

Глеб Шубияков

ПРАЗДНОСТЬ БЫЛА ПРИЧИНОЙ

Оден, Стравинский и «Похождения повесы»

*For idle hands
And hearts and minds
The Devil finds
A work to do,
A work, dear Sir,
fair Madam,
For you and you.¹*

Русский композитор Игорь Стравинский перебрался в Америку накануне Второй мировой войны и получил американское гражданство в 1945 году. В 1951 году в Венеции состоялась премьера его первой англоязычной оперы, написанной в США. Это была опера «Похождения повесы», либретто к которой сочинил другой новоиспеченный американец, английский поэт Уистен Хью Оден.

Стравинский задумал «Похождения» в антивагнеровском духе — как оперу «сцен», и хотел взять за основу сочинения композиторов XVIII века, в частности моцартовского «Дон Жуана» и «Так поступают все женщины». Замысел часто воплощается в конкретную форму под влиянием мелких, даже бытовых обстоятельств. Подобным (и удачным) их стечением для Стравинского стали старые литографии. «Картины Хогарта «Похождения повесы», увиденные мной в 1947 году во время случайного посещения Чикагского института искусств, — рассказывает композитор в «Диалогах», — сразу вызвали в моем воображении ряд оперных сцен. Я уже был подготовлен к подобному внушению, так как мысль об опере на английском языке привлекала меня со времени переезда в США. Я выбрал Одена по совету моего близкого

¹«Для праздных рук, сердец и умов Дьявол всегда найдет работу — и вам, дорогой Сэр, и прекрасная Леди, и вам, и вам» (финальные строки «Похождения повесы»).

друга и соседа, Олдоса Хаксли: все, что я к тому времени знал из работ Одена, был текст к фильму «Ночной поезд». Когда я описал Хаксли тот тип стихотворной оперы, которую мне хотелось написать, он заверил меня, что Оден — это именно тот поэт, с которым я могу осуществить свое желание».

Серия работ английского художника Уильяма Хогарта (1697–1764) — это сатирические изображения эпизодов из жизни лондонского повесы. Поддавшись на искушения своего времени, тот растрчивает на развлечения неожиданное наследство и кончает жизнь в сумасшедшем доме. Хогарт был мастером «физиологических очерков» подобного рода, и каждая серия, например, «Карьера проститутки», играла помимо бытописательной роли еще и нравоучительную, и даже в первую очередь. Это был жанр, невероятно удобный для оперы с морализаторским подтекстом, которую Стравинский задумал реализовать в музыкальных формах XVIII века. Литографии и сами по себе создавали в воображении идеальные декорации.

В конце сороковых годов Оден много рассуждает о законах Искусства и природе современного Зла, с которым Искусство вынужденно постоянно сталкиваться. В 1948 году его эклога «Век тревоги», написанная в стиле «барокко», была удостоена Пулитцеровской премии. Эта вещь стала итогом размышлений о человеке в Истории, о свободе выбора между Добром и Злом, о мимикрии Зла, то есть его способности притворяться благом. Зло многообразно, поскольку бессодержательно, и живет, как это ни парадоксально, Добром, всякий раз просто выворачивая его наизнанку. Добро чаще проигрывает, для человека нового времени, для потребителя, оно расположено на самой невзрачной полке в супермаркете развлечений. Тип человека-«повесы», существа прежде всего праздного, душевно бездеятельного, этически беспринципного, без сопротивления плывущего по течению — этот тип прекрасно показан у Хогарта. Оден с высоты века, в котором душевная леность и праздность породили самые чудовищные формы тоталитаризма, мог бы прекрасно «озвучить» этого персонажа. И Хаксли это почувствовал, и убедил Стравинского. Именно ему мы должны быть благодарны в первую очередь.

В конце сороковых годов Стравинский — композитор-неоклассицист. Он и всегда был противником «излияния души». Романтизм в апогее модернизма он изжил еще в юности, написав гениальную «Весну священную»; в Америке его музыка — это искусство игры в музыку. Ничего неожиданного для ценителей Стравинского в этой музыке не было, еще «Пульчинелла» (20-х годов) была написана «поверх» Перголезе, а «Поцелуй Феи» прозвучал любовным поклонением Чайковскому. В Америке Стравинский просто оттачивает то, к чему шел всю жизнь. У него, наконец, появляется возможность для этого — покой, комфорт и время. Он пишет музыку о музыке, лучшие образцы которой предоставляет классика. Вступление к «Похождениям повесы» обыгрывает первые такты «Орфея» Монтеверди, и это не цитата, а цикада — как сказали бы поэты. То же самое можно сказать об Одене. Бывают совпадения, когда художник старшего поколения приходит к тому же, что художнику младшего выпадает по времени. Они синхронизировались в неоклассике именно таким образом. Для Одена модернизм был эпохой учителей — позднего романтика Йейтса и модернистов Элиота, Джойса и Паунда. Но история XX века скомпрометировала современное искусство, и Оден стал этому непосредственным свидетелем (он признавался потом, что до 30-го года не читал газет и не знал, что происходит в мире). И музыкальные, и литературные формы были подчинены выполнению государственных задач — нацистских и коммунистических. То, как хорошо искусство справилось с этими задачами — мы знаем по истории империй Зла, германской и советской. Сегодня понять это время снова несложно, достаточно просто посмотреть по сторонам; включить телевизор. Рассуждения Одена актуализируются в наше время буквально на глазах. Ненаказанное, «непосрамленное» Зло — на которое праздный мир просто закрывает глаза — возвращается и бьет по тому, кто явился его источником. Как это происходит, мы хорошо видим у себя дома в России. И тогда, и теперь единственным способом противостоять этому в искусстве — самому надеть маску (любовной иронии, например — как это сделал Стравинский в музыке). У Одена нет стиля, он говорит любимыми голосами всей литературы, и прежде всего ее метрикой, формой. Лучшие стихи Одена — каталог форм англоязычной словесности от Шекспира и Чосера до Генри

Джеймса не без заимствований у латинских авторов — например, алкеева строфа в стихотворении «Памяти Зигмунда Фрейда», сапфическая в «River profile» и многое-многое другое. В тексте «Похождений повесы» можно обнаружить даже метрические автоцитаты («*Every wearied body must / Late or soon return to dust, / Set the frantic spirit free. / In this earthly city we / Shall not meet again, love, yet / Never think that I forget*»).¹ Это прямая переключка с финальной частью стихотворения Одена «Памяти У.Б. Йейтса», написанного накануне войны.

Цитатность, центоны, ирония — то, что, по его мнению, способно защитить форму искусства от идеологической компроматации. Собственные мысли, подобным образом оркестрованные, он подает в форме прямых риторических сентенций, с которыми вряд ли поспоришь («Мы должны любить друг друга или умереть»). В 1939 году, когда были написаны эти строки, не оставалось ничего иного, как любовь противопоставить исторической катастрофе.

Сейчас, в Америке, он (как и Стравинский) живет в лучшую пору, и хотя это высказывание анахронично, глядя из его будущего, где мы находимся, можно утверждать это. Оден на пике судьбы, и как любой пик — это перепутье. Он небогато живет в Нью-Йорке, он преподает и зарабатывает журналистикой, он слушает оперы в «Метрополитен» и тоскует о возлюбленном, он пьет разнообразные алкогольные напитки и разглагольствует о литературе, религии и музыке. Он всерьез уверен, что Третья мировая вот-вот начнется. Он погружен в мировую классику, но в разговоре без труда переходит от Вергилия к Троллопу или Хемингуэю. Это рассуждения человека, который понял и решил для себя всё, по крайней мере, на данный момент. Расставил точки. Он безапелляционен к другим, поскольку к самому себе предъявляет максимальные требования («У Теннисона чуткий слух, может быть, самый чуткий среди английских поэтов; он же среди английских поэтов и самый глупый»). Похожие по тону высказывания часто позволял себе Стравинский. Причина подобной заносчивости

¹«Любая плоть рано или поздно станет прахом, дух освободится, но если в земной жизни мы не встретимся, не думай, любовь моя, что я забыл тебя».

заклучалась в том, что оба они были великолепными формалистами, то есть знатоками формы, то есть ремесленниками своего времени. Языки, и музыкальные, и поэтические, были доведены у каждого до совершенства. Что до формы бытования Зла, его оборотнической природы — на них послевоенное время оказалось не менее щедрым, чем предвоенное. Даже небожитель и классицист Стравинский прекрасно знал об этом, взять хотя бы случай с несчастным Шостаковичем, который в марте 1949 года на Конгрессе за мир в Нью-Йорке был вынужден по чужой бумажке клеймить любимого композитора как «предателя Родины», «примкнувшего к клике реакционных музыкантов-модернистов», чья музыка «не выражает ничего реалистического».

Если это не образец, то что тогда образец?

Оден сопоставляет и мыслит, и несмотря на количество выпитого, суждения его поражают невероятной трезвостью — в этом можно убедиться, прочитав его «Застольные беседы», например. Он давно «ушел» от марксизма, он переболел Фрейдом, но еще не безнадежно «вошел» в философию христианства Кьеркегора. Он балансирует, уподобляясь в этом Времени, середине его века, его маятнику. Война окончена, но враг не побежден, Зло снова сменило маску. Век тревоги достиг апогея. Что будет дальше? Как повернется судьба Европы и Америки? Каким будет следующий акт в этой драме? 30 сентября 1947 года Стравинский получает письмо, в котором Оден дает согласие на работу: «Дорогой господин Стравинский, благодарю Вас за письмо от 6 октября, которое пришло только сегодня. Вы пишете, насколько это неудобно — быть на расстоянии в тысячи миль друг от друга, но все же попробуем сделать все, что возможно. Поскольку Вы а) уже наверняка обдумывали замысел «Похождений повесы» и б) задача либреттиста угодить композитору, я буду признателен Вам, если вы безотлагательно позволите мне узнать о ваших планах относительно персонажей, сюжета и пр. Думаю, финал в Сумасшедшем доме — это превосходная идея, однако если там звучит скрипка, не следует ли нам ввести ее в другие сцены?

Вы говорите о «преимущественно свободном стихе». Значит ли это, что все арии и хоры должны быть написаны в этой форме, или это лишь предлог для обсуждения? Речитатив в стиле 18 века

требует рифм, хотя я и понимаю, что на сцене слова будут звучать совсем по-другому.

У меня есть идея, которая может показаться Вам необычной, и она заключается в том, чтобы между первым и вторым актом прозвучала парабаса в духе Аристофана.

Считаю нужным сказать, что возможность работать с Вами является для меня великой честью.

Искренне и полностью Ваш

Уистен Оден

P.S. Надеюсь, Вы смогли разобрать мой почерк. Я, к несчастью, не умею печатать на машинке».

Оден приехал в Голливуд в ноябре. Из багажа у него была небольшая сумка и огромная кожаная дерюга — подарок композитору из Аргентины. «Моя жена, — вспоминал Стравинский, — переживала, что единственное свободное спальное место, диван в кабинете, окажется слишком мал для него, но когда я увидел на пороге этого высокого, светловолосого и похожего на ищейку интеллектуала, я понял, что наши опасения сильно преуменьшены. Он спал на диване, а ноги, укутанные одеялом, поместил на приставном стуле с книгами — как жертва ложа, чуть более гуманного, чем прокрустово».

Кофе с виски на завтрак, и Оден готов к работе. За несколько дней они составили синопсис, распределив замысел по сценам. Уже в процессе сочинения либретто Оден добавил к существующим героям (Том Рокуэлл, его возлюбленная Энн Трулав, ее отец и т.д.) персонажа Ника Шедоу («тень») — альтер эго героя, его персонального Мефистофеля. Стравинский согласился. Один из самых ярких персонажей «Похождений» — Баба-Турка, бородастая цирковая женщина, на которой со скуки женится Том — тоже плод его воображения. По поводу персонажей такого рода Оден писал впоследствии, что «качество, общее для всех великий оперных ролей, есть страстность и целеустремленность натуры». Ни про Тома, плывущего по течению, ни про Ника, который живет отраженным светом и только подыгрывает слабостям Тома, подобного не скажешь. То, каким образом Оден подгонял музыку под свою философию, свидетельствует прекрасный факт: он настоял, чтобы Стравинский закончил кабалетту Энн на верхнем

«до», объясняя это тем, что «каждое верхнее «до», точно и уверенно взятое, разрушает теорию о том, что все мы лишь игрушки в руках судьбы или случая».

Несколько раз они встречались в Нью-Йорке и Вашингтоне — Стравинский приезжал с концертами. Решались технические моменты. Например, следовало вычислить, сколько секунд должна кататься по сцене машина по производству хлеба из камня, которую (пародируя библейскую историю) соорудил Ник. По воспоминаниям Роберта Крафта, в номере отеля «Ломбардия», где остановился композитор, Оден толкал воображаемую коляску, а Стравинский стоял с секундомером. Но поскольку комната отеля, даже если в ней живет Стравинский, все же сильно меньше оперной сцены, то музыкальный фрагмент получился в итоге слишком коротким, и в этом может убедиться любой, достаточно поставить запись. Там же в Нью-Йорке Оден познакомил Стравинского с Честером Каллманом. Он взял в соавторы либретто своего любовника, который (по словам Одена) гораздо лучше разбирается в музыке. Так это или иначе, мы не знаем, однако на всех афишах отныне будут значиться имена двух либреттистов.

Стравинский хотел сделать премьеру оперы в Нью-Йорке — чтобы она шла в небольшом театре, однако регулярно. Но дебют «Похождений» сложился иначе, по-итальянски. Первые репетиции прошли в Милане, и Одену не понравились декорации и режиссура. Он был в ужасе от того, во что итальянский хор превратил его английский язык. Но отступить было поздно. Премьера состоялась 11 сентября 1951 года в Венеции. Чтобы заглушить нервозность, Оден накануне выпил больше обычного, и они со Стравинским отправились кататься на гондоле по ночным каналам. Оден распевал фрагменты из «Валькирии», а Стравинский вспоминал что-то из прошлой жизни — как пел из Вагнера в поезде Париж-Ницца. Возможно, в Одене, человеке другого поколения, он увидел свою молодость. Собутыльниками, во всяком случае, они оказались отменными.

Оперу в Венеции хорошо приняли, хотя Стравинский за дирижерским пультом и не был, по свидетельству очевидцев, в особом ударе. Из оперных голосов критика хвалила в основном Элиза-

бет Шварцкопф. Премьеру нельзя было назвать шумной, однако именно театр «Ля Фениче» стал отправной точкой на пути ко всемирной славе сочинения, которое музыковеды упоминают среди двух-трех самых успешных «пост-Штраусовых» опер мира.

Единственным героем «Похождений повесы», преодолевшим испытания, стала Энн. Ее любовь к Тому, это бесцельное и глупое, непрактичное с бытовой точки зрения благородство, не спасли Тома, но хотя бы спасли ее саму. Не будет преувеличением сказать, что и опера, при всей ее цитатности и иронии, как бы озарена этой высокой глупостью, ничемным в людоедском XX веке благородством, олицетворенном в этой девушке. Это было все то же оденовское «Мы должны любить друг друга или умереть». Не быть жертвой, добавлю я от себя. В такие моменты музыка Стравинского и текст Одена звучат в унисон. Остальные участники этой «драмы» (Том и Ник) исчезают каждый в своем аду, Ник — в буквальном, Том — в Бедламе. Языковая и музыкальная игра здесь тоже заканчивались. Финальная ария Энн, ее колыбельная-прощание с Томом, который отныне будет жить на темной стороне своего безумия, есть едва ли не единственное прямое высказывание во всей опере:

Gently, little boat,
 Across the ocean float,
 The crystal waves dividing:
 The sun in the west
 Is going to rest;
 Glide, glide, glide
 Toward the Islands
 of the Blest...¹

Страшно и невероятно точно, что это высказывание современный человек мог позволить себе только по отношению к сумасшедшему. Но если мир сошел с ума, единственный нормальный в нем — это сумасшедший, не правда ли?

¹«Тихо лодочка плывет через океан, разрезая хрустальные воды, солнце склоняется к западу, чтобы отдохнуть, а ты скользишь и скользишь туда, где острова Благословения».