

Ш.Тучно

Воспоминания
Артиста

ГОСУДАРСТВЕННОЕ

МУЗЫКАЛЬНОЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва · 1962

Перевод М. П. Волконского

*Вступительная статья
и примечания*

Б. В. Левика

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

В мемуарной литературе, созданной выдающимися композиторами (Гретри, Берлиоз, Вагнер, Глинка, Римский-Корсаков), «Воспоминания артиста» Шарля Гуно представляют несомненный и значительный интерес. Небольшая книга, публикуемая полностью на русском языке впервые, должна привлечь внимание интересующегося музыкой читателя живым и ярким описанием творческой и личной жизни французского музыканта, подарившего миру столь популярные в широких кругах любителей оперного искусства произведения, как оперы «Фауст» и «Ромео и Джульетта».

Шарль Гуно (1818—1893) — один из первых крупнейших представителей направления во французском оперном искусстве, получившего наименование «лирической оперы». Исторически и преемственно связанная с большой и комической оперой, французская лирическая опера явилась новым значительным этапом в истории французской оперной культуры. И «Фауст» Гуно, впервые поставленный в марте 1859 года на сцене Лирического театра (Théâtre lyrique) в Париже, открыл эту новую страницу в истории французской оперы, быстро завоевав мировое признание.

Основная особенность французской лирической оперы

заключается в показе интимных переживаний героев (преимущественно страдания и радости любви). В центре любовная драма, народные и жанровые сцены (хоры, танцы) — лишь фон, оттеняющий личную драму. В этом сильные стороны лирической оперы, в этом же ее известная ограниченность. Сильные стороны — в правдивом, полном лирической теплоты изображении человеческих чувств, переживаний, в демократизме музыкального языка, близкого к бытовым жанрам французской музыки (песня, романс, танец). Ограниченность — в отсутствии широких художественных обобщений, смелости и дерзаний в решении музыкально-театральных проблем, в налете чувствительности. Особенно это проявляется в тех случаях, когда в качестве сюжетов оперы избираются произведения мировой литературной и драматической классики. В «Фаусте» и «Ромео и Джульетте» Гуно (по Гете и Шекспиру), в «Вертере» Массне (по Гете), в операх Тома произведения классической литературы снижены, лишены их глубокого социально-философского смысла. На первый план выступает любовно-лирическая драма, несколько сентиментально окрашенная.

Однако мастерство драматургии, простота и ясность музыкального выражения, яркая мелодичность вокальных партий, изящество гармонии и оркестровки делают лучшие оперы этого направления украшением репертуара любой оперной сцены.

Гуно — один из талантливейших представителей французской оперы XIX века — был одновременно одаренным писателем, что сказывается в его живо и увлекательно написанных «Воспоминаниях артиста». Книга эта привлекает образным описанием не только самой жизни композитора от детских лет до создания «Фауста», но и его окружения. Перед читателем проходит вереница музыкантов и художников, — некоторые из них предстают как живые. Кстати отметить, что Гуно, основной страстью которого была, конечно, музыка, вместе с тем увлекался живописью, жил в атмосфере изобразительных искусств, чему способствовала художествен-

ная жизнь Парижа и различных городов Италии, куда Гуно выехал впервые, получив Римскую премию. Отец его был живописцем, живописцами были многие его друзья. Среди друзей Гуно был и знаменитый художник Энгр — директор Французской академии в Риме в те годы, когда там жил молодой композитор, только что удостоенный премии. Гуно в своей книге посвящает Энгру несколько прочувствованных страниц и дает чрезвычайно яркий и выпуклый портрет его как человека и художника. Думается, что эти страницы представляют немалый интерес для работников кисти и всех интересующихся живописью.

Не менее ярки и увлекательны описания великих произведений живописи, которыми наслаждался Гуно в Италии, описания, свидетельствующие о его глубоком и тонком понимании искусства за пределами его прямой специальности. В качестве примера можно привести строки, посвященные сравнительной характеристике Рафаэля и Микеланджело. Интересно также сопоставление живописи Микеланджело и музыки Палестрины, которую Гуно неоднократно слушал в Сикстинской капелле, общность художественного выражения у великого живописца и скульптора и у великого композитора. Подобного рода высказывания Гуно об искусстве представляют большой интерес.

Вся книга Гуно проникнута чувством поэзии; об этом говорят страницы, посвященные описаниям не только изобразительного искусства Италии, но и ее природы, ее городов. Здесь Гуно обнаруживает подлинный литературный дар. Рим, Венеция, Неаполь, Капри — для каждого из этих мест композитор находит слова, рисующие их индивидуальный, неповторимый облик, — и перед читателем возникает поэтический образ страны, столь щедро одаренной богатой природой и великолепными памятниками искусства и архитектуры.

Гуно обладал не только даром поэтического восприятия окружающего, но и любвеобильным сердцем. С каким, например, чувством, с какой любовью и сердечной теплотой пишет он о своей матери, к которой он испытывал подлинно

сыновнюю любовь, преданность и благодарность, о матери, чья смерть сильно омрачила радость от успеха его комической оперы «Лекарь поневоле». Постоянные упоминания о ней, как и о других членах семьи, свидетельствуют о привязанности автора книги к близким людям, о его душевной чуткости и отзывчивости.

Автобиографию Гуно доводит до первой постановки оперы «Фауст», явившейся четвертой оперой, вышедшей из-под пера композитора («Сафо» — 1851, «Кровавая монахиня» — 1854, «Лекарь поневоле» — 1858, «Фауст» — 1859). Кроме опер, он к этому времени написал много духовных сочинений (мессы, хоралы), хоры к трагедии Понсара «Улисс», песни. Во время создания «Фауста» Гуно минуло 40 лет. Как дальше развивалась его творческая деятельность, мы из «Воспоминаний» не узнаём. Это заставляет коротко остановиться на последующих годах его творческой биографии.

«Фауст» завоевал широкое признание его автору и успех на многих европейских сценах. В первоначальной редакции (для постановки в Лирическом театре) эта опера содержала разговорные диалоги вместо речитативов. Лишь через 10 лет после премьеры «Фауста» (в 1869 году) диалоги были заменены речитативами для постановки в театре Большой оперы. Тогда же был вставлен балет «Вальпургиева ночь». После первой парижской постановки «Фауст» обошел очень многие европейские сцены: Страсбург (1859), Руан (1860), города Бельгии, Германии, Италии. В Петербурге «Фауст» был впервые поставлен в 1864 году. Чтобы подчеркнуть разницу между оперой Гуно и трагедией Гете, в Германии опера шла под названием «Маргарита». До сих пор «Фауст» остается одной из самых популярных опер во всем мире, а некоторые мелодии (куплеты Зибеля, баллада Мефистофеля о золотом тельце, вальс) прочно вошли и в концертный репертуар и в быт.

Непосредственно после «Фауста» Гуно был занят сочинением лирико-комической оперы-идиллии «Филемон и Бавкида» (премьера в Лирическом театре в феврале 1860 года).

Написанная на сюжет из «Метаморфоз» Овидия, опера «Филемон и Бавкида» приятна по музыке, обладает несколькими красивыми мелодиями, но в целом это — неглубокое, хотя и не лишенное изящества, произведение, значительно уступающее более яркому и выразительному по музыке и драматургии «Фаусту». В том же 1860 году была поставлена в Бадене мало удачная комическая опера Гуно «Голубка».

«Царица Савская», написанная на сюжет арабской сказки Жерара де Нерваля (либреттисты те же, что и в опере «Фауст» — Карре и Барбье), впервые увидела свет рампы в феврале 1862 года. Эта опера Гуно, в которой композитор стремился к пышности спектакля в духе большой оперы Мейербера и Скриба, имела посредственный успех и выдержала всего 15 представлений. Известный французский критик Эскюдье писал по этому поводу: «Фауст» был Аустерлицем Гуно, «Царица Савская» будет его Ватерлоо¹. Сам Гуно писал в одном из писем: «Бедная Царица Савская! Нельзя сказать, что она дожила в Париже до старости! Она привлекла на свою сторону несколько дружественных сердец, — это будут цветы на ее могилу!» И все же в Брюсселе и Дармштадте опера была встречена гораздо более благосклонно, чем в Париже, что объясняется, по-видимому, появлением самого автора у дирижерского пульта.

Во всяком случае, три оперы Гуно, написанные после «Фауста», не выдерживают с ним сравнения. Творческий путь Гуно не был прямым восхождением, а представлял собой взлеты, за которыми следовали относительные творческие неудачи. Не «Царица Савская» и не «Филемон и Бавкида» завоевали Гуно мировую славу и признание, а «Фауст» и «Ромео и Джульетта».

Опера «Мирейль» — произведение очень тонкое, поэтичное, лирически задушевное. Опера эта (преьера в марте 1864 года в Лирическом театре) написана на сюжет поэмы

¹ Намек на Наполеона, который под Аустерлицем одержал победу, а под Ватерлоо потерпел поражение.

провансальского писателя Мистралья, появившейся в печати в 1859 году. Гуно работал над оперой в Майане в Провансе, где он находился в гостях у автора поэмы. Закончил он «Мирейль» в Сен-Реми. Жизнь в Провансе, общение с природой, людьми, народной музыкой этой местности помогли композитору проникнуться поэтическими настроениями юга Франции; эти настроения и впечатления он стремился претворить в своей опере. Ему удалось создать поэтически-обаятельный образ главной героини оперы Мирейль. Однако провансальский фольклор мало чувствуется в опере. В этом отношении «Арлезианка» Бизе, точно также написанная на провансальский сюжет, значительно ярче, сочнее и ближе к подлинному провансальскому фольклору. Многие в опере Гуно понравились публике, многое же было принято холодно, — успех был средний.

В 1865 году совершилось важное событие в жизни Гуно, свидетельствующее о растущем авторитете французского музыканта: он был избран членом Академии изящных искусств, получив наибольшее количество голосов — 19 из 36, в то время как композиторы Фелисьен Давид и Виктор Массе получили по 16 голосов.

Следующей крупной работой Гуно явилась его опера «Ромео и Джульетта», которую он (как и «Мирейль») писал на юге Франции, на сей раз в местечке Сен-Рафаэль, на берегу моря, среди роскошной природы. Первая постановка «Ромео и Джульетты» состоялась в апреле 1867 года на сцене Лирического театра в год Всемирной выставки в Париже. Гуно был вознагражден за слабый успех некоторых его предшествовавших опер. Успех «Ромео и Джульетты» был ошеломительный.

На этот сюжет поэтичнейшей трагедии Шекспира было создано задолго до Гуно несколько опер (Далейрака, Штейбельта, Цингарелли, Гульельми, Беллини и др.). Но именно опера Гуно приобрела популярность и мировую известность благодаря той теплоте и задушевности, с какой передана в музыке любовь двух юных сердец. Любовные дуэты, мелоди-

чески красивые, хотя и не достигающие высокой страсти, свойственной любовным дуэтам-сценам из опер Вагнера или Чайковского, занимают в опере Гуно центральное место. Социальная тема шекопировской трагедии отодвинута на задний план. Такова характерная особенность драматургии французской лирической оперы вообще. Роль Ромео (как, впрочем, и роль Фауста) чрезвычайно благодарна для лирических теноров. На русской оперной сцене обаятельный образ Ромео создал Л. В. Собинов.

Над своей оперой Гуно работал с чрезвычайным увлечением. 2 мая 1867 года он писал жене: «Наконец-то я поймал этот проклятый дуэт четвертого акта! Как бы мне хотелось узнать, тот ли это самый? Мне кажется, что это он самый и есть! Я ясно вижу перед собою их обоих: я слышу их; но достаточно ли хорошо я увидел? Так ли, верно ли я услышал обоих влюбленных? Если бы только они могли сказать мне это сами, подать мне какой-нибудь знак, обозначающий «да»! Я читаю и перечитываю этот дуэт и напрягаю при этом свое внимание. Я стараюсь найти его дурным, я боюсь, что он покажется мне хорошим и это мое впечатление окажется ошибочным! Однако, создавая его, я горел... Я горю им и сейчас! Во всяком случае — он написан искренне. Короче говоря — я в него верю».

Последующие оперы Гуно ничего не прибавили к его славе. В них композитор не только не мог подняться до уровня своих лучших опер, в них даже замечен творческий упадок. Это — комическая опера «Пятое марта» (на сюжет Альфреда де Виньи из эпохи Людовика XIII), впервые поставленная в театре Комической оперы в апреле 1877 года, большая опера «Полиевкт» по трагедии Корнеля (поставлена в 1878 году), «Дань Заморы» (поставлена в 1881 году). Больше до самой своей смерти, последовавшей в 1893 году, Гуно опер не писал.

Необходимо отметить, что Гуно не стоял в стороне от событий, тяжело сказавшихся на судьбе его родины, хотя твердых политических устоев у него и не было. Франко-рус-

ская война 1870 года, закончившаяся жестоким поражением Франции, вызвала у него мрачное состояние духа. Живя в это время в Англии, он под впечатлением войны написал трагическое произведение «A la frontière» и проникнутую печалью и скорбью кантату «Галлия», исполненную в апреле 1871 года в Альберт-холле в Лондоне.

Как было отмечено выше, [перу Гуно принадлежит большое количество духовных сочинений. Они как бы окаймляют его творческий путь: ими он начался, ими он закончился. Но и одновременно с операми он работал над ораториями на религиозные тексты. Так, в 1867 году была начата оратория «Искушение», исполненная впервые лишь в 1882 году в Лондоне и через два года — в Париже. Еще позже, в 1886 году, была исполнена оратория Гуно «Смерть и жизнь», содержащая в качестве составной части реквием.

По поводу этой оратории Гуно писал одному из своих друзей: «Я больше не буду писать для театра. Работа, которую Вы у меня видите на пюпитре, над которой я сейчас тружусь, будет одной из наиболее значительных среди всех моих произведений. Я ее готовлю для будущего фестиваля в Бирмингеме. Это — оратория с реквиемом. Ее сюжет: смерть и жизнь... Об этом сюжете я долго размышлял, он меня интересует с каждым днем все больше и больше. Помоему, в религиозных идеях и чувствах музыка находит наиболее благородные и возвышенные формы. Вы можете заметить религиозную линию во всех моих операх и других сколько-нибудь значительных произведениях. Например: сцена в церкви в «Фаусте»; «Полиевкт» также, без сомнения, опера религиозная. Может быть, отчасти из этих соображений я отказался писать для театра...»]

Это высказывание Гуно, как и многие созданные им сочинения на духовные тексты, очень показательны с точки зрения противоречивости его мировоззрения и творчества. [Гуно был правоверным католиком, и в его натуре постоянно шла борьба: то он с фанатической страстью предавался религиозным увлечениям, то им овладевали соблазны светских удо-

польствий, связанные преимущественно с театром, без которого он не мыслил своего существования. Еще в молодые годы он мечтал о духовной карьере и в 1847—1848 годы носил сутану аббата. Снабженный письмом парижского архиепископа, он жил одно время в Кармелитском монастыре и слушал курс богословия при церкви св. Сульпиция. Но знакомство с знаменитой певицей Полиной Виардо-Гарсия, восхищение ее пением было толчком, заставившим Гуно повернуться от церкви к театру и заняться оперным творчеством. Главная роль в первой опере Гуно «Сафо» была предназначена для Виардо. И с этих пор театр стал основной сферой деятельности Гуно.]

В его операх решительно преобладает светское начало. Нежная любовь, выраженная в красивых дуэтах, сладостных каватинах и романсах, составляет их сердцевину. Нет недостатка и в танцевальной музыке, — в частности, почти в каждой опере имеется вальс, как наиболее повсеместно распространенный в быту танец. Кто не знает знаменитых вальсов из «Фауста» и «Ромео и Джульетты»? Вместе с тем, как отмечает сам композитор в приведенном выше письме, и в операх Гуно отразилась его религиозная вера. Черты клерикализма заметны не только и не столько в сцене в церкви из «Фауста» (которую приводит в качестве примера сам композитор в цитированном письме), сколько в финале этой оперы — довольно бледном по музыке хоре ангелов, без которого эта превосходная опера не проиграла бы.

Но если оперное творчество Гуно как-то отвлекло его от церкви, то к концу жизни в нем снова усилились религиозные настроения, и в пользу духовной музыки он отказался от театра.] Так противоречиво складывалась творческая жизнь Гуно. Реакционные черты его мировоззрения, получившие выражение в католическом клерикализме, были одним из факторов, мешавших в полной мере развернуться его большому таланту оперного композитора. Однако лучшие его оперные произведения обеспечили его имени бессмертие.

В «Воспоминаниях артиста» внимательный читатель мо-

жет заметить в отдельных местах налет религиозности — особенно в страницах, посвященных пребыванию композитора в Риме, этой цитадели католицизма. Но не это в них самое главное. [«Воспоминания» насыщены огромным количеством интересных фактов из жизни молодого, мыслящего, пытливого, высокоталантливого художника-музыканта, обладающего широким художественным кругозором и незаурядным литературным даром.] В них выявляется не смиренный католик, удалившийся от мира, а живой человек, находящийся в атмосфере большого искусства, увлеченный театром и существующий для театра. В этом ценность «Воспоминаний».

Б. Левик



ПРЕДИСЛОВИЕ

Страницы этой книги — рассказ о некоторых событиях, более всего коснувшихся моей жизни, жизни артиста, и о пережитых в связи с ними впечатлениях. События эти оказали известное влияние на мою карьеру и привели меня к некоторым размышлениям. Не обольщаясь, что моя личность представляет какой-либо интерес, я, тем не менее, полагаю, что точное и бесхитрое повествование о жизни артиста, незначительные факты или слова, передающие настроения данной минуты, могут быть поучительными.

В Мемуарах приходится почти на каждом шагу говорить о самом себе. Я попытался сделать это с беспристрастием, стремясь быть точным и правдивым, когда касался событий или передавал то, что обо мне говорили другие. Я откровенно говорил, что думаю сам о своих произведениях, но и сова ошибалась в оценке своих птенцов, подобно ей, я мог вполне впасть в заблуждение. Если будущее захочет уделить мне внимание, оно скажет свое слово о моих суждениях; отдаю себя на суд времени, которое каждому явлению определяет свое ме-

сто и поставит меня в должные рамки, если я из них вышел.

В моем рассказе я хочу выразить благоговение и любовь к матери. Если в жизни я хоть немного и умел творить добро, то этим обязан ей. Она меня вскормила, воспитала, я был, так сказать, всецело ее созданием, увы, непохожим на нее — это было бы слишком прекрасно (в моих недостатках виновен только я сам, а не она).

Моя мать покоится под камнем, столь же прочным, какой была вся ее жизнь.

Пусть воспоминания любящего сына будут венком на ее могиле более долговечным, чем венок из однодневного бессмертника; пусть и после моей смерти память о ней будет окружена вечным почетом.

I

ДЕТСТВО

Моя мать, Виктория Лемашуа, родилась 4 июня 1780 года в Руане. Отец ее принадлежал к судейскому сословию. Ее мать, урожденная Эзе, была необыкновенно умной и богато одаренной женщиной. Она была поэтессой, музыкантшей; сочиняла, пела, играла на арфе; я часто слышал от матери, что бабушка, выступая на сцене в трагических ролях, напоминала м-ль Люшенуа, а в комедии — м-ль Марс.

Такое редкое сочетание исключительных природных данных делало ее желанным гостем в самом изысканном обществе, и она была настоящим баловнем таких семейств как Удето, Мортемар, Сен-Ламбер, Эрбувиль.

Но, увы, даже самые очаровательные и привлекательные дарования не всегда могут обеспечить семейное счастье. Не легко сохранить мир домашнего очага при полном несходстве вкусов, склонностей и влечений. Неразумно мечтать о подчинении повседневной действительности каким-то высшим идеалам. Эти расхождения угрожали подорвать семейную гармонию, и не удивительно, что вскоре согласие было нарушено, а это тяжело отразилось на детстве моей матери, — она столкнулась с суровой жизнью в том возрасте, когда не должна была знать никаких забот.

Но бог наделил мать сильным духом, большой рассудительностью и характером непоколебимой твердости. В раннем детстве она не знала материнской заботы, принуждена была самостоятельно учиться читать и писать и сама приобрела первоначальные знания в рисовании и музыке. Последняя вскоре послужила ей средством к существованию.

В революцию¹ дед мой потерял службу в руанском суде. Единственной мыслью матери было — как помочь семье. Она стала подыскивать себе уроки фортепьяно и, таким образом, с одиннадцатилетнего возраста начала трудовую жизнь, которая впоследствии, когда она овдовела, дала ей возможность поднять на ноги своих детей.

Она поняла, что учитель прежде всего должен приобрести необходимый во всяком преподавании авторитет, а так как она всегда стремилась совершенствоваться и следовала велению долга, который руководил всей ее жизнью, то решила воспользоваться советами какого-нибудь опытного профессо-

¹ Имеется в виду Великая французская революция 1789—1793 гг.

ра. Она хотела иметь авторитет и спокойную совесть. Из скудного заработка, который она получала от своих учеников, мать стала откладывать, — быть может, по копейке, — и когда накопилась нужная сумма, села в почтовую карету — в те времена путешествие из Руана в Париж длилось три дня — и направилась прямо к Адану, профессору консерватории по классу фортепьяно (это был отец Адольфа Адана, автора «Шале» и других очаровательных произведений). Адан принял ее доброжелательно, выслушал внимательно и сразу обнаружил те качества, которые обычно подкрепляют проявленный вначале интерес к благоприятным данным. Так как по молодости лет моя мать не могла поселиться в Париже и регулярно пользоваться советами Адана, то было решено, что она будет приезжать из Руана на урок раз в три месяца.

Раз в три месяца! Надо сознаться, что при такой скудной порции трудно было рассчитывать на успех. Но есть натуры, которые являются как бы наглядным примером насыщения народа пятью хлебами... — читатель в дальнейшем не раз увидит, что мать моя принадлежала к их числу.

Она впоследствии приобрела прочную и вполне заслуженную известность как преподавательница; понятно, что она не преминула воспользоваться ценными указаниями своего профессора. Адан был поражен успехами, которые он замечал с каждым уроком, и, преклоняясь не столько перед музыкальными способностями, сколько перед ее упорством, добился, чтобы ей бесплатно поставили фортепьяно. Это позволило усидчиво заниматься, не заботясь о найме инструмента, что для скромного бюджета все же являлось тяжелым бременем.

Вскоре в жизни моей матери произошло событие, решительно повлиявшее на ее будущее.

В ту эпоху наиболее популярными композиторами для фортепьяно были Клементи, Штейбельт, Дюссек и т. д. Я не говорю о Моцарте, который уже, по следам Гайдна, царствовал над музыкальным миром, ни о великом Себастьяне Бахе, уже сто лет назад стяжавшем бессмертие благодаря своему сборнику прелюдий и фуг, известному под названием «Хорошо темперированный клавир». Это непревзойденный свод законов пианистической игры и как бы библия композитора. Молодой еще Бетховен не достиг тогда¹ той славы, которую ему впоследствии принесло его титаническое творчество.

Как раз в это время Гульмандель, немецкий музыкант и хороший скрипач, современник и друг Бетховена, прибыл во Францию, где надеялся познакомиться себе желающих учиться аккомпанементу. Гульмандель побывал в Руане, где пожелал прослушать несколько молодых женщин, считавшихся музыкально наиболее подготовленными. Было устроено нечто вроде конкурса, в котором приняла участие и моя мать. Гульмандель особо выделил ее, поздравил и сразу счел достойной брать у него уроки, а затем выступать с ним в тех частных домах, где музыку любят страстно и серьезно.

Этим ограничиваются сведения о детстве и молодости моей матери, полученные мною от нее. Больше ничего мне не известно до времени ее замужества в 1806 году. Ей было тогда двадцать шесть с половиной лет.

Мой отец, Франсуа Луи Гуно родился в 1758 году, и в момент женитьбы ему было немногим больше сорока семи лет. Он был видным художником,

¹ В 90-е гг. XVIII столетия.

и моя мать мне часто говорила, что его современники, знаменитые артисты — Жерар, Жироде, Герен, Жозеф Верне, Гро и другие — считали его первым рисовальщиком своего времени. Помню, как мать, с вполне понятной гордостью, передавала следующий случай. В зените славы и почестей Жерар, получивший титул барона Империи, обладавший большим состоянием, имел очень красивые выезды. Однажды, проезжая по улицам Парижа в своем экипаже, он встретил моего отца пешком.

— Гуно! Пешком! — воскликнул он, — а я разъезжаю в коляске! Какой стыд!

Отец был учеником Леписье, одновременно с Карлом Верне (сыном Жозефа и отцом Ораса). Дважды участвовал он в соискании Римской премии. Приведу одну черту его характера в молодости, показывающую его скромность артиста и товарища, его шепетильность. Сюжетом картины на соискание премии была «Женщина-прелюбодейка». В числе соучастников конкурса был и художник Друэ. Все знают замечательную картину, за которую он получил премию. Друэ познакомил отца со своим произведением; отец искренне сознался, что его собственная картина не выдерживает сравнения, и, вернувшись в свою «ложу», проткнул полотно, считая его недостойным фигурировать рядом с картиной Друэ. Такова была его артистическая порядочность; когда дело шло о выборе между справедливостью и личными интересами, он ни минуты не колебался.

Отец был человек образованный, утонченного и изысканного ума; его всю жизнь преследовал страх при мысли писать крупное произведение. Так как он был очень одарен, то объяснение этому отращению надо искать, скорее всего, в его довольно слабом здоровье, кроме того он всегда стремил-

ся к самостоятельности и боялся взяться за длительную работу. Следующий факт может служить примером.

Хранитель Луврского музея г. Денон, который, если не ошибаюсь, был одновременно и главным интендантом королевских музеев Франции, питал к моему отцу большую симпатию и высоко ценил его талант рисовальщика и гравера-офортиста. Однажды он предложил ему сделать гравюры всей коллекции Кабинета медалей, обещая выплачивать по десяти тысяч франков в год до окончания заказа. Для необеспеченной семьи, да еще в те времена, это было целым состоянием, а надо было обеспечить себя, жену и двоих детей. Но отец наотрез отказался, он предпочел ограничиться заказами портретов и литографий, многие из них являются первоклассными произведениями и бережно хранятся в семьях, для которых они были выполнены.

Но и при рисовании этих портретов, где обнаруживается и тонкость чувств и уверенный талант, часто требовалась неусыпная энергия матери, чтобы работа была доведена до конца. Если бы она не приложила свою руку, сколько работ отца осталось бы незаконченными! Сколько раз она чистила и приготавливала палитру! Пока дело касалось изображения самой человеческой фигуры, позы, того, как передать точное выражение лица, глаз, взгляда, — одним словом, всего, что относилось к внутренней сущности человека, — работа доставляла отцу удовольствие и счастье. Но когда доходило до аксессуаров — манжет, украшений, позументов, орденов и т. п., — он падал духом. Пропадал всякий интерес, так как необходимо было терпение; тут-то бедная супруга брала на себя неблагоприятную часть работы и с кистью в руке, приложив все свое умение и настойчивость, заканчивала произве-

дение, начатое с талантом и брошенное из страха скуки.

Помимо работы художника мой отец, к счастью, согласился открыть курсы рисования. Это была небольшая денежная помощь, необходимая для жизни, но, как будет видно из дальнейшего, благодаря этим курсам мать моя начала свою карьеру преподавательницы фортепьяно.

Так протекала более чем скромная жизнь нашей семьи вплоть до смерти отца, последовавшей 4 мая 1823 года. Он умер от воспаления легких в возрасте 64-х лет. Мать осталась вдовой с двумя детьми: старшему брату было пятнадцать с половиной лет, а мне 17 июня должно было исполниться пять.

С кончиной отца иссяк заработок нашей семьи. Теперь я хочу рассказать, как моя мать, благодаря своей чисто мужской энергии и несравненной нежности, сторицей воздала нам утерянное покровительство и поддержку отца.

В те времена на набережной Вольтера проживал литограф Дельпеш. Еще долго потом на доме, где он жил, красовалась вывеска с его именем.

Как только мать овдовела, она поспешила к нему:

— Дельпеш, — сказала она, — мой муж скончался; я осталась одна с двумя детьми, которых надо кормить и воспитывать, я должна быть для них одновременно и отцом и матерью; я буду работать для них. Прошу вас объяснить мне две вещи: как точить литографский карандаш и как готовить литографский камень? Об остальном уж я позабочусь сама, а вы только постарайтесь найти мне работу.

Первой заботой матери было объявить, что курсы рисования отца не закроются и что она будет

их продолжать, если только родители учеников не будут против.

Все в один голос приветствовали доблестное начинание благородной и отважной женщины, которая не стала предаваться горю и унынию, а, движимая сознанием своего долга и материнской любовью, пересилила себя, взяла себя в руки. Курсы рисования продолжали существовать и вскоре пополнились довольно большим числом новых учениц. Но так как мать, хоть она и хорошо рисовала, прежде всего была прекрасным музыкантом, то родители просили ее давать их девочкам также уроки музыки.

Это была новая возможность помочь нашей маленькой семье, и мать согласилась давать уроки музыки без малейших колебаний. Некоторое время два преподавания шли рука об руку, но нельзя было ради достижения цели жертвовать собой, — пришлось выбирать между двумя профессиями. Победила музыка.

Я так мало знал отца, что едва его помню, осталось всего три-четыре воспоминания, но зато таких ярких, словно это было вчера. Возобновляя их в памяти на этих страницах, я испытываю вполне понятное волнение.

Особенно мне вспоминается фигура отца у камина: со скрещенными ногами, в очках, в мельтоновых брюках со штрипками, в пиджаке в белую полоску, на голове колпак из бумажной материи — обычный головной убор артистов того времени, который много лет спустя я видел на голове моего знаменитого и оплакиваемого друга, директора Французской академии в Риме, господина Энгра, — отец был погружен в чтение; а я, лежа на животе посреди комнаты, рисовал белым карандашом на черной полированной дощечке глаза, носы и рты по

модели, сделанной отцом на этой же дощечке. Мне было тогда четыре, самое большое четыре года с половиной, но вся эта картина и сейчас у меня перед глазами. Помню, что занятие это очень меня увлекало, и, несомненно, будь мой отец жив, я скорее бы стал художником, чем музыкантом, но профессия матери и воспитание, которое она мне дала в раннем детстве, привели к тому, что перевес оказался на стороне музыки.

Отец умер в доме № 11 на площади Сент-Андре-дез-Арк; дом и по сей час стоит под тем же номером. Вскоре после смерти отца мать переехала на другую квартиру, неподалеку, на улице Гранд Огюстен, № 20. С этого момента начинаются мои первые точные музыкальные впечатления.

Мать меня кормила сама и в это время всегда напевала; несомненно, что вместе с ее молоком я всосал много музыки; таким образом, я получил первые уроки даже не подозревая этого, от меня не требовали внимания, столь трудного для ребенка. Бессознательно, прежде чем научиться говорить, я получил ясное и точное представление об интонациях и интервалах, об основах модуляций и о различии между мажором и минором. Однажды, услышав, как на улице кто-то (по всей вероятности, какой-нибудь нищий) поет песню в миноре, я закричал:

— Мама, почему он поет в *до*, которое плачет?

Мой слух был настолько изощрен, что я мог быть не только учеником в классе сольфеджио, но и учителем.

Мать гордилась, что ее мальчуган может учить взрослых девиц читать ноты (причем это было всецело ее заслугой), и не могла удержаться от желания показать своего маленького ученика какому-нибудь видному музыканту.

Был в те времена некто Жадэн, сын и внук которого стали впоследствии хорошими художниками. Этот Жадэн был известен как автор популярных романсов и, если я не ошибаюсь, был аккомпаниатором в знаменитой школе духовной музыки Шорона. Мать написала ему и просила прийти проверить мои музыкальные способности. Приехав, он велел поставить меня лицом в угол, который я как сейчас помню, сел за фортепьяно и симпровизировал последовательность аккордов и модуляций, все время спрашивая:

— А теперь в какой тональности я играю?

Я ни разу не ошибся. Жадэн был поражен. Мать торжествовала.

Она, бедная, и не подозревала тогда, что сама способствовала развитию в своем ребенке решения, которое всего через несколько лет должно было доставить ей столько беспокойства о моем будущем. Несомненно, что на это решение сильное влияние оказал спектакль «Робин Гуд» в театре Одеон, куда мать меня повела, когда мне было шесть лет.

Читатель наверно удивлен, что я еще не словом не обмолвился о брате. Дело в том, что воспоминания о нем не связаны с моим ранним детством. Он стал занимать место в моей жизни и в моей памяти после того, как мне исполнилось шесть лет.

Брат мой, Луи Урбан Гуно, родился 13 декабря 1807 года и был, таким образом, на десять с половиной лет старше меня.

Около двенадцати лет он поступил в Версальский лицей, где оставался до восемнадцатилетнего возраста. Именно с Версалем и связано первое воспоминание о моем дорогом брате, которого судьба отняла у меня как раз, когда я мог оценить его дружбу.

Людовик XVIII пригласил моего отца учителем рисования к пажам. Король, очень его любивший, разрешил нам, на все время нашего пребывания в Версале, занимать квартиру в большом здании под номером 6 на улице Сюрентенданс, соединявшей площадь дворца с улицей Оранжерей.

Квартира наша, которую я прекрасно помню и куда надо было подниматься по очень причудливо расположенным лестницам, выходила на пруд Швейцарцев и на большой лес Сатори. Вдоль всей квартиры шел длинный коридор, казавшийся мне бесконечным и соединявший нашу квартиру с квартирой семейства Бомон, где я познакомился с одним из первых друзей моего детства Эдуардом Бомон, ставшим впоследствии видным художником. Отец его был скульптором, реставрировавшим статуи во дворце и парке Версаля, что и давало ему право занимать квартиру рядом с нами.

Когда в 1823 году умер мой отец, матери разрешили продолжать пользоваться квартирой в здании интендантства во время ежегодных каникул. Этим правом она пользовалась во все время царствования Карла X, то есть до 1830 года, но лишилась его после вступления на престол Луи-Филиппа. Брат мой, учившийся, как было сказано, в Версальском лицее, проводил с нами все каникулы.

Регентом в церкви Версальского дворца тогда был старый музыкант по фамилии Руссо. Он играл на виолончели (или, как тогда говорили, на басы), и мать попросила его давать уроки моему брату. У брата был прелестный голос, он часто пел во время служб в придворной капелле.

Как играл на басы старик Руссо — сказать не могу, но помню, что брат производил впечатление музыканта, плохо владеющего инструментом; я тогда не имел представления о начальной стадии обу-

чения, а инстинктивно решил, что раз играешь на каком-нибудь инструменте, то значит играешь верно. Мне и в голову не приходила мысль, что можно фальшивить.

Однажды я услышал, как брат в соседней комнате упражняется на своем басы. Пораженный количеством пассажей весьма сомнительного свойства, оскорбивших мой слух, я спросил мать:

— Мама, а почему бас Урбана такой фальшивый?

Ответа не помню, но несомненно мой наивный вопрос ее позабавил.

Как я уже сказал, у брата был очень красивый голос: я не только мог сам убедиться в этом впоследствии, но слышал то же самое от Вартеля, часто певшего с ним в Версальской придворной капелле. По окончании музыкальной школы Шорона, Вартель служил в труппе Оперы¹ во времена Нурри и впоследствии приобрел большую и заслуженную известность как преподаватель.

В 1825 году заболела моя мать. Мне тогда было около семи. Уже в течение многих лет семейным врачом у нас был доктор Бафо, знавший меня со дня моего рождения; он был нам рекомендован доктором Галле, которого и заменил. Увидав, что мое присутствие служило только лишним утомлением для матери, и без того целый день занятой уроками, Бафо предложил, чтобы меня каждое утро водили в пансион на целый день.

Выбор пал на заведение некоего господина Бонифаса, на улице Турен близ Медицинского института и неподалеку от улицы Гран Огюстен, где мы жили. Пансион этот позднее перебрался на улицу

¹ «Оперой» называется театр Большой Оперы (Grand Opéra) в Париже.

Конде, почти напротив театра Одеон. Там я впервые увидел Дюпре, ставшего впоследствии знаменитым тенором и блиставшего на сцене парижской Оперы. Он был на девять лет старше меня, тогда ему было лет шестнадцать-семнадцать. Ученик Шорона, он приходил в пансион давать уроки сольфеджио. Увидев, что я читаю ноты так же свободно, как книгу (наверное, я читал ноты тогда гораздо свободнее, чем я смог бы прочесть их теперь), Дюпре ко мне привязался. Во время урока он сажал меня на колени и, если мои маленькие товарищи ошибались, говорил:

— А ну-ка, малыш, покажи им, как надо спеть.

Много лет спустя я напомнил ему об этом далеком прошлом, Дюпре был поражен:

— Как! Так это вы тот самый мальчуган, который так хорошо сольфеджировал!..

Между тем я уже приближался к тому возрасту, когда надо было приступить к более серьезным занятиям и бросить пансион, напоминавший скорее приют, чем школу. Меня поместили полным пансионером в заведение г. Летелье, на углу улиц Вожирар и Феру. Вскоре господина Летелье заменил г. де Рёс, а через год я перешел в пансион Гале-Дабо на площади Эстапад, близ Пантеона.

Г. Гале-Дабо и его жена до сих пор стоят у меня перед глазами как живые. Они меня приняли так радушно, тепло и сердечно, что я был растроган, все мои страхи исчезли, и я снова спокойно подчинился режиму, к которому испытывал необоримое отвращение. Мне казалось, что я обрел как бы второго отца, возле которого мне нечего бояться.

У меня, действительно, не осталось никаких неприятных воспоминаний о двух годах, проведенных в этом пансионе. Любовь господина Гале ко мне

была неизменна, он был добр и справедлив. А когда мне исполнилось 11 лет и решено было поместить меня в лицей Сен-Луи, г. Гале-Дабо выдал мне такой лестный аттестат, что я воздержусь приводить его на этих страницах. Считаю своим долгом выразить ему здесь благодарность за все, что он для меня сделал.

Благодаря прекрасному аттестату г. Гале-Дабо, я получил в лицее Сен-Луи, куда я поступил по окончании каникул, в октябре 1829 года, «четверть стипендии». Мне только что исполнилось 11 лет.

Директором лицея тогда был аббат Ганзер, человек мягкий, серьезный, сосредоточенный, относившийся к ученикам по-отечески. Поступил я сразу в шестой класс¹. Мне с самого начала повезло, так как учителем моим был Адольф Ренье, член Института, человек, которого я, в годы учения, любил больше всех.

Учился я неплохо, и учителя меня обычно любили, но я был чрезвычайно легкомыслен, и меня часто наказывали за невнимательность — правда, чаще во время приготовления уроков, а не в классе.

Как я уже сказал, при поступлении в лицей Сен-Луи я получил «четверть стипендии», то есть вносил только три четверти платы за пансион. От меня зависело постараться получать хорошие отметки за поведение и учение и, таким образом, облегчить матери плату за учение, добившись сначала «половины стипендии», затем «трех четвертей» и, наконец, полной стипендии. Казалось, мысль эта должна была не покидать меня ни на минуту, так как я был бы счастлив своим усерди-

¹ Во французских школах принята обратная нумерация классов (чем меньше номер, тем выше класс).

ем помочь матери, которую обожал. Но, увы, что поделаешь с характером — ты его гонишь, а он возвращается галопом!.. А мой нрав часто галопировал!.. даже слишком часто.

Как-то раз меня наказали, уже не помню за что: то ли за невнимательность, то ли за невыполненное задание или невыученный урок. Очевидно, наказание показалось мне несоразмерным с провинностью, так как я выразил протест, в результате чего наказание увеличили и меня посадили в карцер на хлеб и воду, пока я не выполню огромного задания — написать не то пятьсот, не то тысячу строк; одним словом, суцая нелепость! Когда до моего сознания дошло, что я нахожусь под арестом, мне представилось, что я преступник, а когда мне принесли арестантские хлеб и воду, то на меня напало такое мрачное настроение, в сравнении с которым восклицание Эвменид, обращенное к Оресту: «Он убил свою мать»¹, — казалось пустяком. Поглядев на принесенный хлеб, я залился слезами. «Злодей, негодяй, подлец, — говорил я себе. — Этот кусок хлеба заработан твоей бедной матерью! матерью, которая придет навестить тебя в перемену и которой объявят, что ты в карцере, она уйдет, так и не повидав и не обняв тебя, и на улице зальется слезами. Негодник, ты недостойн есть этот хлеб».

Я к нему так и не притронулся.

Постепенно войдя в колею, я стал учиться довольно хорошо, каждый год я получал призы и приближался к вожделенной «полной стипендии».

¹ Согласно древнегреческой мифологии царь Агамемнон по возвращении с Троянской войны был убит своей супругой Клитемнестрой. Их сын Орест, мстя за смерть отца, убил ее. Эвмениды — богини мести — преследуют Ореста за матерубийство.

В капелле при Сен-Луи каждое воскресенье служили мессу с музыкой. Хоры были во всю ширину капеллы и были разделены на две части, в одной помещался орган и скамьи для певчих. Когда я поступил в лицей, регентом был Ипполит Монпу, в то время аккомпаниатор в музыкальной школе Шорона, а впоследствии известный автор популярных романсов и сценических произведений.

Благодаря музыкальному образованию, которое я получил с самого раннего детства от своей матери, я читал ноты с листа. Кроме того, у меня был очень красивый и верный голос. Когда я поступил в лицей, меня не преминули представить Монпу: он был поражен моими способностями и сразу принял меня в свою маленькую музыкальную труппу первым дискантом. Хор состоял из двух первых дискантов, двух вторых, двух теноров и двух басов.

По неосторожности Монпу я потерял голос. Он у меня ломался, а тот продолжал заставлять меня петь, хотя в это время необходимо молчать — надо дать связкам отдохнуть. С тех пор мой голос потерял свои главные качества: силу, звучность и тембр, звук стал закрытым и глуховатым. Не будь этого несчастного случая, я, наверно, стал бы хорошим певцом.

Революция 1830 года положила конец директорству аббата Ганзера. Его сменил г. Лие, бывший преподаватель в лицее Генриха IV, человек весьма преданный новому режиму, ярый сторонник военных упражнений, которые тогда вводились в коллежах, он на них присутствовал, гордо закинув голову, заложив по-наполеоновски руки за борт сюртука и стоя в позе сержанта-инструктора или командира батальона.

Через два года господина Лие, в свою очередь,

заменял г. Пуарсон. Во время его директорства произошли события, определившие мою судьбу.

За мою страсть к музыке мне в лицее часто приходилось расплачиваться. Страсть эта, определившая выбор моей карьеры, была причиной первых бурь, потрясших мою юность. Все учившиеся в лицеях знают любимый праздник лицеистов, день св. Шарлеманя. Каждый ученик, завоевавший первое или два вторых места по сочинению, мог участвовать в большом банкете. Затем отпускали на два дня домой, с ночевкой, это было редкое удовольствие, одинаково приятное как родителям, так и ученикам. Праздник приходился среди зимы. В 1831 году мне посчастливилось попасть на такой банкет, в награду мать обещала, что я с братом пойду в Итальянскую оперу¹, на «Отелло» Россини. Дездемону пела Малибран, Отелло — Рубини, отца — Лаблаш. Предвкушая такое удовольствие, я чуть с ума не сошел от радости и нетерпения. Пропал аппетит, так что за обедом мать пригрозила:

— Если ты не будешь есть, ты не пойдешь в театр, понял?

Я тут же покорно принялся за еду. Обедали в тот день очень рано, так как мы не взяли билетов заранее, что стоило бы дороже, и должны были стоять в хвосте, чтобы получить в кассе два билета на места в партере по 3 франка 75 сантимов. Даже такая сумма представляла для матери большой расход. Была жестокая стужа; мы с братом простояли часа два и чуть не отморозили ноги в ожидании вождеденной минуты, когда хвост дви-

¹ Оперный театр в Париже, спектакли в котором ставились на итальянском языке. Директором этого театра был Дж. Россини.

нется к открывшейся кассе. Наконец входим. Никогда не забуду впечатления от зала, занавеса, люстры. Словно я в храме, где сейчас начнется священнодействие. Раздались три положенных удара на сцене: сейчас зазвучит увертюра! Сердце готово было выскочить из груди. Спектакль привел меня в состояние какого-то исступленного восхищения. Голоса Малибран, Рубини, Лаблаша, Тамбурини (он пел Яго), оркестр — ото всего я почти обезумел.

Когда я вышел из театра, то понял, что во мне произошел перелом: с прозой повседневной жизни было покончено, и я всецело отдался мечтам о своем идеале, ставшем для меня вроде навязчивой идеи. По ночам я не смыкал глаз, это было какое-то наваждение, какое-то колдовство, я уже мечтал, что сам напишу «Отелло». (Увы, такое настроение вскоре отразилось на моих сочинениях и переложениях.) Школьные задания я стал делать кое-как, прямо начисто, без черновика, чтобы отделаться как можно скорее и всецело отдаться сочинению музыки, ставшему моим любимым занятием, единственно достойным моего внимания. Сколько слез огорчений все это мне стоило. Как-то раз классный наставник, заметив, что я пишу что-то на нотной бумаге, подошел и попросил показать заданную работу. Я подал ее.

— А черновик? — спросил он.

Я не мог его показать, и наставник, схватив мои ноты, изорвал их на мелкие куски. Я стал дерзить, последовало наказание, а с моей стороны протест и жалоба директору, — тогда меня лишили отпуска, посадили в карцер, дали сверхурочное задание и т. д.

Это первое преследование не только не образумило меня, но еще больше подзадорило музыкаль-

ную страсть. Я дал себе слово впредь не подвергать моих восторженных переживаний никаким опасностям и стал аккуратно выполнять школьные задания. И тут же решил объявить все матери, рассказать ей о своих убеждениях, о том, что я вначале колебался между живописью и музыкой, но в конце концов почувствовал себя более способным выражать свои мысли в музыке и потому остановил свой выбор на последней.

Мать была потрясена. И не удивительно. Она хорошо знала, что такое карьера артиста, и, вероятно, боялась повторения мной такой же малообеспеченной жизни, какую она прожила с моим отцом. В сильном волнении она побежала к директору лицея г. Пуарсону и поведала ему о своих горестях.

Директор ее успокоил:

— Не бойтесь, ваш сын не будет музыкантом. Он хороший ученик, учится прилежно, преподаватели им довольны. Даю вам слово добиться, чтобы он попал в Нормальную школу¹. Это уж мое дело, будьте покойны, госпожа Гуно, сын ваш не будет музыкантом.

Мать ушла ободренная. Директор вызвал меня к себе в кабинет.

— Что я слышу, мой мальчик? — сказал он. — Ты хочешь стать музыкантом?

— Да, мосье.

— Брось думать об этом! Быть музыкантом ведь не дает положения в обществе.

— Как, мосье! Называться Моцартом или Россини разве не дает положения в обществе?

Я почувствовал, как с этими словами моя го-

¹ Нормальная школа — среднее учебное заведение во Франции, готовящее педагогов.

лова тринадцати-четырнадцатилетнего мальчика горделиво откинулась.

Выражение лица моего собеседника мгновенно изменилось.

— Ах, так вот что ты думаешь? Ну, ладно, посмотрим, способен ли ты стать музыкантом. Я уже десять лет как абонирован в Итальянскую оперу и могу судить.

Он открыл ящик стола, достал лист бумаги и стал писать стихи.

— Возьми это с собой и напиши музыку на эти слова, — сказал он.

Я ликовал.

Возвращаясь в классную комнату, я с лихорадочным волнением пробежал данные им стихи. Это был романс Иосифа: «Едва выйдя из детского возраста»¹.

Я понятия не имел ни об Иосифе, ни о Мегюле. Никакие воспоминания поэтому не могли мне помешать или утратить меня. Легко себе представить, что в том состоянии музыкального угара, в котором я находился, данный латинский текст не мог вызвать у меня восторга. К следующей перемене романс был написан. Я бросился к директору.

— Что такое, мой мальчик?

— Мосье, романс готов.

— Как! Уже?

— Да, мосье.

— Ну-ка, покажи, спой!

— Но, мосье, мне нужно фортепьяно, чтобы сыграть аккомпанемент.

(Я знал, что дочь г. Пуарсона училась музыке и что в соседней комнате стоит фортепьяно.)

¹ Имеется в виду романс Иосифа из оперы «Иосиф» Мегюля.

— Нет, нет, не нужно, я могу обойтись без фортепьяно.

— Но я-то не могу без него обойтись для моих гармоний.

— Гармоний? Каких гармоний? Да где же твои гармонии?

— Тут, мосье, — ответил я, — пальцем указывая на лоб.

— А!.. Ну, все равно, пой так, я смогу судить и без гармоний.

Пришлось покориться и исполнить его желание.

Но едва я пропел половину первой строфы, как лицо моего судьи прояснилось. Это придало мне бодрости, победа, очевидно, стала, склоняться на мою сторону, — я уверенно продолжал. Когда я кончил, директор сказал:

— Ну, теперь пойдем к фортепьяно.

Я торжествовал! Теперь я буду во всеоружии. Я снова проиграл свое сочинение, и побежденный г. Пуарсон, в слезах, схватив меня за голову, расцеловал и сказал:

— Дитя мое, будь музыкантом!

Моя бесценная мама поступила благоразумно: ее понятное сопротивление было продиктовано заботой обо мне; слишком легкое согласие могло бы толкнуть меня на опасный путь, с другой стороны, — было бы большой ответственностью чинить препятствия моему влечению. После поощрительного отзыва директора один из главных аргументов сопротивления отпадал и лишал ее той поддержки, с помощью которой мать мечтала меня отговорить. Осада и штурм крепости начались, сдача была неминуема. Мама, однако, как можно дольше не хотела сдаваться, боялась уступить мне слишком легко и быстро, а потому придумала следующее.

В Париже в те времена проживал немец Антон

Рейха, музыкант, пользовавшийся большим авторитетом как теоретик. Он был профессором Консерватории (директором был Керубини), но кроме того давал частные уроки. Мать хотела поручить меня ему и попросила директора лицея разрешить мне посещать Рейха. Рейха должен был обучать меня гармонии, контрапункту, фуге, то есть пройти со мной всю подготовительную стадию искусства сочинения. Эти посещения Рейха не могли отразиться на моих школьных занятиях, так как совпадали с часом, положенным для воскресной прогулки. Директор дал, в виде исключения, разрешение на такую отлучку, и мать отвела меня к Рейха. Только потом она мне призналась, что, поручая меня профессору, она сказала ему по секрету:

— Дорогой господин Рейха, привожу к вам сына, который объявил, что хочет посвятить себя композиторской деятельности. Привожу его против своего желания, я страшусь для него артистической карьеры, так как знаю, какими терниями усеян этот путь. Но, с другой стороны, мне не хотелось бы потом каяться, что я помешала его счастью, или дать сыну право обвинять меня в этом. Я сперва хочу увериться, что у него настоящий талант и подлинное призвание. Прошу вас подвергнуть его серьезному испытанию. Дайте ему ряд трудных задач: если у него действительно есть артистическое призвание, они его не устроят, и он выйдет победителем. Если же, наоборот, он будет обескуражен, я пойму, что это означает, и, конечно, не позволю ему избрать такую карьеру, где он не смог преодолеть первых трудностей.

Рейха обещал исполнить ее просьбу и, насколько это зависело от него, сдержал слово.

Я принес ему в виде образца несколько страниц моих детских сочинений: романсы, прелюдии, от-

рывки вальса, уже не помню что — словом, то не-
многое, что до той поры создал мой детский мозг.

Потом Рейха сказал моей матери:

— Ваш сын уже многое знает из того, чему я
должен его научить, только он сам не сознает это-
го.

Когда по прошествии года или двух я добрался
до более трудных задач по гармонии, до всякого
рода контрапунктов, фуг, канонов и т. п., мать спро-
сила Рейха:

— Ну, что вы думаете?

— Дорогая госпожа Гуно, я думаю, что нет воз-
можности отбить у него охоту к музыке, его ничто
не пугает, ему все интересно и легко дается, а глав-
ное, что мне в нем нравится, — это вечное желание
знать почему.

— Ну что ж! — сказала мать, — придется поко-
ряться.

Я знал, что с ней нельзя было шутить. Сколько
раз она мне говорила:

— Если только ты не будешь работать как сле-
дует, то мы возьмем извозчика и к нотариусу!..

Нотариус! Этого слова было достаточно, чтобы
я лез из кожи.

Кроме того, мои школьные отметки были хоро-
шими, и несмотря на угрозу остаться на второй
год, чтобы выиграть во времени, я делал все воз-
можное, так как не хотел дать преподавателям пра-
ва считать мою страсть к музыке вредной школь-
ным занятиям. Раз как-то я все-таки был наказан,
и даже довольно строго, за невыполнение — уж не
помню какого именно — урока. Классный настав-
ник лишил меня отпуска и дал огромное задание:
списать что-то около пятисот стихов. Я взялся за
дело — быстро и небрежно, как обычно пишут по-
добные упражнения, царапал я на бумаге, когда

надзиратель подошел к моему столу. Несколько минут он молча наблюдал за мной, потом, тихонько дотронувшись до моего плеча, сказал:

— Как это у вас плохо написано.

Я поднял голову.

— Что ж! неужели вы думаете, что это интересно?

— Вам это скучно, потому что вы это плохо делаете, будьте повнимательнее, и задание не покажется вам таким скучным.

Эти простые, разумные и спокойные слова, сказанные убедительным тоном и с большой добротой, раскрыли мне глаза, — с тех пор я уже никогда не работал небрежно. Они (эти слова) неожиданно, полно и окончательно объяснили мне значение внимания и прилежания. Взявшись снова за свое задание, я окончил его в совершенно другом настроении, — и скука сменилась удовлетворением от доброго совета.

Мои музыкальные занятия продолжались с успехом, и я ими все больше и больше увлекался.

Воспользовавшись наступлением новогодних каникул, мать решила доставить мне удовольствие, приятное и в то же время поучительное. Она повела меня на «Дон-Жуана» Моцарта в Итальянскую оперу; вечер, проведенный в ее обществе, в маленькой ложе 4-го яруса произвел на меня чарующее и неизгладимое впечатление. Если память мне не изменяет, то в этом деле мать последовала совету Рейха.

Хочу описать волнение, которое я испытал, слушая этот несравненный шедевр, боюсь только, что перо мое не сумеет передать не только точно, что вообще невозможно, а хотя бы приблизительно мои переживания этих незабываемых часов. Я на всю жизнь сохранил об этом воспоминание как о ка-

ком-то сверкающем видении, откровении. С самого начала увертюры торжественные и величавые аккорды заключительной сцены командора¹ перенесли меня в неведомый мир. Леденящий страх сковал меня, а когда в угрожающем нарастании прозвучали восходящие и нисходящие пассажи, в которых слышался неумолимый и роковой приговор смерти, я испытал такое смятение, что склонил голову на плечо матери и, окруженный как ужасным, так и прекрасным, смог пробормотать только:

— О, мама! какая музыка! вот это настоящая музыка!

Опера Россини «Отелло» пробудила мое музыкальное чутье, впечатление от «Дон-Жуана» имело другой смысл и иное значение. Его, по-моему, можно уподобить тому, что пережил бы художник, внезапно перешедший от созерцания мастеров венецианской школы к восприятию Рафаэля, Леонардо да Винчи и Микеланджело. Россини очаровал мой слух, благодаря ему я пережил чисто музыкальное упоение; Моцарт сделал больше: к музыкальному наслаждению, испытанному ранее, прибавилось проникновенное влияние правдивого выражения в соединении с прекрасным. От первого и до последнего такта оперы я испытывал непередаваемое восхищение. Все — и патетические акценты Донны Анны над телом ее отца в сцене смерти Командора, и грация Церлины, и непревзойденное по тонкости трио Масок, как и трио у балкона Донны Эльвиры² в начале второго действия, — все (потому что

¹ Трагическая тема Командора в опере Моцарта «Дон-Жуан» звучит в начале увертюры и в финале оперы — в сцене появления каменной статуи Командора на ужине у Дон-Жуана.

² Участники этого трио (II д.) — Донна Эльвира, Дон-Жуан и Лепорелло.

в этом бессмертном творении надо упомянуть решительно все) привело меня в такое состояние блаженства, какое можно испытывать лишь перед произведениями абсолютно и вечно прекрасными, призванными быть мерилom эстетического уровня искусства. Этот спектакль остался у меня в памяти как лучший новогодний подарок моего детства. А когда в 1839 году я получил Римскую премию, в награду моя мать подарила мне партитуру «Дон-Жуана».

Все благоприятствовало развитию моих музыкальных способностей, так как в том же году после «Дон-Жуана» я на святой неделе прослушал два духовных концерта Общества концертов Консерватории, которыми тогда дирижировал Габенек. На одном исполняли Пасторальную симфонию Бетховена, на другом — его же симфонию с хором¹. Это послужило новым толчком моему музыкальному пылу. Как сейчас помню, что эти два концерта раскрыли мне гордую и смелую личность всеобъемлющего и неповторимого гения, инстинктивно я понял, что некоторыми сторонами своего таланта Бетховен говорит на том же языке, с которым меня познакомил «Дон-Жуан». Что-то мне подсказывало, что у этих великих, но столь непохожих гениев была общая родина и исповедовали они одно учение.

Я продолжал учиться в лицее. Чтобы заставить меня призадуматься над последствиями, к которым может привести мое решение посвятить себя музыке, мать, помимо угрозы, что мне придется остаться на второй год, решительно заявила, что если я не вытяну белого билета при наборе, мне

¹ Симфонией с хором Гуно называет 9-ю симфонию Бетховена, так как в финале ее участвуют хор и солисты.

придется отбывать воинскую повинность, так как у нее нет средств заплатить заместителю. Понятно, это была лишь уловка, мать моя, прекрасная женщина, не раз готова была голодать, лишь бы дети ее были сыты, и, несомненно, скорее продала бы последнее, только бы не расставаться с нами. Я уже был достаточно взрослым, чтобы понять и почувствовать, насколько я обязан своей матери и как я должен был любить и уважать ее за ее трудовую жизнь, полную лишений и самоотвержения. Потому, когда она заговорила о военной службе, я ответил:

— Хорошо, мама, не говорите мне больше об этом, это уж мое дело, я сам добуду белый билет— Римскую премию¹.

В это время я был в третьем классе. Тут произошел случай, снискавший мне известное уважение товарищей.

Среди наших преподавателей был некто г. Роберж, питавший особое пристрастие к латинским стихам. Если ученик был силен в этом, то легко мог заслужить его расположение. Однажды с этим г. Робержом сыграли шутку— уже не помню какую. Виновник не признавался, а мы его, понятно, не выдавали. Тогда г. Роберж оставил весь класс без отпуска. Наказание было ужасное, так как приближались пасхальные каникулы— четыре-пять дней. Но лицейское чувство товарищества осталось непоколебимо, и виновника не выдали.

¹ Римская премия— учрежденная в 1803 г. национальная государственная премия во Франции, присуждаемая по конкурсу Академией искусств композиторам, живописцам, скульпторам и т. д. Премия эта давала право лауреату совершенствоваться мастерство в Риме (2 года) и Германии (1 год) на государственный счет.

Мне пришло в голову сыграть на слабой струнке г. Робержа и постараться его умиловить. Не сказав ни слова товарищам, я сочинил латинские стихи о том, как грустят маленькие птички, запертые в клетку, лишенные полей, лесов, солнца, воздуха и громкими криками требующие свободы. Повидимому, чувство, продиктовавшее мне стихи, принесло мне счастье. Войдя в класс и воспользовавшись моментом, когда г. Роберж отвернулся, я положил ему на стул мое сочинение. Подойдя к своему месту и заметив листок, он развернул его и стал читать.

— Кто автор этих стихов, господа? — спросил он.

Я поднял руку.

— Стихи очень хороши, — сказал он и добавил: — Господа, я отменяю наказание, благодарите вашего товарища Гуно, его работа вас выручила.

Не трудно себе представить, какими почестями я был осыпан за это избавление.

Во втором классе преподавателем оказался мой любимый учитель по шестому классу Адольф Ренье. Товарищами моими были: Эжен Дейуа, впоследствии блестящий ученик Нормальной школы и известный словесник, Октав Дюкро де Сикст и Альбер Делакурте, почтенный и талантливый стряпчий, ставший одним из моих лучших и близких друзей. Мы вчетвером почти всегда занимали «первые места». Я учился так хорошо, что на пасхе меня перевели в первый класс, где, благодаря своим успехам, я оставался всего три месяца, так как мать моя отказалась от своего пресловутого проекта о второгодничестве. Окончил я лицей к летним каникулам, мне было немногим больше семнадцати лет.

Оставалось еще пройти курс философии, так как моя мать и слышать не хотела, что мое образо-

вание останется незавершенным. Было решено, что я продолжу занятия дома; не бросая композиции, я мог подготовиться к экзамену на степень бакалавра по словесности, который я и сдал через год.

Впоследствии я часто сожалел, что не сдал такого же экзамена и по естественным наукам, — это дало бы мне возможность получить множество знаний, значение которых я оценил лишь позднее и которые, к моему большому сожалению, так и остались мне неизвестными! Но надо было торопиться готовиться к соисканию Римской премии, я дал себе слово ее добиться, для меня это было вопросом жизни и смерти, нельзя было терять ни минуты.

Рейха умер, и я оказался без руководителя. Мать решила свести меня к Керубини и просить его принять меня в Консерваторию, в один из классов композиции. Я захватил с собой несколько тетрадей с упражнениями, чтобы познакомить Керубини с уровнем моих знаний. Но тетради не понадобились, Керубини просто расспросил меня о моих занятиях и, узнав, что я ученик Рейха, сказал матери (невзирая на то, что тот был преподавателем Консерватории):

— Ну что ж! теперь ему придется начать все сначала по другой системе. Я не поклонник немецкой школы Рейха, теперь юноша должен будет познакомиться с итальянской школой, я его направлю в класс контрапункта и фуги к моему ученику Галеви.

Если для немцев самым выдающимся учителем был Себастьян Бах, то Керубини преклонялся перед итальянской школой, родоначальником которой был Палестрина. Решение Керубини не только не обескуражило меня, но, наоборот, привело в восторг.

— Тем лучше, — подумал я, а потом и повторял матери, — я тогда буду во всеоружии, позаимствовав от каждой из этих школ их специфические черты, все к лучшему.

Я поступил в класс Галеви, кроме того Керубини направил меня в оперный класс Бертона, автора «Монтано и Стефании» и большого количества произведений, имевших заслуженный успех. Бертон — человек тонкого ума и обхождения — был большой поклонник Моцарта и посоветовал мне изучать его с неослабным интересом.

— Изучайте Моцарта, — повторял он беспрестанно, — изучайте «Свадьбу Фигаро»!

Он был совершенно прав, Моцарта можно было считать библией музыкантов, по отношению к Палестрине и Баху он был тем же, что Новый завет к Старому в духе единой библии. Через два месяца Бертон умер, и Керубини перевел меня в класс Лесюера, автора «Бардов», «Пещеры», нескольких месс и ораторий. Лесюер был человек серьезный, сосредоточенный, пылкий и склонный к вдохновению библейского характера, а потому любивший писать на религиозные темы. Он был высокого роста с бледным, почти восковым лицом, и походил на древнего патриарха. Принял он меня с чисто отеческими добротой и нежностью, сердце у него было горячее, и он легко привязывался. Общение с ним, продолжавшееся, к сожалению, всего девять или десять месяцев, было для меня чрезвычайно полезным, он мне дал ряд мудрых и проникновенных советов, за которые я всегда вспоминаю его с признательностью и любовью.

Под руководством Галеви я повторил весь курс контрапункта и фуги, но хотя я очень старался и профессор был мною доволен, я в Консерватории ни разу не получил премии. Моей заветной мечтой

была Римская премия, которую я решил получить во что бы то ни стало.

В первый раз я участвовал в конкурсе, когда мне было почти девятнадцать лет. Получил я вторую премию. Тут умер Лесюер, и я перешел к его заместителю по классу композиции — Паэру. На следующий год я снова участвовал в конкурсе. Страх и надежда овладели моей мамой: впереди могла быть только или первая премия, или неудача. Я провалился. А мне стукнуло двадцать, то есть призывной возраст. Однако мне дали отсрочку благодаря прошлогодней второй премии. Можно было попытаться счастье еще в третий и последний раз. Чтобы рассеять меня после неудачи, мать повезла меня на месяц в Швейцарию. Несмотря на свои пятьдесят восемь лет, она была еще свежа, как тридцатипятилетняя женщина. Кроме Парижа я бывал только в Версале, Руане и Гавре, а потому поездка по Швейцарии была сплошным очарованием. Мы посетили Женеву, Шамони, Оберланд, Риги, озера и вернулись через Базель. Восторгом моим не было предела. Путешествовали мы верхом на мулах, отправляясь в путь рано утром, ложась поздно, причем моя мать вставала первая, а потом только будила меня.

Вернулся я в Париж преисполненный усердия к работе, с твердым намерением получить на этот раз Римскую премию. Наконец, настало время долгожданного конкурса. Я вошел в «ложу»¹ и вышел победителем. Мама расплакалась, то ли от радости, то ли при мысли, что эта победа означала близкую разлуку на три года, из которых два я

¹ «Ложами» назывались комнаты, в которых жили конкурсанты.

должен был провести в Риме, а год в Германии. Мы никогда еще не расставались, и матери все время на ум приходила басня о «Двух голубках»¹.

В тот год остальные первые премии получили: по живописи — Эбер; по скульптуре — Грюйер; по архитектуре — Лефюэль; по гравюре на медали — Вотье, внук Галля.

В конце октября состоялась торжественная раздача Римских премий на ежегодном публичном заседании, во время которого исполнялась кантата композитора лауреата. Мой брат, архитектор, прекрасно учившийся у Гюйо в Училище изящных искусств, отказался участвовать в конкурсе. Предвидя, что Римская премия может разлучить мать с младшим из нас, и обожая ее, он не захотел подвергать ее еще и разлуке со старшим сыном, который был ее опорой и поддержкой. Брату все же достался так называемый приз департамента, выдававшийся ученику, получившему наибольшее количество медалей в Училище. Этот приз также объявлялся на открытом заседании Института, так что мать была счастлива присутствовать в один день при награждении двух своих сыновей.

Я уже говорил, что брат учился в Версальском лицее. Там он познакомился с сыном придворного архитектора Лефюэля, который позднее прославил свое имя. Лефюэль оказался соучеником моего брата в мастерской знаменитого архитектора Гюйо, одного из авторов Триумфальной арки Звезды. С тех пор их связывала тесная, неразрывная дружба. Лефюэль был лет на девять старше меня. Моя мать, любившая его как родного сына, умоляла его позаботиться обо мне в Риме. Считаю своим дол-

¹ Басня Лафонтена.

гом почтить здесь его память и выразить ему благодарность за то, что он с неусыпным вниманием выполнил возложенную на него миссию.

До отъезда в Рим мне представился случай написать мессу. Работа эта вообще ответственная, а в особенности в моем возрасте. Дич, регент церкви Сент-Эсташ, в то время хормейстер в Опере, как-то сказал мне:

— Почему бы вам перед отъездом в Рим не написать мессу? Мы ее исполним в церкви Сент-Эсташ.

Мессу! я! в Сент-Эсташ! Не сон ли это? Впереди было пять месяцев, я решительно взялся за дело, и к сроку все было готово. Моя мать активно мне помогла, расписав оркестровые голоса, так как переписчику платить нам было не по средствам. Подумать только — месса в сопровождении большого оркестра! С дерзновением и признательностью я посвятил ее незабвенной памяти моего дорогого учителя Лесюера и продирижировал ею в Сент-Эсташ.

Произведение это, конечно, не было выдающимся, легко было обнаружить неопытность, вполне понятную для молодого композитора — новичка в пользовании разнообразными красками оркестровой палитры; умение это приходит лишь после долгой практики; что же касается ценности самих музыкальных идей, то в них можно было найти довольно правильное понимание текста и довольно точный инстинкт, как следовать смыслу его, но четкость структуры и замысла оставляла желать лучшего. Как бы то ни было, эта первая проба доставила несколько лестных поощрительных отзывов, из которых один меня особенно тронул. Вернувшись с матерью домой после исполнения мессы, я увидел у дверей квартиры (мы тогда жили в ниж-

нём этаже дома № 8 по улице Эперон) посыльного с письмом. Я вскрыл конверт и прочел:

«Браво, дорогой юноша, которого я знал еще ребенком! Gloria, Credo и в особенности Sanctus¹ очень красивы и с настроением. Bravo и спасибо; вы меня прямо ошастливили».

Письмо было от милейшего г. Пуарсона, моего бывшего директора в лицее Сен-Луи, а ныне директора лицея Шарлемань. Прочитав афишу об исполнении мессы моего сочинения и заинтересовавшись, он поспешил прийти послушать дебют молодого композитора, которому семь лет тому назад сказал:

— Дитя мое, будь музыкантом!

Я был так растроган его вниманием, что тут же, не заходя домой, вскочил в извозчичью пролетку... Приезжаю в лицей Шарлемань на улице Сент-Антуан. Мой милый бывший директор встречает меня с распростертыми объятиями.

Мне оставалось провести с матерью всего четыре дня перед трехлетней разлукой. Она со слезами на глазах укладывала мои вещи. Скоро наступил и день отъезда.

II

ИТАЛИЯ

5 декабря 1839 года, в восемь часов вечера, Лефюель, Вотье и я сели в почтовую карету, отходившую с улицы Жан-Жака Руссо. Провожал нас только мой брат. Первым этапом нашего путешествия

¹ Gloria (слава), Credo (верую), Sanctus (свят) — части мессы.

был Лион. Оттуда мы спустились по долине Роны через Авиньон, Арль и т. д. до Марселя. Там мы сели в ветурин.

Ветурин! Сколько воспоминаний связано с этим словом! Бедный старый экипаж, теперь он смят, раздавлен, уничтожен колесами паровоза, мчащегося с головокружительной быстротой! Путешествуя в ветурине, можно было останавливаться, чтобы полюбоваться живописными местами; теперь же громахающий паровоз уносит вас, как самую обыкновенную вещь, через те же места,—если только не под ними,—и вы пожираете пространство с бешеной скоростью болида! Благодаря ветурину прекрасные виды развертывались перед вами постепенно, без резких переходов, тогда как теперь вы засыпаете под небом Парижа, а утром вы просыпаетесь под небом Востока,—поезд, как несущийся по рельсам снаряд, перебрасывает вас грубо из одного климата в другой.

Если бы Прогресс в роли безжалостного победителя хотя бы даровал жизнь побежденным! Увы, это не так: ветурин больше не существует!.. Остается его благословить за то, что он был, за то, что позволил мне насладиться до мельчайших подробностей дорóгой вдоль южного берега, дорóгой, так хорошо подготовляющей путешественника к климату и живописным красотам Италии: Монако, Ментоны, Сестри, Генуи, Специи, Тразимена и Тосканы с ее городами — Пизой, Луккой, Сиеной, Перуджийей и Флоренцией. Эта постепенная смена городов и картин природы помогла мне осознать творчество художников, тогда как у этих последних я учился созерцать природу. Так мы ехали почти два месяца, безмятежно всем наслаждаясь, и, наконец, 27 января 1840 года прибыли в Рим, город, который должен был стать нашим местожительством,

нашим воспитателем и наставником в познании величественных и строгих красот природы и искусства.

Директором Французской академии в Риме в то время был Энгр. Мой отец знал его молодым. Сразу по приезде мы, как полагается, отправились ему представиться. Едва он меня увидел, как воскликнул:

— Так это вы Гуно! Боже мой, как вы похожи на своего отца!

И он начал расхваливать его талант рисовальщика, его характер, привлекательный ум и обаятельный разговор. Я с гордостью слушал похвалу, исходившую от столь большого артиста. Более сердечный прием трудно было себе представить.

После посещения директора, каждый из нас отправился в отведенное ему помещение. Оно состояло из большой комнаты, называвшейся ложей и служившей одновременно и кабинетом и спальней. Моя первая мысль была о долгом изгнании, о разлуке с матерью. Неужели работой стипендиата я сумею заполнить трехлетнее пребывание в Риме и Германии и таким образом претерпеть эту разлуку.

Из моего окна вдали виднелся купол собора св. Петра. Я невольно предался грустным размышлениям, так как впервые переживал одиночество, хотя, по правде говоря, нельзя было назвать одиночеством жизнь в этом дворце, где нас было двадцать два стипендиата, два раза в день собиравшихся за обеденным столом в знаменитой столовой, украшенной портретами всех стипендиатов Академии со дня ее основания. Благодаря своему характеру, я сразу перезнакомился и сошелся со всеми товарищами.

Необходимо признаться, что одной из главных

причин моего грустного настроения было первое впечатление от Рима. Это было полнейшее разочарование. Я ожидал увидеть грандиозный, величественный город с поражающим обликом, полный храмов, древних памятников и живописных руин, а вместо этого передо мной был обыденный, бесцветный и грязный провинциальный город. И разочарование было настолько сильно, что я чуть было не отказался от своей стипендии, не уложил чемоданы и не сбежал обратно в Париж, где оставил все, что мне было дорого.

То, о чем я мечтал, конечно, находилось в Риме, но не сразу бросалось в глаза, надо было искать, докапываться и, посещая немые развалины и кладбища римских древностей, надо было суметь разбудить заснувшее великолепие славного прошлого.

А я был еще слишком молод, — не столько годами, сколько характером, — слишком ребенок, чтобы с первого раза схватить и понять всю глубину этого сурового и строгого города, показавшегося мне холодным, сухим, грустным и угрюмым; только слух, воспитанный в благоговейном молчании, сможет уловить тихий голос Вечного города. Риму можно приписать слова священного писания, когда бог говорит душе: «Je la conduirai dans la solitude et là je parlerai à son coeur»¹.

Рим вмещает столько интересного, причем все окутано такой безмятежностью, таким спокойным и благостным величием, что с первого взгляда невозможно даже заподозрить существование всех неисчерпаемых сокровищ, составляющих такое поразительное целое. Рим — благодаря своему прошло-

¹ «Je la conduirai dans la solitude et là je parlerai à son coeur» (фр.). — Я отведу ее в уединение и там обращусь к ее сердцу.

му и настоящему, благодаря своей судьбе — столица не только страны, но всего человечества. Тот, кто там долго прожил, хорошо это понимает: к какой бы нации человек ни принадлежал, на каком бы языке ни говорил, язык Рима настолько универсален, что, покидая этот город, чувствуешь, будто покидаешь родину. □

Грусть сменилась у меня совершенно другим настроением. Я стал привыкать к Риму и освободился от своего рода жокона, меня окружавшего.

Я, однако, все это время не оставался праздным. Любимым моим занятием было чтение гетевского «Фауста», конечно, по-французски, так как я совершенно не владел немецким; кроме того, я с большим удовольствием читал стихи Ламартина, я должен был отправить свое первое сочинение из Рима, но, так как у меня еще было время, я написал несколько романсов на слова Ламартина — между прочим, «Долину» и «Вечер». Десять лет спустя я использовал эту музыку в сцене конкурса в первом действии моей оперы «Сафо», на прекрасные стихи моего знаменитого друга и сотрудника Эмиля Ожье: «Герой, на одинокой башне...». Написал я эти романсы один за другим и почти сразу по приезде на виллу Медичи.

Прошло недель шесть, глаза мои постепенно привыкли к городу, тишина которого произвела на меня удручающее впечатление пустыни, я подпал под благотворное очарование именно этой тишины и с особенным удовольствием стал посещать Форум, развалины Палатина, Колизей — все эти памятники былого величия и могущества Рима.

Вскоре я познакомился и сблизился с чудесной семьей Дегоф, гостившей у Энгров. Александр Дегоф, пейзажист строгого и благородного стиля, был учеником Энгра, но не стипендиатом Акаде-

мии. Он жил там со своей женой и дочерью, прелестной девочкой девяти лет, впоследствии ставшей женой Павла Фландрена. Она была отличной дочерью, а потом прекрасной женой и матерью. Дегоф был человек редких качеств, благородный, преданный, скромный и очень сердечный, причем чистый и невинный, как ребенок. Мать моя была, понятно, очень рада, узнав, что возле меня находятся такие чудесные люди, выказывавшие мне по-настоящему дружеские чувства и помогавшие скрасить мое одиночество, а в случае необходимости готовые проявить ко мне трогательную заботливость.

Мы обыкновенно проводили наши воскресные вечера в большой гостиной директора, куда в этот день стипендиаты имели свободный доступ. Занимались музыкой. Господин Энгр меня любил. Музыку он обожал: страстно любил Гайдна, Моцарта, Бетховена и, в особенности, Глюка, который своим благородным и патетическим стилем казался ему греком — потомком Эсхила, Софокла и Эврипида. Сам Энгр играл на скрипке, он не был ни виртуозом, ни даже просто исполнителем, но в молодости играл в театральном оркестре в Монтобана, его родном городе, и принимал участие в исполнении опер Глюка. Я знал и изучал произведения этого композитора. Что касается «Дон-Жуана» Моцарта, то я его знал на память, и хотя и не был пианистом, но справлялся с задачей достаточно хорошо, чтобы доставлять г. Энгру удовольствие, воскрешая произведение, которое он обожал. Я знал также на память симфонии Бетховена, которыми Энгр тоже очень восторгался: мы часто вдвоем сидели далеко за полночь в содружестве с великими мастерами, вскоре я совершенно снискал благосклонность Энгра.

Кто не знал его близко, мог составить о нем лишь неправильное, ложное представление. Я его видел в интимной обстановке, часто и подолгу, и потому могу утверждать, что это был человек простой, прямой и открытый, искренний, способный на порывы энтузиазма, доходившего порой до красноречия. Он мог быть нежен, как ребенок, и мог негодовать, как апостол, бывал трогательно наивен и так непосредственно чувствителен, что никак нельзя было считать это позой, как думали многие.

С большими артистами он держал себя со скромным достоинством, но перед самонадеянной и наглой глупостью был горд, к стипендиатам Академии он относился с отеческой заботливостью, считая их своими детьми, и ревниво оберегал их престиж в присутствии посещавших его салон гостей, кто бы они ни были. Таков был этот великий и благородный артист; я счастлив, что смог получить от него ценные указания.

Я его очень любил, не могу забыть несколько блестящих мыслей, которые он обронил в моем присутствии, высказываний, способных осветить путь артиста, если он сумеет их понять.

Всем известно его знаменитое изречение: «Рисунок выявляет честное отношение к искусству». Как-то в моем присутствии он высказал другую мысль, содержащую синтез мыслей: «Не может быть мягкости без силы». И действительно, одно дополняет другое, причем сила предохраняет мягкость от слащавости, а мягкость препятствует силе перейти в грубость. В полной гармонии этих двух элементов обретаются вершины искусства и выражается гений (талант).

Одни говорили, а другие машинально повторяли, что Энгр деспотичный, нетерпимый и односторонний, — ничего подобного. Если люди ему и под-

чинялись, то лишь потому, что у него была вера, а ничто на свете не дает такого авторитета, как вера. Я лично никогда не встречал человека, который бы умел восторгаться столькими вещами потому именно, что он лучше других видел, чем вещь хороша. Но он был осторожен, так как прекрасно понимал, что молодости свойственно пристраститься и привязаться в порыве увлечения к некоторым личным чертам того или иного мастера без должной критики и без всякого метода; он знал, что эти отличительные черты являются как бы индивидуальной физиономией данного мастера, по которой мы его и узнаем, как узнаем друг друга, и в то же время эти качества их натуры — непередаваемы, поэтому подражание им приведет, во-первых, — к плагиату (по меньшей мере), а во-вторых, — неизбежно превратится в преувеличение этих качеств у подражателя, то есть станет уже недостатком. Таков был Энгр, и таковы причины обвинения его — совсем несправедливого — в односторонности и нетерпимости.

Приведу один случай, который показывает, как искренне он умел отказаться от своего первого суждения и как не отстаивал никогда с упрямством того, что вызвало его неодобрение. Я как-то проиграл ему замечательную сцену Харона и Теней из «Альцесты» — только не Глюка, а Люлли, слышал он это впервые, и вещь произвела на него такое сильное впечатление чего-то жесткого, сухого, сурового и утомительного, что он воскликнул:

— Это отвратительно, это ужасно! Это не музыка, а какой-то скрежет!

Помня о своей молодости, я воздержался опровергнуть столь горячий выпад со стороны человека, которого так уважал, и ждал, чтобы гроза миновала. Спустя некоторое время Энгр снова загово-

рил о впечатлении, произведенном на него этой музыкой, впечатление, по-видимому, несколько смягчилось, так как он сказал:

— Кстати, насчет этой сцены Люлли — Харон и Тени! Я бы хотел ее прослушать еще раз.

Я ему снова исполнил ее, на этот раз, очевидно, привыкнув к примитивной и неровной манере, которой написана эта потрясающая картина, Энгр был поражен как иронией и лукавством Харона, так и трогательными интонациями жалоб Теней, которых Харон отказывается перевезти без платы на своей лодке. И постепенно Энгру настолько понравилось настроение этой сцены, что она стала одним из его любимых произведений, которые он постоянно просил повторить.

Но главной его страстью был «Дон-Жуан» Моцарта, и мы иногда просиживали часов до двух ночи, когда, наконец, г-жа Энгр, умиравшая от усталости, принуждена была закрывать крышку фортепьяно и отправлять нас спать в наши комнаты.

Правда, в музыке Энгр предпочитал немцев и не очень-то любил говорить о Россини, хотя и считал «Севильского цирюльника» шедевром. Энгр горячо восторгался другим итальянским композитором — Керубини, прекрасный портрет которого он написал, которого и Бетховен считал самым большим композитором своего времени. А это не малая похвала в устах такого человека. Впрочем, у каждого из нас есть свои предпочтения: почему же и Энгру не иметь своих? Предпочитать одно еще не значит осуждать то, что не любишь.

Один случай еще больше способствовал сближению моему с Энгром. Я очень любил рисовать и часто во время моих прогулок по Риму носил с собой альбом. Как-то, возвращаясь домой, я у самых ворот Академии столкнулся нос к носу с Энгр-

ром, который тоже шел домой. Он заметил у меня под мышкой альбом и, бросив на меня присущий ему пронизательный, лучистый взгляд, спросил:

— Что это у вас там под мышкой?

— Господин Энгр... это... альбом, — отвечал я в замешательстве.

— Альбом? Для чего? Разве вы рисуете?

— О!.. господин Энгр!.. Нет... то есть... да, я немного рисую... так... чуточку...

— Вот как? Ну-ка, покажите!

Раскрыв альбом, он наткнулся на маленькую фигуру св. Екатерины, которую я в тот день скопировал с фрески, приписываемой Мазаччо и находящейся в старой базилике св. Климента, недалеко от Колизея.

— И это вы сделали? — спросил Энгр.

— Да, мосье.

— Самостоятельно?

— Да, мосье.

— Ну, ну!.. да знаете ли вы, что вы рисуете, как ваш отец!

— О!.. господин Энгр!..

Взгляд его стал серьезным.

— Вы будете мне делать кальки.

Кальки для Энгра! работать возле него, просвещаться его знаниями! загораться его восторгами! Я чуть не задыхался от гордости и от радости.

И действительно, по вечерам, сидя рядом с Энгром, я делал ему кальки, занятие это было и привлекательно и поучительно, так как в то время как мой старательный карандаш копировал шедевры, Энгр давал пояснения. Я сделал около сотни калек с картин на примитивные сюжеты, которым выпала честь сохраняться в его картонах, некоторые кальки были не менее сорока сантиметров в высоту.

Как-то господин Энгр сказал мне:

— Если вы только пожелаете, я устрою, чтобы вы вернулись в Рим с первой премией по живописи.

— О! господин Энгр, — ответил я, — переменить карьеру, начать другую! и с самого начала. Еще раз покинуть мою мать! Нет! Нет...

Так как в Рим я приехал все-таки не ради живописи, а ради музыки, надо было серьезно подумать, где и как ее слушать. Такие случаи представлялись не часто, в особенности если хотелось слушать с пользой.

Духовную музыку можно было слушать спокойно и с пользой только в Сикстинской капелле в Ватикане. То, что происходило в других церквях, не поддается описанию! Кроме Сикстинской капеллы и капеллы так называемой «каноников» в соборе св. Петра — музыка была не только ничтожна, но прямо-таки отвратительна. Вся мишура светской музыки разыгрывалась на подмостках этого духовного маскарада. Потому после первых опытов я больше не попадался.

По воскресеньям я обыкновенно ходил в Сикстинскую капеллу слушать обедню с органом. Чаще всего вдвоем с другом и товарищем Эбером... Сикстинская капелла! Если о ней говорить, как она того заслуживает, то вряд ли найдешь авторов, описавших все, что там можно увидеть и услышать. И не лучше ли говорить об этом в прошлом времени: если бессмертное творение Микеланджело, хотя оно и подверглось разрушению и сильно изменилось, все еще можно рассмотреть, то музыку божественного Палестрины, говорят, уже не услышишь под сводами, — она смолкла с момента политического заточения римского папы.

Итак, чаще всего я посещал Сикстинскую ка-

пеллу. Музыка там исполнялась строгая, аскетическая, ровная и спокойная, как черта океана на горизонте, и в своем спокойствии несколько монотонная и лишенная чувственности, тем не менее в ней ощущалась глубина, доходящая иногда до экстаза. Эта музыка произвела на меня сперва странное, почти неприятное впечатление. Был ли то стиль этих сочинений совершенно мне незнакомый или необычное, особое звучание голосов, которое мне пришлось слышать впервые, или же до жесткости резкая атака, какое-то подчеркнутое *martellato*, придающее такую рельефность исполнению и подчеркивающее вступления голосов в разных сочетаниях в произведении столь насыщенном и одновременно лаконичном, — не могу объяснить. Как бы то ни было, впечатление это, хотя и очень странное, меня не оттолкнуло. Снова и снова приходил я слушать, и кончилось тем, что я не мог обойтись без этой музыки.

Есть произведения, которые надо слышать или видеть в том месте, для которого они созданы. Сикстинская капелла как раз и является таким исключительным местом, это памятник искусства единственный в своем роде. Гениальный художник, расписавший своды и стены алтаря фресками, в которых выражены его изумительные мысли о книге Бытия и о страшном суде, изобразивший пророков, как равный равных, несомненно, подобно Гомеру или Фидию, никогда не будет превзойден. Творцы подобного склада, подобные великаны неповторимы: они олицетворяют собою синтез, они заключают в себе целый мир. То, что они сказали, никто после них уже повторить не может. Произведение Палестрины кажется музыкальным пересказом огромной поэмы Микеланджело, и мне сдается, что мысли обоих художников обоюдно озаряют друг

друга: зритель дополняет слушателя — и наоборот, причем в такой степени, что через некоторое время невольно спрашиваешь себя, не является ли Сикстинская капелла, с ее живописью и музыкой, творением одного и того же вдохновения. Живопись и музыка проникают друг в друга и составляют такое совершенное и полное целое, что оно кажется лишь двойным выражением одной и той же мысли, двумя голосами одного и того же гимна, — будто слушаешь эхо того, что видишь.

И действительно, между творениями Микеланджело и произведениями Палестрины существует такая аналогия, они производят столь равноценные впечатления, что не трудно вывести заключение о единстве качеств — я чуть не сказал достоинств — этих двух выдающихся умов. Та же простота, то же умение пользоваться скромными средствами, то же пренебрежение к эффектам и полное презрение к легкому успеху. Чувствуется, что рука — начало материальное — на втором плане, только душа, только взгляд, неподвижно созерцающий вышние миры, старается передать в послушной, покорной форме все духовные достижения своих созерцаний. Даже в общем, однообразном колорите живописи и музыки чувствуется как бы добровольный отказ от пользования разнообразными тонами. К искусству этих двух мастеров надо подходить как к таинству, где зримый образ только покров, наброшенный на живую и божественную действительность. И потому эти великие мастера не пленяют с первого взгляда. В обыденном поражает внешний блеск, в данном же случае, проникаешь за пределы видимого и воспринимаемого.

Произведения Палестрины оставляют то же впечатление, как чтение самых значительных страниц Боссюэ; ничто вас не поражает, и только окончив

произведение, вы отдаете себе отчет, на какую недостижимую высоту вознес вас автор; речь автора, покорно следуя за его мыслью, не задерживает и не отвлекает вас ради собственного интереса, а ведет до самой вершины без потрясений, без отклонений, без принуждения, как некий таинственный проводник, скрывший от вас свое присутствие и свои замыслы. Великие творения неподражаемы именно тем, что не замечаешь внешних приемов, светских уловок и ужимок тщеславия; чтобы достигнуть их уровня, надо обладать духом и вдохновением их творца.

Что можно сказать о грандиозном, всеобъемлющем творении Микеланджело? На стенах этого единственного в мире места он с нескончаемой щедростью расточил свои гениальные способности художника и поэта. Что за богатство эпизодов и лиц, изображающих или символизирующих первоосновы истории человечества! Какая блестящая мысль дать нисходящий ряд пророков и сибилл, этих проводцев и ясновидящих, чья интуиция разрывает завесу грядущего и несет сквозь века Дух вездесущий. Купол, на котором изображена история сотворения мира — целая книга, где колоссальная фигура пророка Ионы, спасшегося из чрева китова протягивает руку другому Ионе, который собственной своей силой вырвался из тьмы могильной и победил смерть! А как прекрасен сонм ангелов, которые, подобно сверкающему и величественному славословию, в порыве своего восторженного поклонения несутся и как бы вьются вокруг священных эмблем страстей господних, унося их через лучезарные пространства до недостижимых высот божественной славы, в то время как в преисподней, изображенной внизу картины, в мрачном отчаянии выделяется беспорядочная масса отверженных, на

фоне свинцовых оттенков угасающего дня, в котором им звучит последнее «прости»! А с каким пафосом и с какой выразительностью изображены в самом куполе первые часы жизни наших прародителей! Разве не откровение этот удивительный жест творца, возлагающего на еще безжизненное изваяние первого человека «живую душу», которая свяжет его сознательно с началом его бытия! Между протянутым перстом творца и его творением художник оставил пустое пространство, небольшое, но полное глубочайшего значения, излучающее огромную духовную силу, художник словно хотел сказать, что для божественной воли, в ее стремлении к цели, не существует ни расстояний, ни препятствий, что для бога, который, по выражению богословов, есть *actus purus*¹, хотеть и создавать — одно и то же действие. А сколько грации в покорной позе прародительницы, когда ее вырвали из глубокого сна Адама и она оказалась в присутствии своего творца и отца! Как прекрасен жест детской преданности и непосредственной благодарности, с каким она склоняется перед этой рукой, которая приветствует и благословляет ее с безмятежной и безграничной нежностью!²

От этой изумительной поэмы голова кружится, даже если осматривать ее шаг за шагом, то и тогда можно иметь лишь поверхностное о ней представление. Это огромное собрание библейских картин можно, пожалуй, назвать библией живописи. О, если бы только молодежь подозревала все воспитательное значение этого святилища Сикстинской капеллы и какую пищу она представляла для их будущего, то они бы проводили там целые дни

¹ *actus purus* (лат.) — дословно, чистое действие.

² Согласно библейскому преданию прародительница Ева была сотворена богом из ребра Адама.

напролет; эта высокая школа горения и самоуглубления создала бы такие характеры, которым не опасны были бы ни побуждения заинтересованности, ни забота о славе.

Наряду с изучением этой высокой традиции духовной музыки, сохранившейся в папской капелле, я, как стипендиат Академии, должен был изучать и музыку оперную. В те времена репертуар почти исключительно состоял из опер Беллини, Доницетти и Меркаданте. Хотя авторы эти и обладали личными качествами, а иногда и самостоятельным вдохновением, но по приемам, условностям и желанию пользоваться готовыми образцами все эти произведения можно было уподобить растениям, обвивающим здоровый ствол россиниевского творчества, но не обладающим ни его силой, ни его величием, и ствол этот, казалось, исчезал под мимолетным блеском их эфемерной листвы. От этих спектаклей нельзя было получить никакой пользы для музыкального образования, в смысле исполнения они были гораздо ниже, чем спектакли Итальянской оперы в Париже, где те же оперы пели первоклассные современные певцы. В Риме же и постановка иногда бывала смешной. Помню в театре Аполло давали «Норму», римские воины появились в куртках, пожарных касках и штанах из нанки светложелтого цвета с вишневыми полосами: зрелище поистине комическое, смахивающее на Петрушку.

Я поэтому редко ходил в театр, предпочитая изучать дома партитуры моих излюбленных мастеров: «Альцесту» Люлли, «Ифигению» Глюка, «Дон-Жуана» Моцарта и «Вильгельма Телля» Россини.

Помимо часов, которые я проводил в интимной обстановке у Энгра в знаменательный для меня период калек, он разрешил мне присутствовать в

его мастерской во время его работы, и я, понятно, не преминул воспользоваться этой милостью. Он рисовал, а я читал ему вслух, часто прерывая чтение, чтобы взглянуть на его работу. Мне, таким образом, удалось быть свидетелем, как он возобновил и закончил свою очаровательную картину «Стратонис», ставшую впоследствии собственностью герцога Орлеанского, и «Богоматерь с причащением», для картинной галереи Демидова. С этой картиной связано одно обстоятельство, свидетелем которого я был. В первоначальной композиции на первом плане была не дароносица, увенчанная святым причащением, а прекрасная спящая фигура младенца Иисуса, голова его покоилась на подушке, а в маленькой ручке он держал кисточку подушки, словно еще продолжая играть с ней. Мне казалось, что это очаровательное, лучезарное, пухленькое тельце по изяществу рисунка, обаянию композиции, свободной позе — было восхитительно. По-видимому, и сам Энгр был удовлетворен; когда день склонился к вечеру и я уходил, а он был принужден прекратить рисование, то был очень доволен дневной работой. На другой день после полудня поднимаюсь в мастерскую — нет больше младенца Иисуса! Вся фигурка была стерта бесследно.

— О! господин Энгр! — воскликнул я в ужасе.

— Боже мой, что делать! так надо было, — ответил он решительным голосом, в котором звучала нотка торжества.

Величие символа показалось художнику важнее лучезарной человеческой реальности и, тем самым, более достойным благоговейного поклонения со стороны Богоматери. Не колеблясь художник пожертвовал шедевром ради истины. Такие благородные побуждения и неподкупная строгость пока-

зывают человека, которому в награду дается тот неотъемлемый авторитет и то право, которые ставят его в ряды наставников и учителей.

Во время моего пребывания во Французской академии в Риме там было много молодых артистов, из которых некоторые стали знаменитыми, как например Лефюель, Эбер, архитектор Баллю— все трое теперь члены Института; другие либо приобрели известность, либо были похищены преждевременной смертью, в момент когда их талант подавал такую надежду. Назову художника Папети, Октава Бланшара, Бютюра, Лебуи, Бриссе, Пилс, скульпторов Диебольт и Годде, музыкантов Жоржа Буске и Эме Майара — питомцев той школы, на которую так нападали и которая, после Ипполита Фландрена и Амбруаза Тома, дала Кабанеля, Виктора Массе, Гильома, Кавелье, Жоржа Бизе, Бодри, Массне и еще многих выдающихся артистов, чьи имена следовало бы добавить к этому уже внушительному списку.

Стипендиатов Академии часто приглашали во французское посольство. Там я познакомился с Гатоном де Сегюром, в то время атташе посольства, а впоследствии всем известным епископом, которого я имел счастье считать в числе близких и преданных друзей.

Рим был нашим постоянным местопребыванием, но нам также разрешалось совершать поездки по Италии.

Никогда не забуду впечатления, которое на меня произвел Неаполь, когда я туда впервые приехал с моим товарищем Жоржем Буске, ныне покойным, получившим Римскую премию по музыке за год до меня. Мы поехали вместе с маркизом Амедеем де Пасторе, автором текста кантаты, за которую я получил премию.

Очаровательный климат, где угадывается и предчувствуется Греция с ее небесами, сапфировый залив, окаймленный горами и островами, их склоны и вершины, при заходе солнца озаренные гаммой беспрерывно сменяющихся волшебных красок, которые могут поспорить с самыми богатыми оттенками бархата и со сверкающими драгоценными камнями — все это походило на сон или сказку. А как чудесны окрестности Неаполя: Везувий, Портичи, Каstellамаре, Сорренто, Помпея, Геркуланум; острова Иския и Капри; Позилиппо, Амальфи, Салерно и, наконец, Пестум с его удивительными дорическими храмами, которые когда-то омывались лазоревыми волнами Средиземного моря. Впечатление было обратно римскому — я был мгновенно околдован.

А если ко всем этим привлекательным картинам прибавить еще интерес, который представляет посещение музея (Студии или музея Борбонико)¹, этой единственной в своем роде сокровищницы шедевров античного искусства, добытых большей частью при раскопках в Помпее, Геркулануме, Ноле и других городах, похороненных более восемнадцати веков тому назад после извержений Везувия, то легко понять, какова притягательная сила Неаполя и какие наслаждения там ожидают артиста.

Мне посчастливилось трижды побывать в Неаполе, наиболее сильное и глубокое впечатление я получил от чудесного острова Капри, и дикого и ласкового благодаря контрасту между отвесными скалами и зелеными склонами.

В первый раз я посетил Капри летом и прожил там две недели. Солнце жгло, и жара была тропическая. Днем надо было запирааться в комнате, что-

¹ Национальный музей в Неаполе.

бы найти в темноте немного прохлады и сна, или же погружаться в море и проводить так часть дня, что я и делал с удовольствием. Трудно вообразить, как великолепны ночи в этом климате и в это время года. Небесный свод так и дрожит и сверкает от мириад звезд, все бесконечное пространство наполнено их блеском, так что кажется, будто перед вами еще океан. Часто я ходил слушать животрепещущее молчание этих фосфоресцирующих ночей: часами просиживал на вершине какой-нибудь крутой скалы, впери́в взор вдаль и время от времени сбрасывая с отвесной горы какой-нибудь большой камень, я прислушивался к производимому им шуму, пока, наконец, он не погружался в волнах, вызывая кругом легкое волнение и пену. Изредка раздавался мрачный крик какой-нибудь птицы, и тогда мысли мои переносились к фантастическим скалам, жуть которых так гениально передана Вебером в его бессмертной сцене «литья пуль» в опере «Волшебный стрелок».

Во время одной из таких ночных прогулок мне в голову пришла идея о «Вальпургиевой ночи» из гетевского «Фауста». Тема эта меня преследовала неотступно, я набрасывал на бумаге разные мысли, которыми хотел воспользоваться, когда решусь приступить к этому сюжету в виде оперы (что и случилось, но лишь семнадцать лет спустя).

Тем временем пора было возвращаться в Рим, в Академию. Как ни приятно и ни пленительно было пребывание в Неаполе, меня всегда, по истечении известного времени, снова тянуло в Рим: овладевала как бы тоска по родине, и я покидал эти места без грусти, хотя и провел там такие упоительные часы. Несмотря на все свое великолепие и очарование, Неаполь, в сущности, город крикливый, шумный и беспокойный. На набережных на-

прасно искать отдыха или тишины, с утра до ночи и даже с ночи до утра все население суетится, спорит, ссорится. В Неаполе перебранки — явление совершенно нормальное: носильщики, кучера, торговцы и лодочники вас неутомимо преследуют, осаждают, надоедают, — словно вот-вот готовы напасть на вас, — наперебой стараясь сбить друг у друга цену.

Вернувшись в Рим, я принялся за работу. Наступила осень 1840 года.

Мать моя, хоть и занятая всю неделю с утра до вечера уроками, все же находила время переписываться со мной. Время это, очевидно, она урывала от сна, в письмах она выказывала мне свою постоянную и нежную заботу. По длине писем я мог судить о том, как она лишала себя отдыха, чтобы переписываться со мной. Я знал, кроме того, что вставала она в пять утра, — первая ученица приходила в шесть, — что очень часто она жертвовала своим завтраком ради урока, во время которого проглатывала тарелку супа, а иногда просто кусок хлеба, запивая водой с красным вином, и так продолжалось до шести вечера, а после обеда она должна была заниматься тысячью мелких домашних дел, затем писать письма не только мне, но и другим; кроме того, мать занималась рукоделием, чтобы одеть бедных, которых она посещала; одним словом, у нее была тысяча дел, выполнить которые можно лишь при наличии порядка и метода в распределении времени. Этими основными качествами, на которых покоится всякая полезная и полная жизнь, мать моя была одарена в высшей степени. Она, понятно, вычеркнула из своего обихода визиты — этот подлинный бич: человек с понедельника до субботы теряет время только на то, чтобы ходить к другим и, в свою очередь, застав-

лять их терять и убивать время (впрочем те, кто не умеет использовать его для жизни, умирает от скуки). Мать воспитала нас на кратких, но многозначительных правилах, она их бросала на ходу с лаконизмом, присущим людям, которым некогда предаваться болтовне: — «Тот, кто не делает ненужных расходов, всегда найдет возможным делать расходы необходимые». — «Тот, кто не теряет ни минуты, всегда найдет время сделать все, что надо».

Один из друзей нашей семьи говорил: «Для меня ваша мать не одно чудо, а целых два: не понимаю, где она находит время, чтобы сделать столько, и столько денег для раздачи». Я-то знаю, где она находила и то, и другое — в своем разуме и в своем сердце. Чем больше ей надо было делать, тем больше она и делала. Это равносильно остроумному выражению Эмиля Ожье, означающему то же самое, но только наоборот: «Я был настолько незанят, что у меня не было времени ничего не делать».

Мой милый и добрейший брат изредка прибавлял к письмам матери несколько теплых слов и полезных советов. В последних я очень нуждался, так как, по правде говоря, благоразумие не было моей сильной стороной, а слабость становится сильной, если не уравнивается разумом. Увы! все это мне мало послужило на пользу, в чем я и приношу повинную...

В Риме, на Корсо, есть церковь Сен-Луи де-Франсе, где каноник и священники французы. Ежегодно в день рождения короля Луи-Филиппа, то есть 1 мая, в этой церкви служили обедню в сопровождении органа, причем музыку обязан был писать композитор-стипендиат. В год моего приезда в Рим мессу с оркестром написал мой това-

рищ Жорж Буске. На следующий год очередь была за мной. Мать моя, боясь, что обязанности стипендиата не дадут мне достаточно времени для такой работы, послала мне мою мессу, исполнявшуюся в Сент-Эташ; она собственноручно всю ее переписала с оркестровой партитуры, не желая подвергать ее риску при пересылке по почте.

Легко себе представить, что я почувствовал, получив в Риме новое доказательство нежной заботы и терпения моей матери. Однако я своей старой мессой не воспользовался, считая, что для сознательного артиста честнее постараться написать что-нибудь получше (что было не трудно), и решительно продолжал работу над новой мессой, начатой по случаю дня рождения короля. Она была исполнена под моим управлением и принесла мне счастье: помимо поздравлений, конечно, чрезвычайно снисходительных, меня назначили «Пожизненным почетным регентом» церкви Сен-Луи де-Франсе. Я тогда не мог предположить, что год спустя мне представится случай дирижировать мессой в Вене и что это приведет к выгодным последствиям, о которых я скажу ниже.

Чем дольше продолжалось мое пребывание в Риме, тем глубже я привязывался к этому городу, полному таинственного притяжения, несравнимого покоя. После вулканических, неровных и как-бы изрезанных очертаний кратера Неаполя, Римская кампанья — мягкая, торжественная и безмолвная, обрамленная Албанскими и Сабинскими горами, горами Лациума, величественной горой Января, Соркатэ, горами Витербо, Монте Марио, Яникулом, — производила на меня ласкающее и умиротворяющее впечатление монастырского дворика без крыши. Одним из моих любимых мест в окрестностях Рима была деревня Неми, с ее озе-

ром, лежащим на дне глубокого кратера и окруженным роскошными густыми лесами. Трудно представить себе что-нибудь более очаровательное, чем прогулка вокруг этого озера по верхней дороге, мне удалось совершить ее в чудесную погоду и с вершин Дженцано наблюдать, как солнце опускалось в море, — восхитительное и незабываемое воспоминание.

Окрестности Рима изобилуют живописными пейзажами; у путешественника или туриста неисчерпаемые возможности в смысле прогулок: Тиволи, Субиако, Фраскати, Альбано, Ариччио и тысяча других мест, уже столько раз исследованных пейзажистами, не говоря о Тибре с его величественными и благородными берегами.

Среди чудес искусства, которые можно найти только в Риме, не могу здесь обойти молчанием произведение несравненной красоты, которое наряду с Сикстинской капеллой является украшением и притягательной силой Ватикана. Я подразумеваю бессмертные творения Рафаэля — «лоджии и станцы». В зале, называемом делла Сеньятура, находятся знаменитые фрески «Афинская школа» и «Диспут». Среди всех совершенных созданий, принадлежащих кисти этого несравненного художника, эти две картины возносят идею прекрасного на недостижимую высоту. Но власть гения так непреодолима, что даже Рафаэль — художник, равного которому нет и которого грядущие поколения вознесли на вершину славы, — и тот был потрясен Микеланджело! Рука Титана опустилась на него, он дрогнул под тяжестью этого колосса, и последние произведения Рафаэля отражают дань поклонения безграничному вдохновению мощного и всеобъемлющего ума Микеланджело, превосходящего границы человеческих возможностей.

Рафаэля можно назвать первым, Микеланджело — единственным. У Рафаэля сила растворяется и расцветает в мягкости; у Микеланджело, наоборот, мягкость, по-видимому, уравнивает и направляет силу. Рафаэль очаровывает и прельщает; Микеланджело завораживает и подавляет. Рафаэль — художник земного рая; Микеланджело, подобно пленнику Патмоса, своим орлиным взором проникает до сверкающего жилища серафимов и архангелов. В момент наивысшего расцвета искусства судьба поставила рядом этих двух благовестителей, чтобы тот, который получил дар совершенной и лучезарной красоты, мог служить защитой от ослепительных великолепий, открывшихся певцу Апокалипсиса.

Подробный анализ неисчислимых сокровищ Рима вывел бы меня из рамок воспоминаний, где я, главным образом, хотел рассказать о важных событиях моей молодости и моей артистической карьеры...

Зимой 1840/41 года я впервые услышал и увидел Полину Гарсиа, сестру Малибран. Она только что вышла замуж за Луи Виардо, в то время директора Итальянской оперы в Париже. Ей еще не было восемнадцати лет, а дебют ее в этом театре был уже целым событием¹. Супруги совершали свадебное путешествие, и мне выпало счастье и честь аккомпанировать певице в салонах Академии знаменитую и бессмертную арию из «Робин Гуда». Я был поражен совершенно законченным талантом этого ребенка, в котором уже можно было угадать выдающуюся женщину. Я встретился с Виардо только десять лет спустя... — Странная

¹ Здесь Гуно неточен: Полине Гарсиа исполнилось 18 лет за 3 месяца до ее дебюта в Итальянской опере.

вещь! Когда мне было двенадцать, я слышал Малибран в опере Россини «Отелло», после чего я стал мечтать о музыкальной карьере; в двадцать два года я познакомился с ее сестрой — госпожой Виардо, для которой в тридцать два года написал роль Сафо, исполненную с таким изумительным совершенством в 1851 году на сцене Парижской оперы.

В ту же зиму я имел удовольствие познакомиться с Фанни Хенцель, сестрой Мендельсона. Она проводила зиму в Риме со своим мужем, художником прусского короля, и маленьким сыном. Госпожа Хенцель была первоклассной музыкантшей, замечательной пианисткой и очень умной женщиной, она была маленькая и тоненькая, но в горящем взгляде ее глубоких глаз угадывалась большая энергия. У нее были также прекрасные композиторские данные, и многие песни без слов, напечатанные под именем ее брата, были сочинены ею. Супруги Хенцель часто бывали на вечерах в Академии, госпожа Хенцель садилась за рояль с простотой и непринужденностью, свойственной людям занимающимся музыкой из любви к ней; благодаря прекрасному таланту этой дамы и ее поразительной памяти я познакомился с огромным количеством шедевров немецкой музыки, до той поры совершенно мне неведомых, между прочим со множеством произведений Себастьяна Баха, сонатами, фугами, прелюдиями, концертами, так же как и со многими сочинениями Мендельсона, бывшими для меня откровениями неизвестного мира. Супруги Хенцель покинули Рим и вернулись в Берлин, где два года спустя я снова с ними встретился.

Прежде чем покинуть Академию, г. Энгр пожелал сделать мне подарок, который мне был вдвойне дорог — и как знак его любви, и как па-

мать о его таланте: сделал мой карандашный портрет у рояля с «Дон-Жуаном» Моцарта на пюпитре.

Я отлично понимал, какую пустоту оставит его отъезд и как мне будет не хватать благотворного влияния учителя, исполненного живой веры, человека с таким заразительным пылом и с такими твердыми и благородными правилами. Искусство состоит не только в особой сноровке и в знании всех приемов техники, даже в совершенном умении ими пользоваться, все это прекрасно и даже необходимо, но все это лишь материал в руках артиста, внешняя сторона определенного личного дара. В каждом роде искусств есть что-то, присущее не только данному роду, а общее всем, стоящее выше всех и без чего искусство становится ремеслом, вот это ЧТО-ТО — невидимое, но являющееся душой и жизнью, и есть подлинное искусство.

Искусство есть одно из трех основных перевоплощений, которым подвергается действительность под воздействием ума человека, в зависимости от того, рассматривает ли человек эту действительность в идеальном и совершенном свете Добра, Истины или Красоты. Искусство не мечта, но и не точная копия, это не только Идеал, но в то же время не только Действительность, — искусство, как и сам человек, является сочетанием и того и другого. Это единство в двойственности. Когда оно выражает только Идеальное, — искусство возвышается над человеком, а когда выражает только натуральное, — то оно ниже его. Мораль — это гуманизация, осуществление Добра; Наука — осуществление Истины; Искусство — осуществление Красоты.

Г. Энгр принадлежал к числу апостолов Красоты, в этом заключалась его жизнь, это можно было почувствовать как в его словах, так и в его произведениях, причем в первых, пожалуй, больше, чем во

вторых, так как люди веры — прежде всего люди желаний, и потому что усилие, которое они проявляют в своем стремлении, увлекает за пределы пройденного ими пути. С достигнутых высот он своим светом озарял не только художника, но и музыканта, открывая всем высокие истины. Объясняя мне, что такое Искусство, он меня научил таким вещам, которым меня не смогли бы научить многие мастера-техники.

Хотя я и не много собрал от этого драгоценного общения с Энгром, но и это малое оставило глубокий и неизгладимый след как бы живого его присутствия.

В апреле 1841 года Энгра сменил г. Шнец, известный художник, стяжавший успех и популярность, главным образом, благодаря выразительной манере письма. Г. Шнец был человек любезный, приятный в обращении, с природным умом, очень сердечно относившийся к стипендиатам, веселый, с мягким и добродушным выражением лица, несмотря на густую полосу черных бровей, почти сросшихся с богатой шевелюрой, покрывавшей почти весь лоб, он был, прежде всего, тем, что называют добрым малым.

При его директорстве я провел второй и последний год в Риме. Г. Шнец питал особую любовь к Вечному городу, чему способствовали обстоятельства: он трижды был директором Академии, где оставил по себе прекрасную память.

Мое пребывание в Риме заканчивалось в конце 1841 года, но у меня не хватало сил уехать, и, с согласия директора, я остался в Академии еще на пять лишних месяцев, уехал уже в самую последнюю минуту, когда денег как раз осталось на дорогу до Вены, где я должен был получить стипендию за первый семестр третьего года.

Не стану описывать мое горе, когда настал момент прощания с Академией, с милыми товарищами и с Римом, где, как я чувствовал, уже пустил корни. Товарищи проводили меня до Понте-Молле (Pons Milvius), после прощальных объятий я сел в ветурин, который, в буквальном смысле слова, вырвал меня из атмосферы Земли Обетованной и проведенных там двух лет. Было бы легче уезжать, если б я мог сразу отправиться к милой маме и брату, но я должен был ехать в страну, где не знал ни языка, ни людей, и поэтому будущее мне казалось неприветливым и мрачным. Пока было возможно я не отрывал глаз от купола св. Петра, венчающего Рим, наконец, это средоточие мира скрылось за холмами. Я погрузился в глубокие мечтания и расплакался, как ребенок.

III

ГЕРМАНИЯ

Естественно, что мой путь из Рима в Германскую империю проходил через Флоренцию и северную Италию, постепенно направляясь к востоку через Феррару, Падую, Венецию и Триест.

Флоренцию подробно я описывать не буду. Здесь, как и в Риме, неисчерпаемый запас художественных сокровищ. Галерея Уффици, с ее несравненной лоджией (ее можно назвать ракой с останками Прекрасного), музей Питти, Академия, церкви и монастыри — все это переполнено шедеврами. Но и здесь, в очаровательной Флоренции, пальма первенства принадлежит Микеланджело, его изумительная и потрясающая капелла Медичей

царствует надо всем. Здесь, как и в Риме, его несравнимый, неповторимый, царственный гений наложил на все свой отпечаток.

Каждое произведение Микеланджело заставляет человека погрузиться в себя: когда он говорит — надо молчать, и нигде этот властный призыв к молчанию не слышен столь сильно, как в грозном склепе капеллы Медичей. Как изумителен замысел *Repisegoso*: немой страж смерти недвижно ожидает, когда раздастся труба Страшного суда! Какая мягкость и какое отдохновение в фигуре Ночи (лучше назвать ее Покоем сна) — изваянии, соответствующем могучей возлежащей фигуре Дня, — как бы скованной в ожидании зари Судного дня¹. Глубина и возвышенность выраженной мысли, естественность поз фигур у Микеланджело всегда достигает столь характерной для его могучей личности выразительной силы. Грандиозность его скульптуры подобна широкому руслу мощного потока мысли. Всякое подражание внешней форме такой скульптуры обречено стать напыщенным и деланным, так как форма эта находит оправдание только в гении художника, способного вдохнуть в нее жизнь и душу.

Недостаток времени и денег заставлял меня спешить в Вену, а потому я лишь мельком упоминаю Флоренцию и прекрасные впечатления, которые я оттуда увез. Я проехал через пустынную Феррару и пробыл в Падуе день-два, чтобы полюбоваться чудесными фресками Джотто и Мантенья.

За время моего пребывания в Италии я познакомился с Римом, Флоренцией и Неаполем — тремя большими городами, главными очагами искусства этой благословенной страны. Рим — город для ду-

¹ Согласно библейскому преданию наступит день, когда труба архангела призовет всех грешников и праведников на суд господен.

ши; Флоренция — для ума; Неаполь — город очарования и света, опьянения и восхищения. Теперь предстояло познакомиться с четвертым городом — Венецией, сыгравшей огромную и славную роль в истории искусств, городом, у которого благодаря географическому положению исключительный и единственный в мире облик.

Венеция весела и печальна, лучезарна и сумеречна, она то розоватая, то синеватая, то кокетливая, то зловещая. Это город бесконечных контрастов, соединение самых разнообразных впечатлений: жемчужина на вонючем болоте.

Венеция — волшебница. Это родина лучезарных художников, ее живопись пронизана солнцем.

Рим завлекает постепенно и покоряет необоримо и навсегда. Венеция, наоборот, очаровывает сразу и завладевает вашими чувствами. Рим — спокойный и умиротворяющий; Венеция — опьяняющая и волнующая, в опьянении, которое она дает, есть доля неизъяснимой грусти, похожей на ощущение плена (по крайней мере, такое чувство испытал я). Не отголосок ли это жутких драм, которые здесь разыгрывались и к которым Венецию предназначало ее положение? Во всяком случае, мне кажется, что человек, долго пробывший в этом, если можно так выразиться, земноводном некрополе, должен чувствовать себя как во сне, как бы во власти сплина. Старинные дворцы, овеванные угрюмым молчанием стоячих вод, жуткие сумерки, из чьих недр чудятся стоны какой-нибудь знатной жертвы, — все это превращает Венецию в своего рода столицу Ужасного, на ней лежит печать Зловещего. А в то же время, что за волшебство Большой канал, залитый солнцем! А памятники былого величия — сколько в них блеска и мощи, они как бы оспаривают друг у друга небесные дары и мо-

лвят у неба защиты от пучины, в которую они с каждым днем погружаются все больше и больше, чтобы в один прекрасный день исчезнуть в ней навсегда!

Рим — самоуглубленность; Венеция — дурман. Рим — это наш великий латинский предок, которому суждено победоносными завоеваниями распространить по всему миру единый язык мысли, а через него привести к более глубокому и широкому внедрению католичества; Венеция — это восток, но восток не греческий, а византийский, восток сатрапов, а не первосвященников, роскошь Азии, а не празднества Рима или Афин.

Это отражает даже чудесная церковь св. Марка, напоминающая скорее мечеть, чем базилику или собор, которая говорит больше воображению, чем чувству и душе. Красочное великолепие мозаик и это золото, струящееся темными переливами от самого купола до фундамента, — зрелище поистине невиданное. Я не знаю ничего равного этому по яркости красок и по силе впечатления.

Венеция — страсть, но не любовь. Меня она сразу покорила, впрочем, уезжая, я не испытывал той глубокой печали, которую переживал, покидая Рим, и которая является признаком и мерилom глубокой привязанности.

Неаполь — это улыбка Греции, пурпуровые и лазурные горизонты, голубое небо, отражающееся в сапфировых водах, во всем, вплоть до древнего имени Партенапея, вы чувствуете себя окруженным блестящей культурой, для которой природа создала волшебную рамку. Совсем иной представляется улыбка Венеции — и ласковая и вероломная в одно и то же время, это празднество над мрачным подземельем. Вот почему, наверное, покидая этот город, я как бы бессознательно почувствовал не

сожаление, а освобождение,— и это несмотря на все его шедевры и несказуемое очарование, которым весь он овеян.

В Триест я приехал на пароходе, а там сразу сел в дилижанс до Граца. По пути я осмотрел великолепные и интересные сталактитовые пещеры Адельсберг, напоминающие подземный собор. Я пересек горы Каринтии, зарисовав их зубчатый абрис. Из Граца я проехал в Ольмюц, откуда уже по железной дороге прибыл в Вену, первый этап моего пребывания в Германии, в которой я не имел намерения задерживаться, желая сократить срок изгнания, удаляющий меня от материнского дома.

Вена город оживленный. По живости своего характера венцы больше напоминают французов, чем немцев: все они веселые, добродушные, жизнерадостные.

У меня не было никаких рекомендательных писем, и я не знал в Вене ни души. Сперва остановился в гостинице, с намерением как можно скорее найти более спокойную и менее дорогую квартиру в этом городе, где я должен был прожить несколько месяцев и постараться соразмерить мои расходы с моими средствами; один из моих спутников посоветовал мне поискать комнату с пансионом в какой-нибудь семье, что мне вскоре и удалось осуществить.

Мне ни за что не хотелось, чтобы моя мать лишала себя чего-нибудь для увеличения моих скромных сбережений, если появлялось малейшее искушение на произвольные траты, одно воспоминание о трудовой жизни моей матери останавливало меня от всякого соблазна. В мой бюджет входили квартира, стол и театр, который, естественно, я должен был посещать ради своих занятий. При известном порядке стипендии должно было хватить.

Первая опера, объявленная на афишах Венской оперы, была «Волшебная флейта» Моцарта. Я поспешил взять дешевое место на галерке. Как ни скромно оно было, я бы не уступил его ни за какие деньги.

Я впервые слышал изумительную партитуру «Волшебной флейты» и был в восторге. Дирижировал Отто Николаи. Роль Царицы ночи превосходно исполнила очень талантливая певица Хассельт-Барт, верховного жреца Зорастро пел очень известный артист Штаудигль, с отличной школой и превосходным голосом, которым он владел в совершенстве. Остальные роли были тоже тщательно исполнены, и я как сейчас помню голоса трех мальчиков, исполнявших роли трех духов.

Я послал директору мою карточку стипендиата и просил разрешения повидать его. Он пригласил меня на сцену, где представил артистам, и с той поры я был с ними в постоянных сношениях. Сначала дело шло туго, так как я не знал ни слова по-немецки, а большинство артистов говорили по-французски не лучше.

К счастью, я встретил на сцене одного из оркестрантов, говорившего по-французски, с которым Николаи меня тоже познакомил. Это был Леви, первая валторна, — отец Рихарда Леви, в то время четырнадцатилетнего ребенка, впоследствии занявшего место отца в Венской опере. Леви очень тепло меня встретил и просил меня бывать у него.

Вскоре мы подружились. В семье было еще трое детей: Карл — талантливый пианист и отличный композитор, второй сын Густав, ныне музыкальный издатель в Вене, и дочь Мелания, очаровательная девушка, вышедшая замуж за арфиста Пэриш Альварса.

После нескольких недель пребывания в Вене, я, при посредстве Леви, познакомился с графом Штокгаммером, оказавшим мне большие услуги. Он был президентом Филармонического общества. Леви, которому я проиграл мою римскую мессу, повел меня к графу и очень хвалил мое сочинение. Граф весьма любезно предложил исполнить ее в церкви св. Карла, с солистами, хором и оркестром филармонии. Выбрали день 14 сентября. По-видимому, произведение мое понравилось, так как граф Штокгаммер тут же предложил мне написать реквием для солистов, хора и оркестра и исполнить его в той же церкви в день поминовения умерших, 2 ноября.

Я с радостью согласился, хотя для выполнения этого заказа у меня было только шесть недель, и, чтобы быть готовым к сроку, приходилось работать без устали день и ночь. Не теряя ни минуты, сел я за работу, и реквием был закончен во время. Одной репетиции оказалось достаточно: все шло прекрасно благодаря общей музыкальной культуре, которую можно встретить только в Германии и которая доставляет такое удовольствие. Особенно меня поразила легкость, с какой ученики читали с листа, для них это было так же просто, как если бы дело шло о чтении на родном языке. Поэтому хор пел прекрасно. Среди солистов был великолепный бас Дракслер, тогда еще совсем молодой, он, наряду с Штаудиглем, исполнял первые басовые партии в Опере. Впоследствии Штаудигль сошел, говорят, с ума и умер, а заменивший его Дракслер пел еще двадцать пять лет спустя, в 1868 году, когда я снова приезжал в Вену на премьеру моей оперы «Ромео и Джульетта».

Незадолго до исполнения реквиема, Николай познакомил меня с Бекером, видным композитором,

писавшим исключительно камерную музыку. У него еженедельно собирались квартетные собрания. Первой скрипкой был Гольц, с которым интересно было познакомиться не только как с талантливым музыкантом, но и потому, что он был близок с Бетховеном. Бекер в то время был самым известным музыкальным критиком во всей Германии. Он прослушал мой реквием и написал очень хвалебную рецензию, крайне лестную для такого молодого человека, каким я был в то время. Он писал, что «сочинение это, хотя и принадлежит перу начинающего композитора, который еще ищет свой путь и свой стиль, но уже обнаруживает очень редкое в наше время величие замысла».

Сильно переутомившись этой большой работой, выполненной в несколько недель, я заболел тяжелой формой ангины с нарывом в горле. Боясь напугать мою мать, я написал конфиденциальное письмо своим дорогим друзьям Дегоф, жившим тогда в Париже, и рассказал им всю правду. Узнав, что я лежу больной в Вене, Дегоф, не теряя ни минуты, бросил жену и ребенка, бросил свои картины, которые приготавливал к Салону, и приехал ухаживать за мной.

В те времена на поездку из Парижа в Вену надо было потратить пять-шесть дней; был декабрь, и путешествие, вообще затруднительное в такое время года, для моего друга оказалось еще более тяжелым, так как он в дороге захворал и приехал в Вену, сам нуждаясь во врачебной помощи. Несмотря на это, он провел у моего изголовья двадцать два дня, с материнской заботливостью следя за малейшим моим движением, спал на полу, на матрасе. Вернулся в Париж он, только когда врач уверил его, что я на пути к полному выздоровлению.

Как редки такие друзья, и как я на этот счет был избалован судьбой.

Между тем, успех моего реквиема изменил план моего пребывания в Германии, так как я задержался в Вене. Граф Штокгаммер заказал мне от имени филармонии мессу а саррелла, которую должны были исполнить во время поста в той же церкви св. Карла, моего святого. Я не преминул воспользоваться новым случаем поупражняться, а главное, возможностью прослушать свое произведение, что очень редко и ценно в начале карьеры. Окончив мою вторую и последнюю работу в Вене, я сразу, через Прагу и Дрезден, отправился в Берлин. В Дрездене нельзя было не побывать в чудесном музее, заключавшем среди других шедевров знаменитую богородицу Гольбейна и изумительную Сикстинскую мадонну Рафаэля.

По приезде в Берлин, я поспешил нанести визит госпоже Хенцель, как условились о том в Риме. К несчастью, через три недели я снова серьезно заболел, на этот раз воспалением кишек. А я только что написал матери, что собираюсь в обратный путь и что мы, наконец, свидимся после более чем трехлетней разлуки.

Госпожа Хенцель немедленно прислала мне своего врача, ему я предъявил следующий ультиматум:

— Доктор, у меня в Париже мать, которая ждет не дожидается моего возвращения и теперь уже считает каждую минуту; если она узнает, что я не смог выехать по болезни, то способна сама приехать сюда и в дороге лишиться рассудка. Ей уже много лет, и мне необходимо найти какой-нибудь предлог и объяснить, что опоздаю, но очень ненадолго. Я вам даю пятнадцать дней, чтобы меня поставить на ноги или похоронить.

— Ладно, если вы согласны следовать моим указаниям, вы сможете выехать через пятнадцать дней.

Доктор сдержал слово, и через две недели я был вне опасности, а еще через двое суток поехал в Лейпциг к Мендельсону, к которому его сестра, госпожа Хенцель, дала мне рекомендательное письмо.

Мендельсон принял меня прекрасно. Говорю это умышленно, чтобы подчеркнуть любезность, с какой человек его значения принял меня, который для него был не более как ребенок или школьник. В течение четырех дней, что я провел в Лейпциге, Мендельсон занимался исключительно мной. Расспрашивал о моих занятиях и работе с самым искренним и живым участием, попросил меня сыграть мои последние опыты и наговорил мне много драгоценных слов похвалы и поощрения. Одной похвалой я особенно гордился и помню ее до сих пор. Я ему сыграл *Dies irae*¹ из моего венского реквиема. Указав на пятиголосный отрывок а сарпелла, Мендельсон сказал:

— Друг мой, под этим мог бы подписаться Керубини.

Такие слова, сказанные таким мастером, являются подлинной наградой, которой можно гордиться больше, чем всякими орденами.

Мендельсон был директором филармонического общества Гевандхауз. Концертный сезон уже кончился, но Мендельсон оказал мне исключительное внимание, собрав оркестр специально для меня. Он продирижировал своей прекрасной «Шотландской

¹ *Dies irae* (день гнева) — традиционная часть реквиема (заупокойной мессы), изображающая день страшного суда.

симфонией»¹ в ля миноре и подарил мне на память партитуру с дружеской надписью. Увы, вскоре подарок этот стал подлинной и драгоценной реликвией, — преждевременная смерть вырвала из нашей среды человека с таким прекрасным и обаятельным талантом. А шесть месяцев спустя после его смерти за ним последовала его обворожительная сестра, которой я был обязан знакомством с композитором.

Мендельсон не ограничил свою внимательность только концертом филармонического общества. Первоклассный органист, он пожелал познакомить меня с некоторыми из многочисленных и превосходных сочинений великого Себастьяна Баха, написанных для органа. Мендельсон приказал проверить и привести в порядок старый орган в церкви св. Фомы, на котором играл когда-то сам Бах. Мендельсон играл более двух часов, и передо мной раскрылись такие великолепия, о которых я и не подозревал, в довершение всего он подарил мне сборник мотетов Баха, перед которым он прямо-таки преклонялся, так как с детства был воспитан в духе его музыки и четырнадцати лет уже дирижировал и аккомпанировал наизусть его «Страстями» по Матфею².

Такова была любезность этого привлекательно-го человека, крупного артиста и большого композитора, которого смерть похитила в расцвете сил (38 лет) из среды восторженных поклонников, лишив их шедевров, которые он мог бы еще написать.

¹ Шотландской симфонией называется 3-я симфония Мендельсона, написанная под впечатлением от природы Шотландии.

² «Страсти по Матфею» И. С. Баха Мендельсон извлек из забвения и исполнил впервые в Берлине в 1829 г.

Странная судьба таланта, даже самого привлекательного! Только после смерти автора его восхитительные произведения стали излюбленными у абонентов Консерватории и снискали благосклонность той публики, которая раньше не хотела их и слушать.

После встречи с Мендельсоном я уже думал только об одном: как можно скорее вернуться в Париж, к матери. Я выехал из Лейпцига 18 мая 1843 года, семнадцать раз менял почтовую карету, из шести ночей четыре провел в экипаже и, наконец, 25 мая приехал в Париж, где меня ожидала новая жизнь. Брат встретил меня на почтовой станции, и мы вдвоем отправились домой.

IV

ВОЗВРАЩЕНИЕ

Три с половиной года отсутствия, недавняя болезнь и утомление после дороги настолько изменили черты моего лица, что мать меня не узнала. Правда, я начал отпускать бороду, но она была еще в столь зачаточном состоянии, что можно было сосчитать каждый волосок.

Во время моего отсутствия мать переехала с улицы Эперон на улицу Вано, в приходе Иностранных миссий. Приходская церковь находилась на углу улицы Бак и Бабилон. Здесь ожидала меня служба, на которой я провел несколько лет.

Аббат, кюре этого прихода, когда-то был священником в лицее Сен-Луи. (Здесь он занял место аббата Лекуртье.) Во время моего пребывания в Академии в Риме, аббат Дюмарсе написал мне,

приглашая, по возвращении в Париж, занять место органиста и регента в его приходе. Я согласился, но поставил свои условия: никаких советов, а тем более указаний ни от священника, ни от прихожан я получать не намерен. У меня свои собственные взгляды, чувства и суждения. Одним словом, я соглашался или быть «кюре от музыки», или ничем. Требование было радикальное. Мои условия были приняты, все должно было пойти, как по маслу. Но искоренить привычки трудно. Мой предшественник приучил добрых прихожан к репертуару прямо противоположному тому, который я привез из Рима и Германии. Обожая Палестрину и Баха, я должен был предать сожжению все, что здесь раньше боготворили.

• В моем распоряжении были более чем скромные средства. Помимо посредственного по качеству и ограниченного по своим возможностям органа, у меня еще были певцы: два баса, тенор и дискант; сам я был и регент, и органист, и певец, и композитор. Такие скромные средства меня очень связывали, но, с другой стороны, необходимость использовать их наилучшим способом пошла мне на пользу.

Сперва дело шло не плохо, но я чувствовал какой-то холодок и сдержанность со стороны прихожан и понимал, что не вполне снискал их расположение. Я не ошибся. В конце первого года моей службы, аббат Дюмарсе пригласил меня и сообщил доверительно, что ему пришлось выслушать жалобы и упреки от прихожан. Мосье такой-то или мадам такая-то находят, что музыкальная сторона несколько не развлекательна. Аббат поэтому попросил меня «изменить мой репертуар» и «пойти на уступки».

— Господин кюре, — ответил я, — вы помните

наш уговор! Я пришел сюда не для того, чтобы получать советы от прихожан, а для того чтобы постараться их чему-нибудь научить. Если мой репертуар им не подходит, — дело очень просто: я покину свой пост, вы пригласите моего предшественника, и все будут довольны. Ни на что другое я не пойду!

— Ну что ж! — сказал аббат, — хорошо, я согласен и принимаю вашу отставку.

Мы расстались наилучшими друзьями.

Я вернулся домой, но не прошло и получаса, как слуга священника позвонил у дверей.

— Что такое, Жан?

— Мосье, господин кюре хочет поговорить с вами.

— А!.. Хорошо, Жан, передайте, что я сейчас приду.

Священник возобновил наш разговор:

— Ну, дитя мое, вы, когда были у меня, приняли бесповоротное решение, но разве нет возможности договориться? Давайте обсудим вопрос спокойнее. Вы ведь выскочили отсюда, как бомба.

— Господин кюре, какой толк возобновлять наш спор? Я остаюсь при своем мнении. Если я буду принужден сносить замечания каждого встречного и поперечного, я буду связан по рукам и ногам. Либо я останусь, но при условии полной свободы действий, либо я уйду. Таков был наш уговор, и я не отступлюсь от него ни на йоту.

— О боже мой, что вы за ужасный человек!

Помолчав, кюре добавил:

— Ну, ладно, оставайтесь.

После второго разговора, он не затрагивал больше этой темы, предоставив мне полную свободу. Понемногу мои самые яростные противники становились моими горячими сторонниками. Впослед-

ствии эта симпатия прихожан отразилась на скромной оплате. Поступил я с жалованием в тысячу двести франков в год, что было не много, на второй год я получил прибавку в триста франков, на третий я получал тысячу восемьсот и на четвертый — две тысячи. Но я забежал вперед.

Мы с матерью жили в том же доме, что и юре. Здесь жил также еще один священник, старше меня на три года, мой бывший товарищ по лицу Сен-Луи — аббат Шарль Ге. Мы бы остались совершенно чуждыми друг другу или, во всяком случае, безразличными, если бы нас не сблизил общий интерес к музыке. У Шарля Ге, которому тогда было четырнадцать лет, были музыкальные способности, и он пел в хоре вторым дискантом. Кроме того, он был одним из самых блестящих учеников лицея. По окончании школы, я его года три не встречал. Увидел я его как-то в фойе Оперы, во время представления «Жидовки», сразу узнал и подошел к нему.

— Как, — это ты! — воскликнул он. — Что ты подделываешь?

— Пишу музыку.

— Не может быть? Я тоже. У кого ты занимаешься?

— У Рейха.

— Неужто! я тоже. Чудесно, надо будет свидеться.

Так возобновилась дружба, начавшаяся в школе и ставшая одной из самых нежных привязанностей в моей жизни.

Я относился к моему другу восторженно, признавая в нем существо высшего порядка, наделенное большими, чем я, способностями. В сочинениях его я находил признаки гениальности и с завистью думал о его будущем, к которому, по-види-

мому, он имел такое призвание. Я часто проводил вечера у него в доме, где мы много музицировали. Сестра его была прекрасной пианисткой, и мне удалось прослушать (помимо его собственных сочинений, которые исполнялись лишь в тесном кругу) некоторые трио Моцарта и Бетховена.

Однажды я получил от своего приятеля записку с приглашением посетить его, так как ему необходимо было сообщить мне интересную новость. Я подумал, что дело идет о женитьбе. Но когда я приехал, он объявил мне, что хочет стать священником. Тогда мне стало ясно, почему с некоторых пор стол его был завален фолиантами и объемистыми книгами. Я был тогда молод, и мне такой резкий перелом был непонятен, я пожалел, что он предпочитает жертвовать таким прекрасным будущим ради жизни, казавшейся мне столь мало заманчивой.

Мой приятель решил провести некоторое время в Риме и начать там свои занятия по богословию, я как раз получил Римскую премию и сам отправился на два года в Рим, где и встретился со своим другом, приехавшим за три месяца до меня. По возвращении моем из Германии, судьба еще больше нас сблизила, так как в Париже мы жили под одной кровлей.

В данное время аббат Ге уже священствует тридцать лет, он главный викарий епископа города Пуатье, своего близкого друга (позднее аббат Ге сам стал епископом в этом городе). Благодаря своим добродетелям и своим талантам оратора и писателя, он стал одним из самых видных представителей французского духовенства.

Я уже третий год исполнял должность регента, когда меня потянуло к священству. Помимо музыки я стал заниматься философией и богословием и

даже, надев рясу, в течение зимы посещал курсы теологии в семинарии Сен-Сюльпис.

Но я неправильно понял свои собственные наклонности и свое призвание. Вскоре я почувствовал, что не смогу жить без искусства и, скинув рясу, для которой вовсе не был создан, вернулся в мир. В этот период моей жизни я встретил друга, о котором считаю долгом упомянуть в рассказе о моей жизни.

Летом 1846 года аббаты Дюмарсе, Ге и я отправились для поправки здоровья на морские купанья в Трувиль. Там я едва не утонул, причем газеты не замедлили заинтересоваться этим случаем, и уже на другой день об этом появились заметки в парижских изданиях; к счастью, я успел известить брата, что избежал опасности, и он смог успокоить мать, показав ей мое письмо. А газеты писали без всяких обиняков: «тело принесли на носилках». Жизнь всегда опережает истину.

Когда мы жили на берегу моря, мы как-то на пляже встретили одного почтенного аббата и его воспитанника, мальчика лет двенадцати-тринадцати. Звали его Гастон де Бокур. У его матери, графини де Бокур было прекрасное поместье в нескольких лье от Трувиля, между Пон л'Эвек и Лизьё. Она любезно пригласила нас заехать к ней на возвратном пути в Париж.

Этот милый и очаровательный мальчик теперь симпатичнейший человек сорока трех лет и мой верный друг, его крепкая и верная дружба дала мне не только все, связанные с этим радости, но и доказательства горячей и верной преданности.

Я только что покинул место регента в церкви Иностранных миссий, когда разразилась Февральская революция 1848 года. Обязанности, которые я исполнял в течение четырех с половиной лет, бы-

ли мне очень полезны для моих музыкальных занятий, но была в них и отрицательная сторона — отсутствие перспективы для будущего и для карьеры. У композитора только один путь для создания себе имени: театр.

Там он ежедневно общается с публикой, он ежедневно и постоянно на виду.

Конечно, строго говоря, духовная и симфоническая музыка — музыка высшего порядка по сравнению с оперной, но в первом случае композитор имеет возможность общаться с публикой лишь в редких случаях, причем концертная публика не постоянная, как в театре. У оперного же композитора огромное разнообразие в выборе сюжетов и простор для выдумки и полета фантазии. Театр меня привлекал. Мне было около тридцати лет и не терпелось испробовать свои силы на этом новом поприще. Но необходимо было либретто, а мне не у кого было спросить его, надо было также найти директора театра, который бы заинтересовался мной и согласился заказать мне оперу. Я находился в тупике: никто не пойдет на это, зная, что я раньше писал духовную музыку и не имею театрального опыта.

Судьба послала мне человека, который меня выручил. Это был скрипач Зегерс, в то время дирижер Общества святой Цецилии, на улице Шоссе д'Антэн. На своих концертах он исполнил некоторые мои сочинения, и они имели успех. Зегерс был знаком с семейством Виардо; госпожа Виардо тогда была в зените славы и таланта — дело было в 1849 году, когда она только что с таким блеском создала роль Фидес в опере «Пророк» Мейербера. Госпожа Виардо приняла меня весьма благосклонно и попросила принести показать ей некоторые мои сочинения. Я, понятно, согласился с величай-

шей охотой и провел с ней несколько часов у фортепьяно. Прослушав внимательно мою музыку, артистка спросила:

— Господин Гуно, почему бы вам не написать оперу?

— Я не желаю ничего лучшего, но у меня нет либретто.

— Как? Вы не знаете никого, кто бы мог его написать?

— Боже мой, здесь вопрос не о возможности, а о желании! Я знаю, или, вернее, в детстве знал Эмиля Ожье, мы с ним играли в серсо в Люксембургском саду, но с тех пор он стал знаменит, у меня же нет влияния, и приятель детских лет не захочет возобновить игру, гораздо более рискованную, чем игра в серсо!

— Послушайте, — сказала госпожа Виардо, — идите к Ожье и скажите, что я буду петь главную партию в вашей опере, если он согласится написать либретто!

Я, понятно, не заставил себя упрашивать, а бросился к Ожье, который принял мое предложение с восторгом.

— Мадам Виардо! — воскликнул он, — да что вы говорите! Ну конечно, я согласен!

Директором Оперы в то время был Нестор Рокплан. Он принял во внимание просьбу госпожи Виардо, но согласился предоставить мне не весь вечер, а только часть его. Надо было, значит, подыскать сюжет, отвечающий трем главным условиям: 1) краткость; 2) серьезность; 3) с женской заглавной ролью. Выбор остановился на «Сафо». Но разучивать оперу могли начать только в будущем году; кроме того, Ожье должен был закончить большую пьесу, над которой тогда работал (речь шла, кажется, о «Диане» для Рашель).

Главное — мне уже было что-то обещано, и я мог ждать спокойно, хотя и с нетерпением.

К апрелю 1850 года Ожье закончил либретто «Сафо», и только что я намеревался засесть за работу, как нашу семью постигло большое горе. 2 апреля захворал мой брат, третьего я подписал договор с Рокпланом, обязуясь сделать партитуры оперы не позднее 30 сентября, то есть у меня было шесть месяцев, чтобы сочинить оперу в трех действиях (мой первый сценический опыт), а в ночь на шестое апреля мой брат испустил последний вздох. Это был страшный удар для моей старушки-матери и для всей нашей семьи!

После брата осталась вдова с двухлетним ребенком, она была беременна, и спустя семь месяцев, по странному совпадению, 2 ноября, в день поминовения усопших, в атмосфере горя и слез родилось еще одно маленькое существо. Смерть моего брата вызвала в нашей жизни ряд неотложных затруднений: надо было подумать об опеке над детьми, о передаче его конторы архитектора, где осталось множество незаконченных дел. Все последствия такого внезапного и непредвиденного несчастья в течение месяца потребовали моего непосредственного участия для защиты интересов и устройства жизни моей неутешной и убитой горем невестки. Вдобавок мать моя, пораженная этим страшным ударом, едва не лишилась рассудка. Всё кругом как будто сговорилось, чтобы не дать мне возможности заняться работой, для которой и без того у меня было мало времени.

Через месяц, однако, я мог подумать о своем сочинении, к которому надо было срочно приступить. Я известил о нашем горе госпожу Виардо, в то время гастролировавшую в Германии, и она сразу написала мне, уговаривая немедленно от-

правиться с матерью в поместье в Бри, принадлежавшее ей, там, как она писала, я найду необходимые мне одиночество и покой.

Я последовал ее совету и отправился туда с матерью, в поместье жила мать госпожи Виардо (госпожа Гарсиа, вдова знаменитого певца) в обществе сестры господина Виардо и старшей дочери, ставшей впоследствии госпожой Эрит, выдающейся музыкантшей и композитором. Там я также встретил знаменитого русского писателя Ивана Тургенева, очаровательного человека и близкого, верного друга семьи Виардо. Я немедленно принялся за работу. Но странная вещь! Пережив только что тяжелое потрясение, я полагал, что откликнусь прежде всего на грустные и патетические мотивы, а вышло как раз наоборот: меня привлекли и завладели мной яркие сцены. Должно быть, подавленное семейным горем, после многих дней, проведенных в слезах и рыданиях, все мое существо, в порыве реакции, так и рвалось к свободе.

Благодаря царствовавшему кругом покою, работа моя подвигалась скорее, чем я предполагал. После своих гастролей в Германии, госпожа Виардо поехала петь в Англию, откуда вернулась в начале сентября. К этому времени опера была уже почти закончена. Я поспешил познакомиться певицу с моим сочинением, так как ждал ее оценки с большим волнением. Она осталась довольна и в несколько дней настолько освоилась с партитурой, что почти всю ее могла играть на память. Мне никогда не приходилось видеть таких поразительных способностей, показавших всю степень изумительного дарования этой выдающейся музыкантши.

Первое представление «Сафо» состоялось 16 апреля 1851 года. Мне было почти тридцать два года. Нельзя было говорить об успехе, но тем не менее

дебют этот дал мне некоторую известность в артистической среде. Была еще неопытность в том, что называется чувством сцены, недостаточное знание драматических приемов, а также всех возможностей инструментовки. Но, с другой стороны, было наличие подлинного чувства, почти всегда верное чутье лирической стороны и стремление к благородному стилю. Финал первого акта произвел впечатление: его единодушно бисировали, я едва этому верил, хотя в ушах и звенели клики одобрения. Причем на следующих представлениях это повторилось. Второе действие понравилось меньше первого, несмотря на успех кантилены, спетой госпожой Виардо, и дуэта легкого характера, исполненного Бремоном и м-ль Пуансо. Третий акт произвел очень хорошее впечатление. Песня пастуха «Пощипывайте тимьян, мои козочки» была повторена, большой успех имели стансы Сафо «О моя бессмертная лира».

В роли пастуха дебютировал тенор Эме, превосходно спевший свою песню и прославившийся ею. Геймар и Марие исполняли роли Фаона и Альцея.

Мать моя, понятно, присутствовала на первом представлении. Проходя со сцены в зал, где она меня поджидала пока разойдется публика, я в кулуарах столкнулся с Берлиозом. У него на глазах были слезы. Я бросился его обнимать и сказал ему:

— Дорогой Берлиоз, пойдите показать ваши глаза моей матери: это лучшая рецензия, которую она прочтет о моем произведении.

Он последовал моей просьбе и, подойдя к матери, сказал:

— Я уже лет двадцать не испытывал такого волнения, как сегодня.

Берлиоз написал о «Сафо» рецензию, — без со-

мнения одну из самых лестных и высоких оценок, какие я имел честь и счастье получить за все время моей композиторской деятельности.

Контракт госпожи Виардо кончился, и после шести представлений «Сафо» ее заменила м-ль Массон, с которой опера прошла еще три раза.

Как правило, театральное представление, за некоторыми исключениями, всегда имеет у публики тот успех, который оно заслуживает. Успех этот является результатом такой совокупности различных элементов, что достаточно отсутствия одного из них, иногда даже второстепенного, чтобы поколебать и скомпрометировать впечатление от самых лучших его качеств (примеры этому многочисленны). Успех оперы зависит от многого: постановки, дивертисментов, декораций, костюмов и либретто! Публика хочет, чтобы зрелище ее интересовало и развлекало, было разнообразным! Бывает, что произведение, в некотором роде первоклассное, восторженно принимается артистами, а у публики не встречает расположения из-за отсутствия той «приправы», без которой сочинение неприемлемо для некоторой части публики, неспособной воспринимать чисто интеллектуально прекрасное.

Я вовсе не считаю, что «Сафо» зависела от этих соображений. Публика судит произведение, пользуясь своим неотъемлемым правом. Нельзя от нее требовать специальных знаний, необходимых для оценки технической стороны произведения. Но, в свою очередь, публика вправе ожидать и даже требовать от театрального представления, чтобы оно отвечало ее запросам и удовлетворяло ее инстинктам. Театральное представление не зависит только от качества формы и стиля, эти качества, несомненно, существенны и необходимы, — они должны оградить произведение от быстрого увядания: ведь

коса времени шадит лишь то, где есть следы красоты, но форма и стиль не единственные и не главные качества произведения, они лишь утверждают и укрепляют сценический успех, но не создают его.

Театральную публику можно уподобить динамометру, она судит о ценности произведения не с точки зрения вкуса, а только с точки зрения глубины страсти и степени душевного переживания, то есть по отличительным признакам драматического представления, отражающего чувства отдельного человека или коллектива. И публика и автор поэтому призваны обоюдно воспитывать свой артистический вкус, публика для автора есть критерий и утверждение Истины, тогда как автор призван ввести публику в стихию Красоты. Если не произвести такого разделения, то, мне кажется, невозможно объяснить странный феномен всегдашнего непостоянства публики, способной сегодня отказываться от того, чем она вчера увлекалась, и предавать анафеме то, что она завтра будет боготворить.

Нельзя говорить о большом успехе «Сафо», но были выгодные последствия для моей карьеры. Уже в день первого представления Понсар предложил мне написать музыку для хора в трагедии «Улисс», которую он предназначал для Комеди Франсез. Я тут же согласился, хотя пьесы не знал, но репутация автора «Лукреции», «Шарлотты Корде» и «Агнессы из Мерни» была гарантией достоинств произведения, в котором мне так любезно предложили сотрудничать.

Директором Комеди Франсез в то время был Уссе. Обычный состав труппы приходилось увеличить хором и добавочным оркестром.

Первое представление «Улисса» состоялось 18 июня 1852 года. За несколько дней до этого я женился на дочери Циммермана, профессора Кон-

серватории по классу фортепьяно. Среди его учеников были такие пианисты как Прюдан, Мармонтель, Горла, Лефевюр-Вели, Равина, Бизе и много других. Благодаря моей женитьбе я стал свояком молодого художника Эдгара Дюбюф, уже тогда с честью носившего фамилию своего отца, сын же его, Гийом Дюбюф обещает теперь блестяще поддержать семейные традиции.

Главные роли в «Улиссе» исполняли мадемуазель Жюдит, гг. Жофруа, Делоне, Мобан, мадемуазель Натали и другие. Музыкальная сторона состояла из четырнадцати хоровых номеров, соло для тенора, нескольких мелодраматических музыкальных интермедий и оркестрового вступления.

Мне посчастливилось преодолеть все трудности, и мое второе произведение заслужило похвалу артистов. Партитуре же повезло больше, чем «Сафо», которую ни один издатель не взял, на этот раз господы Эскюдье оказали мне честь и внимание и напечатали мой труд бесплатно.

«Улисс» прошел сорок раз. Моя мать, таким образом, была свидетельницей моего второго сценического опыта.

Хоровые номера в «Улиссе», по-моему, довольно верно выражают характер произведения, стиль достаточно самостоятельный, но еще заметно недостаточное умение пользоваться оркестром, хотя краски были инстинктивно довольно удачно найдены.

Вскоре после моей женитьбы я был назначен директором Орфеона¹ и классов пения в коммунальных школах Парижа. Учреждение это было основано г. Вильемом, и заменил его ученик г. Юбер, а я заменил последнего.

¹ Хоровое общество в Париже.

На этом месте я оставался восемь с половиной лет, и это имело благотворное влияние на мою музыкальную карьеру, так как все время приходилось дирижировать и иметь дело с хоровыми массами, соблюдая простой стиль в наиболее выигрышном для них звучании.

Моим третьим сценическим опытом была опера в пяти действиях — «Кровавая монахиня» — на текст Скриба и Жермена Делавиня. Нестору Рокплану, который все еще был директором Оперы, понравилась «Сафо», а ко мне он питал дружеские чувства, уверяя, что у меня тяготение к «крупной форме». Потому он и предложил мне написать для его театра оперу в пяти действиях. «Кровавая монахиня» была написана в 1852—53 годах, репетиции начались 18 октября 1853 года, несколько раз прерывались и снова возобновлялись, и первое представление, состоялось, наконец, 18 октября 1854 года, ровно через год после первой репетиции. Опера прошла всего одиннадцать раз, директором Оперы вместо Рокплана был назначен г. Кронье, заявивший, что не потерпит подобной «мерзости» на сцене своего театра, после чего произведение мое навсегда исчезло с афиш.

Я отчасти сожалел об этом. Прекрасные сборы не давали права прибегать к такой радикальной мере. Но известно, что порой бессмысленно стараться проникнуть в сокровенные причины директорских решений, отделяваясь разными предложениями, истинную причину скрывают. Не знаю, могла ли «Кровавая монахиня» рассчитывать на длительный успех — думаю, что нет, но нельзя сказать, чтобы в опере не было эффектных мест (некоторые же были прямо захватывающими), однако, в целом, сюжет был мрачный, чересчур перегружен фантастикой, совершенно нереалистический, а по-

тому и лишенный драматического интереса, который всегда покоится на реальном или, во всяком случае, на правдоподобном. В этом сочинении я, на мой взгляд, выказал серьезный прогресс в умении владеть оркестром, некоторые страницы инструментованы уже уверенной рукой, были места колоритные: как, например, песня Петра Отшельника с хором о Крестовом походе в первом действии; симфоническое вступление «Руины» и марш Призраков — во втором; каватина тенора и его дуэт с Монахиней — в третьем.

Главными исполнителями были мадемуазель Вертхаймбер и Пуансо, гг. Геймар, Депассио и Мерли.

После этой неудачи я в утешение написал симфонию (№ 1 в ре мажоре) для Общества молодых музыкантов, только что основанного Падлу, дававшего концерты в зале Герц на улице Победы¹. Так как симфония имела успех, я написал для того же общества вторую (№ 2 в ми-бемоль мажоре), тоже прошедшую с успехом. Тогда же я сочинил торжественную мессу св. Цецилии. В первый раз она была исполнена Товариществом музыкантов в церкви Сент-Эсташ 22 ноября 1855 года, имела успех и была несколько раз повторена. Я ее посвятил памяти моего тестя Циммермана, скончавшегося 29 октября 1853 года.

6 августа 1855 года нашу семью постигло новое горе — умерла старшая сестра моей жены Джульетта, супруга Эдуарда Дюбюфа. Она обладала рядом привлекательных черт и, кроме того, исключительным талантом скульптора и пианистки.

¹ Имеются в виду концерты артистов Консерватории, основанные французским дирижером Падлу в 1851 г.

Краткая надгробная надпись гласила: «Доброта, ум, талант». Надпись эта была столь же заслуженна, сколь красноречива, и в немногих словах выражала как похвалу этой женщине, так и сожаление о той, чье очарование непреодолимо покоряло всех ее знавших.

Большую часть времени я отдавал директорству Орфеона: я написал ряд хоровых произведений для хоровых собраний этого общества, из которых некоторые обратили на себя внимание, между прочим две мессы — одна была исполнена под моим управлением в церкви Сен-Жермен л'Оксеруа в Париже 12 июня 1853 года. Во время одного из ежегодных собраний Орфеона жена родила сына. Это было в воскресенье 8 июня 1856 года. (Три года ранее, мы имели несчастье потерять первого ребенка, девочку, мертворожденную.) Когда я утром уходил на собрание Орфеона, у жены моей хватило сил скрыть от меня, что она почувствовала первые боли, когда я вернулся домой — сын уже родился.

Появление на свет этого долгожданного ребенка было для нас радостью и праздником: к счастью, он остался жить, ему теперь двадцать один год, и он намеревается посвятить себя живописи.

После «Кровавой монахини» я пока не писал ничего для сцены, сочинил только небольшую ораторию «Товий», которую Жорж Хайнл, в то время дирижер Большого театра в Лионе, заказал мне для одного из своих ежегодных бенефисов. На мой взгляд, сочинение это не лишено некоторых качеств: есть чувство и выражение, успех имели довольно трогательная ария молодого Товия и несколько других мест, довольно патетичных.

В 1856 году я познакомился с Жюлем Барбье

и Мишелем Карре. Я предложил им сотрудничать со мной и дать мне либретто, на что они охотно согласились.

Первый сюжет, на который я обратил внимание, был «Фауст». Мысль им чрезвычайно понравилась, мы отправились к г. Карвалью, в то время директору оперного театра на бульваре Тампль. Он только что поставил «Королеву Топаз» Виктора Массе, в котором госпожа Миолан-Карвалью имела очень большой успех.

Карвалью одобрил наш проект, и мои сотрудники сразу взялись за дело. Я успел уже закончить около половины оперы, когда г. Карвалью сообщил мне, что театр Порт-Сен-Мартен готовит большую мелодраму под названием «Фауст» и что это обстоятельство спутало ему все карты. Он был совершенно прав, считая, что мы не успеем поставить оперу до постановки Порт-Сен-Мартен, с другой стороны, — с точки зрения успеха, как говорил он, неосмотрительно было бы вступать в соревнование на один и тот же сюжет с театром, куда будет стекаться весь Париж смотреть роскошную постановку как раз в момент появления на свет нашего произведения.

Карвалью просил нас подыскать другой сюжет, но неудача была так неожиданна, что в течение восьми дней я никак не мог переключиться ни на какую другую работу.

В конце концов, г. Карвалью попросил меня написать комическую оперу на какой-нибудь сюжет Мольера. Таково было происхождение «Лекаря поневоле», первое представление которого состоялось в Оперном театре 15 января 1858 года, в день рождения Мольера. Когда было объявлено комическое произведение, написанное композитором, который в первых трех своих опытах выказывал, по-видимо-

му, совершенно другие тенденции, то публика начала предсказывать провал. Но опасения — а быть может и надежды — не оправдались. «Лекарь поневоле» был «поневоле» первым успехом у публики. Радость эта, к сожалению, была омрачена кончиной моей матери. Она давно уже болела, за два года до смерти совершенно ослепла; умерла она на другой день после премьеры, 16 января 1858 года, семидесяти семи с половиной лет. Я был лишен возможности скрасить ее последние дни успехом своего творчества, который мог стать ей наградой за жизнь, целиком посвященную будущности ее детей! Надеюсь, по крайней мере, что она умерла с сознанием и верой, что ее заботы не были бесплодны и что жертвы ее будут благословенны.

«Лекарь поневоле» выдержал около ста представлений подряд. Опера была поставлена очень тщательно, по просьбе директора, артист Комеди Франсез Го любезно согласился дать артистам свои ценные указания относительно традиционной постановки и диалогов. Главную партию Сганареля создал Мейе, баритон. Он имел большой успех как певец и как актер. Остальные мужские роли исполняли Жирардо, Вартель, Фроман и Лесаж (последних потом заменили Потель и Габриель), которые прекрасно справились с задачей. Две главные женские роли исполнили мадемуазель Февр и Жирар — обе были полны веселья и огня. Мое первое комическое произведение было написано в легком жанре, по типу итальянской оперы-буффа. В некоторых местах я старался воспроизвести стиль Люлли, но в целом сочинение было написано современным языком и в традициях французской школы. Наибольший успех выпал на долю «Песенки голубей-Бормотунов», превосходно исполненную Мейе и всегда бисированную; трио в сцене избиения;

Секстет сцены консультации; Фаблио (Побасенка); Сцена совещания крестьян и дуэт Сганареля и кормилицы¹.

Между тем, состоялось первое представление «Фауста» в театре Порт-Сен-Мартен, но даже роскошная постановка не смогла обеспечить этой мелодраме длительного успеха. Тогда г. Карвальо вернулся к нашему первоначальному проекту, и я немедленно принялся заканчивать произведение, прерванное ради «Лекаря».

Репетиции «Фауста» начались в сентябре 1858 года. Перед отъездом на каникулы в Швейцарию (туда я поехал с женой и двухлетним сыном), я в фойе театра проиграл оперу г. Карвальо. Роли еще не были распределены, и он просил разрешить его жене, жившей напротив театра, присутствовать на прослушивании. Партия Маргариты произвела на нее такое впечатление, что директор обратился ко мне с просьбой отдать ей эту роль. Дело было улажено, и будущее показало, что выбор этот был подлинной находкой.

При разучивании «Фауста» мы натолкнулись на некоторые затруднения. Ответственная и большая партия Фауста оказалась не под силу тенору, которому она была поручена, хотя он и обладал очаровательным голосом и приятной внешностью. За несколько дней до первого представления пришлось искать заместителя, обратились к Барбо, который в то время был без ангажемента. Он за месяц выучил партию, и опера увидела свет рампы 19 марта 1859 года.

«Фауст» не имел ошеломляющего успеха, тем не менее, это пока что мое самое удачное сцени-

¹ Гуно здесь перечисляет отдельные номера и сцены из комической оперы «Лекарь поневоле».

ческое произведение. Значит ли это также, что это моя лучшая опера? Трудно сказать, — во всяком случае, я нахожу в этом подтверждение ранее высказанной мной мысли о причинах успеха, а именно, что он скорее является результатом счастливового стечения элементов и благоприятных обстоятельств, чем доказательством и мерилем подлинной ценности произведения. Одобрение публики завоевывается сперва внешней стороной спектакля, а потом уж поддерживается и укрепляется его внутренними качествами. Для того чтобы понять и усвоить всю совокупность деталей, составляющих драму, требуется некоторое время.

Сценическое искусство подобно искусству портретиста: оно должно обрисовать характеры, как художник рисует лицо и позу, оно обязано воспринять и зафиксировать все черты, все едва заметные изменения, совокупность которых придает физиономии то, что мы называем личностью. Таковы бессмертные произведения Шекспира: «Гамлет», «Ричард III», «Отелло», «Леди Макбет», они настолько похожи на изображаемый тип, что мы их воспринимаем как живую реальность и потому вполне справедливо именуем творениями. Оперная музыка подчиняется тем же законам, вне которых она не существует. Цель ее — создавать образы. Но если живопись воспринимается непосредственно нашим умом, музыку мы воспринимаем лишь постепенно, вот почему первые впечатления бывают столь ошибочны.

Ни одно из моих сочинений, написанных до «Фауста», не предвещало партитуры в этом жанре, ни одно не могло, так сказать, подготовить публику. В этом отношении «Фауст» был неожиданностью. Сюрпризом было и исполнение. Госпожа Карвальо, понятно, и до роли Маргариты выказала свои за-

мечательные качества исполнительницы высокого стиля, что и поставило ее в ряды первых певиц нашего времени. Но ни одна роль не давала ей возможности раскрыть все необыкновенные стороны ее таланта, такого утонченного и уверенного, в особенности его лирическую и патетическую стороны. Все это обнаружила роль Маргариты, которая окончательно установила репутацию артистки. В этой партии, одной из самых славных в ее блестящей карьере, госпожа Карвальо производила неизгладимое впечатление. Барбо с большим музыкальным вкусом исполнил трудную роль Фауста. Баланке, создавший партию Мефистофеля, был умный актер, и его игра, внешность и голос великолепно подходили для исполнения этой фантастической и дьявольской личности, хотя он и переигрывал немного, в смысле мимики и иронии, но имел большой успех. Небольшая роль Зибеля и партия Валентина были вполне прилично исполнены м-ль Фавр и г. Рейналь.

Что касается самой партитуры, она подверглась довольно строгой критике, чтобы у меня могли оставаться надежды на успех...

оуо

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН¹

- Адан Луи (1758—1848) — профессор фортепьянной игры в Парижской консерватории. 16
- Адан Адольф (1803—1856) — французский композитор, автор комических опер и балетов; сын Луи Адана. 16
- Баланже. 107
- Баллю. 64
- Барбо. 105, 106
- Барбье Жюль (1825—1901) — совместно с Мишелем Карре автор многих либретто французских опер. 7, 102
- Бафо — доктор. 25
- Бах Иоганн Себастьян (1685—1750). 17, 42, 43, 72, 85, 87
- Бекер — австрийский композитор и музыкальный критик. 81, 82
- Беллини Винченцо (1801—1835) — итальянский оперный композитор. 62
- Берлиоз Гектор (1803—1869) — французский композитор романтического направления. 3, 96
- Бертон Анри Монтан (1767—1844) — французский оперный композитор, профессор Парижской консерватории, член Академии. 43

¹ Указатель имен составил Б. В. Левик.

Бетховен Людвиг ван (1770—1827). 17, 39, 52, 55, 90
Бизе Жорж (1838—1875). 8, 64, 99
Бланшар Октав. 64
Бодри. 64
Бокур де, графиня. 91
Бокур Гастон де. 91
Бомон, семейство. 24
Бомон Эдуард. 24
Бремон. 96
Бриссе. 64
Буске Жорж. 64, 69
Бютюр. 64

Вагнер Рихард (1813—1883). 3, 9
Вартель Пьер Франсуа (1806—1882) — французский певец
(тенор) и вокальный педагог. 25, 104
Вебер Карл Мария (1786—1826). 66
Верне Жозеф (1714—1789) — французский живописец-пейза-
жист. 18
Верне Карл (1758—1835) — французский живописец-бата-
лист; сын и ученик Жозефа Верне. 18
Верне Орас (1789—1863) — французский живописец-баталист;
сын и ученик Карла Верне. 18
Вертхаймбер — певица, солистка Парижской Оперы. 101
Виардо (урожденная Гарсиа) Мишель Полина (1821—1910) —
французская певица (меццо-сопрано), педагог, компози-
тор; друг И. С. Тургенева. 71, 72, 92, 93, 94, 95, 96, 97
Виардо Луи — директор Итальянской оперы, муж Полины
Виардо. 71
Вильем. 99
Виньи Альфред де (1797—1863) — французский поэт. 9
Вотье. 45, 47
Габенек Франсуа Антуан (1781—1849) — французский дири-
жер; основатель Концертов Консерватории в Париже
(1828). Провел полный цикл симфоний Бетховена. 39

- Габриель. 104
- Гайдн Иозеф (1732—1809). 17, 52
- Галевн Жак Франсуа Фроманталь (1799—1862) — французский оперный композитор, профессор Парижской консерватории. 42, 43
- Гале-Дабо. 26, 27
- Галле — доктор. 25
- Галль. 45
- Ганзер — аббат. 27, 29
- Гарсиа Полина — см.: Виардо Полина
- Ге Шарль — аббат. 89, 90, 91
- Геймар. 96, 101
- Герен. 18
- Гете Иоганн Вольфганг (1749—1832) — немецкий поэт, писатель, ученый. 4, 6
- Гильом. 64
- Глинка Михаил Иванович (1804—1857). 3
- Глюк Кристоф Виллибальд (1714—1787) — композитор, совершивший оперную реформу. 52, 54, 62
- Го — артист Комеди Франсез. 104
- Годде. 64
- Гольбейн Ганс, Младший (1497—1543) — немецкий живописец и график эпохи Возрождения, работавший в Швейцарии и Англии. 83
- Гольц Карл (1798—1858) — венский скрипач и дирижер, был доверенным Бетховена в последние годы его жизни. 82
- Гомер (между XII и VIII вв. до н. э.) — легендарный поэт Древней Греции, автор «Иллиады» и «Одиссеи». 58
- Горла. 99
- Гретри Андре Эрнест Модест (1741—1813) — французский композитор, классик комической оперы. 3
- Гро. 18
- Грюйер. 45
- Гульельми Пьетро (1727—1804) — итальянский оперный композитор. 8

- Гульмандель Николаус Иозеф (1751—1823) — немецкий пианист (играл также на скрипке) и педагог. 17
- Гуно Виктория (урожденная Лемашуа), госпожа (1780—1858) — мать Ш. Гуно. 6, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 49, 67, 68, 69, 75, 79, 83, 86, 89, 94, 96, 99, 104
- Гуно Луи Урбан (1807—1850) — брат Ш. Гуно. 23, 24, 25, 30, 45, 47, 68, 75, 86, 91, 94
- Гуно Франсуа Луи (1758—1823) — французский художник, отец Ш. Гуно. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 49
- Гюйо. 45
- Давид Фелисьен (1810—1876) — французский композитор, член Института Франции. 8
- Далейрак Никола (1753—1809) — французский оперный композитор. 8
- Дегоф, семья. 51
- Дегоф Александр. 51, 52, 82
- Дейуа Эжен. 41
- Делавинь Жермен. 100
- Делакурте Альбер. 41
- Делоне. 99
- Дельпеш. 20
- Демидов. 63
- Демон — хранитель Луврского музея. 19
- Депассио. 101
- Джотто (1266 или 1276—1337) — итальянский живописец. 76
- Джюльетта — сестра жены Гуно, супруга Эдуарда Дюбюфа. 101
- Диебольт. 64
- Дич — регент церкви Сент-Эсташ. 46
- Доницетти Гаэтано (1797—1848) — итальянский оперный композитор. 62
- Дракслер — австрийский певец (бас). 81
- Друз. 18
- Дюбюф Гийом. 99

- Дюбюф Эдгар. 99
- Дюкро де Сикст Октав. 41
- Дюмарсе — аббат. 86, 87, 88, 91
- Дюпре Жильбер Луи (1806—1896) — французский певец (тенор). 26
- Дюссек (Дусик) Иоганн Владислав (1760—1812) — чешский пианист и композитор. 17
- Жадэн Луи Эммануэль (1768—1853) — французский композитор, пианист и дирижер. 23
- Жерар Анри Филипп (1763—1848) — профессор пения в Парижской консерватории. 18
- Жирар. 104
- Жирардо. 104
- Жироде. 18
- Жофруа. 99
- Жюдит, м-ль. 99
- Зегерс Франсуа Жан Батист (1801—1881) — французский скрипач и дирижер. 92
- Кабанель. 64
- Кавелье. 64
- Карвальо (Миолан) Каролина (1827—1895) — французская оперная певица (сопрано). 103, 105, 106, 107
- Карвальо Леон (1825—1897) — директор Лирического театра, а затем Комической оперы в Париже; муж Каролины Карвальо. 103, 105
- Карре Мишель — оперный либреттист. 7, 103
- Карл X (1757—1836) — король Франции. Свергнут в дни июльской революции 1830 года. 24
- Керубини Луиджи (1760—1842) — французский композитор (итальянец по происхождению), автор большого количества опер, инструментальных и вокальных произведений; директор Парижской консерватории. 35, 42, 43, 55, 84

- Клементи Муцио (1746 или 1752—1832) — пианист, композитор и педагог; глава английской пианистической школы (итальянец по происхождению). 17
- Корнель Пьер (1616—1684) — французский драматург. 9
- Кронье. 100
- Лаблаш Луиджи (1794—1858) — итальянский певец (бас). 30, 31
- Ламартин Альфонс де (1791—1869) — французский поэт-романтик, историк и политический деятель — член временного правительства во Франции после февральской революции 1848 года. 51
- Лафонтен Жан де (1621—1695) — французский баснописец. 45
- Лебуи. 64
- Леви, отец — валторнист Венского оперного оркестра. 80, 81
- Леви Густав — музыкальный издатель в Вене. 80
- Леви Карл — пианист и композитор. 80
- Леви Мелания. 80
- Леви Рихард — валторнист Венского оперного оркестра. 80
- Лекуртье — аббат. 86
- Лемашуа Виктория — см.: Гуно, госпожа
- Леонардо да Винчи (1452—1519) — итальянский художник эпохи Возрождения. 38
- Леписье. 18
- Лесаж. 104
- Лесюер Жан Франсуа (1760—1837) — французский композитор, дирижер и писатель, учитель Берлиоза. Особенно прославился в годы Французской буржуазной революции 1789—1793 гг. 43, 44, 46
- Летелье. 26
- Лефевюр-Вели Луи (1817—1869) — французский композитор и органист. 99
- Лефюель. 45, 47, 64
- Лиe. 29
- Луи-Филипп (1773—1850) — король Франции, свергнутый февральской революцией 1848 года. 24, 68

- Людовик XVIII — король Франции (1814—1824) после падения Наполеона. 24
- Люлли Жан Батист (1632—1687) — французский композитор (итальянец по происхождению), автор многочисленных опер и балетов, основоположник французской «лирической трагедии». 54, 55, 62, 104
- Люшенуа. 14
- Мазаччо Томмазо ди Джованни ди Симоне Гвиди (1401—1428) — итальянский художник эпохи Возрождения. 56
- Майар Луи Эме (1817—1871) — французский оперный композитор. 64
- Малибран Мария Фелисита (1808—1836) — французская певица (контральто) и педагог; сестра Полины Виардо. 30, 31, 71, 72
- Мантень Андреа (1431—1506) — итальянский художник эпохи Возрождения. 76
- Марие. 96
- Марс, м-ль. 14
- Мармонтель Антуан Франсуа (1816—1898) — французский пианист и композитор, профессор Парижской консерватории. 99
- Масон, м-ль. 97
- Массе Виктор (1822—1884) — французский оперный композитор. 8, 64, 103
- Массне Жюль (1842—1912) — французский оперный композитор. 4, 64
- Мегюль Этьен Никола (1763—1817) — французский оперный композитор, один из музыкальных деятелей эпохи французской буржуазной революции. 1789—1793 гг. 33
- Мейе — французский певец (баритон). 104
- Мейербер Джакомо (1791—1864) — оперный композитор, пианист и дирижер, в его творчестве окончательно сложился тип большой оперы. 7, 92
- Мендельсон-Бартольди Феликс (1809—1847) — немецкий композитор, дирижер и пианист. 72, 84, 85, 86

- Меркаданте Джузеппе Саверио (1795—1870) — итальянский оперный композитор. 62
- Мерли. 101
- Микеланджело (1475—1564) — итальянский художник эпохи Возрождения. 5, 38, 57, 58, 59, 60, 70, 71, 75, 76
- Миолан-Карвальо — см.: Карвальо Каролина
- Мистраль Фредерик (1830—1914) — провансальский поэт. 8
- Мобан. 99
- Мольер Жан Батист Поклен (1622—1673) — французский драматург-комедиограф. 103
- Монпу Ипполит (1804—1841) — французский композитор-дилетант и пианист-аккомпаниатор. 29
- Мортемар. 14
- Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791). 17, 32, 37, 38, 43, 52, 55, 62, 73, 80, 90
- Натали, м-ль. 99
- Нерваль Жерар де (1808—1855) — французский поэт и переводчик. 7
- Николаи Отто (1810—1849) — немецкий композитор и дирижер, автор популярной оперы «Виндзорские проказницы». 80, 81
- Нурри Адольф (1802—1839) — французский певец (тенор) — с 1821 по 1837 год пел в Опере; педагог, композитор. 25
- Овидий Публий Назон (43 до н. э.— 17 н. э.) — древнеримский поэт. 7
- Ожье Эмиль (1820—1889) — французский драматург-сатирик. 51, 68, 93, 94
- Орлеанский, герцог. 63
- Падлу Жюль Этьен (1819—1887) — французский дирижер. 101
- Палестрина Джованни Пьерлуиджи (1526—1594) — итальянский композитор, глава римской полифонической школы. 5, 42, 43, 57, 58, 87

- Папети. 64
- Пасторе Амадей де. 64
- Паэр Фердинандо (1771—1839) — итальянский композитор, с 1812 по 1827 год дирижер Итальянской оперы в Париже, профессор Парижской консерватории. 44
- Пилс. 64
- Понсар. 98
- Потель. 104
- Прюдан Эмиль (1817—1863) — французский пианист и фортепьянный композитор. 99
- Пуансо, м-ль. 96, 101
- Пуарсон. 30, 32, 33, 34, 47
- Пуриш-Альварс Элиас (1808—1849) — английский арфист-виртуоз, пианист и композитор. 80
- Равина Жан Анри (1818—1906) — французский пианист и фортепьянный композитор. 99
- Рафаэль Санти (1483—1520) — итальянский художник эпохи Возрождения. 5, 38, 70, 71, 83
- Рашель Элиза (1821—1858) — выдающаяся французская трагическая актриса. 93
- Рейналь. 107
- Рейха Антон, Антонин (1770—1836) — композитор (чех по происхождению), дирижер и педагог; профессор композиции в Парижской консерватории. 34, 35, 36, 37, 42, 89
- Ренье Адольф. 27, 41
- Рёс де. 26
- Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908). 3
- Роберж — преподаватель лицея Сен-Луи. 40, 41
- Рокплан Нестор (1804—1870) — французский театральный и литературный деятель, директор Оперы (1849—1854). 93, 94, 100
- Россини Джоаккино Антонио (1792—1868). 30, 32, 38, 55, 62, 72
- Рубини Джованни Баттиста (1795—1854) — итальянский певец (тенор). 30, 31

Руссо — регент церкви Версальского дворца. 24

Сегюр Гатон де — епископ. 64

Сен-Ламбер. 14

Скриб Эжен (1791—1861) — французский драматург и либреттист. 7, 100

Собинов Леонид Витальевич (1872—1934) — певец (лирический тенор), солист Большого театра в Москве (с 1872 г.). 9

Софокл (ок. 497—406 до н. э.) — древнегреческий драматург. 52

Тамбурини Антонио (1800—1876) — итальянский певец (баритон). 31

Тома Амбруаз (1811—1896) — французский оперный композитор. 4, 64

Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883). 95

Удето. 14

Уссе. 98

Фавр. 104, 107

Февр, м-ль. 104

Фидий (V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор. 58

Фландрен Ипполит. 64

Фландрен Павел. 52

Фроман. 104

Хассельт-Барт Анна Мария Вильгельмина (1812—1897) — певица (колоратурное сопрано), голландка по происхождению. 80

Хайнл Франсуа Жорж (1807—1873) — французский виолончелист, дирижер. 102

- Хенцель Фанни (1805—1847) — пианистка, сестра Мендельсона. 72, 83, 84
- Циммерман Пьер Жозеф (1785—1853) — профессор фортепьяно в Парижской консерватории. 98, 101
- Цингарелли Никола Антонио (1752—1837) — итальянский оперный композитор. 8
- Чайковский Петр Ильич (1840—1893). 9
- Шекспир Уильям (1564—1616). 4, 8, 106
- Шнец. 74
- Шорон Александр Этьен (1772—1834) — французский музыкальный теоретик, педагог, композитор, основатель «Школы классической и духовной музыки». 23, 25, 26, 29
- Штаудигль Иозеф (1807—1861) — австрийский певец (бас). 80, 81
- Штейбельт Даниэль (1765—1823) — французский пианист-виртуоз и композитор. 8, 17
- Штокгаммер, граф 81
- Эбер. 45, 57, 64, 83
- Эврипид (ок. 480—406 до н. э.) — древнегреческий драматург. 52
- Эзе — бабушка Ш. Гуно. 14
- Эме — французский певец (тенор). 96
- Энгр, госпожа. 55
- Энгр Жан Огюст Доминик (1780—1867) — французский художник-живописец. 5, 21, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 62, 63, 72, 73, 74
- Эрбувиль. 14
- Эрит. 95
- Эскюдье, братья Мари (1819—1880) и Леон (1821—1881) — французские музыкальные критики и журналисты. 7, 99
- Эсхил (525—456 до н. э.) — древнегреческий драматург. 52
- Юбер. 99

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Вступительная статья</i>	3
Предисловие	13
I. Детство	14
II. Италия	47
III. Германия	75
IV. Возвращение	86
<i>Указатель имен</i>	108

Шарль Гуно

ВОСПОМИНАНИЯ АРТИСТА

Редактор И. Прудникова
Техн. редактор В. Кичоровская
Художник А. Радищев
Худож. редактор В. Терещенко

Подписано к печати 2/III 1962 г. А 01683.
Форм. бум. $70 \times 108 \frac{1}{32}$. Бум. л.—1,875.
Печ. л.—5,1. Уч.-изд. л.—4,92.
Тираж 30 000 экз. Заказ 3121

Московская типография № 6
Мосгорсовнархоза