

1514 536

14536

Э. ТА. ГОФФМАН
МУЗЫКАЛЬНЫЕ
НОВЕЛЛЫ



ИЗД-ВО

ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА,
ПЕТЕРБУРГ

922



ЛБ 14 536

ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Э. Т. А. ГОФФМАН

1776 — 1822

МУЗЫКАЛЬНЫЕ НОВЕЛЛЫ

ПЕРЕВОД П. О. МОРОЗОВА
РЕДАКЦИЯ И ПРЕДИСЛОВИЕ
===== Е. М. БРАУДО =====

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ПЕТЕРБУРГ МСМХХІІ

W



833776 ✓

МУЗЫКАЛЬНЫЕ НОВЕЛЛЫ

MUSIKALISCHE NOVELLEN

1809--1813

Отпечатано 3.500 экз.
в 1-й Гос. Типографии
Р. Ц. № 572. Петербург.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В одном из писем своих к Брандесу Фридрих Ницше следующим образом характеризует романтическое движение. „Своей окончательной цели, говорит он, романтизм достиг в музыке; как литературное направление, оно осталось только великим невыполненным обещанием“. В этих немногих словах Ницше совершенно верно определил одно из интереснейших явлений мировой литературы. Литературное движение, называемое романтизмом, непременно и очень тесно связано с музыкой. Для поэтов-романтиков музыка была откровением, высшим, чем философия и религия, и нет ни одного писателя романтической школы, который так или иначе не затрагивал бы музыкальных идей в своих произведениях. По мысли Новалиса—весь мир управляется музыкальными законами. Такое же отношение к музыке мы встречаем и у других романтиков—Жан. Поля, Захария Вернера, обоих Шлегелей, Тика. „Почему человеку не позволено мыслить в звуках и музицировать словами?“—спрашивал Тик. „Музыка—высшее из искусств, потому что в ней ничего нельзя постичь разумом и благодаря ей мы непосредственно соприкасаемся с мировым бытием“,—говорит Захарий Вернер.

Гоффман вполне разделял такой взгляд на музыку. Среди представителей романтической школы он был единственным подлинным музыкантом, профессионалом, автором опер, симфоний, месс и многочисленных камерных композиций. Дух музыки живет во всех его литературных произведениях. „Музыкальные страдания и радости“—одна из главных его тем. Для него музыка

понятнее, ближе всех других явлений мира, и он часто с необычайной смелостью прибегает к музыкальным аналогиям в своих художественных описаниях. Для Гоффмана в стихии звуков раскрывался мир противоположный действительному, пронизывающий своими лучами все наше бытие, в ней для него осуществлялась мечта об освобождении духа—основная идея романтиков. Музыка была его религией, музыкальное мышление—цельным мышлением о мире. И свой писательский путь он начал именно с новелл о музыке и музыкантах.

Писателем Гоффман сделался в сравнительно позднем возрасте: ему было тридцать семь лет, когда он опубликовал свое первое значительное литературное произведение. До этого он все время искал себя—пробовал себя в работе юриста, живописца, музыканта. Жизнь дала ему богатый художественный опыт, и когда нужда заставила его взяться за перо, он созрел духовно настолько, чтобы сразу заговорить языком художника очень крупного. Две новеллы—„Кавалер Глюк“ и „Дон Жуан“—и музыкальная фантазия „Крейслериана“, входящие в состав настоящего сборника, были его первыми литературными опытами. Эти новеллы появились между 1809 и 1812 годами во „Всеобщей Музыкальной Газете“.

Музыка, только музыка—таково содержание этих новелл. Первая из них, „Кавалер Глюк“—образец музыкальных галлюцинаций Гоффмана; вторая, „Дон Жуан“—попытка представить в поэтических образах впечатления от музыки Моцарта. В Иоганне Крейсслере Гоффман воплотил свое собственное музыкальное „я“, и столь близок был ему несчастный капельмейстер, что он сам часто подписывал псевдонимом „Иоганн Крейслер“ свои музыкальные рецензии. В очерке о бетховенской инструментальной музыке Гоффман пытается объяснить явление Бетховена с точки зрения музыканта романтика.

Кристоф Виллибальд Глюк, творец „Ифигении“ и „Альцесты“, принадлежал к числу излюбленных композиторов Гоффмана. Но было бы совершенно ошибочно предполагать, что Гоффман имел в виду дать в беллетристической форме его музыкальную характеристику. Основной мотив новеллы, выражающий личное отноше-

ние Гоффмана к миру,—это контраст между высоким полетом творческой фантазии гения и обывательским взглядом на искусство его современников. В новеллу „Кавалер Глюк“ Гоффман, несомненно, включил черты автобиографические (она имеет подзаголовок „из воспоминаний 1809 года“), и несомненно, мысли, высказываемые Глюком в этой новелле—это заветные мысли самого Гоффмана. Глюк в новелле не реальное лицо, а выходец из иного мира, облеченный в плоть и кровь искусством автора. Смешением красок реального мира и теней таинственности, окружающей каждое движение Глюка, Гоффман достигает иллюзии, что незнакомец, с которым он встретился в осенний вечер в одной из берлинских кофеен—есть действительно историческое лицо, и читатель совершенно забывает, что на всем протяжении рассказа автор беседует с композитором, давно уже отошедшим в царство теней.

То же взаимное проникновение начал фантастического и реального чувствуется в новелле „Дон Жуан“. Рассказ этот представляет собою фантастический комментарий к музыке Моцарта. „Дон Жуан“ в истолковании Гоффмана—идеалист любви, мало похожий на легкомысленного кавалера из либретто моцартовской оперы. Как ни гениально само по себе это истолкование моцартовских образов, оно с подлинной оперой Моцарта имеет мало общего. Гоффмановские Дон Жуан и Донна Анна—совершенно самостоятельные художественные образы, занимающие свое особое место в истории литературных обработок легенды о Дон Жуане.

Герой „Крейслерианы“, капельмейстер Иоганн Крейслер, как мы уже говорили выше, это—двойник самого Гоффмана. Крейслер—и дирижер, и композитор, и пианист, его музыкальная одаренность столь же разнообразна, как и талант самого Гоффмана. Подобно Гоффману он отличается повышенной восприимчивостью ко всему музыкальному, внутренней неуравновешенностью от сознания господства над ним какой-то злой силы. Так же, как и Гоффман, он гениальный дилетант в жизни и законченный художник в искусстве, экзальтация—для него является нормальным состоянием. И, совершенно так же, как Гоффман, он заклятый враг всякого „филистерства“.

Вступительный очерк „Крейслерианы“—это повесть о страданиях и неудачах самого Гоффмана; в этот очерк автор, несомненно, вложил много личных признаний. Однако, с другой стороны, известно, что одновременно прообразом Крейсlera для него послужил гениальный Вильгельм Фридемани Бах, сын Иоганна Себастиана, окончивший свою бурную жизнь в нищете и безумии. В первых шести очерках „Крейслерианы“ литературный портрет сумасшедшего капельмейстера намечен лишь эскизно—его полное жизнеописание так и осталось неосуществленной мечтой Гоффмана. Элемент повествовательный в „Крейслериане“, вообще, играет второстепенную роль, и главный интерес сосредоточивается на разбросанных в тексте новеллы мыслях самого Гоффмана о музыке. Как музыкальный мыслитель, Гоффман значительно возвышался над своими современниками. Об этом свидетельствует ряд афоризмов о высоком значении музыкального искусства, собранных в „Крейслериане“, и еще больше—глубокое понимание Гоффманом музыки Бетховена в эпоху, когда последний не только толпе, но и многим знатокам, казался композитором сухим и ученым, без тени того романтического вдохновения, которое было художественным лозунгом момента. Гоффман выступил горячим пропагандистом бетховенских музыкальных идей, идей, обновивших в корне все искусство звуков. Как истый знаток, он подверг рассмотрению характерные особенности музыкального языка и стиля Бетховена, и его острому аналитическому уму мы обязаны первым серьезным разбором бетховенской симфонической и камерной музыки. В этом отношении Гоффман является предшественником глубочайшего истолкователя бетховенской музыки—Вагнера, столь родственного по своему душевному строю автору „Крейслерианы“. Очерк о бетховенской музыке отнюдь не перегружен техническими деталями—и мы не думаем, чтобы он был недоступен читателю, не располагающему специальной подготовкой. Все разъяснения музыкально-технических терминов читатель гоффмановских новелл найдет в примечаниях.

Е. М. Браудо.

КАВАЛЕР ГЛЮК

RITTER GLUCK

КАВАЛЕР ГЛЮК ¹⁾

Воспоминание о 1809 году ²⁾

Позднюю осень в Берлине бывает обыкновенно еще несколько ясных дней. Солнце приветливо выходит из облаков, и сырость быстро исчезает в теплом воздухе, наполняющем улицы. Тогда через Липы к Тиргартену

¹⁾ Кристоф-Виллибальд Глюк родился 2 июля 1714 года и умер 15 ноября 1787 года. Глюк—великий реформатор оперного искусства и основатель музыкальной драмы, впервые высказавший мысль относительно связи слова и музыки, взгляды, предвосхищавшие позднейшие теоретические трактаты на ту же тему Рихарда Вагнера. Воззрения Глюка на оперу и на связь между текстом и музыкой имели большое влияние на взгляды Гоффмана по данному вопросу. В не меньшей степени поэт преклонялся также перед музыкантом Глюком, в особенности увлекался его лучшими операми „Ифигения в Авлиде“ (1774) и „Армидой“ (1777). Пересылая рукопись рассказа „Кавалер Глюк“, Гоффман сообщал издателю, что рассказ этот основан на „истинном происшествии, приключившемся с автором в Берлине“, и биографами поэта высказывалось предположение, что действующим лицом в рассказе является какой-то помешанный, считавший себя за Глюка. Однако, в переписке и дневниках Гоффмана нельзя найти ни малейшего указания на подобного рода эпизод.

²⁾ Слова „Воспоминание о 1809 году“, присоединенные к заглавию, повидимому, основаны на некотором недоразумении. Рассказ этот должен быть отнесен к пребыванию Гоффмана в Берлине (1807—1808). Таким образом, первая часть рассказа разыгрывается поздней осенью 1807 года, вторая встреча с Глюком относится к началу 1808 года.

длинными рядами тянется пестрая толпа: тут и шеголи, и бюргеры с женами и детьми в воскресных платьях, духовные лица, еврейки, референдарии, веселые девицы, профессора, модистки, танцовщики, офицеры и т. д. Все места у Клауса и Вебера¹⁾ заняты; морковный кофе дымится, шеголи закуривают сигары, начинаются разговоры, спорят о войне и мире, о башмаках госпожи Бетман²⁾, — были ли они в последний раз серые или зеленые, — о „Замкнутом торговом государстве“³⁾ и о безденежье и т. д., пока все это не расплывется в арии из „Фантош“⁴⁾, которою расстроенная арфа, пара ненастроенных скрипок, чахоточная флейта и задыхающийся фагот начинают терзать и себя, и слушателей. У самой решетки, отделяющей Веберову площадку от большой дороги, стоят маленькие круглые столики и садовые стулья; здесь можно дышать свежим воздухом, наблюдать, как снуют взад и вперед прохожие, и оставаться вдалеке от какофонического шума этого проклятого оркестра. Там я и сел, предавшись легкой игре своей фантазии, привлекающей ко мне дружественные образы, с которыми я беседую о науке, об искусстве, — обо всем, что человеку должно быть особенно дорого. Все пестрее и пестрее становится волнующаяся

¹⁾ „Клаус и Вебер“ — владельцы модного в то время ресторана в берлинском „Тиргартене“.

²⁾ Бетман — одна из наиболее замечательных немецких драматических артисток (1760—1815), выступавшая с 1788 года на берлинской сцене с огромным успехом.

³⁾ „Замкнутое торговое государство“ — автор имеет в виду трактат философа Фихте, вышедший в 1800 году под этим названием и возбудивший горячие споры. Эта деталь прибавлена была в новелле редактором „Всеобщей Музыкальной Газеты“ (там впервые напечатан был рассказ), против чего со стороны Гоффмана не последовало возражения.

⁴⁾ „Фантош“ — чрезвычайно популярная в свое время опера второстепенного немецкого композитора Фридриха Гиммеля (1765—1814), написанная им в 1804 году.

толпа, проходящая мимо меня, но ничто мне не мешает, ничто не может спугнуть моих фантастических собеседников. Только проклятое трио в высшей степени пошлого вальса вырывает меня из мира мечтаний. Я слышу визгливые верхние голоса скрипок и флейты и хриплый основной бас фагота; они идут то вверх, то вниз, упорно держась параллельных октав, раздирающих уши, и я невольно, как человек, охваченный жгучею болью, восклицаю:

— Что за бессмысленная музыка! Отвратительные октавы!

А рядом со мною кто-то бормочет:

— Проклятая судьба! Опять охотник за октавами!

Я поднимаю глаза и только теперь вижу, что за тем же столиком занял место незамеченный мною ранее человек. Он пристально смотрит на меня, и я уже не могу оторвать от него глаз.

Никогда не видал я головы и фигуры, которые так быстро произвели бы на меня такое глубокое впечатление. Мягко изогнутый нос примыкал к широкому, открытому лбу с заметными выпуклостями над густыми полуседеыми бровями, из-под которых почти диким юношеским огнем сверкали глаза (этому человеку было, вероятно, лет за пятьдесят). Мягко округленный подбородок представлял редкую противоположность сомкнутому рту, и ироническая улыбка, вызываемая странною игрою мускулов на впалых щеках, казалось, боролась с глубокою меланхолическою серьезностью его спокойного чела. Всего несколько седых локонов вились за большими, оттопыренными от головы ушами. Очень широкое модное пальто окутывало высокую тощую фигуру. Как только мой взгляд упал на этого человека, он сейчас же потупился и снова стал продолжать то занятие, которое, вероятно, было прервано моим восклицанием, а именно, он с видимым удовольствием пересыпал табак из разных маленьких трубочек в стоящую

перед ним большую табакерку и смачивал его красным вином из небольшой бутылочки. Музыка перестала играть; я почувствовал необходимость с ним заговорить.

— Хорошо, что музыка умолкла,—сказал я:—это было просто невыносимо.

Старик бегло взглянул на меня и высыпал последнюю трубочку.

— Лучше было бы, если бы они совсем не играли,—снова заговорил я.—Вы не разделяете моего мнения?

— У меня нет никакого мнения,—сказал он.—Вы—музыкант и знаток по профессии...

— Вы ошибаетесь: я ни то, ни другое. Я учился когда-то игре на фортепиано и на генерал-басе, как предметам, которые относятся к хорошему воспитанию, и тогда мне, между прочим, говорили: ничто не вызывает более противного впечатления, как если бас движется в октаву с верхним голосом. Тогда я принял это на веру и впоследствии всегда находил справедливым.

— В самом деле?—перебил он меня, встал и медленно и задумчиво пошел к музыкантам. При этом он часто поднимал глаза кверху и ударял себя ладонью по лбу, как человек, желающий пробудить какое-то воспоминание. Я видел, как он говорил с музыкантами, обращаясь к ним с властным достоинством. Он вернулся назад, и только он сел, как заиграли увертюру из „Ифигении в Авлиде“.

С полузакрытыми глазами, положив на стол скрещенные руки, он слушал *andante*; легким движением левой ноги он указывал выступление инструментов; иногда поднимал голову, быстро осматриваясь кругом; левая рука с расставленными пальцами лежала на столе, как будто он берет аккорд на фортепиано, а правую руку он поднимал вверх; это был капельмейстер, указывающий оркестру переход в другой темп: правая рука падает—и начинается *allegro*! Горячая краска появляется на бледных ще-

ках, брови сходятся на наморщенном лбу, внутренний жар зажигает дикий взор огнем, который все больше и больше уничтожает улыбку, еще мелькающую на полуоткрытых губах. Но вот он откидывается назад, брови поднимаются, на щеках опять начинается игра мускулов, глаза блестят, глубокая внутренняя скорбь разрешается в наслаждение, охватывающее и судорожно потрясающее все его фибры; он глубоко дышет всею грудью, на лбу выступают капли пота; он указывает вступление *tutti* и другие главные места, его правая рука не перестает отбивать такт, а левой он достает платок и проводит им по лицу. Так оживлял он плотью и красками тот скелет увертюры, который давали две скрипки. Я слышал нежную, тающую жалобу, в которой выделяется флейта, когда отшумела буря скрипок и контра-басов и умолк гром литавр; я слышал тихие, томные звуки виолончели, фагота, наполняющие сердце невыразимою печалью; снова возвращаются *tutti*, унисон идет вперед, словно мощный и величественный гигант, и глухая жалоба замирает под его разрушительными стопами¹⁾.

Увертюра кончилась; человек опустил обе руки и сидел с закрытыми глазами, словно обессиленный слишком большим напряжением. Его бутылка была пуста; я наполнил его стакан бургонским, которое, тем временем, велел подать. Он глубоко вздохнул, точно пробуждаясь от сна. Я заставил его выпить вина; он сделал это без долгих настояний с моей стороны и, опорожнив залпом полный стакан, воскликнул:

— Я доволен исполнением; оркестр держал себя хорошо!

¹⁾ Главная партия увертюры к „Ифигении в Авлиде“ начинается грандиозными октавными ходами, которые в свое время были признаны критикой некрасивыми и нарушающими правила гармонии.



— Однако же,—сказал я,—это были только слабые очерки мастерского произведения, написанного живыми красками.

— Правильно ли я сужу? Вы—не берлинец?

— Совершенно верно: я только по временам бываю здесь.

— Бургонское хорошо, но становится холодно.

— Так пойдемте в комнату и там dokonчим бутылку.

— Хорошее предложение. Я вас не знаю, но ведь, и вы тоже меня не знаете. Не станем спрашивать друг друга об именах: имена иногда стеснительны. Я пью бургонское, мне вино ничего не стоит, нам хорошо друг с другом—и прекрасно.

Он сказал все это с добродушною сердечностью. Мы вошли в комнату; он сел, расстегнул пальто, и я с удивлением заметил, что на нем вышитый камзол с длинными полами, черные бархатные панталоны и совсем маленькая серебряная шпага. Он снова тщательно застегнул пальто.

— Почему вы меня спросили, берлинец ли я?—начал я.

— Потому, что в этом случае я был бы вынужден вас оставить.

— Это звучит загадочно.

— Нимало, если я вам скажу, что я... ну, да... что я композитор.

— Но я все-таки не могу угадать, в чем дело.

— В таком случае, простите мое восклицание: я вижу, что вы совсем не знаете Берлина и берлинцев.

Он встал и несколько раз порывисто прошелся взад и вперед; затем, подойдя к окну, чуть слышно запел хор жриц из „Ифигении в Тавриде“, причем время от времени, при вступлениях tutti, стучал по оконному стеклу. С удивлением заметил я, что он придавал мелодии несколько иные обороты, поражающие силою и своей новизной. Я не

прерывал его. Он кончил и вернулся опять на свое место. Я молчал, совершенно пораженный странным поведением этого человека и фантастическими проявлениями редкого музыкального таланта. Через некоторое время он сказал:

— Вы никогда не сочиняли?

— Да, я пробовал себя в этом искусстве; только все, что я писал, как мне казалось, в минуты вдохновения, я находил потом бледным и скучным; поэтому я и бросил это занятие.

— Напрасно вы это сделали; ведь уже то, что вы отбросили собственные опыты, есть не плохой признак вашего таланта. Музыке учатся в детстве, потому что так хотят папа и мама; оттого и бренчат, и пиликают; но ум с годами незаметно становится восприимчивее к мелодии. Может быть, первую собственно мысль была полузабытая тема песенки, которую стали петь несколько иначе, и этот зародыш, с трудом питаемый чужими силами, вырос в великана, который все вокруг себя поглотил и обратил в плоть и кровь. Ах, да можно ли хотя бы даже только представить себе тысячи путей, какими приходят к композиторству? Это—широкая столбовая дорожка, где все толпятся, и ликуют, и кричат: мы—посвященные! мы у цели! Через ворота из слоновой кости проникают в царство грез; немногие сразу видят эти ворота, еще меньшее число через них проходит. Здесь все так причудливо! Безумные образы носятся туда и сюда, но у них есть свой характер—у одних больше, у других меньше. На дороге их не видно,—их можно найти только за воротами из слоновой кости. Трудно вернуться из этого царства: как перед замком Альцины, чудовища преграждают путь—все крутится, кружится, многие так и продремлют эту грезу в царстве грез, расплывутся в сновидениях, не отбросив никакой тени, иначе по этой тени они заметили бы луч, пронизывающий это царство; и только немногие, пробудившись от сна, восходят

выше и шествуют через царство грез; они приходят к истине; это — высший момент: соприкосновение с вечным, неизреченным! Посмотрите на солнце: это — трезвучие, из которого, подобно звездам, сыплются аккорды, опутывая вас огненными нитями. И вы лежите, как куколка, в огне, пока Психея не вознесется к солнцу.

При последних словах он вскочил, посмотрел вверх и поднял вверх руку. Затем он снова сел и быстро осушил налитый ему стакан. Наступила тишина, которой мне не хотелось нарушать, чтобы не сбить этого необыкновенного человека с его пути. Наконец, он успокоился и продолжал:

— Когда я был в царстве грез, меня мучили тысячи скорбей и страхов. Была ночь, и меня пугали оскаленные личины чудовищ, которые бросались на меня и то погружали меня в пучину моря, то поднимали высоко на воздух. Тут светлые лучи прорезали тьму; эти лучи были звуками, которые пели вокруг меня с нежной, чистой лаской. Я пробудился от своих скорбей и увидел большое, светлое око, смотревшее на орган, и когда оно смотрело, оттуда исходили звуки и, сверкая, сплетались в дивные аккорды, каких я себе никогда не представлял. Мелодии текли вверх и вниз, и я плавал в этом потоке и готов был погибнуть; но око взглянуло на меня и подняло меня над бушевавшими волнами. Снова настала ночь; тут ко мне приступили два великана в блестящих доспехах: тоника-квинта ¹⁾. Они схватили меня и поднимали кверху, но око улыбнулось: я знаю, что наполняет твою грудь томлением; нежная, кроткая дева-терция — станет между великанами; ты услышишь ее сладкий голос, снова увидишь меня, и мои мелодии станут твоими.

Он замолчал.

¹⁾ Тоника — первый тон в гамме, по которому получает название данный строй.

— И вы снова увидели око?

— Да, я снова его увидел. Долгие годы вздыхал я в царстве грез, — да, все там! Я сидел в прекрасной долине и слушал, как пели друг другу цветы. Только один подсолнечник молчал и печально клонил к земле закрытый венчик. Невидимая связь влекла меня к нему — он поднял головку — венчик раскрылся, и оттуда засияло мне навстречу око. Тогда звуки, словно лучи света, потянулись из моей головы к цветам, которые жадно стали впитывать их. Всё больше и больше становились листья подсолнечника — огненные струи полились из них — они окружали меня — око исчезло, и я очутился в чашечке цветка.

При последних словах он вскочил и быстрыми, юношескими шагами выбежал из комнаты. Напрасно ждал я, что он вернется; наконец, я решил идти в город.

Я подходил уже к Бранденбургским воротам, когда увидел шагающую в темноте длинную фигуру и сейчас же узнал моего чудака. Я заговорил с ним.

— Отчего вы так скоро меня оставили?

— Стало слишком жарко, и Эвфон ¹⁾ начал звучать.

— Я вас не понимаю.

— Тем лучше.

— Тем хуже, потому что мне очень хотелось бы вас понять вполне.

— Так вы ничего не слышите?

— Нет.

— Теперь все кончилось. Пойдемте. Вообще, я не люблю общества; но вы не композитор, вы не берлинец.

¹⁾ „Эвфон“ — от греческого „эффония“ — благозвучие. Такое название придал изобретенному им в 1790 году инструменту, состоящему из подобранных по тонам стеклянных трубочек, знаменитый ученый Хладний, работавший по исследованию законов музыкального звучания. Гоффман применяет это слово для обозначения творческих сил музыканта.

— Я не могу понять, что вы имеете против берлинцев? Здесь, где так уважают искусство и так много им занимаются, мне казалось бы, человек с вашей художнической душой должен чувствовать себя хорошо.

— Вы ошибаетесь. На мое горе,—я осужден бродить здесь, как отверженный дух, в пустом пространстве.

— В пустом пространстве—здесь, в Берлине?

— Да, кругом меня пусто, потому что ни один родственник не приближается ко мне. Я стою одиноко.

— Но художники? Композиторы?

— Бог с ними! Они толкуют и перетолковывают, все отделяют до тончайшей соразмерности, все продувают, чтобы найти какую-нибудь жалкую мысль; за болтовнею об искусстве, о художественном вкусе и еще Бог знает о чем, они не могут дойти до подлинного творчества, а если когда-нибудь и почувствуют, будто могут вынести на свет Божий пару мыслей, то ужасная холодность указывает на их далекое расстояние от солнца; это—лапландская работа.

— Ваше суждение кажется мне слишком суровым. По крайней мере, вы должны быть довольны превосходным исполнением в театре.

— Я решил однажды опять пойти в театр, чтобы послушать оперу моего молодого друга, — как, бишь, она называется?.. Ах, в этой опере—целый мир! Через пеструю толпу нарядных людей проходят духи ада, все имеет свой голос и всевластный звук, — чорт возьми! — я говорю о „Дон-Жуане“! Но даже увертюру, которую оркестр отбарабанил *prestissimo*, без толку и разумения, я не мог вынести; а я готовился к ней постом и молитвою, так как знаю, что Эвфон слишком волнуется этими массами и звучит нечисто.

— Если я и должен признать, что мастерские творения Моцарта здесь по большей части — непонятно, почему—исполняются небрежно, то создания Глюка, конечно, исполняются достойным образом.

— Вы полагаете? Я захотел однажды прослушать „Ифигению в Тавриде“. Вхожу в театр—и слышу: играют увертюру к „Ифигении в Авлиде“. Гм! думаю,—ошибка: дают именно эту „Ифигению“. К удивлению моему, раздается *andante*, которым начинается „Ифигения в Тавриде“ и за которым следует буря. А ведь, между тем и другим промежутком в двадцать лет! Все действие, вся хорошо задуманная экспозиция трагедии пропадает. Спокойное море—буря—греки выброшены на берег—вот и опера! Как же это? Разве композитор писал увертюру наобум, что ее можно, словно мелодию для трубы, играть где и когда вздумается?

— Я признаю эту ошибку. Но, впрочем, здесь делается все для того, чтобы возвысить творения Глюка.

— Ну, да!—коротко сказал он, улыбаясь все более и более горько. Вдруг он сорвался с места, и ничем нельзя было его удержать. Он точно вдруг пропал, и потом я много дней напрасно искал его в Тиргартене.

Прошло несколько месяцев. Однажды, в холодный, дождливый вечер, я задержался в отдаленной части города и спешил к себе домой на Фридрихштрассе ¹⁾. Мне надо было пройти мимо театра. Громкая музыка, трубы и литавры напомнили мне, что как раз давали „Армиду“ ²⁾ Глюка, и я уже собирался войти в театр, когда мое внимание было привлечено странным монологом под самыми окнами, где можно слышать почти каждый звук оркестра.

¹⁾ Гоффман жил на этой улице во время пребывания своего в Берлине.

²⁾ В одном из писем к Гиппелю Гоффман, в начале 1808 года, сообщает своему другу: „Сегодня в театре дают „Армиду“, но едва ли удастся услышать ее. Приходится запастись терпением на более позднее время“. „Армида“ дана была в Берлине 19 февраля 1808 года.

— Вот выступает король—они играют марш—бейте же, бейте сильнее в литавры!—это превесело! да, да—они сегодня должны ударить одиннадцать раз—иначе шествие было бы недостаточно длинно. Ага,—*maestoso!*—тащитесь детки! Вон, погляди-ка, там отстал один фигурант с бантом на башмаке. Правильно! двенадцатый раз, и все с ударом на доминанте ¹⁾.—О, вечные силы! Да этому не будет конца! Вот, теперь он делает комплимент—Армида покорнейше благодарит. Еще раз?—правильно,—не хватает еще двоих солдат. — Теперь горланят речитативом. Какой злой дух так крепко приколдовал меня здесь?

— Колдовство разрушено!—воскликнул я.—Пойдемте!

Я быстро схватил за руку моего чудака из Тиргартена (ибо монологист был не кто иной) и потащил его с собою. Он казался весьма пораженным и молча последовал за мною. Мы были уже на Фридрихштрассе, когда он вдруг остановился.

— Я знаю вас,—сказал он.—Вы были в Тиргартене,—мы много разговаривали—я пил вино—разгорячился,—после этого Эвфон звучал целых два дня—я много страдал—теперь это прошло.

— Я рад, что случай опять свел меня с вами. Познакомимся друг с другом поближе. Я живу недалеко отсюда; как было бы...

— Я не могу и не смею ходить ни к кому.

— Нет, вы от меня не отделаетесь: я пойду с вами.

— Тогда вам придется пройти со мною еще сотню-другую шагов. Но, ведь, вы спешили в театр?

— Я хотел послушать „Армиду“, но теперь...

— Теперь вы услышите „Армиду“. Идемте.

Мы молча пошли вверх по Фридрихштрассе. Он быстро свернул в одну из боковых улиц, а я едва поспевал за ним—так скоро он побежал по этой улице, где он, нако-

¹⁾ Пятая ступень строя.

нец, и остановился перед одним невзрачным домом. Он стучался довольно долго, пока ему, наконец, открыли. В темноте мы ощупью отыскивали лестницу и добрались до комнаты в верхнем этаже, дверь в которую мой вожатый тщательно запер. Я услышал, как отворилась еще одна дверь; вскоре затем он вошел с зажженной свечей—и вид странно убранной комнаты немало удивил меня. Старомодные, богато обитые стулья, стенные часы в золоченом футляре и широкое, неуклюжее зеркало придавали убранству комнаты мрачный вид отжившего великолепия. Посередине стоял маленький клавикорд, на нем—большая фарфоровая чернильница, а рядом с нею лежало несколько листов нотной бумаги. Пристальный взгляд на эти принадлежности композиции убедил меня, однако, что здесь уже давно ничего не писалось: совсем пожелтела бумага, и толстый слой паутины затянул чернильницу. Незнакомец подошел в углу комнаты к шкафу, которого я сперва не заметил, отодвинул занавеску,—и я увидел ряд красиво переплетенных книг с золотыми надписями: „Орфей“, „Армида“, „Алчеста“, „Ифигения“ и т. д., словом—все сочинения Глюка.

— Вы обладаете полным собранием сочинений Глюка?!—воскликнул я.

Он не ответил, но губы его искривились судорожною улыбкою, и игра мускулов на впалых щеках в одно мгновение исказила лицо в страшную маску. Устремив на меня мрачный взгляд, он схватил одну из книг—это была „Армида“—и торжественно подошел к клавиру. Я быстро открыл инструмент и установил сложенный пюпитр; это, повидимому, было ему приятно. Он раскрыл книгу и—кто опишет мое изумление?—я увидел нотную бумагу, но на ней не было ни одного нотного знака.

Он начал:

— Я буду играть увертюру. Перевертывайте листы, только во-время.

Я обещал, и он заиграл превосходно и мастерски, полными аккордами, величавое *tempo di marcia*, которым начинается увертюра, — почти во всем верно с подлинником; но *allegro* было только проникнуто главными идеями Глюка. Он внес в него так много новых, гениальных оборотов, что мое изумление все более и более возрастало. В особенности поразительны были его модуляции, — они не были резки; он умел присоединять к простой основной мысли так много мелодических осложнений, что они казались постоянно повторяющимися в новом, помолодевшем виде. Его лицо пылало; то сдвигались брови, и долго сдерживаемый гнев хотел с силою прорваться наружу, то глаза увлажнялись слезами глубокой скорби. Иногда, когда обе руки были заняты искусными мелизмами, он напевал тему приятным тенором; при этом он умел как-то особенно подражать голосом заглушенному звуку литавры. Я прилежно переворачивал листы, следя за его взглядами. Увертюра была кончена, и он, утомленный, с закрытыми глазами, откинулся на спинку стула. Но вскоре он опять выпрямился и, быстро перекинув несколько пустых листов книги, сказал глухим голосом:

— Все это, государь мой, я написал, когда вернулся из царства грез. Но я выдал непосвященным священное, и ледяная рука схватила это пылающее сердце. Оно не разбилось; но я был осужден скитаться среди непосвященных, как отверженный дух, без образа, чтобы никто не узнал меня до тех пор, пока подсолнечник снова не вознесет меня к Вечному. Ах!.. Ну, а теперь споем сцену Армиды.

И он запел заключительную сцену Армиды с выражением, которое глубоко запало мне в душу. И здесь также он заметно отступал от подлинника; но измененная им музыка была как бы высшим выражением музыки Глюка. Все, что может быть выражено в сильнейших чертах нена-

вистью, любовью, отчаянием, бешенством — все это он мощно передавал в звуках. Его голос казался голосом юноши, полного сил, поднимаясь от глубокого и глухого до проникновенной мощи. Все мои нервы затрепетали, — я был вне себя. Когда он кончил, я бросился к нему в объятия и воскликнул сдавленным голосом:

— Что это такое? Кто же вы такой?

Он встал и смерил меня строгим, пронизательным взглядом; но когда я захотел продолжать свои вопросы, он со свечкой ушел из комнаты и оставил меня в темноте. Прошло чуть не четверть часа; я уже отчаялся снова увидеть его и, соображаясь с положением клавикорда, стал искать дверь, чтобы отворить ее; но вдруг он вошел со свечкою в руке, в вышитом парадном костюме, богатом камзоле и при шпаге.

Я оцепенел. Он торжественно подошел ко мне, мягко взял меня за руку и, странно улыбаясь, сказал:

— Я — кавалер Глюк!

КРЕЙСЛЕРИАНА

KREISLERIANA

КРЕЙСЛЕРИАНА

Откуда он? — Никто не знает. Кто были его родители? — Неизвестно. Чей он ученик? — Должно быть, хорошего мастера, потому что играет он превосходно; а так как у него есть и ум, и образование, то он принят в обществе и ему даже поручено преподавание музыки. Действительно, он, несомненно, был капельмейстером, прибавляли к этому дипломатические особы, которым он однажды, в хорошем расположении духа, представил документ, выданный дирекцией ...ого придворного театра, где было сказано, что он, капельмейстер Иоганн Крейслер, только потому был отставлен от своей должности, что решительно отказался написать музыку для оперы, сочиненной придворным поэтом; кроме того, за обедами в гостинице, в присутствии публики, он много раз пренебрежительно отзывался о первом теноре и в совершенно уклончивых, даже непонятных выражениях оказывал предпочтение перед примадонною одной молодой девице, которую обучал пению; впрочем, он мог бы сохранить за собою титул придворного ... капельмейстера и даже возвратиться к своей должности, если бы совершенно отказался от некоторых странностей и смешных предрассудков, как например, от своего убеждения, что подлинная итальянская музыка теперь уже исчезла, и если бы добровольно признал превосходные качества придворного поэта, которого все

считали вторым Метастазео ¹⁾). Друзья утверждали, что природа, создавая его, испробовала новый рецепт, и что этот опыт не удался, так как к его чрезмерно чувствительному характеру и фантазии, доходившей до разрушительного пыла, было примешано слишком мало флегмы, и таким образом было нарушено равновесие, совершенно необходимое художнику, чтобы жить в свете и создавать для него такие произведения, в которых он, даже в высшем смысле этого слова, нуждается. Как бы то ни было, достаточно сказать, что Иоганн носился то туда, то сюда, будто по вечно бурному морю, увлекаемый своими внутренними ощущениями и грезами, и, повидимому, тщетно искал той пристани, где мог бы, наконец, обрести спокойствие и ясность, без которых художник не в состоянии ничего создавать. Оттого-то друзья никак не могли добиться, чтобы он написал какое-нибудь сочинение или не уничтожил действительно написанного. Иногда он сочинял в ночное время, в самом возбужденном состоянии; он будил жившего рядом с ним друга, чтобы в порыве величайшего вдохновения сыграть ему то, что он написал с невероятной быстротой, проливал слезы радости над удавшимся произведением, провозглашал себя счастливейшим человеком... Но на другой день превосходное произведение бросалось в огонь. Пение действовало на него почти губительно, так как при этом его фантазия чересчур воспламенялась, и дух уносился в такое царство, куда никто не мог безопасно за ним последовать; напротив, он часто любил по целым часам разрабатывать на фортепиано самые странные темы в замысловатых контрапунктических оборотах и имитациях и самых искуснейших пассажах.

¹⁾ Пьетро Метастазео — один из знаменитейших либреттистов 18 столетия. В устах Гоффмана сравнение с Метастазео приобретает иронический характер.

Когда это ему удавалось, он на несколько дней подряд приходил в веселое расположение духа, и особая шаловливая ирония украшала тогда его разговор, на радость небольшому задумчивому кружку его друзей.

Но вдруг, неизвестно, как и почему, он исчез. Многие стали уверять, что замечали в нем признаки помешательства, и, действительно, видели, как он, в двух нахлобученных одна на другую шляпах и с двумя нотными раштрами ¹⁾, засунутыми, словно два кинжала, за красный пояс, весело напевая, вприпрыжку бежал за городские ворота; но ближайшие его друзья не замечали ничего особенного, так как ему вообще были свойственны сильные порывы под влиянием какого-нибудь душевного раздражения. Когда все розыски оказались напрасными, и друзья стали советоваться о том, как быть с оставшимся после него небольшим собранием музыкальных и других сочинений, явилась девица фон-Б. ²⁾ и объяснила, что только ей одной надлежит охранить это наследие дорогого учителя и друга, которого она ни в коем случае не считает пропавшим безвестно. Друзья с радостною готовностью отдали ей все, что нашлось, а когда оказалось, что на белой оборотной стороне многих нотных листов находятся небольшие, преимущественно юмористические заметки, наскоро набросанные карандашом в благоприятные минуты, верная ученица несчастного Иоганна разрешила верному другу списать их и поделиться ими, как неприятными плодами минутного вдохновения.

¹⁾ „Раштр“ — перо, при помощи которого проводят систему нотных линеек. Слово это происходит от латинского „rastrium“ — грабли.

²⁾ Девица фон-Б., повидимому, обозначает Юлию Марк, ученицу Гоффмана.

1. Музыкальные страдания капельмейстера Иоганна Крейсlera

Наконец, все разошлись. Я мог бы заметить это по шушуканью, шарканью, кашлю, гуденью во всевозможных тональностях; это было настоящее пчелиное гнездо, вылетающее из улья, чтобы роиться. Готлиб поставил мне на фортепиано новые свечи и бутылку бургонского. Играть я уже не могу, потому что совсем ослабел; в том виноват стоящий здесь на нотном пюпитре мой старый друг, вновь носивший меня по воздуху, как Мефистофель Фауста на своем плаще, так высоко, что я уже не видел и не замечал под собою этих человечков, — хоть они, кажется, и производили довольно-таки изрядный шум. Собачий, даром потраченный, вечер! Но теперь мне хорошо и легко. Разве не достал я во время игры карандаш и не отметил правою рукою на странице 63 цифрами по последней системе пару хороших отклонений, в то время, как левая рука продолжала работать в потоке звуков? Я продолжаю писать на оборотной пустой стороне. Оставляю цифры и звуки и с истинным удовольствием, как выздоровевший больной, не перестающий рассказывать о том, что он вытерпел, подробно отмечаю здесь адские мучения сегодняшнего чайного вечера. И не только для себя одного, но и для всех тех, кто когда-нибудь, наслаждаясь и поучаясь по моему экземпляру фортепианных вариаций Иоганна-Себастиана Баха ¹⁾, изданных у Негели ²⁾ в Цюрихе, найдет в конце

¹⁾ Гениальные вариации Иоганна-Себастиана Баха, написанные им для своего ученика Теофила Гольдберга. Вариации эти сочинены для клавесина особой конструкции и неисполнимы на современном фортепиано.

²⁾ Генс-Георг Негели (1773—1836) — автор популярных песен и музыкальный издатель, основавший в 1792 году нотную торговлю в Цюрихе.

тридцатой вариации мои цифры и, руководствуясь крупным латинским Verte (я напишу его тотчас же, как только будет окончена моя жалоба), перевернет страницу и станет читать. Эти читатели сейчас же угадают настоящую связь событий: они знают, что здесь у тайного советника Редерлейна очаровательный дом и две дочери, о которых весь высший свет с восторгом уверяет, что они танцуют, как богини, говорят по-французски, как ангелы, а играют, поют и рисуют, как музы. Тайный советник Редерлейн — богатый человек; за его обедами четыре раза в год подаются прекраснейшие вина, тончайшие кушанья, все устроено на самый изящный манер, и у того, кто не испытывает небесного наслаждения на его чайных вечерах, нет ни хорошего тона, ни ума и, в особенности, никакого понимания искусства. На последнее и было обращено главное внимание: на ряду с чаем, пуншем, вином, мороженым и пр., всегда преподносится немножко музыки, которая воспринимается изящным обществом с такою же приятностью, как и остальное. Порядок установлен такой: после того, как каждому гостю дано было достаточно времени, чтобы выпить любое количество чашек чая, и уже два раза разносили пунш и мороженое, слуги устанавливают карточные столы для старейшей, более солидной части общества, предпочитающей музыкальной игре игру в карты, которая и в самом деле не производит такого ненужного шума и при которой звенят разве только деньги. По этому знаку младшая часть общества приступает к девицам Редерлейн; поднимается шум, в котором можно разобрать слова:

— Прекраснейшая барышня, не отказывайте нам в наслаждении вашим небесным талантом. — О, спой что-нибудь, моя дорогая! — Не могу — простуда — последний бал — ничего не разучила. — О, пожалуйста, пожалуйста! Мы умоляем!

Готлиб уже успел открыть фортепиано и поставить на пюпитр хорошо знакомую нотную книгу. Мамаша восклицает из-за карточного стола:

„Chantez donc, mes enfants!“

Это — выходное слово моей роли: я сажусь за фортепиано, и барышень Редерлейн с торжеством подводят к инструменту. Тут опять начинается спор: ни одна не хочет петь первую.

— Ведь ты знаешь, милая Нанетта, как я ужасно охрипла.

— А я разве меньше, милая Мари?

— Я так плохо пою.

— О, милочка, только начни.

Мой совет (подаваемый всякий раз), что они могли бы начать с дуэта, вызывает громкие рукоплескания; начинают перелистывать ноты, находят, наконец, тщательно заложенный лист, и начинается: „Dolce dell'anima“ ¹⁾ и пр. Талант же у барышень Редерлейн отнюдь не малый. Вот уже пять лет, как я здесь, и четыре с половиною года учителем в Редерлейновском доме; за это короткое время фрейлейн Нанетта дошла до того, что мелодию, слышанную всего раз десять в театре и затем не больше десяти раз испробованную на фортепиано, в состоянии спеть так, что сразу можно узнать, что это такое. Фрейлейн Мари схватывает мелодию даже с восьмого раза, и если часто поет на четверть тона ниже строя фортепиано, то при ее миленьком личике и сносных губках это легко можно извинить. После дуэта — общий хор одобрений. Затем начинают чередоваться ариетты и дуэтино, а я заново отбарабаниваю уже тысячу раз игранный аккомпанемент. Во время пения финансовая советница Эберштейн покашливаньем и легким под-

¹⁾ Ария царицы ночи из второго акта „Волшебной флейты“ Моцарта.

певаньем дает понять: „И я, ведь, тоже пою“. Фрейлейн Нанетта говорит:

— Милая советница, теперь и ты должна дать нам послушать твой дивный голос!

Опять поднимается шум. У нее простуда, она ничего не может петь наизусть. Готлиб притаскивает две охабки нот; начинается перелистыванье. Сперва она хочет петь: „Мицение ада“ и пр., потом: „Геба, смотри“ и пр., затем: „Ах, я любила“ и пр. Я с робостью предлагаю: „Фиалка на лугу“ ¹⁾ и пр. Но она стоит за высокий стиль, она хочет показать себя и останавливается на Констанце ²⁾. О, кричи, квакай, мяукай, издавай гортанные звуки, стеной, охай, выделявай тремоло, трели, сколько тебе угодно: я взял педаль fortissimo ³⁾ и реву, как на органе, чтобы оглушить себя. О, сатана, сатана! какой из твоих адских духов вселился в эту глотку, которая рвет, режет и раздирает все звуки? Четыре струны уже лопнули, один молоточек сломался. В ушах у меня звон, в голове треск, в нервах дрожь. Неужели все нечистые звуки пронзительной трубы рыночного шарлатана собрались в этом маленьком горле? Ее пенье меня измучило — пью стакан бургонского. Рукоплескали неистово, и кто-то заметил, что финансовая советница и Моцарт слишком меня воспламенили. Я улыбался, потупив глаза, и, как сам заметил, это выходило очень глупо. Тут зашевелились все таланты, процветавшие до сих пор под спудом, и стали выступать на перебой один перед другим. Решают заняться музыкальными эксцессами, — исполнять ансамбли, финалы, хоры. Каноник Кратцер, как известно, божественно поет басом, как уверяет господин в прическе

¹⁾ Песня Моцарта на слова Гёте.

²⁾ Главная женская партия в „Похищении из Серала“ Моцарта.

³⁾ Приспособление на старинном фортепиано для громкой игры.

à la Titus, о самом себе скромно заявляющий, что он — не больше, как второй тенор, хотя и член нескольких певческих академий. Быстро устраивается все для первого хора из „Тита“ ¹⁾. Великолепно! Каноник, стоя вплотную сзади меня, гремел над моей головой таким басом, словно пел в соборной церкви с аккомпанементом труб и литавр; он прекрасно брал ноты, только второпях почти все время затягивал темп. Но он, по крайней мере, оставался верен себе настолько, что впродолжение всей пьесы постоянно тащился на полтакта позади. У остальных же певцов обнаруживалась рещительная склонность к античной греческой музыке, которая, как известно, не знала гармонии и шла в унисон; все они пели верхний голос с небольшими вариантами в виде случайных повышений и понижений примерно на четверть тона. Это несколько шумливое исполнение вызвало общий трагический трепет, как бы некоторый ужас, даже за карточными столами, которые теперь уже не могли, как ранее, мелодраматически присоединяться к музыке, вплетая в нее декламационные фразы, как например: „Я любила—сорок восемь—беззаботно—пас—я не знала—вист—мук любви—по цвету“ и пр. Выходило очень недурно (наливаю себе вина).—Такова вершина сегодняшней музыкальной выставки. Ну, теперь конец!—подумал я, встал и закрыл ноты. Но тут ко мне подходит барон, мой античный тенор, и говорит:

— О, дорогой господин капельмейстер! Говорят, вы божественно импровизируете; о, профантазируйте же нам что-нибудь! Хотя немножко! Пожалуйста!

Я сухо возражаю, что сегодня у меня нет никакой фантазии; но пока мы об этом говорим, какой-то чорт в образе щеголя в двух жилетах пронюхивает под моей шляпой

¹⁾ Опера Моцарта, хоры которой принадлежали к излюбленным концертным номерам.

в соседней комнате Баховские вариации; он думает, что это — так себе, пустяжные вариации, вроде: *Nel suo piú non mi sento, Ah, vous dirai-je, maman* ¹⁾ и пр., и непременно желает, чтобы я сыграл. Я отказываюсь; тогда все нападают на меня. „Ну, так слушайте же и лопайтесь от скуки!“—думаю я и начинаю играть. Во время № 3 удаляется несколько дам, в сопровождении головы à la Titus. Девушки Редерлейн не без мучений продержались до № 12, так как играл их учитель. № 15 обратил в бегство двух-жилетного франта. Барон с преувеличенной вежливостью оставался до № 30 и только выпил много пунша, который Готлиб поставил мне на фортепьяно. Я благополучно и окончил бы, но тема этого № 30 неудержимо увлекла меня. Листы *in-quarto* внезапно выросли в гигантское *folio*, где были написаны тысячи имитаций и разработок той же темы, которые я должен был сыграть. Ноты ожили, засверкали и запрыгали вокруг меня, — электрический огонь побежал сквозь концы пальцев на клавиши, — дух, от которого он исходил, окрылял мысли, — вся зала наполнилась густым туманом, в котором все больше и больше тускнели свечи, — иногда выглядывал из него какой-то нос, иногда — пара глаз; но они сейчас же пропадали. Вышло так, что я остался наедине с моим Себастианом Бахом, а Готлиб прислуживал мне, точно какой-то *spiritus familiaris*.

Я пью! Можно ли так мучить музыкою честных музыкантов, как мучили меня сегодня и еще часто будут мучить? Поистине, ни одно искусство не подвергается такому множеству проклятых злоупотреблений, как дивная, святая музыка, нежное существо которой так легко оскверняется!

¹⁾ Две популярные мелодии, на которые композиторами того времени часто писались вариации. Первая из них взята из оперы Пэзиелло (1741—1816) „Прекрасная мельничиха“ и послужила, между прочим, темой для вариаций Бетховена.

Если у вас есть настоящий талант, настоящее понимание искусства—хорошо, учитесь музыке, производите нечто достойное искусства и в должной мере передавайте свой талант посвященному. А если вы без таланта хотите только брэнчать, то делайте это для себя и про себя и не мучьте этим капельмейстера Крейсlera и других.

Теперь я мог бы идти домой и окончить свою новую сонату для фортепиано; но еще нет одиннадцати часов, и на дворе прекрасная летняя ночь. Бьюсь об заклад, что около меня, у обер-егермейстера, сидят под открытым окном девицы и резкими, визгливыми пронзительными голосами двадцать раз выкрикивают на всю улицу: «Когда меня твой взор манит»—и все только одну первую строфу. Наискосок кто-то терзает флейту, обладая легкими племянника Рамо¹⁾, а сосед валторнист делает акустические опыты в длинных, длинных нотах. Многочисленные собаки в окрестности начинают беспокоиться, а кот моего хозяина, возбужденный этим приятным дуэтом, у самого моего окна (ведь само собою разумеется, что моя музыкально-поэтическая лаборатория находится в комнатке на чердаке), жалобно взбираясь по хроматической гамме, делает нежные признания соседской кошке, в которую он влюблен с марта месяца. После одиннадцати часов становится тише; я и сижу до этого времени, тем более, что остается еще белая бумага и бургонское, и я наслаждаюсь тем и другим. Я слышал, что существует старинный закон, запрещающий шумливым мастеровым селиться рядом с учеными; неужели же бедные, угнетаемые композиторы, которым, вдобавок, приходится еще чеканить из своего вдохновения золото для

¹⁾ «Племянник Рамо»—диалог Дени Дидро, знаменитого издателя „Большой Энциклопедии“. Этот диалог переведен был в 1805 году на немецкий язык Гёте и сделался одной из любимых книг Гоффмана.

того, чтобы дольше протянуть нить своего существования, не могли бы применить к себе этот закон и прогнать из своего соседства все крикливые глотки и дударей? Что сказал бы живописец, если бы к нему в то время, когда он рисует идеальный образ, стали беспрестанно соваться разные скверные рожи? Закрой он глаза,—он, по крайней мере, мог бы беспрепятственно продолжать изображение в своей фантазии. Но вата в ушах не помогает,—убийственные звуки все-таки слышны; а потом—одна уже мысль, одна мысль: вот, теперь они поют, вот вступает валторна и т. д.,—и самые возвышенные мысли летят к чорту!

Лист исписан полностью; на свободном белом поле, окружающем заглавие, я хочу только еще отметить, отчего я сто раз зарекался не давать больше мучить себя у тайного советника и отчего я сто раз нарушал этот зарок. Виновата в этом, конечно, восхитительная племянница Редерлейна, прикрепляющая меня к этому дому узами, которые связаны искусством. Кто хоть один раз был так счастлив, что слышал в исполнении фрейлейн Амалии финальную сцену „Армиды“ Глюка или большую сцену донны Анны из „Дон-Жуана“, тот поймет, что один час, проведенный с нею у фортепиано, проливает небесный бальзам на раны, которые целый день наносились мне, измученному учителю музыки, всевозможными диссонансами. Редерлейн, не верующий ни в бессмертие души, ни в такт, считает ее совершенно непригодною для высшего существования в чайном обществе, так как в этом собрании она решительно не хочет петь, а между тем, перед людьми совсем обыкновенными, напр., перед простыми музыкантами, поет с таким старанием, которое вовсе к ней и нейдет: по мнению Редерлейна, эти длинные, выдержанные, звенящие гармонические звуки, которые возносят меня на небо, она явно подслушала у соловья,—у этой неразумной твари, которая живет только в лесах и совсем не годится

в образцы для человека, разумного царя природы. Она доходит в своей бестактности до того, что иногда даже заставляет аккомпанировать себе на скрипке Готлиба, разыгрывая на фортепиано Бетховенские или Моцартовские сонаты, от которых не станет умнее ни один чайный или карточный господин.

Я выпил последний стакан бургонского. Готлиб снимает нагар со свечей и, повидимому, удивляется, что я так усердно пишу. Хорошо делают, что ценят этого Готлиба, которому только шестнадцать лет. Это — превосходный, глубокий талант. Но зачем так рано умер его папаша, заставный писец, и нужно ли было опекуну одевать юношу в ливрею? Когда здесь был Роде ¹⁾, Готлиб слушал из передней, прижавшись ухом к дверям залы, и потом играл целые ночи напролет, а днем ходил задумчивый, погруженный в себя, и красное пятно на его левой щеке было несомненным отпечатком солитера на пальце руки Редерлейна: как нежным поглаживаньем вызывается сомнамбулическое состояние, так эта рука справедливо полагала, что сильным ударом можно произвести противоположное действие. Вместе с другими вещами я дал ему сонаты Корелли ²⁾; тогда он стал свирепствовать среди мышей, поселившихся в вынесенном на чердак старом Эстерлейновском ³⁾ фортепиано, пока не извел их всех, и, с позволения Редерлейна, перетащил инструмент в свою комнатку. Сбрось с себя это ненавистное лакейское платье, честный Готлиб, и дай мне через несколько лет прижать

¹⁾ Пьер Роде (1774 — 1830) — знаменитый скрипач. Во время своих концертных поездок он посетил Бамберг, где его и слышал в 1811 году Гоффман.

²⁾ Арканджелло Корелли (1653—1715) — величайший итальянский скрипач, отец всей современной скрипичной литературы.

³⁾ Эстерлейн — фортепианный фабрикант в Берлине. Его изделия чрезвычайно ценились во времена Гоффмана.

тебя к моей груди, как славного художника, каким ты можешь сделаться при твоём прекрасном таланте, при твоём глубоком понимании искусства! Готлиб стоял сзади меня и утирал слезы, когда я громко выговорил эти слова. Я молча пожал ему руку, мы пошли наверх и стали играть вместе сонаты Корелли.

2. *Ombra adorata* ¹⁾

До чего музыка искусство в высшей степени удивительное, и как мало человек сумел проникнуть в ее глубокие тайны! Но разве не живет она в груди самого человека, так наполняя его внутренний мир своими благодатными образами, что все его мысли обращаются к ним, и новая, просветленная жизнь еще здесь на земле отрешает его от смуты и угнетающей муки земного? Да, некая божественная сила проникает в него, и с детски-набожным чувством отдаваясь тому, что возбуждает в нем дух, он получает возможность говорить на языке неведомого романтического царства духов; бессознательно, как ученик, громко читающий волшебную книгу учителя, вызывает он изнутри себя все дивные образы, которые сияющими хоровами несутся через жизнь и наполняют всякого, кто только может их созерцать бесконечным, несказанным томлением.

Как сжималась моя грудь, когда я вошел в концертную залу! Как был я подавлен гнетом всех тех ничтожных,

¹⁾ Джироламо Крешентини — один из последних и наиболее выдающихся итальянских сопранистов (1762—1846). Он был придворным певцом Наполеона.

Имеется в виду ария Крешентини: „*Ombra adorata*“ (Обожаемая тень), которую он сочинил для оперы Цингарелли: „Ромео и Джульета“ и сам исполнял.

жалких мелочей, которые, как ядовитые жалящие насекомые, преследуют и мучат в этой жалкой жизни человека, а в особенности—художника, до такой степени, что он часто готов предпочесть этой вечно язвящей муке жестокий удар, который навсегда избавил бы его и от этой, и от всякой иной земной скорби! Ты понял горестный взгляд, который я бросил на тебя, верный друг мой! Сто раз благодарю тебя за то, что ты занял мое место за фортепиано в то время, как я старался скрыться в самом отдаленном углу зала. Какую ты придумал отговорку, как удалось тебе устроить, что сыграна была не большая симфония Бетховена *S—mol*, а лишь коротенькая, незначительная увертюра какого-то еще не достигшего мастерства композитора? И за это от всего моего сердца благодарю тебя. Что случилось бы со мною, если бы ко мне, почти раздавленному всеми земными бедствиями, которые с недавнего времени неустанно на меня обрушиваются, вдруг приступил могучий дух Бетховена, охватил бы меня пылающими подобно расплавленному металлу объятиями и унес бы в то царство огромного, неизмеримого, что открывается в его громовых звуках? Когда кончилась увертюра со всяческими детскими ликованиями, с трубами и литаврами, наступила тихая пауза, словно ждали чего-то действительно важного. Это меня облегчило, я закрыл глаза и, стараясь найти в своей душе образы более приятные, нежели те, какие меня только что окружали, забыл о концерте, а вместе с тем, конечно, обо всей его программе, которая была мне известна, так как, ведь, я должен был аккомпанировать. Пауза, вероятно, длилась довольно долго; наконец, заиграли ритурнель ¹⁾ какой-то арии. Он был выдержан очень нежно, и в про-

¹⁾ Ритурнель — инструментальное вступление к вокальной композиции, предшествующее пению.

стых, но глубоко проникающих в душу звуках, он, казалось, говорил о томлении, с которым набожная душа возносится к небу и там обретает все любимое, отнятое у нее здесь, на земле. И вот, словно небесный луч, просиял из оркестра чистый, звенящий женский голос:

Tranquillo in sono, fra poco teco sarò, mia vita! ¹⁾.

Кто может описать пронизавшее меня ощущение? Боль, которая грызла мою душу, разрешилась скорбным томлением, пролившим небесный бальзам на все мои раны. Все было позабыто, и я в восхищении внимал только звукам, которые, как будто нисходя из иного мира, утешительно пели вокруг меня.

С такою же простотою, как речитатив, выдержана и тема следующей за ним арии: „*Ombra adorata*“; но столь же задушевно и так же проникая в самое сердце, она выражает то состояние духа, которое блаженною надеждою скоро увидеть в высшем и лучшем мире исполнение всех обетований возносится превыше земных скорбей. Как безыскусственно, как естественно в этой простой композиции все связывается между собою: предложения движутся только на тонике и доминанте; никаких резких отступлений, никаких вычурных фигур; песнь течет, как серебристый ручей посреди сияющих цветов. Но не в этом ли именно и заключается таинственное волшебство, которым обладал художник, сумевший придать простейшей мелодии, самому безыскусственному построению эту неописуемую мощь непобедимейшей власти над всяким чувствительным сердцем? В удивительно светло и ясно звучащих украшениях мелодии душа на быстрых крыльях несется посреди лучезарных облаков; это—громкое ликование просветленных духов!

¹⁾ „Я спокойна, скоро я буду с тобою, жизнь моя!“ — слова речитатива, предшествующие названной арии в опере Цингарелли. При этих словах Ромео подносит к губам чашу с ядом.

Как всякое сочинение, столь глубоко внутренне прочувствованное художником, эта композиция требует глубокого понимания и должна быть исполняема с чувством, — я сказал бы: с ясно выраженным предчувствием сверхчувственного, заключающимся в самой мелодии. Согласно требованиям духа итальянского пения, как в речитативе, так и в самой арии предполагаются известные украшения; но разве не прекрасно, что нам, как бы по традиции, передается та манера, с какою сочинитель, высокий мастер пения, Крешентини, исполнял и украшал эту арию, так что, наверное, никто не отважится безнаказанно прибавлять к ней, по крайней мере, чуждые ее духу завитки? Как умны, как оживляют целое эти случайно придуманные Крешентини украшения! Это — блестящий наряд, делающий еще более прекрасным милое лицо возлюбленной, наряд, от которого светлее лучатся ее очи и сильнее алеют уста и ланиты.

Но что мне сказать о тебе, превосходная певица? С пламенным восторгом итальянцев я восклицаю: благословенна ты небом!¹⁾ О, конечно, благословение неба помогает твоему благочестивому, искреннему чувству изливать ощущаемое в глубине сердца в таких ясных и так дивно звенящих звуках. Эти звуки, как благодатные духи, осенили меня, и каждый из них говорил: „Подними свою голову, угнетенный! Иди с нами, иди с нами в далекую страну, где скорбь не наносит кровавых ран, но вся грудь, точно в высшем восторге, наполняется несказанным томлением!“

Я никогда больше не услышу тебя; но когда ко мне станет приступать ничтожество и, считая меня равным себе,

¹⁾ Шарлотта Гезер (1784—1871) — знаменитая немецкая певица, пользовавшаяся совершенно исключительным успехом у итальянской публики. С 1812 года, после выхода замуж, больше не выступала публично. Итальянцы кричали ей: „Да благословят тебя небеса“.

вступит со мною в пошлую борьбу, когда глупость захочет ошеломить меня, а противная насмешка черни — уязвить своим ядовитым жалом, тогда утешительный голос духа шепнет мне твоими звуками:

Tranquillo in sono, fra poco teco sarò, mia vita!

И вот тогда, в небывалом вдохновении, я на мощных крыльях поднимусь над позором земного; все звуки, застывшие в израненной груди, в крови страдания, оживут, задрожат и вспыхнут, как искрометные духи огня, и я получу возможность схватить и связать их так, что они, образуя все вместе как бы огненный сноп, составят пламенеющую картину, которая прояснит и возвеличит твое пение — и тебя!

3. Мысли о высоком значении музыки]

Нельзя отрицать, что в последнее время вкус к музыке, слава Богу, распространяется все больше и больше, так что теперь считается в некотором роде признаком хорошего воспитания учить детей музыке; поэтому в каждом доме, имеющем хоть какое-нибудь притязание на образованность, найдется фортепиано или, по крайней мере, хоть гитара. Кое-где попадаются еще немногочисленные ненавистники этого несомненно прекрасного искусства, и мое намерение и призвание именно в том и заключается, чтобы преподавать им хороший урок.

Цель искусства вообще — доставлять человеку приятное развлечение и с приятностью отводить его от более серьезных или, вернее, единственно подходящих ему занятий, именно, от таких, которые доставляют ему хлеб и почет в государстве, так, чтобы он потом с удвоенным вниманием и старательностью мог вернуться к настоящей цели своего существования — быть хорошим зубчатым коле-

сом в государственной мельнице и (продолжаю свою метафору) снова начать мотаться и вертеться. И вот, ни одно искусство не пригодно для достижения этой цели в такой степени, как музыка. Чтение романа или поэтического произведения, даже в том случае, когда выбор его настолько удачен, что в нем не оказалось ничего фантастически-безвкусного (как часто бывает в новейших книгах) и, стало быть, фантазия, представляющая, собственно, наихудшую часть нашего первородного греха, которую мы всеми силами должны убивать, нисколько не станет возбуждаться—такое чтение, говорю я, все-таки имеет ту неприятную сторону, что до некоторой степени заставляет думать о том, что читаешь; а это, очевидно, противоречит цели развлечения. То же надо сказать и о чтении вслух, так как, совершенно отклонив от него свое внимание, легко можно заснуть или погрузиться в серьезные мысли, которым, согласно соблюдаемой всеми порядочными деловыми людьми умственной диеты, следует по временам давать отдых. Рассматривание какой-нибудь картины может продолжаться лишь очень недолго, ибо интерес к ней утрачивается, как только вы угадали, что именно эта картина должна изображать. Что же касается музыки, то только неизлечимые ненавистники этого благородного искусства могут отрицать, что удачная композиция, т. е. такая, которая не переступает надлежащих границ и дает одну приятную мелодию следом за другою, не бушуя и не извиваясь глупым образом в разного рода контрапунктических ходах—представляет удивительно спокойное развлечение: оно совершенно избавляет от необходимости утруждать себя умственно или, по крайней мере, не наводит ни на какие серьезные мысли, а только возбуждает веселую смену совсем легких, приятных дум, относительно которых человек даже и не сознает, что они собственно в себе заключают. Но можно пойти еще дальше и задать вопрос: кому запрещается даже и во время музыки

завязать с соседом разговор о каких угодно предметах из области политики и морали и, таким образом, с приятностью достигнуть двойной цели? Наоборот, последнее можно даже особенно посоветовать, так как музыка, как это легко заметить на всех концертах и музыкальных собраниях, чрезвычайно облегчает разговор. В промежутках все тихо, но как только начинается музыка, сейчас же закипает поток речей, поднимающийся все выше и выше вместе с падающими в него звуками. Иная девица, речь которой содержит лишь „Да, да!“ и „Нет, нет!“,—во время музыки находит и прочие слова, которые, следуя тому же евангельскому тексту, составляют зло, но здесь видимо являются благом, так как по этой причине в ее сети иногда попадает возлюбленный или даже законный муж, опьяненный сладостью непривычной речи. Боже мой, как необозримы преимущества прекрасной музыки! Вас, нечестивых ненавистников благородного искусства, я введу в семейный круг, где отец, утомленный важными дневными делами, в халате и туфлях, весело и добродушно покуривает трубочку под мурлыканье своего старшего сына. Разве не для него благонравная Рёзхен разучила Дессаусский марш и „Цвети, любезная фиалка“¹⁾, и разве она не играет их так прекрасно, что мать проливает светлые слезы радости на чулок, который она в это время вяжет? Наконец, разве не показался бы ему тягостным хотя и полный надежд, но все-таки неприятный писк младшего отпрыска, если бы звуки милой детской музыки не удерживали всего в пределах тона и такта? Но если твоему уму совершенно недоступна эта домашняя идиллия—радость для простой натуры, то последуй за мною в этот дом с ярко освещенными зеркальными окнами. Ты входишь в залу; дымящийся самовар—вот тот

¹⁾ Две названные здесь мелодии десятилетиями были самыми любимыми в немецкой бюргерской среде.

фокус, вокруг которого движутся кавалеры и дамы; приготовлены карточные столы, но вместе с тем открыта и крышка фортепьяно,—и здесь музыка служит для приятного препровождения времени и развлечения. При хорошем выборе, она никому не мешает, так как ее благосклонно допускают даже карточные игроки, хотя и занятые более важным делом — выигрышем и проигрышем. Что же мне сказать, наконец, о больших публичных концертах, дающих превосходнейший случай поговорить с тем или другим из приятелей под аккомпанимент музыки, или — если человек еще не вышел из шаловливого возраста, обменяться сладкими словами с той или другой дамой,—для чего музыка может даже дать и подходящую тему? Эти концерты—самое удобное место рассеяния для делового человека и гораздо предпочтительнее театра, где иногда даются представления, непозволительным образом направляющие ум на что-нибудь ничтожное и фальшивое, так что человек подвергается опасности впасть в поэзию, чего, конечно, должен остерегаться всякий, кому дорога его гражданская честь. Одним словом, как я уже сказал в самом начале, решительным признаком того, как высоко теперь ценится истинное назначение музыки, служат то усердие и серьезность, с какими ею занимаются и учатся ей. Разве не целесообразно, что детей, хотя бы у них не было ни малейшей способности к искусству—чем, впрочем, собственно говоря, также не интересуются—все-таки, обучают музыке? Ведь это делается для того, чтобы они, в случае если и не будут иметь возможности выступать публично, по крайней мере, могли содействовать общему удовольствию и развлечению. Блестящее преимущество музыки перед всяким другим искусством заключается также в том, что она, в своем чистом виде (без примеси поэзии), совершенно нравственна, и потому ни в каком случае не может иметь вредного влияния на восприимчивые юношеские души. Некий директор полиции смело выдал

изобретателю одного нового музыкального инструмента удостоверение в том, что в этом инструменте не содержится ничего противного государству, религии и добрым нравам; с такою же смелостью и всякий учитель музыки может заранее уверить папашу и мамашу, что в новой сонате не содержится ни одной безнравственной мысли. Когда дети подрастут, тогда, само собою понятно, их следует отвлекать от занятий искусством, потому что подобные занятия, конечно, не под стать серьезным мужчинам, а дамы легко могли бы из-за них пренебречь более высокими обязанностями в отношении к обществу и пр. Таким образом, взрослые пользуются удовольствием музыки лишь пассивно, заставляя играть детей или профессиональных музыкантов. Из правильного понятия о назначении искусства также само собою следует, что художники, т. е. те люди, которые (довольно-таки глупо!) посвящают всю свою жизнь делу, служащему только для удовольствия и развлечения, должны почитаться низшими существами, и их можно терпеть только потому, что они вводят в обычай *miscere utili dulce*¹⁾. Ни один человек в здравом уме и с зрелыми понятиями не станет так высоко ценить наилучшего художника, как хорошего канцелярского чиновника, или даже—ремесленника, набивавшего ту подушку, на которой сидит советник в податном присутствии или купец в конторе, ибо здесь имелось в виду доставить необходимое, а там—только приятное. Поэтому, если мы и обращаемся с художником вежливо и приветливо, то такое обращение является лишь последствием нашей образованности или нашего добродушного нрава, который побуждает нас обращаться хорошо и шутить даже с детьми и другими лицами, занимающимися вздором. Многие из этих несчастных мечтателей слишком поздно излечиваются от своего

¹⁾ „Соединять приятное с полезным“.

заблуждения и действительно впадают в своего рода безумие, которое легко можно усмотреть из их суждений об искусстве. А именно, они полагают, что искусство дает человеку возможность предчувствовать свое высшее назначение и из пошлой суеты повседневной жизни ведет его в храм Изиды, где природа говорит с ним священными, никогда не слыханными, но, тем не менее, понятными звуками. О музыке эти безумцы высказывают совершенно изумительные мнения: они называют ее самым романтическим из всех искусств, так как она имеет своим предметом только бесконечное, таинственным, выражаемым в звуках, санскритом природы, наполняющим душу человека бесконечным томлением; говорят, что только в ней человек постигает песнь деревьев, цветов, животных, камней, вод. Совершенно бесполезные забавы контрапункта, которые вовсе не веселят слушателя, а стало быть, не достигают и подлинной цели музыки, они называют устрашающими таинственными комбинациями, и готовы сравнивать их с чудно переплетающимися мхами, травами и цветами. Талант или, говоря словами этих глупцов, гений музыки, горит в душе людей, занимающихся искусством и хранящих его в себе, и пожирает его неугасимым пламенем, если более пошлые начала попытаются переработать или искусственно отклонить в сторону эту искру. Тех же, кто, как я уже показал в начале, совершенно верно судит об истинном назначении искусства, и в особенности музыки, они называют дерзкими невеждами, перед которыми вечно будет закрыто святилище высшего бытия, и этим доказывают свою глупость; и я имею право спросить, кто же лучше: чиновник, купец, живущий на свои деньги, который хорошо ест и пьет, как следует катается в экипаже, и которому все люди кланяются с уважением, или художник, который должен влачить жалкое существование в своем фантастическом мире? Правда, эти глупцы утверждают, что поэтиче-

ское парение над повседневностью есть нечто совсем особенное, и что при этом многие лишения обращаются в радости; но в таком случае и те императоры и короли, что сидят в сумасшедшем доме с соломенными венцами на головах, также счастливы! Во всех этих цветах красноречия нет ровно ничего, ими хотят только успокоить упреки совести за то, что говорящие так не стремятся к чему-нибудь солидному, и лучшим доказательством этого является то, что почти нет художников, которые сделались таковыми по свободному выбору; все они выходили и теперь еще выходят из более бедного класса. Они рождаются у бедных и невежественных родителей или у таких же художников; нужда, случайность, невозможность надеяться на удачу среди действительно полезных классов общества делает их тем, что из них выходит. Так это всегда и будет, — на зло этим фантазерам. Если в какой-нибудь достаточной семье высшего сословия родится ребенок с особыми способностями к искусству, или, по смешному выражению этих сумасшедших, носящий в своей груди ту божественную искру, которая при противодействии становится разрушительной; если он в самом деле начнет пускаться в фантазии об искусстве и артистической жизни, то хороший воспитатель, с помощью разумной умственной диеты, как например, совершенного устранения всего фантастического и чрезмерно возбуждающего (стихов, а равно, так называемых, сильных композиций вроде Моцарта, Бетховена и т. п.), а также с помощью усердно повторяемых разъяснений относительно совершенно подчиненного назначения всякого искусства и относительно зависимого положения художников, — без чинов, титулов и богатства, — очень легко может вывести заблудившегося молодого субъекта на настоящую дорогу, так что он почувствует, наконец, справедливое презрение к искусству и художникам, которое, служа лучшим лекарством против всякой эксцентричности, никогда не может

быть преувеличено. А тем бедным художникам, которые еще не впали в вышеописанное безумие, по моему мнению, будет не вреден мой совет — изучить какое-нибудь легкое ремесло для того, чтобы хоть несколько отклониться от своих бесцельных стремлений; тогда они, конечно, будут иметь некоторое значение, как полезные члены государства. Один знаток сказал мне, что у меня руки очень годятся для изготовления туфель, — и я не уклонился от того, чтобы, в качестве пионера, пойти в ученье к здешнему туфельному мастеру Шнаблеру, который к тому же мой крестный отец.

Перечитывая написанное, я нахожу, что я очень метко обрисовал безумие многих музыкантов, и с тайным ужасом чувствую, что они мне сродни. Сатана шепчет мне на ухо, что многое, столь прямодушно мною высказанное, может показаться нечестивою ирониею; но я еще раз уверяю: против вас, презирающих музыку, называющих поучительное пение и игру детей ненужным вздором и желающих слушать только музыку тех, кто достоин ее, как таинственного, высокого искусства — да, против вас были направлены мои слова, и с серьезным оружием в руках доказывал я вам, что музыка есть прекрасное, полезное изобретение просвещенного Тубал-Каина¹⁾, веселящее и развлекающее людей, и что она приятным и мирным образом способствует семейному счастью, составляющему самую возвышенную цель всякого образованного человека.

¹⁾ „Тубал-Каин“, согласно первой книге Моисея — кузнец и изобретатель обработки металлов; в данном сопоставлении он является как бы изобретателем невыносимого брэнчания на всевозможных музыкальных инструментах.

4. Инструментальная музыка Бетховена

Когда идет речь о музыке, как о самостоятельном искусстве, не следует ли иметь в виду одну только музыку — инструментальную, которая, отказываясь от всякого содействия или примеси какого-либо иного искусства (например, поэзии), выражает в чистом виде своеобразную, лишь из нее познаваемую, сущность свою? Музыка — самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное. Лира Орфея отворила врата ада. Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению.

Догадывались ли вы об этой своеобразной сущности музыки, вы, бедные инструментальные композиторы, мучившие себя стараниями изображать в звуках определенные ощущения и даже события жизни? Да и как могло придти вам в голову пластически обрабатывать искусство, прямо противоположное пластике? Ведь ваши восходы солнца, ваши бури, ваши batailles des trois empereurs¹⁾ и пр. были, несомненно, только смешными ошибками — и по заслугам наказаны полным забвением.

В пении, где поэзия выражает словами определенные аффекты, волшебная сила музыки действует, как чудный философский эликсир, которого несколько капель делают всякий напиток вкуснее и приятнее. Каждая страсть, — любовь, ненависть, гнев, отчаяние и пр., — как ее представляет опера, облачается музыкою в блестящий романтиче-

¹⁾ „Битва трех императоров“.

ский пурпур, и даже обычные наши переживания выводят нас из действительной жизни в царство бесконечного.

Так сильно очарование музыки, и, становясь все более и более могущественным, оно должно было бы разорвать узы всякого иного искусства.

Конечно, причина того, что гениальные композиторы инструментальной музыки подняли ее до нынешней высоты, заключается не только в облегчении способов выражения (усовершенствование инструментов, возрастающая виртуозность исполнителей), но и в более глубоком внутреннем уразумении своеобразной сущности музыки.

Творцы современной инструментальной музыки, Моцарт и Гайдн, впервые показывают нам это искусство в полном его блеске; но кто взглянул на него с полной любовью и проник в его глубочайшую сущность—это Бетховен. Инструментальные творения всех трех мастеров дышат одинаково романтическим духом, который заключается в одинаковом понимании своеобразных особенностей искусства; но их произведения имеют, всетаки, заметно различный характер. В сочинениях Гайдна господствует выражение детски радостной души; его симфонии ведут нас в необозримые зеленые рощи, в веселую, пеструю толпу счастливых людей. Перед нами проносятся в хоровых плясках юноши и девушки; смеющиеся дети прячутся за деревьями, за розовыми кустами, шутливо перебрасываясь цветами. Жизнь, полная любви, полная блаженства и вечной юности, как до грехопадения; ни страдания, ни скорби—одно только сладостно-элегическое стремление к любимому образу, который носится вдаль, в розовом мерцании вечера, не приближаясь и не исчезая, и пока он находится там, ночь не наступает, ибо он сам—вечерняя заря, горящая над горою и над рощею. Моцарт вводит нас в глубину царства духов. Нами овладевает страх, но без мучений,—это скорее предчувствие бесконечного.

Любовь и печаль звучат в дивных голосах духов; ночь поднимается в ярком, пурпурном сиянии, и невыразимое томление влечет нас к образам, которые, ласково кивая нам из своих хороводов, летят по облакам в вечном танце сфер (симфония Моцарта в Es-dur, известная под названием „Лебединой песни“).

Инструментальная музыка Бетховена также открывает перед нами царство необъятного и неизмеримого. Огненные лучи пронизывают глубокую ночь этого царства, и мы видим гигантские тени, которые колеблются, поднимаясь и опускаясь, и все теснее нас охватывают и, наконец, уничтожают нашу личность, но не ту муку бесконечного томления, в которой тает и пропадает всякая радость, быстро возникающая в ликующих звуках; и только в этой муке, которая, поглощая, но не разрушая любви, надежды и радости, стремится переполнить нашу грудь совершенным созвучием всех страстей, мы продолжаем жить и становимся восторженными духовидцами.

Романтический вкус—явление редкое; еще реже—романтический талант; поэтому так мало людей, способных играть на этой лире, звуки которой раскрывают полное чудес царство романтики.

Гайдн романтически изображает человеческое в жизни; он ближе подходит к большинству—и потому для него понятнее. Моцарт больше занимается сверхчеловеческим, чудесным, обитающим в глубине нашего духа.

Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби и возбуждает именно то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма. Поэтому он—чисто романтический композитор; не оттого ли ему меньше удастся вокальная музыка, которая не имеет характера неопределенного томления, изображая лишь определяемые словами аффекты, но не то, что ощущается в царстве бесконечного?

Могучий гений Бетховена угнетает музыкальную толпу, и она напрасно с ним борется. Но мудрые судьи, с важным видом озираясь вокруг себя, уверяют, что им, как людям великого ума и глубокой проницательности, можно поверить на слово, что у доброго Бетховена вовсе нет недостатка в богатой и живой фантазии, но только он не умеет ею управлять. Поэтому, дескать, у него не может быть и речи о выборе и обработке идей: по, так называемой, гениальной методе, он набрасывает все так, как оно в данную минуту рисуется его горячо возбужденной фантазии. А что, если только от вашего слабого взора ускользает глубокое внутреннее единство всякого Бетховенского сочинения? если только в вас самих заключается причина того, что вы не разумеете понятного посвященному языка художника, что перед вами закрыты двери глубочайшего душевного святыни? На самом деле, художник, стоящий по обдуманности своих творений совершенно наряду с Гайдном и Моцартом, отделяет свое я от внутреннего царства звуков и распоряжается ими, как полноправный властелин. Эстетические геометры часто жаловались на Шекспира за полное отсутствие внутреннего единства и внутренней связи, тогда так перед более глубоким взором у него вырастает из одного зерна прекрасное дерево с листьями, цветами и плодами; точно так же только перед очень глубоким проникновением в инструментальную музыку Бетховена раскрывается высокая обдуманность, неразрывно связанная с истинным гением и поддерживаемая изучением искусства. Какое из инструментальных произведений Бетховена подтверждает все это в большей мере, чем бесконечно прекрасная и глубокомысленная симфония в *c-moll*? Как это дивное творение неудержимо влечет слушателя по все более и более повышающейся лестнице в духовное царство бесконечного! Ничего не может быть проще основной мысли первого *allegro*, состоящей только

из двух тактов, при чем в ее начальном унисоне для слушающего не определяется даже тональность. Характер тревожного, беспокойного томления, которым отличается это предложение, еще лучше раз'ясняется мелодичною побочною темою. Грудь, стесненная и встревоженная предчувствием чего-то огромного, грозящего гибелью, как бы ищет насильственного выхода в резких звуках, но вскоре, сияя, выступает приветливый образ и озаряет глубокую, полную ужаса ночь (преlestная тема в *G-dur*, затронутая сначала валторной в *Es-dur*). Как проста — скажу еще раз — тема, положенная художником в основу всего целого, но как чудно присоединяются к ней все побочные и вводные предложения, служа в своем ритмическом соотношении только для того, чтобы все более и более развивать характер *allegro*, на который главная тема дала только намек. Все периоды кратки, почти все состоят только из двух-трех тактов и при этом еще разделяются беспрестанным чередованием духовых и струнных инструментов; можно было бы подумать, что из таких элементов может возникнуть только нечто раздробленное, неуловимое, но вместо того, именно такое расположение целого, а также постоянно следующие одно за другим повторения предложений и отдельных аккордов, и возносит чувство до высшей степени невыразимого томления. Не говоря уже о том, что контрапунктическая разработка свидетельствует о глубоком знании искусства, — вводные предложения и постоянные намеки на главную тему указывают на то, как великий мастер понимал и продумывал в своем уме все это целое, со всеми его страстными оттенками. Не звучит ли, как благодатный голос духа, наполняющий нашу грудь надеждою и утешением, преlestная тема *andante con moto* в *As-dur*? Но и здесь выступает тот страшный дух, который охватил и встревожил нашу душу в *allegro*, ежеминутно угрожая из бурного

облака, в котором он скрылся, и перед его молниями быстро разлетаются окружающие нас дружественные образы. А что сказать о менуэте? Прислушайтесь к его особым модуляциям, к мажорным заключениям в доминант-аккорде, основной тон которого служит тоникой для следующей затем минорной темы — это та же тема, распространенная лишь на несколько тактов. Не охватит ли вас опять то беспокойное, невыразимое томление, то предчувствие чудесного мира духов, в котором владычествует художник? И точно ослепительный луч солнца блещет великолепная тема заключительной части в ликующем торжестве всего оркестра. Какие удивительные контрапунктические сплетения снова соединяются здесь в одно целое! Иному все это может показаться только гениальной рапсодией, но душа всякого вдумчивого слушателя, конечно, будет глубоко захвачена именно тем невыразимым и полным предчувствий томлением, и до самого заключительного аккорда, — даже несколько мгновений после него — не будет еще в состоянии выйти из этого чудного царства духов, где ее окружали скорбь и радость, облеченные в звуки. Все предложения, по внутреннему своему строю, их исполнение, инструментовка, способ их сочетания одно с другим — все это сводится к одной точке; но близкое взаимное сродство в особенности приводит к тому единству, которое только и может прочно удержать слушателя в едином расположении духа. Это сродство часто становится ясным для слушателя, когда он слышит его в связи двух предложений или в двух различных предложениях открывает общий основной бас; но сродство более глубокое, которое не выясняется таким образом, часто сообщается только от духа к духу, а именно оно-то и господствует в предложениях обоих *allegro* и менуэта, превосходно свидетельствуя о гениальной вдумчивости композитора.

Но как глубоко запечатлелись в моем сердце, о высокий мастер, твои дивные фортепианные сочинения! Каким пустым и ничтожным представляется мне теперь все, что не принадлежит тебе, глубококому Моцарту и могучему гению Себастиана Баха! С какою радостью я стал изучать твой семидесятый опус, два превосходных трио: ведь я знал, что после немногих упражнений вскоре совершенно ими овладею. И так хорошо было мне сегодня вечером! Как человек, гуляющий по запутанным дорожкам фантастического парка, где переплетаются редкие деревья, кусты и чудные цветы, и углубляющийся все дальше и дальше, я не мог выйти из чудных поворотов и сплетений твоих трио. Все глубже и глубже заманивают меня обаятельные голоса сирен, звучащие в пестром разнообразии твоих блистательных страниц. Просвещенная дама, которая сегодня превосходно сыграла мне, капельмейстеру Крейслеру, трио № 1, нарочно для того, чтобы оказать мне честь, — дама, у которой я до сих пор сижу и пишу за фортепиано, очень ясно показала мне, что уважать следует лишь то, что исходит от духа, все же остальное — от лукавого.

Я только что повторил наизусть на фортепиано некоторые поразительные гармонические обороты из обоих трио. Совершенно верно, что фортепиано — инструмент, более подходящий для гармонии, нежели для мелодии. Наибольшая степень выразительности, к которой способен этот инструмент, не дает мелодии той жизни, какая разлита в тысячах оттенков и какую могут воспроизвести смычок скрипача или дыхание играющего на духовом инструменте. Фортепианист тщетно борется с непреодолимою трудностью, представляемую самим механизмом инструмента, который заставляет струны дрожать и звучать посредством удара. Но за то (не считая, впрочем, гораздо более ограниченной по звуку арфы), конечно, не существует другого инструмента, который мог бы в таких полных ак-

кордах, как фортепиано, обнять все царство гармонии и в самых дивных формах и образах развернуть перед знатоком ее сокровища. Если фантазия художника созерцает целую звуковую картину с богатыми группами, светлыми бликами и глубокими тенями, то он может вызвать ее к жизни на фортепиано так, что она выступит из его внутреннего мира во всех своих красках и блеске. Многоголосная партитура, эта поистине волшебная книга музыки, заключающая в своих знаках все чудеса звукового искусства, и таинственный хор разнообразнейших инструментов, оживает на фортепиано под руками мастера; пьесу, полно и точно воспроизведенную таким образом по партитуре, можно сравнить с хорошей гравюрой, снятой с большой картины. Поэтому фортепиано удивительно подходит для фантазирования, для передачи по партитуре, для отдельных сонат, аккордов и т. п., точно так же, как и для трио, квартетов, квинтетов и т. д., в которые входят обыкновенные струнные инструменты. Эти пьесы вполне принадлежат к области фортепианных сочинений, ибо если они написаны настоящим образом, т. е. действительно для четырех, пяти и пр. голосов, то здесь все дело — в гармонической разработке, которая сама по себе исключает выступление отдельных инструментов в блестящих пассажах.

Истинное отвращение чувствую я ко всем собственно фортепианным концертам (Моцартовские и Бетховенские — не столько концерты, сколько симфонии, с аккомпанементом фортепиано). Говорят, что здесь-то именно и должна проявляться виртуозность отдельного исполнителя в пассажах и в выражении мелодии; но и самый лучший исполнитель на прекраснейшем инструменте тщетно будет стремиться к тому, что, например, легко достигается скрипачом.

После полного tutti скрипок и духовых инструментов, всякое соло звучит сухо и бледно; мы удивляемся только

беглости пальцев и т. п., между тем, как душа наша остается незатронутой.

Но как художник овладел самым подлинным духом инструмента и как он воспользовался им — в наибольшем соответствии с этим духом!

Простая, но плодотворная, пригодная для разнообразнейших контрапунктических оборотов, сокращений и т. д. певучая тема лежит в основании всякой фразы, а все остальные, побочные темы и фигуры находятся в близком родстве с главной идеею, так что с помощью всех инструментов все устраивается и приводится к высшему единству. Таково построение целого, но в этой искусной постройке сменяются в неустанном движении самые удивительные картины, в которых то рядом, то вступая друг в друга, выражаются радость и скорбь, печаль и блаженство. Странные образы заводят веселую пляску; они то устремляются к светлой точке, то, сверкая и искрясь, расходятся между собою и гоняются друг за другом в разнообразных сочетаниях; и посреди этого замкнутого царства духом восхищенная душа прислушивается к неведомому глаголу и начинает понимать самые таинственные предчувствия, ее охватившие.

Только тот композитор действительно проник в тайны гармонии, который умел действовать через нее на человеческую душу; числовые соотношения, остающиеся для бездарного грамматика лишь мертвыми, неподвижными цифровыми примерами, для композитора являются чародейскими препаратами, из которых он творит волшебный мир.

Несмотря на задумчивость, преобладающую в первом трио, не исключая и полного грусти *largo*, гений Бетховена все-таки остается торжественными и строгим. Художник как будто полагал, что о глубоких, таинственных предметах, даже и тогда, когда внутренне сроднившийся с ним дух чувствует радостный и веселый подъем, никогда не следует говорить на повседневном языке, а должно выражаться

только в возвышенных и торжественных словах; танец жрецов Изида может быть только радостно восторженным гимном.

Инструментальная музыка, там, где она действует только сама по себе, как музыка, не служа какой-либо определенной драматической цели, должна избегать всего незначительно-шутливого, всяких пустых побрякушек. Она должна иметь возможность выразить глубокое чувство предвидения той радости, которая выше и прекраснее всего, что есть в нашем стесненном мире, и, приходя из неведомой страны, воспламеняет душу полною блаженства жизнью; она должна найти для нее более высокое выражение, нежели те ничтожные слова, которые свойственны только робкому земному счастью. Уж одна эта строгость всей инструментальной и фортепианной музыки Бетховена исключает все головоломные пассажи обеих рук вверх и вниз, все странные прыжки и смешные причуды, высоко забирающиеся ноты с фундаментом в пять или шесть линеек, которыми переполнены фортепианные сочинения новейшего производства. Если речь идет об одной только беглости пальцев, то фортепианные сочинения нашего мастера не заключают в себе никакой особенной трудности, потому что его немногие скачки, триольные фигуры и т. п., конечно, доступны всякому опытному исполнителю; но передать их, как следует, всетаки очень трудно. Многие, так называемые, виртуозы, отказываются от фортепианных сочинений Бетховена, присоединяя к упреку: „очень трудно!“ еще слова: „и очень неблагоприятно!“ Но что касается трудности, то для правильного и спокойного исполнения Бетховенских сочинений нужно не больше и не меньше, как постигнуть, глубоко проникнуть в его сущность и, в сознании собственной посвященности, отважно вступить в круг волшебных явлений, вызываемых его могучими чарами. Кто не чувствует в себе этой посвященности, кто полагает, что священна

музыка есть только забава, пригодная лишь для препровождения времени в свободные часы, для минутного утешения тупых ушей или для хвастовства своим умением, тот пусть лучше ее оставит. Только такой исполнитель и может сказать, что она „в высшей степени неблагодарна“. Настоящий художник весь живет творением, которое он воспринял в духе мастера, и в том же духе исполняет его. Он пренебрегает желанием так или иначе выставить свою личность; все его творчество и изобретательность направлены лишь к тому, чтобы в тысяче блестящих красок вызвать к жизни все те роскошные, благодатные картины и явления, которые мастер волшебною силою заключил в свое детище, и сделать это так, чтобы они обняли человека светлыми, сияющими кругами и, воспламеняя его фантазию и глубочайшее внутреннее чувство, в быстром полете понесли его в далекое царство духов.

5. Крайне бессвязные мысли

Когда я был еще в школе, у меня уже была привычка записывать все, что приходило мне в голову при чтении той или иной книги, при слушании музыки, при рассматривании картины, а также и все, что случалось со мною достойного внимания. Для этой цели я сшил себе небольшую тетрадку и озаглавил ее: „Бессвязные мысли“. Мой двоюродный брат, живший со мною в одной комнате и с поистине злою ирониею преследовавший мои эстетические старания, нашел эту тетрадку и к заглавию: „Бессвязные“ прибавил еще одно словцо: „Крайне“¹⁾. Когда я досыта насердился на моего родственника и еще раз перечитал то,

¹⁾ Этот маленький эпизод основан на действительном событии из жизни Гоффмана (Смолтр. введение к „Крейслериане“).

что мною было написано, я, к немалой своей досаде, нашел, что многие из этих бессвязных мыслей и в самом деле были „крайне“ бессвязны; затем я бросил тетрадку в огонь и дал себе слово впредь ничего не записывать, а переваривать все в душе, сохраняя свободу действий. Но, перебирая свои ноты, я, к немалому своему ужасу, нахожу, что и в гораздо более поздние и, как можно было бы подумать, более разумные годы я сильнее, чем когда-либо, предаюсь этой дурной привычке. Ведь чуть ли не все пустые страницы, чуть ли не все обложки исцарапаны „крайне“ бессвязными мыслями. Итак, если когда-нибудь, когда меня, так или иначе, не станет, какой-нибудь верный друг придаст этому моему наследию некоторое значение или даже (как это иногда бывает) что-нибудь из него выпишет и отдаст в печать, то я прошу его, ради милосердия, без милосердия бросить в огонь „крайне, крайне“ бессвязные мысли, а к остальным, до известной степени, в виде *captatio benevolentiae*¹⁾, присоединить ученическое заглавие, вместе с злостным добавлением моего двоюродного брата.

Сегодня много спорили о нашем Себастиане Бахе, о старых итальянцах и не могли сговориться о том, кому следует отдать предпочтение. Тогда мой остроумный друг сказал: „Музыка Себастиана Баха относится к музыке старых итальянцев, как Страсбургский собор — к церкви святого Петра в Риме“.

Как глубоко поразил меня этот правдивый, жизненный образ! Я вижу в восьмиголосных мотетах Баха смелое, чудное, романтическое зодчество собора со всеми фантастическими украшениями, искусно соединенными в одно целое, которое горделиво и великолепно возносится к небу,

¹⁾ Улавливать расположение публики.

а в благочестивых песнопениях Беневоли и Перти¹⁾ — чистые и грандиозные формы храма святого Петра, где даже и громадным массам придана соразмерность, и душа возвышается, преисполняясь священным трепетом.

Не столько во сне, сколько в том бредовом состоянии, которое предшествует засыпанию, в особенности, если я перед тем слышал много музыки, — я нахожу известное соответствие между цветами, звуками и запахами. Мне представляется, что все они одинаково таинственным образом произошли из светового луча, и потому должны объединиться в чудесной гармонии. Особенно странную, волшебную силу имеет надо мною запах темнокрасной гвоздики; я непроизвольно впадаю в мечтательное состояние и слышу словно издалека набегающие и снова удаляющиеся звуки бассет-горна.

Бывают минуты, — особенно тогда, когда я слишком зачитываюсь великим Себастианом Бахом — что числовые соотношения в музыке и таинственные правила контрапункта вызывают во мне какой-то внутренний ужас. О, музыка! С таинственным трепетом, даже с ужасом, произношу я твоё имя! Ты — выраженный в звуках праязык природы! Непосвященный лепечет на нем детские звуки, дерзкий подражатель проходит мимо, вызывая насмешку.

¹⁾ Орацио Беневоли (1602—1672) — крупнейший итальянский церковный композитор XVII столетия. Джакомо Перти (1631—1756) — автор многочисленных светских и церковных композиций и опер.

О великих художниках часто рассказываются анекдоты, придуманные так по-детски и повторяемые с таким глупым невежеством, что всякий раз, когда мне приходится их слышать, они меня оскорбляют и сердят. Так, например, история об увертюре Моцарта к „Дон-Жуану“ до такой степени прозаически глупа, что я удивляюсь, как могут ее повторять даже музыканты, у которых нельзя отрицать некоторой проницательности, а между тем это случилось еще сегодня. Говорят, когда опера была уже давно готова, Моцарт день ото дня все откладывал сочинение увертюры, и еще за день до представления, когда озабоченные друзья думали, что он сидит за письменным столом, превесело отправился гулять. Наконец, в самый день представления, рано поутру, он в несколько часов сочинил увертюру, и листы отдельных партий были отнесены в театр еще не просохшими. Тогда все пришли в изумление и удивление, как это Моцарт так быстро сочинил свою увертюру, а между тем, такого же удивления заслуживал бы и всякий искусный и скорый переписчик нот. Да неужели же вы не понимаете, что художник уже давно носил в душе своего „Дон-Жуана“, свое глубочайшее творение, сочиненное им для своих друзей, т. е. для тех, кто вполне понимал его душу, — неужели вы не понимаете, что он обдумал и закруглил в уме все целое, так что оно уже существовало как бы в безупречной отливке? Неужели вы не понимаете, что увертюра из увертюр, в которой так великолепно, так живо обозначены все мотивы оперы, была точно также уже готова, как и все остальное произведение, когда великий художник взялся за перо, чтобы написать ее? Если этот анекдот верен, то надо думать, что Моцарт, откладывая писание увертюры, просто дразнил своих друзей, все время говоривших об ее сочинении, и ему должна была показаться смешной их боязнь, что он, пожалуй, не найдет удобного часа для работы, ставшей теперь механической

и состоящей в том, чтобы записать созданное в минуту вдохновения и уже запечатленное в душе. Иные желали видеть в allegro пробуждение Моцарта, невольного заснувшего во время сочинения. Бывают же такие глупые люди! Я припоминаю, как во время представления „Дон-Жуана“ один из подобных людей горько жаловался мне, что, ведь, ужасно неестественны эти эпизоды со статуей и чертями! Я, улыбаясь, отвечал ему, — да разве он не рассматривал, что в белом человеке сидит продувной плут, полицейский комиссар, а черти — не что иное, как переодетые судейские служители; что же касается ада, то это — не более, как полицейский карцер, куда должны были засадить Дон-Жуана за его бесчинства; таким образом, все это следует понимать аллегорически. Тогда он в полном удовольствии щелкнул два раза пальцами, стал смеяться и радоваться и сожалеть о других, которые так грубо ошибались. И впоследствии, когда речь заходила о подземных силах, вызванных Моцартом из ада, он очень лукаво мне улыбался — и я отвечал ему тем же.

Он думал про себя: мы знаем, что знаем! И он истине был прав.

Давно уже я так не восхищался и не радовался, как сегодня вечером. Мой друг, ликуя, вошел ко мне в комнату и объявил, что он отыскал в какой-то харчевне, в предместье, труппу комедиантов, которая каждый вечер играет перед собравшимися гостями самые лучшие драмы и трагедии. Мы сейчас же пошли туда и на дверях харчевни нашли писанное объявление, в котором, после всепокорнейшей рекомендации почтенной актерской компании, было сказано, что выбор пьесы всякий раз зависит от собравшейся почтеннейшей публики, и что хозяин постарается прежде всего услужить высоким посетителям хорошим пивом

и табаком. На этот раз, по предложению директора, была выбрана „Жанна де-Монфокон“ ¹⁾, и я убедился, что в таком представлении эта пьеса производит неопишное действие. Ведь здесь ясно видно, что автор, собственно, имел целью посмеяться над поэзией или, лучше сказать, над ложным пафосом, хотел сделать смешною поэзию, которая не поэтична; в этом отношении „Жанна“ — одна из забавнейших шуток, когда-либо им написанных. Актеры и актрисы очень хорошо поняли этот глубокий смысл пьесы и хорошо расположили сценарий. Разве не счастливая, например, была мысль, что при вырывающихся в минуту комического отчаяния словах Жанны: „Быть грозе!“ директор не пожалел денег на канифоль и в самом деле раза два заставил блеснуть молнию? В первой сцене произошло маленькое несчастье: замок, футов в шесть вышиною, из бумаги, обрушился без особого шума, и стало видно пивную бочку, с которой, вместо балкона или окна, Жанна очень сердечно разговаривала с добрыми поселянами; но вообще декорации были превосходны; особенно хороши были швейцарские горы, изображенные с тою же удачною ирониею, какою проникнута вся пьеса. Костюмы также очень хорошо поясняли тот урок, который автор желал дать позднейшим поэтам относительно изображения героев. Он как бы говорил: „Глядите — вот ваши герои!“ Вместо сильных, бодрых рыцарей прекрасного далекого времени перед вами плаксивые, жалкие неженки нашего века, которые непристойно кривляются и думают, что этим все сделано. Все выступавшие в пьесе рыцари — Эстафайель, Лазарра и др. — были в обыкновенных фраках, и только навесили на себя шарфы и надели на шляпы по паре перьев. Тут же применялась

¹⁾ „Жанна де-Монфокон“ — романтическая картина XIV столетия, написанная Коцебу и справедливо вызвавшая едкую иронию Гоффмана.

одна превосходная мера, которая заслуживала бы подражания и на большой сцене. Я ее запишу, чтобы она не потерялась из памяти. А именно — я не мог достаточно надивиться на чрезвычайную точность выходов и уходов и на общую согласованность всего представления, так как, ведь, выбор пьесы был предоставлен публике, а потому труппе приходилось играть множество пьес без всякой подготовки. Наконец, по одному немножко смешному и, повидимому, невольному движению одного актера в кулисе, я подметил вооруженным глазом, что от ног актеров и актрис были протянуты к суфлерской будке тоненькие веревочки, за которые и дергали, когда им приходилось входить или уходить. Хороший директор, более всего стремящийся к тому, чтобы все на сцене шло сообразно с его собственными личными взглядами и пожеланиями, мог бы пойти и еще дальше: подобно тому, как в кавалерии для различных маневров существуют, так называемые, „призывы“ (трубные сигналы), которых мгновенно слушаются даже лошади, так и он мог бы для самых различных поз, — возгласов, крика, повышений и понижений голоса и т. п. — изобрести разные движения веревочек и с пользою применять их, сидя рядом с суфлером.

В таком случае величайшим проступком актера, влекущим за собою немедленное увольнение, равносильное гражданской смерти, было бы, если бы директор мог справедливо упрекнуть его, что он не ходит по струнке, а величайшею похвалою целому представлению явилось бы признание, что все ходили по струнке.

Великие поэты и художники чувствительны также и к порицанию низших натур. Они слишком охотно позволяют себя хвалить, носить на руках, баловать. Но неужели вы думаете, что то же самое тщеславие, которое так часто

овладевает вами, может гнездиться и в высоких умах? Однако, всякое приветливое слово, всякое доброжелательное действие успокаивает внутренний голос, который беспрестанно твердит истинному художнику: „Как еще низко твой полет, как он еще ослаблен силами земного! Скорее взмахни своими крыльями и вознесись к сияющим звездам!“ И художник, побуждаемый этим голосом, часто бродит кругом и не может найти своей родины, пока призыв друзей не выведет его снова на настоящий путь.

Когда я читаю в „Музыкальной Библиотеке“ Форкеля ¹⁾ низкий порицательный отзыв об „Ифигении в Авлиде“ Глюка, в глубине моей души чувствуются самые странные ощущения. Если бы этот великий и превосходный человек прочел эту нелепую болтовню, то им, вероятно, овладело бы такое же неприятное чувство, как человеком, который, прогуливаясь в прекрасном парке, среди цветущих растений, вдруг натолкнулся бы на крикливо лающих собаченок, — собаченки не могли бы причинить ему сколько-нибудь значительный вред, — и все-таки были бы ему невыносимы. Но, подобно тому, как после одержанной победы мы охотно слушаем рассказ о предшествовавших ей затруднениях и опасностях, именно потому, что они еще более возвеличивают блеск этой победы, — так возвышается и наша душа, взирая на те страшилища, над которыми гений распустил свой победный стяг, так что они сгнули в собственном позоре. Утешьтесь, вы, неузнанные, вы, угнетаемые легко-

¹⁾ Иоганн-Николай Форкель (1749—1818) — наиболее авторитетный музыкальный историк XVIII столетия. Его монументальный, еще поныне не потерявший своего значения, библиографический труд по музыке содержит резкие и несправедливые нападки на Глюка.

мыслием и несправедливостью духа времени: вам суждена верная победа, и она будет вечною, между тем как ваша утомительная борьба была только временною!

Рассказывают, что когда распря между глюкистами и пиччинистами несколько поостыла, одному знатному почитателю искусства удалось свести на одном вечере Глюка и Пиччини ¹⁾. Тогда прямодушный немец, довольный тем, что этот неприятный спор наконец прекратился, в веселом расположении духа, за вином, раскрыл итальянцу весь механизм своей композиции, свою тайну возвышать и трогать людей, в особенности избалованных французов; тайна эта заключалась будто бы в том, чтобы брать мелодии в старо-французском стиле и придавать им немецкую обработку. Но умный, добродушный, в своем роде также великий Пиччини, которого хор жрецов ночи в „Дидоне“ отдается в глубине моей души ужасными звуками, не написал, однако, такой „Армиды“ и такой „Ифигении“, как Глюк. Разве достаточно только точно знать, как Рафаэль задумывал и исполнял свои картины, для того, чтобы самому сделаться Рафаэлем?

Сегодня нельзя было завести никакого разговора об искусстве; не удавалось даже и то переливание из пустого в порожнее, которое я так охотно завожу с женщинами, потому что в это время мне кажется, словно какой-то случайный голос сопровождает таинственную, но каждым ясно чувствуемую мелодию; все потонуло в политике. Кто-то сказал: „Министр такой-то остался глух к представлениям такого-то двора“. Я знаю, что этот министр действительно

¹⁾ Никола Пиччини (1728—1800) — необычайно плодовитый итальянский оперный композитор, противник Глюка.

глух на одно ухо, и в ту же минуту перед моими глазами появилась смешная картина, уже не покидавшая меня весь вечер: именно, мне показалось, что этот самый министр неподвижно стоит посреди комнаты, один из ведущих переговоры находится, по несчастью, со стороны глухого уха, а другой — со стороны здорового, и оба пускают в ход всевозможные способы, интриги и шутики, один — чтобы его превосходительство повернулся, другой — чтобы его превосходительство остался на месте, ибо только от этого и зависит успех дела; но его превосходительство, как немецкий дуб, стоит, твердо укоренившись на своем месте, и счастье благоприятствует тому, кто угадает на какой стороне здоровое ухо.

Какой художник, вообще, заботился о политических событиях дня? Он жил только своим искусством и только с ним проходил через жизнь; но роковое тяжелое время захватило человека в железный кулак, и боль исторгает из него звуки, которые прежде были ему чужды.

Много говорят о подеме, который художники вызывают в себе употреблением крепких напитков, — называют музыкантов и поэтов, которые только так и могут работать (живописцы, сколько я знаю, свободны от этого упрека). Я этому не верю, — хотя несомненно, что даже в счастливом состоянии духа, можно сказать, под тем благоприятным созвездием, когда ум от грез переходит к творчеству, спиртные напитки способствуют усиленному движению мыслей. Это — образ не благородный, но мне представляется, как сильно бегущий поток заставляет быстрее двигаться мельничное колесо: так и человек — подливает вина, и внутренний механизм начинает вращаться быстрее.

Конечно, прекрасно, что благородный плод заключает в себе тайну чудесным образом овладевать человеческим духом в наиболее свойственных ему чувствах. Но то, что в эту минуту дымится в стакане здесь, передо мною — это тот напиток, который, подобно таинственному чужеземцу, всюду меняет свое имя, чтобы оставаться неузнанным, не имеет общего названия и производится таким способом: зажигают коньяк, ром или арак и дают положенному над огнем на решетке сахару каплями стекать в него. Приготовление и умеренное употребление этого напитка действует на меня, как нечто благодетельное и увеселяющее. Когда вспыхивает голубое пламя, я вижу, как из него, пылая и искрсясь, вылетают духи огня и начинают сражаться с духами земли, обитающими в сахаре. Те держатся храбро, треща, осыпают врагов желтыми искрами, но сила духов огня слишком велика, — они с треском и шипением падают вниз; духи воды улетают вверх, кружась в виде паров, между тем как духи земли увлекают истощенных духов огня и пожирают их в их собственном царстве; но и они также погибают, и смелые новорожденные маленькие духи начинают сиять в пылающем пурпуре и в том, что породили, погибая в борьбе, дух огня и дух земли, совмещая жар духа огня и стойкую мощь духа земли. Если бы в самом деле было желательно подливать спиртное на внутреннее колесо фантазии (что я и считаю желательным, так как это придает художнику вместе с ускоренным полетом мыслей также и известную приятность и веселость, облегчающую труд), то по отношению к напиткам можно было бы установить некоторые общие правила. Так, я, например, посоветовал бы при церковной музыке употреблять старые рейнские и французские вина, при серьезной опере — очень тонкое бургонское, при комической опере — шампанское, при канцонетах — итальянские огненные вина, при сочинении в высшей степени романтическом, вроде „Дон-Жуана“, — умеренное

количество напитка, создаваемого духами огня и земли. Впрочем, я предоставляю всякому держаться своего личного мнения и нахожу лишь нужным тихонько заметить для самого себя, что дух, порожденный светом и подземным огнем и так смело овладевающий человеком, очень опасен и что не следует доверяться его приветливости, так как он быстро меняет свою внешность и из благодетельного приятного друга превращается в страшного тирана.

Сегодня рассказывали известный анекдот про старика Рамо¹⁾. Лежа на одре смерти, он серьезно сказал духовному лицу, которое в самых суровых и резких выражениях, без отдыха, увещивало его покаяться: „Как же можете вы так фальшиво петь, ваше преподобие?“ Я не мог присоединиться к громкому смеху общества, потому что для меня в этой истории было что-то необыкновенно трогательное. Когда старый мастер музыкального искусства уже почти отрешился от всего земного, его дух был до такой степени всецело обращен к божественной музыке, что всякое чувственное впечатление извне являлось только диссонансом, который мучил его и затруднял ему полет в царство света, нарушая ту чистую гармонию, которой была полна его душа.

Ни в одном искусстве теория не является до такой степени слабой и недостаточной, как в музыке; правила контрапункта, естественно, касаются только гармонического построения, и правильно, в соответствии с ними, разработанное музыкальное предложение есть то же, что верно

¹⁾ Жан-Филипп Рамо (1683—1764) — французский оперный композитор.

набросанный по определенным правилам рисунок живописца. Но в колорите музыкант совершенно предоставлен самому себе, так как здесь все дело в инструментовке. Уже вследствие безграничного разнообразия музыкальных предложений здесь невозможно держаться какого-либо одного правила; но, опираясь на живую, изошренную наблюдением фантазию, можно давать намеки, которые, объединяя их циклически, я назвал бы мистикой инструментов. Искусство действовать в надлежащих местах то полным оркестром, то отдельными инструментами есть музыкальная перспектива; равным образом, музыка могла бы снова возвратить себе заимствованное у нее живописью выражение: „тон“, отличая его от „тональности“. При этом „тон пьесы“, в ином, высшем смысле слова, имел бы более глубокий характер, чем тот, который выражается в особой обработке пения и в аккомпанементе присоединяемых к нему фигур и украшений.

Написать хороший последний акт оперы так же трудно, как искусно заключить пьесу. И то, и другое обыкновенно изобилует фигурами, и упрек: „он никак не может закончить“ является слишком часто справедливым. Поэту и музыканту не дурно было бы посоветовать сочинять и последний акт, и финал раньше, чем остальную часть своего произведения. Но увертюра, так же, как и пролог, безусловно должна писаться в самом конце работы.

6. Совершенный машинист

Когда я еще дирижировал оперою в ***, расположение духа и прихоть часто влекли меня на сцену; я очень беспокоился о декорациях и машинах, и так как долго, совсем про себя, размышлял обо всем виденном, то и пришел

к таким заключениям, которые с охотой опубликовал бы на пользу и удовольствие декораторам и машинистам, а равно и всей публике, в виде собственного небольшого трактата под заглавием: „Иоганна Крейсlera совершенный машинист“ и т. д. Но, как часто бывает на свете, время притупляет и самые острые желания; кто знает, придет ли мне охота в самом деле написать это, — даже при надлежащем досуге, которого требует важное теоретическое сочинение? А потому, чтобы спасти от гибели хотя бы первые начала изобретенной мною прекрасной теории и ее главнейшие идеи, я пишу, насколько могу, обо всем этом лишь в виде рапсодии и притом думаю: *sapienti sat!*¹⁾.

Во первых, моему пребыванию в *** я обязан тем, что совершенно исцелился от многих опасных заблуждений, в которых я до того времени пребывал, а также вполне утратил детское почтение к особам, которых прежде считал великими и гениальными. Кроме вынужденной, но весьма целительной умственной диеты, укреплению моего здоровья содействовало также предписанное мне усердное потребление чрезвычайно прозрачной, чистой воды, которая не бьет фонтаном, но спокойно и тихо течет в *** из многих источников, особенно вблизи театра.

Я еще и до сих пор с настоящим внутренним стыдом вспоминаю о том почтении, даже — ребяческом благоговении, какое я питал к декоратору и к машинисту *** театра. Оба они исходили из того глупого основного положения, что декорации и машины должны незаметно входить в состав поэтического произведения, и что затем зритель, с помощью целостного эффекта, должен как бы на невидимых крыльях совершенно уноситься из театра в фантастическую область поэзии. Они полагали, что еще мало иметь декорации, с глубоким знанием и тонким вкусом приспособленные для

¹⁾ Знающему — довольно!

высшей иллюзии, и машины, действующие с волшебною, необъяснимою для зрителя силою, но что самое важное заключается в том, чтобы избегать всего, даже самого малейшего, что противоречит задуманному целостному эффекту. Не только декорация, поставленная несогласно с мыслью автора, — нет — часто одно какое-нибудь не во время выглянувшее дерево, и даже одна свесившаяся веревка разрушает всю иллюзию!

Очень трудно, говорили они далее, с помощью грандиозно выдержанных соотношений, благородной простоты, искусственного устранения всего посредствующего, сопоставлять воображаемые размеры декорации с действительными (например, с выходящими на сцену лицами) и таким образом обнаруживать тот обман, с помощью которого зритель, при полном сокрытии механизма машин, поддерживается в приятном для него заблуждении. Разве не восклицали даже поэты, вообще так охотно вступающие в царство фантазии: „Неужели вы думаете, что ваши холщевые горы и дворцы, ваши падающие размалеванные доски могут хоть на минуту обмануть нас, хотя вы и занимаете ими все еще значительное место?“ Но это всегда зависело от ограниченности и неумелости наших рисующих и строящих товарищей, которые, вместо того, чтобы производить свой работы в высоком поэтическом духе, низводили театр до жалкого панорамного ящика, хотя бы он был и очень обширен, что вовсе не имеет такого важного значения, как думают. И в самом деле, страшные дремучие леса, необозримые ряды колонн, готические соборы упомянутого декоратора производили превосходное впечатление: конечно, никому не приходила в голову и мысль о живописи и холсте; подземный гром машиниста и его провалы наполняли душу страхом и ужасом, а его летательные снаряды весело и легко порхали. Но, Боже мой! как могли эти хорошие люди, несмотря на свои познания,

придерживаться таких фальшивых воззрений? Быть может, если им придется прочесть эти строки, они откажутся от своих явно вредных фантазий и, подобно мне, придут к некоторому благоразумию. Поэтому я обращусь лучше прямо к ним и стану говорить о том роде театральных представлений, в котором их искусство всего более находит себе применения: я имею в виду оперу. Хотя мне, собственно, придется иметь дело только с машинистом, но и декоратор также может здесь кое-чему поучиться. Итак:

Милостивые Государи!

Если вы, может быть, еще не заметили этого сами, то я в настоящем письме открою вам, что поэты и музыканты образовали весьма опасный союз против публики. А именно, они задумали не больше, не меньше, как извлекать зрителя из действительного мира, в котором он чувствует себя очень уютно, и, совершенно оторвав его от всего знакомого и приятного, мучить его всевозможными ощущениями и страстями, в высшей степени вредными для здоровья. Он должен смеяться, плакать, пугаться, бояться, ужасаться, как им будет угодно, словом, как говорится, плясать по их дудке. Этот злой умысел слишком часто им удается, и уже нередко можно было видеть печальные последствия этого неприязненного влияния. Ведь многие зрители в театре сейчас же начинали верить фантастическим бредням, не обращая внимания даже на то, что актеры не разговаривают, как все порядочные люди, а поют, и многие девушки, спустя целую ночь, и даже еще дня два после представления, не в силах были выкинуть из головы все образы, вызванные чародейством поэта и музыканта, и спокойно заняться вязаньем или вышиваньем. Кто же должен предупредить этот беспорядок, кто должен позаботиться о том, чтобы театр стал разумным развлечением, чтобы все в нем

было тихо и спокойно, чтобы не возбуждались никакие психически и физически нездоровые страсти? Кто должен это сделать? Никто иной, как вы, господа! На вас лежит приятная обязанность совместно выступить против поэтов и музыкантов, на благо образованному человечеству.

Смело вступайте в борьбу,— победа несомненна, у вас в руках богатые средства. Первый и основной принцип, из которого вам следует исходить во всех своих стараниях, гласит: война поэтам и музыкантам,— разрушение их злого намерения окружить зрителя обманчивыми образами и отвлекать его от действительного мира! Из этого следует, что в той же мере, в какой эти господа делают все возможное, чтобы заставить зрителя забыть, что он находится в театре, вы, при содействии целесообразного устройства декораций и машин, должны постоянно напоминать ему о театре. Хорошо ли вы меня поняли, или мне нужно сказать вам еще больше? Но я знаю, что вы до такой степени прониклись своими фантазиями, что даже и в том случае, если признаете мое основное положение справедливым, у вас не окажется под руками обыкновеннейших средств, которые отлично привели бы к намеченной цели. Уже в силу одного этого я должен, как говорится, немножко помочь вам прыгнуть. Вы не поверите, например, какое непреодолимое действие часто оказывает одна только выдвинутая посторонняя кулиса. Ведь, если в мрачной темнице появится таким образом кусочек комнаты или залы в то время, когда примадонна в трогательнейших звуках жалуется на заточение, то зритель непременно тихонько рассмеется, так как ему, ведь, известно, что машинисту стоит только позвонить— и тюрьма исчезнет, а за нею уже готова приветливая зала. Но еще лучше фальшивые софиты и выглядывающие сверху промежуточные занавеси, так как они отнимают у всей декорации, так называемую, правду, которая именно здесь является самым гнусным обманом. Бывают, однако, случаи

когда поэту и музыканту удастся так ошеломить зрителей своими дьявольскими ухищрениями, что те вовсе ничего этого не замечают, но, будто перенесенные в некий чуждый мир, предаются обманчивым соблазнам фантазии; это случается преимущественно при больших сценах, особенно с участием хоров. В таком отчаянном положении есть одно средство, которым всегда можно достигнуть намеченной цели. Для этого следует совершенно неожиданно,—например, в середине какого-нибудь зловещего хора, обступающего главных действующих лиц в момент высшего эффекта,—вдруг спустить среднюю занавесь: это произведет замешательство между всеми действующими лицами и раз'единит их так, что многие, стоящие на заднем плане, будут совершенно отрезаны от находящихся на просцениуме. Я помню, что это средство было пущено в ход в одном балете; но хотя оно и произвело полный эффект, однако, все-таки, было применено недостаточно правильно. А именно, первая танцовщица исполняла прекрасное соло в то время, как в стороне находилась группа фигуранток; и вот, когда танцовщица застыла на заднем плане в превосходной позиции, и зрители стали выражать свой ликующий восторг, машинист внезапно опустил среднюю занавесь, которая и скрыла танцовщицу от глаз публики. На беду, эта занавесь изображала комнату с большою дверью посередине, а потому решительная танцовщица, прежде чем все успели опомниться, грациозно выскочила из этой двери и стала продолжать свое соло; в это время среднюю занавесь, к удовольствию фигуранток, опять подняли вверх. Это да послужит вам уроком, что промежуточная занавесь не должна иметь дверей; вообще же она должна резко отличаться от стоящих на сцене декораций: в скалистой пустыне большую пользу приносит вид улицы, в храме — дремучий лес. Очень полезно бывает также, особенно во время монологов или художественных арий, если на сцену угрожает свалиться, а не то

и в самом деле свалится, софит или какая-нибудь кулиса: не говоря уже о том, что этим внимание зрителя совершенно отвлекается от содержания пьесы,—примадонна или первый тенор, может быть, как раз в эту минуту находящиеся на сцене и подвергавшиеся серьезной опасности, возбуждают в публике живейшее участие, так что если оба они после этого запоют фальшиво, то все станут говорить: „Ах, бедный! ах, бедняжка! Это — со страху!“ — и станут неистово рукоплескать. Для достижения той же цели, т. е. для того, чтобы отвлечь зрителя от действующих лиц пьесы и направить его внимание на самих актеров, можно также с пользою опрокидывать и целые воздвигнутые на сцене сооружения. Так, я припоминаю, как однажды в „Камилле“¹⁾ проход и лестница, ведущие в подземную темницу, обрушились как раз в ту минуту, когда на них находились люди, прибежавшие для спасения Камиллы. В публике послышались возгласы, крики сожаления, а когда со сцены было объявлено, что никто серьезно не пострадал и что представление будет продолжаться, — с каким сочувствием был прослушан конец оперы! Но это сочувствие относилось уже не к действующим лицам пьесы, а к актерам, испытывавшим страх и ужас. Так оно, конечно, и следовало. Поэтому неправильно было бы подвергать актеров опасности за кулисами, так как все впечатление само собою уничтожается, если событие происходит не на глазах публики. Соответственно этому, дома, где приходится выглядывать из окон, балконы, с которых произносятся речи, должны устраиваться как можно ниже, чтобы не было надобности подниматься к ним по высокой лестнице или становиться на высокие подмостки. Обыкновенно тот, кто говорил сперва из окна, выходит потом из двери внизу;

¹⁾ „Камилла“ — опера Фердинанда Паэра (1771—1839); в 1810 году была поставлена в Бамберге.

чтобы доказать вам свою готовность поделиться всеми собранными мною сведениями ради вашей же пользы, я укажу вам размеры одного такого приставного дома с окном и дверью, записанные мною на сцене *** театра ¹⁾. Вышина двери—5 футов; промежуток между дверью и окном— $\frac{1}{2}$ фута; вышина окна—3 фута; расстояние до крыши— $\frac{1}{4}$ фута и крыша— $\frac{1}{2}$ фута, а всего $9\frac{1}{4}$ футов. У нас был один довольно высокий актер, которому, в роли Бартоло в „Севильском Цырюльнике“ ²⁾, приходилось только становиться на скамеечку, чтобы выглянуть в окно; однажды нижняя дверь случайно отворилась, и публика увидела длинные красные ноги; тогда все стали беспокоиться только о том, как он пройдет в эту дверь. Разве не полезно было бы делать приставные дома, башни, городские стены по мерке актеров? Очень нехорошо пугать зрителей внезапным громом, выстрелом или каким-нибудь другим неожиданным шумом. Я до сих пор хорошо помню, господин машинист, ваш проклятый гром, который прокатился глухо и страшно, словно среди высоких гор; ну, к чему это? Разве вы не знаете, что натянутая на раму телячья шкура, по которой колотят обоими кулаками, производит очень приятный гром? Вместо того, чтобы пользоваться, так называемыми, пушечными машинами, или и в самом деле стрелять, можно просто сильно хлопнуть дверью уборной: этим никого особенно не напугаешь. Но для того, чтобы избавить зрителя от малейшего страха—а это составляет одну из высших и священнейших обязанностей машиниста—есть одно средство, совершенно безошибочное. А именно,—когда раздается выстрел или слышится гром, на сцене обыкновенно говорят: „Что я слышу? какой шум! какой гром!“ Так вот—машинист должен сначала дожидаться этих

¹⁾ Имеется в виду бамбергский театр.

²⁾ Комедия Бомарше.

слов, а потом уже произвести выстрел или гром. Таким образом, не только публика будет достаточно предупреждена этими словами, но получится еще то удобство, что театральные рабочие могут спокойно смотреть на сцену и им не понадобится никакого особого знака для выполнения должных операций: таким знаком послужит им восклицание актера или певца, и тогда они в подходящее время захлопнут дверь уборной, или начнут обрабатывать кулаками телячью шкуру. Но тот, кто делает гром, всякий раз подает знак тому рабочему, который, как *Jupiter fulgurat*, ¹⁾ стоит наготове с жестяной трубкой для производства молнии; а так как шнурок легко воспламеняется, то этот рабочий должен выступить из-за кулис так, чтобы публике хорошо было видно пламя, по возможности же—и самая трубка, чтобы не оставалось никакого сомнения относительно того, каким манером устраивается эта штука с молнией.

То, что я говорил выше о выстрелах, относится также и к трубным звукам, к появлению на сцене музыкантов и т. п. О ваших метательных снарядах, господин машинист, я уже говорил раньше. Хорошо ли тратить столько обдуманности, столько искусства ради того, чтобы придать обману такое правдоподобие, что зритель невольно начинает верить в небесные явления, нисходящие на землю в ореоле блестящих облаков? Но даже и те машинисты, которые руководятся более верными правилами, впадают в другую ошибку. Они хотя и дают возможность видеть веревки, но веревки эти так тонки, что публика начинает бояться, как бы божества, гении и т. д. не свалились и не переломали себе рук и ног. Поэтому облачная колесница или облако должны висеть на четырех очень толстых веревках, выкрашенных черною краскою, и подниматься и опускаться, как можно тише; тогда зритель даже с самого дальнего места ясно рассмотрит эти меры предосторожности, убе-

¹⁾ Юпитер—громовержец.

дится в их прочности и будет уже совершенно спокоен относительно воздушного полета.

Вы что-то такое придумывали по части волнующихся и пенящихся морей, озер с оптическим отражением—и, конечно, считали торжеством своего искусства, когда вам удавалось устроить подвижное отражение идущих через озеро по мосту людей. Правда, это доставило вам олобрение удивленной публики; но все-таки, как я уже доказал, ваше стремление было фальшиво в самой своей основе. Море, озеро, реку, словом—всякую воду лучше всего изображать так: берут две доски длиною в ширину сцены, выпиливают на верхней их стороне зубцы, расписывают на них голубую и белую краскою маленькие волны и подвешивают обе доски, одну за другою, на веревках так, чтобы их нижняя сторона чуть касалась пола. Затем эти доски слегка раскачивают, и скрипящий звук, производимый ими, когда они касаются пола, означает плеск волн.

Что мне сказать, господин декоратор, о ваших таинственных и жутких лунных пейзажах? Ведь ловкий машинист сумеет обратить в лунный пейзаж любую декорацию. А именно—в четырехугольной доске прорезывается круглая дыра, заклеивается бумагою, а сзади нее ставится свечка в ящике, выкрашенном в красную краску. Это приспособление вешается на двух толстых, выкрашенных в черное, веревках—вот вам и лунный свет! Разве не будет вполне соответствовать намеченной цели, если машинист, при слишком сильном волнении в публике, заставит невольно провалиться того или иного из величайших злодеев и, таким образом, сразу обрежет у него все слова, которыми он мог бы еще больше взволновать зрителя? Относительно провалов я должен, однако, заметить, что подвергать актера опасности можно лишь в том самом крайнем случае, когда дело идет о спасении публики. Вообще же его следует всемерно щадить и только тогда

пускать в ход провал, когда актер находится в надлежащей позиции и равновесии. А так как этого никто не может знать лучше самого актера, то и не следует подавать сигнал к провалу от суфлера проведенным под сцену звонком; лучше, если актер, которого должны поглотить подземные силы, или который сам должен исчезнуть, как дух, подаст надлежащий знак тремя или четырьмя сильными ударами в пол и затем медленно и безопасно опустится на руки пришедших вниз театральных рабочих. Надеюсь, что теперь вы уже вполне меня поняли и станете действовать совершенно соответственно правильным принципам и приведенным мною примерам, так как каждое представление дает тысячу случаев к борьбе с поэтом и музыкантом.

А вам, господин декоратор, я посоветую еще, мимоходом, смотреть на кулисы, не как на необходимое зло, а напротив, как на главное дело, и каждую из них, по возможности, считать самостоятельным целым и писать на ней побольше подробностей. Так, например, в декорации улицы каждая кулиса должна бы изображать выдающийся вперед трех или четырех-этажный дом, потому что в этом случае окошечки и дверцы на первом же плане сцены будут очень малы, и для всех станет очевидно, что ни одно из выступающих на сцене лиц, доходящих ростом до второго этажа, не может жить в этих домах, и что только совсем маленькие карлики могли бы входить в эти дверцы и выглядывать из этих окошечек; таким разрушением всякой иллюзии легче и приятнее всего будет достигнута та великая цель, которую всегда должен иметь в виду декоратор.

Но, господа, если, паче всякого чаяния, вам все-таки будет неясно то основное начало, на котором я строю всю свою теорию декораций и машин, то я должен буду обратиться ваше внимание на то, что еще ранее меня его in писе ¹⁾

¹⁾ В зародыше.

предлагал один весьма достойный уважения человек. Я разумею доброго ткача Основу, который в высоко-патетической трагедии „Пирам и Тисба“ считал своею обязанностью предостеречь публику от всякого страха, опасений и пр., словом, от всякой экзальтации; разница только в одном: все то, что должно, главным образом, лежать на нашей обязанности, он навязал на шею прологу, где сейчас же объявляется, что мечи не причиняют никакого вреда, что Пирам не будет убит по настоящему и что на самом деле этот Пирам — вовсе и не Пирам, а ткач Основа. Итак, хорошенько примите к сердцу золотые слова мудрого Основы, сказанные им про столяра Бурава, который должен был представлять ужасного льва:

„Да, вы должны будете назвать его по имени, и пускай его лицо будет видно из шеи льва, да и сам он должен заговорить и рекомендовать себя, примерно, так: Милостивые государины или прекрасные госпожи, я хотел бы пожелать, или я хотел бы попробовать, или я хотел бы просить вас, — не бойтесь ничего, не трепещите! Я ручаюсь за вашу жизнь собственною моею жизнью. Если вы подумали, что я являюсь сюда, как лев, то виною этому только моя шкура. Нет, я вовсе не лев, — я человек, как и все прочие. И потом пусть он назовет свое имя и напрямки скажет им, что он — столяр Бурав“.

Смею надеяться, что вы до некоторой степени понимаете аллегорию и потому легко найдете возможность последовать в своем искусстве основному началу, высказанному ткачем Основою. Этот авторитет, на который я ссылаюсь, ограждает меня от всякого недоразумения, и я надеюсь, что посеял доброе семя, из которого, может быть, вырастет древо познания.

ДОН-ЖУАН

DON-JUAN

ДОН-ЖУАН ¹⁾

Невероятное происшествие, случившееся
со странствующим энтузиастом

Пронзительный звонок, резкий возглас: „Представление начинается!“ пробудили меня от сладкого сна, в который я был погружен; гудят контрабасы—удар литавр—звуки труб—чистое *la*, взятое гобоем,—вступают скрипки—я протираю себе глаза. Или неутомимый сатана охмелил меня? Нет, я нахожусь в номере гостиницы ²⁾, куда я приехал вчера вечером еле живой. Прямо над моим носом висит внушительная кисть звонка; я сильно за нее держу—является слуга.

—Скажите, Бога ради, что это за странная музыка тут, рядом со мною? Концерт, что ли, дают в этом доме?

—Вашему превосходительству (во время обеда я пил за общим столом шампанское)—вашему превосходительству, вероятно, еще неизвестно, что эта гостиница соединена с театром. Эта скрытая обоями дверь ведет в маленький коридор, из которого вы прямо попадете в № 23—ложу для приезжих.

¹⁾ Новелла эта навеяна была постановкой оперы Моцарта в Бамберге, с Гольбейном в заглавной роли. Прототипом Донны-Анны, по показанию Кунца, служила Юлия Марк (см. предислов.).

²⁾ Гоффман имеет в виду бамбергскую гостиницу „Роза“, которая действительно соединена была с театральным залом.

—Что такое? Театр? Ложа для приезжих?

—Да, маленькая ложа для приезжих, на две, самое большое,—на три персоны, только для знатных господ, вся обитая зеленым, с решетчатыми окнами, у самой сцены. Если вашему превосходительству угодно, сегодня у нас представляют „Дон-Жуана“ знаменитого господина Моцарта из Вены... Стоимость ложи, талер и восемь грошей, мы запишем на ваш счет.

Последние слова он сказал, уже отворяя дверь ложи,—так быстро прошел я при слове „Дон-Жуан“ через покрытую обоями дверь в коридор. Театр был для посредственного городка довольно просторен, со вкусом отделан и блестяще освещен. Ложи и партер были переполнены. Первые аккорды увертюры убедили меня в том, что великолепный оркестр даст мне возможность насладиться мастерским произведением, если будут хоть сколько-нибудь сносные певцы. В *andante* мною овладел ужас страшного подземного *regno al pianto*¹⁾, наводящие страх предчувствия чего-то ужасного наполнили мою душу. Ликующим злодейством зазвучала для меня торжествующая фанфара в седьмом такте *allegro*: я увидел, как огненные дьяволы простирают из глубокой тьмы свои пылающие когти за жизнью радостных людей, весело плясавших на тонкой скорлупе над бездонной пропастью. Столкновение человеческой природы с неведомыми, страшными силами, которые окружают ее, подстерегая ее гибель, ясно предстало перед моими духовными очами. Наконец, буря утихает, занавес взвизгивает кверху. Зябко и недовольно кутаясь в плащ, темною ночью подходит к павильону Лепорелло: „*Notte egiorno faticar!*“²⁾. Неужели, по-итальянски? Здесь, в немец-

¹⁾ „Царство плача“ — ад в „Божественной Комедии“ Данте.

²⁾ „Нет покоя ни днем, ни ночью“ — знаменитая ария Лепорелло.

ком городе, по итальянски? Ah, che piacere!¹⁾ Я услышу все речитативы, услышу все точно так, как их чувствовал и продумывал в своей душе великий мастер. Вот врывается Дон-Жуан, за ним Донна-Анна, крепко держа злодея за плащ, Что за фигура! Она могла бы быть, пожалуй, выше ростом, стройнее, с более величественной походкой; но какая голова! Очи, из которых любовь, гнев, ненависть, отчаяние, словно из какой-то горячей точки, мечут лучистую пирамиду сверкающих искр, неугасимо, как греческий огонь, воспламеняющих душу! Разметавшиеся пряди темных волос падают с затылка волнистыми кольцами. Белый ночной наряд предательски открывает небезопасные для взора прелести. Терзаемое ужасным поступком сердце трепещет сильными ударами. И вот—что за голос! „*Non sperar, se non m'uccidi!*“²⁾. Сквозь бурю инструментов светят, будто пылающие молнии, вылитые из эфирного металла звуки. Тщетно Дон-Жуан старается вырваться. Да и хочет ли он этого? Отчего же он не отталкивает сильною рукою эту женщину и не бежит? Или злое дело обессиливает его, или борьба ненависти с любовью в его душе отнимает у него бодрость и силу? Старый папаша напал в темноте на сильного противника и поплатился жизнью за глупость; Дон-Жуан и Лепорелло в речитативном разговоре выступают вперед на просцениум. Дон-Жуан сбрасывает плащ и является в роскошном костюме из красного с прорезами бархата и серебряным шитьем. Сильная, прекрасная фигура; лицо мужественно-красиво; благородный нос, пронзительные глаза, мягко очерченные губы; кака-то особенная игра лобных мускулов над бровями придает на мгновение его физиономии что-то мексиканское и, не отнимая красоты у лица,

¹⁾ „О, что за радость“.

²⁾ „Не надеюсь, жду гибели от твоей руки“.

внушает невольный трепет. Кажется, будто он может владеть волшебным искусством гремучей змеи ¹⁾; кажется, будто женщины, на которых он взглянул, уже не могут от него оторваться и, охваченные жуткою силою, сами должны довершить свою погибель. За ним плетется Лепорелло, длинный и тощий, в красно-белом полосатом камзоле, маленьком красном плаще, белой шляпе с красным пером. В чертах его лица — странная смесь добродушия, плутовства, похотливости и насмешливой дерзости; при седеющей голове и бороде странно выделяются черные брови. Видно, что этот старый плут достоин быть слугою и помощником Дон-Жуана. Они благополучно убегают, перепрыгнув через ограды. Факелы — появляются Донна-Анна и Дон-Оттавио: аккуратный, нарядный, прилизанный человек, не старше двадцати одного года. Как жених Анны, он жил, вероятно, в том же доме, и потому его так скоро можно было вызвать; ему следовало бы прибежать по первому шуму, который он наверное слышал, и он мог бы еще спасти отца; но ему надо было сначала нарядиться, да и вообще он не охотник выходить на улицу ночью. „Ma qual mai s'offre, o dei, spettacolo funesto agli occhi miei!“ ²⁾. — Более чем отчаяние, вызванное ужаснейшим злодеянием, заключено в страшных, терзающих сердце звуках этого речитатива и дуэта. Не одно только насильственное покушение Дон-Жуана, грозившее гибелью ему самому и на смерть поразившее отца, вырвало эти звуки из встревоженной груди; их может вызвать только губительная, смертельная внутренняя борьба. Высокая, худая Донна-Эльвира, с следами замечательной, но ответшей кра-

¹⁾ Эта порода змей обладает, как известно, способностью гипнотизировать своим взором животных и парализовать, таким образом, движения своей жертвы.

²⁾ „О, боги, сколь печальное зрелище открывается моим глазам!“

соты, бранит предателя Дон-Жуана: „Tu nido d'inganni!“ ¹⁾ — а сострадательный Лепорелло очень умно замечает: „Parla come un libro stampato!“ ²⁾. Вдруг мне показалось, что около или сзади меня кто-то есть. Кто-нибудь легко мог отворить сзади меня дверь ложи и проскользнуть в нее: это было мне словно ударом в сердце. Я был так счастлив, что я в ложе один и без всякой помехи могу охватить всеми своими нервами, как щупальцами полипа, могу втянуть в свою душу это прекрасно изображенное на сцене великое творение; но какое-нибудь одно слово, к тому же, может быть, и глупое, болезненно вырвало бы меня из прекрасного момента поэтически-музыкального воодушевления. Я решил не обращать на своего соседа никакого внимания и, вполне углубившись в представление, избегать всякого слова, всякого взгляда. Опершись головою на руку и повернувшись к соседу спиною, я стал смотреть на сцену. Ход представления соответствовал великолепному началу. Маленькая, чувственная, влюбленная Церлина сладкими звуками и песнями утешала добродушного олуха Мазетто. Дон-Жуан совершенно открыто выражал свой внутренний растерзанный облик, презрение к окружающим его человечкам, пригодным только для его прихотей, он пагубно врывался в их вялую жизнь, в дикой арии: „Fin ch'han dal vino!“ ³⁾. Сильнее, чем раньше, подергивался здесь его лобный мускул. Появляются маски; их терпет-молитва, возносящаяся к небу в чистых, сияющих лучах. Вот взвизывает средний занавес. Тут идет веселье: звенят кубки, кругом веселою толпою толкутся крестьяне и всяческие маски, которых приманил к себе праздник Дон-Жуана.

¹⁾ Ты — гнездо обманов!

²⁾ Говорит, точно печатная книга!

³⁾ „Пока есть вино“ — начало знаменитой арии Дон-Жуана с бокалом шампанского в руках.

Вот, приходят трое, поклявшиеся отомстить. Все становится еще более праздничным, начинаются танцы. Церлина спасена, и в мощно гремящем финале Дон-Жуан, с обнаженной шпагой, мужественно выступает против своих врагов. Он выбивает из руки жениха парадную стальную шпагу и прокладывает себе путь сквозь толпящийся сброд, разбрасывая его, словно храбрый Роланд ¹⁾, войско тирана Циморка, так что все комично кувыркаются друг через друга.

Мне уже несколько раз казалось, что я чувствую сзади себя нежное, теплое дыхание, слышу шорох шелкового платья; это заставляло меня предполагать присутствие женщины; но, всецело погрузившись в открытый мне оперою поэтический мир, я не обращал на это внимания. Теперь же, когда занавес опустился, я взглянул на мою соседку. Нет, — никакими словами не выразить моего изумления: Донна-Анна, в том самом костюме, в каком я только что видел ее на сцене, стояла за мною, обратив на меня пронизательный взгляд своих одухотворенных очей! Не в силах произнести слова, смотрел я на нее: ее уста (так мне показалось) шевельнулись слабою ироническою улыбкою, в которой я увидел свое отражение и свою глупую фугуру. Я чувствовал необходимость заговорить с нею, и, однако, не мог пошевелить языком, который был скован изумлением, я сказал бы даже — ужасом. Наконец-то, наконец, у меня почти невольно вырвались слова: „Как это возможно — видеть вас здесь?“ Она тотчас же на чистейшем тосканском языке ответила, что если я не понимаю и не говорю по-итальянски, то ей придется отказаться от удовольствия беседовать со мною, так как она не говорит ни на каком другом языке. Ее нежные слова звучали, как пение. Она говорила — и усили-

¹⁾ В „Неистовом Роланде“ Ариосто. Циморк — ошибочно вместо тирана Цимоско.

валась выразительность ее темно-синих глаз, и каждая сверкнувшая из них молния проливалась в мою душу огненную струю, от которой сильнее бились все мои жилы и трепетали все нервы. Это была, несомненно, Донна-Анна. Обсудить возможность ее появления в одно и то же время и на сцене и в моей ложе — мне не пришло в голову. Как счастливый сон соединяет самое странное и как благочестивая вера постигает сверхчувственное и свободно ставит его в ряд, так называемых, естественных проявлений жизни, так и я от близости этой удивительной женщины впал в своего рода лунатическое состояние, в котором постиг таинственную связь, так тесно соединявшую меня с нею, что она как будто не могла отойти от меня даже и тогда, когда появлялась на сцене. С каким удовольствием пересказал бы я тебе, милый Теодор ¹⁾, каждое слово того замечательного разговора, который начался теперь между мною и этою синьорою; но, желая написать по-немецки то, что она говорила, я нахожу всякое слово слабым и тусклым, всякую фразу нескладною и неспособною выразить то, что она так легко и с такою приятностью говорила по-тоскански.

Когда она заговорила о „Дон-Жуане“, о своей роли, мне показалось, что только тут передо мною впервые открываются глубины мастерского творения, и я могу заглянуть туда и ясно рассмотреть фантастические проявления чуждого мира. Она говорила, что вся ее жизнь — в музыке, и что ей часто казалось, что в пении она понимает многое, таинственно скрытое в душе, чего не может выразить никакое слово. „Да, тогда я это хорошо понимаю“, продолжала она повышенным голосом и с пылающими очами: „но вокруг меня все остается холодным и мертвым, и когда рукоплещут трудной руладе или удавшемуся обороту, ледяные руки впиаются в мое пылающее сердце.

¹⁾ Теодор — неизменный друг Гоффмана — Гиппель.

Но ты, ты меня понимаешь: ведь я знаю, что и тебе открылось чудное романтическое царство, где обитают небесные очарования звуков¹⁾.

— Как, прекрасная, чудная женщина, ты — ты знаешь меня?

— Да разве не вылилось из души твоей волшебное безумие вечно томящейся любви в роли *** в твоей новой опере? Я поняла тебя: твоя душа раскрылась мне в пении! Да (тут она назвала меня по имени), я пела тебя, а твои мелодии — это я.

Зазвенел театральный колокольчик; незагримированное лицо Донны-Анны быстро покрылось бледностью; она схватилась рукою за сердце, словно чувствуя внезапную боль, и тихо сказав: „Несчастливая Анна, теперь для тебя настают самые страшные минуты!“ — исчезла из ложи.

Первое действие привело меня в восхищение; но теперь, после этого удивительного происшествия, музыка стала действовать на меня совсем иным, странным образом. Мне стало казаться, будто в жизни действительно происходило давно обещанное исполнение прекраснейших снов из другого мира, будто самые тайные предчувствия восхищенной души заключены в звуки и должны странным образом превратиться в чудеснейшие познания. В сцене Донны-Анны я чувствовал, что я трепещу, опьяненный наслаждением от скользившего по мне нежного, теплого дыхания; мои глаза невольно закрылись, и мне почудилось, что горячий поцелуй обжег мне губы; но этот поцелуй был звуком, протяжным, долгим, как бы от вечно жаждущего томления.

Финал начался с дерзким весельем: „*Già la mensa è prèparata!*“¹⁾. Дон-Жуан сидел, любезничая, между двумя девушками, откупоривая бутылку за бутылкой, чтобы дать герметически запертým кипучим духам полную власть над

¹⁾ „Уже накрыт стол“.

собою. Это была короткая комната с большим готическим окном на заднем плане, в которое была видна ночь. Уже в то время, когда Эльвира напоминала неверному все его клятвы, за окном сверкали молнии и слышался глухой рокот надвигающейся грозы. Наконец — страшный стук. Эльвира и девушки убегают, и, под ужасные аккорды подземного мира духов, входит могучий мраморный колосс, перед которым Дон-Жуан кажется пигмеем. Пол сотрясается под громовыми шагами великана. Сквозь бурю, сквозь гром, сквозь вой демонов кричит Дон-Жуан свое страшное: „*No!*“¹⁾. Час гибели настал. Статуя исчезает, густой дым наполняет комнату, из него появляются страшные маски. В адских мучениях мечется Дон-Жуан, — его видно то там, то здесь между демонами. Взрыв — словно ударили сразу тысячи молний. Дон-Жуан, демоны исчезли, неизвестно как. Лепорелло лежит в обмороке в углу комнаты. Как благотворно действует теперь появление других лиц, которые тщетно ищут Дон-Жуана, избавленного подземными силами от земного мщения! Слово только теперь вырывается из этого ужасного круга адских духов. Донна-Анна появилась совершенно преображенной: ее лицо было покрыто смертельной бледностью, глаза потухли, голос стал дрожащим и неровным, но именно поэтому она и производила такое раздражающее впечатление в маленьком дуэте с нежным женихом, который теперь, когда небо так удачно избавило его от опасного долга мстителя, сейчас же хочет сыграть свадьбу.

Фугированный хор прекрасно закруглил все произведение в одно целое, и я поспешил в свою комнату в самом возбужденном состоянии, — никогда не бывало у меня такого. Слуга позвал меня к общему столу, и я механически пошел за ним. Общество, по случаю ярмарки, было блестящее, а предметом разговора явилось сегодняшнее

¹⁾ „Нет“.

представление „Дон-Жуана“. Хвалили, вообще, итальянцев и их захватывающую игру; однако, шутливо брошенные то там, то здесь мелкие замечания показывали, что никто и не догадывался о более глубоком значении этой оперы из опер. Дон-Оттавио очень понравился. Донна-Анна кому-то показалась слишком страстной. На сцене, по его мнению, следовало изящно умерять себя и избегать слишком резкого. Рассказ о нападении привел его в порядочное смущение. Он взял понюшку табаку и совсем неопишимо, дурачки-мудро, посмотрел на своего соседа, который уверял, что итальянка, вообще, очень красивая женщина, но только слишком мало заботится о наряде и украшениях: как раз в такой-то сцене у нее распустился один локон и затенил полуоборот ее лица. Тут другой стал совсем тихонько напевать: „Fin ch'han dal vino“. На это одна дама заметила, что она меньше всего довольна Дон-Жуаном: итальянец был слишком мрачен, чересчур серьезен и вообще недостаточно легко передавал игривый, веселый характер своей роли. Бурный конец очень хвалили. Насытившись этой болтовней, я поспешил в свою комнату.

В ложе для приезжих № 23

Мне было так тесно, так тягостно в душевной комнате! В полночь мне показалось, будто я слышу твой голос, милый Теодор! Ты ясно произнес мое имя, и за оклеенною обоями дверью как будто что-то зашумело! Что мешает мне еще раз посетить место моего удивительного приключения? Быть может, я увижу тебя и ее, наполняющую все мое существо! Как легко перенести туда маленький столик, две свечи и письменный прибор! Слуга ищет меня с заказанным пуншем; он находит комнату пустою, оклеенную

обоями дверь — отворенною; он идет ко мне в ложу и смотрит на меня подозрительным взглядом. По моему знаку он ставит напиток на стол и удаляется, оглядываясь на меня еще раз с невысказанным вопросом. Повернувшись к нему спиною, я облокачиваюсь на барьер ложи и смотрю на опустевший театр, архитектура которого, магически освещаемая моими двумя свечами, выступает в каком-то чудном, феерическом виде, со странными отражениями. Занавес колеблется от пронизывающего здания сквозняка. Что, если бы он взвился? если бы появилась Донна-Анна, встревоженная безобразными масками? „Донна-Анна!“ — невольно восклицаю я. Призыв раздается в пустом пространстве, но духи инструментов в оркестре пробуждаются, чудный звук, дрожь, несется оттуда, как будто там все еще шелестит любимое имя. Я не могу отделаться от жуткого страха, но он благотворно встряхивает мои нервы.

Я становлюсь господином своего волнения и чувствую себя обязанным, по крайней мере хоть намеком, дать тебе понять, милый Теодор, как я (кажется, только теперь правильно) воспринял превосходное творение божественного художника во всей глубине. Только настоящий поэт понимает поэта; только романтическая душа может проникнуть в романтическое, только поэтически-экзальтированный дух, принявший посвящение в храм, может понимать то, что посвященный высказывает в минуту вдохновения. Если рассматривать эту поэму („Дон-Жуана“), не придавая ей более глубокого смысла и обращая внимание только на повествовательную сторону, то едва ли можно понять, каким образом Моцарт мог придумать и создать для нее такую музыку. Гуляка, сверх меры любящий вино и женщин, проказливо приглашающий к своему веселому столу каменного человека, как представителя старого отца, которого он заколол, защищая свою собственную жизнь, —

в этом, сказать правду, не много поэтического, и, признаться, подобный человек не стоит того, чтобы подземные силы отличили его, как совсем особенную редкость для ада, — чтобы каменный человек, одушевленный просветленным духом, потрудился слезть с лошади ради увещания грешника покаяться перед его последним часом, — чтобы, наконец, дьявол высылал лучших своих товарищей устроить самым страшным образом его перенесение в подземное царство. Поверь мне, Теодор, природа наградила Жуана, как самое любимое из своих детей, всем, что возвышает человека до близкого сродства с божественным, ставит его выше обыкновенной толпы, — тех фабричных изделий, которые выбрасываются из мастерской в виде нулей и должны иметь впереди себя какое-нибудь число для того, чтобы что-нибудь да значить; он был предназначен побеждать, господствовать. Сильное, прекрасное тело, склад души, из которого, воспламеня предчувствие высшего, светится искра, западающая в сердце; глубокое чувство; быстро воспринимающий ум. Но таково несчастное последствие грехопадения, что враг получил силу подстергать человека и ставить ему злые ловушки даже в том стремлении к величайшему, в котором он выражает свою божественную природу. Это столкновение божественных и демонических сил обуславливает понятие земной жизни, точно так же, как одержанная победа — понятие жизни надземной. Дон-Жуан был одушевлен такими требованиями от жизни, которые вызывались его телесною и духовною организацией, и вечно горящее томление, от которого его кровь, кипя, протекала по жилам, побуждало его жадно, без отдыха, хвататься за все проявления земного мира, напрасно надеясь найти в них удовлетворение. Конечно, здесь, на земле, нет ничего, что так возвышало бы человека в самой глубине его существа, как любовь; она, действуя таинственно и мощно, разрушает и просветляет глубочай-

шие элементы бытия; что же удивительного в том, что Дон-Жуан надеялся в любви утолить томление, разрывавшее его грудь, и что дьявол именно здесь накинул ему петлю на шею? Коварство вечного врага заронило в душу Дон-Жуана мысль, что через любовь, через наслаждение женщиною может уже на земле исполниться то, что живет в нашей груди только как небесное обетование и выражается именно в том бесконечном томлении, которое ставит нас в непосредственную близость с надземным. Без устали перебегая от прекрасной женщины к еще более прекрасной; до пресыщения, до разрушительного опьянения, с самою пылкою страстью наслаждаясь ее прелестями, но всегда думая, что обманулся в выборе, всегда надеясь найти идеал окончательного удовлетворения, Жуан должен был, наконец, признать всю земную жизнь бледною и плоскою и, презирая человека вообще, основывался на том явлении, которое ему казалось высшим в жизни и так горько его обмануло. Теперь всякое наслаждение женщиною стало уже не удовлетворением его чувственности, а дерзким глумлением над природою и Творцом. Глубокое презрение к обыкновенным житейским взглядам, над которыми он чувствовал свое превосходство, и горькая насмешка над людьми, которые могут ожидать от счастливой любви и от вызываемого ею мещанского союза хотя бы малейшего исполнения высших желаний, злокозненно вложенных природою в нашу грудь, побуждали его обращаться именно в эту сторону и, подготавливая гибель, смело выступать против того неведомого, руководящего судьбою существа, которое представлялось ему злостным чудовищем, ведущим страшную игру с жалкими созданиями своей насмешливой причуды. Всякий соблазн любимой невесты, всякое счастье влюбленных, разрушенное сильным, вызывающим никогда неисцелимый недуг ударом, является прекрасным торжеством над этою враждебною силою, все более

и более поднимающим его над стеснительною жизнью, выше природы, выше Творца. Он и в самом деле хочет все больше и больше уйти из жизни, но только для того, чтобы низвергнуться в ад. Обольщение Анны со всеми сопутствующими ему обстоятельствами — вот вершина, на которую он поднимается.

Донна-Анна в отношении высшей одаренности от природы противопоставляется Дон-Жуану. Как Дон-Жуан в основе своей был удивительно сильным, прекрасным мужчиной, так и она — божественная женщина, и над ее чистою душою дьявол не имеет никакой власти. Все козни ада могли погубить ее только на земле. Как только сатана выполнил это губительное дело, ад, по изволению неба, уже не мог дольше откладывать исполнение долга возмездия. Дон-Жуан насмешливо приглашает статую заколотого старика на веселый пир, и просветленный дух, только теперь постигший падшего человека и скорбящий о нем, не гнушается в страшном образе призвать его к покаянию. Но его душа так испорчена, так истерзана, что даже и благость неба не может заронить в его грудь ни одного луча надежды, который воспламенил бы ее для лучшей жизни.

Тебе, наверное, показалось странным, милый Теодор, что я стал говорить об обольщении Анны; насколько я в состоянии в этот час, когда поднимающиеся из глубины души мысли и идеи опережают слова, я вкратце скажу тебе, как мне представляется в музыке, вне всякой зависимости от текста, все соотношение обеих охваченных борьбою натур (Дон-Жуана и Донны-Анны). Я уже сказал выше, что Анна противопоставляется Жуану. Что, если бы Донна-Анна была предназначена небом к тому, чтобы дать Жуану познать живущую в нем божественную природу — познать в любви, сгубившей его вследствие козней сатаны, и вырвать его из отчаяния его ничтожных стремлений? Слишком поздно, во время величайшего злодеяния, увидел он ее, —

и им могло овладеть только дьявольское желание погубить ее. Она не была спасена. Когда он выбежал, дело было уже сделано. Огонь сверхчеловеческой чувственности, адский жар проник в ее душу и сделал напрасным всякое сопротивление. Только он, только Дон-Жуан, грешивший со страшною разрушительною яростью адских сил в своей душе, мог воспламенить в ней то чувственное безумие, с которым она пала в его объятия. Когда же он, окончив свое дело, хотел убежать, тогда мысль о гибели охватила ее мучительною пыткой, как страшное, изрыгающее ядовитую смерть чудовище. Смерть ее отца от руки Дон-Жуана, союз с холодным, немужественным, заурядным Дон-Оттавио, которого, как ей казалось, она прежде любила, даже бушующая пожирающим пламенем в глубине ее души любовь, вспыхнувшая в минуту величайшего наслаждения и теперь пылающая подобно огню губительной ненависти, — все это терзает ее грудь. Она чувствует, что только гибель Дон-Жуана может дать покой душе, истерзанной смертельными муками; но этот покой — ее собственная земная гибель. Поэтому она неотступно призывает своего, как лед холодного, жениха к отмищению, сама преследует изменника, и только тогда, когда подземные силы увлекают его в ад, она становится спокойнее, но все же не может уступить жаждающему свадьбы жениху: „Lascia, o saro, un apno апсога alla sfoga del mio cuor!“¹⁾. Этого года она не вынесет; Дон-Оттавио никогда не обнимет той, которую благочестивое чувство спасло от опасности стать избранною невестою сатаны.

Как живо чувствовал я все это в самой глубине своей души, в разрывающих сердце аккордах первого речитатива и в рассказе о ночном нападении. Даже сцена Донны-Анны

¹⁾ „Когда пройдет год, будет скреплен союз наших сердец!“

во втором действии „Crudele!“¹⁾, которая, с поверхностной точки зрения, относится только к Дон-Оттавио, выражает в тайных отголосках, в чудеснейших соотношениях, это внутреннее состояние души, каким уничтожается всякое земное счастье. Иначе, что же должна означать странная даже по словам и, может быть, бессознательно брошенная поэтом фраза:

Foosse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me!²⁾

Бьет два часа! Теплое электрическое веяние скользит по мне—я слышу легкий запах ее итальянских духов, который вчера прежде всего дал мне почувствовать присутствие соседки; мною овладевает блаженное состояние, которое, кажется мне, можно выразить только в звуках. Ветер сильнее проносится через здание; струны фортепиано в оркестре рокочук,—о небо! мне кажется, я слышу словно издали голос Анны: „Non mi dir, bell'idol mio!“³⁾. Раскройся, о далекое, неведомое царство духов, ты, полный прелести Джинистан, где невыразимая, небесная скорбь, как несказанная радость, свыше всякой меры дает восхищенной душе исполнение всего обещанного на земле! Дай мне вступить в круг твоих благодатных явлений! Пусть сновидение, которое ты посылаешь, то возбуждающим ужас, то радостным вестником, к земным людям, пусть это сновидение поведет мой дух в эфирные пространства, когда сон крепко держит тело в свинцовых оковах!

¹⁾ „Жестокий!“

²⁾ „Быть может, наступит день, когда небо сжалится надо мной!“

³⁾ „Нет слов, чтобы превознести тебя, мой идеал!“

Обеденный разговор за общим столом, как дополнение

Умный человек, с табакеркой, крепко щелкая по ее крышке:—Положительно фатально: нам скоро не придется услышать ни одной порядочной оперы! А все это происходит от ужасного преувеличения чувств.

Человек с лицом мулата:—Да, да! Я уж часто говорил ей. Роль Донны-Анны всегда на нее сильно действовала. Вчера она была совсем как одержимая. Говорят, весь антракт пролежала в обмороке, а в сцене второго действия у нее были даже нервные припадки.

Незначительный:—Скажите, пожалуйста!

Человек с лицом мулата:—Ну, да! Нервные припадки, и ее решительно нельзя было увести из театра.

Я:—Ради Бога, припадки эти ведь все-таки не были серьезны? Мы скоро опять услышим синьору?

Умный человек, с табакеркой, беря понюшку:—Едва ли, потому что синьора сегодня поутру, ровно в два часа, скончалась.



СОДЕРЖАНИЕ

	СТР.
Предисловие Е. М. Браудо	7
Кавалер Глюк	11
Крейслериана	29
Дон-Жуан	89



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

ПЕЧАТАЮТСЯ И ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ:

К. ЛЕМОНИЕ	— „Завод“, роман.
УОТ УИТМЭН	— „Листья травы“.
Г. ГЕЙНЕ	— т. VI. „Путевые картины“, ч. II.
И. ГЕРДЕР	— „Сид“.
ЛЯО-ЧЖАЙ	— „Лисьи чары“.
ГЕТЕ	— „Фауст“.
ГОЛЬДОНИ	— „Комедии“.
В. СКОТТ	— „Черный карлик“.
УЭЛЛС	— „Невидимка“.
БАРРИ	— „Белая птичка“.
ИЕНСЕН	— „Ледник“.
САУТИ	— „Английские народные баллады“.
К. МЕЙЕР	— „Рассказы“.
ДЖ. ЛОНДОН	— „Любовь к жизни“.
ГЕТЕ	— „Вертер“.
ШИЛЛЕР	— „Вильгельм Телль“.
ГЮГО	— „93-й год“.
БАЙРОН	— „Беппо“.
„	— „Бронзовый век“.
„	— „Дон-Жуан“.
„	— „Каин“.
„	— „Манфред“.
„	— „Сарданапал“.
НОВАЛИС	— „Генрих фон Офтердинген“.
ВЕРХАРН	— „Избранные стихи“.
А. ФРАНС	— „Рассказы“.
ДИККЕНС	— „Рождественские колокола“.
Б. ШОУ	— „Пьесы“.
ЗОЛЯ	— „Труд“.
„	— „Вертеп“.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

В целях ознакомления русского читателя с наиболее выдающимися произведениями иностранной литературы за последние годы — Издательство „Всемирная Литература“ приступило к выпуску серии

НОВОСТИ ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Вышло из печати:

Ж. РОМЭН — „Донгоо-Тонка“, кинематографический роман.

В ближайшее время в этой серии выйдут:

Э. СИНКЛЕР	— „100% или история одного патриота“.
П. БЕНУА	— „Атлантида“, роман.
К. ГАМСУН	— „Соки земли“, роман.
К. МИХАЭЛИС	— „Месть графа Сильвена“, повесть.
Г. ДЖ. УЭЛЛС	— „Неугасимый огонь“, роман.
Р. РОЛЛАН	— „Коля Бренъон“, роман.
С. ЛАГЕРЛЕФ	— „Люди и гномы“, рассказы.
В. ГЕТЦ	— „Царство вне пространства“, фантастический роман.
О. ГЕНРИ	— „Избранные рассказы“.
С. БРЖОЗОВСКИЙ	— „Зарево“, роман из эпохи народо-вольцев.
Г. ВЕРФЕЛЬ	— „Виновен убитый“, новеллы.
К. МЕЙРИНГ	— „Зеленое лицо“, роман.
Д'АННУНЦИО	— „Ноктюрн“, роман.
Г. ГОЛЬСТ	— „Лирические драмы“.
Р. РОЛЛАН	— „Театр революции“.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

В непродолжительном времени выйдет № 1 издаваемого „Всемирной Литературой“ иллюстрированного журнала

„ВОСТОК“

под ред. акад. С. Ф. Ольденбурга, акад. И. Ю. Крачковского, проф. В. М. Алексеева, проф. В. Я. Владимирцова и А. Н. Тихонова.

В журнале—художественно-литературный, научный и критико-библиографический отделы, а также хроника жизни Востока и художественные репродукции с памятников восточного искусства.

Готовится к печати № 1 издаваемого „Всемирной Литературой“ журнала

„СОВРЕМЕННЫЙ ЗАПАД“

под ред. К. И. Чуковского, Евг. Замятина и А. Н. Тихонова.

В журнале—переводы стихов и художественной прозы наиболее выдающихся из современных европейских писателей, обзор художественной жизни Европы, отчеты о новейших достижениях западной науки.

В № 1, между прочим, будут напечатаны: Шпенглер—„Пруссизм и социализм“, роман О. Генри—„Короли и капуста“, рассказы Дюамеля, Мейринка, статья Н. Радлова о современном немецком и французском искусстве и пр.