

ОТ РЕДАКЦИИ

В «Издательстве Ольги Морозовой» выходит книга «Рука красильщика». Эта книга шла к русскому читателю двадцать с лишним лет — с момента, когда в России вышел первый сборник эссе Уистена Хью Одена (1998).

«Рука красильщика» — итог литературной жизни крупнейшего английского поэта и мыслителя XX века. С высоты своего опыта он составляет книгу, в которой размышляет об искусстве и жизни, красоте и истине, поэзии и правде, «я» и «эго», чтении и письме, ремесле и вдохновении. Его литературные наблюдения догматичны, но какое это наслаждение — следить за ходом мысли убежденного поэта и философа! И разве не иллюзия догмы показывает мировую классику в неожиданно истинном свете? Почему герой Кафки — человек без «я»? Что сближает детектив и греческую трагедию? За что мы любим Фальстафа? Почему в основе трагедий Шекспира лежит миф о нераскаявшемся разбойнике, а рифмованный стих отличается от свободного, как ваяние от лепки?

Предлагаем вашему вниманию одно из эссе, вошедших в книгу, — о музыке.

Уи ст ен Хью Оге н

ЗАМЕТКИ О МУЗЫКЕ И ОПЕРЕ

Опера состоит из значимых ситуаций, выстроенных в искусственном порядке.

Иоганн Вольфганг Гете

Пение сродни чуду: это владение тем, что обычно служит простому самолюбванию.

Гуго фон Гофмансталь

В чем суть музыки? Что, как сказал бы Платон, она отображает? Она отображает наше чувство времени в его двойственности — цикличности, свойственной естественным процессам, с одной стороны, и исторической новизне, творимой осознанным выбором — с другой. И все развитие музыки как искусства основывается на осознании того, что эти аспекты различны и что выбор, как нечто доступное лишь человеку, важнее повторения. Посмотрим на то, как одна нота следует за другой. Это тоже проявление выбора — каждая нота влечет за собой последующую, но влечет не в научном смысле, вынуждая ее возникнуть непременно, а в историческом — вызывая, провоцируя ее появление. Хорошая мелодия — это самопроизвольная история, она совершенно свободна, и в то же время она — осмысленное целое, а не случайная последовательность нот.

Музыка как искусство, музыка, осознающая свою истинную природу, принадлежит только западной цивилизации и сформировалась лишь в последние четыре или пять сотен лет. Музыка других культур и прежних веков соотносится с этой музыкой так же, как заклинания шаманов с искусством поэзии. Примитивное заклинание может являться поэзией, но оно этого не знает и к этому не стремится. Таким образом, в любой музыке кроме западной, история присутствует лишь неявно, назначение такой музыки — сопровождать стихи или движения ритмическим аккомпанементом. Лишь на западе напев стал песней.

Греки, которым не доставало исторического сознания, в своих теориях музыки пытались связать ее с чистым бытием, но становление

музыки как чего-то отдельного и безусловного отражено в их учениях о гармонии, в которых математика становится нумерологией и один напев ценится выше другого.

Западная музыка обрела самосознание, когда она усвоила тактовый размер, баррэ и стук метронома. Вне естественного или циклического времени, лишённого какой бы то ни было исторической заданности, сами ноты не могли бы быть столь последовательными (историчными).

В примитивной пра-музыке, главную роль играли ударные инструменты, лучше всего воспроизводящие ритмические повторы, но не способные к мелодии, а значит, менее всего пригодные для выражения новизны.

Самые захватывающие ритмы кажутся нам неожиданными и сложными, в то время как самые прекрасные мелодии — простыми и неотвратимыми.

Музыка не может имитировать природу — музыкальный вихрь всегда подобен ярости Зевса.

Словесное искусство, такое, как поэзия, — созерцательно, оно остаётся навливающимся, чтобы что-то осознать. Музыка же сиюминутна — она продолжает воплощаться. Но и поэзия, и музыка активны, они настаивают на остановке или продолжении. Пассивная созерцательность — это живопись, пассивная сиюминутность — кинематограф. Визуальный мир — это мир, который дается весь сразу, мир, где правит судьба и нельзя отличить осознанное действие от рефлекторного. Свобода выбора лежит не в том мире, который мы видим, а в нашей способности самим выбирать, куда смотреть, — и смотреть ли вообще.

Музыка — это опыт, противоположный чистому хотению и субъективности (тот факт, что мы не можем захотеть — и перестать слышать, как бы лишает нас выбора). Поэтому музыка к кинофильму — это не музыка как таковая, а способ оградить нас от посторонних звуков, и если мы вообще замечаем ее как что-то отдельное, то это плохая музыка к кинофильму.

Музыкальное воображение человека, видимо, происходит почти исключительно из самых первичных ощущений — из восприятия собственного тела со всеми его ритмами, и из его непосредственного опыта, связанного с желанием и выбором. И оно не имеет практически ничего общего с нашим восприятием внешнего мира через органы чувств. Таким образом, музыка обязана возможностью своего появления наличию у человека не органа восприятия звука — уха, а органа,

создающего звук — голосовых связок. Если бы главным было ухо — музыка началась бы с пасторальных симфоний. А вот для визуального искусства ключевым является именно орган восприятия — глаз, без которого ничто не побуждало бы нас использовать руки как инструмент для рисования.

Разницу можно понять, сравнив наше восприятие движения в мире музыки и в мире визуальном. Напряжение голосовых связок воспринимается в музыкальном пространстве как движение «вверх», а расслабление — «вниз». Но в визуальном мире именно низ изображения (он же — передний план) воспринимается как область наибольшего напряжения, а по мере того, как наш взгляд движется вверх по картине, мы чувствуем все больше легкости и свободы.

Почему же напряжение ассоциируется для нашего слуха с верхом, а для взгляда — с низом? По-видимому, дело в том, что мы по-разному воспринимаем давление в нашем теле и во внешнем мире. Вес нашего тела мы чувствуем как естественное стремление вниз, то есть подъем — это стремление преодолеть нашу жажду покоя. Вес же (и близость) других объектов мы ощущаем как давящие на нас; они словно бы находятся над нами, то есть тут подъем — это освобождение от их сковывающего давления.

Все люди умеют говорить, многие из нас могут даже научиться неплохо читать стихи, но очень немногие способны научиться петь. В любой деревне можно собрать двадцать человек и поставить «Гамлета», сохранив при этом некоторую часть величия этого произведения. Однако если они же попытаются поставить «Дон Жуана», речь вообще не будет идти о хорошем или плохом исполнении — они не смогут спеть партитуру. Когда мы говорим, что актер хорошо играет — это значит, что он сознательно имитирует естественное поведение своего персонажа. Но для певца или танцора в балете это не вопрос имитации, их выступление полностью и откровенно искусственное. В драматургии есть скрытый парадокс, который в опере становится гораздо более явным. Он заключается в том, что ситуации, которые в реальной жизни были бы печальными или мучительными, приносят нам наслаждение, когда разыгрываются на сцене. Певица может играть роль покинутой невесты, готовой покончить с собой, но, когда мы слушаем ее, мы нисколько не сомневаемся, что и мы, и она прекрасно проводим время. В некотором смысле, не может

быть трагической оперы, ведь как бы ни заблуждались и как бы ни страдали персонажи, они делают в точности то, что и хотят. Отсюда мнение, что в основе *opera seria* (серьезной оперы) должна быть не современная фабула, а мифологический сюжет. Поскольку люди так или иначе вписаны в пространство мифа, трагические ситуации в нем могут быть в равной степени восприняты всеми.

Современная трагическая ситуация, как в «Консуле» Менотти, слишком реалистична, слишком похожа на ситуации, в которые одни люди вовлечены, а другие, включая зрителя, нет, — чтобы мы могли забыть об этом и просто рассматривать ее, как нечто экзистенциально отчужденное. В результате, получаемое нами и певцами удовольствие воспринимается сознанием как странное легкомыслие.

С другой стороны, эта искусственность оперы делает ее лучшим способом изображения трагического мифа. Как-то раз я в течение одной недели побывал на постановке «Тристана и Изольды» и на показе «Вечного возвращения» — фильма по сценарию Жана Кокто, посвященного той же истории. В первой две души (при этом нам все равно, что каждый из исполнителей весит больше двухсот фунтов) преобразуются мистической силой любви, а во втором встретились красивый парень и хорошенькая девушка, и у них завязался роман.

Подобное снижение смысла не означает, что Кокто — плохой режиссер, но связано с самой природой кинематографа. Если бы у Кокто играли толстые немолодые актеры, это производило бы глупое впечатление, потому что диалоги, на которых строится любой фильм, не могли бы отвлечь нас от внешности героев. А когда влюбленные молоды и прекрасны, любовь выглядит естественным следствием красоты, но весь смысл мифа оказывается потеряян.

Тот, кто написал Восьмую Симфонию, имеет право отчитать того, кто вкладывает свое восхищение, нежность и великодушие в уста напившегося распутника, глупой крестьянки или светской дамы, вместо того, чтобы признаться в них самому себе, возвеличить их и, высказав без шутовства, сделать из них всемирное наследие. (Б. Шоу)

Я считаю, что Шоу и Бетховен оба неправы, а Моцарт прав. Чувства радости, нежности и великодушия не привязаны к «благородным» персонажам, они принадлежат всем — самым заурядным, самым глупым, самым испорченным. Одна из сильных сторон оперы заключается именно в ее способности показать это, в отличие от той

же драмы. Поскольку мы пользуемся речью в нашей повседневной жизни, наш стиль и наши выражения сливаются с нашим социальным образом в глазах других, и в пьесе, даже если она в стихах, персонаж не может говорить того, что ему не положено по статусу, — иначе он будет выглядеть ненатурально. Но мы не общаемся друг с другом посредством песен. Песня не может противоречить образу персонажа, глупый персонаж имеет ничуть не меньше прав петь красиво, чем персонаж умный.

Если музыка вообще — это отражение истории, то опера — отражение упрямой человеческой воли. Для оперы важен не просто тот факт, что у людей есть чувства, но что люди отстаивают свое право на них при любых обстоятельствах. В опере нет персонажей в литературном смысле слова — нет хороших и плохих, активных и пассивных, ведь музыка — это только настоящее, и в ней нет места какой бы то ни было потенциальности или пассивности. Об этом либреттист должен постоянно помнить. Моцарт — более великий композитор, чем Россини, но Фигаро в «Женитьбе», по-моему, слабее, чем Фигаро в «Цирюльнике», и я считаю, что виноват в этом да Понте. Его Фигаро — слишком интересный персонаж, чтобы музыка могла полностью передать его, то есть за Фигаро поющим постоянно проглядывает Фигаро, который не поет, а размышляет. А вот севильский цирюльник — это вообще не персонаж, а музыкальный ванька-встанька, он точно не несет с собой ничего кроме песни.

Точно так же, я считаю «Богему» слабее «Тоски», не потому что в первой хуже музыка, а из-за того, что персонажи, в особенности Мими, слишком пассивны. Легко увидеть разительное несоответствие между решимостью их пения и робостью их игры.

Качество, общее для всех лучших оперных ролей, таких как Дон Жуан, Норма, Лючия, Тристан, Изольда, Брунгильда — каждый из них есть состояние души, выражение всего необузданное и упрямого в человеке. В реальной жизни все они были бы людьми скучными — даже дон Джованни.

Но, будучи не в силах отразить психологическую глубину персонажей, музыка, в свою очередь, способна на то, что не под силу слову, — быть мгновенной и непосредственной связью между ними. Венец оперы — это ансамбль: хор.

В опере хор может играть две и только две роли — роль толпы или роль верного, скорбящего или радующегося окружения. Хор не может длиться долго. Опера — не оратория.

Драма основана на ошибке. Я считаю кого-то своим другом, в то время как на деле он мне враг, считаю, что могу жениться на женщине, не подозревая, что она — моя мать, принимаю переодетого молодого дворянина за горничную и т.п. Всякая хорошая драма состоит из двух основных процессов — совершения ошибки и ее осознания.

Работая над сюжетом, либреттист также должен следовать этому правилу, однако, по сравнению с драматургом, он еще более ограничен в выборе ошибок, которые может использовать. В частности, драматург может успешно обыгрывать то, как персонажи обманывают сами себя. Но в опере самообман изобразить невозможно, как раз из-за сиюминутной природы музыки — тут по определению не может быть никакой разницы между тем, что поется, и тем, что есть на самом деле. В крайнем случае, самообман может быть показан, если мы заставим аккомпанемент оркестра противоречить певцу, как например веселые скачущие ноты, возникающие, когда Жермон приближается к смертному одру Виолетты в «Травиате». Но подобные приемы должны использоваться с осторожностью и как можно реже — в противном случае, они скорее еще более запутают зрителя, чем что-то ему прояснят.

Что касается процесса обнаружения ошибки — в драматургии он может быть не слишком быстрым, и нередко это только усиливает драматический эффект, в то время как в опере разоблачение должно быть максимально резким, потому что музыке чужда неопределенность, песня не может идти — она движется скачками.

С другой стороны, либреттист, в отличие от драматурга не должен беспокоиться о достоверности событий. Если в какой-то ситуации есть место песне — она уже подходит для оперы. Хороший сюжет для либретто — это мелодрама, как в строгом, так и в обычном смысле слова. В нем персонажам приходится несладко — они оказываются в ситуациях, которые слишком трагичны или слишком фантастичны для слов. Хороший сюжет для оперы не бывает разумным — когда человек руководствуется разумом, он не поет.

Теория «музыкальной драмы» подразумевает, что в либретто вообще не должно быть ничего рационального. Добиться этого очень трудно, но, например, Вагнеру это удавалось. Однако это еще и очень сурово по отношению как к зрителям, так и к исполнителям — ни те, ни другие не могут расслабиться ни на миг.

В либретто, где есть рациональные фрагменты, то есть простая речь, не песня, вся эта теория не имеет никакого смысла. Если для

развития сюжета необходимо, чтобы один персонаж сказал другому: «Сходи наверх и принеси мне носовой платок», — то в этих словах нет ничего кроме их ритма, что может подсказать, какое музыкальное сопровождение тут подойдет лучше. А когда выбор нот произволен, то решение будет условным, например, *recitativo secco*.

В опере оркестр играет не для зрителей, а для певцов. Любитель оперы готов примириться с чисто оркестровой интерлюдией и даже наслаждаться ей, если он знает, что певцы в этот момент не могут петь по объективным причинам, но любое использование оркестра самого по себе, не обусловленное необходимостью, будет расценено им как потеря времени. «Леонора» № 3 отлично подходит для концерта, но когда она звучит между первой и второй сценами второго акта в «Фиделио», она превращается в 12 минут непереносимой скуки.

Если либреттист является одновременно поэтом, то самое сложное для него — это структура стиха. Суть поэзии — созерцание, поэзия отказывается от сиюминутного восприятия сталкивающихся эмоций, пытаясь определить и описать, что же именно мы чувствуем на самом деле. Природа музыки — сиюминутна, поэтому слова песни — это не поэзия. Тут надо провести четкую границу между песенным стихом (*chant*) и песней. В первом музыка подчинена словам. В песне же ноты чувствуют себя свободно, а подчиняться уже приходится словам.

Стихи *Ah non credea* в «Сомнамбуле», пусть их и не интересно читать, идеально исполнили свое назначение, подсказав Беллини одну из прекраснейших мелодий на свете и позволив свободно ее написать. Стихи, которые пишет либреттист, адресованы не зрителю, они — конфиденциальное письмо композитору. Они делают свое дело в тот момент, когда подсказывают композитору определенную мелодию; после этого они сами уже не важны и должны быть готовы, как китайские пехотинцы, хладнокровно принести себя в жертву.

Есть примеры композиторов, таких как Кэмпион, Хуго Вольф, Бенджамин Бриттен, которые черпали вдохновение в высокой поэзии. Однако это не закрывает вопрос о том, воспринимает ли слушатель слова песни как слова в стихотворении или же просто как звуки. Я склоняюсь к последней точке зрения. Ф. Вернон, психолог из Кембриджа, провел эксперимент, в котором испытуемым давали прослушать песню Кэмпиона, заменив слова на бессмысленные, хотя и похожие по звучанию. Лишь шесть процентов участников эксперимента заметили, что что-то не так. Я считаю, что, слушая песню, в от-

личие от стиха, мы слышим звуки, а не слова. Поэтому, в частности, я не слишком люблю, когда оперу ставят не на том языке, на котором она была изначально написана. Вагнер и Штраус на английском звучат ужасно и звучали бы ничуть не лучше, если бы даже перевод был в поэтическом отношении сильнее оригинала. Просто новые звуки не вяжутся с нотами, которым они соответствуют. Смысл стихов может вдохновлять композитора, но только их звучание определяет, какую именно партию он напишет. В песне поэзией можно пожертвовать, а звуками — нет.

Стивен Дедал сказал: «История — это кошмар, от которого я пытаюсь проснуться». Стремительность исторических перемен и очевидное бессилие человека изменить общую историю привело к тому, что многие писатели стали избегать историчности. Вместо того, чтобы следовать за человеком от его рождения к старости и смерти, многие современные писатели, начиная с По, стали описывать яркие моменты в жизни человека, существующие вне времени — состояния бытия. Я замечаю в современной музыке похожую тенденцию, стремление к музыке статичной, без явного разграничения между началом, серединой и концом, звучащей удивительно похоже на примитивную пра-музыку. Не мне критиковать таких композиторов. Можно, впрочем, сказать, что они никогда не смогли бы написать оперу. Но они, наверно, и не захотели бы.

Золотой век оперы, от Моцарта до Верди, пришелся на золотой век либерального гуманизма, век безграничной веры в свободу и прогресс. Сейчас прекрасные оперы появляются реже. Не потому ли, что мы поняли: мы не так свободны, как представляли это гуманисты XIX века? И не потому ли, что стали сомневаться в том, что свобода — синоним абсолютного блага? Если оперы стало писать сложнее — это не значит, что писать их стало невозможно. Это было бы так, только если бы мы совсем перестали верить в свободу воли и личности. Каждая правильно взятая высокая нота разрушает теорию о том, что мы безвольные куклы, ведомые судьбой или случаем.

Перевод с английского Федора ВАСИЛЬЕВА