не дошли до нас, или подверглись модернизации. Те «скрипки», на которых играли Двадцать четыре незадолго до того, как Ребель поступил в оркестр и сделал в нём карьеру, были разного размера и делились на пять партий, соответствующие сопрано, альту, тенору, баритону и басу. Вероятно, под «басовой скрипкой» имелся в виду один из предков виолончели или разновидность басовой виолы¹⁶; в 1695 г. композитор Себастьян де Броссар приравнивал *basse de violon* к пятиструнной виолончели^[10].

Ребель был не просто одним из Двадцати четырёх. Судя по сохранившейся придворной бухгалтерии, в какой-то момент он стал «репетитором» – должность, подразумевавшая занятия с оркестром: мы знаем, что сверх основного оклада ему было выплачено 200 ливров «за его труды по сыгрыванию двадцати четырёх скрипачей Камерной музыки»^[11]. Вскоре, благодаря своему усердию (и, вероятно, не без помо-

¹⁶ Виолы – пёстрое семейство барочных струнных инструментов разного размера и тесситуры, вытесненное к середине XVIII в. знакомыми нам скрипками, альтами и виолончелями.

щи Делаланда, руководившего ещё одним музыкальным департаментом¹⁷ двора – Королевской капеллой), Ребель смог получить должность придворного композитора с возможностью её передачи по наследству (в том числе при жизни) или продажи – особое явление французской юридической практики, называемое «преемственным правом»¹⁸. По всей видимости, Ребель был не лишён светскости и умения поддерживать социальные связи: он был в прекрасных отношениях со звездой Королевской академии, балериной Франсуазой Прево и другими видными танцовщиками; его фигура мелькает в воспоминаниях посетителей многочисленных салонов и балов эпохи Регентства¹⁹. В 1720 г. в Париже гостила итальянская художница Розальба Каррьера – звезда нарождавшейся эстетики рококо, писавшая пленительные, лёгкие салонные портреты (в их числе – знаменитое изображение Людовика XV в детском возрасте). Она вращалась в аристократических кругах, поддерживала обширную переписку, часто бывала в свете и с удовольствием музицировала на скрипке. Сохранился рисунок Антуана Ватто²⁰, с которым

¹⁷ Фр. *département*; такой перевод использует российский музыковед Валерий Березин (Березин В. Лексика и терминология французских музыкально-исторических текстов XVII – начала XVIII вв. Вопросы перевода и актуализации. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Berezin.pdf).

¹⁸ Фр. *survivance*.

¹⁹ Регентство – восьмилетний период правления Филиппа Орлеанского, главы Регентского совета при малолетнем Людовике XV (1715–1723).

²⁰ Антуан Ватто (1684–1721) – французский живописец, один из основополож-

Каррьера познакомилась в Париже незадолго до его смерти; он изображает героев одного из таких суаре. Среди музыкантов – Жан-Фери Ребель. Ватто принадлежит и чудесный одиночный портрет²¹ Ребеля: небольшого роста, плотный, в атласных панталонах и взбитом парике, положив ногу на ногу и обаятельно подбоченясь, он сидит, занеся мягкую руку с пером над листом бумаги.

В 1730-х, когда Ребель был уже стариком, в истории французской оперы началась новая эпоха. Люлли не было в живых уже почти полвека, но автор, сравнимый с ним по масштабу, появился только тогда – это был Жан-Филипп Рамо, позаимствовавший великолепие оперного стиля Люлли, добавив ему античной мощи, массивности, страсти и лоска. В опере Ребель был дирижёром (*batteur de mesure*, букв. «отбивателем такта») до 1739 г., т. е. до 73-летнего возраста, а среди Двадцати четырёх он в последний раз назван в 1746-м, когда ему было 80²². В 1747 г. Ребеля не стало. Начав свой путь в эпоху барокко, любившую расточительные чудеса, ужасы, грёзы, удивления и причуды, Ребель завершил его в совершенно ином мире. В Англии уже создавал свои монументальные оратории Георг Фридрих Гендель; в Вене вскоре должна была взойти звезда гения высокой трагедии Кристофа Виллибальда Глюка, успешно писавшего уже

ников и крупнейших мастеров стиля рококо.

²¹ Более ранний, около 1710 г.

²² Ансамбль был упразднён указом Людовика XV 15 лет спустя, в 1761 г.

для итальянских сцен; в Берлине работал сын Баха – Карл Филипп Эмануэль, сочетавший строгий тон музыки своего отца с тончайшим изяществом и беспокойной лирикой. Начало второй половины XVIII в. знаменовалось фантастическим стилевым многоязычием: от нежностей галантного стиля до темпераментных вспышек «бури и натиска»; от лаконичной, обжигающей мощи глюковских драм до риторики раннего классицизма, полной энергии и элегантности²³.

Тягаться с Рамо Ребель не мог и не хотел; оперу он пробовал писать лишь однажды – ещё в 1703 г., когда создал лирическую трагедию «Улисс», – и больше не возвращался к этому жанру. Высококласный скрипач, Ребель стал одним из самых интересных авторов инструментальной музыки той эпохи; он писал для своего «родного» инструмента, создавал камерные сюиты – в том числе изысканно печальную музыкальную эпитафию Люлли²⁴, – но наиболее яркие его работы относятся к жанру балета. Как уже говорилось, Франция была самой «танцующей» европейской страной. Её танцевальная традиция простиралась от придворной культуры многочасовых костюмированных балетов до оперы, где танцы могли начаться уже в прологе, возобновляясь затем в каждом акте: в XIX в. Гектор Берлиоз с сарказмом замечал, что французская опера барочных времён нашла бы повод потанцевать и в сцене Страшного суда. В 1711 г. Ребель создал пье-

²³ Больше об этом времени см. в главе 22 о Георге Филиппе Телемане.

²⁴ «Гробница месье Люлли» («Le Tombeau de Monsieur de Lully»), 1712.

су «Каприс», задуманную как концертная музыка для струнного оркестра – вероятно, её могли играть Двадцать четыре. Праздничная, буквально фонтанирующая энергией, она привлекла внимание упоминавшейся уже Франсуазы Прево – сенсационно успешной танцовщицы, которая стала одной из провозвестниц пластического языка академического балета благодаря своей технике и актёрскому дарованию. Прево поставила сольный номер на музыку «Каприса», а потом начала регулярное сотрудничество с Ребелем; этому тандему предстояло стать большим явлением в истории французского музыкального театра.

«Каприс»

Этапным стал балет «Характеры танца», созданный Ребелем для Прево в 1714 г. Необычным в нём было всё: вместо цепочки изолированных номеров, которую обычно представляли собой балеты, «Характеры танца» были сквозной, довольно крупной калейдоскопической формой, где десять совершенно разных танцев сопоставлялись и взаимодействовали друг с другом в сплошном потоке развития. Литературного сценария – сколь угодно условного – не было: хореография Прево подразумевала непрерывные перевоплощения одной солистки в веренице ярких масок-характеров, от пасторали до бурлеска. Таким образом, «Характеры танца» были «балетом о балете», основой которого являлась пластическая концепция в надёжном союзе с музыкой. Но главное – в нём не было пения. Так же, как французская опе-

ра не существовала без танцев (после смерти Люлли появился даже гибридный жанр «оперы-балета»), так и балет во Франции XVII – XVIII вв. не мог обойтись без вокальных номеров, текст которых поддерживал сюжетно-драматургическую конструкцию спектакля. Ребель же рискнул сделать ставку на одну лишь инструментальную музыку, при этом выходя за пределы прикладного, «дансантаго»²⁵: свои балеты он теперь называл «хореографическими симфониями»²⁶. «Характеры танца» были настоящим хитом, прожившим длинную сценическую жизнь: этот балет Прево передала своим ученицам – Мари Салле²⁷ и Мари-Анн Камарго. С Ребелем она сотрудничала ещё долго – Прево танцевала до своего 50-летия. Её дочь вышла замуж за сына Ребеля, Франсуа.

²⁵ Дансантность (от фр. *dansant* – «танцевальный») – свойство балетной музыки, определяющее её пригодность и удобство для танца; оставалось чрезвычайно важным вплоть до конца XIX в.

²⁶ Нормой это стало гораздо позже, лишь во второй половине столетия, когда появилась целая плеяда балетмейстеров-реформаторов, рассматривавших в качестве главного выразительного медиума музыкально обусловленный жест и пластику.

²⁷ Мари Салле (1707–1756) – одна из балерин-визионерок XVIII в. С искусством Салле связаны танцевальные интермедии в операх Генделя («Альцина» и «Ариодант»); для неё в оперу «Верный пастух» был добавлен хореографический пролог, который можно считать дополнительным действием. Салле экспериментировала с пантомимой; выступая в «Альцине» в Англии, позволила себе выйти на сцену в костюме Амура, отсылавшем к античной скульптуре, – трико с драпировкой. Скандал был таким, что Салле была вынуждена покинуть Лондон и возвратиться в Париж.

«Хореографической симфонией» были и «Стихии». Балет написан в 1737 г. и посвящён князю Кариньяно – принцу из Савойского дома, который незадолго до того обосновался во французской столице, приехав из Турина. Князь был известным транжирой и вертопрахом, в его парижском дворце не прекращались азартные игры и увеселения; также он горячо любил театр и не жалел на него денег. Ребель не впервые адресовал ему свою музыку, и, вероятно, такие посвящения щедро оплачивались. В послании князю, невзирая на тон почтительного придворного, Ребель оговаривается: «Мы не повелеваем гением: он независим – и пребудет таковым. Однако гений может питаться желанием доставить Вашей светлости удовольствие. Лишь это желание, монсеньор, придало мне сил, чтобы вернуться к занятию, которое я оставил»^[12]. Действительно, Ребелю был уже 71 год, со времён премьеры старых «Стихий» в Тюильри под его управлением прошло полтора десятка лет. Вместе с тем успех тогда был настолько значительным, что «Стихии» Делаланда-Детуша²⁸ оставались в репертуаре больше полувека. То была именно опера-балет: пролог являл на сцене природу в её хаотическом состоянии – мешанины облаков, камней, морей и пламени вулканов. Аллегорическая Судьба (бас-баритон) призывала Стихии к порядку: «Время настало. Исчезни, печальный хаос, явитесь, Стихии... Теките, волны, летите, быстрые

²⁸ Соавтором зятя Ребеля – Мишеля Ришара Делаланда – в первых «Стихиях» был композитор Андре Кардинал-Детуш.

огни, лазурный воздух, обними природу, плодоносная земля, покройся зеленью; родитесь, смертные, дабы покоряться богам»^[13]. В прологе участвовали также Венера и Гармония, которые обсуждали грядущее явление смертного, обликом подобного Амуру (это и был юный Людовик XV), после чего каждый из четырёх актов балета посвящался одной стихии, отображённой в мифологической истории, – к примеру, «водный» акт отправлял зрителей прямиком во дворец Нептуна, а «земной» – в щедрый фруктовый сад Помоны²⁹. В опере-балете Делаланда-Детуша, разумеется, и танцевали, и пели – либреттистом был известный поэт Пьер-Шарль Руа. Ребелъ же принципиально ограничился средствами инструментальной музыки, даже снабдив своё прочтение сюжета подзаголовком «Новая симфония».

В основе его замысла – всё те же стихии: то, что «...античные философы называли στοιχεῖον и что обычно переводится как "элемент"», – пишет Лосев. Считалось, что эти «элементы» лежат в основе всех видимых и невидимых явлений природы; земля, вода, воздух и огонь, соотнесённые в разных пропорциях, образовывали изменчивый и текучий подлунный мир. Некоторые греческие авторы добавляли к ним пятый – эфир, – связанный с миром надлунным, а также явлениями, не имеющими чувственно постижимого выражения: душой или дыханием богов. Пифагорейцы приносили в эти представления стереометрию и музыку, вернее, свой-

²⁹ Помона – римская богиня древесных плодов и изобилия.

ственную пифагорейству единую идею «музыкального числа»: «Пифагор говорит, что есть пять телесных фигур, которые называются также математическими: из куба [учит он] возникла земля, из пирамиды – огонь, из октаэдра – воздух, из икосаэдра – вода, из додекаэдра – сфера вселенной (то есть эфир)»^[14]. При этом каждый из правильных многогранников мыслился как имеющий звучание: «Водяной икосаэдр звучал на кварту выше земляного куба, а воздушный октаэдр звучал на квинту выше земляного куба и на кварту ниже огненной пирамиды, и между водяным икосаэдром и воздушным октаэдром звучал один цельный тон»^[15]. И космос, и всеобщая космическая гармония, таким образом, звучали: «Ведь сухое смешано с влажным, а тёплое – с холодным, лёгкое же – с тяжёлым и прямое – с круговым, так что всю землю и море, а также эфир с солнцем и луной, как и все небо, украсила единая всепроницающая сила, сотворившая весь космос в целом из несмешанных и разнородных – воздуха, земли, огня и воды, охватив его единой [блестящей] поверхностью сферы. Эта сила, принудив к согласию друг с другом наиболее противоположные в космосе природы, устроила из них спасение для всего»^[16], – пишет в трактате «О мире» более поздний автор³⁰, вышедший из школы Аристотеля. Эфира в балете Ребеля нет, но идея о смешении

³⁰ Иногда его называют Псевдо-Аристотелем (Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. Том V. – М.: Искусство, 1979. <http://psylib.org.ua/books/lose005/txt64.htm>).

стихий, послушных закону природы, в исполненном гармонии космосе заимствована у греков, а «единая всепроницающая сила», создавшая его, оказалась встроеной в христианскую космогоническую концепцию.

Первоначально балет состоял из девяти разделов: приподнято-любезный лур³¹ обозначал выход Земли («массивные» струнные) и Воды («журчащие» флейты). За этим номером шла чакона³² – она олицетворяла танец Огня. Затем располагались две изобразительные пьесы, напоминавшие о Воздухе и сотворённой в нём жизни, – «Щебет птиц» и «Соловьи». Очередной лур возвращался на землю, в мир животных, и изображал сцену охоты, затем звучали два сельских пасторальных номера – весёлые тамбурины, которыми часто кончались балы; эти пьесы были чем-то вроде промежуточного финала. Однако подлинным завершением, эпилогом и одновременно апофеозом, становились три последующие пьесы – сицилиана, рондо и каприс, – связанные с выходом Амура. Так, описание мира у Ребея направляло слушателя от первоэлементов, неодушевлённых материй, к жи-

³¹ Лур – барочный французский танец в умеренном темпе и степенном, церемонном характере.

³² Чакона – старинный карнавальный танец иберо-американского происхождения. Расценивался во французской музыке как гротескный и «варварский», связанный с экзотизированной «испанщиной», однако серьёзшел на протяжении десятилетий. Чаконы (как и огонь) производят одновременно подвижное и гипнотизирующе статичное впечатление, т. к. основаны на безудержно повторяющейся фигуре в басу.

вым существам: птицам, животным, весело танцующим пейзажам, а затем с триумфом достигало царства галантной любви³³. Всё это исполнял оркестр, где, кроме струнных, играли флейты, гобои, фаготы, валторны и трубы. В 1738 г., однако, Ребель добавил к «Стихиям» ещё одну часть – большую, длиной почти в четверть всего балета – вводную пьесу под названием «Хаос», снабдив новую редакцию пространственным авторским пояснением. В нём Ребель сообщает: «Вступление к этой Симфонии – не что иное, как Хаос; смятение, царившее среди Стихий прежде, чем, повинувшись непреложным законам, они заняли предписанные им места в миропорядке. Эта первоначальная идея подтолкнула меня к тому, чтобы дерзнуть связать мысль о смятении Стихий с идеей смятения Гармонии»^[17].

«Хаос»

Смятение – именно та эмоция, которую вызывает эта музыка у неподготовленного слушателя. «Хаос» открывается массивным диссонантным аккордом: чудовищно плотным, абсолютно статичным, лишённым какой-либо тональной или функциональной ориентации. Он одновременно

³³ На современных записях порядок частей во второй половине сюиты может варьироваться. Например, британец Кристофер Хогвуд и ансамбль «Академия старинной музыки» играют пьесы в авторском порядке (1980); Рейнхард Гёбель и его ансамбль Musica Antiqua Köln помещают выход Амура после «Соловьёв», заканчивая весёлыми тамбуринами (1995); Берлинская академия старинной музыки (Akademie für Alte Musik Berlin) второй раз играет «огненную» чакону в завершение цикла (2010); Жорди Саваль со своим ансамблем Le Concert des Nations также заканчивает цикл тамбуринами (2016).

нестроен и незыблем; аморфен и агрессивен; сверхнаполнен – и звеняще пуст. В XX в. такой аккорд – звуки гаммы, взятые в одновременности, – назовут кластером³⁴: буквально «аккордом-сгустком». Звуча у Коуэлла или Лигети³⁵, кластеры будут связаны с образами чего-то хтонического, праили постцивилизационного, инопланетного, далёкого, чужого. Они изредка мелькали в музыке и до начала XX в., однако Жан-Фери Ребель, применивший кластер в 1738 г. с поразительным бесстрашием, остроумием и концептуальной обоснованностью, пожалуй, был первопроходцем.

Взаимодействуя друг с другом, вступая в координацию и соподчинение, аккорды в классической гармонии следуют и логике времени – например, выстраиваются в структуры, где устойчиво звучащие попадают на сильные доли, а тяготеющие к ним оказываются в слабой позиции, отчего ощущение тяготения усиливается³⁶. Аккорд же, состоящий из всех нот звукоряда, не может быть помещён ни в какой контекст – вернее, он сам представляет собой «всё сущее», весь доступ-

³⁴ Об этом см. в главе 16 о Петере Аблингере.

³⁵ Генри Коуэлл (1897–1965) – американский композитор, один из предтеч авангарда. С его именем обычно ассоциируют введение кластера в музыкальную лексику XX в. Дьёрдь Лигети (1923–2006) – венгерский модернист. Здесь имеется в виду его музыка 1960-х гг., приобретшая наибольшую известность (в том числе потому, что она звучала в фильмах Стэнли Кубрика). Тогда Лигети работал в так называемой сонорной технике, создавая музыку обширных, статичных звуковых толщ, морфологически близких кластерам.

³⁶ Немного больше об этом см. в главе 19 о Сезаре Франке.

ный контекст, сжатый до одной точки. Он – сумма всех корреляций и отношений, всех способов взаимодействия звуков в тональности, всех субъектно-объектных связей. Следовательно, такой аккорд лишён и измерения времени, каким понимала его музыка XVIII в. (и во многом – понимает по сей день). Его звучание ограничивается длиной смычков струнников и объёмом воздуха в лёгких исполнителей на духовых – но с точки зрения «классической физики» музыкального процесса такой аккорд освобождён от времени, а значит, просто не может существовать. Начиная им свою пьесу, Ребель нашёл удивительно изящное решение для художественной репрезентации сингулярности: интегрального состояния пространства-времени. Вместе с тем он ускользнул и от неизбежности *compositio*: аккорд, открывающий «Хаос», как бы ещё не сочинён. Он – глыба до прикосновения резца или совокупность всех доступных живописцу красок, из которых – согласовывая и упорядочивая их, добываясь сложных оттенков, отказываясь от одних, выбирая другие – предстоит составить палитру³⁷.

³⁷ Разумеется, Ребель всё равно исходил из звукоряда в темперированном строе и тональности – т. е. искусственных, изобретённых европейской музыкой конструкций. Однако стоит помнить, что для мышления XVIII в. тональность и была космосом, а входящие в неё звуки – всем материалом, доступным композитору для работы. Сто двадцать лет спустя, в 1950-х, присутствуя Ребель в парижской студии Пьера Шеффера при RTF (Французском радио- и телевидении), он бы узнал, что музыкальные звуки вовсе не ограничиваются тональным звукорядом, сыгранным на клавиатуре. Судя по всему, это открытие чрезвычайно заинтересовало бы его.

Это происходит не сразу: обрушиваясь на слух, хаос начинает в буквальном смысле расширяться – кластер пульсирует, сначала тяжело, потом быстрее и быстрее, пока страшный вибрирующий комок звуков не распадается и мы не оказываемся свидетелями борьбы составлявших его стихий. Землю – самый плотный из элементов – Ребель изображает в виде густых, обрывистых басов; вода – плавные, струистые ходы духовых; ветер – высокие пронзительные флейты с их трелями, пересыпанными паузами; огонь – взрывчатые, искрящие пассажи скрипок. Всё это – аккуратно подписанное в партитуре, но без труда узнаваемое для слуха – звучит попеременно и одновременно, переплетается и отталкивается, вспыхивает и наваливается, извергается и течёт, пока, наконец, с превеликим усилием не достигает согласия в финальном мажорном аккорде. Этот миг удовлетворения – настоящее «посмотрел Бог на всё, что Он создал, – оно было весьма хорошо»^[18]. «А теперь можно танцевать», – как бы добавляет Ребель.

СОТВОРЕНИЕ



ЧЕЛОВЕКА

Глава 2

На снегу в английском поле

Генри Пёрселл

1659(?)–1695

духовная песня «Усни, Адам» («Sleep, Adam, sleep, and take thy rest»), Z 195

[YouTube](#)

[Яндекс. Музыка](#)

О сотворении человека в Книге Бытия рассказано дважды: в конце первой главы говорится о том, что на шестой день Бог решил сотворить «... человека по образу Нашему, по подобию Нашему, чтобы властвовал он над рыбами, в воде живущими, и птицами, под небом парящими, и над скотом, и над всею землею, над всяким живым существом, по земле ползающим. И сотворил Бог человека по образу Своему, по Божию образу сотворил его, мужчину и женщину – обоих Он сотворил»^[19]. Затем, во второй главе, уже после того, как Бог освятил седьмой день, «ибо в этот день Он

в покое пребывал после тех дел, которые при сотворении совершал»^[20], история начинается заново: вначале мы узнаём, что вновь созданную землю некому было возделывать, и поэтому Бог не посылал на неё дождя, а позже читаем подробный рассказ о сотворении Адама. Этой странности есть множество объяснений: от научных, согласно которым Книга Бытия – компиляция из нескольких текстов, написанных на историческом отрезке почти в полтысячелетия, до богословских, из области экзегетики³⁸. Так или иначе, именно вторая глава Книги Бытия содержит хорошо известный рассказ о том, как появился человек, сотворённый «из праха земного»³⁹, которого Бог поместил в цветущем саду, а затем решил наделить компаньоном, поскольку видел, что Адаму нехорошо быть одному (и это первое «нехорошо» в Библии – до того, как мы помним, всё было лишь «хорошо»)⁴⁰. Затем Адам дал названия зверям и птицам, которых Бог привёл к нему, но среди них не нашлось подходящего ему «помощника» – и вот тогда Бог погрузил Адама в сон и из его ребра сотворил женщину.

Чудесная духовная песня Генри Пёрселла «Sleep, Adam,

³⁸ Экзегетика – раздел богословия, занимающийся интерпретацией библейских текстов.

³⁹ Быт. 2:7. Имя Адам (от ивр. אָדָם – «человек») образовано от слова «адамá» (от ивр. אֲדָמָה – «земля», «глина»).

⁴⁰ Вся первая глава Книги Бытия построена на рефрене «И увидел Бог, что это хорошо», отмечаяшем каждую новую ступень творения.

sleep, and take thy rest»⁴¹ (1683) переносит нас в краткий миг между 22-м и 23-м стихами второй главы Книги Бытия. Адам пробуждается от забытья и с изумлением обнаруживает рядом с собой дар Всевышнего: второго человека на земле, женщину, пока ещё не имеющую имени («Из рёбр твоих сотворена ненаречённая жена»)⁴². Уже через мгновение Адам назовёт её, подчёркивая, что он и она – две части одной сущности: «И воскликнул человек: "Наконец! Кость от кости моей и плоть от плоти моей! Женщиной она называться будет, ибо взята из мужчины"»⁴³. Крошечная – около двух минут звучания – вокальная миниатюра Пёрселла может сначала обескуражить слушателя. Слово «песня» в обозначении жанра заставляет ожидать чего-то мелодичного, напевного, в строфической форме; вместо этого звучит сквозной монолог в причудливом декламационном стиле, скорее похожий на театральную сценку. Она основана на библейском сюжете, однако странно и неуместно прозвучала бы в церкви. Средства, задействованные Пёрселлом в ней, – несомненно светские: английские стихи неизвестного автора положены на музыку для сопрано в сопровождении баса, исполняемого на лютне и/или органе. Да и характер этой зарисовки, с её ка-

⁴¹ Англ. «Усни, Адам, спокойно спи». Здесь и далее перевод стихотворения О. Новицкой.

⁴² Англ. «Who till thou wak'st, she wants a name».

⁴³ Быт. 2:23. В иврите слова «муж» и «жена» (אִישׁ [иш] и אִשָּׁה [иша]) – однокоренные.

лейдоскопом состояний от транса к восторгу, от торжественной пылкости к эротической неге, от возбуждения – к меланхолии, ставит слушателя в тупик. Сложно однозначно ответить на вопрос о том, в каком мире и для каких обстоятельств была создана эта маленькая жемчужина.

Мы не знаем доподлинно, когда родился Генри Пёрселл – один из главных композиторов в истории Британии. Надпись на его надгробии в Вестминстерском аббатстве сообщает, что 21 ноября 1695 г., когда Пёрселла не стало, ему шёл тридцать седьмой год. За свою короткую жизнь он успел поработать при трёх королях: Карле II и его младшем брате Якове II Стюартах, а также Вильгельме III – племяннике и одновременно зяте Якова II. За этими именами – очень разные люди с непохожим отношением к жизни, религии и искусству. Турбулентным, хаотическим и трудным выдался для родины Пёрселла весь XVII в., в который ему выпало жить.

Столетие началось с царствования короля Якова I, первого монарха из династии Стюартов, деда упомянутых выше Карла II и Якова II, который объединил под своей властью Англию, Шотландию и Ирландию, открыв историю страны, впоследствии известной как Великобритания. Между королём-шотландцем и англичанами существовал ряд разногласий; в частности, Яков I был сторонником абсолютизма, полагая, что власть короля имеет божественную природу. Он вёл исключительно роскошную жизнь, что в том числе отра-

зилось на развитии музыки – при дворе короля и его супруги, Анны Датской, ставились музыкально-театральные действа – маски⁴⁴, по богатству и шику не уступавшие итальянским. Укрепление королевской власти, к которому неустанно стремился Яков I, раздражало парламент; положение налогоплательщиков становилось всё хуже, в конце 1610-х гг. началась война с Испанией, затем – с Францией.

Ещё выше налоги поднял сын Якова I, Карл I, испортивший отношения с парламентом до такой степени, что в 1629 г. король разогнал его и решил царствовать единолично. Карл I перенял любовь отца к роскоши, развивал традицию придворных масок, собрал коллекцию из тысяч предметов искусства, среди которых были полотна Рубенса, Тициана, Рафаэля и Ван Дейка, а также скульптура, рисунки и гобелены; так, маленький принц Уэльский (будущий король Карл II и наниматель Генри Пёрселла) провёл раннее детство в атмосфере, где процветали искусства, понимаемые не только как источник удовольствия, но и как политический инструмент: они служили укреплению и прославлению династии.

Образ жизни и политика Стюартов вызывали всё большее

⁴⁴ Маска (англ. masque, mask) – пышный придворный музыкально-театральный жанр, важный для английской музыки XVII в. и подготовивший почву для развития оперы в Англии. Маска близка опере, но имеет ряд отличительных черт: для неё типична насыщенность аллегориями, иногда политическими, а также развёрнутые танцевальные эпизоды, часто – с участием зрителей (придворных или королевских персон).

недовольство у тех, кому казалось, что в поступках королей сквозит сочувствие католицизму. Это были пуритане – радикальное, восходящее к кальвинизму протестантское крыло; его сторонники мечтали о глубокой и всесторонней реформе английской церкви, которая привела бы её к абсолютной «чистоте». Карл I был англиканином; когда король попытался насадить в Шотландии свою веру взамен традиционно господствовавшего там пуританства, вспыхнуло восстание, переросшее в войну между королём и парламентом, а потом – в гражданскую войну. Она закончилась для монархии катастрофой: в 1649 г. Карл I был обезглавлен, а носителем верховной власти стал парламент. Так начался 11-летний республиканский эксперимент, фактически приведший к пуританской военной диктатуре во главе с Оливером Кромвелем.

Если верить надписи на мемориальной доске в Вестминстерском аббатстве, Генри Пёрселл должен был родиться в 1659 г. Это был последний год республики, когда пуританский диктат подошёл к концу, пост лорда-протектора, который занимал сын покойного уже Кромвеля, Ричард, упразднили, а коронованный в Шотландии Карл II вернулся в Лондон, ко всеобщему облегчению⁴⁵. Отец полуторагодовалого

⁴⁵ Как ни странно, облегчение ощутили в том числе пуритане. Их мечтой была ликвидация епископства как папистского пережитка; в результате церковь получила значительную свободу и вышла из-под их контроля, одна за другой почковались протестантские секты. По выражению одного из исследователей, провал эксперимента был связан с тем, что пуритане попытались «сделать невозможное – построить идеальное общество на земле» (Treacy S. English devotional song

Пёрселла, Генри-старший, пел на коронации нового монарха; детство Пёрселла совпало с глобальной переменой религиозного климата и взглядов на искусство, которая была связана с реставрацией Стюартов. Ему было шесть лет, когда чума унесла около 100 000 жизней в Лондоне; наверняка он помнил и Великий лондонский пожар 1666 г., уничтоживший тысячи зданий в городе и оставивший десятки тысяч людей без крова, – Пёрселлу было тогда около семи.

Задачей реставрации было упрочение и совершенствование института королевской власти. Сама личность Карла II, «весёлого короля», расточительного гедониста, либертина⁴⁶ и распутника, который то продавал Дюнкерк французам, то затевал непопулярную в народе войну с Голландией, сделала необходимым существование того, что сегодня назвали бы машиной роялистского пиара; ещё в детстве Карл видел, что в этом качестве может выступать искусство. Начав музыкальную карьеру мальчиком-певчим в королевской капелле, в 20 лет Пёрселл занял пост органиста Вестминстерского аббатства, а затем присоединился к работе этой пиар-машины. Примерно в те годы разыгрался очередной политический кризис, связанный с так называемым Биллем об отводе – попыткой партии вигов⁴⁷, стремившейся ограничить

of the seventeenth century in printed collections from 1638 to 1693: A study of music and culture. Ph. D. thesis. Texas, 1986. 470 pp. URL: <https://goo-gl.me/LyKLE>).

⁴⁶ В XVII – XVIII вв. либертинами называли приверженцев свободной гедонистической морали.

⁴⁷ Партия британских либералов, представлявшая оппозицию Стюартам.

власть короля, провести закон, который лишил бы младшего брата Карла II, Якова, права претендовать на трон ввиду того, что он был католиком. Виги видели, как выглядит абсолютная власть католического монарха по другую сторону Английского канала, и задалась целью воспрепятствовать установлению аналогичного порядка в Британии. Законных детей у Карла II не было, в связи с чем Яков становился всё более реальным претендентом на трон, и виги поддерживали интересы незаконнорождённого сына короля, протестанта Джеймса Монмута. Билль не был принят, и после смерти Карла Англия всё-таки получила короля-католика; в частности, Пёрселл писал музыку к пышным празднествам по случаю его восшествия на престол. Пролетарствовал Яков II недолго: католика на британском престоле не хотел никто, и три года спустя произошла бескровная Славная революция. Яков бежал во Францию, а третьим королём на памяти 30-летнего тогда Пёрселла стал Вильгельм III Оранский – протестант, получивший аскетичное воспитание, не слишком заинтересованный в роскошном придворном искусстве, сокративший королевский оркестр, не одобрявший инструментальную игру в церкви и предпочитавший военную музыку.

Жанр английской «духовной песни»⁴⁸, которому принадлежит «Sleep, Adam, sleep» и в котором работали все предшественники и современники Пёрселла, был сформирован

⁴⁸ Англ. «devotional song».

этим бурным столетием, богатым на резкие виражи религиозно-политического курса и стремительную перемену взглядов на роль музыки в литургии. Кроме того, в 1611 г. был завершен этапный перевод Библии на английский язык – знаменитая Библия короля Якова⁴⁹, которая стала литературной сенсацией и оказала огромное влияние на английскую духовную поэзию. Англиканская церковь, выработавшая доктрину «*via media*» – компромиссного среднего пути между театральной пышностью католичества и аскезой кальвинизма, оставляла за верующими право самостоятельной интерпретации священных книг и допускала распевание любого благочестивого текста, в то время как кальвинисты настаивали строго на псалмах и Писании. В этой полемике на протяжении XVII в. появился исключительно разнообразный, насыщенный, плохо поддающийся классификации ландшафт духовных песен⁵⁰, в которых грань между правилом и вольностью была очень зыбкой. Их тексты подчас лавировали меж-

⁴⁹ Англ. «King James Bible».

⁵⁰ В разных источниках, а также в зависимости от характера стихов работы в этом жанре могут называть по-разному. Сами англичане XVII в. путались в номенклатуре, именуя такие сочинения то гимнами, то песнями, то на континентальный манер – ариями, мотетами и кантатами, то вообще расплывчато – «*chaste numbers*» (англ. «благочестивые номера»). Они могли предназначаться для одного или нескольких голосов, подразумевать инструментальное сопровождение или нет. Признаки, по которым вокальную работу можно опознать как принадлежащую к корпусу литературы, обозначенной здесь как «духовные песни», – компактные размеры, камерный состав, религиозный текст в основе и непринадлежность официальной богослужебной церемонии.

ду разными книгами Библии, смешивая несколько источников; песни могли быть подчёркнуто эмоциональными и субъективными, пронзительно человечными – в них мелькали мотивы раскаяния и страха, соблазна и вины, стыда и возжеления, любви к жизни и мыслей о смерти. Порой в них появлялись самые лукавые и мирские – вплоть до фривольных – намёки, чередующиеся с мгновениями духовного иступления и абсолютного мрака – так, популярный мотив сна, звучащий в том числе в «Sleep, Adam, sleep» Пёрселла, интерпретировался в диапазоне от сладостного забытья до репетиции смерти. Примечательно, что такой многоликой и яркой английская духовная песня была именно в тревожном XVII в.; XVIII столетие, которое принесло Англии политическую стабильность и благоденствие, оказалось временем утраты интереса к этому жанру и его постепенного заката. Похожее место – где-то между гражданским и церковным – заняла в британской музыке XVIII в. английская оратория; монументальная и импозантная, дышащая официальностью и великолепием, она, однако, была прямой противоположностью духовной песне пёрселловских времён. Историк и плодовитый хроникёр, автор знаменитой «Всеобщей истории музыки», вышедшей в конце XVIII в., Чарльз Бёрни для полноты картины включил в свою книгу братьев Генри и Уильяма Лоз – крупнейших мастеров песенного жанра Англии первой половины XVII столетия, хотя плохо уже понимал их музыку. Бёрни с неудовольствием разбирал примеры

из их сочинений в качестве «неправильных» и называл работы тончайшего Генри Лоза, которым когда-то восхищался в стихах поэт Джон Мильтон, «старинными песенками»^[21].

Богатство и разнообразие духовной песни в XVII в. было связано именно с бурной и переменчивой религиозной жизнью английского общества. Каждая смена политического климата преображала звуковой облик литургии. После нескольких десятилетий процветания изысканного, красноречивого искусства церковной музыки при первых Стюартах «божьи ратники» Кромвеля начали сносить витражи и органы в церквях. Тем самым они перенаправили композиторскую активность в сферу мирского и подготовили почву для развития светской инструментальной музыки. К ней во времена пуританской диктатуры, вопреки распространённому мнению, относились совсем не плохо: театры были закрыты, но именно при Кромвеле начал свой бизнес Джон Плейфорд, ставший вскоре главным музыкальным издателем страны (уже при его сыне, Генри, в издательстве Плейфорда выйдет сборник «*Harmonia Sacra*» под редакцией Пёрселла, куда войдут его самые знаменитые и зрелые духовные песни). В печати появлялись многочисленные собрания танцевальной музыки, кетчей (полифонических светских песен) и других вокальных миниатюр. Многие композиторы – как Генри Лоз, – лишившись работы в церкви, начали зарабатывать частными уроками и музыкой для домашних концертов, да и сам Кромвель был большим любителем му-

зицирования: в его резиденции в Хэмптон-Корт был установлен орган, демонтированный из Колледжа св. Магдалены в Кембридже, и устраивались концерты; лорд-протектор с удовольствием пел в трёхголосном ансамбле. В богатых семьях старались нанимать слуг, умеющих петь или играть на инструментах; вместе с ними домочадцы иногда образовывали полноценный ансамбль – «society of musick»⁵¹. Так, именно в республиканское десятилетие расцвела традиция частного, домашнего музицирования на высоком профессиональном уровне, где причудливо соединились секулярное, усладительное, игривое – и сакральное, молитвенное, философское.

Современному слушателю, привыкшему к дихотомии духовное/мирское, может быть нелегко понять это переплетение. Территория молитвы зачастую мыслится нами как отделённая от «обычной» жизни, однако в Англии XVII в. это было не так. Существовала презумпция того, что духовные тексты, а также сюжеты и образы из Писания заведомо общеизвестны, поскольку они составляли саму ткань бытия, независимо от личной набожности отдельного человека. Три с половиной века спустя нам может потребоваться усилие, чтобы представить себе повседневность, полностью подчинённую графику молитв – общинных, семейных, личных, молитв с детьми и молитв со слугами, молитв перед сном и молитв после пробуждения, молитв в церкви и по возвраще-

⁵¹ Англ. «музыкальное общество».

нии из неё, молитв, строго упорядочивавших будние и выходные дни. Пение было неотъемлемой частью молитвенной практики; согласно поговорке, приписываемой Блаженному Августину, «поющий молился дважды». В частной, домашней обстановке оно могло органично переходить в музицирование на инструментах. Стихотворный эпиграф к сборнику «Harmonia sacra» напоминал читателю: «Где музыка с молитвой заодно, приятен путь к Земле обетованной»⁵². Духовные песни звучали в светских собраниях, но пребывали в сфере религиозных сюжетов и рассуждений; считались благочестивыми, но изъяснялись чрезвычайно образным, поэтическим, экспрессивным, а иногда – откровенно театральным языком.

Домашняя молитва была особенно важна для Англии XVII в. в свете сотрясавших её религиозных бурь. Если общественная литургия становилась предметом непрерывной полемики и конфликтов, то частные отношения с Богом оставались важной заповедной зоной, которая сравнительно мало преображалась при очередной смене расстановки политических сил. Эта «индивидуальная» молитвенная практика и сближала земное с небесным. Вдобавок необычно тесные объятия физики с метафизикой были свойственны английской художественной и философской мысли в целом. Можно

⁵² Where music and devotion join, The way to Canaan pleasant is (Harmonica Sacra ... The First Book. The 3rd Edition. URL: <https://goo-gl.me/E6T77>).

вспомнить Джона Донна⁵³ с изысканным жаром его поэзии, балансирующей между христианской мистикой и чувственной сокровенностью.

Один из мадригалов Луки Маренцио

Другим важным фактором было влияние с континента. Именно в начале XVII в. в Италии появились первые оперы – те самые, роскошь которых так привлекала Якова I. В 1638 г. Мильтон, который сам превосходно пел и играл на органе, привёз из Италии мадригалы Монтеверди, Маренцио, Джезуальдо⁵⁴ и других композиторов, работавших в *stile puovo*⁵⁵: причудливо-сладостном, не чуждом экзальтации вокальном стиле, который открыл историю итальянского барокко. Начиная с Генри Лоза, английские композиторы всё

⁵³ Джон Донн (1572–1631) – один из крупнейших представителей литературы английского барокко, поэт и проповедник, узник Тауэра, настоятель собора Св. Павла в Лондоне. Донну посвящено одно из самых известных стихотворений Иосифа Бродского, «Большая элегия Джону Донну» (1963), фрагмент одной из строк которой вынесен в название этой главы: Господь уснул. Земля сейчас чужда. Глаза не видят, слух не внемлет боле. И дьявол спит. И вместе с ним враждаснула на снегу в английском поле.

⁵⁴ Клаудио Монтеверди (1567–1643) – крупнейший композитор раннего итальянского барокко; автор наиболее ранних из повсеместно исполняющихся сегодня опер. Лука Маренцио (1553–1599) – один из ключевых композиторов Позднего Ренессанса, работавших в жанре мадригала. Чувственная, выразительная, терпкая музыка Маренцио в том числе подготовила язык первых итальянских опер. Карло Джезуальдо (1566–1613) – ещё один великий мадригалист, прославленный своим «неправильным», обострённо диссонансным, аффектированным стилем.

⁵⁵ Ит. «новый стиль».

активнее использовали ещё одно нововведение эпохи – гомофонию. Благодаря этой технике музыкальная ткань создаётся не сплетением одновременно движущихся голосов, как в старинной церковной музыке, но строится на соотношении солирующего голоса и аккомпанемента, как в опере. Гомофония позволяла слушателю лучше уловить пропетые слова, а значит, давала музыке дополнительную возможность апеллировать к эмоциям – задача, принципиально важная для эстетики барокко. Влияния были не только итальянскими: при Карле II, сочувствовавшем католицизму, для королевской утехы был организован оркестр наподобие «Двадцати четырёх скрипок», блиставших на праздниках у Людовика XIV (на них Карлу довелось поприсутствовать в изгнании). Именно британская версия Двадцати четырёх позже оказалась в распоряжении Пёрселла, работавшего при дворе. Галломания «весёлого короля» дошла до того, что француз при нём в 1665 г. занял должность Master of the King's Musick – «мастера королевской музыки», учреждённую ещё до революции Карлом I.

Духовные песни Пёрселла – в числе лучшего, что он написал. Они соприкасаются с ярким, насыщенным магией миром его музыкального театра. Кроме того, его песни можно назвать ещё и точкой зенита в истории жанра. Созданные в эпоху Реставрации, эти миниатюры ушли бесконечно далеко от традиционных гимнов или распространённых в на-

чале века несложных консортных⁵⁶ песен в танцевальном характере. Капризное очарование итальянского стиля в сочетании с опытом английской оперы – её мрачной сказочностью, меланхолией и психологизмом – дарит песням Пёрселла необычайное богатство. Время в них как будто эластично: в самую компактную форму могут чудесным образом поместиться речитатив, ариозо⁵⁷ и изящная танцевальная вивьетка. Всё это сопровождается плотной вышивкой так называемых риторических фигур – устойчивых мелодических оборотов, которые кочевали в эпоху барокко между сочинениями и авторами. Они возникали в одних и тех же смысловых контекстах, семантически связывались с ними и были узнаваемы для слуха. Эти мотивы музыкально иллюстрировали поэтические тексты, «изображая» отдельные слова и образы для большей выразительности. Среди них могли быть различные формы движения вроде кружения, падения, восхождения или парения в воздухе; речевые шаблоны, такие как причитания, восклицания или вопросы; состояния и явления – дрожание, оцепенение, слабость, таяние и т. д.

Читая исследования, посвящённые вокальной музыке Пёрселла, можно заметить, что комментаторы – в первую очередь англоязычные – уделяют особое внимание той лёг-

⁵⁶ Консорт – ансамбль, типичный для английской музыки XVI – XVII вв., где несколько инструментов играли линию баса, а другие – дублировали партию голоса.

⁵⁷ Ариозо – более гибкий, менее развёрнутый, оформленный и самостоятельный, нежели ария, вокальный номер.

кости и естественности, с которыми он «интонировал» стихи. Это касается даже посредственной поэзии – что уж говорить о сильных литературных текстах. Характерная черта английских авторов вокальной музыки – одержимость идеей тонкого, интонационно достоверного «омузыкаливания» языка. Фонетическая непринуждённость при пении, естественное перенесение на музыку ритмической мозаики слогов и рисунка ударений, правдивость произношения – всё это было чуть ли не главной задачей английского композитора на протяжении веков: от ренессансных мастеров до упомянутого уже Чарльза Бёрни в XVIII столетии и далее – вплоть до Бенджамина Бриттена. Английские литераторы, со своей стороны, были столь же внимательны к имманентной музыкальности своих работ – аллитерациям, созвучиям гласных, играм с ритмом. Часто предназначение стихов очевидным образом заключалось в том, чтобы быть спетыми (известно, что авторы, входившие в так называемую группу «поэтов-кавалеров», работавших при дворе Карла I, писали в расчёте на то, что Генри Лоз положит их поэзию на музыку).

Яркий образец работы Пёрселла с поэтическим текстом – одна из его поздних духовных песен, «Плач блаженной Девы Марии»⁵⁸. Она была напечатана в уже упоминавшемся сборнике «*Harmonia sacra*», вышедшем в издательстве Плейфор-

⁵⁸ Англ. «The Blessed Virgin's Expostulation».

да⁵⁹. Стихи Наума Тейта⁶⁰ обращаются к эпизоду, рассказанному евангелистом Лукой: приехав с Иисусом в Иерусалим на Пасху, Мария упустила 12-летнего сына из вида на обратном пути, считая, что он идёт с остальными путниками, а позже поняла, что мальчик исчез. Вернувшись в город, спустя три дня отчаявшаяся Мария отыскала Иисуса среди мудрецов в храме^[22]. Слушая эту миниатюру, можно проследить за тем, как Пёрселл выстраивает поток звуковой речи, не забывая «субтитровать» смысл текста символическими жестами музыкальной риторики. Монолог смертельно испуганной матери превращён в семиминутную кантату в пяти контрастных разделах. В каждом – свой аффект; от темпераментных взываний к архангелу Гавриилу, когда-то принёсшему Марии благую весть о её беременности, до финальных строк, горестного «I trust the God, but Oh! I fear the child» (букв. англ. «Я доверяю Богу, но – ах! – за мальчика боюсь»). «Плач блаженной Девы Марии» наполнен целомудренным религиозным переживанием и вместе с тем душераздирающе человечен в передаче паники матери, которая ищет своего ребён-

⁵⁹ Пёрселл был его редактором; это издание, знаковое для истории духовной песни в Англии, помимо его опусов содержало работы ровесников Пёрселла, тоже вышедших из среды мальчиков-певчих в королевской капелле, а также музыку автора поколением старше – Мэтью Локка, в этом собрании выглядящего как отцовская фигура. Именно Локка Пёрселл сменил на придворном посту у Карла II; он также написал изумительную элегию на его смерть («What hope for us remains now he is gone?» Z. 472).

⁶⁰ Наум Тейт (1652–1715) – английский поэт, драматург и либреттист. Тейт был автором либретто известнейшей оперы Пёрселла – «Дидона и Эней».

ка. Песни в «Harmonia sacra» были адресованы самой разной аудитории – от музицирующих любителей до профессионалов; их можно представить во множестве контекстов – от домашнего до придворного. В то же время ткань «Плача» довольно сложна, что связано с речитативной природой этой песни. Обострённые мелодические ходы, витиеватая ритмическая изрезанность, отказ от регулярной пульсации ради выпуклой речевой документальности – всё это соединяет работу, которая де-юре считается «песней», с миром пёрселловского театра.

«Плач блаженной Девы Марии»

Песня «Sleep, Adam, sleep» тоже вышла в издательстве Плейфорда, но пятью годами ранее – в 1683 г. Она не так сложна; её легче представить в качестве украшения благочестивого досуга в просвещённой семье. Чуть менее оперная по характеру вокальной партии, она тоже предназначена для высокого голоса в сопровождении баса; собственно, серия, в которую входил сборник, носила название «Избранные арии и песни для исполнения с теорбой или басовой виолой»⁶¹. Теорба – басовая лютня с длинной шейкой – была главным инструментом для аккомпанемента голосу вплоть до 1690-х гг. Иногда ансамбль дополняли каким-то струнным, игравшим бас, или клавишными, выполнявшими эту функцию в итальянской музыке, – клавесином или маленьким органом. Разные записи «Sleep, Adam, sleep» позволя-

⁶¹ Англ. «Choice Ayres and Songs to Sing to the Theorbo-lute or Bass Viol».

ют сравнить звуковой колорит в зависимости от инструментального состава.

Можно послушать эту песню вначале, просто получая удовольствие от петляющей каллиграфии вокальной партии и следя за мерцанием света и мрака в её коротком, местами трогательно нескладном анонимном тексте:

Усни, Адам, спокойно спи,
Печальны мысли прочь гони,
Но, ото сна едва воспряв,
Зри, чем Творец тебе воздал.

Из рёбр твоих сотворена
Ненаречённая жена;
От плоти плоть, от кости кость,
Чтоб стать до веку парой днесь.

Воспрянь, Адам, жену объять,
Единой плотью с нею стать,
Но средь восторга и блаженств – крепись,
Чтоб в грех чрез прелесть ея не ввестись⁶².

Однако затем песню нужно обязательно послушать снова,

⁶² Sleep, Adam, sleep, and take thy rest; Let no sad thoughts possess thy breast; But when thou wak'st, look up and see What thy creator hath done for thee: A creature from thy side is ta'en, Who till thou wak'st she wants a name; Flesh of thy flesh, bone of thy bone, A mate most fit for thee alone. Wake, Adam, wake, to embrace thy bride, Who is newly risen from thy side; But in the midst of thy delights beware Lest her enticements prove thy snare.

а потом ещё раз и ещё: в какой-то момент заметным для слуха становится, что текст её сложен из звеньев, каждое из которых – жест музыкальной риторики.

Всё начинается во сне. В тишине звучит чуть слышный, мягкий, статичный аккорд в до миноре – скорбной тональности, где царит абсолютная тьма; сон, глубокий, как обморок или сама смерть. На словах «Sleep, Adam, sleep» («Усни, Адам») голос сначала сомнамбулически зависает на опорных звуках до минора. Потом он совершает широкий скачок вниз на острый, диссонирующий интервал: фигура, носившая название *saltus duriusculus*⁶³, символически связанная с горем или слабостью, – спящий беззащитен, его тело неподвижно, а разум путешествует в пространствах, сопредельных загробному миру. Строка «And take thy rest» («Спокойно спи») содержит восходящий скачок – фигуру *exclamatio*, звучащую светло и мягко. Она связана с речевым восклицанием; мысль о покое, который сулит сон, проливает луч света в до-минорном сумраке. Слова «sad thoughts» («печальны мысли») в следующей строке положены на *passus duriusculus*⁶⁴ – восходящее движение узенькими шагами, как будто с усилием проходящее преграду: барочная эмблема трудности или мучения. Слова «But when thou wak'st, look up and see» («Но, ото сна едва воспряв») как будто распаивают в темноте окно, за которым течёт поток утреннего

⁶³ Лат. «жестковатый скачок».

⁶⁴ Лат. «жестковатый ход».

света: движение, взмывающее вверх по ступеням, буквально рисует пробуждённого героя, вскочившего на ноги. При виде того, «чем Творец [ему] воздал», Адам испытывает изумление и радость. Эта строчка взмывает к яркой вершинной ноте, приходящейся на слово «что»: «Взгляни скорее, что сделал для тебя Господь», – выразительно восклицает вся фраза.

Таинственный дар – новая жизнь, которую, проснувшись, находит рядом Адам, – пока не названная женщина. Эти строки, вновь стремящиеся вверх, проливают на слушателя ещё больше света: гармония впервые приходит к устойчивому, яркому мажору. В этом месте звучит искусно вставленное в песню микроскопическое ариозо, перефразирующее библейские слова Адама во втором лице – «Вот, это кость от кости твоей и плоть от плоти твоей»; торжественное и умилённое, пританцовывающее и восторженное, где нисходящая вокальная и восходящая лютневая линии образуют изящную зеркальную симметрию. Слова «Wake, Adam, wake to embrace thy bride» («Воспрянь, Адам, жену объять») как будто приводят к лучезарному финалу: нежно восклицают фигуры *exclamatio*, сияет мажорная гармония, – но вдруг что-то меняется, причём перемены эти начинаются в музыке за миг до того, как мы узнаём о них из текста песни. Тональность начинает шататься, уходит из-под ног, вокальная линия меняет траекторию, как будто сбившись с пути, – «... but in the midst of thy delights beware» («Но среди восторга

и блаженств – крепись»), – и песня кончается кратким, таинственным, двусмысленным послесловием, предупреждающим о том, что именно прелесть женщины станет для Адама роковой. Если прислушаться к петляющему, змеящемуся движению баса, можно предвидеть даже, как именно это произойдёт.

Комментируя эту песню, английский музыковед Эндрю Пиннок допускает, что последние строчки, где переплелись обречённость, фривольный намёк и мягкий сарказм, могли считываться в начале 1680-х как жест в сторону весельчака и гедониста Карла II – большого любителя «блаженств» всяческого толка. Так, тень возможной политической сатиры сообщает крошечной песне дополнительный смысловой оттенок. Мир, давший жизнь этой бесхитростной и многозначной, невинной и нескромной миниатюре, был обречён, как и её главные герои: уже через несколько десятилетий он перестал существовать. Подъём рационального мышления, усиление просвещенческих тенденций, популярность деизма – философского течения, допускавшего Бога как источник жизни, но отвергавшего его последующее влияние на развитие мира, всё большая склонность верить здравому смыслу и реальному опыту, усталость от хаоса религиозных раздоров, сотрясавших страну в течение столетия, стабильность жизни британского общества в первой трети нового, XVIII в. – всё это послужило перемене художественных вкусов. Причудливая и хрупкая, знавшая толк в волшебстве,

жестокости, безумии и удовольствиях эпоха английского барокко постепенно скрывалась в прошлом.

СОТВОРЕНИЕ



ЧЕЛОВЕКА

ПЕРВЫЙ — ТРЕХ



Глава 3

Песнь обречённых

Гидеон Кляйн

1919–1945

мадригал «Первый грех» («První hřích») для четырёх мужских голосов

[*YouTube*](#)

[*Яндекс. Музыка*](#)

Первый грех был грехом послушания, но ещё – грехом любопытства, и дерзновения, и наивности, и взросления. В третьей главе Книги Бытия змей, выделявшийся «особой хитростью среди всех зверей полевых, которых сотворил Господь Бог»^[23], подстрекал Еву попробовать плоды того дерева, что росло в середине райского сада – запретного, которое Бог наказал людям не трогать. «Нет, не умрёте вы, – сказал Змей, – но знает Бог, что в день, в который вы отведаете их, откроются глаза ваши и станете вы такими, как Он, знающими и добро, и зло»^[24]. Попробовав плоды, Ева дала их свое-

му мужу. Испытав их вкус, люди вдруг осознали свою наготу и ощутили первый стыд, и прикрылись, и спрятались от Бога. Так произошла катастрофа, из-за которой, согласно христианской доктрине, каждый из нас теперь исторгнут из рая; запустился круг человеческой печали, боли в произведении новой жизни, тяжкого труда и всеобщей обречённости, неизбежного «возвращения в землю»⁶⁵. Мотив изгнания из рая звучал в музыке бессчётное количество раз. Вместе с тем никакой из этих случаев нельзя сравнить с «Первым грехом» – странной маленькой пьесой для квартета певцов, написанной очень молодым человеком, который хорошо знал, что такое настоящая обречённость.

Примерно в часе езды на автомобиле к северо-западу от Праги, там, где встречаются реки Лаба и Огрже (или Эльба и Эгер, по-немецки), есть маленький городок. Его основал в 1780 г. австрийский император Иосиф II – тот самый, на которого чуть позже работал Моцарт. Это место он выбрал потому, что расположение города-крепости позволяло ему защищать Прагу от возможной атаки со стороны прусского короля. На берегу Огрже возвели небольшую цитадель, напротив расположили гарнизон, город обнесли стеной, за которой могли найти убежище около 6000 человек. Почтительный сын, Иосиф назвал крепость в честь своей матери, императрицы Марии Терезии: Терезиенштадт.

⁶⁵ «В поте лица придётся тебе добывать хлеб свой, пока не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься» (Быт. 3:19).

Позже эта крепость служила тюрьмой. Именно в тюремном госпитале Терезиенштадта умер от туберкулёза в 1918 г. 23-летний сербский националист Гаврило Принцип, застреливший австрийского престолонаследника, что послужило формальным поводом к началу Первой мировой войны. В том же 1918 г., с рождением Чехословацкой Республики, городок был переименован в Терезин, на чешский манер. Спустя ещё два десятка лет, во время нацистской оккупации Чехии, с образованием германского протектората Богемии и Моравии, он вновь стал Терезиенштадтом, а в ноябре 1941-го бывший гарнизонный город оказался местом действия для одной из самых поразительных и страшных историй времён Второй мировой войны.

В ходе обсуждения «окончательного решения еврейского вопроса» в Берлине в 1941 г. было принято решение переместить еврейское население Европы во временные гетто, а оттуда – дальше на восток, в лагеря уничтожения, начав депортации с территории Рейха и протектората. Расположение Терезина делало его оптимальным местом для устройства такого временного гетто: перевалочного пункта между крупными городскими центрами и концентрационными лагерями на территории Польши. Так возникло гетто Терезиенштадт, где между началом 1942 г. и окончанием войны были в заточении суммарно около 141 000 евреев. Из них избежали смерти лишь 23 000^[25]; из 15 000 детей, в разное время живших в лагере, выжили, по разным данным, от 93 до 150 че-

ловек. Формально Терезиенштадт не был лагерем смерти, как Освенцим и другие концентрационные лагеря, куда десятки тысяч людей переправили из Терезина для убийства. Тем не менее голод, болезни, условия барачной жизни за три года стали причинами смерти более 33 000 человек и в самом гетто.

Обстоятельства, сделавшие Терезиенштадт совершенно особенным местом, были связаны с тем, что лагерь рассматривался нацистами ещё и как масштабный пропагандистский проект; его создателем и руководителем был Адольф Эйхман – человек, отвечавший в РСХА⁶⁶ за перемещение и уничтожение евреев Восточной Европы. Как известно, существование лагерей смерти и сущность «окончательного решения» не предавались огласке; обитатели Терезиенштадта не знали о том, что именно происходило с эшелонами, направлявшимися на восток. Насколько хорошо были информированы об этом международные организации – до сих пор спорный вопрос. Летом 1944 г. в Терезин должна была прибыть комиссия Красного Креста для осмотра условий жизни евреев в гетто; она состояла из двух датчан и швейцарца. Сложно сказать, насколько проверявшие действительно ставили перед собой задачу оценить то, что происходило в лагере. Увиденное ими, однако, создавало успокоительную

⁶⁶ РСХА (нем. RSHA, от Reichssicherheitshauptamt) – Главное управление имперской безопасности, руководящий орган политической разведки и полиции безопасности в Третьем рейхе.

иллюзию, поскольку представляло собой наскоро отстроенную бутафорскую «городскую жизнь». Улицы, до того имевшие номера, к визиту комиссии были снабжены названиями. По приказу коменданта лагеря пленники возвели временную «школу» и «кафе»; 7500 евреев (в основном пожилых или нездоровых) были заблаговременно отправлены в Освенцим, чтобы гетто не выглядело перенаселённым. В Терезиенштадте к тому моменту собрался цвет восточноевропейской интеллигенции, в значительной степени состоявшей из евреев, поэтому концентрация литераторов, художников, композиторов и музыкантов была там гораздо выше средней; город в срочном порядке снабдили библиотекой и концертной площадкой. За восемь часов, проведённых в лагере, проверяющие прогулялись по заранее составленному маршруту, сделали несколько постановочных фотографий, посмотрели футбольный матч, послушали концерт и детскую оперу, написанную одним из узников лагеря, композитором Гансом Красой⁶⁷, и спетую содержавшимися в Терезиенштадте детьми. Исполнители, которым рукоплескала комиссия, были убиты в Освенциме в полном составе через несколько месяцев.

Введённые в заблуждение (или не желавшие знать лиш-

⁶⁷ Ганс Краса (1899–1944) – чешский еврейский композитор, стилистически близкий венскому экспрессионизму; недолго учился у французского импрессиониста Альбера Русселя. Его опера «Брундибар», предназначенная для исполнителей-детей, стала одним из символов музыкальной культуры лагеря Терезиенштадт. Убит в Освенциме в октябре 1944 г.

него), проверяющие не заходили ни в санитарно-гигиенические блоки, ни в госпиталь и написали отчёты о лагере как о «городе» или «коммуне», где евреи якобы сами управляют своим сообществом, где вдоволь еды и хорошей одежды, а также процветают искусства. Лишь последнее было правдой. В терезинском гетто действительно существовала принудительно учреждённая, «игрушечная» система самоуправления – так называемый юденрат, или Ältestenrat⁶⁸; сначала в Терезиенштадте его возглавлял Якоб Эдельштейн, а затем – Пауль Эпштейн⁶⁹. В нём было несколько подотделов, один из которых ведал культурной жизнью Терезина – абсолютно уникальным явлением, сложившимся под воздействием сразу многих факторов.

Первую группу чешских евреев завезли в Терезин в конце ноября 1941 г. Это была так называемая Aufbaufkommando⁷⁰ – молодые мужчины, которых направили на строительные работы, заставив подготовить будущее гетто к заезду большого количества людей, а также завершить окружавшую его стену. Среди них был выпускник Пражской консерватории, дирижёр и пианист Рафаэль Шехтер⁷¹,

⁶⁸ Нем. «совет старейшин».

⁶⁹ Якоб Эдельштейн (1903–1944) – чешский еврейский общественный деятель. Убит в Освенциме в 1944 г. со своей семьёй. Пауль Эпштейн (1902–1944) – немецкий еврейский общественный деятель, социолог. Убит в лагере Терезиенштадт.

⁷⁰ Нем. «строительная команда».

⁷¹ Рафаэль Шехтер (1905–1945) – дирижёр, пианист, композитор. Убит в Ос-

а также Карел Свенк⁷² – комедийный актёр и певец кабаре, режиссёр и писатель. Именно тогда началась история концертной жизни терезинского лагеря: сначала – с музыкальных вечеров в бараках, где узники-строители пели песни. Позже завезли первые группы пленных – семьи со стариками и маленькими детьми. 4 декабря 1941 г. прибыла вторая Aufbaukommando, а 6 декабря состоялся первый задокументированный лагерный концерт⁷³. К концу месяца нацистская администрация лагеря официально разрешила проведение этих вечеров⁷⁴; музыкальных инструментов пока не было, поэтому на концертах в основном пели. Некоторые из песен дошли до нас записанными, какие-то были восстановлены по памяти выжившими; почти все содержали забавные или оптимистичные слова. В 1942 г. Шехтер и Свенк организовали мужское кабаре: в бараке показали спектакль под названием «Потерянный талон»⁷⁵, где звучала написанная Свенком духоподъёмная песня, позже ставшая известной как «Терезинский марш»; другой композитор – узник

венциме или одном из других лагерей уничтожения.

⁷² Карел Свенк (1917–1945) – артист кабаре, режиссёр, автор песен. В 1944 г. был отправлен в Освенцим, оттуда – в лагерь Маутхаузен; погиб в пути туда.

⁷³ Программка была напечатана позже; из участников и слушателей первого концерта в лагере выжил один человек. Вспоминая об этих обстоятельствах, он не был уверен в точной дате, однако речь шла о первых неделях существования гетто.

⁷⁴ Они вошли в историю как Kameradschaftsabende – нем. «товарищеские вечера».

⁷⁵ Имеется в виду талон на питание.

Терезина, Виктор Ульман, называл Свенка лагерным Аристофаном^[26]. Одна из его весёлых, едких, полных чёрного юмора пьес⁷⁶ была впоследствии запрещена к показу еврейским руководством лагеря как недопустимая: иносказательно и в трагикомическом контексте в ней обсуждалось «окончательное решение».

В Терезиенштадт приезжало всё больше музыкантов из Праги. В 1942 г. был учреждён Freizeitgestaltung⁷⁷, или FZG: отдел юденрата, ведавший вопросами досуга. На пике его деятельности там работали 276 человек^[27]. Они занимались составлением репетиционных графиков и организацией концертов – это были вечера вокальной, инструментальной или популярной музыки, – а также оперными постановками, театром на чешском и немецком языках, кабаре, просветительскими лекциями, поэтическими чтениями, спортивными и шахматными секциями и т. д. Еврейская администрация лагеря освобождала деятелей искусств от физической работы. Отдельно развивалось направление, посвящённое еврейской жизни и культуре: проводились встречи и беседы, связанные с духовной литературой иудаизма, традициями, праздниками, ивритом и т. д. Достоверно известно, что между 1942 и 1944 гг. 520 лекторов или докладчиков провели в терезинском гетто 2210 лекций на десятки разных научных, культурных и общественных тем^[28].

⁷⁶ «Последний велосипедист» (1943).

⁷⁷ Нем. «отдел досуга».

Сохранились также программы концертов. До 1942 г. в лагере был один рояль, лишённый ножек и установленный на деревянные ящики. С прибытием новых поездов с депортированными в терезинское гетто приезжали скрипки, альты, аккордеоны, флейты, губные гармошки. Ещё во времена песенных «товарищеских вечеров» и запрета на музыкальные инструменты узники находили способ обойти правила: чтобы пронести в барак виолончель, её разобрали на части, а затем склеили заново^[29]; одна из выживших узниц рассказывала, что охранники лагеря отнимали инструменты и складывали их у пропускного пункта на входе, после чего с наступлением темноты жители гетто относили их обратно⁷⁸. Вскоре, однако, запрет на владение инструментами был снят и появилась возможность доставать из Праги ноты: лагерь Терезиенштадт призван был превратиться в демонстрационную витрину «гуманного» отношения нацистов к евреям. Кроме того, количество профессиональных музыкантов в гетто было очень большим – ближайшая консерватория находилась в Праге, и евреев – студентов и преподавателей – там было традиционно много. Некоторые из музыкантов терезинского лагеря в прошлом были артистами крупных европейских оркестров. Вспоминая программы из «старой жизни», они, объединяясь с музыкантами-любителями, иг-

⁷⁸ Можно предположить, что подобное было возможно потому, что охранники Терезиенштадта были чехами, а не немцами; судя по воспоминаниям выживших, жестокость там не доходила до пределов, известных на примере других лагерей.

рали Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шопена, Верди, Сметану, Бородина, Брамса, Бизе, Мусоргского, Дворжака, Малера и Сука⁷⁹.

Программы концертов повторялись по многу раз, сформировав нечто вроде внутривоспитательного стандартного репертуара. Крупный чешский дирижёр Карел Анчерл⁸⁰, оказавшийся в Терезиенштадте, возглавлял там струнный оркестр из 16 первых и 12 вторых скрипок, 8 альтов, 6 виолончелей и контрабаса. За три года в лагере было сыграно 16 опер в концертном исполнении: от старинных, вроде «Служанки-госпожи» Перголези⁸¹, до романтических хитов, таких как «Кармен» Бизе или «Тоска» Пуччини. Детскую опе-

⁷⁹ Йозеф Сук (1874–1935) – крупный чешский композитор и скрипач.

⁸⁰ Карел Анчерл (1908–1973) – чешский еврейский дирижёр, особенно знаменитый интерпретациями новой музыки и глубоким интересом к авангарду; оказался в терезинском лагере 34-летним, в Терезиенштадте у него родился сын. В 1944 г. Анчерл с женой и малолетним ребёнком был отправлен в Освенцим; в лагере он потерял всю семью. Впоследствии Анчерл продолжил карьеру в Чехии, став одним из самых узнаваемых и успешных дирижёров в истории своей страны; в частности, несколько раз с ним записывался Святослав Рихтер. После вторжения в Чехословакию в 1968 г. Анчерл эмигрировал в Канаду, где возглавил симфонический оркестр Торонто, с которым работал вплоть до смерти.

⁸¹ «Служанка-госпожа» Джованни Баттисты Перголези (1733) часто называется первой комической оперой в истории. В строгом историческом смысле это не совсем так, но эта прелестная смешная опера, повествующая о служанке, которая ловко женит на себе скуповатого старика, стала самой ранней комической оперой, вошедшей в классический репертуар во всём мире, и эталоном жанра, в котором позже появились такие работы, как «Свадьба Фигаро» Моцарта или «Севильский цирюльник» Россини.

ру Ганса Красы «Брундибар»⁸², которую слушала комиссия Красного Креста, показывали 55 раз. Сам Краса уже находился в терезинском лагере, когда зимой 1942 г. еврейский детский приют «Хагибор» в Праге поставил его оперу, повествующую о победе храбрых детей и весёлых зверей над злобным шарманщиком. Позже почти все дети, а также сотрудники приюта были привезены в Терезин, и детская опера с сюжетом, читавшимся теперь как метафора, продолжала звучать там, став одним из символов того уникального явления, которым была музыкальная жизнь лагеря.

Огромную роль в ней с первых дней играла вокальная музыка. Пока в Терезиенштадте не было музыкальных инструментов, Шехтер проводил репетиции при помощи камертона-дудки – скорее игрушки, чем музыкального инструмента, на которой, однако, можно было брать отдельные звуки. Затем появилось фортепиано, которое отыскали за пределами лагеря и пронесли в гетто. У него не было ножек и нескольких струн, но играть на нём было можно [33, с. 93]: в сопровождении этого инструмента Шехтер по памяти поставил в лагере оперу Бедржиха Сметаны «Проданная невеста»⁸³. В лагере существовали мужской и женский хоры, детский хор из воспитанников «Хагибора», отдельный хор для еврейской духовной музыки, которым руководил моравский кан-

⁸² Чеш. «Шмель».

⁸³ «Проданная невеста» чешского классика Бедржиха Сметаны (1866) – задорная лирико-комическая опера о любовной путанице в богемской деревушке.

тор Карл Фишер^[30]. Он же занимался с хором, исполнявшим немецкие оратории на библейские сюжеты, такие как «Сотворение мира» Гайдна или «Илия» Мендельсона, – причём представление последней стало грандиозным событием, репетиции к которому непрерывно шли в лагере около пяти месяцев. Пожалуй, наиболее известная и ошеломляющая история, связанная со звучанием труднейшей духовной музыки на лагерной сцене, – исполнение еврейскими узниками Реквиема Верди. На одном из таких концертов присутствовали нацистские руководители лагеря, включая Эйхмана. Чтобы спеть этот грандиозный, чрезвычайно сложный музыкальный текст о надежде и смерти, Шехтер набирал хор трижды. После лагерной премьеры почти все артисты (первоначальный состав насчитывал 150 певцов [33, с. 106]) были отправлены в Освенцим; второй состав постигла такая же судьба, и Шехтер набрал третий, певший Реквием 15 раз, в том числе для сотрудников Красного Креста летом 1944-го.

Около 30 000-40 000 слушателей – примерно столько людей находилось в терезинском гетто одновременно – могли еженедельно выбирать из полутора десятков концертов в диапазоне от лёгкой музыки (в Терезиенштадте работал также биг-бэнд под названием «The ghetto swingers») до классики, от религиозной музыки до замысловатого авангарда. Гетто представляло собой искусственную герметичную среду, где полностью искривились причинно-следствен-

ные связи: с неожиданной обильностью чудовищное порожидало прекрасное, насилие оборачивалось абсурдной формой свободы, которая, в свою очередь, выглядела как свидетельство безвыходности и обречённости. В частности, лагерь Терезиенштадт был единственным подконтрольным нацистам местом, где евреи могли открыто практиковать свою религию. На короткий срок он оказался ещё и подобием резервации, где продолжала непрерывно сочиняться и исполняться музыка, которую в Германии объявили «дегенеративной» и запретили: это был джаз, а также сочинения Густава Малера, Арнольда Шёнберга, Бруно Вальтера⁸⁴ и других авторов, говорившие изысканным, сложным модернистским языком. Композиторы, которые работали в Терезиенштадте и писали «современную» музыку, не могли бы тогда услышать её сыгранной нигде больше в стране; все они оказались убиты.

Насколько хорошими были эти исполнения с точки зрения формального качества? Этот вопрос остаётся открытым: с одной стороны, из-за высокого музыкантского уровня, азарта, старания и многочисленных репетиций можно предположить, что результат был технически совершенным; об этом говорят и названия сочинений, за которые брались в Терезиенштадте, – сложнейшие, монументальные партитуры, которые рассчитаны на большие исполнительские соста-

⁸⁴ Бруно Вальтер (1876–1962) прежде всего известен широкой публике как гениальный дирижёр и пианист, один из первых и лучших исполнителей музыки Густава Малера. Тем не менее Вальтер плодотворно и интересно работал также как композитор.

вы и значительное мастерство. С другой – струнный оркестр Анчерла состоял из профессиональных музыкантов примерно на четверть; инструменты не могли быть в хорошем состоянии, а люди были физически измождены. По мере того как жизнь в лагере всё сильнее расходилась с реальностью за его пределами, качество их игры, скорее всего, возрастало из-за повторов одного сочинения и постепенного овладения репертуаром; вместе с тем стандарты технического качества в изоляции наверняка падали.

Двояким было и отношение узников к музыке. Терезинский лагерь часто представляется в литературе и публицистике как символ сопротивления злу посредством искусства. Это абсолютная правда, однако всё было сложнее. Бок о бок в бараках оказались очень разные люди – кто-то говорил на идише и понимал иврит, разделял идеи сионизма и соблюдал еврейские традиции, другие были абсолютно ассимилированными городскими чешскими или немецкими евреями с привычкой к светской культуре и западным мышлением. Музыка отчасти помогала преодолению этих различий, создавая безопасное пространство, в котором могли встретиться одни и другие; она погружала исполнителей и слушателей в род коллективного воспоминания – будь то о своей еврейской идентичности, непрерывности мировой культуры и её базовых сюжетах или о человечности как таковой. Вместе с тем взгляды на феноменально интенсивную музыкальную жизнь лагеря разнились. Одни считали её проявле-

нием неповиновения, манифестацией силы духа, символом борьбы. Другим казалось, что артистическая деятельность узников помогает созданию пропагандистского фасада, выгодного нацистам, и заставляет пленников невольно подыгрывать надсмотрщикам. В частности, на стороне последних был известный немецкий музыковед Ханс Гюнтер Адлер, переживший Холокост. Адлер полагал^[31], что музицирование узников – опасный и унижительный самообман, связанный с потребностью бежать от действительности. В то же время для тысяч пленников, устраивавших и слушавших терезинские концерты, музыка была единственным способом ощутить своё присутствие в мире, большем и лучшем, чем переполненные бараки и поезда, увозившие их в неизвестность.

Первая *Aufbaukommando*, или Ак-1, в составе которой в лагерь приехали Шехтер и Свенк, прибыла в Терезин 24 ноября 1941 г. Ровно через неделю, 1 декабря, в назначенный пункт сбора в Праге прибыл отобранный для Ак-2 вместе с другими крепкими, здоровыми мужчинами молодой человек по имени Гидеон Кляйн – блестящий 22-летний пианист, лучший студент в своём выпуске Пражской консерватории, а также один из самых интересных чешских композиторов поколения, находившийся в начале своего пути. У прибывших отобрали пищевые талоны, ручки, часы, ключи, их багаж прочесали. Личных вещей было разрешено взять до 50 кг. После трёх суток ожидания, 4 декабря 1941 г., вторую *Aufbaukommando* в составе около 1000 человек по-

гнали на близлежащую железнодорожную станцию, погрузили в поезд и отправили в Терезин. Гидеон Кляйн прибыл в лагерь, когда строительство гетто ещё не было завершено; он провёл там почти три года, став одним из главных музыкальных имён терезинского музыкального феномена и свидетелем демографического пика Терезиенштадта – осенью 1942 г. пленников было около 60 000 человек^[32]. В октябре 1944 г. Гидеона Кляйна отправили в Освенцим, а оттуда – в лагерь Фюрстенгрубе. В январе 1945 г., во время ликвидации лагеря, он был убит при невыясненных обстоятельствах; месяцем ранее Кляйну исполнилось 25 лет. Три года, проведённые в Терезиенштадте, стали для Кляйна временем беспрецедентного композиторского расцвета. Сейчас его сложную, хрупкую, притягательную и пугающую музыку чаще всего вспоминают и играют в связи с уникальной историей Терезиенштадта. Больше того – Кляйн стал чуть ли не олицетворением искусства, созданного в эпицентре Холокоста. Это закономерно: трудно представить себе работы Кляйна вне породившего их контекста. Вместе с тем рассматривать их исключительно в его пределах несправедливо: их самостоятельная культурная ценность несомненна и очень велика. Неординарный музыкант, Кляйн должен был стать, может быть, главным именем чешского послевоенного авангарда, а возможно – композитором масштаба Леоша Яначека и Альбана Берга, повлиявших на него в юности.

Все, кто вспоминал Кляйна^[33], отмечали его необычно-

венно красивую внешность, редкое обаяние и огромную энергию. Кляйн был экстравертом, оптимистом, деятельным организатором и артистом от рождения; судя по воспоминаниям, он принадлежал к типу открытых и ярких людей, которые мгновенно влюбляют в себя окружающих всех возрастов. До депортации Кляйн уже привлёк к себе внимание как яркий молодой пианист, а также занимался с детьми. Оказавшись в гетто, вначале он посвятил себя тому же: это Кляйн играл на безногом рояле, установленном на ящики, а позже аккомпанировал хору Шехтера на репетициях и исполнениях вердиевского реквиема. Первые концерты были подпольными; Кляйн и ещё один пианист – Бернард Кафф⁸⁵ – по очереди устраивали барачные клавирабенды⁸⁶, играя Баха, Моцарта, Бетховена, Шумана, Брамса, Дворжака и Яначека.

Вскоре Кляйн начал делать также переложения и аранжировки популярных песен – чешских, силезских, еврейских и русских, в том числе знаменитой песни Льва Книппера «Полюшко-поле»⁸⁷, – для спонтанно образовавшихся самодеятельных и профессиональных хоров лагеря. Бумаги в его распоряжении было мало, поэтому чаще всего аранжировка

⁸⁵ Бернард Кафф (1905–1944) – чешский еврейский пианист. В Терезиенштадте читал лекции по истории русской музыки, а также давал концерты. Убит в Освенциме в 1944 г.

⁸⁶ Клавирабенд – сольный концерт пианиста без сопровождения оркестра.

⁸⁷ «Полюшко-поле» – популярная псевдонародная песня, написанная в 1933 г. советским композитором Львом Книппером.

существовала только в голове композитора либо изготовлялась одна-единственная её копия, которая ходила по рукам и заучивалась хористами. Из-за этого многоголосие этих обработок чаще всего было каноническим, т. е. таким, при котором все голоса поют одну и ту же партию, но вступают друг за другом, а не одновременно, и мелодия образует многоголосие сама с собой. По той же причине эти переложения большей частью не сохранились. Старшая сестра композитора, пианистка и музыковед, пережившая Терезиенштадт и Освенцим, Лиза Кляйн (Элишка Кляйнова), говорила, что таких аранжировок было сделано около двухсот (до нас дошли менее десяти)^[34]. Кляйн также сочинял песни, которые юные узники распевали в бараках: большинство из них были не записаны, но несколько переживших Холокост детей, повзрослев, восстановили по памяти их слова. Одна из узниц спустя много лет рассказывала^[35], что припев запомнившейся ей песни был построен на гуситском девизе, известном каждому чешскому ребёнку: «Pravda vítězí»⁸⁸. Кляйн обладал ещё и необычайно цепкой памятью: мемуаристы вспоминали, что в первые недели, пока в лагере ещё были запрещены книги, он устраивал детские поэтические вечера, читая стихи наизусть^[36].

Гидеон Кляйн родился в Моравии, в городке Пршеров

⁸⁸ Чеш. «Правда побеждает». Фраза является национальным девизом Чехии и связана с чешским героем, философом, проповедником и религиозным реформатором рубежа XIV и XV вв. Яном Гусом, казнённым на костре в 1415 г.

в 1919 г. Он был куда менее ассимилирован, чем другие композиторы – узники Терезиенштадта; дед его был лидером местной еврейской общины, бабушка много сделала для еврейского образования внука, семья жила довольно традиционным укладом. В 1931 г. по настоянию Лизы, учившейся в столице, 11-летний Гидеон переехал в Прагу, где позже поступил в консерваторию по классу фортепиано, совмещая музыкальную учёбу с курсом философии Карлова университета. Некоторое время он был композитором-самоучкой. Переезд в Прагу означал контакт с музыкой Стравинского, Онеггера, Хиндемита, Прокофьева, Рахманинова – влияния, которые накладывались на основу музыкального мышления Кляйна, состоящую из еврейского фольклора и закрытой, самобытной народной культуры Моравии. Серьёзное композиторское образование Кляйн получал лишь в течение пары лет – зато у гиганта чешского авангарда Алоиса Хабы⁸⁹, а также крупного чешского музыковеда Йозефа Гуттера. Возможно, лагерь оказался первым местом, где Кляйн услышал свои работы исполненными. Его смелые экспериментаторские сочинения пражского периода носят следы увлечения экспрессионизмом и авангардными техниками – в одной из рукописей рукой Кляйна вписано задорное «Да здравствуют Арнольд Шёнберг и Леош Яначек!». Дру-

⁸⁹ Алоис Хаба (1893–1973) – одно из главных имён восточноевропейского авангарда. Наиболее известен исследованиями в области микрохроматики, т. е. музыки, подразумевающей сверххузные расстояния между звуками.

гое очевидное влияние – Пауль Хиндемит⁹⁰; полифоническая, идущая от Баха составляющая музыки Кляйна, несомненно, связана с мышлением немецкого неоклассицизма. Хиндемит встречался с учителем Кляйна, Алоисом Хабой, в Праге, и мы можем допустить, что Кляйн также получил возможность мимолётно познакомиться с Хиндемитом лично.

Тем не менее известность до депортации Гидеон Кляйн приобрёл не как композитор, а именно как пианист. После запрета на участие евреев в общественной жизни его исключили из консерватории (теперь Хаба занимался с ним индивидуально); Кляйн попытался продолжить исполнительскую карьеру под псевдонимом Карел Вранек, но тщетно. Тогда же он получил место и стипендию на обучение в Королевской музыкальной академии в Лондоне, однако оккупационные власти отказали ему в выезде. Именно потому, что концерты стали невозможны, Кляйн начал всё сильнее интересоваться композицией. Он также принимал участие в неофициальных домашних «концертах-квартирниках», число которых после оккупации Праги резко возросло. Именно они стали моделью для концертной жизни лагеря Терезиенштадт впоследствии.

Кляйн оказался самым юным из чешско-еврейских композиторов, попавших в лагерь. Ганс Краса был на 20 лет

⁹⁰ Пауль Хиндемит (1895–1963) – немецкий композитор, скрипач, альтист и педагог.

старше; его ровесник – наиболее знаменитый из композиторов-пленников Терезина – гениальный Павел Хаас⁹¹, прекративший писать музыку в гетто и вернувшийся к сочинительству благодаря неустанным побуждениям Кляйна. К тому же поколению принадлежал Виктор Ульман⁹² – австрийский еврей, ученик Шёнберга, один из изысканнейших мастеров своего поколения, написавший об искусстве в Терезиенштадте знаменитое эссе «Гёте и гетто»^[37], эталонный текст с позиции просвещённого европейского художника, в котором он немногословно рассуждает о сути искусства и терезинском лагере как «школе формы». Сохранились слова Ульмана об индивидуальности и значительности таланта Кляйна, годившегося ему в сыновья: «Можно только удив-

⁹¹ Павел Хаас (1899–1944) – на момент заключения в гетто наиболее состоявшийся из композиторов «терезинской четвёрки», яркий мастер, ученик Леоша Яначека. От своего учителя перенял уникальное сочетание элементов просодии и фонетики чешского языка, архаического моравского фольклора и интеллектуальных композиторских техник. Убит в газовой камере в Освенциме в октябре 1944 г.

⁹² Виктор Ульман (1898–1944) – австрийский еврейский композитор, близок Шёнбергу и Бергу своим концентрированно экспрессивным, диссонантным, напряжённым языком. В лагере написал одну из самых мистических и неординарных опер XX столетия – камерную одноактную оперу «Император Атлантиды, или Смерть отрывается» (1943). Абсурдистское либретто 24-летнего поэта Петера Кина – другого узника лагеря – представляет собой гибрид политической сатиры и библейско-фаустовской притчи. Оно рассказывает о сумасшедшем императоре, алчущем исчезновения людей во всем мире, и Смерти, отрекающейся от того, чтобы выполнять свою работу. Виктор Ульман был убит в газовой камере в Освенциме в октябре 1944 г. Петер Кин умер в Освенциме от истощения в октябре 1944 г.

ляться столь ранней, стилистически уверенной зрелости»^[38].

Вплоть до 1990 г. работы Кляйна, написанные до депортации, были неизвестны. Его уникальная композиторская репутация, таким образом, почти полвека основывалась на малочисленных, но при этом абсолютно экстраординарных опусах, созданных в неполные три терезинских года. Главная их черта – захватывающая дух стилистическая свобода, несомненно связанная как с крайней физической несвободой автора, так и со странным положением «заповедника» от искусства, в который превратился лагерь. Ключевых инструментальных опусов терезинского периода у Кляйна три. Квартетная «Фантазия и fuga» (1942) расположена где-то между Шёнбергом и Бахом – за колючей, полной таинственности и напряжения, атональной фантазией, которая тихо растворяется в воздухе, следует fuga на моравскую народную мелодию. Эта работа была написана, когда из Терезиенштадта начали уходить первые поезда в Освенцим: в октябре 1942 г. туда отправились 25 составов, в общей сложности увезя из гетто 44 000 человек^[39]. Созданная в следующем году фортепианная соната (1943) сохраняет классическую структуру – три части, – однако её материя представляет собой имитационную полифонию. Так называется старинная техника многоголосного письма, при которой несколько голосов движутся независимо и одновременно (в отличие от привычного нам более позднего устройства ткани, где есть мелодия и подчинённый ей аккомпанемент). Ломкие и эфе-

мерные, задиристые и танцевальные, удивительные по причудливости и богатству первая и третья части сонаты обрамляют вторую: сюрреальный, отстранённый ноктюрн. В последние полтора года жизни Кляйн выработал также язык музыкальных аллюзий, необъявленных символических жестов, которые он прятал в своих работах, сообщая им зашифрованный смысл: так, в сонате есть отголоски «Пляски смерти» Листа.

«Фантазия и fuga»

Струнное трио

Самая исполняемая работа Кляйна, его вершина – струнное трио, которое прозвучало в лагере, сыгранное двумя скрипачами и виолончелистом⁹³. Оно было написано между 5 сентября и 7 октября 1944 г. и закончено за четыре дня до того, как Кляйн проводил свою мать Илону и сестру Лизу; их загнали в вагоны и с тысячами других пленников отправили в Освенцим. Ещё через шесть дней Кляйн последовал за ними. Неожиданно более тональное, чем прежние его работы, а также отчётливо моравское по материалу, трио, несомненно, знаменовало новый этап творчества Кляйна, о котором мы уже не узнаем. Американский исследователь Майкл Бекерман полагает^[40], что эта работа – звуковой документ о Терезиенштадте: вся его партитура насыщена ги-

⁹³ Партитура, однако, предназначена для скрипки, альты и виолончели. Есть также сделанная чешским композитором Войцехом Саудеком версия трио Кляйна для камерного оркестра. Её обычно играют и записывают как «Партитура для струнных».

перссылками, которые были понятны композиторам-товарищам Кляйна по гетто и которые нам непросто сейчас найти. По мнению Бекермана, существовала целая система «тем-коридоров», соединявших разные опусы, что позволяло смыслам и идеям перемещаться между сочинениями. Так работы разных композиторов, созданные в Терезиенштадте, сплетались в разностильный и разноголосый, но органически цельный текст. Такими темами могли быть взаимные цитаты, сионистские песни, гуситские гимны, лютеранские песнопения и мотив ВАСН⁹⁴. Несколько цитат, звучащих в трио, обнаружены и считаются сегодня несомненными: в нём неточно приводится фраза из песни Франца Шуберта «Гретхен за прялкой» на стихи Гёте, соответствующая словам «Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer'»⁹⁵, а во второй части Кляйн обыгрывает моравскую песню из своего детства и, возможно, «Песни об умерших детях» Густава Малера – работу, звучащую в концертных программах Терезиенштадта. Мы можем предположить, что эта цитата – элемент невербального рассказа: незадолго до завершения трио 819 последних остав-

⁹⁴ Тема ВАСН – одна из главных «крылатых» тем западной музыки, живущая в европейской культуре уже свыше 300 лет. В немецком и других европейских языках ноты обозначаются буквами, а не привычными нам «до», «ре», «ми» и т. д. Так, фамилию *Vach* можно «записать» нотами си-бемоль, ля, до и си. Впервые тема была употреблена самим Иоганном Себастьяном Бахом в качестве звуковой «рописи», а в дальнейшем фигурировала в бесчисленном количестве сочинений, превратившись в одну из эмблем европейской музыкальной культуры как таковой.

⁹⁵ Нем. «Тяжка печаль и грустен свет», перевод Э. Грубера.

шихся в гетто детей отправились в Освенцим^[41].

Однако кроме хорошо известных инструментальных в лагере появились и уникальные вокальные работы Кляйна. Одна из них окутана тайной: это дошедшая до нас в наброске трёхголосная миниатюра на иврите «Bachuri Le'an Tisa»⁹⁶ для детских голосов. Долгое время эта песня считалась аранжировкой, но затем Лиза Кляйн включила её в полное собрание сочинений брата. В рукописи подтекстованы лишь четыре первых такта – «Мой мальчик, куда ты? Мой милый, всё кончено» на иврите. Что значат эти слова? Кто их автор? Существовал ли полный текст – в записанном виде или в памяти исполнителей и автора? Ответов у нас нет. Обычно песню исполняют, произнося лишь имеющийся текст и заменяя остальное на слог «лай-лай», что делает её ещё более пронзительной и странной.

«Bachuri Le'an Tisa»

Остальные сочинения представляют собой мадригалы – жанр, пышно цветший в музыкальной культуре XVI в. Тогда мадригальное письмо представляло собой витиеватую полифонию для ансамбля певцов. Традиционно жанр ренессансного мадригала был связан с высокой поэзией: на музыку клались любовные, трагические или философские стихи, которые пропевались и «раскрашивались» фигурами музыкальной риторики. Кляйн взял для своих мадригалов тек-

⁹⁶ Ивр. «Мой мальчик, куда ты?»

сты Гёльдерлина⁹⁷ (по-немецки) и Франсуа Вийона (в чешском переводе с французского). Невозможно представить, что за эти головоломно трудные, по языку близкие фортепианной сонате Кляйна пятиголосные миниатюры взялся бы самодеятельный лагерный хор. Скорее всего, они должны были исполняться маленьким ансамблем профессионалов.

Возможно, такой же ансамбль мог петь лучшую хоровую работу Кляйна, редко звучащий, трудный для исполнителей четырёхминутный шедевр. Это «Первый грех», написанный 17 декабря 1942 г., вскоре после первой годовщины пребывания Кляйна в гетто; гибрид ренессансного мадригала и обрядовой песни для квартета мужских голосов – двух теноров и двух басов. В качестве основы Кляйн взял моравский традиционный текст, свободно пересказывающий события третьей главы Книги Бытия. Поначалу «Первый грех» производит обескураживающее и даже пугающее впечатление: гармонический язык мадригала сложен, насыщен диссонансами, тональность то считается, то приближается к грани распада, в тугой узел завязывается тесное голосоведение. Всё это сочетается со странным гулким, мглистым звучанием четырёх мужских голосов, которое можно сравнить с живописью разными оттенками бурого. Фонетика чешского языка в этой пьесе – один из инструментов создания музыкального впечатления, а переплетение «первобытного» ри-

⁹⁷ Иоганн Христиан Фридрих Гёльдерлин (1770–1843) – крупный немецкий поэт-романтик, наиболее известный как автор романа «Гиперион».

туального начала с модернистским напоминает об опытах неофольклоризма⁹⁸.

«Первый грех» начинается как fuga⁹⁹: угловатая, асимметричная тема, сворачивающая всё время не туда, куда ожидает слух, проводится одним из басов в низком регистре. В ней есть что-то от древней христианской культовой музыки; кроме того, сама форма фуги связана с «европейской», ассимилированной половиной Кляйна. В то же время моравский колорит – голос его другой, «крестьянской» половины. Фуга начинается со вступления одного баса, затем другого и продолжает выстраиваться *de profundis*¹⁰⁰ – из мрачайшего низкого регистра вверх. Подключается тенор, и образуется трёхголосие, затем ещё один, создавая че-

⁹⁸ Неофольклоризм – одно из течений в музыке первой трети XX в.; связано прежде всего с именами Белы Бартока и Игоря Стравинского. Неофольклоризм подразумевал интерес к элементам архаической фольклорной музыки и народного театра, которые ещё недавно казались неприемлемыми в контексте «высокого» европейского искусства, и их соединение с интеллектуальным, сложным языком модернистской музыки.

⁹⁹ Фуга – старинная музыкальная форма, одна из самых развитых форм имитационной полифонии. В фуге несколько голосов-линий, которые движутся равноправно и независимо друг от друга. Ткань фуги образуется из их одновременного движения, которое тщательно продумывается так, чтобы целое звучало гармонично. В начале фуги голоса вступают один за другим, по очереди, с небольшой темой-тезисом. Эта тема после первоначального проведения всеми голосами продолжает возникать то в одном голосе, то в другом, обеспечивая интонационное единство многоголосной материи.

¹⁰⁰ Лат. «из глубины», начало 129-го псалма, который читают как отходную молитву над умирающим.

тырёхголосную ткань. Одновременно чрезвычайно сложная и намеренно «варварская», диковатая, эта fuga выстроена не совсем по учебнику; голоса в ней путают следы, перекрещиваются и проводят тему вне положенной очереди. Кроме того, Кляйн следует здесь логике ренессансного мадригала, где музыкальные фигуры подбирались так, чтобы выявлять смысл стихов. На словах «ешьте от любых дерев, но одно дерево – не трогайте; посреди небесного сада оно стоит, всё в ярко-голубых цветах» используется такое членение фразы, что музыкальная остановка приходится непосредственно на запрет, а внезапно полыхающие яркие мажорные аккорды на словах «сад» и «цветёт» приковывают внимание к дереву – усыпанному цветами, прельстительному и опасному.

С появлением дьявола (один из басов поёт слова «Сатана обратился в змея») голосоведение начинает запутываться и волноваться; поющие вступают то парами, то канонно. Кляйн перемещает действие из рая на землю с помощью ритма: в пределах эдемского сада пульсация – трёхдольная, что в старинной музыке связывалось бы с триединством Бога, совершенством, воплощённостью, полнотой. Невозможно пропустить момент, где появляется тенор соло, похожий на Евангелиста из баховских Страстей¹⁰¹ и горько, нарастающий рассказывающий о непоправимой ошибке людей. В подстрочном переводе – «Ева взяла [плод] и откусила, и дала Адаму. "Ешь, мой Адам, ешь яблоко, чтоб нашли мы слад-

¹⁰¹ Рассказчиком в духовной музыке немецкого барокко всегда был тенор.

чайшее блаженство"»¹⁰². С этого момента пульсация начинает тяготеть к двухдольности: чему-то связанному с дыханием или симметрией тела (шаганием, чередованием рук), и история как бы начинается заново, но уже на земле: тенью проплывает напоминание о теме фуги на словах «Господь дал им мотыгу и послал их в поля»¹⁰³. Ещё одно вступление тенора соло – снова прямая речь: слова Бога о добывании хлеба в страдании. Поразителен финал мадригала с его акварельными, авант-джазовыми гармониями и внезапным мажором в очень тихом нюансе на словах «наплакались оба».

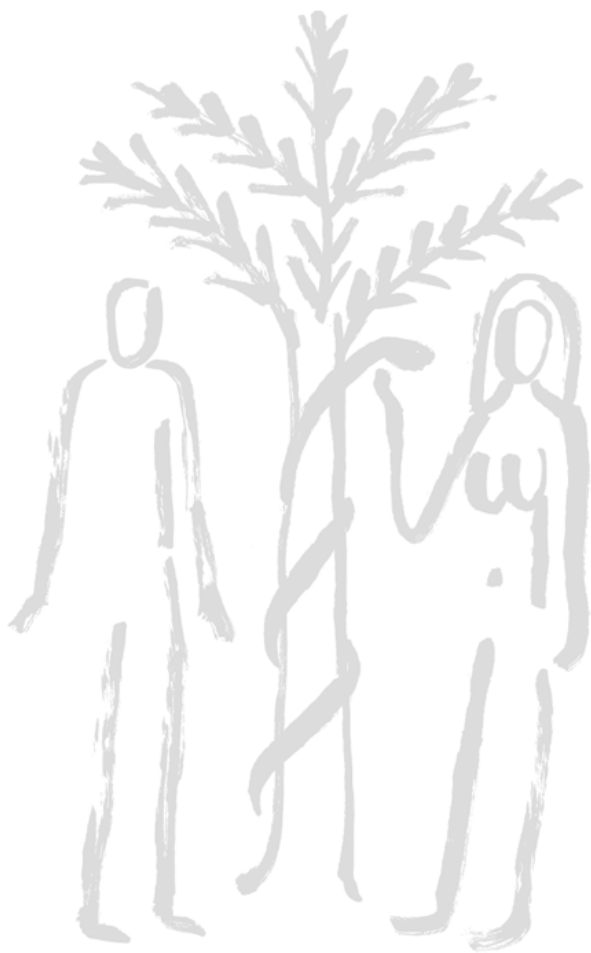
Мы не знаем, услышал ли Кляйн эту музыку исполненной. Может быть, постоянные занятия Шехтера с певцами в лагере позволили четырём смельчакам усовершенствовать свой слух и технику так, чтобы разучить и спеть её, но скорее нет. Ничего не известно и о том, из собственной ли памяти извлёк Кляйн моравский текст, который поют на свадьбах и во время детских рождественских шествий, или узнал его от кого-то в гетто. Мы можем предположить, что он выбрал сюжет о первом грехе, потому что думал о человеческой приговорённости: странном мужестве, а может – беспомощной привычке работать и созидать перед лицом неминуемой смерти, которые поражают нас на примере мучеников лагеря Тере-

¹⁰² Чеш. «Eva vzala, okusila, s Adamem se rozdělila. "Jez, Adame, jez to jabko, což jest po něm velmi sladko!"» (Adamem // Katalog lidové písně. URL: <http://folksong.eu/word/1940>).

¹⁰³ Букв. «в виноградники».

зиенштадт, однако в какой-то мере относятся к каждому живому человеку. В упомянутом уже эссе «Гёте и гетто» Виктор Ульман писал: «Мне представлялось всегда, что гётевское "живи мгновеньем, живи вечностью!" раскрывает таинственную суть искусства. Будь то эфемерная, преходящая вещь, скоро увядающий цветок в натюрморте, будь то ландшафт, человеческий облик или поворотный момент истории – живопись предохраняет их от забвения. Музыка поступает так же со всем душевным, с чувствами и страстями людей»^[42]. Для Ульмана, Кляйна и других писать музыку было единственным шансом на отмену общечеловеческого приговора; на то, чтобы в какой-то форме задержаться на земле, в жизни. Слушая и обсуждая созданное ими, каждый из нас помогает этому и по-своему тоже получает этот шанс.

ПЕРВЫЙ — ТРЕХ



ПЕРВОЕ



УБИЙСТВО

Глава 4

Он написал убийство

Алессандро Скарлатти

1660–1725

оратория «Первое убийство, или Каин» («Il primo omicidio, overo Cain»)

[*YouTube*](#)

[*Яндекс. Музыка*](#)

Первая смерть в Библии была насильственной, а первым убийцей оказался человек, умертвивший брата. В восьми лаконичных стихах Книги Бытия рассказывается история, столь же мощная по силе воздействия, сколь и странная: первенец единственной супружеской пары на вновь созданной земле, первый ребёнок, рождённый женщиной, Каин – землелепец – приносит жертву Богу вместе со своим братом Авелем – скотоводом. Без всякого объяснения, без видимой причины Бог отвергает одну жертву и благосклонно принимает другую; «разгневанный» и «поникий»^[43], Каин при-

глашает Авеля в поле и, оставшись с братом наедине, убивает его.

В чём состоял грех Каина перед Богом, за который жертва его была так показательно отвержена? Если Бог испытывал Каина, намеренно заставляя мучиться завистью и унижением, то зачем это было нужно и почему он выбрал именно его? Отправляя Каина в вечное скитание, зачем Бог пообещал убийце, что никто на его пути не поднимет на него руки¹⁰⁴, – потому, что хотел наказать Каина долгой жизнью, или потому, что был необъяснимо благосклонен к жертве своего эксперимента? Почему именно Каин – жестокий изверг – стал родоначальником целого народа, в то время как добродетельный Абель остался бесплотным ангелом, вечной жертвой, полупрозрачной тенью, мелькающей в сюжете и растворяющейся без следа? Историю о Каине и Авеле можно читать как сентиментальный рассказ о беззащитности хорошего перед плохим, притчу о неистребимости зла или даже метафору соперничества двух хозяйственных формаций – скотоводства и земледелия^[44]. В Каине можно увидеть собирательный образ мятежного старшего брата, конкурирующего с обласканным младшим, или воплощение эдипова комплекса¹⁰⁵, или возвышенного богоборца¹⁰⁶.

¹⁰⁴ «Но Господь сказал ему: "Случись такое – всякий, кто убьёт Каина, не уйдёт от семикратного отмщения". И, чтобы никто, встретившись с Каином, не убил его, дал Господь Каину особый знак Своей защиты» (Быт. 4:15).

¹⁰⁵ Такой взгляд предлагает, в частности, Эдуард Лимонов (Лимонов Э. Illuminationes. URL: <https://goo-gl.me/sRM8R>).

Ромео Каstellуччи – итальянский театральный режиссёр, в январе 2019 г. представивший парижской публике барочную редкость – ораторию Алессандро Скарлатти «Primo omicidio, ovvero Cain» (традиционный перевод – «Первое убийство, или Каин»), говорил в интервью, что в эпизоде о Каине и Авеле видит историю о том, что зло в мире предусмотрено Богом. Оратория¹⁰⁷ Скарлатти состоит из двух частей: первая, где слушатель знакомится с братьями и их родителями, а затем происходят два жертвоприношения, была в версии Каstellуччи статуарной, с условным сакральным пространством, неоновой светописью и медицинским пакетом крови вместо убитого Авелем ягнёнка. Во второй половине оратории происходит само убийство, а также звучит знаменитый диалог: Бог, словно безжалостный воспитатель, задает Каину вопрос, ответ на который прекрасно ему известен¹⁰⁸; Каин же лжёт, бесповоротно переходя на сторону зла. В этой части спектакля Каstellуччи певцы перемещались со сцены в оркестровую яму, а на травяном лугу, который представал взорам зрителей, действие разыгрывали... дети, напоминая об уязвимости и бесправии героев библейской истории перед замыслом всемогущего Бога; о наивно-

¹⁰⁶ Интерпретация Джорджа Байрона (Steffan T. G. Lord Byron's Cain: Twelve essays and a text with variants and annotations. University of Texas Press, 2014.).

¹⁰⁷ Оратория – крупное произведение для хора, солистов и оркестра. Подробно об этом жанре см. далее в этой главе.

¹⁰⁸ «Где же Авель, брат твой?» – спросил Господь Каина. "Не знаю, – ответил тот, – разве я сторож моему брату?"» (Быт. 4:9).

сти Каина, который совершил первое убийство в истории человечества, но не знал ничего о природе и сущности смерти; о жестокой бесхитростности детских игр, где палач и жертва могут легко меняться местами.

Работа Скарлатти – действительно репертуарный раритет. Количество исполнений этой партитуры за её 300-летнюю историю можно сосчитать по пальцам одной руки, и лишь дважды – в 1992 и 1998 гг. – она была записана на пластинку. Связано это вовсе не с качеством музыки. Алессандро Скарлатти в числе тех исполинов раннего барокко, чьи работы начали постепенно вытаскивать из мерзлоты многовекового забвения лишь в конце прошлого столетия. Благодаря достижениям исторически информированного исполнительства¹⁰⁹ на рубеже веков появились рыночные условия, обширный пул артистов, а главное – искушённые слушатели для того, чтобы старинные оперные названия появлялись на сценах так, как им подобает: в исторически корректных интерпретациях и с высокобюджетным шиком.

Алессандро Скарлатти считается основателем одной из самых блестящих школ в истории оперы – неаполитанской. Он родился в Палермо в 1660 г., а жизнь провёл между Римом и Неаполем, став чуть ли не самым деятельным

¹⁰⁹ Исторически информированное, или аутентичное, исполнительство (Historically informed performance, HIP) – интерпретаторское течение, набравшее силу в Европе во второй трети XX в. Ставит целью педантичную реконструкцию художественных практик и техник, соответствующих времени создания сочинения.

оперным композитором своего поколения. Скарлатти обычно приписывают несколько важных музыкальных новаций: среди них так называемая итальянская увертюра¹¹⁰, считающаяся прародительницей симфонии. К его заслугам также причисляют введение арии типа *da capo*¹¹¹ – трёхчастной, с симметричными крайними разделами и контрастной серединой, которая стала ключевым конструктивным элементом итальянской оперы XVIII столетия. В то же время новый век Скарлатти встретил уже сложившимся мастером: ему было тогда 40 лет. Во многом его музыкальный язык хранил связь с прошлым: театр Скарлатти далёк от чеканного лаконизма и психологической достоверности, к которым стремились композиторы века Просвещения. Истоки его стиля лежат в мире раннего итальянского барокко с его захватывающим дух разнообразием, запутанной типологией форм, броскостью, условностью и сказочностью.

Современники отмечали ещё и недемократичность работ Алессандро Скарлатти. Она связана с его приверженностью контрапункту: старинному искусству сложного многоголосного письма, которое стало клониться к закату в XVIII в. В 1709 г., когда Скарлатти был на пике своей карьеры, Франческо Мария Дзамбеккари, театральный антрепренёр, рабо-

¹¹⁰ Инструментальное вступление к опере из трёх контрастных по темпу разделов (быстро-медленно-быстро); встречается в музыке Скарлатти с 1680-х гг.

¹¹¹ Ит. «с начала» (букв. «от головы»); имеется в виду повторение крайнего раздела после срединного.

тавший в Неаполе, оставил о нём любопытный отзыв. По его словам, Скарлатти – «...великий человек; однако сильные его стороны подчас оборачиваются слабостями. Сочинения его чересчур сложны и подходят для исполнения в гостиных, а оттого не слишком успешны в театрах. В первую очередь, ими будет удовлетворён ценитель контрапункта; однако среди тысячи человек театральной публики вы не найдёте и двух десятков людей, понимавших бы это искусство»^[45]. Возможно, именно некоторая изошрённость стиля послужила тому, что работы Скарлатти – чрезвычайно плодovitого и успешного в своё время автора – перестали звучать и начали забываться ещё раньше, чем эта участь постигла большинство композиторов его эпохи¹¹².

Искусством контрапункта Алессандро Скарлатти начал овладевать ещё в родном Палермо, а подростком усовершенствовал свои знания в Риме. Предводителем и родоначальником римской школы был Джакомо Кариссими¹¹³, присутствие которого определяло стилистический облик духовной музыки папской столицы. Возможно, Скарлатти успел поучиться у престарелого Кариссими в последние годы перед его кончиной в Риме в 1674 г. Впоследствии молодой сицилиец был назначен *maestro di cappella* – капельмейстером

¹¹² Например, Антонио Вивальди, младшего современника Скарлатти, чьи оперные работы были уже мало кому известны в конце XVIII столетия и вернулись на сцены на волне интереса к барочному театру.

¹¹³ Джакомо Кариссими (1605–1674) – влиятельный композитор раннего итальянского барокко, преимущественно связанный с жанром оратории.

церкви Сан-Джакомо-дельи-Инкурабили¹¹⁴ в центре города; ему было тогда всего 18 лет. Годом позже датировано первое упоминание о нём как композиторе: в 1679 г. община братьев Святого Креста заказала Скарлатти ораторию. Эта община устраивала торжественные музыкальные собрания в молельне Святейшего Распятия¹¹⁵ и, по отзыву одного путешественника, состояла «из самых знатных людей Рима, которые способны, как следствие, собирать всё самое редкое, что производит Италия»^[46]. В документе, свидетельствующем об этом, композитор ласково назван «Scarlattino» – «юный Скарлатти», что говорит о его известности и хорошей репутации в Риме.

Если духовная музыка Скарлатти наследовала возвышенной красоте письма Кариссими, то светская линия его работ, берущая начало тогда же, в юные римские годы, обязана другому влиянию. То была музыка Алессандро Страделлы: тосканца, учившегося в Риме, чья звезда взошла незадолго до приезда в город молодого Скарлатти. Страделла был младше Кариссими на поколение. Проживший краткую жизнь, полную тревог, афёров и скандальных походов, он быстро уехал из Рима в Венецию, а затем в Геную, где был

¹¹⁴ Другое название – Сан-Джакомо-ин-Аугуста. Сейчас церковь находится на улице Корсо в нескольких кварталах от площади Пьяцца дель Пополо.

¹¹⁵ Oratorio del Santissimo Crocifisso, римская молельня (такие пространства также назывались ораториями), где с 1639 г. происходили премьеры сочинений Эмилио де Кавальери, Джакомо Кариссими, Алессандро Скарлатти и других композиторов. О связи молельни с жанром оратории – см. далее.

убит на почве мести. Два композитора немного пересекались лично, однако стиль Страделлы, с его сладостностью и меланхолией, угадывается в кантатах Скарлатти: светских камерных мини-операх, которых он написал несколько сотен.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.

Комментарии

1.

https://endic.ru/enc_big/Kompozicija-28141.html.

2.

Быт. 1:1–2, синодальный перевод. Если не указано иное, стихи из Библии приведены в современном русском переводе (под ред. М. П. Кулакова. Заокский: Институт перевода Библии); цит. по: <https://bibleonline.ru/bible/bti/>. Исключения составляют Книги Судей, Иова, Исаии, Первая-Четвертая книги Царств, синоптические Евангелия (Матфей, Марк и Лука), а также новозаветные Послания: цитаты из этих книг приведены в переводе Андрея Десницкого.

3.

Быт. 1:4, синодальный перевод.

4.

Холопов Ю. Н. О сущности музыки / Ю. Н. Холопов [и др.] // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. – М.: Московская консерватория, 2003. С. 6-17. URL: <http://www.kholopov.ru/essence.html#fn17>.

5.

Мифы народов мира. Энциклопедия: [Электронное издание]. – М.: Советская энциклопедия, 1980. URL: https://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_o.pdf.

6.

Эллинские поэты VII – III вв. до н. э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика / Отв. ред. М. Л. Гаспаров. – М.: Ладомир, 1999. URL: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1425407001>.

7.

Laurencie L. de la. Une dynastie de musiciens aux XVIIe et XVIIIe siècles: Les Rebel. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 7. Jahrg. H. 2. (1906). P. 253–307. Здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, перевод автора.

8.

Березин В. Двадцать четыре скрипки короля – «нет ничего более восхитительного или величественного!» // Старинная музыка. 2016. № 3 (73). URL: <http://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2016-3.pdf>.

9.

Кириллина Л. Глюк. Серия: ЖЗЛ. – М.: Молодая гвардия, 2018. С. 138.

10.

Sadie J. Bowed Continuo Instruments in French Baroque Chamber Music, Proceedings of the Royal Musical Association, Vol. 105 (1978–1979), pp. 37–49. URL: <https://www.jstor.org/stable/766246>.

11.

Березин В. Двадцать четыре скрипки короля – «нет ничего более восхитительного или величественного!» // Старинная музыка. 2016. № 3 (73). URL: <http://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2016-3.pdf>.

12.

Laurencie L. de la. Une dynastie de musiciens aux XVIIe et XVIIIe siècles: Les Rebel. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 7. Jahrg. H. 2. (1906). P. 253–307. Здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, перевод автора.

13.

Булычева А. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко. – М.: Аграф, 2004. С. 154.

14.

Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. Кн. 2. – М.: Искусство, 1994.

15.

Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. Кн. 2. – М.: Искусство, 1994.

16.

Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. Кн. 2. – М.: Искусство, 1994.

17.

Anthony J. R. French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau. В. Т. Batsford, 1978. P. 318.

18.

Быт. 1:31.

19.

Быт. 1:26–27.

20.

Быт. 2:2.

21.

Дуда Н. В. Метаморфозы научной мысли о творчестве Генри Лоза // Манускрипт. 2017. № 1 (75). URL: <https://goo-gl.me/UDZ7E>.

22.

Лк. 2:41–52.

23.

Быт. 3:1.

24.

Быт. 3:4–5.

25.

Adler H. G., Adler J. Theresienstadt 1941–1945: The Face of a Coerced Community. Cambridge University Press, 2017. P. 50.

26.

<http://www.thelastcyclist.com/about-the-play/>.

27.

Beranová L. Reflexe Terezína v literatuře. Brno, MU 2008, s. 137. URL: <https://goo-gl.me/hSF2M>.

28.

Roth J., Maxwell E. Remembering for the Future: 3 Volume Set: The Holocaust in an Age of Genocide, Springer, 2017, February 13. P. 258.

29.

Karas J. Music in Terezín 1941–1945. Beaufort Books, 1985.

30.

Rothkirchen L. The Jews of Bohemia and Moravia: Facing the Holocaust. University of Nebraska Press, 2012. P. 267.

31.

Sevin D., Zeller Ch. Heinrich von Kleist: Style and Concept: Explorations of Literary Dissonance. Walter de Gruyter, 2013. P. 329.

32.

Theresienstadt: Concentration/transit camp for German and Austrian Jews. Holocaust Encyclopedia. URL: <https://google.me/2WpPp>.

33.

Friesová J. R. Fortress of My Youth: Memoir of a Terezín Survivor. University of Wisconsin Press, 2011. P. 117; и несколько других мемуаристов.

34.

Strimple N., Choral Music in Theresienstadt, 1941–1944, The OREL Foundation. URL: <https://google.me/sngjw>.

35.

Strimple N., Choral Music in the Twentieth Century, Amadeus Press, 2005.

36.

Vogt M. Th. Die Stärke der Schwäche. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2009. P. 157.

37.

Ullmann, Viktor: Goethe and a Ghetto (teatrise). URL: <https://goo-gl.me/84lx2>.

38.

Music Research Forum. Vol. 11–12. University of Cincinnati College-Conservatory of Music, 1996. P. 39.

39.

Hajkova M., Wonschick H., Leshnoff S., Rovit R., Blodig V., Milton S., Moravian College Payne Gallery, Dutlinger A. [Editor]. Art, Music, and Education as Strategies for Survival: Theresienstadt 1941–1945. Herodias, 2001. P. 166.

40.

Beckerman M., Performing the Fraught Past Once Again... With Nuance, The OREL Foundation. URL: <https://goo-gl.me/gMIHC>.

41.

Stargardt N., Children's Art of the Holocaust, Past & Present, No. 161 (Nov., 1998), pp. 191–235. URL: <https://www.jstor.org/stable/651076>.

42.

Кержнер Е. Письма в Миннесоту // «Крещатик». 2000. № 9. URL: <https://www.kreschatik.kiev.ua/9/27.htm>.

43.

Быт. 4:5.

44.

Быт. 4:2 // «Экзегет.ру». URL: <https://ekzeget.ru/bible/bytie/glava-4/stih-2/>.

45.

Fрати L. Un impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca // Rivista Musicale Italiana. XVIII (1911). 69.

46.

Могар А. Ответ лицу, интересующемуся мнением о музыке в Италии / Пер. Р. А. Насонова // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 2 (33). С. 8–37. URL: <https://nv.mosconsv.ru/sites/default/files/>

