

Жюльен Тьерсо

5.07.1857, Бур-ан-Бресс, - 10.08.1936, Париж

ПЕСНИ и ПРАЗДНЕСТВА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Перевод с французского Ксении Михайловны Жихаревой (1879 или 1876 - 1950)
под редакцией Александра Семеновича Рабиновича (26.02.1900, Петербург - 14.06.1943, Новосибирск)

М.: государственное музыкальное издательство. 1933

Веб-публикация: Vive Liberta и Век Просвещения, 2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

От издательства

Глава I. Восемьдесят девятый год

Глава II. Праздник Федерации

Глава III. Погребальные торжества. - Триумф Вольтера. - Празднование Конституции

Глава IV. Девяносто второй год. - Отечество в опасности. - Руже де Лиль. Песни

Глава V. Девяносто третий год. - Празднества в честь Разума. - Песни Победы

Глава VI. Праздник в честь Верховного существа

Глава VII. Республиканское искусство во II году. - Походная песнь

Глава VIII. От 9-го термидора к 18-му брюмера

Глава IX. Консульство. - Конец национальных празднеств

Приложение: источники, документы, дискуссии

Все нотные фрагменты - в тексте. Черно-белые иллюстрации (репродукции гравюр и картин эпохи Великой французской революции) по большей части и так знакомы читателям, мы их исключили - этим объясняются «пропуски» в сквозной нумерации страниц.

Тематически связанные материалы http://vive-liberta.narod.ru/biblio/biblio_1.htm*А.Радиге.* Французские музыканты эпохи Великой французской революции*Р.Пельше.* Нравы и искусство Французской революции*А.Рубинштейн.* Песни французской революции*А.Овсянников.* Великая французская революция в песнях современников*Ф.Бенуа.* Искусство Франции в эпоху Революции и Первой Империи*Ж.-Л.Давид.* Речи и письма*Н.Калитина.* Великая французская революции и развитие изобразительного искусства в конце XVIII века*А.Чегодаев.* "Наследники мятежной вольности". Пути художественного творчества от Великой французской революции до середины девятнадцатого столетия*А.Дейч.* Красные и черные (театр в годы Революции)*Е.Ковальчук.* Отражение революционной действительности во французской драматургии 1793-94 гг.*А.Олар.* Культ Разума и Верховного существа во время Великой французской революции*А.Матвеева-Леман.* Праздник Верховного Существа: критический очерк*Д.Шиковский.* Люди и нравы Французской революции*М.Вовель.* К истории общественного сознания эпохи Великой французской революции**ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА**

Книга Ж. Тьерсо „Празднества и песни французской революции“ представляет для советского читателя исключительный интерес. С полным знанием дела и с привлечением большого количества фактического, документального материала Ж. Тьерсо описывает и характеризует празднества и песни Великой французской революции, начиная с 1789 г., и доводит свое исследование до 1800 г.

Однако, несмотря на большую эрудицию автора, его книга требует критического подхода.

Ж. Тьерсо принадлежит к левому крылу буржуазно-либеральной интеллигенции современной Франции. В своей книге он идеализирует правое крыло якобинцев, а именно — дантонистов, и во многих местах книги восстает против „кошмарных дней“, т. е. против якобинского террора.

Между тем эпоха якобинской диктатуры, являясь кульминационной точкой революции, была в то же время эпохой высшего расцвета революционных празднеств, массового народного музыкального искусства. Все предшествующие годы революции — до гильотинирования Робеспьера — как бы явились подготовкой к короткому периоду 1793 — 94 гг., когда на массовых музыкальных празднествах на Марсовом поле принимали участие многие тысячи человек. В эту эпоху как-раз и расцветает массовое пение, которое во время термидорианской реакции и позже было совершенно сведено на-нет.

После свержения якобинской диктатуры и водворения термидорианской реакции революционные музыкальные празднества, музыкальная активность в целом падает количественно и качественно.

Термидорианским переворотом утверждаются права крупной буржуазии. Искусство идет на службу оказавшегося господствующим класса. Большинство поэтов и композиторов „перестраивают“ свои лиры. Гимны 9-го Термидора отодвигают на задний план гимны первых лет революции. Массовые революционные празднества на площадях, на Марсовом поле уступают место официальным чествованиям революционных дат в „Нотр Дам“ и в Доме инвалидов. Лира Госсекса, величайшего певца революции, этого композитора-якобинца, умолкает. Его колоссальная энергия и революционный энтузиазм ослабевают. Правда, Мегюль, ученик Госсекса, в своих ораториях как-то пытается возродить монументальный стиль

революции, но его, как и Керубини, скоро сменяет бездарный придворный композитор Наполеона Паизиелло. Буржуазия, утверждая в лице Наполеона свое господство, уничтожала все то, что ей напоминало бурные, тревожные, кровавые дни революции. Искусство революции, искусство Давида и Госсека, уступает место искусству мелких и незначительных придворных художников — Гросса и Паизиелло.

Ж. Тьерсо, подходя ко всем этим вопросам с буржуазно-либеральной точки зрения, освещает и разрешает их методологически неправильно. Отсюда известная недооценка со стороны Ж. Тьерсо периода высшего расцвета революционных празднеств и музыкального искусства эпохи якобинской диктатуры.

Кроме того следует отметить, что весь стиль книги, язык, которым она написана, отличается чисто идеалистической и либерально-патриотической фразеологией.

Одним из серьезных недостатков книги является то, что Ж. Тьерсо, затрагивая главным образом историческую сторону празднеств и песен Французской революции, оставляет в стороне музыкальные произведения, которые должны, в конечном счете, явиться основным объектом исследования.

Настоящее второе советское издание (первый раз книга была издана в 1918 г. издательством „Парус“) значительно отличается от первого. Перевод заново отредактирован, снабжен примечаниями и дополнен вставной главой „Руже-де-Лиль“, составленной на основании большого труда Ж. Тьерсо об авторе „Марсельезы“. Книга иллюстрирована рядом специально подобранных старинных гравюр и, наконец, снабжена большим количеством отрывков важнейших музыкальных произведений эпохи Французской революции.

Вся эта большая работа проделана редактором перевода А. С. Рабиновичем.

„Вступление“ Ж. Тьерсо, как содержащее совершенно чуждые нам методологические установки и не заключающее в себе никакого ценного фактического материала — опущено.

Все подстрочные примечания, не оговоренные специально как авторские, принадлежат редактору перевода.

1

Первый день Революции был днем праздничным.

5 мая 1789 г. состоялось в Версале торжественное открытие Генеральных штатов. Большинство провинциальных депутатов уже съехалось в город: 2 мая, согласно объявлению, прочитанному „на всех площадях и перекрестках герольдмейстером Франции, в предшествовании четырех герольдов“, они удостоились чести быть представленными королю. А 4-го были приглашены принять участие в общей процессии и присутствовать на мессе святого духа, отслуженной в ознаменование начала их работ.

В величественном и холодном Версале царил небывалое оживление. Многочисленная толпа заполняла аллеи; окна представляли сплошные гирлянды голов: множество парижан приехало полюбоваться на представителей народа, созданных в первый раз после двухвекового перерыва. „Это был один из прекраснейших дней моей жизни“, писал на следующий день Камилл Демулен своему отцу. „Нужно было быть очень плохим гражданином, чтобы не принять участие в праздновании этого священного дня“. В толпе указывают друг другу на знаменитостей: графа Мирабо, в костюме третьего сословия, при шпаге; герцога Орлеанского, в ранге грос-мейстера масонской ложи; кардинала Ларошфуко, претендующего на президентство по праву пурпурной мантии. Демулен завидовал участи своего друга и однокашника, аррасского адвоката Максимилиана Робеспьера, избранного депутатом. В процессии можно было видеть крестьян из Нижней Бретани, представителей Ванской епархии, в куртках и в коротких штанах из грубой шерсти. Король шествовал окруженный принцами крови; священник, ведающий подавляниями, нес перед ним свечу; королева шла слева от короля, в сопровождении фрейлины, поддерживавшей шлейф ее платья, пажа и своего обер-шталмейстера. Погода стояла хорошая, под ясным весенним солнцем особенно ярко сверкали парадные костюмы двухсот сорока депутатов от дворянства; но народ молча смотрел на расшитые золотом камзолы, приберегая свои восторги и приветственные восклицания для короля и для компактной и угрюмой группы представителей третьего сословия.

Программа праздника была выработана согласно церемониалу, насквозь проникнутому духом старого режима. Как и представление

депутатов королю, она была провозглашена накануне герольдмейстером и четырьмя герольдами. Депутаты собрались в церкви Нотр-Дам; король отправился туда в парадной карете, предшествуемый отрядами своих лейбгвардейцев и егерей под начальством главного заведующего королевской соколиной охотой; вскоре за ним прибыла туда и королева, также в парадной карете. После „Veni Creator“ началась обедня, которую пели королевские певчие. Вот единственная роль музыки на этом празднике, открывающем новую эру. Впрочем, нет: была и другая. В процессии, где все члены от дворянства и третьего сословия были сгруппированы в порядке избрания, „королевская музыка“ имела специальное назначение — отделять епископов от второразрядного духовенства и шла между ними чтобы хорошенько подчеркнуть разницу.

На следующий день состоялось первое заседание с тем же парадом: герольды вызвали депутатов и указали им их места согласно регламенту 1614 г. А 6 мая „Mercure de France“¹ сообщал из Версаля, что „королевские музыканты исполнили на утреннем приеме его величества симфонию Гайдна, под управлением главного заведующего королевским оркестром, сьёра Жиру“.

Ничто не изменилось во Франции.

2

Однако, несмотря на эту живучесть старинных традиций, прошлое умерло, и умерло безвозвратно. Вскоре зазвучат иные голоса, помимо голосов герольдмейстера Франции и его четырех герольдов. 15 июля² те же самые депутаты, которых народ приветствовал своими кликами в Версале, торжественно вступят в Париж, под охраной победителей Бастилии. „Воздух непрерывно оглашается рукоплесканиями, радостными криками, к которым присоединяются звуки музыкальных инструментов и грохот барабанов... Никогда не бывало народного праздника прекраснее и трогательнее этого“. Так, на другой день после первой победы, описывал Мунье этот день народного энтузиазма Собранию. При общих восторженных кликах Балльи был избран парижским мером, Лафайет — генерал-полковником национальной милиции, и все отправились в Нотр-Дам петь „Те Деум“. „Присягу приносили под гром пушек, барабанов и военной музыки“. Итак, появляется новая музыка помимо молитвенных гимнов в исполнении королевских певчих.

Еще через день, 17 июля, сам король, немножко встревоженный и неуверенный, является отдать визит своему народу. Городская стража, музыканты, рыночные торговки в белых платьях с цветами и лавровыми ветками в руках, украшенные лентами новых цветов, сопровождают его карету; во время этого переезда и

в продолжение всего пребывания его в столице музыка исполняет одну и ту же вещь — квартет из „Люсиль“: „Где может лучше быть, чем в собственной семье“. Таким образом, первой национальной песней революции была милая и нежная мелодия Гретри. Но когда король появился на балконе городской ратуши с трехцветной кокардой на шляпе, то зазвучала уже совсем иная гармония — гром народных восторгов: „Пушечная пальба, звон оружия, развевающиеся флаги, трубные звуки, треск барабанов“.

1

Гретри. Квартет из оп. „Люсиль“ Отрывок (упрощенный клавираусцуг).

Allegro.

Où peut-on être mieux, où peut-on être mieux, qu'au sein de sa fa-

- mille! Tout est content, tout est content: le coeur, les yeux, le coeur, les yeux. Vi-

- vous, aimez, vivez, aimez, comme nos bons ayeux, comme nos bons ayeux.

(Где может лучше быть, чем в собственной семье! Все радует сердце и глаз. Будем же жить и любить, как наши добрые предки.)

Начинается новый мир: нация перестраивается с лихорадочной активностью. Но революционный гений так деятелен, что думает обо всем, и из этой первой и столь быстрой общей реорганизации зарождается учреждение, оказавшее крупное влияние на судьбы французской музыки.

Под стенами Бастилии солдаты французской гвардии побратались с народом. Сознательно подняв знамя восстания и веря в победу, они сами отказались от своего прежнего наименования и назвались „солдатами отечества“. Их положение тотчас же было узаконено: уже на следующий день избиратели парижской общины

¹ Меркюр де Франс (Французский Меркурий) — роялистский, контрреволюционный еженедельник. Ср. стр. 25

² Т. е. на следующий день после 14 июля, — взятия Бастилии, явившегося первой вооруженной победой революции.

постановили, что они должны быть „национальными войсками“, оплачиваемыми народом; 21 июля король разрешил включение их в „гражданское ополчение“ — иначе говоря, в национальную гвардию. К концу месяца военная организация в Париже была почти закончена; появились первые мундиры новых частей; в августе приступили к избранию офицеров; 27 сентября состоялось освящение знамен, торжественное признание и закрепление совершившихся фактов.

Оркестры французских гвардейцев считались в то время лучшими во Франции. Это не особенно большая похвала, потому что в XVIII в. состояние французской военной музыки нельзя было назвать особенно цветущим. Жан-Жак Руссо отзывается об ее флейтистах и трубачах, о стиле ее маршей в выражениях, в полной мере свидетельствующих о ее низком качестве. „Замечательно, — говорит он, — что во всем французском королевстве нет ни одного трубача, который бы не фальшивил, и что что самая воинственная нация в Европе отличается вместе с тем самыми нестройными музыкальными инструментами.“¹ В 1764 г. в полках французской гвардии насчитывалось всего шестнадцать музыкантов: гобоистов, кларнетистов, фаготистов, горнистов, флейтчиков и барабанщиков; большинство были иностранцы, по преимуществу немцы.

Какая участь ожидала этих артистов, весьма плохих солдат, разумеется, и, вероятно, не особенно увлекавшихся надеждами на будущую конституцию, когда они вдруг оказались оторванными от армейской части, обеспечивающей их существование? Потому что, легко можно себе представить, что, организуя наспех национальную гвардию, совсем не думали о музыке. Не окажутся ли они позабытыми?

В такие именно смутные времена и следует решительнее всего применять правило: „на бога надейся, а сам не плошай“ — на бога, т. е. на попечительное государство. Сорок пять музыкантов французской гвардии, которых взятие Бастилии выбросило на мостовую, не дожидались, пока эта опека благосклонно распространится и на них: покинутые на произвол судьбы, они решили действовать сами, наудачу. Образовав маленькую музыкальную республику, они сплотились вокруг одного молодого человека; большинство из них, вероятно, его уже знало, так как он состоял при интендантском складе французской гвардии в скромном звании интендантского писца; звали его Бернар Саррет. Это был один из тех „ловкачей“ (эпитет не особенно академический, но вполне выражающий то, что нужно), какие всегда выискиваются в эпохи обновления общества, когда нужно немедленно воссоздать только-что разрушенное; они всегда умеют использовать случай, чтобы самим выдвинуться, и, вдобавок, бывают иногда настолько удачливы, что умудряются оставить после себя прочные учреждения.

Саррет не был музыкантом, но имел административный опыт и необходимые организаторские способности, чтобы управлять этой

маленькой артистической труппой, вручившей ему свою судьбу: он сумел привести их к цели, которую никто из них, да без сомнения и он сам, в то время еще не провидел; обстоятельства, благоприятствовавшие их упорным стараниям, помогли ему выполнить свою задачу с успехом, превзойдя все ожидания.

Бернар Саррет родился в Бордо в 1765 г.; ему было, следовательно, всего двадцать четыре года, когда разразилась Революция. С первого же момента он ринулся в народное дело со всем пылом гасконца. 14 июля он набирает солдат, ведет их в свой округ, вооружает их в Доме инвалидов. Правда, никто не видал его при штурме Бастилии: повидимому он был из тех, что умеют заставлять действовать других... Но когда дело касалось почестей или выгод, он оказывался налицо; зато не прошло и шести недель со времени первой организации платной национальной гвардии (1 сентября 1789 г.), как он был произведен сразу в капитаны, с жалованьем в 2.800 ливров. Подвиг, заслуживший ему этот чин, нам уже известен: он подобрал остатки разрозненных оркестров французской гвардии. Не будем смеяться: история подтверждает, что дело идет действительно о подвиге, потому что инициатива Саррета имела последствием не более, не менее, как создание Консерватории.

Втечение почти года Саррет должен был единолично заботиться о содержании своих сорока пяти музыкантов, — не трудно догадаться, какие способы он пускал для этого в ход. Уже давно сформировалась национальная гвардия, в составе четырех неоплачиваемых рот и одной платной, называемой центральной; а о музыке все еще не поднималось и вопроса. Наконец за дело взялся Лафайет; по его докладу, бюро города Парижа, принимая во внимание, что „г. Саррет, гражданин округа Дочерей св. Фомы, с разрешения г. главного коменданта, взял на себя заботу об этих музыкантах, что он командировал их всюду, где в них оказывалась необходимость, что он платил им, одевал и снабдил инструментами“, постановило возместить ему его расходы и принять меры к содержанию в будущем оркестра национальной гвардии (4 мая 1790 г.). Это был первый шаг к определенной организации; однако еще не все трудности были превзойдены. В январе 1792 г. реформа национальной гвардии, уничтожившая платные роты, снова поставила на карту существование оркестра. Но Саррет, отнюдь не угнетенный этой неудачей, сумел, с присущей ему ловкостью, извлечь пользу и из нее: он предложил создать школу, в которой учителями были бы эти же музыканты, причем учителя и ученики должны совместно обслуживать национальную гвардию и выступать на народных праздниках. Коммунальный совет согласился и постановлением от 9 июня 1792 г., подписанным Петионом, определил создание „бесплатной музыкальной школы парижской национальной гвардии“. Восемнадцать месяцев спустя Конвент, приняв ее в свою очередь под наименованием Национального института музыки, превратил ее в государственное учреждение, окончательно закрепленное в 1795 г. под названием Консерватории.

Эта группа артистов окажется тесно связанной со всеми манифестациями и праздниками эпохи Революции. Ей особенно по-

¹ Ж.-Ж. Руссо, „Музыкальный словарь“, ст. „Марш“, „Фанфары“. Также его статья „О военной музыке“. Прим. авт.

счастливилось в том отношении, что, наряду с умелым руководителем, обеспечившим ее материальное существование, во главе технической части с первых же дней оказался человек наиболее способный направлять ее художественную жизнь. Не заходя так далеко, чтобы утверждать, что Саррет узурпировал славу основателя Консерватории, мы можем указать, что, по справедливости, он должен разделить ее со своим сотрудником по части музыки: с Жаном Франсуа Госсекком.

Госсек — чрезвычайно интересная фигура. Второразрядный музыкальный гений — это несомненно, но человек идейный, с беспокойным духом, истый сын XVIII века, неутомимо деятельный и к тому же вполне способный облекать свои концепции в соответствующую художественную форму. Он вышел из народа — как его современники Гайдн и Глюк; родился в 1733 г. в деревушке Верньи, с провинции Эно, входившей тогда в округ Мобеж и перешедшей к Бельгии по трактату 1815 г. Приобщившись к музыке в качестве певчего в Антверпенском соборе, он в ранней молодости переехал в Париж и начал свою карьеру под руководством Рамо. Двадцати лет он стал писать симфонии; жанр этот был так нов, и роль Госсека в его развитии показалась некоторым критикам настолько крупной, что они даже оспаривали у Гайдна титул „отца симфонии“, находя, что он должен принадлежать Госсеку.¹ Он написал множество чрезвычайно серьезных произведений — инструментальные вещи для концертного и камерного исполнения, оратории, церковную музыку — все сочинения, по широте линий порой напоминающие Генделя, хотя и несколько суховатые. Пробовал писать и оперы, но не особенно удачно. Но самое главное, он был полезным советчиком. и к указаниям его всегда чутко прислушивались. Он основал общество „Концерты любителей“, одно из лучших музыкальных учреждений и в Париже в XVIII в., несколько лет стоял во главе „Духовных концертов“ и принимал участие в музыкальном управлении Оперы. Моцарт называл его своим „добрым другом“; Глюк доверял ему исправление и дополнение своих партитур.

Одной из крупных задач, предпринятых Госсекком, была организация „Королевской школы пения и декламации“ — учреждения совершенно нового во Франции; оно было основано Людовиком XVI в 1784 г., и заведывание им было поручено с самого начала Госсеку. Несколько позже ему пришлось взять на себя руководство

инструментальной школой, возникшей по совершенно республиканской инициативе Саррета; он очутился, таким образом, во главе двух музыкальных школ, объединение которых впоследствии вылилось в учреждение Консерватории.

Каким образом сошлись Саррет и Госсек — нам неизвестно. Бывают такие естественные притяжения: Саррет и Госсек должны были соединиться; они были необходимы один другому. И действительно, они встретились: с первых же дней мы видим, что Госсек, не имевший никакой связи с оркестрами французской гвардии, не-рижирует оркестром национальной гвардии. Послужные списки его указывают, что он числится в них в чине лейтенанта и преподавателя музыки уже 15 ноября 1790 г., но из других показаний мы узнаем, что он дирижировал им еще раньше: мы увидим, что уже в сентябре 1789 г. на одном торжестве этот оркестр исполнял военные симфонии под его управлением.

Выбор Госсека на пост музыкального руководителя в первых национальных праздниках кажется, поистине, точно подсказанным какой-то интуицией. Надо было создавать все с начала, и прежде всего — репертуар. Мог ли Госсек выполнить подобную работу? Ему было уже под шестьдесят, и уже несколько лет он как будто отказался от самостоятельного творчества. Однако он отдался ему телом и душой: в течение трех с лишним лет он почти один удовлетворял весь спрос на музыку в общественных церемониях, сочиняя, часто в последнюю минуту, то оркестровые вещи, то песни, то хоры, то гимны для праздников. Разумеется, не все в них шедевры; но многие страницы, написанные под непосредственным вдохновением, гораздо выше того, что он писал раньше. Революционный Госсек значительно превосходит Госсека старого режима. Он сдержал больше того, что обещал. Новое веяние проникло его; он оживился, помолодел.

Впоследствии, когда учреждение уже процветало, на помощь ему явились более молодые силы. Это были, один за другим: Мегюль, чудесный мастер, между Рамо и Берлиозом выше всех державший знамя монументального французского искусства; Лесюер, смелый гений, достойный вождь учеников, составивших его славу; Керуллини, строгий и серьезный артист, которым восторгался Бетховен; Делайрак, музыкант полный чувства; Бертон, тонкий художник; и еще многие другие, не столь прославленные, наряду с ними принимали участие в трудах зарождающейся школы.

Все они появились позднее — в 1793 и 1794 гг. Но имя одного из них должно быть связано с именем Госсека, так как с самого начала он явился его деятельным помощником: это Катель, ученик Госсека по Королевской школе пения, где, несмотря на очень молодой возраст, он уже входил в состав преподавателей. Он не дожидаясь сформирования в национальной гвардии платных рот, чтобы от всего сердца отдаться служению народу: через месяц после взятия Бастилии (в точности, через тридцать три дня, 16 августа 1789 г.) он уже подписал условие о вступлении добровольцем „в парижскую бесплатную национальную гвардию, с обязательством одеваться на собственный счет“; ему было шестнадцать лет. Хотя не имеется

¹ Праздный спор! Если придерживаться хронологических данных, Госсек столь же мало является „отцом симфонии“, как и Гайдн: эта форма инструментальной музыки практиковалась, более или менее эскизно, раньше них итальянскими и немецкими композиторами. Но по поводу хронологии мы не можем отказать себе в удовольствии сопоставить две фразы Фетиса, много способствовавшего распространению этой легенды. В одном и том же томе его Всемирной биографии музыкантов, в статье о Госсекке читаем: „... симфония в собственном смысле слова была совершенно неизвестна: первые симфонии были напечатаны Госсекком в 1754 году. Интересно, что в тот же самый год, когда Госсек пытался ввести этот новый род искусства во Франции, была написана и первая симфония Гайдна“. Через 194 страницы, в статье того же автора о Гайдне, читаем: „В начале 1759 года Гайдн написал свою первую симфонию (D-dur)...“. — Изумительная точность! Прим. авт.

официальных следов вступления его в оркестр до 1 января 1792 г., мы все же можем, по логике фактов, заключить, и даже знаем из показаний современников, что он принимал с самого начала участие в его организации, вместе со своим учителем, всегда проявлявшим к нему большое расположение. Гимны и военные симфонии Кателя были первыми произведениями, исполнявшимися на национальных праздниках после произведений Госсека, которые сначала прибегал для себя честь открывать их собственными композициями.

3

1789-й год еще не ознаменовался национальными праздниками. Но взятие Бастилии сопровождалось бесчисленными и разнообразными церемониями. Событие это праздновалось повсюду. Национальная гвардия, в упоении первыми успехами, фигурировала везде в полном вооружении и с музыкой во главе.

Во-первых, 30 июля, новая манифестация: возвращается Неккер, вновь призванный в министерство. Весь народ ликует. В Версале его встречает гражданская милиция, королевский оркестр и французская гвардия со своими музыкантами.

Затем следуют торжества в честь 14-го июля. 7 августа артисты Королевской музыкальной академии поют „Реквием“ Госсека в церкви Сен-Мартэн „об упокоении граждан, погибших при защите общего дела“. Та же церемония, с теми же исполнителями, повторяется 22 августа в церкви Сен-Лоран; 31-го — месса Госсека в церкви Сент-Маргрит, попеременно в исполнении артистов Королевской музыкальной академии.

Наиболее оживленный, действительно всенародный праздник — это воскресенье 9-го августа. Это первый выход национальной гвардии в новых с иголочки мундирах; ее видно повсюду, и весь Париж на улице. Утром обедни с певчими во всех церквях; Лафайет присутствует на мессе в церкви Сен-Николя; оперные певцы и военная музыка сменяют друг друга, „присоединяя звуки величественного гимна и голос пламенной веры к героическим призывам военного оркестра“. Эти слова редактора „Парижских революций“¹ резюмируют заранее весь характер искусства в эпоху революции. Повсюду раздаются „звуки труб, треск барабанов и военная музыка“. Днем батальоны нескольких округов появляются в Пале-Рояле² „под звуки барабанов и воинственной музыки“. Это, действительно, был прекрасный день в Париже.

Между тем в Версале происходит церемония более серьезная по тону и более внушительная. Под утро после ночи 4 августа Собрание постановило спеть „Te Deum“, и его действительно пропели

в Версальской часовне, в присутствии короля, сами депутаты, под звон всех колоколов и артиллерийскую пальбу.

Потом начались процессии через весь Париж. 10 августа торжества рынка Сен-Мартэн отправляются в церковь Сент-Женевьев, сопровождении гражданской гвардии, при барабанах и музыке. Они несут цветы покровительнице Парижа; служится „торжественная и музыкальная литургия“, за которой следует „Te Deum“. В пятницу, 30 августа, вторая процессия к Сент-Женевьев. Третье такое же торжество 4 сентября; последнее отличается тем, что происходит в предместье Сент-Антуан, т. е. по соседству с Бастилией. Рабочие квартала придумали смастерить маленькую деревянную Бастилию, которую национальные гвардейцы несут на плечах и жертвуют в дар святой. Шествие тянется долго и состоит из множества женщин, одетых в белое, и тысячи двухсот солдат гражданской милиции с цветами на дулах ружей; их новое знамя развевается посреди почерневших и изорванных бастильских знамен. „Треск барабана, выбор инструментов и даже вплоть до выбора пьес... все придает живейший интерес этому патриотическому празднику“. Так выражается один очевидец, прибавляя, что эта церемония заранее дает представление о празднике, который последует за провозглашением конституции и будет „нашим первым национальным праздником“. Все это дышит наивным энтузиазмом, радующим глаз. Но что же это были в 1789 г. за пьесы, выбор которых был так удачен, что они смогли быть оценены и доставить удовольствие во время прохождения процессии? Этого мы никогда не узнаем. Однако уже самый факт такого замечания в подобный момент достаточно указывает на то, какой верностью суждения и каким музыкальным чутьем обладала публика в эту эпоху, столь близкую великой революции Глюка.¹

Самыми характерными из церемоний этого периода были церемонии освящения знамен новых батальонов. Каждое знамя освящалось сначала отдельно в церкви округа. Уже 9 августа церемонии эти совершились в нескольких приходах. 5 сентября в церкви Сен-Рок Бальи присутствует при освящении знамени фельянтинцев, его жена производит сбор; он сопровождает ее, что вызывает насмешки среди „людей хорошего тона“. 12-го — такой же праздник в округе и приходе Белых-плащей. В провинции 15 августа освящение знамени Божанси; орлеанские добровольцы присылают делегацию, которая присутствует при традиционной церемонии. В начале сентября — патриотический праздник в Со; на нем присутствуют герцог и герцогиня Орлеанские, герцоги Пентьеврский и Шартрский; все население под ружьем.

¹ Гербер (немецкий музыковед. 1746 — 1819) в статье „Кое-что политическое из мира гармонии“ приводит мнение одного критика (имя не названо) о том, что оперы Глюка не только разбудили парижан от уютных снов о совершенствах Люлли и Рамо, но и пробудили в них то настроение и те сильные чувства, которые были нужны для постановки грозной драмы — Революции“ (Allgemeine musikalische Zeitung, июнь 1800 г.).

Ср. также упоминание о глюковских стелосках в „Марсельезе“ в частном письме 1792 года. См. стр. 85.

¹ „Парижские революции“ — газета радикально-демократического направления, впоследствии орган якобинцев. Ср. стр. 76.

² Пале-Рояль, — в прошлом королевский дворец, затем перешедший во владение герцогов Орлеанских. Филипп Орлеанский, желая подчеркнуть свою „левизну“, предоставил Пале-Рояль и примыкавший к нему парк для народных собраний.

Наконец, общее благословение всех знамен парижской национальной гвардии состоялось 27 сентября в храме Нотр-Дам. Это, действительно, был день первого национального праздника для Парижа. С утра барабаны забили сбор во всех кварталах. Отдельные батальоны со всеми офицерами, в полной парадной форме выстроились в боевом порядке перед городской ратушей и стройными колоннами направились к собору. Церемония отличалась большой торжественностью. Архиепископ благословил по очереди все знамена; аббат Фоше произнес речь о французской свободе, преисполненную либеральных идей, сочувственно встреченных большинством аудитории. „Звуки военных инструментов, торжественное безмолвие обрядов, новизна зрелища глубоко взволновали народ и граждан-солдат“. Спустя два года еще вспоминали об этом впечатлении: одна газета, напоминая в общих чертах произведения Госсека, сочиненные для национальных празднеств, с похвалой отзывалась о „его военных симфониях, исполненных во время общего благословения знамен национальной гвардии“.

Так произошло зарождение первых национальных праздников. Программа их определилась с первого же дня и была выработана не каким-нибудь единичным лицом, а установлена молчаливым соглашением всего народа; впоследствии она только применялась и развивалась, но в первоначальном ее духе ничего не изменялось. В самом деле, что видим мы в ней? Манифестацию, одновременно религиозную и патриотическую: церковные песнопения и военные гимны. Это двойное течение господствует на всех национальных празднествах, во множестве происходивших в последующие десять лет; религиозное веяние переживает даже временное уничтожение культа, оно только принимает иное направление, продолжая все же оставаться преобладающим.

Наконец, чтобы ни за чем не было остановки, материальная организация почти закончена: Революция уже нашла артистов, достойных ее мощного голоса, и он вскоре зазвучит в их творениях.

Все готово для грандиозного праздника.

И ни один не превзойдет величиим того, к описанию которого мы переходим: первой годовщины 14-го июля.

1

Не нам говорить о том, чем был этот день. Историки в один голос удостоверяют, что такого порыва к братству никогда не было видано. Впервые люди, имеющие общую родину, еще вчера разделенные условными различиями, поняли, что они не чужие друг другу; они почувствовали себя тесно связанными, друзьями, братьями, и сердца их преисполнились громадным воодушевлением.

„Радость!.. Мы, упоенные, входим торжественно
В область святыни твоей
Все, что разрознено света дыханьем,
Вяжешь ты братства узлом.
Люди там — братья,
Где ты над созданием
Легким повеешь крылом“...¹

Эти слова оды Шиллера, в которые Бетховен вложил всю свою душу и которые, переведенные им на вселенский язык звуков, должны бы стать гимном человечества, как бы резюмируют собою чувства французского народа в тот день.²

Не в одном Париже царило это восторженное братское одушевление — его испытывала вся нация. Не на одном Марсовом поле собрались вместе с населением столицы представители восьмидесяти трех департаментов, но одновременно в восьмидесяти трех главных городах департаментов собрались для той же цели делегаты принадлежащих к ним общин; и в самых общинах, вплоть до глухих деревушек, жители, не смогишие явиться со своим приветом в отдаленные города, собрались, проникнутые тою же мыслью, одушевленные теми же чувствами. Так что в этот незабвенный час все население Франции в неудержимом порыве принесло одну и ту же клятву. Какую клятву? Конечно, многие затруднились бы точно формулировать ее идею; но она, несомненно, была чиста и возвышенна и заключала в себе смутные стремления любви к человечеству, обновлению, независимости, и среди них ясно вырисовывалось сознание общности и единства родины.

¹ Перевод Бенедиктова.

² Автор, конечно, преувеличивает „всеобщность братства“. — классовая дифференциация и тогда проявлялась достаточно отчетливо.

Одна песня, вскоре сделавшаяся популярной во всей Франции, явилась первым музыкальным проявлением этого сердечного порыва. Она создавалась мгновенно, под влиянием обстоятельств.

Праздник сорганизовался не без затруднений: это внушительное объединение граждан целой Франции, это наводнение столицы огромной, стекающей из разных мест, толпой, за намерения которой нельзя было поручиться, пугало политических деятелей. Они пытались воспрепятствовать, но тщетно: какая сила могла бы остановить подобный порыв? Народ противопоставил упорное и неослабевающее сопротивление: „*Ça ira!*“¹ повторял он беспрестанно. К этим словам приложили ходкую мелодию, и составила песенка, под звуки которой подготовился праздник; она же до появления „Марсельезы“ оставалась главным музыкальным лозунгом Революции.

Местом торжественной церемонии избрали Марсово поле. Нужно было произвести на нем значительные земляные работы; начальство, не сочувствуя празднику, поставило на работу явно недостаточное количество рабочих. Но тактику его вскоре раскусили: народ сбегался толпами и, невзирая на сопротивление, все более и более робкое, сам взялся за дело. Все классы общества принялись за него с увлечением; скоро на Марсово поле стали отправляться, как на пикник. Шли ремесленные цехи с развевающимися знаменами, шли рабочие с мирным оружием—лопатой или заступом на плечах; их сопровождал оркестр, наигрывавший веселое, всех уравнивающее „*Ça ira*“, отнюдь не кровавое, каким его незаслуженно выставляли. Эта песня, — говорит Мишле, — была своего рода напутствием, моральной опорой, подобно „прозам“, которые пели пилигримы в средние века. Парижанин пел ее быстрым темпом, с пламенной живостью, готовя площадь Федерации, перекапывая Марсово поле. Бродячие оркестры подбадривали работников; а они, сравнивая землю, пели свою уравнивательскую песенку: *Ah! ça ira! ça ira! Celui qui s'élève, on l'abaissera!*²

Расскажем вкратце историю этой песни, не тратя времени на бесполезные опровержения создавшихся вокруг нее легенд, а ограничиваясь лишь положительно установленными фактическими данными.

„*Ça ira*“ — продукт чисто парижского происхождения. Мотив ее — мотив каварданса под названием „*Le carillon national*“,³ автор — Бекур; оба в точности известны и до сих пор. Следовательно, источник ее происхождения — парижские танцевальные вечеринки; здесь то народ, поплясав под бойкий легкомысленный мотив, подхватил его в один прекрасный вечер, и на утро вынес на поле равенства.

¹ *Ça ira* означает примерно — дело пойдет на лад, устроится, образуется. Придумать перевод, пригодный для пения, очень трудно: распространенный у нас геревод „все вперёд“ мало пригоден, и по смыслу (улетучивается оттенок юмора, уличного жаргона, свойственный французскому выражению *ça ira* и явственно обозначенный в мелодии) и по звучанию (вместо двух согласных французского *tef-ez* — шесть, что при быстром темпе глоссы чрезвычайно нелепо звучит).

² Кто возвышается, того принизят.

³ Национальный перезвон.

вскопанное его руками. Заглавие, отвечающее злобе дня, само по себе свидетельствует, что мотив был в моде. Говорили, и даже с удовольствием повторяли, будто Мария Антуанетта часто играла его на клавесине, и будто толпа, проходя мимо Тюильерского дворца, услышала его здесь и перенесла прямо отсюда на Марсово поле; но, по здравом обсуждении, следует признать, что это тоже одна из историй, созданных *post factum* и не заслуживающих внимания. Итак, не будем приписывать королеве, покровительнице Глюка, никакой доли участия в создании „*Ça ira*“.¹

Что касается слов, то мне представляется праздным пытаться установить их оригинал и автора. По правде сказать, слов „*Ça ira*“ не существует — по крайней мере, в смысле народной песни. В ней важны только две вещи: мотив, чисто инструментального свойства, написанный совсем не для пения, и два слова, повторяющиеся в припеве. По отношению к ним достойные доверия современники передают, будто они вошли в поговорку у парижан из подражания Франклину: когда его спрашивали, какого он мнения об успехах американской революции, он неизменно отвечал: „*Ça ira!*“ Три слова этой поговорки прекрасно подходят к плясавому ритму мотива. Если бы безвестный парижский гамен, которому первому вздумалось спеть их на этот мотив, сохранил свое имя для потомства, мы признали бы его автором самой песни. В неведении же нашем, мы должны сказать, что автором ее является Франклин, невольный и изумленный сотрудник музыканта общественных балов и скрипача оркестра театра Божоле, Бекура; общему же произведению их, которое всегда чувствительный Анахарзис Клоотс называл „*наш ganz des vaches*“, до 1792 г. выпала незаслуженная честь играть роль первой национальной песни Революции.

Однако имеются и слова (я не решаюсь сказать — стихи), напечатанные под музыкальным текстом на летучках, продававшихся народу газетчиками; немногие уцелевшие экземпляры их сохраняются как редкость, а лиц, подписавших их, поочередно выставляли „истинным автором“ „*Ça ira*“. Чаще, чем на других, указывали на Ладре, Дюпюи, Дедюи, Гюрона и Пуарье. Первый, профессиональный уличный песни, большой мастер извлекать пользу из своих талантов, сумел использовать их и на этот раз: во II году он подал прошение о выдаче ему национальной награды, как „автору слов „*Ça ira*“ 1790 года“. И претензия его, говорит Изамбер, оказалась удовлетворенной настолько полно, что большинство издателей народных песенников печатали под видом текста „*Ça ira*“ куплеты Ладре, несколько искаженные в передаче, даже не подозревая о существовании других слов.

¹ Покойный Изамбер, в „Истории *Ça ira*“ — лучшем из всего, написанного на эту тему („*La Revolution française*“ от 14 июня 1899 г.), остроумно высмеивает писателей, с доверием отнесшихся к этому рассказу. „*Ça ira*, которое орали у эшафота Марии-Антуанетты и которое будто бы с такой жестокостью напоминало ей времена, когда она любила играть на клавесине кадрили Бекура, — этот эффектный контраст с благоговением передавали друг другу, на моей памяти, по крайней мере, тридцать литераторов“. Охотно принимаю выпадающую на мою долю законную часть этой милой иронии! *Прим. авт.*

² Название швейцарских пастушеских наигрышей.

Я сам, уже довольно давно, упоминал об одной такой летучке, включенной в переплетенный рукописный сборник „Уличных песен“ и носящей заголовок: „Куплеты, исполнявшиеся на Марсовом поле 14-го июля, в момент принесения федеративной клятвы на алтаре Свободы; слова на напев „Аллилуйя“, вперемежку с словами „Ça ira“, сочинения „Lad Re“.¹ Но это указание на дату не утаивает за нею никакого старшинства. „Ça ira“ было популярно задолго до 14 июля. Как-раз в этот день народ пел на мотив Беккура, во всяком случае, на первую его репризу, и многие другие слова—например, те, в которых намекалось на дурную погоду:

Ah! ça ira, ça ira, ça ira,
En dépit d'aristocrate et d'la pluie;
Ah! ça ira, ça ira, ça ira,
Nous nous mouillerons, mais ça finira.²

Я знаю еще один куплет, подсказанный тою же причиной; не будучи нигде напечатанным (надо признать, что он этого и не заслуживал), он пережил сто семнадцать лет, отделяющих нас от 14 июля 1790 г. исключительно в устной передаче, как настоящая народная песня. Вот он в том виде, в каком мне удалось записать его во время моих исследований фольклора:

Ça m'coule au dos, coule au dos, coule au dos,
En revenant du Champ de Mars;
Ça m'coule au dos, coule au dos, coule au dos,
Je suis mouillé jusques aux os
Qu'équ'ça m'fait à moi d'être mouillé
Quand c'est pour la Liberté?
Quand il tomb'rait des-z-hall'bardes
Qui m'mouill'raient moi z-et mes-z-hardes.
J'en crierais encore plus haut:
Ça m'coule au dos, etc.³

Вот она, настоящая песня праздника Федерации. Не кажется ли вам, что вы слышите бурливые голоса парижского народа, возвращающегося по домам после пережитых грандиозных эмоций присяги и готового наплевать на все остальное?

На самом деле, наиболее интересное в „Ça ira“—это то, что сохранилось в чисто устной передаче. Подлинно народные слова не те, что были напечатаны, а те, что повторялись, передаваясь из

¹ „Les Chansons de la Révolution“. статья в „La nouvelle revue“ от 1 июня 1884 г. Документ, о котором идет речь, находится в Парижской национальной библиотеке.

² На зло аристократам и дождю,
Мы промокнем, но это кончится.

Прим. авт.

³ „Мне залило [за воротник], когда я возвращался с Марсова поля, мне залило за воротник, я промок до костей. Что для меня значит промокнуть, когда это за Свободу. Если б с неба падали аллебарды и промочили бы меня и мои ломотья, я бы стал только кричать еще громче: Мне залило за воротник, за воротник и т. д.“

Эти куплеты, в музыке которых явственно слышится мотив „Ça ira“, но забавно искаженный (в смысле упрощения), сообщила мне недавно одна особа; мать ее, еще находящаяся в живых, переняла их от своего деда, очевидца исторического праздника 14 июля 1790 г.: составившись, он любил их петь своей внучке, которая их запомнила. Таким образом, „Ça ira“, мнимый памятник революционной кровожадности, прожило целое столетие в форме песенки для забавы детей! Прим. авт.

уст в уста. Нужен ли более доказательный пример, чем эти два столь известных стиха: „Les aristocrates à la lanterne! Les aristocrates on les pendra“.¹ Некоторые оспаривали, что эти стихи пелись в революционном „Ça ira“. Это—спор против очевидности. Но, разразят нам, их нет в песенниках того времени. Если даже и так, то это ровно ничего не доказывает. Песни создаются не для печати и не для записи, а для пения. А эти слова оставили по себе настолько всеобщее воспоминание, что недопустимо видеть в них лишь позднейшее и контрреволюционное измышление. Впрочем в действительности это и не так. Если Констану Пьеру не удалось ничего установить во время своих кропотливых изысканий, то Гюстав Изамбер указывает, что они встречаются в двух местах в некоем „Лаконическом словаре, или Подарке демагогам“—реакционном сочинении, появившемся в 1791 г., где, в согласии с последующими показаниями, утверждается, что инкриминируемые стихи были прекрасно известны и распевались парижским простонародьем.

Но у меня есть доказательство поинтереснее: цитата безусловно современная, и можно только удивляться, что она до сих пор осталась неиспользованной, так как находится она в самом знаменитом из французских журналов: „Le Mercure“. Помещая в июльском же номере 1790 г. отчет о приготовлениях к празднику, журнал этот печатает следующие строки, которые, являясь документальным подтверждением нашего положения, в то же время прибавляют новую черточку к физиономии Парижа времен Федерации:

„Музыка и радостные возгласы перемешивались с обычными выпадами против аристократов. Большинство песен заканчивалось припевом: „Ça ira! Les aristocrates à la lanterne! Crèvent les aristocrates!“² и прочими братскими шуточками, которые ошалевшие дамы из демократии и проспиритованные журналисты именуют патристическими гимнами“.

Из всех этих фактов, из самого выражения: „На фонарь!“ (пущенное в ход тотчас же после взятия Бастилии, к июлю 1790 г. оно уже устарело) вытекает, что „Ça ira“—песня вовсе не 1793 г. Что касается значения, какое она имела, то так ли уж, в самом деле, необходимо закрывать себе лицо, говоря о ней. „Повесить!“ По совести, в песнях это не так уж страшно! Слова обидные, правда, но скорее задирчивые, чем серьезно угрожающие. Ведь и сам аристократический „Mercure de France“ отзывался о них, как о „шутке“. Да и все партии то-и-дело посылали одна другую на виселицу: доказательство—следующий куплет, напечатанный через три месяца после праздника Федерации, по случаю офицерской манифестации, во время которой его пели:

Ah! ça ira, ça ira, ça ira.
Les démocrates à la lanterne;
Ah! ça ira, ça ira, ça ira:
Tous les députés on les pendra.³

¹ Аристократов—на фонарь! Аристократов повесят!

² Пусть подохнут аристократы!

³ Демократов на фонарь; депутатов всех повесят.

Итак, мы должны заключить, что два рассматриваемые стиха с припевом, совсем уже примитивным, в переложении на первую репризу мелодии Бекура, и составляют все „Ça ira“, истинно народное, „Ça ira“. И ни Ладре, и ни один из рифмоплетов, одновременно с ним желавших использовать модный мотив и припев, чтобы навязать ему свои слова, не имеют права на звание автора „Ça ira“. „Ça ira“ сочинено всеми.

2

Ça ira

(Мелодия приведена по энциклопедии Ларусса)



Впрочем (надо особенно подчеркнуть это в труде, являющемся явным преимуществом музыкальным исследованием), „Ça ira“ со всеми его разнообразными и неуловимыми словами, не есть, собственно говоря, песня: это мелодия, и мелодия чисто инструментальная. Мелодический контур ее, быстрая смена нот, репризы в различных тональностях и, в особенности, объем тесситуры, делают ее, в сущности, невыполнимой для пения. Она охватывает не более не менее, как две октавы и мажорную терцию, — какой голос, кроме голоса исключительно опытного виртуоза, может выдержать такой напев в надлежащем темпе? Это одна из причин, позволяющих утверждать, что куплеты Ладре, так неискусно прилаженные ко всему мотиву в его целом, никогда не пелись народом, и что народ облюбовал себе для пения всего только первую его репризу, деформировав ее, к тому же, без зазрения совести.

Зато мелодия как нельзя лучше подходит для инструментов вроде скрипки, для которой и была написана, или для военных инструментов, кларнетов и флейт, для которых с первых же дней была инструментована. В этой инструментальной аранжировке она исполнялась и во время приготовлений к празднику на Марсовом поле. „Рабочие корпорации“ столицы имели во главе музыку или

барабаны“, говорит „Moniteur“¹ от 11 июля; в других газетах, в „Парижской хронике“, в „Курьере 83 департаментов“ приводятся аналогичные указания, свидетельствующие о всеобщей уже распространности „Ça ira“. Военные оркестры также разучили его и играли в походе, на парадах, на гражданских праздниках. Оркестр парижской национальной гвардии, исполняя эту песенку под управлением своего лейтенанта и преподавателя музыки Госсекса, во время патриотических церемоний, в присутствии короля (который, вероятно, предпочел бы услышать более нежное: „Où peut on être mieux qu'au sein de sa famille?“),² и наконец, несколько позже, даже в стенах Конвента, способствовал тому, что он сделался своего рода официальной песней Революции. Его играли на поле битвы, после победы при Вальми. Наконец, бесконечное повторение его в столь же музыкальном, как и в патриотическом городе Страсбурге, послужило толчком к созданию „Марсельезы“: мэр Дитрих при объявлении войны, 25 апреля 1792 г., до такой степени наслушался этой песни за весь день, что вечером, выведенный из терпения, предложил Руже-де-Лиллю сочинить другую песню, более достойную быть гимном французского народа. И, разумеется, мощный голос тревоги и патриотического экстаза, загрозивший в эту ночь, не мог не заглушить легковесных звуков парижского контрданса, так долго пользовавшегося неожиданным почетом национального гимна.

Но возвратимся к самому празднику.

Наступил великий день, или правильнее — великая неделя. Посланцы департаментов — некоторым пришлось пройти пешком больше половины Франции — сошлись в Париже и принесли королю первые изъявления своей преданности. Все было готово к четырнадцатому.

Еще накануне в соборе Нотр-Дам произошла внушительная церемония, при всей своей наивной помпезности не лишенная величия. Парижские избиратели решили, что ежегодно 14 июля в соборе должен служить торжественный *Te Deum*, и артисты оперных театров не пожелали отстать в рвении от всего населения и вызвались быть исполнителями этого благодарственного песнопения.

Инициатива исходит от Оперы: члены ее избрали комиссаров: „Гг. Шардини, Кавальи, Саллантена, Рошфора и Генена, для приглашения всех товарищей-артистов присоединиться к ним и ежегодно содействовать наиболее совершенному исполнению этой церемонии; названные комиссары явились к гг. избирателям 1789 г., для сообщения о своем решении, а равно и для совместного обсуждения всех деталей предстоящей церемонии“. Сообщение это напечатано в „Journal de Paris“, излюбленном органе деятелей сцены, хотя и зараженном аристократизмом; и в нем же прибавлено: „Завтра, во вторник, 13-го, „Te Deum“ будет исполнен в кафедральном соборе Парижа, согласно желанию гг. избирателей 1789 г.“

¹ „Moniteur universel“ („Всеобщий вестник“) — официальная газета; „Парижская хроника“ — орган жирондистов, отличавшийся между прочим обилием статей и заметок на художественные темы (ср. стр. 70).

² „Где может лучше быть, чем в собственной семье?“

Действительно, все парижские артисты явились 13 июля в Нотр-Дам: музыканты оперы, театра Monsieur, Итальянского, Французского, труппы Монтансье и других, не исключая даже театров Одино и Николе, все отозвались на призыв. Их явилось, говорят, более шестисот. Дирижировал Рей, капельмейстер Оперы; мадемуазель Русселау, Шерон и Лей исполняли сольные партии.

Церемония не ограничилась простым „Те Деум’ом“; в первый раз была поставлена музыкальная пьеса: „Взятие Бастилии“, иеродрама, построенная на цитатах из священного писания; текст и музыка Марка-Антуана Дезожье.

В кантате, или священной драме Дезожье, рассказ о взятии Бастилии ведется в пророческом тоне писания, в отрывках из стихов, заимствованных у „отцов церкви“.

В начале один гражданин возвещает народу об „изгнании правителя, пользовавшегося его доверием“.

Гражданин.

Populi, lugete.. et gaudium vestrum convertatur in moerorem (Jac. 4, 9).

Народы, восплачьте, и да превратится радость ваша в скорбь.

Народ.

Quare?

Почему?

Гражданин.

Protector noster abest.

Наш покровитель удален.

Народ.

Neu nobis miseris! (Psal. 119, 5).

О, горе нам!

(Раздается набат).

Женщины.

Deus, respice super nos et super filios nostros. (Psal. 113, 13).

Боже, спаси нас и наших детей!

Все вместе.

O deus, adjuva nos (Ps. 78, 9).

О, боже! Помоги нам!

Затем гражданин-корифей вдохновенной арией зовет народ к борьбе, так как считает его достойным свободы: „Vos enim ad libertatem vocati estis“. И после воинственной фразы, пропетой солистами и подхваченной всем народом, военный марш, исполняемый оркестром, изображает взятие Бастилии; гремит пушка, трубы зовут в атаку; весь оркестр неистовствует; это конец сражения; народ и корифей поют последнюю фразу, взятую из книги Юдифи:

Expulsi sunt (inimici), nec potuerunt stare. Et erunt opprobrium in gentibus. Populi, laudate deum.

Враги наши обращены в бегство, они не смогли нам противостоять и будут заклеймены среди народов. Народы, хвалите бога.

И начинается исполнение „Те деум’а“.

Таким образом, взятие Бастилии было воспето в первую свою годовщину в церкви Нотр-Дам на стихи из ветхого и нового заветов. По-латыни или по-французски? На это мы не можем ответить: современные документы приводят текст на обоих языках, в том виде, как он приведен и у нас; но так как эта иеродрама продержалась в репертуаре национальных праздников и после закрытия церквей, то надо думать, что длительным успехом она обязана отчасти тому, что исполнялась на народном языке, французском. Мы находим ее даже в программе празднования 14 июля 1794 г.; но в эту эпоху отчаянной борьбы, благодарственный „Те Деум“ в конце был отброшен и заменен хором из „Армиды“, полным воинственного пыла: „Дерзкий враг нас оскорбил, в смертный бой с ним вступим смело“.¹

Как бы то ни было, произведение, в совокупности своей, произвело громадное впечатление, если судить по газетным отчетам, отмечающим изумленные восторги:

„Увертюра, — говорится в одном, — благородное произведение, взволновавшее души и преисполнившее их скорбью, переходит в речитатив, вызывающий страшные воспоминания; за этой частью последовал хор инструментов и голосов, потрясший своды храма и оледенивший ужасом все сердца; но ужас достиг своего апогея, когда зловещий колокол зазвонил набат. Все переглядывались с беспокойством, всем казалось, что снова вернулось 14-е июля 1789 года. Но вскоре послышался иной речитатив, он изменил настроение душ и мало-по-малу вознес их на ту степень энтузиазма, какую должен был внушать завтрашний праздник“.

Другая газета выражается так:

„Это новое великолепное произведение должно закрепить репутацию Дезожье и поставить его наряду с Филидором, Жиру, Госсеком и Монсиньи, словом, наряду с знаменитейшими нашими композиторами“.

Наконец, „Journal de Paris“, главный судья по части искусства, заявляет, что, „музыка г. Дезожье может только увеличить славу этого композитора, известного с наилучшей стороны по другим произведениям. Она полна огня, движения и производит особенно сильное впечатление ярким изображением приступа и взятия крепости“.

Вот и все, что нам суждено узнать о произведении музыканта, более известного по своему сыну, знаменитому сочинителю песен, чем собственными своими трудами, потому что партитура „Взятия Бастилии“ не была напечатана и, повидимому, была уничтожена, во всяком случае, затеряна.

Но церемония в Нотр-Дам была лишь прологом. Перейдем к главному действию.

¹ Финал 1-го действия „Армиды“ Глюка, одна из наиболее сильных и ярких страниц глюковской музыки.

Если взглянуть на праздник Федерации исключительно с точки зрения внешнего зрелища, нас поражает прежде всего широта общего замысла в соединении с счастливой простотой осуществления.

Марсово поле, превращенное в огромную арену, представляло картину столь же грандиозную, сколь и гармоничную по пропорциям. Насыпь с амфитеатром ступеней, отведенных для народа, окружила его широким эллипсом; за нею волнистой линией зеленели деревья. В глубине, перед Военной школой, возвышалась задрапированная светлыми, голубыми и белыми тканями трибуна для членов Законодательного собрания и представителей власти; в центре помещался королевский трон. Напротив, на берегу Сены, воздвигли триумфальную арку, с тремя сводчатыми пролетами; орнамент ее, в античном вкусе, напоминал римские памятники. Через реку, как-раз на месте теперешнего Иенского моста, был перекинут плашкоутный мост; на противоположном берегу к нему сбегали веселые холмы Шайльо и Пасси, где хорошенькие дачи местами выглядывали из зелени.

От набережной до другого края Марсова поля — широкое пространство. Почти все это пространство оставили без украшения, потому что во время торжества украшением его должна была служить живая масса делегатов и армии. Но в центре, куда естественно устремлялись взоры, возвышалось в гордом одиночестве третье сооружение, больше всех остальных, выше триумфальной арки, выше королевского трона: алтарь Отечества. Огромный квадратный постамент служил ему основанием. С четырех сторон широкие лестницы в два марша вели на открытую площадку; углы представляли четыре больших квадратных массива, поддерживавших четыре треножника античной формы и соответствующих, т. е. колоссальных размеров. Наконец, в центре круглые, постепенно суживавшиеся ступени шли к алтарю, венчающему здание. Оно было просто, с немногими, строгими украшениями. На нижних сторонах — античные барельефы; кругом надписи, пестревшие словами: „Народ, Законы, Отечество, Конституция“.

Здесь-то разместился, после почти четырехчасового шествия, кортеж официальных лиц и делегатов от департаментов. Вскоре огромное пространство заполнилось кишущим людским муравейником. Ряды батальонов выделялись на серой земле четкими и правильными линиями. Вокруг алтаря поместилось парижское духовенство; солдаты стояли шпалерами на ступенях. Оркестр — военный оркестр Госсекса — занимал сторону площадки, обращенную к Дому инвалидов; на другой стояли триста барабанщиков. Говорят даже, что был приведен орган; мы узнаем это из рассказа Фетиса о некоем Никола Меро¹,

¹ Это показание может быть подвергнуто сомнению, потому что не подтверждается ни в одном из других рассказов современников. Так как, с другой стороны, мы вскоре узнаем — и на этот раз из достоверного источника — что органы

которому будто бы выпала честь быть органистом в этом бесподобном храме.

В целом картина эта есть точное воспроизведение гения Революции. Двойной, религиозный и военный, аппарат — солдаты, стоящие на страже на ступенях алтаря, духовные песнопения, чередующиеся с барабанами — представляет антитезу, как нельзя более характерную для одновременных стремлений умов, с одной стороны, воодушевленных идеей отечества, с другой — одержимых непреодолимой потребностью веры. Прибавим к этому пристрастие к античному, сказывающееся в орнаментах и надписях, и мы получим, в этот первый день национального праздника, сущность тройного идеала, к которому будет стремиться в последующее десятилетие искусство во всех его формах.

В отместку дождю, лившему в долгие часы ожидания, народ поет и даже танцует. Провинциальные делегаты, овернцы и провансальцы, исполняют свои местные танцы; под веселое пение ритмически разворачиваются фарандолы и бурре; солдаты проделывают военные эволюции, импровизируют фантастические военные пляски; берутся за руки, образуют огромные хороводы перед алтарем, даже вокруг алтаря. „Посмотрите-ка на этих французов: пляшут под проливным дождем!“ — говорили пораженные иностранцы.

Наконец, торжественный час пробил; ожидание длилось долго; все вновь затихает. Проглянуло солнце; оно сияет теперь над огромным скоплением людей, над тронем, над алтарем Отечества. Талейран, епископ Отэнский и депутат Национального собрания, начинает богослужение. Во время службы играет оркестр.

У нас имеется мало сведений об этой части церемонии. Однако за несколько дней до нее „Парижская хроника“, одинаково усердно и толково занимавшаяся самыми разнообразными темами, обсуждала вопрос о музыкальной программе, достойной такого торжества. О новом гимне нечего было и думать, оставалось слишком мало времени. Один сотрудник предложил вместо этого подобрать несколько отрывков из классических сочинений, соответствующих по общему характеру духу торжества. Он указывал при этом один хор из „Дардануса“ Саккини, по его мнению, могущий „произвести сильнейшее впечатление, после того как депутаты двадцати четырех миллионов свободных граждан принесут присягу отстоять свою свободу или умереть“. В хоре этом были стихи:

Grand Dieu! de mille maux accablez le coupable
Qui trahit ses serments,
Et dans son coeur, pour comble de tourments,
Faites tonner la voix impitoyable
Des remords dévorants¹

переносились на Марсово поле для другого праздника Федерации, именно Федерации 1793 г., и что в числе органистов, выступавших в этот день, упоминаются отец и сын Меро, можно заключить, что Фетис ошибся в дате и принял один праздник Федерации за другой. (Прим. авт.).

¹ Великий боже! Тысячами бед порази преступника, изменяющего своим клятвам, и в довершение мучений заставь греметь в его сердце неумолимый глас жестоких угрызений.

Идея, повидимому, была принята, если судить по следующей фразе официального отчета: „Во время мессы — музыка, соответствующая месту действия и подобранная из самых волнующих отрывков... Не забыта и знаменитая клятва Дардануса“. Впрочем мы не располагаем больше никакими деталями относительно роли музыки в этой части праздника. Единственная фраза, повторяющаяся в двух описаниях, говорит просто: „Полная величавости музыка настраивала души на мысли о Бесконечном“. Газеты же все безмолствуют на эту тему. Если музыка и была, то возможно, что ее не слышали, так как она должна была потеряться на огромном пространстве, а дождь, смочив инструменты и растянув кожу барабанов, приглушил их звучность. Искусство национальной музыки в день 14-го июля 1790 года еще не достигло расцвета.

Кончилась месса, приближалась незабываемая минута. Грянул пушечный выстрел. Лафайет поднялся к алтарю. Лицом к народу, с поднятой рукой, он произнес присягу на верность Федерации от имени всех полков национальной гвардии и французской армии. Раздались бурные крики. Собранные на Марсовом поле войска повторяли его слова, потрясая ружьями и ударяя их друг о друга; взвились знамена, загрели трубы, затрещали барабаны, и опять грохнула пушка.

Присяга была произнесена трижды: после Лафайета — президентом Национального собрания, потом королем. Трижды крики восторга возносились до самого неба. Всем казалось, что пробил час решительного обновления.

Благодарственное песнопение являлось естественным завершением столь единодушного акта. Все вернулись на свои места, и музыканты начали „Te Deum“.

На этом-то моменте были сосредоточены все музыкальные средства. Выражение народной радости должен был слышать весь народ. И надо сознаться, что Госсек сумел достигнуть этой цели самым искусным образом.

Произведение, написанное им для данного случая, нам известно; оно не было напечатано в свое время, но рукопись осталась и хранится в библиотеке Консерватории. В заголовке первой страницы читаем следующие простые слова: „Te Deum — июль 1790 г.“. Под последним тактом — дата: „9-е июля 1790 г.“. Значит, Госсек работал над ним в ту самую неделю, когда народ вскапывал землю на Марсовом поле: всякий готовился к празднику по мере сил. Все говорит нам, что композитор вложил в это произведение всю свою душу, весь пыл, всю свою веру. Его рукопись, написанная четким, ясным, немного старческим почерком, начертана верной и твердой рукой с незначительными поправками — вещь довольно редкая в рукописях Госсека. Вдохновение, видимо, снизошло на него щедрой волной; форма вытекает из общего плана, строго проведенного во всех частях произведения — Не без волнения держишь в руках подобную реликвию, таящую в себе как бы живой еще отзвук величественного дня.

Госсек уже раньше написал один „Te Deum“; но это юношеское произведение его было задумано в классической форме, раз-

делено на отдельные отрывки, с сольными номерами, хорами, фугированными эпизодами с схоластическими приемами развития; голоса сопровождался обыкновенным симфоническим оркестром, как в подобных же произведениях Моцарта, Гайдна и других. Госсек понимал, что произведение такого рода не подходило к новым обстоятельствам, и сразу же увидел, что нужно. Долой сольные партии, фуги, эlegantные ритмы, построение частей по установленным правилам, долой скрипки, нежные вибрации которых потерялись бы в громадном пространстве Триста предоставленных ему музыкантов должны играть на духовых инструментах; а чтобы придать гармонии мощную и звучную основу, значительная часть из этой массы будет отведена инструменту, вышедшему в наше время из моды, но единственному, могшему в те времена обеспечить надлежащий эффект: басы усилены пятьюдесятью серпентами.

Что касается формы, то какая может подойти лучше самой простой и в то же время самой величавой — григорианского хорала (plain chant)? И Госсек написал свой „Te Deum“ в виде гармонизованного хорала. Однако он не пожелал ограничиться воспроизведением древней христианской мелодии, каковы бы ни были ее красоты. К тому же, к концу XVIII в. традиция ее в значительной мере утратила первоначальную чистоту. Может быть, Госсек и в самом деле плав: созерцательная моногонность псалма была бы неуместна среди народа, пылающего активностью, и одушевление его должно было быть выражено с большим жаром. Итак, оставаясь в общем стиле хорала (скорее французского, чем григорианского), Госсек написал произведение, отличающееся широтой линий, причем значительное место в нем отведено унисону голосов; являясь по духу одновременно и религиозным и народным, выражая, вместе с тем, с необычайной яркостью тогдашние стремления французов, оно является действительно Te Deum'ом Революции.

3

Госсек Начальная тема Te deum'a



Напев первого стиха, широкий и торжественный, полный сдержанного волнения, представляет тему, общие контуры которой говорят о как бы неизменно установленной форме для выражения религиозного вдохновения. По крайней мере, мы встречаем ее во все эпохи: в католической псалмодии, в песнопениях реформатской церкви (германские хоралы, французские псалмы) — даже в „Парсифале“, где одна из самых красивых тем, тема Трапезы („тайной вечери“), впродолжение восьми тактов идентична (за исключением нотации ритма) вступительной теме „Te Deum'a“ Федерации! Басы начинают ее в унисон; хор отвечает фобурдоном. Инструменты,

подражающие звучностям органа, сопровождают голоса, придавая гармониям финальных кадансов должную полноту. По временам певцы замолкают, чтобы перевести дыхание, и оркестр играет интерлюдия; тогда выступает композитор XVIII века; религиозный напев сменяется ритмом танцевальных мотивов, мелодиями в стиле рококо, и бесконечно любопытно видеть в одном и том же сочинении это смешение почти античного вдохновения с бессознательным заимствованием у салонного искусства современности. Но достоинство произведения этим нисколько не умаляется; напротив, отмеченные детали подчеркивают дату, возвращают нас в реальную обстановку, делают его нам еще интереснее, еще живее.

По мере развития гимна, композиция приобретает все больший размах и силу. Во время стиха „*Judex credis esse venturus*“ вступает, во всем своем величии, тромбон, царь духовых инструментов, еще мало известный тогда во Франции. Оркестр неистовствует; литавры, турецкие барабаны и тарелки гремят в свою очередь, и все время продолжается хорал, грозно провозглашаемый басами. Наконец, священный текст почти исчерпан; последний возглас, сначала нежный, как мольба, обрывается в мощном и великолепном порыве: „*Te Deum*“ окончен.

Остается спеть последний стих, и церемония завершена. Все голоса хора поют:

„*Domine, salvam fac gentem,—et exaudi nos in die quâ invocaverimus te*“.

Теперь звучат все инструменты; молчавшие тромбоны усиливают своим могучим звуком голоса певцов.

А те повторяют:

„*Domine, salvam fac Legem,—et exaudi nos*“ и т. д.

Наконец, в третий раз сливаются голоса:

„*Domine, salvam fac Regem*“

И в то время как они заканчивают фразу, все ударные инструменты рокочут, звенят и гремят (они нотированы в приложении к партитуре), а новый и последний артиллерийский залп приветствует торжественное завершение праздника. Гретри правильно замечает, что революция изобрела „музыку с пушечными выстрелами“!

3

Красота праздника Федерации заключалась гораздо больше в тесном единении душ, чем в оригинальности внешних символов. С точки зрения искусства, несмотря на кое-какие интересные детали, здесь в общем было только обещание. Это обещание будет выполнено: мы увидим, что в последующих праздниках намерения мало-по-малу определяются и облекаются плотью; даже идеи, предложенные для праздника Федерации и невыполненные вследствие

неблагоприятных обстоятельств, вскоре будут осуществлены; более того, воспоминание о нем породит песнь, внушенную непосредственно им и действительно достойную его величия и красоты.

Праздник этот послужил темой для нескольких лирических стихотворений. Среди них одно обратило на себя общественное внимание как по внутренним своим достоинствам, так и по удачному выражению общего чувства: это ода Мари-Жозефа Шенье, имя которого приобрело громкую известность в связи с инцидентами, разыгравшимися во время представления во Французском театре его „Карла IX“.

Написанный им „Гимн на праздник Федерации“ выдержан в классической форме французской оды, традиционной со времен Жан-Батиста Руссо. По размерам это произведение не предназначалось, повидимому, для музыкальной интерпретации. Вдохновение развевалось в нем медленно; первые строфы — почти чистая риторика. Но вскоре вспыхивает искра, и мы читаем следующие слова:

Dieu du peuple et des rois, des cités, des campagnes,
De Luther, de Calvin, des enfants d'Israël,
Di-tu que le Guèbre adore au pied de ses montagnes
En invoquant l'astre du ciel,

Ici sont rassemblés sous ton regard immense
De l'empire français les fils et les soutiens,
Célébrant devant toi leur bonheur qui commence,
Égaux à leurs yeux comme aux tiens.¹

За этим идут строфы, представляющие слишком явный отголосок злободневных споров и недостигающие той же высоты; но тон снова повышается, и поэт опять уносится ввысь:

Soleil, qui, parcourant ta route accoutumée,
Donnes, ravis le jour et règles les saisons,
Qui, versant des torrents de lumière enflammée
Mûris nos fertiles moissons,

Feu pur, oeil éternel, âme et ressort du monde,
Puisses-tu des Français admirer la splendeur!
Puisses-tu ne rien voir dans ta course féconde
Qui soit égal à leur grandeur!

Que les fers soient brisés! Que la terre respire!
Que la raison des lois, parlant aux nations,
Dans l'univers charmé fonde un nouvel empire
Qui dure autant que tes rayons!²

Que des siècles trompés le long crime s'expie!
Le ciel pour être libre a fait l'humanité.
Ainsi que le tyran, l'esclave est un impie
Rebelle à la Divinité.³

¹ Бог народа и царей, городов, сел, Лютера, Кальвина, сынов Израиля, бог, которому поклоняется у подножия своих гор гебр, взывая к небесному светилу, здесь собрались под твоим беспредельным взором сыны и опора французского государства, праздную свое начинающееся счастье, равные перед собой, как и перед тобой.

² Этой строфы нет в тексте, напечатанном в июле 1790 г., переделанная впоследствии Шенье, она гораздо красивее и более соответствует общему тону стихотворения. *Прим. авт.*

³ „Солнце, ты, что, пробегая свой обычный путь, даешь, чаруешь день, и устанавливаешь времена года, ты, что, разливая потоки пламенного света, заставляешь созревать наши обильные жатвы. Чистый огонь, вечное око, душа и мститель

На эти стихи имеется музыка Госсека, часто исполнявшаяся на праздниках Революции под заглавием „Песнь 14-го июля“. Написанная для мужского хора в три голоса, с аккомпанементом то духовых инструментов, то струнного оркестра — ибо она издавалась в различных видах и исполнялась при различных обстоятельствах — музыка эта, действительно, проникнута величавым настроением. Мелодия, изумительной цельности, выливается сразу, полная, богатая, естественная; она полна широкой напевности, нежности и в то же время чудесной воздушности. Гармонии, звучные и простые, тесно сливаются с пением и усиливают его. Формы, по простоте и отсутствию изысканности, новы и не напоминают ничего ранее слышанного, — разве что по нескольким ритурелям можно заметить, что это еще XVIII век. И есть деталь, показывающая нам, что композитор опередил свое время: одна из мелодических фраз напоминает в точности фразу, которая через пятнадцать лет повторится у Бетховена.

4 Госсек. Песнь 14 июля (Отрывок)

Larghetto.

Альт
Тенор и Бас

ОРКЕСТР

Larghetto.

двигатель мира, пусть тебе будет дано полюбоваться величием французов! Пусть в плодотворном беге своем ты не увидишь ничего равного их величию! Пусть разобьются оковы! Пусть вздохнет земля! Пусть разум законов, говорящий с народами, создаст в очарованном мире новое государство, которое будет так же вечно, как твои лучи! Пусть искупится длительное преступление веков обмана! Небо создало человечество для свободы. Как и тиран, раб — нечестивец, восставший против божества".

Ода Шенье, в первоначальной форме, напечатана в сборнике „Confédération nationale“. Первые строфы, встретившие отрицательную оценку современников („Révolutions de Paris“, № 54), были выброшены автором и не включены в полные издания его стихотворений. *Прим. авт.*

Dieu du peuple et des rois, des ci-tés, des cam-

-pag-nes, de Lu-ther, de Cal-vir, des en-fans d'Is-ra-

- el, — dieu que le guebre a — do — re au pied de
 dieu que le guebre a — do — re au pied de
 ses mon — tag — nes, en — in — vo — quant l'ast — re du
 ses mon — tag — nes, en — in — vo — quant
 ciel, en in — vo — quant l'ast — re du ciel.

(Перевод текста дан на стр. 39.)

Каким образом подобное сочинение могло быть до такой степени забыто, что в течение почти столетия не знали даже о его существовании? А между тем я не побоюсь назвать „Песнь 14-го июля“ шедевром и думаю, что ее можно рассматривать вместе с „Марсельезой“ как прекраснейший образец музыкального искусства Революции. Она заслуживает даже быть поставленной впереди „Походной песни“, справедливо названной „второй Марсельезой“, и именно потому „второй“, что песнь Мегюля, при всей своей красоте, все-таки лишь второй номер. Песнь Госсекса, вылившаяся из иного вдохновения, остается первой в своей области. „Марсельеза“ есть гимн действия; „Песнь 14-го июля“ — гимн созерцательной веры; первая — военная песнь, вторая — песнь любви, любви к человечеству. И та и другая достойно выражают состояние народной души в две эпохи, одинаково важные, но совершенно различные: первый день войны за независимость Франции с объединяющей против нее Европой — и первый день возвышенной грёзы о братстве.

Песнь эта, столь достойная того, чтобы широкие волны ее впервые излились с вершины алтаря Отечества, не была, однако, услышана в этот день. 14 июля 1790 г. она еще не была написана.

Однако вопрос о „Гимне Федерации“ поднимался перед праздником. Проницательные умы чувствовали необходимость национального гимна, соответствующего величию торжества и в то же время доступного всему народу. „Парижская хроника“ поместила по этому поводу письмо одного корреспондента, сокрушавшегося о непригодности „Те Деум“ на гражданском празднике. „Будем говорить по-французски“, писал он, и просил „французского гимна, песни простой и энергичной, как клятвы, торжественной и величавой, как 14-е июля“. Развивая свою мысль до практического осуществления, он прибавлял: „Почему бы не принять в этом участия автору „Карла IX“?“

Корреспондент не предполагал, что взгляды его настолько сходятся со взглядами поэта; через день газета опубликовала ответ Шенье: „У меня давно уже была эта мысль, и работа закончена несколько дней назад“. И он сообщал о предстоящем появлении в печати своей оды.

Но вопрос ставился только относительно стихов, а не относительно музыки, и было уже слишком поздно: за день до праздника на это указал другой корреспондент „Хроники“, в основе разделявший мнения предыдущих. „Эта истинно патриотическая идея, — пишет он, — повидимому, несколько запоздала; и хотя нет ничего невозможного для гения, пылающего святым энтузиазмом свободы, хотя такой благородный сюжет и способен создать гениев, но вряд ли можно льстить себя надеждой, что в столь краткий промежуток времени наши поэты и наши музыканты успеют создать произведение, достойное столь торжественной церемонии“. Это было слишком очевидно; и „Гимн на праздник Федерации“ не был исполнен на Марсовом поле. Мы уверены в этом не только по тому отрицательному факту, что о нем не упоминается ни в одной программе, ни в одном отчете или рассказе, но и по положительному доказательству, найденному в другой газете, в „Парижских революциях“:

редактор, сам сторонник замены „Te Deum’a“ французским гимном, писал после праздника: „Я не знаю, была ли эта поэма представлена комитету Федерации, поспешил ли этот комитет передать ее композиторам; но достоверно, что она не исполнялась на общественных праздниках“. Он прибавляет: „Было бы революцией заменить в религиозной и гражданской церемонии латинский язык нашим родным, и старый „Te Deum“ — прекрасным гимном одного из наших поэтов“. Пройдут еще два года, и эта революция будет близка к осуществлению. Правда, для этого понадобятся иные стихи и иная музыка, чем стихи Шенье и музыка Госсекса!¹

Следует прибавить в заключение, что на банкете, данном 19 июля в завершение торжеств, была прочитана строфа: „Soleil, qui, parcourant ta route accoutumée...“ и следующая за ней, и под гром аплодисментов какой-то музыкант, оставшийся неизвестным, тут же сымпровизировал к ним музыку; „тогда, — говорит один свидетель, — голоса всех присутствующих слились в дивный концерт“. Это было первое исполнение поэмы Шенье, в музыкальной интерпретации, оставшейся неизвестной для нас.

Что касается гимна Госсекса, то об истории его происхождения царит полная неясность. Долгое время его совсем не знали. Но возможно ли, чтобы произведению, в котором чувства братского праздника выражаются с такой непосредственностью и силой, пришлось дожидаться исполнения несколько лет? Композитор, дирижировавший „Te Deum’ом“ на ступенях алтаря Отечества, разумеется, должен был прочитать только-что напечатанные стихи Шенье; он восторженно прочитав призыв к музыкантам, которым они сопровождался: неужели же кто-нибудь другой, а не он, положит их на музыку? Не подлежит сомнению, что, не создав тогда полной ее композиции, он тут же нашел ее мелодический контур, потому что чувство, преисполнявшее в тот день все сердца, в изобилии разлито во всем его гимне.

После долгих изысканий, во время которых всякий музыкальный след „Песни 14-го июля“ казался потерянным вплоть до 1793 г., удалось, наконец, установить, что музыка ее не только существовала, но и была известна публике через год после праздника, явившегося толчком к ее созданию. В виде почти единственного исключения, она была напечатана в „Курьере 83 департаментов“ от 13 июля 1791 г. Но в этом издании она применена к другим словам, именно к словам гимна Вольтеру, перенесение праха которого в Пантеон праздновалось как-раз в это время. Однако это случайное обстоятельство не может заставить нас усомниться, что написана она была именно на слова „Песни 14-го июля“; с ними же впоследствии она и оставалась всегда связанной.

Другие данные, тоже недавнего происхождения, позволяют нам утверждать, что если гимн этот и не входил в программу первой и второй годовщины взятия Бастилии, то был все же внесен, с упоминанием имени Госсекса, в программу праздника 14 июля 1792 г. — прошедшего, может быть, и совсем без пения. Наконец, несколько

месяцев спустя, поэт и музыкант отвели ему место в своей патриотической инсценировке „Торжество Республики или Лагерь Гран-пре“, представленной 27 января 1793 г. и являющейся как бы попури из песен, сочиненных за последние три года для национальных праздников. С тех пор он повторяется на всех республиканских торжествах: его пели даже в зале заседаний Конвента. Потом, когда революционная эра кончилась, его поглотило забвение, глубокое забвение — до того дня, когда, по моему почину, после трех или четырех кратких репетиций, он был исполнен в Пантеоне 14 июля 1898 г., во время празднования столетней годовщины рождения того, кто глубже всех проник в гений Революции и с трогательнейшим пафосом описал дивную братскую манифестацию 14 июля 1790 г., — Мишле. Для исполнения гармонического гимна Шенье и Госсекса в храме, воздвигнутом благодарным отечеством своим великим сынам, не могло быть более достойного повода!

4

Праздник Федерации внушил еще несколько незначительных произведений, о которых достаточно одного упоминания. Это — „Вековая поэма“, или „Песнь Федерации 14-го июля“, написанная Фонтаном, будущим официальным поэтом империи, по форме аналогичная гимну Шенье, но гораздо менее удачная по исполнению и не обладавшая ни одного музыканта; несколько песен, не представляющих интереса; „Ода в форме национального марша, для хора и полного оркестра, посвященная генералу парижских войск Лафайету, сочинения Флоридо Томеони“ — произведение и композитор, о существовании которых мы узнаем только из объявления книгопродавца; наконец, несколько театральных пьес: „Патриотический дуб“, комическая опера Монвеля и Далеирака; „Патриотическая семья“, водевиль Колло д’Эрбуа,¹ „Обед патриотов“, „Ужин на Марсовом поле“, „Момус в Елисейских полях“, „Конфедерация“, „Праздник гренадера по возвращении из Бастилии“.

Праздник длился целую неделю, с манифестациями, в общем, менее грандиозными, чем на Марсовом поле. 15 июля, в день

¹ В одной из сцен упомянутой здесь пьесы Колло д’Эрбуа слуга, по случаю праздника побратавшийся со своими хозяевами, рассказывает им о торжестве:

...И король, этот добрый король, посреди федератов, как отец среди своих детей, словно заранее из глубины сердца говорящий то, в чем через мгновение поклялся вслух: уж я ее подержу, свободу. — И потом алтарь, куда вошел епископ, поднимая руки кверху, как бы обращаясь к богу: приди и ты к нам, займи место среди свободного народа. — И потом благоговейная тишина, когда епископ обернулся, чтобы благословить нас; крик восторга вслед за этим, и потом... Я просто голову теряю. Невозможно рассказать до конца столь прекрасную картину...

Этот наивный монархический восторг очевидно заразил тогда даже таких людей, как Колло д’Эрбуа, который впоследствии, как известно, был одним из активнейших мятежников и членом Комитета общественного спасения. В действительности же торжество Федерации было не всенародным праздником, а праздником национальной гвардии, комплектовавшейся (в первые годы революции) почти исключительно из состоятельных слоев буржуазии и уже успевшей зарекомендовать себя целой серией полицейских вылазок против парижской революционной демо-

¹ Подразумевается эпизод, рассказанный на стр. 102.

св. Генриха, жители Дофинской площади пожелали, в добавление к народному празднику, устроить праздник в честь „единственного короля, сохранившегося в памяти народа“. Они воздвигли алтарь против статуи Генриха IV и роскошно изукрашили и иллюминировали ее; сюда же явился батальон округа, гражданские власти и духовенство соседней церкви; спели „Te Deum“ „под аккомпанемент музыки“; и так как все завершается песнями, то за „Te Deum'ом“ последовали более мирские напевы, и танцы затянулись до поздней ночи.

В воскресенье 18 июля народный праздник закончился. Во многих кварталах Парижа были устроены балы, и известна гордая надпись, красовавшаяся над входом самого веселого и многолюдного из них, на развалинах Бастилии: „Здесь танцуют“.

Потом представители департаментов, с почетом встреченные и обласканные своими парижскими братьями, разъехались по родным местам, все взялись за обычные занятия, и на время жизнь вошла в свою колею.

кратии. И наряду с восторженными разглагольствованиями о „братстве всех сословий и классов“ уже тогда раздавались более трезвые голоса. Марат в памфлете „Покончено ли с нами“ (июль 1790 года) писал:

„Вы скоро увидите, что привилегированные сословия опять поднимут голову, и опять начнет свирепствовать деспотизм, — жесточайший деспотизм, более злой, чем когда бы то ни было раньше. Пять или шесть сотен отрубленных голов обеспечили бы вам спокойствие, свободу и счастье. Ложная доверчивость и беззаботность расслабили вашу руку, удержали те удары, которые она готовилась нанести. За это вы заплатите жизнью миллиона ваших братьев“. А через два года („Друг народа“, № 67) — „Все мы братья! — ликовали вы, когда плясали на празднике Федерации. Неужели вы действительно думаете, что нравственными назиданиями можно изменить их (господствующих классов) склонности и привычки, нравы и страсти?“

ПОГРЕБАЛЬНЫЕ ТОРЖЕСТВА. ТРИУМФ ВОЛЬТЕРА. ПРАЗДНОВАНИЕ КОНСТИТУЦИИ

1

Не прошло и шести недель со времени отбытия департаментских федератов из Парижа, как прекрасная грёза единения сменилась ужасным пробуждением.¹ Швейцарский полк Шатовье, стоявший гарнизоном в Нанси, взбунтовался против своих начальников, и маркиз Булье двинулся походом на город; значительная часть жителей примкнула к мятежным солдатам; произошло сражение, кровавые, жестокие репрессии.

Париж заволновался. Национальная гвардия пожелала устроить поминальное торжество на поле Федерации. Официальные прокламации гласили, что церемония посвящается специально памяти „братьев по оружию, павших при охранении законов“. Но в вихре мятежа, бушевавшем уже более года, не приходилась ли большая часть народного сочувствия скорее на долю понесших суровую кару солдат? Фактически же, так как каждый мысленно мог сочувствовать жертвам той или другой стороны, стечение народа на Марсовом поле, решительно превратившемся в храм Революции, и на этот раз было громадным.

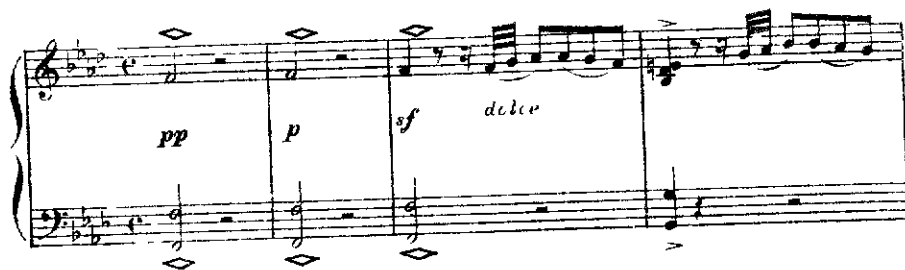
Итак, 20 сентября 1790 г. храм этот погрузился в траур. Алтарь Отечества, задрапированный черным, был окружен кипарисами; в курильницах, помещенных по четырем углам, горели тусклые огни, распространявшие густой дым; галерея, где 14 июля размещались король и собрание, была затянута траурными покрывами, и флаги перевиты крепом. Настоятель парижской армии, в сослужении с священниками шестидесяти батальонов, отслужил обедню; в это время оркестр, размещившийся снова на площадке у подножия алтаря, исполнял „печальную и скорбную музыку“, которая, вместе со всей этой погребальной обстановкой, произвела сильнейшее впечатление на присутствующих.

Теперь мы уже лучше осведомлены о составе музыкальной программы, чем раньше. „Парижская хроника“ упоминает об увертюре

¹ Судя по отсутствию кавычек, формулировка Тьерсо — „ужасное пробуждение“ — лишь случайно совпала с заглавием прокламации Марата „Affreux réveil“, выпущенной им по поводу событий в Нанси и разоблачавшей сознательно-контрреволюционный характер карательной экспедиции Булье. Тьерсо, следуя буржуазным историкам, затушевывает истинное лицо событий.

из „Демофона“¹ Фогеля и о нескольких маршах. Фетис подтверждает первую часть этого показания, говоря, что увертюру из „Демофона“ играли на Марсовом поле „во время похоронного торжества в память офицеров, убитых в Нанси; исполняли ее тысяча двести духовых инструментов“. Запомним эту цифру, не составляя себе иллюзий относительно ее точности: Революция оставила по себе такие сильные впечатления, что по прошествии некоторого времени самые незначительные мелочи принимали фантастические размеры в воспоминании даже современников.²

5 Фогель. Вступительные такты увертюры к оп. „Демофон“



¹ Соответствующий отрывок из „Парижской хроники“ гласит: „Музыка исполнила увертюру из „Демофона“ и несколько маршей. Мы желали бы услышать пьесы, лучше приуроченные к данной ситуации“. Это последнее замечание свидетельствует о том, что уже в первый год революции вопрос отбора музыки для народных торжеств становился предметом обсуждения.

² Есть письмо Туссена Маре, директора Сент-Антуанского театра, написанное через несколько дней после церемонии. Приводим выдержки:

„... Во время мессы—пушечные выстрелы с равномерными промежутками по несколько минут. По временам раздавался мрачный бой барабанов, которых было 500 или 600. Но наибольшее впечатление произвела на меня музыка, исполненная тремя или четырьмястами духовых инструментов: она была так хороша и прекрасна, что вызвала слезы зрителей, заполнявших амфитеатр... Это медленное шествие, траурная музыка, барабаны, покрытые крепом, размеренные выстрелы пушек, молчание, царившее во время церемонии,— все внушало печаль и скорбь“.

(Louis de Launay, „Une famille de la bourgeoisie parisienne pendant la révolution“, 1921). Мнение Маре явно расходится с приведенным выше суждением „Парижской хроники“. Недоверие же Тьерсо к „статистическим“ данным Фетиса этим письмом подтверждается вполне.



(Характерны крайне тщательные указания динамических оттенков; знак $\diamond$ означает крещендо и обратное диминуэндо на одном звуке).

Увертюра из „Демофона“ пользовалась большой популярностью в конце XVIII в.: она считалась образцом классической увертюры. Автор ее, Фогель, был молодой немецкий музыкант, с ранних лет переселившийся в Париж и умерший в 1788 г. тридцати двух лет от роду. Ученик Глюка, он, весьма вероятно, занял бы почетное место в плеяде музыкантов Революции, наряду с Мегюлем и Керубини. Увертюра из „Демофона“ — произведение большого стиля, широкого размаха, гармоничное и местами не лишенное вдохновения: интродукция в медленном темпе чрезвычайно красива. Особенностью этой пьесы является то, что после оживленного развития, протекающего в обычной форме, вместо того, чтобы закончиться одним из тех блестящих финалов, в которых вскоре так прославится Мегюль, звуки затихают, успокаиваются, и увертюра заканчивается пианиссимо. Такая форма пьесы и ее строгий стиль вполне оправдывали исполнение ее на погребальной церемонии, особенно в ту эпоху, когда музыкальный репертуар национальных празднеств еще не успел сформироваться.

Однако этот репертуар уже понемногу зарождался; и даже описываемое празднество обогатило его новой композицией, принадлежащей к числу наиболее замечательных. Это „Скорбный марш“¹ Госсека. Он был совершенно новой формы и, для тех времен, очень смелой. Я не смогу лучше охарактеризовать его, как сравнив с произведением, написанным полвека спустя и до сих пор исполняющимся с большим успехом на наших концертах: с похоронным маршем в последней сцене „Гамлета“, Берлиоза.

¹ „Скорбный марш“ Госсека действительно был сочинен для этой церемонии, однако первое его исполнение повидимому состоялось только в следующем году, на похоронах Мирабо; иначе трудно объяснить тот факт, что единодушные отзывы современников о сильнейшем впечатлении, произведенном маршем Госсека (см. приложение) относятся только к этой последней дате.

Фортепианное переложение „Скорбного марша“ полностью напечатано в „Сжатом очерке истории музыки“ Е. М. Браудо, стр. 150; к сожалению, оно дает несколько искаженное представление о пьесе, так как в нем все соло ударных (барабаны, там-там) заменены звуками определенной высоты (ре в первом такте, до в шестом и т. д.).

Госсек. Первые такты партитуры
„Скорбного марша“
Largo

Пикколо-флейты

Кларнеты

Трубы in F.

Валторны in F

Тромбоны

Фаготы и серпент

Tuba curva in C, B, A.

Малый барабан*)

Большой барабан

Тамтам

*) Caisse roulante (немецк. Rührtrommel, итал. Cassa rolante) — инструмент несколько большего размера, чем обычно употребляемый в наших оркестрах малый (военный) барабан и обладающий, по сравнению с последним, несколько более глухим, низким и мягким звуком.

Барабаны глухо отмечают шаги; им отвечает стон высоких инструментов: дважды они сменяют друг друга, потом похоронный речитатив вырисовывается определеннее, а ритм становится тверже. Мелодии, собственно говоря, нет, а только отдельные восклицания потрясающей выразительности: никогда еще хроматическая гармония не применялась с такой смелостью; это точно ряд стонов, все время сопровождаемых тяжелой поступью барабанов. Инструментовка, новая по комбинациям и по самому составу инструментов, придавала этому излиянию скорби захватывающую выпуклость. К обычным инструментам военной музыки, флейтам-пикколо, кларнетам, валторнам, фаготам и трубам (гобой решительно исчезли), композитор присоединил не только серпенты, предназначавшиеся, как в „Te Deum“ 14 июля, для усиления басов, но смело ввел и тромбоны, разработав их партии, впервые, в направлении более мелодическом, чем гармоническом. В середине марша есть место, где все инструменты в унисон чередуются с рокотом барабанов, повышаясь на тон при каждом вступлении, и постепенно достигают мощного crescendo; соединенные тромбоны еще удесят�рили мрачную силу этого эпизода. Трубы, свободно трактованные в фанфарах, подчеркивали твердость ритмов. Незнакомый инструмент, заимствованный у античного искусства, впервые обогатил в этом произведении революционный оркестр: это — tuba curva, с которой мы вскоре встретимся снова. И, наконец, еще один инструмент, тоже неизвестный во Франции, зазвучал в этом похоронном марше: там-там, могучие и грозные вибрации которого вызвали при одном обстоятельстве, о котором мы вскоре расскажем, впечатление настоящего ужаса.

2

Действительно, произведению Госсека вскоре было суждено снова зазвучать среди парижского народа. И это второе исполнение его, из всех раз, произвело наиболее глубокое впечатление.

Скончался Мирабо!¹

4 апреля 1791 г., говорит Мишле, Париж присутствовал при „самых пышных, самых народных похоронах, какие были на свете до перенесения праха Наполеона“.

День изчался с торжественного изъявления чувств Национального собрания: оно постановило, что новая церковь св. Женевьевы (Пантеон) будет предназначена для упокоения праха великих людей, заслуживших благодарность Отечества; что на фронтоне ее будет

¹ Уместен ли здесь восклицательный знак? — Красноречивый оратор, честолюбивый и продажный политикан, под маской демагогических речей фактически защищавший интересы аристократии и трона, Мирабо мог пользоваться широкой популярностью лишь в первые два года революции, когда трудящиеся массы еще не научились распознавать, кто в действительности является их защитником. В то время, действительно, смерть его была воспринята как тяжелая утрата большинством парижской демократии. Но позднее, после падения жирондистов и крушения всех либеральных иллюзий, Конвенту пришлось вынести постановление об изъятии праха Мирабо из Пантеона (см. стр. 195), что и было выполнено — на этот раз без всякой помпы — 21 сентября 1794 г.

сделана надпись: „Великим людям — благодарное Отечество“, — и что Оноре Рикетти-Мирабо признан достойным этой почести

Рассказы современников дают нам волнующие описания отчаяния и растерянности, охвативших народ при вести о смерти Мирабо. При прохождении кортежа, который двинулся в путь лишь под вечер, громадная толпа, сгрудившаяся на улицах и бульварах, заполнявшая окна, крыши и деревья, была молчалива и угрюма. Изумительное, неповторяемое зрелище, передающее с необычайной точностью непосредственное ощущение внешней жизни тех времен: „Из безыскусственных жалоб, — говорит один современник, — народ узнавал о понесенной им утрате. Мы вмешивались в различные группы и всюду слышали те же речи. Народ бранил даже молодежь, по легкомыслию не могшую отделиться глубокой сосредоточенности, какую должен внушать вид похорон. Матери показывали гроб своим детям“.

Тело несли двенадцать унтер-офицеров национальной гвардии; шесть батальонных командиров поддерживали покров. Впереди духовенства шествовал оркестр музыки. Уже два раза те же артисты выступали на гражданских церемониях, но всем показалось, что их слышат в первый раз: до такой степени впечатление от музыки в этот день было сильно и ново. Дело происходило уже не на Марсовом поле, где звуковые вибрации рассеивались на огромном пространстве, где радость, энтузиазм и восторженные клики мешали внимательно слушать музыку. Здесь не только царил глубокое молчание, но в улицах, по которым проходил кортеж, звуки, отраженные домами, заполняли пространство. „Скорбный марш“ Госсека показался поистине страшным: эта медленными шагами подвигающаяся, компактная звуковая масса, затянутые черным, глухо рокочущие барабаны, вскрики труб, резко отчеканиваемые ритмы басов, стоны флейт, мощные унисоны тромбонов, прерываемые мрачными ударами там-тама — все это доводило волнение толпы до крайних пределов. „Ноты, оторванные одна от другой, разбивали сердце, терзали внутренности“.

От дома Мирабо в улице Шоссе-д'Антен направились к церкви св. Евстафия, по улице и бульвару Монмартр. Когда вышли из церкви, совсем стемнело; кортеж снова построился и двинулся к Пантеону при свете факелов, поднимаясь, попрежнему под звуки похоронного марша, по узким и темным улицам Латинского квартала. В полночь тело великого оратора почивало под куполом, и народ разошелся с потрясенным этим волнующим зрелищем воображением.

Шенье писал:

*Lugubre et touchante harmonie,
Fais-nous entendre tes accords!
Marbre, obeis à Praxitèle,
Toile, rends cette âme immortelle
Que les dieux semblaient inspirer;
Et toi, muse patriotique
Chante le funèbre cantique
Un grand homme vient d'expirer.¹*

¹ Мрачная и трогательная гармония, дай нам услышать твои аккорды! Мрамор, повинись Праксителю, ты, полотно, отобрази эту бессмертную душу, вдохновляемую самими богами, а ты, патристическая муза, спой погребальную песнь скончавшемуся великому человеку.

На этот призыв, обращенный поэтом к искусствам, они ответили заранее: „погребальная песнь, мрачная гармония“ провожали Мирабо в храм великих людей.

В театрах было представлено несколько пьес, героем которых являлся он: „Тень Мирабо“, „Мирабо на смертном одре“, „Мирабо в Елисейских полях“¹ и др. В одной из этих пьес дебютировал на музыкальной сцене молодой композитор, которому суждено было стать великим и править будущей консерваторией, зарождавшейся среди революционных торжеств: это Керубини, написавший три хора для одноактной пьесы Пюжу „Мирабо на смертном одре“, представленной в театре Фейдо 24 мая 1791 г.

Что касается „Скорбного марша“ Госсека, то история его на этом не обрывается: можно сказать, что все национальные похороны Революции и даже Империи сопровождался им. Через долгие промежутки, он раздавался на погребении трех славных жертв войны: Гоша, Жубера и Ланна.

3

Мы подошли к серии похорон: следующее торжество снова посвящено памяти великого гражданина. Но так как речь идет о знаменитейшем среди знаменитых и умерших много лет назад, то траур не так строг, и церемония носит характер скорее триумфа.

Решено перенести в Пантеон смертные останки Вольтера.

Торжество состоялось 11 июля 1791 г. Вопрос о нем поднимался уже в предыдущем году. В ноябре 1790 г. Французский театр возобновил постановку „Брута“, и представления этой пьесы явились поводом для манифестаций, какие умели устраивать только в ту эпоху. Спектакль происходил не на сцене, а в зрительном зале. На первом представлении Мирабо заметили в маленькой ложе, в четвертом ярусе; публика заставила его сойти в первый ряд и поместиться на виду у всех; народным представителям, особенно герцогу Эгильонскому, устроили овацию; протестовавших *ci devant* [„бывших“, т. е. аристократов] вывели из залы. Во время представления все стихи, которые можно было применить к моменту — а таких было много — встречались яркими выражениями самых разнообразных мнений; зрители перекликались, грозили друг другу; в антрактах некоторые просили слова и произносили речи.

¹ „Мирабо в Елисейских полях“ — пьеса де-Гужа, поставленная 15/IV 1791; в прологе появляется Судьба и говорит: „Я только что оборвала жизнь великого Мирабо и видела впервые, как дрогнула рука Парки. Идем приготовить все в Елисейских полях к его приему“. Появляются Руссо, Вольтер, Монтескье, затем Генрих IV и Дезиаль (молодой офицер, геройски погибший в 1790 г. при попытке предотвратить нансийское кровопролитие) и т. д. Сходным образом построена пьеса „Тень Мирабо“ (неизвестного автора): Вольтер встречает Мирабо в Елисейских полях и возлагает ему на голову гражданский венец: Цицерон, Демосфен, Руссо, Маблю, Франклин и Брут присоединяют свои приветствия к речи, произносимой Вольтером. Воспроизводимая здесь гравюра относится к этой сцене (возлагающим венок изображен Франклин, а Вольтер стоит вместе с остальными).

На третьем представлении маркиз де-Виллет, племянник Вольтера, предложил потребовать, чтобы тело знаменитого писателя было перевезено в Париж и помещено в Пантеоне, где уже покоился другой философ, Декарт. Предложение было встречено восторженными кликами, и тотчас же составила инициативная группа.

Неожиданное стечение обстоятельств позволило выполнить этот проект ранее, чем это было бы желательно врагам Вольтера, тоже весьма многочисленным и не менее кипучим. Тело было погребено в аббатстве Сейльер, в департаменте Об; в начале 1791 г. это аббатство было назначено в продажу, и могила Вольтера была бы, таким образом, экспроприрована!.. Поклонники его с жаром ухватились за этот предлог. По настояниям маркиза де-Виллет, парижский муниципалитет изъявил готовность принять останки философа, и 30 мая 1791 г., в годовщину его смерти, Национальное собрание объявило, что „Мари-Франсуа-Аруэ Вольтер достоин быть причисленным к великим людям“, и постановило перенести его прах в Пантеон.

Науки и искусства в те времена стояли очень высоко в общественном мнении. Гений давал право на уважение общества, и мышления, могущие, например, возникнуть при виде тела Вольтера, выставленного на развалинах Бастилии, не мешали воздавать столько же автору „Заиры“ и „Ирены“, сколько и предтече Революции. Организаторы торжества пожелали, чтобы возвращение Вольтера было по преимуществу „праздником философии“. Они сейчас же официально обратились к писателям и ученым за советом, им хотелось превратить этот день как бы в литературный праздник Федерации: „С четырех сторон Франции устремятся писатели и просвещенные умы... Артисты, ученые оспаривают друг у друга славу украсить это торжество своим присутствием“. Заранее набрасывали гордые планы, свидетельствующие по меньшей мере об энтузиазме, вызванном возвращением философа. „Нужно нечто необычное, — писал один, — нечто такое, что превосходило бы далеко все погребальные почести, воздававшиеся до сих пор“. — „Это торжество, — говорил другой, — будет достойно славных дней Греции и Рима“. И еще: „Перенесение праха Вольтера вызывает общие восторги. Наконец-то общественная благодарность вознаграждает простого штатского триумфом, более почетным и более заслуженным, чем триумфы завоевателей“.

Программа этого „истинно-античного торжества“ была опубликована за три с лишним недели до назначенного числа (несколько раз изменявшегося). Согласно высказанным с самого начала намерениям, почетные места были предоставлены представителям наук и искусств. Группы их шествовали в центре кортежа, непосредственно перед катафалком. Первой шла депутация от артистов и театров, за нею четыре человека несли статую Вольтера, работы Гудона, ее окружали ученики Академии художеств, в античных костюмах, несшие стяги и щиты с заглавиями главнейших его произведений. Далее следовали академики, „семья Вольтера, то-есть ученые“; посреди них, в золотом ларце несли полное собрание его

сочинений, дар Бомарше. Луи Давид уже прославившийся своей картиной „Клятва Горациев“, принимал участие в художественной постановке шествия Катафалк, везомый двенадцатью белыми лошадьми — „подобными тем, что воображение впрягло в колесницу Солнца и Аполлона“, по высокопарному выражению „Парижской газеты“, — стоял на четырех бронзовых колесах и увенчивался символической фигурой, изображавшей бессмертие, возлагавшее звездный венец на чело Вольтера; четыре гения, в горестных позах, с опрокинутыми факелами, украшали боковые стенки, а четыре сценические маски красовались по четырем углам гробницы; все эти украшения, из бронзы, были перевиты гирляндами лавров.

Большой хор музыкантов и певцов, исполнявших марши и гимны, шел впереди колесницы; некоторые музыканты играли на инструментах античной формы, скопированных с барельефов колонны Траяна и возбудивших большое любопытство: это были *tubae curvae*, уже отмеченные в „Скорбном марше“ Госсекса. Их видели впервые при дневном свете, и Саррет, которому приписывалась честь организации всей музыкальной программы, удостоился больших похвал.

Впрочем, музыка была повсюду: кроме „большого оркестра музыки“, почетного оркестра в кортеже было еще не менее трех (по первоначальному плану предполагалось пять), не говоря уже о группах трубачей и барабанщиков, занимавших определенные места в процессии, и о хорах, расставленных в различных пунктах по пути шествия.

День был целиком посвящен искусству и гармонии.

Тело Вольтера прибыло в Париж в воскресенье 10 июля вечером, совершив триумфальное путешествие через всю Францию. Встреченное столичными и департаментскими властями, оно было поставлено на развалинах Бастилии, среди цветов и лавров. Раздражение противников достигло апогея: они дошли до того, что пытались ночью украсть тело. Но народ бдительно охранял его. 11-го с утра шел дождь. Погода поистине была весьма немилостива к революционным празднествам. Момент отбытия, назначенный сначала на восемь часов, был отложен до появления солнца. В два часа кортеж двинулся в путь.

Процессия развернулась сначала по линии бульваров. Первая остановка произошла у Оперы, там, где теперь стоит театр Порт-Сен-Мартен. На фасаде был помещен бюст Вольтера, а в медальонах читались надписи: „Самсон“ и „Храм Славы“. Это две оперы, тексты которых написаны для Рамо автором „Кандида“; первая была запрещена, так как библейский сюжет на оперной сцене являлся в глазах властей века Людовика XV (как и теперь еще в Америке) недопустимой профанацией. Артисты оперы возложили на статую венки и спели гимны. Им ответил оркестр: „При каждой остановке к небу неслась музыка, столь же новая по характеру, как и самое торжество, а в гимне самого Вольтера звучали дорогие всем сердцам слова: Свобода! Свобода!“ Действительно Госсекс сочинил хор на стихи, взятые именно из оперы „Самсон“

причем, как не преминули заметить, они казались написанными точно после Революции:

Peuple éveille-toi, romps tes fers!
Remonte à ta grandeur première..
La liberté t'appelle;
Peuple fier, tu naquis pour elle,
Peuple, éveille-toi, romps tes fers! ¹

Музыка Госсек в этом хоре отличается от музыки „Те Деум“а, „Песни 14-го июля“ и „Скорбного марша“. Она блестяща, звучна, и ритм ее нервный и увлекательный. В ней не трудно признать классические формы времен расцвета; на фоне декламации голосов мелодические инструменты выступают в рисунках, напоминающих узоры старинных сонат.

7

Госсек., „Пробудись, народ“

Отрывок из середины пьесы (Клавирасуиг)

Allegro maestoso.
Альт, тен.

ХОР

Бас. La li-ber-té t'a pel-le, la li-ber-té, la li-ber-té t'a -

ОРКЕСТР

pel - le. Peuple fier, tu na-quis pour

¹ Пробудись, народ, разбей свои оковы! Вознесись к своему былому величию!.. Тебя зовет свобода. Гордый народ, ты рожден для нее, восстань, народ, разбей свои оковы!

el - le. Pen - ple, éveil-le toi,

romps tes fers, romps tes fers, romps tes fers!

Chor.



(Свобода зовет тебя; о, гордый народ, ты рожден для нее.
Пробудись, народ, разбей свои оковы! Зима губит цветы и листву и т. д.)

Процессия растянулась по бульварам, захватила площадь Людовика XV, набережную и перешла Сену через королевский мост. Все время музыканты играли марши. Несмотря на триумфальный, по преимуществу, характер праздника, на первом месте фигурировал „Скорбный марш“; повидимому именно к нему относятся стихи Шенье в его послании „О власти музыки“, посвященном Мегюлю:

Harmonieux Gossec, lorsque ta lyre en deuil
De l'auteur de *Méropé* escortait la cercueil,
On entendait au loin, dans l'horreur des ténèbres,
Les accords prolongés des trombones funèbres.
La timbale voilée aux sombres roulements,
Et du timbre chinois les tristes hurlements.¹

Главная остановка произошла перед домом маркиза де-Виллет, где умер Вольтер, на набережной Театинцев, переименованной, со времени объявления о церемонии, в набережную Вольтера. Здесь был воздвигнут амфитеатр, украшенный зеленью; в нем разместились молодые женщины и девушки в белых платьях, с голубыми поясами², в венках из роз на голове и с пальмовыми листьями или

¹ Гармоничный Госсек, когда твоя лира в трауре провожала гроб автора „Меропы“, вдали, в жутком мраке, слышались протяжные аккорды похоронных тромбонов, глухой рокот затаенных барабанов и унылые завывания китайского гонга.

² В музее Карнавале имеется один из таких поясов; он из бледно-голубого, несколько поблекшего атласа, посередине ленты черный рисунок: колесница, запряженная четверкой поднявшихся на дыбы коней. Ткань сохранилась очень хорошо и кажется совершенно новой. Интересный и поучительный документ, придающий жизненность воспоминанию о столь характерной церемонии. *Прим. авт.*

гражданскими венками в руках; среди них, в траурных одеждах, находились м-м де-Виллет, племянница и воспитанница Вольтера, и дочери Каласа. В то время как статуя остановилась под триумфальной аркой, катафалк, находившийся на середине Королевского моста, тоже останавливается, и бесчисленные зрители, выстроившиеся шпалерами от площади Людовика XV до Старого города, могут полюбоваться его орнаментом в античном вкусе и символическими украшениями. Наконец, он движется дальше под звуки „Скорбного марша“. Но вскоре их сменяют другие, менее мрачные; это ода, написанная Шенье и положенная на музыку все тем же неистощимым Госсеком:

Ce ne sont plus des pleurs qu'il est temps de répandre;
C'est le jour du triomphe et non pas des regrets.¹

Напев нежен, прост, классической чистоты; он явственно напоминает одну тему Моцарта, которую в эту эпоху во Франции несомненно никто не знал.

Снова раздаются звуки античных инструментов, и кортеж движется дальше. Он останавливается еще перед „Старинной Комедией“, в улице, носящей теперь это же название; но задерживается здесь лишь на минуту и вскоре прибывает к Французскому театру, теперешнему „Одеону“. Здание для этого случая переименовано в „Храм Мельпомены“, название очень идущее к его строгой архитектуре. Совсем уже стемнело. Снова исполняет хор: „Восстань, народ“; к несчастью, дождь, до сих пор шадивший апофеоз великого человека, принимается лить изо всей силы; дамы входят в театр, за ними устремляются музыканты, потом публика; зал наполняется, и хор Госсека повторяется под бурные рукоплескания. Но до Пантеона уже недалеко, процессия ускоряет немножко шаги и прибывает туда без особого беспорядка. Катафалк озарен факелами. „Вольтер вступил во французский Пантеон в сиянии света“.

4

Эти первые празднества резюмируют и как бы заключают в себе все последующие. Федерация остается образцом больших народных манифестаций, где вся нация как бы живет одной душой; похороны Мирабо, праздник в память нансийских жертв — тип всех торжественных гражданских похорон; наконец, перенесение в Пантеон праха Вольтера — церемония по преимуществу триумфальная, имитируется в большинстве празднеств, знаменующих победы, одержанные армиями.

Первое впечатление, производимое этими торжествами, это то, что люди того времени умели поставить дело на широкую ногу. И удавалось им это не только потому, что они располагали главнейшим элементом величия — народом, и самым благоприятным местом для его проявления — Парижем, но и потому, что они обла-

¹ Теперь не время проливать слезы: это день торжества, а не скорби.

дали верным глазом, способностью охватить общие контуры картины, помогающей извлекать наилучшие результаты из наличных средств.

Они обратились с призывом к искусствам и инстинктивно, непосредственному чувству, сумели отвести им наиболее подходящую для них роль. Некоторые относились с порицанием к этому вмешательству искусств: имея в виду главным образом театральную сторону революционных празднеств, эти люди считали их лишь маскарадом. Большинство из разделяющих такое мнение поддавалось влиянию системы уничтожения, в течение целого столетия совершенно искажавшей идеи, относящиеся к жизни и нравам Революции. Правда, в те времена любими пестрые, яркие костюмы, мундиры, гармоничные и стройные, хотя и не всегда живописные, группировки; но если в наши дни вкусы стали иными, то я вовсе не убежден, что преимущество на нашей стороне. Ведь во все эпохи новые идеи нуждались для своего выражения в ранее существовавших и освященных давностью формах; указанные же элементы внешней жизни проистекали из привычек старого режима: новый дух их только использовал, выдвинул и придал свое толкование.

В конце XVIII в. античное было в большом почете: демократии Афин и Рима считались образцами законодателей, а серьезное искусство мыслилось лишь в античных формах. Когда Давид, набрасывая эскизы для национальных празднеств, вспоминал, что он автор „Клятвы Горациев“ и „Бруга“, никому не приходило в голову осудить его за это. И если столько французских граждан обладали, или воображали, что обладают, римской душой, то так ли уж прискорбно, что некоторые одевались и в римскую тогу? Наш скептический век не допускает подобных переодеваний для серьезных случаев, и у нас сейчас же заклеили бы их низким словом „паясничанье“; но тогда упрек этот никому не пришел бы на ум. В действительности, несмотря на некоторые погрешности против хорошего вкуса, празднества эти были красивы, импозантны и необыкновенно декоративны.

¹ Маркс следующим образом характеризует это явление: „Как-раз в то время, когда люди стараются, повидимому, радикально преобразовать себя и окружающий их мир, стараются создать нечто никогда еще не существовавшее, — как-раз в такие эпохи революционных кризисов они озабоченно вызывают на помощь себе духов прошлого, берут у них имена, боевые пароли, костюмы, чтобы в этом освященном веками одеянии, этим заимствованным у предков языком разыграть новое действие на всемирно-исторической сцене... Камил Демулен, Дантон, Робеспьер, Сен-Жюст, Наполеон — герои партии и массы старой французской революции, — осуществляли, пользуясь римскими костюмами и римскими фразами, задачу своего времени: освобождали от оков и строили новое буржуазное общество... При всем характеризующем буржуазное общества отсутствии героизма оно нуждалось в героизме, самопожертвовании, терроре, гражданской войне и оно нуждалось в героизме, чтобы появиться на свет. И для гладиаторов буржуазного строя битье народов, чтобы появиться на свет. И для гладиаторов буржуазного строя классически строгие традиции римской республики давали те идеалы, те художественные формы и средства самообмана, в которых они нуждались, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы и поддерживать свой энтузиазм на высоте великой исторической трагедии“. („Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта“, пер. В. Базарова, гл. I).

Что касается музыки, то, пожалуй, из всех искусств именно ей участие в национальных праздниках принесло наибольшую пользу и содействовало ее крупным успехам. Для нее были созданы новые формы, и не эфемерные, а представляющие подлинные творческие достижения и пережившие породившие их обстоятельства. Не подлежит сомнению, что до этого времени французская музыка никогда не знала той полноты и широты размаха, какие впервые ей придал Госсек. Под влиянием нового духа он предугадал современную музыку. Он стремился к мощной звучности, обладающей самостоятельной экспрессивностью; к этой же цели стремятся впоследствии и многие, крупнейшие из его преемников. Он нашел формулы, которые жившие после него композиторы сумели очень хорошо использовать. Школа 1830 года широко применяла одну ритмическую комбинацию, состоящую из смены восьмой с точкой и шестнадцатой, что, при настойчивом длительном повторении, особенно в басу, придает музыке грозную энергию, какой-то задыхающийся, прерывистый характер. Берлиоз в „Шествии на казнь“, Мейербер в „Освящении мечей“ и даже Вагнер в сцене поединка в „Лоэнгрине“ и, наконец, в „Парсифале“ применили эту фигуру с большим успехом. Мы тщетно стали бы искать чего-либо равноценного у Глюка и его школы. Эта форма во всей своей четкости вырисовывается в „Скорбном марше“, — и нашел ее Госсек, Госсек Революции.

И уж во всяком случае не ему может быть брошен упрек, заслуженный столь многими, в отношении к народному искусству, как к искусству низшему. В качестве создателя военной музыки во Франции, он неизбежно должен был внести в свой репертуар композиции второразрядного достоинства: марши, сигналы и т. п. Но даже и в этих произведениях он никогда не поступался достоинством своего искусства. Пьесы эти, написанные для сопровождения военных эволюций, конечно, композиции мелкие, но стиль их неизменно остается хорошим. И как только Госсек чувствует возможность придать им некоторую широту, он сейчас же ею пользуется. Он — первый из французских музыкантов, культивировавший жанр симфонии, — вспоминает теперь, что стоит во главе духового оркестра, и пишет военные симфонии. Разделение, по которому к симфоническому оркестру перешла привилегия исполнения великих произведений, а на долю военной музыки остался лишь скромный репертуар маршей и танцев, совершилось только позже. При Госсеке этого различия не существовало: музыканты национальной гвардии играют под его управлением такую же хорошую музыку, как и та, которой он некогда дирижировал в „Духовных концертах“.

И, наконец, в качестве бывшего композитора религиозной музыки, он применил возвышенный стиль ее к произведениям, которыми обогатил революционную литургию, сохранив принятые в ту эпоху формы, с их стройностью, торжественностью и величавостью — и вместе с тем их чрезмерной правильностью, сухостью и академичностью, — но сумел вдохнуть в них жизнь искренностью тона и возвышенной направленностью.

Через два дня после торжества в честь Вольтера наступила годовщина взятия Бастилии. В среду 13 июля, в Нотр-Дам снова была исполнена иеродрама, поставленная в предшествующем году, и пели „Те Деум“: „Хроника“, смешивая его со „Взятием Бастилии“, приписывает его перу Дезожье, но это был тот же „Те Деум“ Госссека.

Затем, на следующий день, 14-го, состоялся народный праздник на Марсовом поле. Церемония напоминала церемонию Федерации, и стечение народа было немногим меньше. Но прежнего энтузиазма уже не наблюдалось. Дело в том, что за несколько недель до этого, король, пытавшийся бежать в Германию, был схвачен, насильно возвращен народом и содержался теперь под охраной во дворце. И хотя служилась та же служба, произносились та же клятвы и пелись те же гимны, но надо всем царил инная забота: королевская ложа была пуста, и Собрание, занятое как-раз в это время обсуждением столь серьезного положения, не присутствовало на празднике.

А в воскресенье, 17-го, в конце этой лихорадочной недели, у подножия этого же алтаря Отечества, на самых его ступенях, пролилась кровь парижского народа!¹ Прекраснодушная греза братства отлетела навсегда.

6

Однако вскоре как будто бы представился благоприятный случай для примирения. В сентябре Национальное собрание закончило составление Конституции. Король соглашался на то, чтобы законодательная власть отныне осуществлялась свободно избранным собранием; принцип абсолютной королевской власти был ликвидирован; открывалась новая эра. „Революция завершена; пусть народ обретет вновь прежнее спокойствие и довольство“. Так заявлял Людовик XVI, пытаясь создать себе иллюзию. В качестве монарха, явно озабоченного счастьем своего народа, он прежде всего приказал устроить большое празднество, приказал спеть 22 сентября в Нотр-Дам „Те Деум“ (на котором не присутствовал), пышно иллюминировал Тюильери, распорядился устройством народных балов, объявил, что жертвует 50.000 франков бедным, и посетил все общественные собрания, где рассчитывал на хороший прием. В Опере и в Комической опере на представлениях „Кастора и Поллукса“ и „Ричарда Львиное Сердце“² его появление вызвало сочувственные манифестации.

¹ Национальная гвардия открыла стрельбу по толпе, собравшейся на Марсовом поле для подписания петиции о низложении Людовика и установлении республиканского строя. Было много убитых.

² Опера Гретри „Ричард Львиное Сердце“ в годы революции, благодаря своему сюжету (благородный и добрый король, несправедливо лишенный трона, томимый в изгнании и т. д.), горячо приветствовалась роялистами и враждебно

Сам Бальи, окруженный всеми муниципальными властями, громким голосом читал текст Конституции на площадях города: перед городской ратушей, на Карусельской и Вандомской площади и, наконец, на Марсовом поле, с высоты алтаря Отечества. Власти, среди которых торжественно несли „Книгу законов“, выступали в процессии, сопровождаемые солдатами и предшествуемые трубами, литавриками и военным оркестром.

На Марсовом поле собрался весь народ, как в красные дни Федерации.

В первый раз торжество обошлось без религиозной церемонии, но представление народу Конституции вышло от этого не менее внушительным и не менее торжественным. Бальи, поднявшись на вершину алтаря, поднял над головой Книгу и показал ее присутствующим. При виде этого, народ разразился восторженными кликами, и загрохотали пушки. Потом, так же, как 14 июля за клятвой Федерации последовал „Те Деум“, так и принятие акта Конституции было ознаменовано гимном; и на этот раз исполнилось пожелание, высказанное по поводу первого праздника: новые благодарственные песнопения пели по-французски. Избранный для этого случая хор сочинен Госсеком на стихи Вольтера и впервые исполнялся на торжестве в его честь: „Восстань, народ!“ Он отличается энергичным и гордым ритмом, а голоса восторженно повторяют столь дорогое всем слово „Свобода!“ Исполнители были еще многочисленнее, чем на предыдущих празднествах, потому что, в подкрепление обычному музыкальному персоналу, король прислал музыкантов Тюильрийской капеллы. Даже аристократическая „Парижская газета“, попытавшаяся было внушить, будто Опера и Капелла одни участвовали в торжестве, принуждена была внести поправку в свое сообщение и упомянуть об участии оркестра национальной гвардии, „состоящего из семидесяти восьми музыкантов—почти все выдающиеся таланты—под управлением г-на Госсека“.

Госсеку же новый гимн принес настоящий триумф. „Воодушевленные этой мужественной и гордой песнью гренадеры побросали ружья, подняли его на руки и торжественно пронесли перед всеми гражданами, разделявшими их восторги“.¹ То же проделали в предыдущем году и с Лафайетом. Но популярность Госсека оказалась более длительной...

7

Впрочем, успех этот ограничился не одной только личностью композитора: он распространился и на молодое учреждение, душой которого он являлся. „Парижская хроника“, больше всех тогдашних газет отводившая места вопросам искусства, в своем отчете прибавляла:

¹ См. „Journal de Paris“ 20 и 22 IX 1791, „Révolutions de Paris“ № 115 и „Chronique de Paris“ 22 IX и 3 XI 1791. (Прим. авт.)

„Оркестр музыкальной гвардии многим ему обязан; исполнение его прекрасно и выше всяких похвал в области духовых инструментов. К тому же, оркестр этот состоит из первейших виртуозов Европы и самых выдающихся талантов столицы. Этого, разумеется, достаточно, чтобы стяжать г-ну Госсеку венеч, который впредь должен присуждаться всем гениальным людям, и чтобы уделить ему известную часть из сумм, только что ассигнованных Национальным собранием на награды выдающимся артистам. Мы с удовольствием отмечаем этот последний факт, потому что он делает честь Собранию, и потому что это отличие, пожалованное искусствам в разгаре политических гроз и смут, докажет недовольным иностранцам, что наша Революция отнюдь не является революцией Геркулесов и вандалов“.

Несколько дней спустя та же газета писала:

„Музыка национальной гвардии заслуживает особого отличия по тому влиянию, какое она имела в период Революции. Опровергать это влияние значило бы спорить против очевидности, а находить, что суммы, ассигнованные на содействие ее процветанию, израсходованы неправильно — свидетельствовало бы о плохом понимании действия этого всемогущего искусства. Если бы у кого-нибудь возникли на этот счет сомнения, мы можем привести авторитетное свидетельство г-на де-Лафайета, который часто повторял, что успехами своими обязан еще больше музыке национальной гвардии, чем штыкам. Действительно, оркестр ее принимал участие во всех публичных церемониях и, так сказать, во всех актах Революции. Г-н Госсек может быть назван ее музыкангом, а г-н Саррет помогал ему с усердием выше всяких похвал. Вдобавок, в настоящее время некоторые духовые инструменты этого оркестра находятся в руках первоклассных талантов, и было бы недостойно великой нации, обладающей умом и чувством, если бы она допустила, чтобы наслаждение их искусством отошло к иностранцам: свобода не должна мешать сознавать ценность этих наслаждений и не умалит сожалений об их утрате“.

Таким образом, в короткое время музыкальное начинание, вызванное к жизни событиями Революции, властно привлекло к себе общественное внимание и вскоре превратилось в прочное учреждение.

8

В то самое время, когда в Нотр-Дам, по приказанию короля, пели „Те Деум“, завершение Конституции праздновалось и по всей Франции. В Страсбурге церемония носила характер преимущественно музыкальный. На Оружейной площади всеми певцами и всеми музыкантами старинной эльзасской столицы была исполнена новая песнь, „Гимн Свободе“. В первый раз на празднествах Революции народ сам принимал участие в исполнении; — припев: „Святая Свобода!“ повторялся в унисон всей толпой. Инициатива этого предложения принадлежала меру Страсбурга, Фредерику Дитриху. Му-

зыка гимна была сочинена иностранным музыкантом, уже пользовавшимся большой известностью, Плейелем.¹ А слова написал молодой безвестный капитан, Руже-де-Лиль.

Это имя возвещает нам, что скоро воспевать Революцию будет уже не один Госсек.

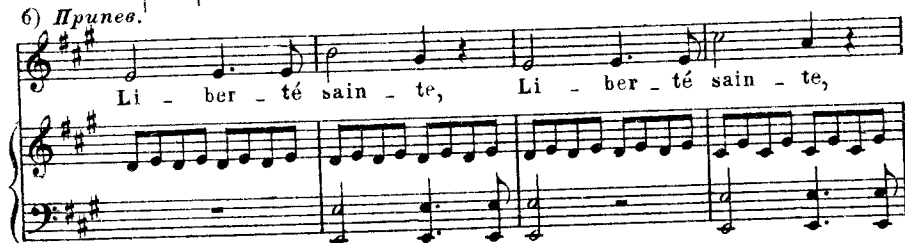
9 Плейель. Ритурнель и припев из „Гимна Свободе“

Temps de marche animé.

а) ритурнель



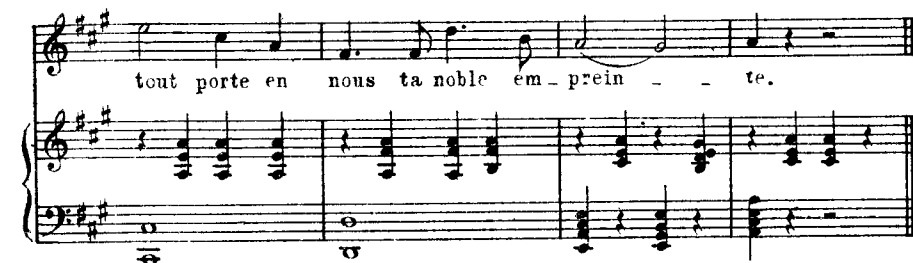
б) Припев.



¹ В монографии „Rouget de Lisle, son oeuvre, sa vie“ Тьерсо сообщает подробности этого торжества. С целью широкой популяризации песни, Дитрих велел приготовить немецкий перевод текста (большинство населения Страсбурга — немцы); этот перевод был отпечатан и роздан населению в большом числе экземпляров за этот перевод был отпечатан и роздан населению в большом числе экземпляров за восемь дней до празднества. Исполнялась песня следующим образом: хор и огромный оркестр, для которого были мобилизованы все музыканты города, заняли место на эстраде, во главе с Плейелем. На площади, в окнах домов, и даже на крышах, толпилось население, причем многие держали в руках листки с текстом; в разных местах площади, отдельными группами были расположены военные оркестры всех полков гарнизона.

Хор и оркестр, находившиеся на центральной эстраде, сперва исполнили первую строфу песни и припев; при повторении же припева вступили все военные оркестры, и весь народ, присоединившись к хору, запел вместе с ним мелодию припева, в гигантском унисоне.

Приводим здесь (нотный пример 9) ритурнель, обращающий на себя внимание сходством с начальной фразой финала 5 симфонии Бетховена, и припев, исполнявшийся народом. Аккомпанемент приводится нами по изданию 1825 года и, по всем признакам, представляет собой поздний и сделанный рукой дилетанта клавираусцуг плейелевского оркестрового сопровождения.



(Святая свобода! Приди, будь душой моих стихов; пусть в нашем пении, как и во всех наших действиях, запечатлеются твои благородные черты.)

ДЕВЯНОСТО ВТОРОЙ ГОД. ОТЕЧЕСТВО В ОПАСНОСТИ. РУЖЕ-ДЕ-ЛИЛЬ. ПЕСНИ

1

Девяносто второй год, решающий год Революции, прошел без тех величественных торжеств, какими ознаменовались предшествующие годы; но было множество специальных церемоний, являвшихся скорее манифестациями борющихся партий, чем национальными празднествами. Расскажем о них вкратце.

15 апреля на Марсовом поле состоялась „Праздник Свободы“, в честь солдат полка Шатовье, осужденных в 1790 г. за бунт; они были амнистированы, и теперь парижский народ встречал их как торжествующих мучеников. Следовательно, праздник, по преимуществу, бунтарский. На нем были исполнены два новых гимна М.-Ж. Шенье, положенные Госсексом на музыку в народном духе: приветливая и грациозная песенка на шесть восьмых, предназначавшаяся повидимому для исполнения хором молодых девушек, воспевала свободу: „Смертных первый дар, о, милая свобода!“¹, потом — „Национальный хоровод“, милая, свежая вещица, настоящая детская песенка, классической формой своей напоминающая не то гайдновские рондо, не то (еще точнее) куплеты, написанные Моцартом, всего за несколько месяцев до этого, для Папагено в „Волшебной флейте“. К живому и веселому мотиву так хорошо подходили наивные стихи:

L'innocence est de retour,
Elle triomphe à son tour;
Liberté, dans ce beau jour
Viens remplir notre âme.
Répands sur nous tes bienfaits, etc.²

Пока колесница Свободы объезжала алтарь Отечества, хор и оркестр национальной гвардии, выстроившись на ступенях, весело исполняли эту песенку; вскоре и народ стал повторять ее куплеты;

¹ Premier bien des mortels,
O. Liberté chérie.

² „Вновь невинность к нам грядет,
Торжествуя в свой черед,
Пусть в душе у нас живет
Радость и свобода,
Щедры одаряя нас...“ и т. д.

потом начались танцы; „Ça ira“ сменялось „Национальным хороводом“; все голоса прославляли невинность и добродетель, олицетворенные мятежными солдатами: кровавая и братоубийственная борьба завершалась пасторалью!

Этому санкюлотскому празднику „умеренные“ пожелали противопоставить другой. Предлогом они избрали чествование памяти мера Этампа, Симоно, погибшего во время мятежа, и 3 июня устроили „Праздник Закона“. Как для Вольтера и Мирабо, на этом торжестве звучал знаменитый „Скорбный марш“, чередуясь с новым похоронным гимном. Заключительный гимн, „Гражданский Те Деум“, озаглавленный „Песнь Торжества“, также принадлежал перу Госсека: „Закону привет и почет!“ Это — довольно стройно, хотя и не особенно оригинально задуманное произведение, в классическом стиле, аналогичном стилю вольтеровского хора: „Восстань, народ“; заканчивается оно стихом: „С тобой пойдет священная свобода“, причем голоса хора красиво перекликаются, напоминая такой же прием в монументальном финале „Сотворения мира“.

На этом празднике произошел характерный инцидент. В разгаре церемонии, когда выстроившиеся на ступенях алтаря Отечества музыканты национальной гвардии играли „Похоронный марш“, а у ног их дефилировал траурный кортеж, хлынул дождь, один из столь обычных весенних ливней в Париже. Толпа бросилась врассыпную. Увидев, что правильность групп расстраивается, оркестр, чтобы придать духу промокшим участникам торжества, оборвал свои похоронные аккорды и заиграл „Ça ira“, к великой радости просто-народа, пустившегося в пляс под дождем. Когда гроза прошла, „религиозное настроение тотчас восстановилось“.

Музыка не осталась в стороне от борьбы партий. Так например, оркестр национальной гвардии нашел случай проявить гражданскую доблесть, из которой дальнейшие события помогли ему извлечь большую пользу и почет.

В следующем году, в самый день, когда музыкальная школа национальной гвардии, представленная Конвенту парижским муниципалитетом, превратилась в Национальный институт музыки (18 брюмера II года), руководитель ее напоминал Собранию, весьма расположенному к выслушиванию подобных излияний, пережитые испытания 1792 г. Он рассказал о преследованиях генерального штаба, не желавшего, чтобы музыканты в полном составе отправились на праздник Шатовье; те все-таки настояли на своем, но смогли присутствовать на Марсовом поле лишь в гражданском платье, „в цветных костюмах“. Находясь в карауле в Тюльери, они всегда играли на параде исключительно „патриотические пьесы“, несмотря на повторные приказания Лафайета, который дошел даже до того, что угрожал им тюрьмой. Однажды последний, выйдя вместе с королем к воротам дворца, приказал им сыграть: „Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?“ Они сейчас же стали в ряд и заиграли „Ça ira!“ Поистине основатели консерватории были революционерами чистой воды.

А им в те времена как-раз приходилось туго. В январе 1792 г., в результате некоторых финансовых мер общего характера, у наци-

ональной гвардии было отнято жалование. Но оказанные услуги и столь открыто выражаемые чувства сослужили службу оркестру: Парижская коммуна решительно приняла его под свое покровительство и учредила Музыкальную школу национальной гвардии; назначение ее заключалось главным образом в снабжении армий необходимым составом музыкантов для военных оркестров. Естественно, первыми преподавателями этой школы сделались артисты оркестра национальной гвардии.

После 10 августа газета „Парижские революции“, всегда отличавшаяся крайностью взглядов, упрекнула Госсекса в том, что он записался в клуб, зараженный модеранризмом, и намекнула, что „музыкальный талант его, повидимому, более надежен, чем его убеждения“. Другие, вероятно, не почувствовали бы себя чрезмерно оскорбленными подобной критикой, но Госсекс счел необходимым протестовать и написал в газету, что не знает такого клуба, в поступках же своих „всегда руководствовался гражданскими чувствами и намерениями“.

Несколько времени спустя, на него напала другая газета: „Зрелищный альманах“, от которого, судя по его прошлому, казалось бы, никак нельзя было ожидать такой щепетильности, упрекнул его в узурпаторстве:

„Некоторые артисты жалуются, что гражданин Госсек пользуется исключительной привилегией обслуживания всех гражданских праздников... Это нарушает равенство и свободу, а души талант своих братьев—аристократизм, достойный старого режима. Гражданин Госсек в качестве свободного человека должен бы знать, что достигнутые успехи налагают обязательство содействовать успехам своих ближних“.

Справедливо ли это обвинение? Трудно ответить в точности. Правда, что на первых праздниках Революции Госсек исполнял музыку исключительно своего сочинения. Как мы уже говорили, был только один музыкант, произведения которого за рассматриваемый нами период допускались наряду с его собственными, — это Катель. Рукопись (вероятно, автограф) „Второго военного марша“ его сочинения (хранящаяся в библиотеке Консерватории) имеет следующую пометку: „Гражданина Кателя, сего 16 июля 1791 года, в третий год Французской Свободы“; не подлежит сомнению, что произведение это сейчас же вошло в репертуар оркестра национальной гвардии, так как на заглавном листе автор специально именуется его членом. Затем к тому же 1791 году (другие говорят, к 1792), и именно к 19-му июня, годовщине уничтожения во Франции дворянства, относят исполнение его „Гимна Равенству“, на стихи Жозефа Шенье; это композиция детской простоты и наивности — довольно банальная, но можно отнестись к ней снисходительно, так как в 1791 г. Кателю было всего восемнадцать лет, да вдобавок ему приходилось писать музыку на следующие слова:

Ce Franklin qui, par son génie,
Vainquit la foudre et les tyrans
Aux champs de la Pensylvanie
T'assura des honneurs plus grands...¹

¹ Сей Франклин, своим гением победивший молнию и тиранов, обеспечил тебе на полях Пенсильвании еще большие почести.

Но вообще следует ли порицать Госсекса за то, что он пожелал с самого начала обеспечить себе первую роль — т. е. единственную? Как только тропинка была проторена, все получили на нее свободный доступ. Уже в следующем году Госсек поведет по ней совсем безвестных молодых людей, и они вскоре прославятся на открытом им пути.

О 14-м июля мало что можно сказать: в промежуток времени между 20 июня и 10 августа¹ эта дата мало располагала к мирным и братским манифестациям. Но церемония на Марсовом поле все же состоялась; не пели только „Te Deum“. Оркестр национальной гвардии, на предыдущих празднествах аккомпанировавший духовным гимнам с вершины алтаря Отечества, в этом году спущен на нижние ступени. Однако программа церемонии и „Порядка шествия“ отводит довольно большое место музыке. Она объявляет, прежде всего, после прибытия кортежа, „Гимн Свободе, Закону и Государственности нации“; после клятвы — „величественная музыка“. Потом, во время поджигания костра, сложенного из геральдического дерева, „музыка исполняет ликующие мотивы“. Во время шествия к пирамиде, воздвигнутой в честь граждан, павших за свободу, она играет „пьесу, подходящую к характеру этой части церемонии“. В конце — „большой торжественный хор в честь свободы и залп из всех пушек“. В документе этом напечатан и текст „Строф, которые будут спеты на поле Федерации“: это „Песнь 14-го июля“, как мы уже говорили, впервые исполненная в этот день на национальном празднике; и новая вещь „Дифирамб Федерации“ („Да здравствует, да здравствует вовек свобода“), — обе написаны, уже в тесном сотрудничестве Госсексом и М.-Ж. Шенье. Произвели ли впечатление эти новые произведения? Можно опасаться, что в сутолоке бурного дня народ не обратил особого внимания на исполнявшуюся музыку.

И в этот же день доносится точно далекий отголосок: в двух пунктах Франции раздается могучая песнь. В Гюеннском лагере, на границе, полковые оркестры исполняют в честь национального праздника „Военную песнь Рейнской армии“, в присутствии ее автора, капитана Руже-де-Лия. Ту же песнь поет звенящими голосами остановившийся на походе в Виенне батальон марсельцев, окруженный восхищенными жителями Дофинэ.

2

Горизонт еще более омрачается: Собрание постановляет объявить, что отечество в опасности.

Обнародование этого постановления совершилось в Париже в воскресенье 22-го и в понедельник 23 июля 1792 г.. Это было, может быть, самое необычайное из всех зрелищ, созданных Революцией.

¹ 20 июня — большая демонстрация в Париже, не имевшая сколько-нибудь значительных прямых последствий, но свидетельствующая о резком обострении внутриполитического положения. 10 августа 1792 г. — один из решающих моментов революции: вооруженное восстание парижских секций, поддержанных федератами, за-

Едва занялся рассвет, на всех улицах барабаны забили сбор. В шесть утра три раза прогремела сигнальная пушка; и каждый час до вечера возобновлялась ее оглушительная музыка.

В семь часов Генеральный совет комуны собрался в городской ратуше. Весь гарнизон Парижа, с распущенными знаменами, выстроился на Гревской площади.

В восемь часов коммунальное собрание, окончив совещание, вышло из ратуши; муниципальные чиновники, облеченные должностными знаками и предшествуемые стражниками, несущими плакаты с эмблемами или гражданскими надписями, сели на коней. Таким образом, и сами гражданские власти приняли для этого дня военный церемониал, согласно древнейшим традициям парижской муниципальной жизни. И, разделившись на две колонны, эскортируемые армией, собрание двинулось в путь.

Во главе шли трубачи. Потом, за отрядами кавалерии, следовала национальная гвардия, предшествуемая своими барабанщиками. За ними ехали конные муниципальные чиновники, предшествуемые артиллерийской батареей и оркестром музыки, с трубачами; позади ехал всадник с огромным трехцветным знаменем, на котором читалась надпись:

„Граждане! Отечество в опасности!“

За ним следовала вторая батарея, и кортеж замыкался отрядом национальной гвардии и кавалерии.

„Парад строгий и внушительный, но не мрачный и не наводящий растерянности“. Так резюмировал свое впечатление один современник, как и весь народ, потрясенный этим зрелищем.

Обе процессии направились в противоположные стороны и обехали кварталы по обоим берегам Сены. Они подвигались медленно и с трудом по узким улицам старого Парижа, где самыми крупными артериями в те времена были улица Сен-Мартен, улица Ферронери, улица Сен-Жак; прошли по старинным улицам с живописными названиями: Пастушеская, Щавелевая, Капустные мостки, по набережной Вязов, по улице Слепых и Старой голубятни (единственной, сохранившей свое старинное название). Тяжко грохотали пушки: лязг оружия, топот копыт по мостовым придавали этим мирным кварталам мрачный вид осажденного города. По временам стражники возглашали: „Отечество в опасности!“ Кортеж останавливался на площадях, посредине улиц, на мостах, и муниципальные чиновники читали народу прокламацию Собрания.

Тем временем на площадях были устроены амфитеатры для записи добровольцев; положенная на два барабана доска заменяла стол; у подножия эстрады стояли по две пушки. Военная музыка возбуждала отвагу. „Музыка будет исполнять только величавые и строгие мотивы“, гласил церемониал процессии и прокламации; некоторые находили, что эта музыка была „чрезмерно серьезна для

толпы“. Очевидно, столь распространенное в то время „*Ça ira*“ являлось основой репертуара; а затем, конечно, марши и военные сигналы сочинения Госсекса и Кателя. Как жаль, что песнь Руже-де-Лиль стала известна в Париже лишь неделю спустя! Какой героический оттенок придала бы она этой и без того волнующей церемонии...

3

Если 1792 год — не год гимнов, зато он год песен.

Я не буду говорить здесь о самой знаменитой из них — славнейшей из всех песен мира. Я посвятил целый том ¹ „Марсельезе“ и ее автору и не считаю, что это слишком много.

Руже-де-Лиль

Автор „Марсельезы“, Жозеф Руже-де-Лиль (1760—1836) был сыном мелкого провинциального адвоката. Окончив военную, а затем инженерную школу, он сделался в 1784 г. саперным офицером и был определен на службу в крепость Мон-Дофен, недалеко от швейцарской границы. Там, в горной глуши он поигрывал на скрипке и, подобно большинству молодых людей своего времени, писал стихи—элегии, эклоги, басни, романсы и шуточные куплеты на разные случаи жизни. К некоторым из своих стихотворений он сочинял и музыку, довольно приятную, но в техническом отношении обличавшую полную неопытность автора. Мы знаем, что в деле музыкальной композиции Руже-де-Лиль был любителем, сочинял, руководствуясь лишь инстинктом, и никогда не изучал гармонии. Мог ли он предвидеть, что наступит в его жизни великий миг, когда из головы его возникнет дивная песнь, которая воспламенит души всех, сделается криком революции, музыкальным лозунгом целой нации, и прославит навек своего автора?

В начале 1790 г. Руже-де-Лиль перебрался в Париж и, временно покинув военную службу, занялся писанием оперных либретто. Это принесло ему мало славы: часть его опытов была отвергнута директорами театров; два либретто были приняты, заказаны композитором и поставлены на сцене; но успех был крайне слабый, несмотря на то, что к одному либретто („Сесиль и Эрмансе или два монастыря“) музыка была написана самим Гретри. В середине сле-

¹ Делается здесь ссылка на книгу Ж. Тьерсо о Руже-де-Лиле (J. Tiersot, Rouget de Lisle, son oeuvre, sa vie, 1892), не переведенную на русский язык, конечно, не удовлетворяет советского читателя. Ввиду этого редакция дает в форме вставной главы конспект этой монографии, включающий наиболее существенные суждения автора и факты, им изложенные. Чтобы не нарушать стилистическую цельность книги, мы старались при составлении конспекта максимально приблизиться к общему „тону“ высказываний Тьерсо, а местами ограничились простым переводом отдельных абзацев его труда.

кончившееся взятием Тюильрийского дворца и свержением королевской власти. Федераты—волонтеры из провинции, стекавшиеся самочинно небольшими отрядами в Париж для защиты столицы от возможного неприятельского нашествия и от реакционной политики королевского правительства.

дующего года, когда поползли слухи о предстоящей войне и страна начала готовиться к обороне, Руже-де-Лиль был снова призван в армию и в чине капитана направлен в Страсбург.

В музыкальном отношении Страсбург в конце XVIII в. считался во Франции первым городом после Парижа. Там существовали два оперных театра (французский и немецкий), две крупных церковных вокально-инструментальных капеллы, пользовавшихся высокой репутацией, и регулярные абонементные концерты. Начиная с 1783 г. в Страсбурге жил и работал Плейель. В городе, столь богатом музыкальными ресурсами, разумеется, водилось много любителей музыки. В некоторых домах города музыкальное „аматерство“ принимало форму настоящего культа, как например в семье страсбургского мэра Фредерика Дитриха. В эту семью Руже-де-Лиль, вскоре по прибытии своем в Страсбург, вошел на правах постоянного гостя и друга.

Дитрих—личность интересная и яркая. Человек разносторонне образованный, много путешествовавший, избранный членом Академии наук за свои работы по минералогии, верный последователь Вольтера, Гольбаха и Дидро, скептик в области религии и, вместе с тем, добрый страсбургский буржуа, любитель „хорошо пожить“ и весело провести время, покровитель искусства, даровитый музыкант, в целом—совершеннейший образец человека последних лет старого режима, один из тех, что много сделали для подготовки нового строя, руководили ходом событий в начале Революции, но в конце концов потерпели крушение и погибли в гигантском столкновении двух миров, между которыми они очутились. Дитрих пользовался в городе большой популярностью и дом его был центром местной интеллигенции. Жена мэра, Луиза Дитрих, недурно играла на клавесине и даже обладала некоторыми практическими знаниями в области гармонии и инструментовки.

Возникновение „Марсельезы“ непосредственно связано с началом революционных войн. 20 апреля 1792 г. пробил решительный час. Национальное собрание решило не ждать, пока враги, воинственные приготовления которых были всем известны, начнут военные действия, и взяло в свои руки грозную инициативу, объявив войну австрийскому императору и прусскому королю.

В Страсбурге, благодаря близости границы, известие о войне (прибывшее туда 25 апреля) вызвало особенно мощный взрыв энтузиазма, вылившийся в праздничную манифестацию. На улицах, разукрашенных трехцветными лентами, читались вслух и передавались из уст в уста фразы из прокламации, выпущенной „Обществом друзей конституции“: „К оружию, граждане! (Aux armes, citoyens!) Развернут военный стяг. (L'étendart de la guerre est déployé.) Сигнал дан. К оружию... Пусть трепещут коронованные деспоты. В поход! (Marchons!) Будем свободными людьми до последнего вздоха и направим все наши стремления на благо отечества и счастье всего людского рода“. Спешно формировались батальоны волонтеров под названием „детей отечества“ (Enfants de la patrie). Здесь мы находим не только элементы содержания, но даже и отдельные обороты речи, вошедшие в текст „Марсельезы“, сочиненной под непосред-

ственным впечатлением только что описанного дня, в ночь с 25 на 26 апреля 1792 г.

Вечером после манифестации Руже-де-Лиль присутствовал на званом обеде у Дитрихов, где хозяин дома подал ему мысль сочинить гимн к переживаемому моменту. Откинув многочисленные и малодостоверные цветистые легенды, сложившиеся впоследствии об этом событии, воспользуемся весьма ценным документальным свидетельством,—письмом Луизы Дитрих к брату, написанным вскоре после тех памятных дней и наглядно восстанавливающим перед читателем эту уютную среду, в которой великие вещи совершаются нечаянно и просто.

Дорогой брат... скажу тебе, что уже несколько дней я только и занята копированием и переключиванием музыки,—занятие, очень забавляющее и развлекающее меня, особенно в настоящий момент, когда везде говорят и спорят только о политике. Так как ты знаешь, что мы принимаем много гостей и что приходится всегда изобретать разные вещи с целью либо переменить тему разговора, либо найти новое развлечение, то муж мой придумал предложить написать песню, приуроченную к событиям. Саперный капитан Руже-де-Лиль, очень милый поэт и композитор, быстро сделал музыку военной песни. Мой муж (у него ведь хороший тенор) спел эту пьесу, в которой есть оригинальность. Это—улучшенный Глюк (*c'est du Gluck en mieux*), более живой и бойкий. Я, со своей стороны, пустила в ход свой талант оркестровки, я аранжировала ноты для клавесина и других инструментов. В общем у меня много работы. Пьесу играли у нас к большому удовлетворению присутствовавших. Посылаю тебе копию музыки. Пусть маленькие виртуозки, окружающие тебя, разучат эту вещьцу, и ты будешь очарован, услышав ее.

Твоя сестра Луиза Дитрих, урожд. Окс.

Май, Страсбург, 1792.

Произведение это, озаглавленное автором „Боевая песнь Рейнской армии“ и посвященное командовавшему армией маршалу Люкне-ру, было тогда же напечатано в Страсбурге, один раз без аккомпанеента, а другой раз с аккомпанементом, повидимому тем самым, который упоминается в письме Луизы Дитрих и является продуктом ее творчества. Воспроизводим (нотн. пример 10) текст этого издания [редактором исправлены некоторые явные опечатки]. Не касаясь оценки аккомпанеента, очевидно не принадлежащего Руже-де-Лиллю, скажем несколько слов о мелодии страсбургского издания, которую некоторые музыканты осуждают, как „бесформенную“: если можно согласиться с тем, что изменения, внесенные позднее в первый, пятый стих и в начальную фразу припева, действительно придают мелодии большую уверенность, четкость и эффектность, то, напротив, в шестом стихе (на слове *mugir*) первоначальный вариант *as—g* выразительнее позднейшего (*b—a*), а скачок на септиму вниз при слове *impur* (предпоследний стих припева) несомненно звучит гораздо энергичнее и с точки зрения декламации ярче, чем квинта традиционной версии.

Постепенно „Боевая песнь Рейнской армии“ начинает распространяться за пределы Страсбурга и принимается везде с энтузиазмом. Первый этап ее странствий—пограничная крепость Гюнент (близ Базеля), куда вместе со своим полком перекочевывает и ее автор. В конце июня песня становится известной в Марселе; странно, что она попала туда раньше, чем в Париж, но факт совершенно до-

стоверен. Ее подхватывает республикански настроенный батальон марсельских федератов, направляющихся в это время в Париж, где он затем принимает активное участие в подготовке революции 10 августа [см. примеч. к стр. 77] и в самом штурме королевского дворца. В пути и по прибытии в Париж марсельцы многократно пели (не только на улицах, но иногда и на подмостках театров, по приглашению театральной администрации) восхищавший их гимн. Таким образом, Париж узнал песнь Руже-де-Лиль как песнь марсельского батальона; отсюда и название ее: „Марш марсельцев“ (Marche des Marseillois), „Песнь марсельцев“, а затем сокращенно — „Марсельеза“ (La Marseillaise).

Попав в Париж, „Марсельеза“ быстро сделалась самой популярной, распространенной и любимой из всех песен революции. Появилось множество изданий ее в различных аранжировках,¹ а также непомерное количество новых текстов,² которые должны были исполняться на мотив „Марсельезы“. Песнь Руже-де-Лиль звучала повсюду; Гретри 4 ноября 1792 г. писал ее автору: „Ваши куплеты марсельцев „Allons, enfants de la patrie“ поются во всех театрах и во всех концах Парижа; мелодия очень хорошо усвоена всеми, благодаря тому, что ее слышат каждый день в исполнении хороших певцов“.

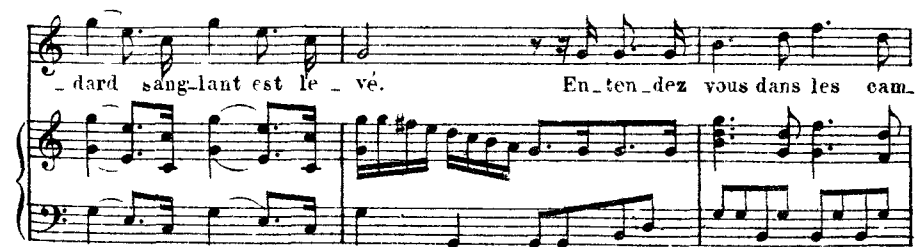
В дальнейшем судьбы „Марсельезы“ и ее автора расходятся. Во то время как автор, вместе с другими представителями той среды, в которой зародилась его песнь, переходит в лагерь противников революции (во время Террора Руже-де-Лиль был арестован и вышел из тюрьмы лишь после 9 термидора, а Фредерик Дитрих, маршал Люкнер и другие лица были казнены), произведение его делается лозунгом воинствующего якобинизма и восторженно приветствуется крайними демократическими элементами. Период Террора совпадает с полосой максимальной популярности „Марсельезы“. После Термидора остатки Горы и умеренные республиканцы противопоставляют „Марсельезу“ безудержно-реакционному и кровожадному „Пробуждению народа“. (Подробнее обо всем этом — в 5, 6, 7 и 8 главе.)

¹ Одно из таких изданий, воспроизводимое здесь (ист. прим. 10) дает любопытный, весьма неожиданно звучащий вариант припева: точно таким же образом изложен припев в другом издании — с аккомпанементом клавира, — напечатанном в начале 1793 г. и имеющемся в ленинградской гос. публ. библиотеке. Вообще, в старых изданиях „Марсельезы“ зафиксировано множество разнообразных вариантов мелодии, очевидно живших тогда в устной передаче. Вариантам „Марсельезы“ посвящена работа Константа Пьерра (Constant Pierre, „La Marseillaise, comparaison de diverses versions“, 1887 г.).

² Сочинением новых текстов к уже распространенным в быту напевам занимались тогда очень много. Об этом, между прочим, рассказывает современник революции немецкий пастор Кристиан (Christmann) в статье „Einige Ideen über den Geist der französischen Nationallieder“ („Allgemeine musikalische Zeitung“, январь 1799 г.): „Лишь самая малая часть патриотических песен нуждалась в новых мелодиях. Напевы „Марсельской песни“, „Карманьолы“ и т. п. служили моделью для сотни других песен, которые вливались в ту же метрическую форму. Таким же образом удержалось в обиходе множество старых мелодий, — известных и излюбленных народных песен, романсов и арий из опер и оперетт: их стали распевать с новыми республиканскими текстами“.

10 Руже-де-Лиль. Боевая песнь Рейнской армии (Марсельеза)

Temps de marche animé.



- pa - gnes mu - gir ces fé - ro - ces sol - dats: ils

cresc vien - nent jus - que dans vos bras *f* e - gor - ger vos fils, vos com -

ff *Refrain.*

- pa - gnes. Aux ar - mes, ci - toy - ens! For -

- mez - vos ba - tail - lons. Mar - chez, mar -

- chez! *f* Qu' un sang im - pur *ff* a - breu - ve nos sil -

- lons!

Ritournelle

Самому же автору „Марсельезы“ не удалось вновь пробудить блеснувший в нем однажды священный огонь, или хотя отчасти приблизиться к пережитым им тогда неповторимым минутам. При ознакомлении с печальной и скучной историей жизни Руже-де-Лилля после 1792 г. возникает чувство сожаления о том, что автор „Марсельезы“ не умер на следующий день после создания бессмертно-го гимна.

Музыкальный анализ „Марсельезы“ целиком подтверждает непосредственное восхищение, испытываемое каждым от этой мелодии. Как свободно, сочно и естественно разворачивается она, без усилия, без перерывов вдохновения, без многословия и ненужных повторений! Даже с этой последней точки зрения она является почти единственным исключением для своего времени и значительно превосходит мелодическую фактуру композиторов-профессионалов, у которых разворачивание — в эту эпоху общепринятых формул и простейших способов — почти полностью сводится к репризам и повторениям частей фразы. Ничего подобного этому в „Марсельезе“: от начала до конца мелодии нет ни одной формулы, которая появлялась бы дважды. На этот раз любитель дает урок мастерам.

Но главное в песне — ее глубокая и могучая выразительность. Какая совершенная и точная декламация! Первый куплет „Марсельезы, по моему мнению, — непревзойденный образец мелодической декламации, дающий полнейшее взаимопроникновение слова и звука. Прислушайтесь сперва, какой энтузиазм бьет через край на слове „patrie“ (отчизна) в конце первого стиха. Далее, после энергично скандированных нот первого четверостишия, характер мелодии омрачается: первый слог стиха „mugir ces féroces soldats“ (свирипых солдат вражий рев...) носит оттенок суровый и зловещий (о вариантах этого места см. выше, стр. 3). Следующий за этим стих „ils viennent jusque dans vos bras“ (они убьют у вас в руках...) — вели-

колепное выражение отчаяния. А затем гремит припев, звонкий, мощный, неотразимый: два раза поется музыкальный полустих, но это не банальное повторение по привычному шаблону, а утверждение четко сформулированной и упорной воли. Перед концом на слове „impru“, после подъема мелодии на высшую точку, нисходящая септима страсбургского варианта дает отличную интонацию глубокого негодования.

В целом, мелодия „Марсельезы“ принадлежит к числу тех вечно живых и юных музыкальных произведений, которые можно слушать множество раз, вновь и вновь, с нзослабевающим восторгом.¹

На ряду с „Марсельезой“ и другие песни, не столь возвышенные по замыслу, пользовались, тем не менее, такой популярностью, что вполне заслуживают места в исследовании о музыке Революции.

Прежде всего следует упомянуть о песне „На-страже империи“ („Veillons au salut de l'empire“).

Почему именноэт и куплеты, а не какие-нибудь другие, каких в то время появлялись десятки, получили такую популярность, что в течение некоторого времени эту песню приравнивали к подлинным

¹ Несомненная двойственность есть в самом генезисе „Марсельезы“. С одной стороны — улица, стихийный взрыв энтузиазма, народ, вооружающийся для борьбы с тиранией, с другой стороны — салон, „цвет“ зажиточной буржуазии, поиски развлечения и тем для послеобеденных бесед, „очень милый“ молодой офицер, владеющий смычком и, чтобы не отстать от моды, пописывающий стихи в пресно-галантном жанре (одно из таких стихотворений даже датировано 1 мая 1792 г., т. е. через пять дней после сочинения „Марсельезы“).

Быть может, именно благодаря своей двойственности „Марсельеза“ оказалась впоследствии многократно использованной разными классами и при различной политической обстановке. В период Террора „Марсельеза“ — музыкальный лозунг мелкобуржуазной диктатуры. В XIX в. „Марсельеза“ звучит в Париже и в дни буржуазной революции 1830 г. и в 1871 г. во время Коммуны. Вариант „Марсельезы“ (довольно сильно отличающийся от основной редакции) становится перед 1905 годом одной из любимых песен российского пролетариата („Отречемся от старого мира“), а буржуазная третья республика 14 февраля 1879 г. объявляет „Марсельезу“ своим национальным гимном. Хотя в тот день с правых скамей палаты депутатов раздавались протестующие возгласы („Нашим предкам рубили головы под звуки Марсельезы!“ — „С этой песней делали Коммуну!“ — „С этой песней опять сделают Коммуну!“ и т. д.), но „Марсельеза“ продолжает сохранять свои права вплоть до настоящего момента, и реакционнейшие президенты Франции (достаточно вспомнить Пуанкаре и Миллерана) при звуках „Те Деум“а революции“ расплываются в благосклонной улыбке, старательно фиксируемой проворными кинооператорами.

Весьма вероятно, что разные политические лагеря, использовавшие „Марсельезу“, интерпретировали и интонировали ее мелодию каждый по-своему. Нам пока не удалось проследить это по сохранившимся источникам, а между тем подобная работа могла бы дать не мало интересного материала; в качестве образца приведем несколько фраз из статьи Эд Ганслика, описывающего свое впечатление от исполнения „Марсельезы“ на парижской выставке 1878 г.:

„Текст „Марсельезы“ исполнен дикой воинственности, мстительности и кровавостности... Однако какое замечательное открытие мог бы сделать каждый присутствовавший вместе со мной на торжестве 30 июня... Добрые люди пели свое abreuve поз sillons („пусть нечестивая кровь врагов оросит наши нивы“), между тем как лица их дышали мирной радостью и спокойным благодушием. Явление, над которым стоит задуматься. Казалось, неистовая песня в процессе столетнего употребления утратила острие своей первоначальной актуальности и превратилась в почтенную народом реликвию, которою приятно время от времени вновь полюбоваться, примерно так, как мы любимся массивным дедовским мушкетом, отнюдь не собираясь пристрелить из него кого бы то ни было“.

национальным песням, я не смогу сказать. Должно быть, потому, что подчеркнутое магическое слово „Свобода“ случайно прекрасно гармонировало с музыкой, сочиненной для совсем иных целей. Как бы то ни было, увлечение этой песней равнялось увлечению „Ça ira“ и „Карманьолой“, и она исполнялась, ко всеобщему удовольствию, даже наряду с „Марсельезой“ в патриотической пьесе „Даропринижение Свободе“; на сцене Оперы эта пьеса во всех случаях, когда отечеству грозила опасность, возбуждала народный энтузиазм с никогда не изменявшим эффектом.

Однако, если обратиться к ее происхождению, то приходится признать в элементах ее неожиданное смешение, не лишенное забавности. Мотив заимствован из комической оперы Далеирака „Рено д'Аст“, представленной в 1787 г.; либретто написано двумя известными водевиллистами Раде и Барре и выдержано в тоне одновременно и буфоннады и романтически-трубадурском. Стиль музыки вполне соответствует этому литературному изданию. Оркестр например играет в шуточном духе „Мальбрук в поход собрался“, и рефрен „Va-t'en voir s'ils viennent, Jean“; „Il pleut, bergère“¹ — введено, чтобы показать, что идет дождь. Эти музыкальные шалости придают общий тон всему произведению.

В важной сцене действия герой — или, лучше, тенор, — захваченный дождем под окнами своей милой, поет, аккомпанируя себе на гитаре, серенаду на приятный и изящный мотив, очень быстро завоевавший популярность. Слова были такие:

Vous qui d'amoureuse aventure
Courez et plaisirs et dangers,
Si de chaleur ou de froidure
Parfois vous sentez affligés,
Scuffrez, endurez, espérez sans cesse;
Tcujours constants, au sort soyez soumis.
D'amour au sein de la détresse
Fidélité reçoit le prix.²

Каково же должно было быть изумление Далеирака, когда он услышал свою мелодию, распеваемую всем народом, и на новые слова, — об этом можно судить из сопоставления двух текстов:

Veillons au salut de l'empire,
Veillons au maintien de nos droits;
Si le despctisme conspire,
Conspirons la perte des rois.
Liberté! Liberté! Que tout mortel te rende hommage!
Tyrans, tremblez! Vous allez expier vos forfaits.
Plutôt la mort que l'esclavage;
C'est la devise des Français.³

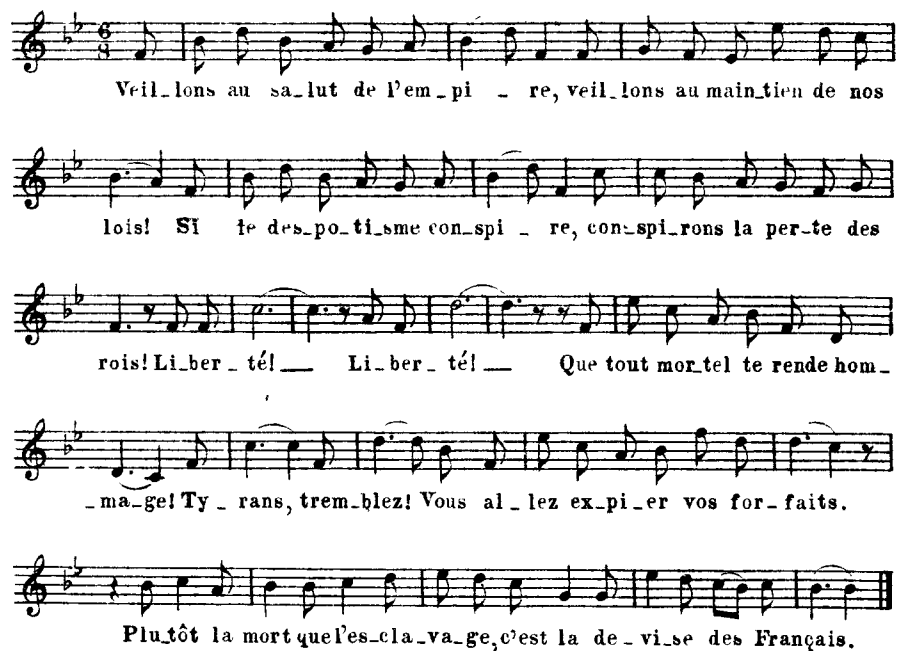
¹ Ступай, посмотри, не идут ли они, Жан (шуточная поговорка, означающая приблизительно: как бы не так, или „держи карман шире“ и т. п.). Идет дождь, пастушка.

² Когда в похождениях любовных вы испытываете и радости и опасности, умеете вынести с терпеливой покорностью яребию страдания от холода и жары: в разгаре отчаяния преданность получит награду любви.

³ Будем стоять на-страже империи, будем заботиться о соблюдении наших прав; если деспотизм строит козни, порешим погубить королей. Свобода! Свобода! Пусть всякий смертный воздаст тебе хвалу! Тираны трепещите! Вы заплатите за свои злодеяния. Лучше смерть, чем рабство — таков девиз французов.

Когда Госсек ввел эту песню в „Дароприношение Свободе“, где до „Марсельезы“ она исполнялась солдатом, призывавшим своих братьев лететь с ним к границам, он поручил исполнению ее сильному басу и заменил пиццикато скрипок, подражавших гитаре, аккомпанементом полного оркестра, резко отбивавшего ритм; он удлинил на такт выдержанную ноту, на которую дважды выпадет последний слог слова „Liberté“ (свобода) придав таким образом неожиданную широту мелодической линии, — и, право же, нужно признаться, что получилась настоящая метаморфоза. Я несколько раз проделывал публично опыт, заставляя пропеть последовательно „Когда в похождениях любовных“ и „На-страже империи“, и противоположение не двух арий, а одной и той же арии, но спетой на разные слова и в разной интерпретации, всегда сопровождалось одинаковым эффектом.

11 Далейрак. „На-страже империи“



Veil-lons au sa-lut de l'em-pi-re, veil-lons au main-tien de nos
lois! Si le des-po-tisme con-spi-re, con-spi-rons la per-te des
rois! Li-ber-té! — Li-ber-té! — Que tout mor-tel te rende hom-
-ma-ge! Ty-rans, trem-blez! Vous al-lez ex-pi-er vos for-faits.
Plu-tôt la mort que l'es-cla-va-ge, c'est la de-vi-se des Français.

(Перевод текста дан на стр. 93.)

Автор стихов был, как и Руже-де-Лиль, офицер Рейнской армии, Адриан-Симон Буа, полковой врач. Они были напечатаны под скромным заголовком „Романс“ в конце 1791 г. в „Народном ораторе“ и много раз переиздавались; в 1792 г. Жире-Дюпре, песенник и журналист, друг Бриссо, поместил их в своем альманахе для пения „Патриотический песенник“, вышедшем в „первый год

Республики“ (в конце 1792 г.), с указанием имени истинного автора; несмотря на это, впоследствии песня приписывалась ему самому. Приведенные выше детали с достаточной несомненностью устанавливают, что он тут ни при чем и что истинным автором „На-страже империи“ является, вместе с Далейраком, автором „Нины, или безумной от любви“, военный врач А.-С. Буа.

Благодаря слову, заканчивающему первый стих, песня эта (оставшаяся популярной во все время Революции и вошедшая в число „любезных республиканцам напевов“, которые Директория предписывала исполнять перед началом спектаклей) была чрезвычайно распространена и при последующем режиме. Известно, что после Республики у Франции не стало национального гимна. Но иногда, под давлением обстоятельств, случалось, что Наполеон приказывал музыкантам своей армии играть „На-страже империи“. Однако автор, отнюдь не пророк, хотя и поэт, не воображал, разумеется, в 1791 г., что пятнадцать лет спустя у Франции будет император: будучи классиком по образованию, он просто употребил слово „empeire“ в его латинском значении: impetium, государство, нация.

После „На-страже империи“, появившейся в конце 1791 г. и после „Марсельезы“, сочиненной в ночь с 25 на 26 апреля 1792 г., модной песней сделалась „Карманьола“.

„Карманьола“ — одна из тех песен, что приводят в отчаяние людей, желающих непременно знать, кто их сочинил, — как будто народные песни для того и сочиняются, чтобы это было известно. Вместе с тем она — лучший пример, на какой могут ссылаться фольклористы в подтверждение анонимности народного творчества, потому что, хотя происхождение ее ограничено весьма малым промежуток времени и пространства, никто все-таки не мог никогда указать, кто сочинил ее слова и музыку.

Время — стоит только прочесть слова, чтобы определить его. Нам нет надобности прибегать к должным образом удостоверенным архивным документам, чтобы не усумниться, что эти стихи:

Les Suisses avaient tous promis
Qu'ils feraient feu sur nos amis,
Mais comme ils ont sauté!
Comme ils ont tous dansé! ¹

или следующие:

Vivent les Marseillois,
Les Bretons et nos lois. ²

намекают на события 10 августа и возникли после них. Все стихотворение дышит непримиримой ненавистью к королю и королеве: Мосье Veto ³ „обещал быть верным родине, но обманул“, Мадам

¹ Швейцарцы все обещали, что будут стрелять в наших друзей. Но как же они запрыгали! Как же они все заплясали!

² Да здравствуют марсельцы, бретонцы и наши законы.

³ Господа Вето, — прозвище Людовика и Марии Антуанетты. Происходит от юридического термина „вето“, означющего наложение запрета монархом на постановления парламента. Слишком широкое использование этого права Людовиком в 1791 — 92 годах вызвало резкие протесты в Законодательном собрании и в печати и лишило короля последних остатков популярности.

Veto „грозила перерезать весь Париж“, а следующие стихи: „Но дело ее не вышло, благодаря нашим канонирам“, и несколько других строф, в которых снова говорится о пушке, и самый припев — действительно пахнут порохом братоубийственной битвы и воспевают тревожную радость победы. Кроме того, слова:

Va, Louis, gros paour,
Du Temple dans la tour.¹

и следующий куплет, лишенный изыска, но совершенно народный по стилю:

Quand Antoinette vit la tour,
Elle voulait fair demi-tour.
Elle avait mal au coeur
De se voir sans honneur.²

устанавливают, что песня создавалась после заключения королевской четы в Тампле.

С другой стороны, если стихи вроде: „Не будем больше давать пощады — мы их взорвем“, и куплеты об аристократах говорят об озлоблении народа, в них заключаются еще только угрозы (если откинуть в сторону короля и королеву): в этой песне, среди столь многочисленных и столь точных упоминаний о событии 10 августа, нет ни одного слова, которое можно было бы отнести к сентябрьским убийствам. Наконец, мы имеем письменные доказательства, что в течение этого последнего месяца указанная песня уже пользовалась широкой популярностью: „Парижская хроника“ от пятницы 14 сентября сообщала, что два дня тому назад народ ходил к подножию башни петь песни — „К оружию, граждане“, „Мадам Veto“ и „Станцуем карманьола“.

Из всего этого приходится заключить, что „Карманьола“ возникла сейчас же после 10 августа, или, точнее, после 13-го — дата заключения Людовика XVI в Тампле, — и можно думать, что она создавалась непосредственно тут же, так сказать, в пылу действия.

Что касается места ее зарождения, то относительно слов, по крайней мере, я думаю, ни у кого не возникает сомнения, что местом этим был Париж.

Но автор остается неизвестным: наверное, какой-нибудь уличный остряк — может быть, несколько, по принципу водевиля, который, как говорит Буало, „растет на ходу“. Во всяком случае, претензии на авторство „Карманьола“ не заявлял никто.

Относительно же музыки, напротив, мы имеем показание неожиданной ценности. Гретри, в своих „Опытах“ (Essais) пишет: „Карманьола, пришедшая к нам из Марсельской гавани“. Слово „гавань“ прибавлено исключительно для стиля. Нужно понимать просто, что мотив „Карманьола“ явился из Марселя, откуда был занесен, вне всякого сомнения, теми же марсельцами, отличными певунами, которым была обязана своей тогдашней популярностью и „Мар-

¹ Ступай, пузан Луи, на башню Тампля.

² Когда Антуанетта увидела башню, она было попятилась: ее мучило от того, что ее так обесчестили.

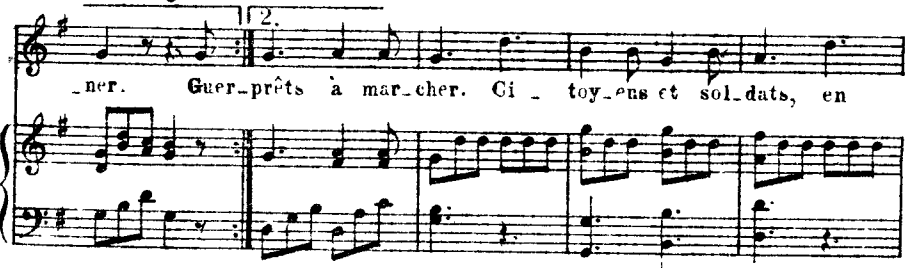
12

Карманьола

(Одно из первых изданий с аккомпанементом)

Allegretto.

par M. 1793.



¹ „Музыка с пушечными выстрелами“, о которой говорит Гретри (ср. стр. 36), проникла даже в тихую область клавишной фактуры: внезапные акценты на сол контроктавы несомненно символизируют пушечные выстрелы, о которых поется в рефрене „Карманьола“ (нотн. прим. № 12).



сельеза". Характер мелодии как нельзя лучше подтверждает это показание. Мотив „Карманьолы“, если его слушать, отрешившись от смысла слов, — мотив народной песни, „плясового хоровода“, из тех, что сохранились во всех французских провинциях в устной передаче. Правда, он повторяется в этой песне не целиком; но во многих плясовых, до сих пор распеваемых по нашим деревням, встречаются те или другие ее мелодические фразы. Начало мелодии почти нота в ноту напоминает начало одной пастушеской песенки, пользовавшейся широкой известностью в XVIII в.

Je veux garder ma kberté
Et mon humeur coquette. ¹

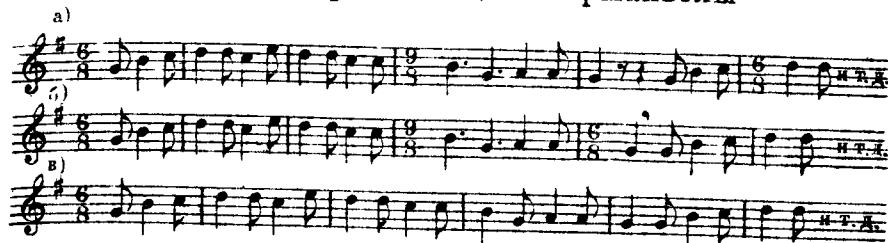
Та же музыкальная фраза встречается в хороводе, записанном Бладе в провинции Ажан:

Quand je me suis mise à la danse
A la main de mon bel ami... ²

Одна деталь ритма еще подчеркивает характер мелодии: первую фразу „Карманьолы“ можно записать, только чередуя такты в две и три четверти, прием, столь обычный в народных песнях; записи же, стремящиеся сообразоваться с правилами теории музыки, дают какое-то спотыкание и искажают свободную и естественную в пении линию.

¹ Я хочу сохранить свою свободу и свой кокетливый нрав.
² Когда я пустилась в пляс об руку с моим милым дружкой.

13 Варианты ритмизации Карманьолы



Вторая фраза часто встречается в хороводных мелодиях и в бойких бурре; в центральных провинциях Франции странствующие музыканты играют их на волынках.

Заключительный же рефрен настолько определенного стиля, что невольно является мысль, что он исстари служил плясовым мотивом. Вероятно, сначала пели просто: „Станцуем карманьолу“, без всякого предвзятого намерения: как пели бы „Станцуем буланжерку“ или любую другую пляску, популярную в XVIII в. И это наводит на мысль, что вклад марсельцев заключается не только в мелодии, но и в первом стихе рефрена, давшем, вероятно, название и всей песне. Название „карманьолов“, применявшееся к пьемонтцам, которые каждое лето приходили из Карманьолы или из других мест, из-за Альп, помогать французским земледельцам на полевых работах и при сборе винограда, — термин очень распространенный на юге. Люди эти, несомненно, танцевали карманьолу с провансальскими девушками задолго до 1792 г., как в других местах танцуют бурбонский, маконский и овернский танцы. Не подлежит сомнению, что марсельцы, находившиеся 10 августа в Париже, плясали ее и здесь и что парижане позаимствовали у них рефрен, прибавив к нему революционный конец.

В противоположность „Ça ira“, которое, собственно, почти невозможно петь, мотив „Карманьолы“ послужил основой для множества различных песен. Я не буду, разумеется, их перечислять, но приведу только стихи, написанные на этот мотив одним поэтом, имя которого, казалось бы, трудно встретить в подобном сочетании: это Флориан!

¹ Автор, вероятно, подразумевает такую метрическую запись: (пр. 13а). Мы предполагаем, что первоначальный текст мелодии следует читать следующим образом (нот. пример 13 б). На эту мысль наводит и некоторая неестественность длинной паузы при интонировании данной мелодии и своеобразная ритмизация „Карманьолы“, имеющаяся у Гретри в финале оперы „Праздник разума“ (Fête de la Raison, пр. 13 в). Нет оснований думать, что Гретри справился с задачей хуже других гармонизаторов „Карманьолы“. Очевидно, стояла проблема: свести мелодию к целому числу тактов одинакового метра (выдвигаемый нами в качестве первичного вариант имеет 4 $\frac{1}{2}$ такта). Большинство гармонизаторов нашло выход в прибавлении $\frac{1}{2}$ такта паузы, придя таким образом к пятитактовой фразе. Гретри же предпочел убавить $\frac{1}{2}$ такта.

Автор „Эстеллы и Неморена“ в годы Революции играл скорее пассивную роль. Бывший паж герцога Пентьеврского, потом драгунский офицер, одинаково известный в своей бурной молодости как дуэлянт и как поэт, он сделался командиром национальных гвардейцев в Со, был заключен в тюрьму во время Террора — освобожден лишь после 9-го термидора, и несколько недель спустя умер.

За несколько месяцев до его кончины, в одном сборнике песен, из тех, что во множестве выходили во время Революции, именно в „Les muses sans-culottides“¹ (8-я тетрадь, 30 жерминаля II года), в предисловии был напечатан следующий абзац:

„В этом томе помещена песенка знаменитого певца любви, нежного и сладостного Флориана, решившего покинуть свою эротическую и столь прославленную лиру ради того, чтобы воспевать исключительно наш республиканский героизм и совершенные им чудеса. Дебют его написан на мотив „Карманьолы“. Было бы при-
скорбно, если бы этот поэт и в самом деле окончательно забросил свой пастушеский посох; но он должен относиться к республиканской пике с особым предпочтением, хотя бы уже потому, что она служит очищению и просветлению любви, как и всех прочих радостей французов, в результате чего посох, несомненно, окажется только тем более привлекательным.

А в самом сборнике находим и объявленную песенку; она настолько любопытна, что отрывок из нее стоит привести:

JOLIE CHANSON

Sur l'air:

Dansons la Carmagnole.

Sur ma guitare assez longtemps (bis)
J'ai chanté les tendres amants (bis).

Chantons la liberté,
La sainte égalité
Et le doux nom de frères;

Soyons unis, soyons unis,
Et le doux nom de frères;
Soyons unis,
Mes amis.

Disparaissez, titres si vains (bis)
Qu'inventa l'orgueil des humains (bis).

Le seul que l'on chérit,
Le seul qui nous suffit,
C'est le doux nom de frères;

Soyons unis, soyons unis,
C'est le doux nom de frères;
Soyons unis,
Mes amis.

¹ Санкюлотские музы.

Que faut-il au républicain (bis)?
Une arme, du coeur et du pain (bis).
L'arme pour l'étranger,
Du coeur pour le danger,
Et du pain pour ses frères;
Soyons unis, soyons unis,
Et du pain pour ses frères;
Soyons unis,
Mes amis.¹

4

Но возвратимся к 1792 году и к национальным праздникам, его завершившим.

Церемония в память погибших 10 августа отличалась необыкновенной торжественностью. Она состоялась 27 августа в Тюильерском саду, в девять часов вечера. „Строгие гимны Шенье, жуткая и грозная музыка Госсека, надвигавшаяся со своим траурным флером ночь—все наполняло сердца каким-то упоением смертью и мрачными предчувствиями“. Так резюмирует Мишле внешние впечатления от этого погребального вечера. Кorteж дефилировал в течение трех часов. Факелы озаряли тусклым светом людскую массу, ошетилившуюся пиками. Над большим бассейном была воздвигнута траурная пирамида с простой надписью: „Тише, они отдыхают!..“.

¹ Я долго пел под звон гитары
Любowników счастливых пары.
Теперь пою народу
Равенство и свободу,
Святое имя: братья;
Сплотимся, как одна семья,
Сплотимся, как одна семья,
Святое имя: братья;
Сплотимся, как одна семья,
Мои друзья!

Пусть — гордости людской созданья —
Тщеславные исчезнут званья.
Одно, что любо людям,
Чем утешаться будем,—
Святое имя: братья;
Сплотимся, как одна семья,
Сплотимся, как одна семья,
Святое имя: братья;
Сплотимся, как одна семья,
Мои друзья!

Республике что стало нужным?
Хлеб, храбрость, ружья безоружным.
Ружье — на вражий строй,
Отвага — злой порою,
А хлеб для наших братьев;
Сплотимся, как одна семья,
Сплотимся, как одна семья,
А хлеб для наших братьев;
Сплотимся, как одна семья,
Мои друзья!

Перевод Д. С.

Погребальная колесница объехала вокруг нее; в это время оркестр национальной гвардии играл „Похоронный марш“, произведший, по словам многих, глубокое впечатление на присутствовавших. Затем, во мраке ночи, с высоты ораторской трибуны, Мари-Жозеф Шенье произнес надгробную речь в античной форме, выслушанную в глубочайшем молчании и вызвавшую восторженные одобрения.¹ Наконец, президент собрания возложил на пирамиду венки, и тут музыка, оборвав свои похоронные аккорды, сменила их живыми и торжествующими гимнами, „воздавая славу гражданам, павшим за свободу — нечто в роде апофеоза жертв, во увековечение памяти коих было устроено это торжество“. Эта музыкальная концепция есть эмбрион того, что осуществил пятьдесят лет спустя Берлиоз в своей „Траурной и триумфальной симфонии“ в память июльских жертв 1830 г.: в произведении этом в точности имеются все три части торжества 10 августа — „Похоронный марш“, „Надгробное слово“, „Апофеоз“.

Наконец, события сложились так, что явился повод для более веселых праздников. После битвы при Вальми, Келлерман хотел отслужить „Te Deum“, но военный министр Серван написал ему: „Мода на „Te Deum“ы“ прошла... Прикажите торжественно исполнить, с тою же помпой, как и для „Te Deum“а“, гимн Марсельцев, который для сего вам прилагаю“.

Таким образом, на другой день после первой победы революционных войск, песнь Руже-де-Лилиа была в первый раз официально исполнена на национальном празднике.

Две недели спустя, и при аналогичных обстоятельствах, она была публично исполнена в Париже, на торжестве, устроенном на площади Революции 14 октября в ознаменование завоевания Савойи. И мечта, зародившаяся уже на первых празднествах Революции, осуществилась: свободная республиканская Франция имела отныне свой „Te Deum“.

С этого дня, музыка, сочинявшаяся для национальных праздников, принимает новый характер. Мало того, что „Марсельеза“ пелась на всех церемониях, но и самые опытные композиторы старались найти тот же энергичный и мужественный тон, даром которого обладал лишь один, не профессиональный музыкант. И эволюция эта произошла не из-за одного только простого желания обогатить искусство новой формой. В этот период мысль о войне затмила все другие заботы. Песни, раньше имевшие целью выражать лишь отвлеченные идеи братства или свободы, отныне должны будут выражать более определенные, более непосредственные и действенные чувства, внушаемые мыслями об отечестве, сражении, победе. И соответственно этому коренным образом изменяется и физиономия национальных празднеств.

¹ В воззвании, которое разбрасывалось 12 февраля 1793 г. по Парижу представителями секций, было сказано между прочим: „Народ знает, что ораторы, выступающие в народных собраниях с красивыми речами и наставлениями, ежедневно получают ужин.“

ДЕВЯНОСТО ТРЕТИЙ ГОД. ПРАЗДНЕСТВА В ЧЕСТЬ РАЗУМА. ПЕСНИ ПОБЕДЫ

1

Писатели, с недавних пор занявшиеся изучением религиозной жизни Революции, нашли, начиная с 1793 г. обильный источник для всякого рода наблюдений и исследований. Олар написал значительную главу к этой истории в своей прекрасной книге о культе Разума и культе Верховного существа. Несколько позже, Матьез, расширив поле тех же наблюдений, распространил его до двух крайних пунктов революционной эпохи и отметил, что исходная точка этого движения лежит в стремлении создать, наряду с гражданским устройством духовенства, национальную религию; продолжение его в эпоху Директории выливается в культ декадii и тео-филантропию; упадок же связан с конкордатом,¹ положившим конец этим стремлениям и попыткам путем простого возвращения к обрядам прошлого. В этих многочисленных проявлениях, как ни разнятся они по внешности, историк усматривает как бы некую преемственность в религиозной мысли революционной Франции. Развиваемые им идеи тесно связаны с темой моего труда, и потому я позволяю себе привести здесь небольшую выдержку, весьма ясно формулирующую его взгляд. Он говорит:

„Революционные культы, в сущности, двойного происхождения: во-первых, самопроизвольного и коллективного — потому что произошли непосредственно из мистического и обрядового движения Федерации; во-вторых — политического и рассудочного, потому что были установлены для замены гражданского устройства духовенства, поддержки которого Революция определенно была лишена“.

„Зрелище Федерации внушило патриотам мысль о спасительном средстве. Эти грандиозные мистические сцены открыли им, какую власть имеют формулы и церемонии над душой толпы. Они поняли, это патриотизм — а под этим словом понималось гораздо больше любовь к идеальному обществу, построенному на началах справедливости, чем любовь к родной земле, — они поняли, что патриотизм есть вера, подлинная вера, уже сама по себе способная победить всякую контрреволюцию. Они сказали себе, что нужно только поддерживать эту веру, одушевлять ее частыми гражданскими

¹ О конкордате — см. 1-е примеч. в гл. VIII.

церемониями, по образцу федераций,—и патриотические праздники, вместе с проектами „национальных установлений“, стали следовать один за другим“.

„Всякая религия всегда состоит из веры, то-есть из ряда верований, принимаемых без рассуждения, и из культа, то-есть из совокупности символов и обрядов, которыми эти верования проявляются вовне. Французская революция с самого начала выступает с обязательными верованиями, настоящими политическими догмами, и вскоре же они сопровождаются символами и церемониями, составляющими с ними одно целое, неотделимыми от них. Эти верования, эти символы и эти церемонии составляют сущность всех революционных культов... В 1789 г. все сердца одушевляет патриотизм, мессианическое ожидание возрождения, убеждение, что новая Конституция устранист все несправедливости не только с почвы Франции, но и с лица всей земли, все непоколебимо уверены во всемогуществе человеческого Разума, глубоко веруют в бесконечный прогресс, провидят приближение золотого века, переселившегося из прошлого в будущее. В существе своем религиозная, новая вера формулируется в своем Credo — в „Декларации прав человека“; она проникнута экстазом и фанатизмом. Столь же нетерпимая, как и старая вера, она не допускает противоречия, требует клясть, навязывает себя при помощи тюрьмы, изгнания или эшафота. Как и та, она материализуется в священных знаках, в определенных и исключительных символах, которые окружаются благоговейным восторгом: в кокарде, алтаре Отечества, дереве свободы, фригийском колпаке и пр. Наконец, начиная с эпохи федераций она сопровождается культом, церемониал коего скопирован с церемониала прежней религии. Гражданские процессии тянутся по улицам, как прежние крестные ходы; знамена, статуи великих людей и мучеников свободы заменяют изображения святых, молодые девушки в белых платьях пригоршнями бросают цветы, как в праздник тела господня, вооруженные солдаты служат эскортом.¹ Скрижали законов выставляют на алтарях Отечества, как выставляли святые

¹ В одной из армейских песен революционной эпохи есть такие слова:

Nos forts sont nos cathédrales,
Nos cloches sont des canons,
Notre eau bénite des balles,
Notre Oremus des chansons.

(Наши форты нам служат соборами, колоколами служат пушки, святой водой — пули, молитвой — песни).

Здесь по-своему формулируется та же мысль, что высказана Матьезом: революция, борясь с христианством, не отвергает вообще религию, а стремится заменить изгоняемые обряды и материальные символы католицизма своими символами и обрядами, нередко очень похожими на старые. Однако Матьез не вскрывает причины этого явления: дело в том, что в 1793—94 гг. ведущим классом революции была мелкая буржуазия. Католицизму господствующих классов мелкобуржуазные идеологи противопоставляют не атеизм, а своеобразную „очищенную“, „естественную“ религию, догматы которой излагал еще Руссо. Ясно, что „революционные культы“ необходимо должны были возникнуть на определенном этапе Великой французской революции. Подробнее об этом см. в книге Я. Михайлова (Захера) „Великая французская революция и церковь“, том 1 и 2, 1930 — 31.

дары на переносных алтарях. Курится ладан... Аналогия, симметрия между обоими культами распространяется до мельчайших подробностей“ (A. Mathiez, Contributions à l'histoire religieuse de la révolution française, 1907, стр. 30—33).

Картина набросана правильно: она была бы совершенно полна, если бы автор, в своем перечислении не упустил из виду музыку. Между тем пение хвалебных песнопений и гимнов всегда было душой патриотических церемоний, и изучение этого музыкального творчества имеет интерес для того же тезиса Матьеза, потому что оно, по своей преемственности, является новым его подтверждением. Национальные гимны французских композиторов того времени — та же религиозная музыка, какую они сочиняли раньше на слова католической литургии; они продолжали исполняться при всех видоизменениях революционного культа, и ни у кого не возникало потребности сменить их другими; наконец, мы видим, что впоследствии некоторые из этих гимнов вновь получают назначение откровенно религиозное и применяются к потребностям католического культа посредством простой замены французских стихов, на которые они первоначально были написаны, латинскими словами.

Короче, мы подошли к повороту революционной истории, когда национальные праздники, ранее импровизировавшиеся наудачу, получают систематическую и законченную организацию и когда непосредственность первых дней сменяется сознательной рассудочностью. Гражданская литургия обретает фиксированную форму; девяносто третий год покажет нам по меньшей мере три раза, что из этого должно получиться.

Самым блестящим праздником в 1793 г. был опять-таки праздник Федерации. На этот раз он имел место не 14 июля, а был перенесен на 10 августа, в ознаменование годовщины этого дня; в то же время главным назначением его было провозглашение конституции 1793 г. и принятие ее народом.

Главкомандующим праздника был назначен Давид. Выражение это вполне уместно, потому что все в этот день было расплано с точностью военного маневра. Успех праздника доказал, что народ дисциплинирован и вполне подчиняется приказам своих начальников.

Программа, совершенно символическая, была всецело проникнута духом Жан-Жака Руссо. Граждане, принимавшие участие в празднестве, должны были собраться до зари, чтобы приветствовать восходящее солнце, „символ истины, которому они вознесут хвалу в гимнах“. „Полею собрания“ избрали площадь Бастилии; на остатках ее развалин воздвигли „источник Возрождения, представляемый Природой“: это была колоссальная статуя, в египетском стиле, изображавшая сидящую женщину, руками поддерживающую груди, из которых била вода. Монумент был чрезвычайно величествен; присутствовавший на празднике и оставивший его описание гравер Милье говорит, что он заслуживал быть отлитым из бронзы.

„Гимн природе“ Госсекса, исполненный в момент появления лучезарного светила, сам по себе есть музыкальная перифраза простого и яркого описания, предшествующего „Исповеданию веры

савойского викария": „Лучи восходящего солнца уже касались равнин и, отбрасывая на поля длинные тени деревьев, холмов и домов, испещряли тысячами световых бликов прекраснейшую картину, когда-либо представлявшуюся взору смертного. Казалось, природа развертывала перед нашими глазами все свое величие...“ Музыка, оставаясь в строго классической форме, приняв даже, под влиянием Давида, некоторую сухость, не наблюдаемую в предыдущих произведениях Госсекса, отличается чрезвычайно возвышенным, почти мистическим характером. Голоса шепчут, замирая в очаровательном мелодическом излиянии: „Трогательное пробуждение, чарующий покой“; они гармонируют с выступающими рисунками инструментов, окутываящими их звуковой тканью, как мягким воздухом. В аккомпанементе находим даже ритмическую формулу, простое *группето*, использованную во многих современных описательных композициях; к ней часто прибегали Бетховен и Берлиоз, о чем свидетельствуют ручей в Пасторальной симфонии и Сильфы в „Гибели Фауста“. После этой поэтической прелюдии вступают женские голоса; они чередуются с мужскими, образуя чарующий эпизод, с новой грацией напоминающий лучшие произведения учеников Глюка, — Саккини или Сальери. Краткая заключительная часть объединяет все звучащие силы и блестяще завершает эту вокальную симфонию, отличающуюся благородством и гармоничностью стиля.

За этим хором началась символическая церемония. Президент Конвента Эро де-Сешель выступил вперед и наполнил чашу у источника Возрождения; обойдя сначала вокруг статуи, он совершил возлияние, омыв чистой водой „почву Свободы“. Потом снова наполнил чашу и отпил из нее.¹ За ним подошли комиссары восьмидесяти шести местных собраний департаментов, представители всей Франции, и в свою очередь отпили из чаши. Появление каждого приветствовалось трубами и барабанами, они пили посреди благоговейной тишины; потом грохотала пушка, возвещая о совершившемся возрождении, о выполнении акта, знаменующего братство. После этого приобщения все обменялись поцелуем мира. Возможно, что такое сопоставление смешно, но, когда пишу эти строки, я невольно вспоминаю о „Парсифале“. Только здесь купол храма заменен лазурью неба: „Место действия будет просто, убранство его будет заимствовано у Природы“, сказал Давид. Правда, музыка непохожа на музыку Вагнера: в некоторых местах эта часть символической церемонии сопровождается просто мелодией Гретри: *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?*“

И весь день был сплошным концертом. Госсек полными пригоршнями разбросал неисчерпаемые сокровища своей гармонии: он написал для этого праздника не менее пяти хоров (все на слова того

¹ При этом Эро де-Сешель произнес речь, в которой говорилось: «О Природа! Прими выражение вечной преданности французов твоим законам! И пусть эти обильные воды, изливающиеся из твоих грудей, пусть этот чистый напиток, который вспоил первых людей на земле, освятит в этой чаше братства и равенства клятвы, которые приносит тебе Франция в этот день, прекраснейший из всех дней, которые когда-либо освещало солнце с тех пор, как оно засияло в безмерности пространства...»

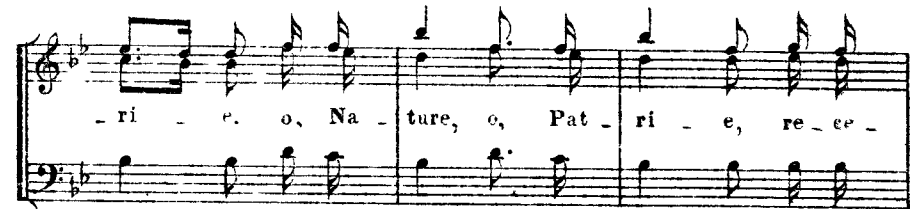
же поэта, Варона), и первый, как мы видели, — обширная композиция, в трех частях, настоящая вокальная симфония. Другой гимн, в котором мужские и женские голоса то чередуются, то сливаются, прославляет равенство, природу и отечество, мелодия его чисто классическая и напоминает творения Гайдна, Моцарта, а уж никак не бури девяносто третьего года. Рефрен: „Egalité chérie“¹ пленяет грациозным рисунком темы. Шесть строф этого гимна пелись вторично на развалинах Бастилии в конце утренней церемонии. Третий хор: „Quel peuple immense!.. Entendez-vous ces clairons? — Que les festons de l'allégresse parent nos fronts!“² был исполнен при отбытии кортежа.

14 Госсек. „Гимн равенства“

Allegretto.

(Припев)

Refrain.



(Милое Равенство, милое Равнство, Природа, Отечество, — примите ваших детей!)

Кортеж прошел по бульварам и остановился на площади Революции перед статуей Свободы. Там оказался орган, перенесенный из какого-нибудь монастыря или церкви. Другой был поставлен на Марсовом поле; играли на них органисты: Мери, отец и сын, Се-

¹ Милое равенство.

² Какая громадная толпа!.. Слышите вы эти трубные звуки? — Пусть узорные знаки веселья (венки) украсят наши головы!

жан и Деспре. Хор пропел четвертый гимн Госсек: ¹ „Auguste et consolante image“. ² Наконец, процессия двинулась в длинный путь к „Полю Федерации“. Президент возложил на алтарь Отечества ковчег, заключавший скрижали Конституции, который члены Конвента несли все время на плечах, и хор исполнил последний гимн, на мотив „Марсельезы“. Госсек переложил ее еще один раз, приспособив для народного исполнения, и новые слова, говорившие о серьезных заботах момента — о поражениях, нашествии неприятеля и всеобщем ополчении — подтверждали решимость народа защищаться, до последней капли крови:

Sans regret on donne sa vie
Lorsque l'on a sauvé l'honneur...
Nous la devons à la Patrie.
Courage, citoyens! formez vos bataillons!.. ³

15 Госсек. „Гимн свободе“

Allegretto. (Отрывок)

Au-gus-te et con-so-lan-te i-ma-ge, Li-ber-té, des-cends des cieux. Montre nous comme au premier â-ge ton front calme et ra-di-eux.

Орк.

¹ Первая строфа „Гимна свободе“ Варона гласит: „Величественный и утешительный образ, Свобода, спустился с небес, яви нам, как в первобытные времена, свое спокойное и лучезарное чело“. Эро де-Сешель в своей уже цитированной нами речи говорил: „После стольких веков заблуждений и рабства надо было вернуться к твоей, о, Природа, первоначальной простоте, чтобы снова найти свободу и равенство“. Госсек, стремясь найти музыкальное отображение этих мыслей, обратился к формуле пасторали (нотн. прим. 15), символизирующей „золотой век“ первобытной эры. А в оркестровке гимна — трубы, трюмбоны, литавры. В этом противоречии между интонационным типом пьесы и ее инструментальной (наблюдаемом и в „Гимне Верховному существу“ Госсек и в других композициях эпохи) не отразилась ли характернейшая черта периода якобинской диктатуры, — противоречие между идеалистически-слащавой мелкобуржуазной эгалитарной утопией и героически-суровыми („плебейскими“ по выражению Маркса) методами ее осуществления?

² Величественный и утешительный образ.

³ Без сожаления отдаешь жизнь, спасая честь... Мы должны отдать ее Отечеству. Мужайтесь, граждане! Стройтесь в батальоны!..

В заключение, на сцене, устроенной под открытым небом, народу были представлены героические эпизоды из осады Лилля, — отметим эту дату в едва зачинающейся истории народного и подлинно национального театра, потому что это была первая попытка устройства такого театра во Франции. ¹

2

Но манифестации девяносто третьего года не всегда отличались такой строгой пышностью, приуроченной к данному дню. По новой конституции народ имеет свою долю в верховной власти: он часто пользуется ею, являясь к своим представителям и подчиняя их влиянию своего непосредственного присутствия. Он имеет право входа в стены Собраний, и хотя и старается, в общем, сохранять в этом храме законов поведение, достойное высокого места, все же не может не занести в него отголоска своей бурливости и экзальтации. В течение всего лета 1793 г. почти ни одно заседание не обходилось без того, чтобы парижские секции не прислали делегатов к решетке Конвента, с заявлениями о своем принятии акта Конституции. Делегаты являются обыкновенно с музыкой во главе, дефилируют перед подножием трибуны с возгласами и широкими жестами. Их оратор с пафосом произносит речь; изъясняет, от имени всех, свою преданность Республике; музыка играет патриотические пьесы, и иногда какой-нибудь гражданин поет новую песню; об этом тщательно заносится в протокол; и часто Конвент постановляет отпечатать песню и разослать по департаментам.

Таким же образом праздновалось в этом году и 14-е июля. Генеральный совет парижской Коммуны заранее избрал этот день для заявления Конвенту о принятии городом Парижем конституции 1793 г. Тем временем произошли события, отвлекшие внимание депутатов в другую сторону. Как-раз накануне был убит Марат, и это событие естественно должно было занять значительную часть заседания. Тем не менее, когда прения закончились, пригласили представителей города. Они вошли в зал заседаний, предшествуемые оркестром национальной гвардии. Шометт встал у решетки и прочитал Собранию адрес, в котором заявлял о единогласном принятии конституции парижскими секциями. Он передал президенту протоколы, помещенные в урне, на которой был нарисован гений, склоняющийся перед волей народа и возлагающий гражданский венок. Потом все секции в полном составе продефилировали перед Конвентом; женщины подносили президенту букеты и венки и бросали депутатам-монтакьярам цветы. Несколько граждан были в новых одеждах, установленных для народных церемоний. В это время оркестр, поместившийся в конце залы, исполнял разные пьесы; три певца, имена которых не указаны, пропели строфы Шенье:

Soleil, qui, parcourant ta route accoutumée...

¹ Отметим еще постановку четырехактной оперы Крейцера „День 10 августа 1792 г.“. Она была поставлена в 1793 г., в годовщину событий, или в другое время, — пока установить не удалось.

Возможно, что при этом официальном исполнении в зале Конвента „Песнь 14-го июля“ была впервые услышана,—я говорю „услышана“, потому что в свое время мы видели, что в шуме 14-го июля 1792 г. эту песнь (если только она в тот день исполнялась) наверное не слышал никто.

Но Конвенту не всегда приходилось выслушивать гимны Госсекса и подлинных артистов. Эти народные манифестации часто являлись поводами к выступлениям, не раз компрометировавшим достоинство Собрания. Протоколы заседаний, в конце концов, превратились в сборник песен,—так велика была снисходительность депутатов, позволявших заносить в них все, что исполнялось перед ними. В периодическом издании „Les Muses sans-culottides“ помещено несколько таких песен, с помпезным подзаголовком: „Исполнялась у решетки Конвента такого-то числа“.

Но народ стремился проявлять свои таланты перед своими избранниками и не в одних песнях. Так, например, секция Муция Сцевола, пришедшая просить о введении народного образования, привела с собой ребенка, и этот ребенок прочитал людям, перед которыми трепетала вся Европа, главу из римской истории, рассказывающую о героизме патрона секции, Муция Сцевола.

В конце концов Дантон восстал против этих ребячеств. Первый раз это случилось в нивозе. Я привожу буквально, по „Moniteur'у“, выдержку из отчета о заседании 26-го (№ от 27-го нивоза II года), касающуюся его выступления:

„В зал Конвента вводят депутацию малолетних отечественных школьников. Один из них поет патриотическую песнь собственного сочинения. Лаалуа требует внесения ее в „Бюллетень“.

Дантон.—Бюллетень Конвента предназначен вовсе не для того, чтобы распространять в республике стихи, а для того, чтобы вносить хорошие законы, изложенные хорошей прозой. (В заключение он предлагает передать стихи в Комитет по народному образованию.)

Дюбуше.—Ничто не способно так наэлектризовать республиканские души, как гимны и патриотические песни. Я сам, во время своего объезда департаментов, был свидетелем громадного впечатления, какое они производят. Мы всегда заканчивали заседания официальных собраний и народных обществ пением гимнов, и энтузиазм членов и публики всегда бывал неизменный. Я поддерживаю предложение о занесении в „Бюллетень“.

Дантон.—Не нужно ссылаться на принципы, которые мы все признаем, чтобы делать из них ложные заключения. Разумеется, патриотические гимны способны зажигать, электризовать республиканскую энергию; но кто из вас может высказаться о только-что исполненной перед нами песне? Хорошо ли вы расслышали ее смысл и слова? Можете ли вы пересказать их мне? Потому что я не могу о ней судить. Зачем же препятствовать Конвенту высказаться с полным знанием дела? Истинное для этого средство—передача в Комитет по народному образованию. Кто больше меня сознает необходимость поощрять искусства и молодые таланты? Мы основали отнюдь не вестготовскую республику; прочно построив ее, мы должны затем подумать о ее украшении; но никогда, как в мелочах, так и в крупных вещах, Конвент не должен принимать неблагоприятных и опрометчивых решений. Я настаиваю на передаче в Комитет.

Предложение Дантона принимается“.

Два месяца спустя, другой инцидент (заседание 26 вантоза, № от 27-го).

„Вводят секцию Монблана; после прочтения петиции оратор поет несколько строк патриотической песни своего сочинения.

Его прерывает Дантон.

Дантон г.—Зал и решетка Конвента предназначены для выслушивания торжественных и серьезных изъяснений голи граждан: никто не должен гозволять себе превращать их в театральные подмостки. Характер мой не лишен значительной доли французской геселости, и, надеюсь, я ее сохранию. Я думаю, например, что мы должны заставить поплясать наших врагов, но здесь мы должны холодно, спокойно и с достоинством обсуждать круглые интересы родины, бить тревогу против тиранов, указывать и поражать изменников и призывать к общему выступлению против обманщиков. Я воздаю должное гражданской доблести петиционеров, но прошу, чтобы впредь у этой решетки раздавались лишь звуки разума, обличительные в прозу.

Предложение принимается“.

3

Среди этого-то возбуждения состоялись празднества, название которых послужило надолго для характеристики (в уме поколений, воспитанных под влиянием контрреволюции) антирелигиозных манифестаций всей рассматриваемой эпохи. Я говорю о празднествах в честь Разума.

История их имеет для предпринятого нами исследования тем больший интерес, что, по странной случайности, время их совпадает с важной эпохой в летописях французской музыки. В самом деле, ведь под покровительством праздника в честь Разума родилась и начала свое официальное существование Консерватория, если не под окончательным своим названием, то под названием „Национального института музыки“; таким образом, оркестр национальной гвардии из учреждения чисто исполнительского был возведен в достоинство учреждения просветительного.

Это произошло в три дня, в течение которых параллельно развивалась двойная организация и Консерватории и культа Разума, причем и та и другая одинаково страстно волновали их инициаторов.

17 брюмера II года архиепископ парижский Гобель, приведенный членами Коммуны, предстал у решетки Конвента—не для того, чтобы отречься от христианства, как утверждали, а для того, чтобы заявить, что он слагает с себя обязанности служителя религии. Президент в ответ заявил, что „Верховное существо не признает иного культа, кроме культа Разума, не предписывает никакого иного, и что отныне этот культ будет национальной религией“.¹ И в тот же день Департамент и Коммуна постановили, что в „ознаменование победы, одержанной в этом заседании Разумом над предрассудками восемнадцати столетий“, музыканты Оперы и националь-

¹ Робеспьер сохранял мрачное молчание во время этой процедуры. Пять месяцев спустя президент революционного трибунала в обвинительной речи говорил Гобелю: „Кажущееся желание секций, интриги и настаивания некоторых общественных деятелей, продавшихся злонамеренным людям, не могли иметь такого авторитета, чтобы заставить вас подать в отставку и высказаться против принципов, которые должны быть для вас естественными, необходимо было ждать, чтобы по столь щекотливому вопросу высказалась высшая из властей, а так как она безмолствовала относительно продолжения или прекращения этого религиозного культа, то никто не имел права вводить новшества“.

ной гвардии приглашаются в ближайший декад¹ 20-го брюмера исполнить гимны Свободе „перед изображением этого божества французов, в здании, ранее именовавшемся кафедральным храмом“.

Постановление это свалилось как снег на голову: на подготовку к церемонии не оставалось и трех дней!

Но, по более раннему постановлению Департамента, в этот же декад 20-го брюмера должен был состояться гражданский праздник в Пале-Рояле, в честь Свободы. На него был приглашен оркестр национальной гвардии, который намеревался впервые выступить с „Гимном Свободе“ Шенье, положенным на музыку Госсексом. Так как постановление от 17-го гласило, что „эти граждане, которые должны были собраться в Лицее искусств, чтобы исполнить там редчайшие музыкальные произведения, приглашаются, в отмену прежнего назначения, собраться в месте, указанном для патриотического праздника“, то им ничего не оставалось, как исполнить в Нотр-Дам произведение, разученное для другого помещения, и они сохранили в своей программе новый „Гимн свободе“. Таким образом, гимн, пропетый на празднике 20-го брюмера, был сочинен не для этой церемонии и не был „Гимном Разуму“. Более того: даже и первое исполнение его пришлось не на долю Нотр-Дам, потому что, как мы увидим, он был публично исполнен двумя днями раньше.

Действительно, 18-го брюмера, в то время как комиссия по общественным украшениям спешно работала над декорированием собора, музыканты национальной гвардии, предводимые депутацией Коммуны, предстали перед решеткой Конвента. Мы уже видели, что таков был парламентский обычай в те времена: петиционеры должны были лично представлять свои ходатайства Собранию. Они вошли, и сначала сыграли „с большой стройностью и талантом воинственный марш, вызвавший живейшие восторги“. Представленный одним из делегатов Коммуны (муниципальным чиновником Бодре), оратор музыкантов (очевидно, Саррет) произнес речь, в которой предложил в дар Отечеству оркестр молодых музыкантов, только что сформированный его артистами, и ходатайствовал перед Конвентом об учреждении Национального института музыки. Собрание наградило его аплодисментами, а президент поздравил с успехом его работ. Потом на трибуну поднялся Мари Жозеф Шенье, произнес похвалу музыке и изложил ходатайство петиционеров уже в форме законодательного предложения. Конвент присоединился к его доводам и тут же постановил:

¹ Республиканский календарь был введен во Франции в ноябре 1793 г., в момент высшего подъема „дехристианизаторской“ волны, и просуществовал до 1801 г. Месяц делился на три декады; первый день декады получил название *примиди* (ударение на последнем слоге!), второй день — *дуоди* и т. д.; десятый день декады, именовавшийся *декади*, служил днем отдыха взамен старого воскресенья. Началом революционного летоисчисления был установлен день провозглашения республики — 22 сентября 1792 г. (он же день осеннего равноденствия); таким образом, республиканский календарь сразу начался со 2-го года. Названия месяцев следующие (по порядку): осень: вандемьер, брюмер, фример; зима: нивоз, плувиоз, вантоз; весна: жерминаль, флореаль, прериль; лето: мессидор, термидор, фруктидор.

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ. — В коммуне города Парижа будет образован Национальный институт музыки.¹

СТАТЬЯ ВТОРАЯ. — Комитет по народному образованию представит Конвенту проект декрета об организации этого учреждения.

В этом-то заседании Саррет, желая показать, что гражданская доблесть его музыкантов равна их талантам, рассказал Конвенту анекдоты, уже рассказанные нами выше с отнесением к надлежащим датам;² потом прибавил:

„Мы исполним перед вами гимн, сочиненный Шенье и положенный на музыку Тиртеем Революции, гражданином Госсексом, пришедшим вместе с нами“. Этот гимн и был уже упомянутый „Гимн Свободе“; депутаты и публика наградили его аплодисментами. Наконец, ученики школы исполнили симфонию и „*Ça ira*“, и аплодисменты возобновились с удвоенной силой.

В этот же час, в городской ратуше тоже занимались музыкой, Оперой, национальной гвардией. Осыпанные милостями государства, гордые титулом Национального института, только что пожалованным их группе, музыканты, так хорошо принятые Конвентом, заявляли теперь претензию на отличие и от коммуны: они ходатайствовали о том, что в их глазах представлялось самым завидным, и Генеральный совет, снисходя к их ходатайству, постановил, что „в подтверждение патриотизма, который они всегда проявляли“, каждому из них будет дан „красный колпак“. Следовательно, Ж. Гильом вполне точен, когда, в нескольких строках набрасывая волнующую картину этого первого празднества в честь Разума, рассказывает нам, как преподаватели художественной школы, которой суждено было столь долгое благоденствие — Госсек, Катель, Девьен, Жаден, Дювернуа и другие — прославляли в Нотр-Дам Разум, играя на кларнете, валторне, флейте и фаготе, причем на головах их красовались эмблематические уборы, подтверждающие их испытанный патриотизм.

Что касается артистов Оперы, то письмом, прочитанным в том же заседании, они благодарили Совет „за сделанное им приглашение

¹ Итак, Национальный институт музыки был основан 8 ноября 1793 г. Переименование его в Консерваторию состоялось 3 августа 1795 г.; Консерватория (как и Национальный институт музыки) являлась в одно и то же время учреждением и исполнительским и учебно-просветительным; 115 человек, составлявших ее штат, вели педагогическую работу и вместе с тем, когда это требовалось, превращались в большой исполнительский коллектив — оркестр.

Вот распределение работников Парижской консерватории по специальностям, согласно табели 1795 г.:

а) Преподавание: профессоров сольфеджио 14, профессоров кларнета 19, флейты 6, гобоя 4, фагота 12, валторны 12, трубы 2, тромбона 1, серпента 4, букцины и *tubae curvae* 1, литавр 1, скрипки 8, виолончели 4, контрабаса 1, клавирина 6, органа 1, вокализации 3, простого пения 4, декламационного пения 2, аккомпанемента 3, композиции 7. Всего 115

б) Исполнение: композиторов, управляющих исполнением 5, дирижеров-исполнителей 1, кларнетов 30, флейт 10, валторн 12, фаготов 18, серпентов 8, тромбонов 3, труб 4, *tubae curvae* 2, букцин 2, литавров 2, тарелок 2, турецких барабанов 2, треугольника 2, больших барабанов 2, не-исполнителей, используемых для управления учениками, поющими или играющими на общественных празднествах — 10. Всего 115.

² См. главу IV

принять участие в празднике Разума... где в дар Свободе будут принесены последние сstatки предрассудков фанатизма“.

Каков же был, в мыслях инициаторов, церемониал, подбавший столь новому торжеству? Времени оставалось настолько мало, что они едва ли успели задаться этим вопросом. Приготовить что-нибудь совершенно новое нечего было и думать: приходилось довольствоваться тем, что найдется готового. Протокол заседания Генерального совета, на котором был принят самый принцип, гсворит буквально: „Музыканты Оперы приглашаются исполнить „Дарсприношение Свободе“ перед изображением этого бжества...“ Но это не более как проект, указание, с которым могли считаться устроители церемонии; и они, действительно, вспомнили об импозантном и волнующем зрелище, каксе давала Опера в конце музыкальной инсценировки, носящей только что приведенное заглавие. В ней, после пятой строфы воинственной песни — песни Руже-де-Лилиа — голоса на минуту замолкают, под замедленный аккомпанемент оркестра размеренным шагом выходят дети в белом, склоняются перед изображением Свободы и сжигают ароматы; потом хор поет, медленно и очень тихо, с выражением глубокой веры, строфу: „Амсур сасгэ де ла Ра'ри“. Эта мизансцена была произведена на церемонии в Нотр-Дам, но воинственный дух, которым проникнуто „Дарсприношение Свободе“, был совершенно устранен, и ни в одном описании церемонии 20-го брюмера не говорится, чтобы „Марсельеза“ была в этот день поставлена в действии или хотя бы только пелась.

16a Госсек. Из „Дароприношения свободе“

Larghetto lié et soutenu.



Так пелись восемь строк последнего куплета. Госсек в своей гармонизации подчеркнул религиозный оттенок этого эпизода обильным применением характерных для культовой музыки плавных задержаний в соседних голосах (прим. 16а). Но вслед за этим, на паузе, предшествующей припеву, делалась фермата, за сценой раздавался набатный звон барабанный дробь и выстрелы орудий. На сцену выбегали солдаты, потрясая оружием, и припев исполнялся в быстром темпе, форте, с воинственным и блестящим аккомпанементом оркестра (ноти. прим. 16 б)

16b Allegro.



В назначенный день, в десять, часов утра, представители Коммуны и Департамента отправились в Нотр-Дам. Посреди храмового нефа была устроена „гора“; на вершине ее — греческий храм с надписью: „Философии“; на откосе, на маленьком греческом алтаре горел светильник Истины.

Институт музыки открыл церемонию, исполнив пьесу — наверное, какой-нибудь инструментальный марш, — во время которой справа и слева с вершины горы спускались женщины, одетые в белое. Сойдясь возле древнего алтаря, они поклонились светильнику Истины, потом снова поднялись и расположились группой на вершине горы.

По окончании этого номера выступила актриса, изображавшая Свободу — не Разум, в противность распространенному мнению: материальным изображением Разума являлся светильник, горящий на алтаре. Эта особа — личность которой невозможно точно установить, до такой степени противоречивы все рассказы, сохранившиеся об этом празднике (может быть, танцовщица Обри, последним созданием которой в Опере была Юнона в „Суде Париса“ Мегюля, или м-ль Майльяр, прекрасная исполнительница Глюка)¹ — была в белом платье, голубом плаще и красном колпаке; в руке она держала пику. Она тоже медленно склонилась перед светильником и села на трон, убранный зеленью. В это время хоры пели „Гимн Свободе“ Шенье и Госсек; первая строфа его следующая:

Descends, ô Liberté, fille de la Nature:
Le peuple a reconquis son pouvoir immortel:
Sur les pompeux débris de l'antique imposture,
Ses mains relèvent ton autel²

¹ Аббат Грегуар, в своей „Истории сект“, дает на этот счет неопределенные указания: будучи очевидцем праздника 20-го брюмера, он тем не менее затрудняется сказать, кто именно олицетворял Свободу — г-жа ли Майльяр, или м-ль Обри или же м-ль Кандейль, а то и мадам Моморо. Что касается данной церемонии, две последние особы должны быть исключены — обе действительно изображали богинь Разума, но несколько позже. *Прим. авт.*

² Спустиись, о Свобода, дочь Природы, народ отвоевал вновь свою бессмертную власть. На пыльных останках древнего обмана его руки воздвигают тебе алтарь.

по окончании пения Свобода поднялась и возвратилась в храм; снова — радостные гимны, затем речи; и церемония окончилась.

Конвент под каким-то предлогом не присутствовал на церемонии и, по окончании ее, коммунальные власти отправились отдать ему отчет; по обычаю, играла военная музыка, у решетки пропели патриотические гимны: „Громадное множество музыкантов огласило своды излюбленными мотивами Революции“, гласит протокол. Богиня Свободы со свитой вошли в зал заседаний, и Собрание по предложению, внесенному Шометтом, постановило, что Нотр-Дам отныне будет именоваться храмом Разума. По настоянию нескольких монтаньяров, Конвент постановил тотчас же отправиться туда, все двинулись в путь, и утренняя церемония повторилась снова, без особых инцидентов.

Так прошел в Париже день 20-го брюмера II года. О нем много говорилось впоследствии, гораздо больше, чем о других манифестациях, имевших однако гораздо большее значение.

Именно этот праздник набросил наибольшую тень на республиканский режим. И нельзя не признать, что в данном случае были допущены серьезные ошибки и погрешности против хорошего вкуса. В этой книге не место говорить о дерзком вызове, брошенном верованиям громадного большинства народа профанацией храма, шесть веков служившего приютом веры. Но и с точки зрения искусства результат был не лучше. Эта гора из размаляванного холста, эта театральная декорация посреди собора Парижской богоматери, этот греческий храм под готическим сводом и эти оперные женщины, выступавшие, как на подмостках, все это производит неприятное впечатление. И без того Революцию можно упрекнуть в чрезмерном заимствовании у театра для патриотических церемоний; но переносить театр в церковь — это означало уже полную утрату чувства меры. Республиканские праздники были рассчитаны не для рамок соборов: им необходимо открытое небо. К тому же, это был первый национальный праздник, в котором народ не принимал непосредственного участия: он оставался простым зрителем. Как мы видели, все ограничилось символическим изображением, и довольно жалким. Несмотря на все старания разогреть рвение участников, атмосфера оставалась натянуто-холодной. Праздник в честь Разума, с какой бы стороны на него ни взглянуть, остается наименее удачным из всех празднеств Революции.

Впрочем, упрекая его в непристойности, позднейшие поколения неверно поняли его истинный дух. Возможно, что в процессиях, развертывавшихся целый день на улицах, и произошло что-либо, дававшее повод подобным нареканиям; но ничто не дает основания предполагать, что церемония в Нотр-Дам прошла не в рамках строгого приличия. Наоборот, я сказал бы, что дурная сторона ее заключалась именно в чрезмерной строгости, придавшей ей тоскливую сухость.

Между тем, самая идея о философской религии настолько соответствовала всеобщему состоянию умов в конце XVIII в., что, несмотря на такое неблагоприятное начало, мысль об устройстве праздников в честь Разума быстро распространилась и в Париже и в провин-

циях. В этом культе, символом которого, вместо недвижной статуи, являлась живая женщина, все видели чисто человеческую религию. Если актриса, выступавшая в первый раз в храме, отныне посвященном „Разуму“, оказалась недостойной этой чести, то легко было найти других женщин, которым приверженцы идеи могли бы принести свое поклонение. Спустя декаду после праздника в Нотр-Дам, состоялась другая в церкви сен-Сюльпис. Книгопродавец Моморо, член Департамента, объявляя о нем накануне в „Парижских революциях“, говорил, что для изображения Разума нужно „представить взорам народа женщину, поведение которой внушало бы уважение к красоте“, и, в качестве первой богини Разума перед новыми верующими, предстала сама мадам Моморо, удовлетворявшая пожеланию, выраженному ее супругом.

Впрочем, наиболее серьезный характер движение приняло не в Париже. „Огниюдь не материалистичное, а преимущественно деистичное, — говорит Олар, — оно было здесь веселым и поверхностным, пока им интересовался народ, и педантичным и сухим, когда стало поддерживаться лишь несколькими передовыми людьми“. В провинции, напротив, наблюдались серьезные и искренние попытки отречься от старой религии и установить новую. „Богинями Разума почти повсюду были — самые враждебные свидетели этого — не отрицают — красивые и добродетельные девушки, принадлежавшие к цветущей буржуазии“.

„В празднествах в честь Разума, — говорит Габриель Моно, — было подчас много наивной чистоты“. Мишле рассказывает, что часто молодые девушки лучших семейств изображали на них Свободу или Разум. Флобер любил рассказывать, что одна из его родственниц изображала Свободу в каком-то нормандском городке. На ней был фригийский колпак с повязкой, на которой было написано: „Не превращайте меня в распущенность“.

Гильом приводит фамилии, подтверждающие правдивость этих показаний: богиня коммуны Авиз (на Марне), богиня Безансона, фигурировавшая также на празднике в честь Верховного существа, юная красавица Мария-Тереза Валантен-де-Брюйер — четыре брата ее служили офицерами в войсках Республики.¹

Новейший историк революционных культов Матьез делает правильный вывод из фактов, говоря о „строгой и морализующей торжественности церемоний, о серьезности присутствующих“; он констатирует, что „маскарады, грубые шутовские сцены встречаются лишь в виде редких исключений, в нескольких больших городах, и преимущественно в столице“, и отмечает „всеобщность и глубину движения, которое старались представить как поверхностное“.

Но это не опровергает того, что с точки зрения художественного осуществления культ Разума не создал ничего интересного. Нужно ли нам приводить в его оправдание, что он не имел времени для порождения выдающихся произведений искусства? Однако са-

¹ Усиленные ссылки автора на „лучшие семейства буржуазии“ звучат крайне наивно и по-обывательски, но вместе с тем они лишней раз вскрывают перед нами буржуазную природу тогдашнего дехристианизаторства.

мый дух, в котором замышлялись эти церемонии, показывает, что и в будущем от него нечего было ожидать. Это были лишь проповеди: речи, слова. Музыка, занимавшая столь значительное место на других праздниках, здесь не играет почти никакой роли. Чтобы убедиться в этом, достаточно прочесть главу, посвященную Оларом праздникам Разума в провинции: по части песен он не приводит почти ничего; единственное, что он отмечает, это „Гимн великим людям“, исполненный в Туре на мотив: „Юные влюбленные, срывайте цветы!“

В Париже к участию музыки относились не с таким полным пренебрежением: там существовали уже установленные традиции, и не имелось никаких причин от них уклоняться. Кроме того, под рукой был Национальный институт музыки, и раньше всегда готовый выступить, теперь же, естественно, в лихорадочную эпоху начала своего существования, особенно стремившийся обратить на себя внимание. Как-раз через декаду после первого праздника в Нотр-Дам, 30-го брюмера, он дал в театре Фейдо большой инструментальный концерт, которым желал подчеркнуть свою художественную жизнеспособность,—это важная дата в истории Консерватории, так как то был ее первый концерт. Была исполнена увертюра и гимн Кателя, две симфонии-концертанты, из них одна—Госсекса для одиннадцати духовых инструментов (две флейты, кларнет, два гобоя, две валторны, два фагота, серпент и контр-кларон¹), и—об этом следует упомянуть—транскрипция для трех валторн некогда знаменитой вещи, названной для этого случая в программе: „Бывший О salutaris Госсекса“.

А так как музыка и политика жили общей, тесно связанной жизнью, то, сыграв свой столь мало революционный концерт в театре, музыканты Института храбро повторили его в Нотр-Дам, в честь Разума. Изданная ими вскоре серия „Музыки для обслуживания национальных празднеств“ открывается с первой же страницы „Увертюрой для духовых инструментов“ Кателя, исполненной в храме Разума 20 го фримера II года Республики, а в одном из дальнейших выпусков (третьем) помещена увертюра Мегюля, без всякого сомнения, та, о которой официально упоминается в „Программе праздника, имеющего состояться в декаде 20 го фримера в одиннадцать часов утра в храме Разума, бывшем Нотр-Дам“. В программу эту была включена, кроме того, „Патриотическая ода“ Кателя—весьма солидная композиция, построенная по плану „Гимна Природе“ Госсекса, но гораздо менее интересная; затем снова симфония-концертанта Госсекса, пожалуй, не совсем подходившая для данного помещения. Наконец, на этот раз с несомненностью установлено, что своды собора огласились звуками „Марсельезы“.

Только-что, впервые в этом исследовании, мы столкнулись с новым знаменитым именем: Мегюль. Он принадлежал к числу тех, кто в момент официального учреждения Национального института музыки (точно — на другой день после первого концерта, 1-го фримера II года) были привлечены в состав преподавательской

коллегии, которой предстояло объединить все таланты Республики. В тот же день был принят и Лесюер. „Эвфрозина и Кораден“, „Стратоник“, „Пещера“ стяжали лавры им обоим. Для новой школы было большой честью заполучить таких преподавателей.

Совпадение это повело к тому, что в искусстве национальной музыки Мегюль дебютировал „Гимном Разуму“: подлинным „Гимном Разуму“, а не простым „Гимном Свободе“, каким был гимн Госсекса, исполненный 20-го брюмера. Шенье написал стихи специально для вновь установленных празднеств. Четверостишие, повторяющееся в конце каждой строфы, заключало следующее воззвание:

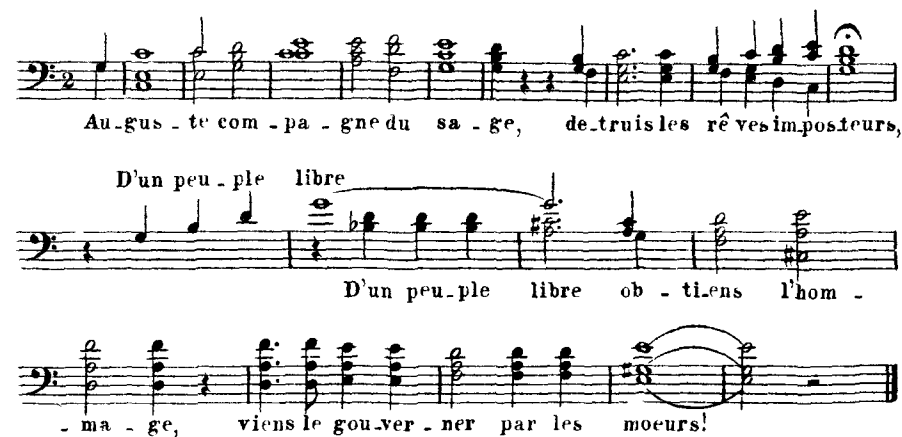
O Raison, puissante, immortelle.
Pour les humains tu fis la loi.
Avant d'être égaux devant elle,
Ils étaient égaux devant toi¹

Исполнение состоялось в церкви сен-Рок, 10-го фримера; церемонией руководил актер Монвель; он же произнес и проповедь.

Музыка Мегюля написана для трех мужских голосов; они поют одни до рефрена, когда вступает хор и удваивающий хоровые партии оркестр. Характер ее строгий, явно стремящийся выразить республиканскую суровость. Я бы сказал даже, что она несколько скучновата. Такое же впечатление производят и почти все гимны Разуму — во всяком случае, все задуманные в серьезном духе. Чтобы написать свой музыкальный шедевр, Мегюль должен был почерпнуть вдохновение из иного источника. Таким источником вскоре окажется для него „Походная песнь“.

17

Мегюль. „Гимн Разуму“



¹ О, Разум, могучий, бессмертный, ты создал закон для людей. Раньше чем стать равными перед ним, они были равны перед тобой.

¹ Сигнальный рожок низкого регистра.

Чересчур строгая, музыка эта не могла проникнуть в массы; но стихи Шенье, в народном складе, с короткими восьмисложными строчками, запомнились гораздо легче. Они попадают в во многих сборниках революционных песен. Так, в „Республиканских концертах“, сборнике, изданном в III году Мэрсье де Компьеном, к ним приложена музыка неизвестного автора, какого-то Роза. Они имеются и в „Санкюлотских музах или Парнасе республиканцев“, песеннике, выходившем выпусками в Гренобле в течение II года; музыки к ним не приложено; но, желая угодить своим читателям, издатель потрудился подобрать несколько известных мотивов, могущих подойти к стихам Шенье, и указал на три следующих: „La trompette appelle aux alarmes“, „Avec les jeux dans le village“ „Du serin qui te fait envie“.

В тех же выпусках „Санкюлотских муз“ заключаются другие гимны и песни на ту же тему — среди них несколько на мотив „Марсельезы“. Я приведу только одно заглавие: „Патриотический гимн на открытие храма Разума, исполненный сиротами защитников Отечества, обществом молодых французов, учеников Леонарда Бурдона, члена Национального конвента, в заседании 20-го брюмера II года на мотив Марсельезы, сочинения Леонарда Бурдона, члена Национального конвента“. Этот гимн был, без сомнения, одной из „радостных песен“, сопровождавших, по словам отчетов о церемонии в Нотр-Дам, выход богини Свободы.

В другой книжечке, „Песеннике Республики“, Разум воспевается совсем в другом тоне. Мотив взят из водевиля „Эпикур“; так как французское острословие никогда не утрачивает своих прав, то здесь мы читаем следующие слова:

Raison, par ton heureuse adresse,
On sent moins le mal, mieux le bien.
Perd-on fortune, amis, maîtresse,
Si tu restes, on ne perd rien!¹

В числе очень немногих музыкантов, произведениями своими участвовавших в празднествах в честь Разума, мне хочется упомянуть об одном интересном типе революционного артиста. Это Жиру, музыкант при Версальском дворе, дирижировавший симфониями Гайдна на малых утренних приемах короля. Он, в изобилии сочинявший раньше религиозную музыку, теперь решается дирижировать „Гимном Разуму“, собственного сочинения, перед бюстом Марата; еще ранее он написал „Апофеоз Маата и Лепелетье“. Однако этого оказалось недостаточно, чтобы спасти этот осколок старого режима: поступив привратником в Версальский дворец, он умер в большой нищете в VII году, и его вдова дворянка Мария-Франсуаза де-Бомон д'Авантуа, вынуждена была, чтобы как-нибудь просуществовать, ходатайствовать, чтобы за ней оставили его последнюю, столь скромную должность.

¹ Разум, благодаря твоей искусной изворотливости, меньше чувствуешь зло, сильнее добро. Потеряешь ли деньги, друзей или любовницу — если остался ты, то не потеряно ничего.

Автор национального гимна, Руже-де-Лиль, заключенный в тюрьму в качестве подозрительного, использовал невольный досуг, чтобы тоже написать „Гимн Разуму“. К произведению этому он отнесся с таким тщанием, какое не всегда проявляют к произведениям злободневным: несколько лет спустя он еще советуется с Мегюлем и обращается за его содействием для фиксации аккомпанемента. Влияние Мегюля сказывается и на самой мелодии: музыка „Гимна Разуму“ Руже де-Лиль, далеко не достигая подъема „Марсельезы“, написана в классическом, строго выдержанном стиле; спокойная и величавая, она вызывает в памяти некоторые, даже позднейшие, произведения автора „Иосифа“.

Наконец, в это же время жил восемнадцатилетний мальчик, хорошенький, как девушка, и такой же застенчивый; но вскоре ему суждено было стать певцом веселых нравов и любовных побед французских рыцарей. Он жил в Руане. В ту самую декаду, когда в Париже обоготворялся Разум, 11-го брюмера Театр Искусств поставил его первый опыт, комическую оперу „Преступная дочь“; местные газеты называли его „юным питомцем муз“ и, поздравляя с успехом, благожелательно советовали „просветиться от светильника великих принципов“. Никто не знал его; звали его Франсуа-Адриан Буальдьё.

Нужно полагать, что волнения первого дебюта не отвлекли все же юного музыканта от серьезных событий того времени: во всяком случае, мы находим — и не более не менее, как в „Бюллетенях Национального конвента“ — патриотическое стихотворение под заглавием: „Народная песнь для праздника в честь Разума, сочинения Ж. Б. Ноэля, положенная на музыку Буальдьё-сыном“. Больше мы ничего не знаем: музыка затерялась, и мы никогда не узнаем, в каких тонах автор „Белой дамы“ в дни своей юности распевал: „Нас просвещает светлый разум, во прах повержен фанатизм“. Все же мы должны мимоходом отметить это влияние самых крайних идей девяносто третьего года на умы даже молодых артистов, впоследствии оказавшихся столь мало революционными.

Дурная репутация, установившаяся впоследствии за праздниками в честь Разума, была причиной утраты очень многих написанных для них произведений. Вскоре все стали отрекаться от какого бы то ни было участия в столь опороченных манифестациях: боялись скомпрометировать себя каким-нибудь материальным следом такого участия, и большинство авторов уничтожили свои рукописи. И в то время как до нас дошло так много национальных композиций Госсека, почти единственное из его наследия, чего мы не имеем, это как-раз гимн на 20-е брюмера. Что касается Мегюля, то музыка его на стихи Шенье была напечатана; но, не говоря уже о том, что фамилия поэта была выпущена в партитуре (появившейся в следующем прериале в третьем выпуске „Музыки для исполнения на национальных празднествах“), заглавие было тоже изменено: „Гимн Разуму“ превратился в менее компрометирующий „Патриотический гимн“; изменены и некоторые стихи; и, наконец, в конце прибавлена новая строфа, гово-

Чересчур строгая, музыка эта не могла проникнуть в массы; но стихи Шенье, в народном складе, с короткими восьмисложными строчками, запомнились гораздо легче. Они попадают в во многих сборниках революционных песен. Так, в „Республиканских концертах“, сборнике, изданном в III году Мэрсье де Компьеном, к ним приложена музыка неизвестного автора, какого-то Роза. Они имеются и в „Санкюлотских музах или Парнасе республиканцев“, песеннике, выходившем выпусками в Гренобле в течение II года; музыки к ним не приложено; но, желая угодить своим читателям, издатель потрудился подобрать несколько известных мотивов, могущих подойти к стихам Шенье, и указал на три следующих: „La trompette appelle aux alarmes“, „Avec les jeux dans le village“ „Du serin qui te fait envie“.

В тех же выпусках „Санкюлотских муз“ заключаются другие гимны и песни на ту же тему — среди них несколько на мотив „Марсельезы“. Я приведу только одно заглавие: „Патриотический гимн на открытие храма Разума, исполненный сиротами защитников Отечества, обществом молодых французов, учеников Леонарда Бурдона, члена Национального конвента, в заседании 20-го брюмера II года на мотив Марсельезы, сочинения Леонарда Бурдона, члена Национального конвента“. Этот гимн был, без сомнения, одной из „радостных песен“, сопровождавших, по словам отчетов о церемонии в Нотр-Дам, выход богини Свободы.

В другой книжечке, „Песеннике Республики“, Разум воспевается совсем в другом тоне. Мотив взят из водевиля „Эпикур“; так как французское острословие никогда не утрачивает своих прав, то здесь мы читаем следующие слова:

Raison, par ton heureuse adresse,
On sent moins le mal, mieux le bien.
Perd-on fortune, amis, maîtresse,
Si tu restes, on ne perd rien!¹

В числе очень немногих музыкантов, произведениями своими участвовавших в празднествах в честь Разума, мне хочется упомянуть об одном интересном типе революционного артиста. Это Жиру, музыкант при Версальском дворе, дирижировавший симфониями Гайдна на малых утренних приемах короля. Он, в изобилии сочинявший раньше религиозную музыку, теперь решает дирижировать „Гимном Разуму“, собственного сочинения, перед бюстом Марата; еще ранее он написал „Апофеоз Маоата и Лепелетье“. Однако этого оказалось недостаточно, чтобы спасти этот осколок старого режима: поступив привратником в Версальский дворец, он умер в большой нищете в VII году, и его вдова дворянка Мария-Франсуаза де-Бомон д'Авантуа, вынуждена была, чтобы как-нибудь просуществовать, ходатайствовать, чтобы за ней оставили его последнюю, столь скромную должность.

¹ Разум, благодаря твоей искусной изворотливости, меньше чувствуешь зло, сильнее добро. Потеряешь ли деньги, друзей или любовницу — если остался ты, то не потеряно ничего.

Автор национального гимна, Руже-де-Лиль, заключенный в тюрьму в качестве подозрительного, использовал невольный досуг, чтобы тоже написать „Гимн Разуму“. К произведению этому он отнесся с таким тщанием, какое не всегда проявляют к произведениям злободневным: несколько лет спустя он еще советуется с Мегюлем и обращается за его содействием для фиксации аккомпанемента. Влияние Мегюля сказывается и на самой мелодии: музыка „Гимна Разуму“ Руже-де-Лиль, далеко не достигая подъема „Марсельезы“, написана в классическом, строго выдержанном стиле; спокойная и величавая, она вызывает в памяти некоторые, даже позднейшие, произведения автора „Иосифа“.

Наконец, в это же время жил восемнадцатилетний мальчик, хорошенький, как девушка, и такой же застенчивый; но вскоре ему суждено было стать певцом веселых нравов и любовных побед французских рыцарей. Он жил в Руане. В ту самую декаду, когда в Париже обоготворялся Разум, 11-го брюмера Театр Искусств поставил его первый опыт, комическую оперу „Преступная дочь“; местные газеты называли его „юным питомцем муз“ и, поздравляя с успехом, благожелательно советовали „просветиться от светильника великих принципов“. Никто не знал его; звали его Франсуа-Адриан Буальдье.

Нужно полагать, что волнения первого дебюта не отвлекли все же юного музыканта от серьезных событий того времени: во всяком случае, мы находим — и не более не менее, как в „Бюллетенях Национального конвента“ — патриотическое стихотворение под заглавием: „Народная песнь для праздника в честь Разума, сочинения Ж. Б. Ноэля, положенная на музыку Буальдье-сыном“. Больше мы ничего не знаем: музыка затерялась, и мы никогда не узнаем, в каких тонах автор „Белой дамы“ в дни своей юности распевал: „Нас просвещает светлый разум, во прах повержен фанатизм“. Все же мы должны мимоходом отметить это влияние самых крайних идей девяносто третьего года на умы даже молодых артистов, впоследствии оказавшихся столь мало революционными.

Дурная репутация, установившаяся впоследствии за праздниками в честь Разума, была причиной утраты очень многих написанных для них произведений. Вскоре все стали отрекаться от какого бы то ни было участия в столь опороченных манифестациях: боялись скомпрометировать себя каким-нибудь материальным следом такого участия, и большинство авторов уничтожили свои рукописи. И в то время как до нас дошло так много национальных композиций Госсека, почти единственное из его наследия, чего мы не имеем, это как-раз гимн на 20-е брюмера. Что касается Мегюля, то музыка его на стихи Шенье была напечатана; но, не говоря уже о том, что фамилия поэта была выпущена в партитуре (появившейся в следующем прериае в третьем выпуске „Музыки для исполнения на национальных празднествах“), заглавие было тоже изменено: „Гимн Разуму“ превратился в менее компрометирующий „Патриотический гимн“; изменены и некоторые стихи; и, наконец, в конце прибавлена новая строфа, гово-

рящая, в перриале, как-раз обратное тому, что проповедывалось в фримере:

Sous ton nom, de l'Être suprême,
On osa renverser l'autel.
Le crime seul prêche un système
Couvert d'un opprobre éternel
Ta voix annonce la puissance
D'un Dieu maître de l'Univers,
Le protecteur de l'innocence
Et l'effroi des hommes pervers¹

Так „Гимн Разуму“ Шенье и Мегюля превратился в „Гимн Верховному существу“. Дело в том, что ко времени появления музыки Разум был уже сильно скомпрометирован, и лозунгом дня было Верховное существо. Вскоре мы увидим, что сумела извлечь для себя музыка из этой новой эволюции религиозной мысли у деятелей Революции.²

4

Рассмотрим вкратце другие празднества 1793 г., представляющие некоторый интерес с музыкальной точки зрения. Самое крупное произведение в этой области родилось в Страсбурге, в годовщину 10-го августа, и автором его был музыкант, уже выступавший в том же городе, в качестве сотрудника Руже-де-Лилия, на национальном празднике — Игнас Плейель. Не будем останавливаться на анекдотических рассказах, в изобилии уснащающих дошедшие до нас описания исполнения этого произведения: достаточно сказать, что, желая угостить эльзасцев из ряда вон выходящей музыкой, венский музыкант, много лет живший в их среде, не побоялся реквизировать для своего оркестра колокола, уже снесенные на литейный завод для переплавки на пушки. Он выбрал из них семь — целую гамму! — и, располагая в то же время большим оркестром и хором (исполнители собрались со всего Эльзаса), барабанами,

¹ Прикрываясь твоим именем, осмелились опрокинуть алтарь Верховного существа. Одни преступники проповедуют систему, покрытую вечным позором. Твой голос возвещает о могуществе единого бога, властелина вселенной, покровителя невинности и грозы развращенных людей“.

² О том, сколь мало атеистичен был культ Разума, можно судить например по следующему факту: пастор Кристман в уже цитированной нами статье (гл. 4, примеч. на стр. 86) отмечает с удовлетворением, что не все патриотические песни пропитаны несносной якобинской фразеологией: „напротив, среди них можно найти немало таких песен, которые ничуть не нарушают приличий нравственно-образованного мира (sich mit der Convenienz der ganzen gesitteten Welt sehr gut vertragen)“. К этому классу принадлежат например: „Песнь освобожденной рабыни над колыбелью сына“ — Купиньи; „Утехи гостеприимства“ — де-Пии; „Храбрым солдатам, раненным при защите отечества“ — Персон; „Auguste compagne du sage“ (Гимн разуму) Мегюля и др.“.

Итак, смиренный протестантский пастор не усматривает ничего одиозного со своей точки зрения ни в строгих, степенных аккордах мегюлевского гимна, ни в его тексте, и даже в блаженном неведении восстанавливает то самое первоначальное заглавие, из за которого автор гимна в революционной Франции всерьез опасался лишиться головы!

трубами, флейтами и пушками, взялся написать для всей этой громадной музыкальной массы партитуру: „Революция 10-го августа или Аллегорический набат“ (она сохраняется в библиотеке Парижской консерватории). Исполнение состоялось в соборе. Семь колоколов были подвешены под куполом в алтаре. Когда все они зазвонили, Плейель от волнения лишился чувств.

Итак, „Революция 10-го августа“ есть описательная композиция, одна из тех музыкальных „баталий“, что были в такой моде в конце XVIII в.; события вскоре развили пристрастие к этой несомненно низшей форме искусства. Первая часть ее чисто оркестровая. Интродукция, построенная по ультраклассическим формулам, изображает пробуждение народа и бурные приготовления к действию. Вскоре начинает звонить колокол, за ним второй, потом третий, потом в ходу уже все семь, то сливаясь, то перекликаясь медными голосами. Завязывается сражение. Трубы, флейты, барабаны; в быстрых гаммах взвиваются скрипки; рокочат басы, гремят литавры. Партия роялистов представлена в оркестре мотивами: „О Ричард, мой король“ и „Где может лучше быть, чем в собственной семье?“ Народная партия представлена военными рефренами и сигналами атаки. Опять звонят колокола, гремит пушка — ужасающий, оглушительный шум: но сражение кончилось, и впервые раздаются голоса. Они вступают в хор: „Мы победили“ из „Каирского каравана“. Заметим мимоходом, что Плейель не особенно потрудился над мелодической композицией, потому что мы указали уже на три темы, заимствованные им у Гретри. Затем следует „Ça ira“, и надо только удивляться, как оно не появилось раньше: исполненное сперва оркестром, оно служит темой для эффектного финала с сольными номерами и хором, и здесь музыкант, наконец, вспоминает, что он художник. Эта часть построена приблизительно в пропорциях знаменитого финала в „Сотворении мира“; последняя, широко разработанная часть очень красива.

Праздник надолго остался в памяти жителей Страсбурга, и произведение Плейеля несколько раз исполнялось в последующие годы: в 1798 г. — в концертном зале Мируар; в 1799 — на открытии концертного зала Художественного собрания. Последнее исполнение состоялось 28 октября того же года; а затем колокола были возвращены церквам, у которых они были отняты в девяносто третьем году, за исключением одного, в ми-бемоль, сохраняющегося в страсбургском городском Архиве.

5

Несколько времени спустя в Париже состоялась траурная церемония, о которой стоит упомянуть. Состоялась она 6-го брюмера II года, и предметом ее было открытие бюстов двух „мучеников деспотической ярости“: один из них — народный представитель Лепелетье де-Сен-Фаржо, убитый бывшим телохранителем короля за то, что подал голос за казнь короля; другой — Марат.

Церемония была чрезвычайно театральна; недаром документом, сообщаящим наибольшее количество сведений о ней, является театральный ежегодник „Les spectacles de Paris“.¹ Огромная процессия растянулась по бульварам и остановилась перед Оперой, превращенной на этот день в „Храм Искусств и Свободы“. Здесь на бюсты возложили венки. Вся труппа театра была привлечена к участию; при входе кортежа хоры исполнили „Песнь 14-го июля“; но в первый стих было внесено некоторое изменение: в нем приветствовали уже не „бога народа и королей“, а „бога народа и законов“.² Вслед за нею пропели „Патриотическую песнь на открытие бюстов Марата и Лепелетье“, сочиненную все тем же неистощимым Госсексом; это—чудесная мелодия, широкая, звучная, полная, под которой вполне мог бы подписаться Гендель. Потом исполнили клятву из „Эрнелинды“, Филидора: „Поклянемся на наших кровавых мечах“, и несколько других песен, названия которых не дошли до нас. В сущности, это траурное торжество выразилось по преимуществу в концерте.³

6

Девяносто третий год закончился праздником, задача которого была: объединить сердца всех французов. После несчастий первых месяцев, измены Дюмурье, потери Бельгии, восстания в Вандее, неприятельского вторжения со всех границ, год завершился рядом блестящих побед республиканских армий. В конце декабря почти не было дня, чтобы в Конвенте не объявлялось о каком-нибудь новом успехе то в мозельской и рейнской армиях, то на Луаре, то на юго-восточной границе. 4-го нивоза, после объявления об отнятии у англичан Тулона, Конвент постановил, что событие это должно быть ознаменовано народным праздником на всем пространстве Республики. В следующие дни поступили донесения о решительной победе Гоша в Виссембурге: наименование праздника было расширено, и он превратился в „Праздник триумфов Республики“. Давид спешно набросал план и представил на утверждение Конвен-

¹ Парижские зрелища.

² По-французски различие лишь в одной букве: короли—*rois*; законы—*lois*.

³ Вот описание подобного же торжества в провинции: „В первый день текущей декады в бывшем соборе этой общины [Перигё, департамент реки Дордонь], в честь этих двух мучеников свободы [Марат и Лепелетье] справляли праздник простой и величественный. Единственной его декорацией была утесистая гора. Лепелетье и Марат карабкались на нее, чтобы увенчать, и, остановленные в своем движении, пали под ножом убийц. Молодой оратор, который несомненно в будущем будет блистать на трибуне Законодательного собрания, достойным образом воздал хвалу этим двум великим людям, и торжество закончилось иллюминацией, получившейся от сожженной массы феодальных грамот, превращенных таким образом в кучи пепла. Вокруг этого нового аутодафе танцевали с пением гимна Свободе местные власти и депутации народных обществ всего департамента. Подобные празднества в один день создают подъем общественного духа на продолжительное время“. Донесение Ру-Фазильяка, комиссара Конвента, от 13 ноября 1793 г. („Французская революция в провинции и на фронте“, изд. 1924 г.)

ту, в заседании от 7-го нивоза, проект декрета; некоторые статьи его стоит здесь привести:

Солдатам, проливавшим свою кровь за Республику, будет отведено почетное место на этом празднике.—Национальный Конвент приглашает административные учреждения почтить имена тех девушек, которые изберут себе в супруги защитников Республики, раненых в боях“.

Праздник состоялся 30 декабря 1793 г. (декади, 10 нивоза). Было холодно; но что за беда, когда дело идет о славе родины? „Народ,—говорит один свидетель,—сам выступал действующим лицом, так многочислен был кортеж... Царило полное согласие и большое веселье“. Из Тюильерийского сада, сборного пункта, кортеж направился на Марсово поле, причем остановился перед „Храмом Человечества“ (Дом инвалидов), чтобы воздать почести ветеранам национальной армии.

Давид придумал изобразить четырнадцать армий Республики четырнадцатью колесницами, с солдатами и ранеными; их сопровождали молодые девушки в белых платьях и с пальмовыми листьями в руках. За этими колесницами, отделявшимися одна от другой вооруженными отрядами с музыкой, трубачами и пушками, шествовал Конвент; далее, за многочисленной группой барабанщиков, выступал весь оркестр национальной гвардии, и, наконец, последняя колесница, роскошнее всех предыдущих, колесница Победы замыкала это триумфальное шествие. Музыка играла свою обычную роль, которую организатор праздника, умевший понимать и использовать для своих замыслов все виды искусств, сам определил довольно точным образом: „Будут исполнены воинственные мотивы... Отдельные хоры поют гимны Победе... В храме Бессмертия споют гимн... Под звуки воинственной музыки и победных песен увозят раненых воинов“. Так гласит план Давида. Из одного отчета мы узнаем даже и детали музыкальной программы: в Тюильери, в ожидании отбытия кортежа, играет военная музыка; в „Храме Человечества“ исполняют хор; на Марсовом поле, пока четырнадцать колесниц выстраиваются вокруг „Храма Бессмертия“, исполняется военная симфония, и в завершение—новая пьеса: „Гимн на взятие Тулона“, Шенье и Госсекса. Это последнее произведение нашли „в общем, красивым, но недостаточно доступным народу“. Мы не можем проверить этой оценки, так как рукопись Госсекса не сохранилась. Но, вероятно, столь спешно написанное произведение могло быть только посредственным. Весь интерес дня сосредоточился на самом празднике, сильно отличавшимся от всех других торжеств этого года; мы увидим, что с наступлением славного периода окончательного триумфа французских армий, мизансцена его будет часто возобновляться.

1

Вторая декада после праздника в честь Разума едва началась, когда вечером 1-го фримера Робеспьер, с трибуны Якобинского клуба, сурово осудил атеизм и превознес „в высшей степени демократичную идею о Верховном существе, охраняющем угнетенную невинность и карающем торжествующее преступление.“¹ 22-го того же месяца (а в промежутке был подписан декрет 14-го фримера, вручавший революционному правительству диктаторскую власть) он возвращается к той же теме и открыто атакует инициаторов культа Разума. Реакция была так велика, недовольство так всеобщее, что вскоре иных слов, кроме слов презрения, нельзя было услышать даже там, где Разум еще недавно был в таком почете. В тот же день у решетки Конвента Пайан с негодованием обрушился на эту новоиспеченную мифологию, „еще нелепее древней“, и на „богинь, более пошлых, чем в мифах“, еще накануне „игравших роль Венеры“; а в клубе якобинцев Колло д'Эрбуа заявил, что он скандализован зрелищем „этого поддельного Разума, который шатается по улицам с заговорщиками и заканчивает вместе с ними свои мнимые праздники непристойными оргиями“, и у которого „стоит только вынуть булавку из драпировки, чтобы превратить его в Разгул“. Скатились головы Эбера, Клоотца, Шометта—а также Дантона, Камилла Демулена,—всех тех, в ком жила действенная сила Республики.²

¹ Перед этой фразой Робеспьер в своей речи произнес знаменитые слова: „Атеизм аристократичен“.

Трудно сказать, продиктовано ли это утверждение искренней уверенностью или демагогическим расчетом. Во Франции, во второй половине XVIII в. атеистические взгляды пропагандировались группой философов-материалистов, вращавшихся в светских салонах Парижа („энциклопедисты“) и выражавших идеологию буржуазии, тогда еще не дифференцировавшейся отчетливо на мелкую, крупную и среднюю. Атеизм же, как массовое движение, „привкус“ которого стал ощущаться в антиклерикальных выступлениях осени 1793 г. и отчасти в культе Разума, возник на совершенно иной классовой основе: в нем отразились полубессознательные попытки пролетарских и полупролетарских масс, будучи в ту эпоху еще „классом в себе“, найти свою политическую и идеологическую линию, отличную от мелкобуржуазной. К нарождавшемуся пролетарскому движению робеспьеристы относились столь же враждебно, как и к аристократии. См. уже упоминавшуюся нами работу Я. Михайлова „Великая французская революция и церковь“.

² Судя по тому, с какой непринужденностью вписываются в один и тот же список имена Эбера и Дантона, автор хочет дать явно неправильное представление

На следующий день после этой последней жертвы, 17-го жерминаля, Кутон объявил с трибуны Конвента, что Комитет общественного спасения готовит проект декадного праздника, посвященного Предвечному.¹

В этот же период в Институте музыки происходили важные события. Нам приходится проследить историю этой школы параллельно с историей общих фактов: случай, о котором мы собираемся рассказать, внесет по крайней мере игривую нотку в жуткое настроение этих кошмарных дней; в картине революционной жизни II года он приходится очень кстати, как некая комическая интермедия.

На другой день после казни Эбера Саррет был арестован!

И речь шла о политическом аресте. Будущий директор Консерватории скомпрометировал себя сношениями с друзьями „Дядюшки-Дюшена“.² Он возбуждал подозрения; он становился врагом государства.

И нужно признаться: Саррету, действительно, было чересчур трудно усидеть смирно. Он мог бы совершенно спокойно замкнуться в исполнении своих многочисленных административных обязанностей и неторопливо плыть по течению, установленному усилиями его знаменитых сотрудников; но он никак не мог отрешиться от своих прежних агитаторских навыков. Он состоял членом революционного Комитета своей секции—секции Брута. Как и везде, в ней процветали доносы. На этот раз жертвой оказался он. Некий кавалер Сен-Дизье, „аристократ, замешанный в интригах Ролана“, имел против него зуб „за усердие в разгроме священников и церквей“. Он приводил факты: Саррет уехал однажды из Парижа, с довольно неопределенной миссией, во главе вооруженного отряда, и запер церковь в Ганьи, „где его друг, музыкант Госсе (sic) имеет дачу“, арестовал священника и возбуждал население. С другой стороны, он выманил запугиваниями, чуть ли не силой, 1200 ливров у Ленорман д'Этиоля, бывшего откупщика податей и бывшего мужа м-м де Помпадур, чтобы оплатить расходы по постройке храма Разума. В другом доносе он изображается приятелем книгопродавца Шардена, его коллеги по революционному Комитету секции, заключенного в

о „действенной силе республики“. Эбер и Шометт—идеологи наиболее революционной части мелкой буржуазии,—ее пролетаризированных низов; отправив эбертистов на эшафот, Робеспьер ускорил собственную гибель и подготовил почву для торжества контрреволюции. Дантон же—представитель „новых“ буржуа, которые нажили свои состояния во время революции, и, проникая в государственный аппарат революционного правительства, разлагали его изнутри оппортунистической системой действий. Сокрушить и обезвредить дантонистов было совершенно необходимо для закрепления завоеваний революции.

Позднейшие буржуазные историки либерального лагеря непомерно идеализировали Дантона, выпячивая и приукрашивая некоторые факты его биографии и совершенно затухивая другие. См. А. Матез, „Новое о Дантоне“.

¹ В области музыкального театра борьба Комитета общественного спасения с атеизмом, выразилась, между прочим, в снятии с репертуара оперы Гретри „Праздник разума“ через несколько дней после первого представления 1 января 1794 г. В сентябре 1794 г. опера была возобновлена в переделанном виде и под названием „Республиканская избранница или праздник добродетели“. Огрывок из этой пьесы напечатан в конце 2 тома Муз.-ист. хрестоматии М. В. Иванова Борецкого.

² „Père Duchesne“—общедоступная газета, издававшаяся Эбером.

тюрьму в качестве сообщника Эбера и обвинявшегося в том же преступлении, что Шометт, Гобель и генерал Диллон, — но, впрочем, оправданного. Рассказывали далее, будто на похоронах Марата он заставил своих музыкантов свернуть на узенькую улочку, выходящую на улицу Saint-André-des Arts, и отделился вместе с ними от кортежа, сказав „ироническим тоном“, что „ей ей, это чересчур уж большой патриотизм протащить такую даль ради Марата“. Свидетели, сообщающие эти факты, единодушно изображают Саррета человеком очень ловким: „интриган, играющий всякие роли“, говорит один; „большой ловкач“, кратко заявляет другой; а биограф его, Констан Пьер, справедливо прибавляет: „Нам нетрудно этому поверить, потому что он должен был обладать именно этими качествами, чтобы справляться с затруднениями, которые события воздвигали перед ним на каждом шагу“.

Короче говоря, Комитет общественной безопасности подписал приказ об аресте Саррета; и 5-го жерминаля II года (25 марта 1794 г.) его отвели в тюрьму Сент-Пелажи.

Музыканты Национального института сделали, разумеется, все, что было в их силах, для его освобождения. Вени, старший сержант оркестра и секретарь Института, уверял Комитет, что его начальник „жертва интриги, сотканной Роланом“. Бедный Ролан!.. Секция Брута удостоверила, что он всегда был „пламенным патриотом“, „душой патриотов секции“. Лучшим аргументом в его пользу было то, что, в общественных интересах, в нем нуждались для формирования оркестров, предназначенных для северной армии. Итак, его временно отпустили на свободу, приставив к нему для надзора стражника. Наконец, члены Института настойчиво взялись за дело: Госсек, Мегюль и Лесюер¹ подписали от их имени петицию об окончательном снятии с него обвинения. В конце концов, Саррет был слишком мелкая рыбешка, чтобы удостаивать его первых ролей. Он не стоил эшафота! И его отпустили: 21-го флореала он мог спокойно возвратиться к своим занятиям.

Однако на этом его мытарства не кончились. Саррет слишком скомпрометировал себя своими выступлениями, чтобы о нем так скоро позабыли; занесенный в списки террористов, он был снова арестован после 9-го термидора; у него отняли оружие; и неизвестно, что случилось бы с ним при этом режиме, столь же немилостивом, как и предыдущий, если бы Шенье, лучший друг Национального института, сделавшись членом Комитета общественной безопасности, не употребил своего влияния на то, чтобы его вычеркнули из списка новых заподозренных.

А состарившись, он заставлял лиц, которым поручал писать свою биографию, рассказывать, что Робеспьер ввергал его в темницы Террора за то, что один из его учеников, будто бы, играл аристократическую арию: „О, Ричард, мой король!“ Этому просто-

¹ Речь идет о каких-то темных махинациях Саррета, в итоге которых грандиозная „Песнь 1-го гандемьера“ Лесюера не удостоилась напечатания, в то время как близкая ей хронологически и по масштабу „Национальная песнь 25 мессидора“ Мегюля была напечатана. См. гл. 9.

тюрьму в качестве сообщника Эбера и обвинявшегося в том же преступлении, что Шометт, Гобель и генерал Диллон, — но, впрочем, оправданного. Рассказывали далее, будто на похоронах Марата он заставил своих музыкантов свернуть на узенькую улочку, выходящую на улицу Saint-André-des Arts, и отделился вместе с ними от кортежа, сказав „ироническим тоном“, что „ей ей, это чересчур уж большой патриотизм проташиться такую даль ради Марата“. Свидетели, сообщающие эти факты, единодушно изображают Саррета человеком очень ловким: „интриган, играющий всякие роли“, говорит один; „большой ловкач“, кратко заявляет другой; а биограф его, Констан Пьер, справедливо прибавляет: „Нам нетрудно этому поверить, потому что он должен был обладать именно этими качествами, чтобы справляться с затруднениями, которые события двигали перед ним на каждом шагу“.

Короче говоря, Комитет общественной безопасности подписал приказ об аресте Саррета; и 5-го жерминаля II года (25 марта 1794 г.) его отвели в тюрьму Сент-Пелажи.

Музыканты Национального института сделали, разумеется, все, что было в их силах, для его освобождения. Вени, старший сержант оркестра и секретарь Института, уверял Комитет, что его начальник „жертва интриги, сотканной Роланом“. Бедный Ролан!.. Секция Брута удостоверила, что он всегда был „пламенным патриотом“, „душой патриотов секции“. Лучшим аргументом в его пользу было то, что, в общественных интересах, в нем нуждались для формирования оркестров, предназначенных для северной армии. Итак, его временно отпустили на свободу, приставив к нему для надзора стражника. Наконец, члены Института настойчиво взялись за дело: Госсек, Мегюль и Лесюер¹ подписали от их имени петицию об окончательном снятии с него обвинения. В конце концов, Саррет был слишком мелкая рыбешка, чтобы удостаивать его первых ролей. Он не стоил эшафота! И его отпустили: 21-го флореаля он мог спокойно возвратиться к своим занятиям.

Однако на этом его мытарства не кончились. Саррет слишком скомпрометировал себя своими выступлениями, чтобы о нем так скоро позабыли; занесенный в списки террористов, он был снова арестован после 9-го термидора; у него отняли оружие; и неизвестно, что случилось бы с ним при этом режиме, столь же немилостивом, как и предыдущий, если бы Шенье, лучший друг Национального института, сделавшись членом Комитета общественной безопасности, не употребил своего влияния на то, чтобы его вычеркнули из списка новых заподозренных.

А состарившись, он заставлял лиц, которым поручал писать свою биографию, рассказывать, что Робеспьер ввергал его в темницы Террора за то, что один из его учеников, будто бы, играл аристократическую арию: „О, Ричард, мой король!“ Этому просто-

¹ Речь идет о каких-то темных махинациях Саррета, в итоге которых грандиозная „Песнь 1-го гандемьера“ Лесюера не удостоилась напечатания, в то время как близкая ей хронологически и по масштабу „Национальная песнь 25 мессидора“ Мегюля была напечатана. См. гл. 9.

душно поверили, и историю эту повторяли с такой же настойчивостью, с какой повторяли подобную же о Марии-Антуанетте, играющей на клавесине „Ça ira“. Он настаивал также, чтобы биографы записали, что если „проконсул“ и согласился временно отпустить его на свободу—под охраной жандарма, который никогда не покидал его (важная подробность), даже ночью, в комнате, где он спал вместе с женой,—то только потому, что он был необходим для приготовлений к празднику в честь Верховного существа. Но даты не позволяют нам поверить и этому новому гасконскому бахвальству: когда Саррет вышел из тюрьмы, до праздника осталось еще шесть недель, и самый декрет о нем еще не был вотирован.

Однако возможно, что в воспоминании людей, в чьих руках в то время находилась власть, и сохранилось кое-что от этих перипетий. В приготовлениях к празднику в честь Верховного существа, к которым мы подходим, мы отмечаем у этих лиц некоторую суровость, не наблюдавшуюся раньше в их сношениях с музыкантами. Но в конце концов все обошлось благополучно, и Национальный институт музыки имел в весеннем празднике II года самый блестящий случай покрыть себя невиданной им дотоле славой.¹

2

18-го флореаля II года, в заседании Конвента, Робеспьер поднялся на трибуну и, от имени Комитета общественного спасения, прочитал свой доклад „Об отношении религиозных и нравственных идей к республиканским принципам, и о национальных празднествах“. Он усердно работал над ним весь последний месяц. Действительно, это чрезвычайно разработанная речь, и по своему догматическому тону, резко отличающемуся от страстных выпадов Мирабо и Дантона, она является характерным образчиком революционного красноречия. Первая часть, исключительно политическая, посвящена вопросам момента; оратор не может воздержаться от оскорблений памяти побежденных врагов, на той самой трибуне, куда через несколько недель до него донесется мстительный возглас: „Его душилит кровь Дантона!“ Но когда, удовлетворив свою ненависть, он

¹ К этому же времени (жерминаль II года) относится выход из печати первого выпуска нот „Магазина музыки для обслуживания национальных празднеств“ (Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales“). Экземпляр первого выпуска был преподнесен в дар Конвенту с сопроводительным письмом от имени Национального института музыки, подписанным Госсексом. Приводим характерный отрывок из этого письма:

„В то время как, непоколебимо стоя на вашем посту, сильные любовью народа и правотой его дела, вы утверждаете свободу мудрыми законами и революционными мероприятиями; в то время как наши братья, наши дети проливают кровь для ее защиты; в то время как наши ученики трубят атаку в боях и возвещают армиям победу,—мы будем готовить триумфальные песни, мы вознесем к Верховному существу желания народа, мечтающего по его примеру быть могущественным исключительно силой справедливости, мы будем возбуждать мужество юных защитников отечества, чья память и прославляя имена тех, что хорошо послужили ему, мы посвятим, наконец, все наши средства, все мгновения нашего существования восхвалению добродетелей, которые и на войне и во время мира должны быть отличительным украшением свободных людей и республиканцев“.

переходит к общим идеям, тон его возвышается, и он говорит о нравственном воспитании в благородных выражениях, вызвавших большое восхищение. „Робеспьер, говоря о Высшем существе самому просвещенному народу в мире,—говорит Буасси д'Англа,—напомнил мне Орфея, преподающего людям первые принципы цивилизации и морали“. Он говорит:

„Истинный служитель Верховного существа—это природа; его храм—вселенная, его культ—добродетель; его праздники—радость великого народа, собравшегося под его взорами, чтобы крепче связать сладостные узы вселенского братства и чтобы принести ему хвалу чувствительных и чистых сердец.

Поставим нравственность на вечные и священные основания, внушим человеку религиозное уважение к человеку, глубокое сознание своих обязанностей, которое является единственной гарантией социального счастья; будем питать его всеми нашими учреждениями; пусть все общественное воспитание будет направлено пренебрежительно к этой цели: вы ему придадите, без сомнения, благородный характер, аналогичный природе нашего правления и возвышенности суда нашей Республики, вы почувствуете необходимость сделать его общим и равным для всех французов“.

Для достижения этой цели нужно учредить национальные праздники: Робеспьер видит в них существенную часть общественного воспитания.

„Соединяйте людей, вы сделаете их лучшими; потому что в обществе люди стараются нравиться друг другу, а нравиться они смогут лишь тем, что делает их достойными уважения. Придавайте их собранию какой-нибудь важный моральный или политический повод, и вместе с удовольствием во все сердца проникнет любовь к достойным вещам, потому что без удовольствия люди не выдаются друг с другом.

Человек—величайший предмет, существующий в природе, а великопнейшее из всех зрелищ—это зрелище собравшегося великого народа. О национальных праздниках Греции всегда говорят с величайшим энтузиазмом; а между тем предметом их были лишь игры, в которых блистали сила и ловкость тел, или, самое большее, талант поэтов и ораторов. Но там была Греция и зрелище более грандиозное, чем игры: это были сами зрители, это был народ, победивший Азию, народ, которого добродетели не раз возвышали над человечеством; видели великих людей, спасших и прославивших родину; отцы показывали своим сыновьям Мильтиада, Аристиды, Эпаминонда, Тимолеона, самое присутствие коих служило живым уроком великодушия, справедливости и патриотизма.

Как легко было бы французскому народу придать своим собраниям более величественный характер и более широкую цель. Разумная система национальных праздников была бы одновременно самой отрадной связью братства и самым могущественным средством возрождения.

Устройте общие и особо торжественные празднества для всей Республики; организуйте частные праздники для каждой местности, чтобы они были днями отдыха и заменили бы то, что уничтожено обстоятельствами.

Пусть все они стремятся пробудить благородные чувства, составляющие прелесть и украшение человеческой жизни, восторженную любовь к свободе, любовь к отечеству, уважение к законам; пусть память о тиранах и изменниках передается из них поношению; пусть память героев свободы и благодетелей человечества получает должное воздаяние общественной благодарности; пусть они черпают свой интерес и самые свои наименования в бессмертных событиях нашей Революции и в самых священных и дорогих человеческому сердцу предметах; пусть они будут украшены и отличены эмблемами, соответствующими их специальной цели; приглашены на наши праздники и природу и все добродетели; пусть все они празднуются под покровительством Верховного существа; пусть они будут посвящены ему; и пусть они начинаются и завершаются хвалой его могуществу и его благости“.¹

¹ Идеи, выраженные здесь Робеспьером в присущем ему стиле, были в то время настолько всеобщими, что за несколько месяцев до того Конвент уже слышал их от Дантона с не меньшей твердостью и с еще большей определенностью: „Весь на-

В заключение Робеспьер прочитал проект декрета; в первой статье его объявлялось, что „французский народ признает существование Верховного существа и бессмертие души“, а в следующих устанавливалась серия национальных праздников, одни в определенные числа, другие для каждого декады.¹

Повидимому трудно преувеличить значение столь смелого предложения; с точки зрения социальной и религиозной жизни оно несомненно было громадно. Вспоминают, что вечером после Вальми Гёте сказал: „С сегодняшнего дня начинается новая эра“; и когда впоследствии поэт снова встретился с собеседниками, при которых произнес эти слова, они признали, что он был более прав, чем сам предполагал, потому что введение, с этого же самого дня, республиканского календаря действительно изменило порядок исчисления времени. К моменту речи Робеспьера этот календарь, с такими поэтическими названиями, функционировал всего несколько месяцев; но реформа заключалась не в одних словах. Декады заменил воскресенье; следовательно нужно было таким же образом заменить мессу. Для этой цели и предназначались декадные праздники, посвященные поочередно Верховному существу и Природе, Человеческому роду, Французскому народу, благодетелям человечества, мученикам Свободы, Республике и т. д. Христианство праздновало дни своих великих мистерий: пасху, рождество и т. п.; подобно этому и Республика будет праздновать свои годовщины: 14-е июля, 10-е августа и т. д. Республиканская религия основана. Она имеет своего бога, своих святых — и своего папу.²

род должен прославлять великие деяния нашей Революции. Нужно, чтобы он соби-
рался в обширном храме, и я предлагаю, чтобы самые выдающиеся художники уча-
ствовали в сооружении этого здания, где, в назначенные дни, будут совершаться
национальные игры. Если у Греции были олимпиады, Франция тоже будет праздни-
ковать свои санкюлотиды У народа будут праздники, в которые он принесет фими-
амы Верховному существу, властителю природы... Дадим оружие тем, кто его мо-
жет носить, образование юношеству и национальные праздники народу“. „Монитор“
заседание 6-го фримера II года. *Прим. авт.*

¹ Вот полный перечень этих праздников (тридцать шесть,—по количеству
декад в году): в честь Верховного существа и Природы. В честь человеческого ро-
да. В честь французского народа. В честь благодетелей человечества. В честь му-
чеников свободы. В честь свободы и равенства В честь Республики. В честь Сво-
боды и Мира. В честь любви к Отечеству. В честь ненависти к тиранам и измен-
никам. В честь Истины. В честь Справедливости. В честь Целомудрия. В честь
Славы и Бессмертия В честь Дружбы. В честь Воздержания. В честь Мужества.
В честь Добросовестности. В честь Героизма. В честь Бескорыстия. В честь Стои-
цизма. В честь Любви. В честь Супружеской любви. В честь Родительской любви.
В честь Материнской нежности В честь Сыновней почтительности. В честь Детства.
В честь Юности. В честь Зрелого возраста. В честь Старости. В честь Несчастья.
В честь Земледелия. В честь Промышленности. В честь наших Предков. В честь
Потомства. В честь Счастья.

² 19 сентября 1793 г. Конвент декретировал составление официального сбор-
ника героических и патриотических подвигов французских республиканцев, чтобы
заменить ими жития святых. Этот сборник, составленный Бурдоном и Тибодо, по-
явился в пяти выпусках в начале 1794 г., был издан в 150.000 экземплярах и ре-
зослан в виде плакатов и тетрадей по школам, муниципалитетам, армиям и народ-
ным клубам.

Статья пятнадцатая и последняя предложения Робеспьера гласила:

20-го будущего прериаля будет устроено празднество в честь Верховного существа.
Давиду поручается представить план его Национальному конвенту.

Весь проект был тотчас же принят Конвентом. Давид в свою очередь поднялся на трибуну и прочитал свой „План празднества в честь Верховного существа“, который тоже был одобрен и принят.

План этот, составленный в общих чертах, разделял день на две половины: утром—собрание народа в Тюильерийском саду и речь президента; потом, после длинного торжественного шествия, вторая церемония, на Марсовом поле, состоящая почти исключительно из музыки.¹

Вот в каких выражениях документ этот определяет участие музыки в различные моменты праздника:

Сперва в Тюильери:

„Национальный конвент, предшествуемый блестящей музыкой, показывается народу...“

„После этой церемонии, заканчивающейся простым и радостным пением, слышится треск барабанов, и пронзительный звук трубы прорезывает воздух“.

По прибытии кортежа на Марсово поле и по занятии всеми своих мест „слышатся трогательные звуки гармонической музыки, отцы, совместно с сыновьями, поют первую строфу... Весь народ повторяет финал... Дочери с матерями поют вторую строфу... Народ повторяет... Третью и последнюю строфу поет весь народ... Мужественная и воинственная песнь отвекает на пушечную пальбу“.

Осталось немного больше месяца для реализации этого грандиозного проекта. Срок достаточный, но даже и для поразительной активности тех времен не чрезмерно большой. 21-го флореаля Комитет общественного спасения предписал Исполнительной комиссии по народному образованию заняться организацией национальных празднеств, а 26-го дал ей особый мандат для производства приготовлений к празднику в честь Верховного существа. Материальная часть программы была возложена на архитектора Гюбера, зятя Давида.

Из того, что происходило внутри комитетов с этого числа до 17-го прериаля, за три дня до праздника, нам ничего неизвестно. Мы видим только, по протоколам Комитета по народному образованию, что почти не проходило дня, когда ему не приходилось бы знакомиться с каким-нибудь гимном Верховному существу или другими произведениями, относившимися к этому дню и представленными более или менее неизвестными поэтами; но Комитет, заслушав эти произведения, переходил к очередным делам или передавал их кому-нибудь из своих членов.

¹ Этот план Давида полностью напечатан во 2-м томе книги Я. Михайлова „Великая Французская революция и церковь“, стр. 39—42.

На кого же была возложена миссия организовать праздник? Что касается части музыкальной, то сомнений тут не может возникнуть. Разумеется, на Национальный институт музыки.

Институт представлял не только группу артистов, оркестр и школу: он являлся авторитетом. Когда Комитету по народному образованию приходилось высказываться по какому-нибудь музыкальному вопросу, ответ его неизменно (это подтверждается протоколами) гласил: „Передано Институту“. А нам известно, какой цели отвечало самое его возникновение: обслуживание национальных праздников было смыслом его существования. В течение четырех лет (перемена названия несущественна) преподаватели и ученики справлялись со своей задачей к общему удовлетворению, без всяких посторонних советов и указаний; поэтому очевидно, что в данном случае они считали себя уполномоченными действовать для праздника 20-го прериаля так же, как постоянно действовали и раньше. И так как с 1790 г. Мари-Жозеф Шенье сделался присяжным поэтом национальных празднеств и верным сотрудником Госсекса, то и теперь, казалось, эта связь должна была остаться нерушимой: следовательно, само собой разумеется, что стихи для гимна Верховному существу и для народной песни, которой заканчивалась церемония, напишет он. Говорили, будто по поводу этого выбора запрашивали Барера: возможно; но из вышесказанного вытекает, что какой бы властью он ни был облечен, доля его инициативы была невелика, и он ограничился тем, что санкционировал издавна уже установившуюся практику.

Итак, Госсек мог спокойно приняться за сочинение музыки для гимна. План Давида эскизно намечал для первой части церемонии на Марсовом поле „трогательные аккорды гармонической музыки“; но другой документ выражался определеннее: это „Детали церемоний и порядка, которого должно держаться на празднике в честь Верховного существа“—подлинная программа дня, опубликованная около середины прериаля. Там было сказано:

„Как только все установятся в порядке, хор музыкантов один исполнит гимн божеству“.

Хор музыкантов—это, по части инструментального аккомпанемента, весь Национальный институт в полном составе. По части пения—хоры Оперы, усиленные, без сомнения, всеми профессиональными певцами, имевшимися в Париже. Женские голоса, в противоположность предыдущим выступлениям, тоже не были исключены. В общем, несколько сот опытных исполнителей. Уверенный в содействии такой внушительной вокальной и инструментальной массы, имея под рукой стихи, к которым поэт несомненно отнесся с особым тщанием, Госсек полагал, что ему больше не о чем беспокоиться, и задумал написать композицию грандиознее всего, написанного им до сих пор.

Действительно, стихи Шенье давали материал для монументального произведения: двадцать строф, в чисто французской форме

(классической со времен Малерба, и в которой Шенье сам написал почти все первые свои поэмы) из трех александрийских стихов, с четвертым, восьмисложным. Для пения все стихотворение было чересчур длинно; Госсек выбрал двенадцать четверостиший, которые связал по два, так что образовалось шесть строф из восьми стихов. Но он обработал их не как куплеты: музыка его была расположена таким образом, что строфы следовали одна за другой в искусно подобранном разнообразии, причем темы были то новые, то с повторениями фраз, гармонично вплетавшимися в симметричный узор.

Первая строфа была молитвой—молитвой целого народа:

Source de vérité qu'outrage l'imposture,
De tout ce qui respire éternel protecteur,
Dieu de la liberté, père de la nature,
Créateur et conservateur,
O toi, seul incréé, seul grand, seul nécessaire,
Auteur de la vertu, principe la loi,
Du pouvoir despotique immuable adversaire,
La France est debout devant toi.¹

В этих стихах чувствуется веяние, напоминающее „Полиевкта“ старика Корнеля, но заключительный стих, с красивой четкостью, возвращает произведение в свойственную ему по времени и по месту среду. Госсек написал для этого вступления музыку, очень родственную музыке „Песни 14-го июля“: несколько формул ее нетрудно уловить на слух. Он не мог выбрать лучшего образца. Может быть, в прототипе можно подметить больше непосредственного вдохновения, больше искренности, больше души; но большее богатство использованных средств во втором произведении придает ему видимость более внушительной красоты. Оркестр, в котором преобладают медные инструменты,—тромбоны, трубы, валторны,—сопровождает пение с полнотой органа о тысяче регистров; созвучия голосов, расположенные очень гармонично, отличаются необыкновенной нежностью. Темп медленный, сдержанный; чувство—искреннее благоговение, если не вера.

Вторая строфа модулирует в более мрачный тон: медленный темп сохраняется; но оркестр переходит от выдержанных нот к более оживленному рисунку, выделяющемуся на фоне попрежнему протяжного пения голосов. Это потому, что в стихах строфы рисуеться мощь бога бурь:

Ta main lance la foudre et déchaîne les vents...

Третья строфа, более ясная, возвращает песнь к гармоничной созерцательности первой: „Алтари твои разбросаны в сельской тиши“... Но в четвертой—тон повышается до заклинивания, потому

¹ Источник истины, которую оскорбляет обман, вечный покровитель всякого дыхания, бог свободы, отец природы, творец и охранитель, ты единый несозданный, единый великий единый необходимый, создатель добродетели, основа закона, неизменный противник деспотической власти, — Франция стоит пред тобой.

² Рука твоя мечет молнию и спускает цепи ветры...

что поэт проклинает побежденных врагов и напоминает, что Верховное существо предопределило их поражение:

Ton invisible bras guidait notre courage,
Tes foudres marchaient devant nous.¹

Здесь мужские голоса, соединившись в мощном унисоне, гремят проклятием, музыкальные интонации которого мы встречаем вновь в творениях 1830 г.; но история должна отметить, что впервые они были внушены Госсеку, когда ему пришлось быть выразителем негодования Робеспьера; другого примера в музыке более раннего периода я не знаю. Начиная с этого эпизода, темп оживляется; он служит переходом к заключительной части, состоящей из пятой и шестой строфы; в них повторяется та же воинственная и торжествующая музыка:

A venger les humains la France est consacrée.

Que notre Liberté, guidant nos étendards
Fasse à jamais fleurir sous ses palmes fécondes
Les vertus, les lois et les arts.²

План Давида, кроме того, говоря о народной песне, которую должен был закончиться праздник, определял:

„Отцы, которым вторят сыновья, поют первую строфу: они клянутся вместе не положить оружия до тех пор, пока не истребят врагов Республики; весь народ повторяет финал. Дочери и матери, обратив взоры к небесному своду, поют вторую строфу... народ повторяет выражения этих высоких чувств, внушенных священной любовью к добродетелям. Третья и последняя строфа поется всем народом. Все приходит в движение, все волнуется: мужчины, женщины, девушки, старики, дети, все оглашают воздух своими голосами... Громовой артиллерийский залп, символ народного мнения, воспламеняет мужество наших республиканцев; он возвещает им, что наступил день славы: мужественная и воинственная песнь, предтеча победы, отвечает на пушечную пальбу. Все французы сливаются душой в братском объятии; у них только один, общий голос, и крик его: Да здравствует Республика! возносится к божеству“.

Описанную таким образом заранее песнь должны были петь делегаты парижских секций, в количестве 2 400 человек расставленные по уступам искусственной горы, сооруженной на Марсовом поле; припевы должен был подхватывать весь народ. „Детали церемоний“, отбросив фразеологию „Плана“, дают более точные инструкции:

Старцы и юноши, стоящие на горе, споют первую строфу на мотив „Марсельезы“ и поклонятся вместе сложить оружие лишь после того, как будут уничтожены враги Республики.

Все мужчины, находящиеся на поле Объединения, хором повторяют припев. Матери семейств и молодые девушки, стоящие на горе, споют вторую строфу: девушки обещают выходить замуж только за граждан, служащих Отечеству, а матери возблагодарят Верховное существо за свою плодovitость.

Все женщины, находящиеся на поле Объединения, хором повторяют припев.

Третью и последнюю строфу поют все стоящие на горе.

Весь народ хором повторяет последний припев.

Старцами, юношами, матерями семейств и девушками, стоящими на горе, при пении каждой строфы, руководит хор певцов.

¹ Твоя невидимая рука направляла нашу отвагу, твои молнии шли впереди нас.

² Франция посвящает себя отмщению за людей... Пусть под плодоносными пальмами нашей Свободы, ведущей наши знамена, вечно процветают добродетели, законы и искусства.

Здесь музыкантам не пришлось особенно трудиться, потому что, по совершенно правильной оценке положения, избранной песнью, отвечающей намерениям инициаторов праздника, т. е. той, которую должен был петь народ, была самая популярная из всех песен Революции: „Марсельеза“. Шенье поручили написать для нее новые слова, и эта часть программы не дала повода для каких-либо инцидентов.

Что касается маршей, под звуки которых должен был шествовать кортеж, „большой симфонии“, предписанной „Деталими церемоний“ к исполнению на Марсовом поле в промежутке между „Гимном Верховному существу“ и заключительными строфами на мотив „Марсельезы“, то репертуар Национального института в изобилии располагал всем необходимым в этой области.

Все ли это? Нет, потому что мы говорили только о церемонии на Марсовом поле. Хотя центр музыкальной тяжести приходится именно на эту часть праздника, но и другая, та, что происходила в Тюильери, также не была оставлена без музыки. Мы уже видели, что „План“ Давида отводит ей следующую роль: Конвент входит, предшествуемый „блестящей музыкой“, и церемония заканчивается „простой и радостной песнью“. „Детали“, с своей стороны, указав место „многочисленному хору музыкантов“ по обеим сторонам террасы, говорят, что после первой речи президента „будет исполнена симфония“, а после второй — народ ответит „песнями и радостными кликами“. Между этими обоими документами замечается некоторое противоречие. Но факты внесут в них согласие: они важнее проектов. А мы знаем из достоверного источника, что в Тюильери пели „Гимн Верховному существу“, но не тот, что Шенье и Госсек сочинили для Марсова поля. Музыка и в этом гимне опять принадлежала Госсеку, но резко отличалась от первой: унисонная, из двух одинаковых строф, простая, как народная песенка, — да так и следовало, потому что этот гимн должен был петься всем народом. Слова были написаны безвестным в то время поэтом, давшим впоследствии еще несколько стихотворений для национальных праздников, но дебютировавшим как-раз этим выступлением на празднике в честь Верховного существа. Имя его Дезорг.

Эта композиция заняла в программе место, предназначенное в „Плане“ Давида для „простой и радостной песни“, и место „песен и радостных кликов“, предусмотренных „Деталими“. В дальнейшем мы увидим, возможно ли более или менее точно установить дату ее написания. Во всяком случае, не мешает отметить теперь же, для ясности описания, рискующего оказаться запутанным (документы чрезвычайно сбивчивы и противоречивы), что для праздника 20-го прериаля было приготовлено два „Гимна Верховному существу“ очень, отличные один от другого: один — „большой хор“, на слова Шенье, написанный для исполнения „хором музыкантов“ на Марсовом поле другой — „малый хор“, на стихи Дезорга, певшийся в Тюильери народом, причем оба стихотворения были положены на музыку, в двух совершенно различных формах, Госсеком.

При такой массе дела в Национальном институте музыки времени в первые пятнадцать дней прериаля не теряли. Но наконец

музыка для большого хора была готова, партии расписаны (а это, при таком материале, не пустяки), короче, казалось, что все обстоит как нельзя лучше — как вдруг разыгралась неожиданная история.

Почти накануне праздника — 16-го прериаля, говорят некоторые историки, — Саррет, придя в Исполнительную комиссию по устройству праздника, встретился там с Робеспьером, только-что избранным в президенты Конвента. Что произошло во время этой встречи? Определенно и точно мы не можем сказать. В итоге: Робеспьер запретил Национальному институту петь стихи Шенье, кроме того, он приказал, чтобы „Гимн Верховному существу“ пели в Тюильери между двумя частями его речи и чтобы гимн этот пел народ. Коротко и ясно.

Можно себе представить, какой переполох поднялся в Институте, когда Саррет явился с этой новостью. Всего три дня, и приходится все переделывать!

Но, прежде всего, какая же причина вызвала это запрещение стихов Шенье? Только два писателя касаются этих инцидентов; с большим запозданием (через сорок семь и через шестьдесят два года после событий) они донесли до нас отголосок воспоминаний Госсека и Саррета и рассказывают вещи, к которым едва ли можно отнестись с полным доверием. Один говорит, будто Робеспьер отказался допустить на празднике, который он должен был возглавлять, стихи „федералиста“ и „жирондиста“, а другой утверждает, будто он чувствовал себя задетым выражениями одной строфы, где призывается бог, „заставляющий под балдахином бледнеть власть“, бог — „мука благоденствующего порока“.

Последнее показание опровергается весьма веским возражением: указанная строфа как-раз выпущена Госсеком при переложении на музыку.

Что касается первого, то оно довольно смутно.

Однако нет ли в нем все же и кое-чего обоснованного, и не были ли стихи Шенье забракованы, действительно, по политическим причинам? Беглый обзор роли поэта в революционной жизни поможет нам, быть может, разобраться, правильна ли эта гипотеза.

Мари-Жозеф Шенье, двумя годами моложе своего брата Андре, вступает в политическую жизнь в 1789 г., когда на сцене Французского театра ставится его „Карл IX“, за которым вскоре следует „Генрих VIII“, „Калас“, „Кай Грах“ и „Фенелон“. В 1790 г. он сочиняет прекрасную „Песнь 14-го июля“, а затем пишет множество гимнов для всех национальных празднеств и становится их постоянным и почти единственным поэтом. В качестве члена Конвента он предан Республике, но не скрывает своих симпатий к изгнанным жирондистам. Тем временем его брат с головой уходит в контрреволюцию. Его самого подозревают в модерантизме. В сентябре 1793 г. во время „чистки“ комитетов его исключают из состава членов Комитета по народному образованию. И еще в предыдущем месяце он оказался устранившимся и как поэт: на празднике 10-го августа, организация которого была поручена Давиду, стихи для всех гимнов — а их было много — было предоставлено написать некоему Варону, которого мы встречаем в этот день в первый и в по-

следний раз. Однако в конце 1793 г. Шенье снова выступает в роли национального поэта. Впрочем нужно признаться: он всегда готов принять участие в самых разнообразных манифестациях, и стихи его пригодны как-будто для всяких целей. Мы видим, что одни из них написаны для праздника в память мятежа в Шатовье, тогда как другие заказывались для самых официальных церемоний. Теперь он пишет для Госсекса „Гимн Свободе“, но, по случайным обстоятельствам, этот гимн поется в Нотр-Дам на празднике в честь Разума; потом, на этот раз уже совсем откровенно, сочиняет „Гимн Разуму“, и это же стихотворение, тоже переделанное, становится, через три месяца, благодаря прибавленной строфе, гимном Верховному существу. Ибо теперь все поглощены Верховным существом; и тот же Шенье принимается за сочинение гимна, который должен огласить гармоническими созвучиями праздник, установленный Робеспьером.

Но наступило грозное время; тучи собираются и над головой Шенье. Его „Тимолеон“ на репетициях во Французском театре вызывает весьма суровую оценку. „Представление этой трагедии, — пишет Пайан, — я думаю, имело бы самые дурные последствия... Мы видели бы на сцене лишь честных королей и умеренных республиканцев. Хороший урок для народа!“ И дальше: „Трагедия „Тимолеон“ может стать опасной.. Может ли автор вложить в свою пьесу республиканские чувства, которые ему чужды?“ После бурной генеральной репетиции Шенье в тот же вечер сжег свое произведение. Это произошло 19-го флореаля, на другой день после того, как Конвент вотировал устройство празднества в честь Верховного существа.

И, наконец, Робеспьер запрещает и самый „Гимн Верховному существу“.

Минуем эту эпоху и обратимся к общему обзору событий. Через два дня после праздника Робеспьер проводит закон 22-го прериаля, косвенно направленный и против Шенье. Шенье покидает свою квартиру и отправляется просить приюта у своих друзей в Музыкальном институте. Мегюль пишет музыку к лучшему из его стихотворений—„Походной песне“; из предосторожности Шенье ее не подписывает, и когда она исполняется, неизвестно, что автор ее он. Запрещение, наложенное на стихи к „Гимну Верховному существу“, не отменяется: Национальный институт печатает музыку Госсекса и исполняет ее публично, но слова Шенье заменены другими.

Наступает, наконец, последний праздник, в честь Барра и Виа-ла, намеченный на 10-е термидора, но не состоявшийся. Известна его программа, выработанная Давидом. В ней нет ни одного стихотворения Шенье. Литературное изгнание его делается полным.

Нужно ли напоминать, что как-раз во время приготовлений к этому празднику скатилась на эшафоте голова Андре Шенье?¹

¹ Закон 22 прериаля, дававший весьма широкое толкование понятию „врагов народа“ и вводивший упрощенный порядок суда над ними в революционном трибунале, повлек за собой резкое увеличение количества смертных приговоров.

Мне кажется, что из совокупности перечисленных фактов можно довольно ясно усмотреть постепенно увеличивающееся несогласие между М.-Ж. Шенье и если не самим Робеспьером, то, во всяком случае, правительством, с которым история соединила его имя. Запрещение стихов к Верховному существу лишь эпизод. Возможно, что какое-нибудь слово, строфа, а может быть, и тон всего стихотворения не понравились Робеспьеру,—мы этого не знаем; во всяком случае, это была лишь деталь, предлог: если взглянуть на вещи поглубже, то хотели устранить не поэму, а самого поэта.¹

18 Мегюль. Гимн Верховному существу

Lent et religieux (Начало)

Sour - ce de ve - ri - té qu'on - tra - ge l'im-po-stu -

re, de tout ce qui res - pi - re eter - nel pro - tec -

pir - e - ter -

teur, Dieu de la li - ber - té, pè - re de la na - tu - re...

(Перевод текста дан на стр. 144)

И Шенье должен был еще почитать себя счастливым, что жертвой оказалось только его стихотворение. Члены Конвента имели уже случай ознакомиться с методами правления Робеспьера: они видели, как он, вводя новую политику, желал с неумолимой логикой обновить все, и прежде всего людей, а для этого устранял тех, что представляли вчерашние направления, тех, что действовали с 1789 года: Дантона, Камилла Демулена. Шенье мог быть причислен к таким людям; уже четыре года гимны его звучали на всех праздниках; еще недавно он воспевал Разум Эбера.—не могло ли

¹ В Ленинградской гос. публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина имеется, в издании „Feuille de Terpsichore“ музыка Мегюля на текст этого стихотворения Шенье, для трехголосного хора без сопровождения (нотн. пр. 18). Время его сочинения, судя по газетному объявлению, найденному К. Пьерром—мессидор II года (июнь-июль 1794).

уже это одно сделать его в глазах Робеспьера недостойным всякого участия в прославлении Верховного существа? Так как он был только поэт, ограничившись устранением его стихов. Но если он опасался и за себя самого, то надо признать, что это было довольно естественно. И когда кошмар кончился, он от всей души написал первый стих гимна, положенного на музыку Мегюлем:

Salut, neuf thermidore, jour de la délivrance! ⁴

Впоследствии он с неослабевающим озлоблением говорил об этом режиме, когда „гордое и жестокое невежество, умеющее властвовать лишь тираническими приемами, душило просвещение, преследовало таланты“. К Давиду он тоже питал неприязнь: „Я знаю, насколько он бывал несправедлив к художникам, и никому лучше меня не может быть известно, как далеко заходила его предубежденность“. Сопоставление этих воспоминаний с его устранением от трех главных праздников, устроителем которых являлся Давид (10 августа 1793 года, Верховному существу, Барра и Виала), подтверждает эти слова.

Но возвратимся к прериалу.

Итак, Робеспьер высказался. Два его приказания совершенно определены: 1) не петь стихов Шенье; 2) „Гимн Верховному Существо“ должен петь весь народ.

Заклучало ли в себе первое приказание непременно отмену и музыки, уже сочиненной Госсеком? Отнюдь нет, если возможно петь ее на другие слова: наоборот, музыка такого стиля была необходима в месте, отведенном для нее в церемонии на Марсовом поле.

Здесь-то, как *Deus ex machina*, появляется на сцене случайный поэт Теодор Дезорг, который спасет положение,—и отныне для гасконца открывается широкое поле! Ведь Дезорг только-что вынырнул из Экса в Провансе, а Саррета мы уже знаем! Дезорг был сын адвоката; особой приметой его, по единодушному отзыву всех упоминавших о нем, был горб; он заявлял себя пламенным республиканцем. Во время Империи он ударился в оппозицию, был заключен в дом умалишенных и умер в 1808 г. Праздник в честь Верховного существа был самым ярким днем его славы.

Запоздалые рассказчики этой истории, внося некоторые сведения, которых мы без них не имели бы, в подробностях неточны и противоречат один другому. Во-первых, им мы обязаны досадным смешением двух „Гимнов Верховному существу“ в один, благодаря чему людям, занимавшимся этим вопросом после них, оказалось так трудно в нем разобраться. По счастью, этот хаос теперь рассеян; мы знаем уже, что существует два „Гимна Верховному существу“: „большой хор“, с музыкой Госсека на стихи Шенье,—в момент, к которому мы сейчас подошли, уже оконченный,—и „малый хор“,—его еще предстояло положить на музыку, когда появился Дезорг, потому что слова для этого хора доставлены им.

По словам Циммермана, основывающегося на рассказе Саррета, это он, Саррет, тотчас же после свидания с Робеспьером,

отправился к Дезоргу с просьбой написать что-либо взамен гимна Шенье. По словам же Адольфа Адама, Дезорг сам явился к Саррету со своими стихами. А Гедуен, передавая воспоминания Госсека, говорит наоборот: „На другой день, в шесть часов утра (изумительная точность! Это через шестьдесят-то лет!) явился к Госсеку занесенный случаем Теодор Дезорг и предложил положить на музыку слова, написанные им на злободневную тему“. Как видим, показания эти расходятся друг с другом. Я полагаю, что можно их все три отбросить и заменить предположением, более согласным с действительным ходом вещей, а именно—что Дезорг написал свои стихи вовсе не в замену стихов Шенье, а еще ранее всех этих событий, и отнес их в Национальный институт музыки, куда представлялось и множество других,¹ и что они были признаны подходящими.

Как бы то ни было: эти стихи послужили для двух целей. На текст их Госсек написал простую народную песню для „малого хора“, и в то же время они заменили стихи Шенье в уже сочиненной музыке для „большого хора“. Я не задаюсь здесь вопросом, каким образом это могло быть сделано,—достаточно установить, что факт этот достоверен, что все документы его подтверждают. Самое доказательное—это рукописная партитура Госсека, где сначала вписаны слова Шенье, а потом заменены словами Дезорга. В переписанных для исполнения 20-го прериала партиях находим другие подтверждающие признаки. Наконец, впоследствии замена эта становится окончательной, и мы увидим, что „Гимн Верховному существу“ для большого хора печатается и исполняется без всякого упоминания о Шенье.

Не подлежит сомнению, что музыканты Института сделали все доступное человеческим силам для того, чтобы эта переделка была выполнена до 20-го прериала и чтобы новое произведение их маэстро сохранило отведенное ему место в программе; и документы это подтверждают.

Однако, несмотря на все усилия, гимн для большого хора, мощные созвучия которого должны были гармонически выразить идею праздника, это музыкальное произведение, причинившее столько забот, волнений, беспокойства и раздражения, не было исполнено на празднике в честь Верховного существа. Как ни старались, к сроку все-таки не смогли поспеть. Административная переписка, сохранившаяся в Национальном архиве, доставляет нам доказательство, не могущие вызвать сомнения: в ней идет речь об уплате „расходов по гравировке и отпечатке „Гимна Верховному существу“, сочинения Шенье, отпечатанного по заказу граждан Саррета

⁴ Протоколы Комитета по народному образованию, начиная с 5-го прериала, отмечают поступление множества стихотворений в честь Верховного существа. Несомненно, их получал также и Национальный институт для переложения на музыку. Не забудем, что для части программы, которая должна была исполняться в Тюильери, необходимы были песни, предусмотренные „Планом“ Давида и „Детальными церемониями“, можно думать, что, зная об этой потребности, Дезорг и послал, может быть, и раньше тех чисел, на которые указывают упомянутые лица, свои стихи, пришедшиеся так кстати. *Прим. авт.*

¹ Привет тебе, 9-е термидора, день избавления!

Госсек, каковой гимн не был исполнен"; запрошенное начальство отвечает, что следует уплатить, „хотя гимн и не был исполнен, но лишь ввиду того, что данные работы были заказаны для праздника Национальным институтом“.

Таким образом, композитор потрудился напрасно: хотя впоследствии кое-что и удалось спасти, грандиозный „Гимн Верховному существу“ в том виде, в каком Госсек написал его на стихи Шенье, не был никогда ни услышан, ни напечатан полностью в задуманной форме.

По счастью, другая песнь не подвергалась таким же превратностям. Несмотря на все препятствия, каких можно было опасаться при осуществлении столь необычайного проекта, заключавшегося в том, чтобы сочинить гимн, заставить народ его разучить и исполнить, и все это лишь в три дня, „Гимн Верховному существу“ для малого хора, на стихи Дезорга „Отец вселенной“, положенные на музыку Госсеком, занял почетное место на празднике 20-го прериаля и удостоился исполнения, подобного которому история музыки никогда не видала.

Я очень склоняюсь к мысли, что главной причиной затруднений, возникших между Робеспьером и музыкантами, было участие народа в музыкальном исполнении. И, действительно, было о чем беспокоиться. Виданная ли вещь! Заставить петь весь народ! Обучить его новым песням, репетировать с ним, заставить выдерживать такт, правильные интонации, подчинить дисциплине ансамблевого исполнения под аккомпанемент оркестра! Не-профессионалы не подозревают страшной трудности такого предприятия, и я вполне понимаю, в какое волнение должен был прийти Госсек, узнав, что ему придется дирижировать таким хором. Нельзя было даже заранее предвидеть, какой эффект произведет столь необычайная затея. Куда девалось время, когда Бах, для исполнения своих кантат или своих великолепных „Страстей“ (произведения, несомненно, народного типа), довольствовался двадцатью пятью, тридцатью исполнителями: три скрипки и по столько же голосов в каждой партии! Но не будем заходить так далеко и ограничимся тем же Госсеком: когда в 1773 г. он принял на себя руководство в духовных концертах и довел число исполнителей до ста в хоре и оркестре вместе, все были поражены таким необычайным богатством музыкальных сил. Либретто опер Глюка, в которых приводятся фамилии „актеров и актрис, поющих в хоре“, никогда не превышают количества сорока восьми человек, по двенадцати для каждой партии. Правда, эти пропорции были превзойдены уже с первых праздников Революции: пели под открытым небом, хоры были усилены, смычковые инструменты заменены духовыми, более звучными; но все это оставалось еще в нормальных условиях исполнения, и тогда например казалось, что достигли эффекта поразительной звучности, сгруппировав триста барабанов, покрывавших своим грохотом последние аккорды музыки. Что же будет теперь? Согласно „Деталям“, выработанным Исполнительной комиссией по народному образованию, каждая секция должна была выставить „для размещения на горе, воздвигнутой на поле Объединенная“ и для пения трех строф

Шенье на мотив „Марсельезы“ десять старцев, десять матерей, десять девушек, десять юношей и десять детей (мальчиков), в общем, для 48 секций, 2400 человек; наконец, как в „Деталях“, так и в самом тексте стихов указывалось, что припев на мотив „Марсельезы“ должен петь весь народ. Но ведь это значило увеличить число исполнителей до бесконечности! Что получится из подобной бесподобной мощи? Никто не мог сказать заранее. Но самое главное, как сделать, чтобы обучить народ тому, что он должен петь? Еще можно как-нибудь справиться с хором на Марсовом поле, мотив которого знаком всем. Однако и здесь предстояла немалая трудность: заставить разучить к нему новые слова, — еще если бы все исполнители умели читать!.. Но и этого оказалось мало: теперь приходилось еще сочинять для этого народа новую песню и выучить его петь и ее. Это было самое трудное, и легко поверить, что понадобилось приказание Робеспьера, чтобы музыканты Национального института решились взяться за дело.

К сказочной, поистине, быстроте, с какой был выполнен этот приказ, мне думается, следует отнестись с некоторой осторожностью: если поверить главным рассказчикам, то окажется, что Комитет общественного спасения одобрил стихотворение Дезорга в заседании 17-го прериаля вечером и отослал его в институт с приказом положить на музыку, и эта музыка была сочинена, награвирована и сдана для разучивания на следующий день, 18-го, в три часа!

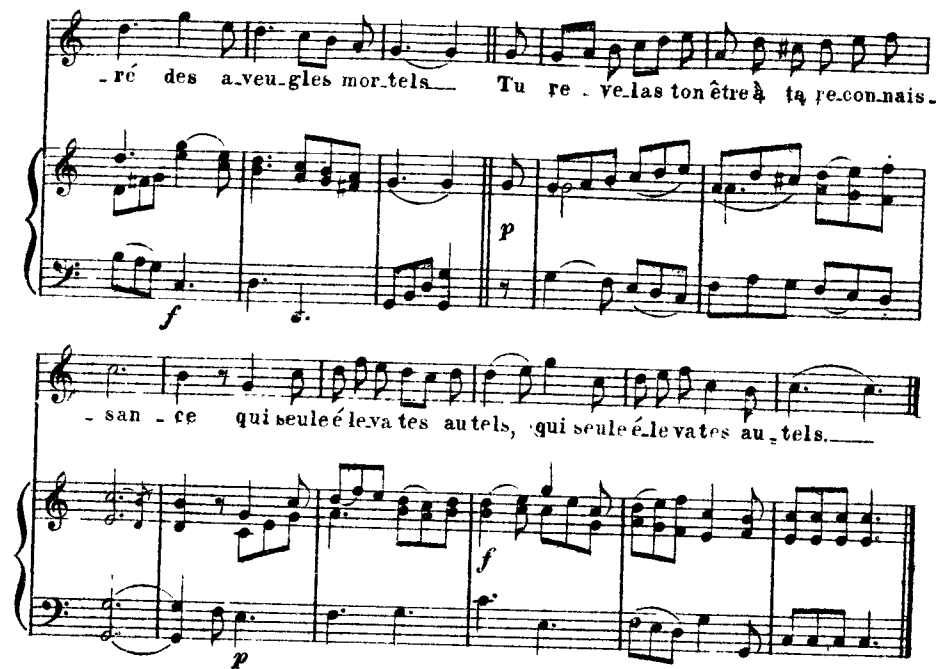
Верна ли эта фантастическая хронология или нет, факт во всяком случае тот, что „Гимн Верховному существу“ для малого хора был готов во-время, был исполнен согласно приказаниям и что это наспех написанное произведение стяжало Госсеку больше славы, чем обширные композиции, спокойно и зрело обдуманые и выполненные.

19 Госсек. „Гимн Верховному существу“ (Клавираусцуг)

Larghetto

Текст Дезорга

Père de l'univers, — su-prême intel-li-gen-ce, bien-fai-teur i-gno-



(Отец вселенной, верховная мудрость, благодетель, невидимый слепым омерт-
вым, ты открыл свою сущность благодарным, воздвигающим тебе алтари...)

Это песнь очень простой, очень мелодичной формы, с ясными контурами, скорее хорал, чем национальный гимн: ритм непринужденный, и, за исключением темпа, — внушительное *largetto*, — весь-ма напоминающий водевильную манеру. Но Госсек вынужден был сделать свое искусство доступным народу, и ему, действительно, удалось создать песнь, способную проникнуть в народные массы. Ни одно из его произведений не удостоилось равной известности. Когда он состарился, долго спустя после Революции, его друзья часто пели ему эту песнь, вызывая перед ним воспоминания о минувших боях, о времени, когда он стоял во главе музыкальной республики.

Но вот, среди всех этих перипетий, подошел канун праздника. С этого момента документы имеются в изобилии: история французской музыки не может претендовать на более полные сведения, чем те, какими она располагает о трех днях — 18, 19 и 20 го прериаля II года.

Во-первых, музыканты, усердие которых временно как будто охладилось, пожелали выразить, в фразах, какие умели составлять в те времена, свою преданность делу народного искусства. Вот их письмо, по единогласному постановлению, подписанное самыми выдающимися из них и отосланное в Комитет общественного спасения:

Представители народа.

Национальный Конвент, декретировав устройство праздника, достойных ве-
личия народа, призвал все искусства содействовать их пышности.

Музыка играет слишком активную роль в праздновании этих торжеств, при-
няв им определенный характер, чтобы Национальный институт не смог проник-
нуться сознанием высоких функций, выпавших на его долю.

Он имеет в виду не только блеск и пышность, которые искусство музыки
должно внести в эти празднества, не только музыкантов-учеников, которых он
должен формировать для всех местностей Республики; есть функция еще более
почетная, и он всецело посвящает себя ей: это сделать достойным народа пение
избранных гимнов, освященных исполнением на общественных празднествах.

Пустота, оставшаяся после уничтожения обрядностей фанатизма, должна быть
заполнена песнями свободы, и народ должен своими голосами придать еще боль-
шую величавость празднествам, посвященным добродетелям, почитаемым Респуб-
ликой.

Будут сочинены простые песни, члены Института отправятся во все секции,
в начальные училища; народ, и наиболее интересная часть его, надежда Отечества,
разучат там гимны, которые будут исполняться на праздниках.

Тогда свободный французский народ докажет поработленным народам Гер-
мании и Италии, что и он обладает гением этого искусства, но посвящает
его лишь на то, чтобы воспевать свободу.

В Школе Марса Институт обучит юных патриотов воинственным песням:
восторженный энтузиазм свободы, любовь к равенству и строгий характер чистого
республиканства вдохновятся новой силой.

Пусть трепещут деспоты! Уже не раз, в боях, француз удваивал свою отвагу
национальным гимном, а народными песнями поддерживалось мужество, сломившее
трон тирана.

Звуки свободы всегда несутся впереди ее знамен.

От имени Национального института музыки:

Лесюер, композитор; Мегюль, композитор; Госсек, композитор; Далеирак, композитор; Саррет; Катель, композитор; П. Род, скрипка; Девьенн, композитор; Герман, клавишин; Лефевр, кларнет; Ози, фагот; Вени, секретарь; Бух, валторна, Саллантен, гобой; Л. Жаден, композитор; Матье, серпент; Гюго, флейта; Левассер, виолончель; Ф. Дювернуа, валторна, Блазиус, скрипка.

Потом надо было собрать народ, чтобы обучить его пению.
Уже на 18-е музыканты Института созвали для этого школьников.

НАЦИОНАЛЬНАЯ ГВАРДИЯ.

ПАРИЖСКАЯ КОММУНА.

Хор музыкантов.

18-го прериаля 1794 г.

Второй год Французской Республики.

Национальный Институт гражданскому Комитету сек-
ции Лепелетье.

Граждане,

Мы приглашаем вас прислать начальные школы вашей секции в школу Ин-
ститута, улица Жозеф, секция Брута, сегодня в три часа дня, для разучивания
гимна, предназначенного Комитетом общественного спасения к исполнению на
празднестве в честь Верховного существа.

Привет и братство,

Саррет.

Но лучше всего то, что произошло вечером 19-го. Величайшие артисты Франции, знаменитейшие композиторы, которыми теперь гордится история музыки, вмешались в гущу парижского народа, отправились к нему и сами учили его песням, в которых наизусть в унисон зазвучали голоса и сердца. Народ этот был приглашен собраться в районных зданиях всех секций. В каждой предварительно был произведен выбор среди самых красивых голосов в районе для составления хоров матерей, девушек, старцев, воинов и подростков, — 50 певцов на секцию, умноженные на 48, составили в общей сложности ансамбль в 2400 голосов. Но надо было обучить не только их — ведь рефрены должен был подхватывать весь народ, да и самый „Гимн Верховному существу“ должен был петь он же! Здесь вполне уместно вспомнить слова Берлиоза и повторить вместе с ним: „все, что имело голос, сердце и кровь в жилах“, собралось вечером 19-го прерияла в секциях Парижа, чтобы учиться там петь под руководством музыкантов Национального института.

Последние же были командированы на места „депутатским письмом“ (печатный бланк с пробелами для заполнения фамилией; я привожу для примера секцию, в которой подвизались знаменитейшие из композиторов, принимавших участие в этих трудах); текст его гласит следующее:

Свобода.

Равенство.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ МУЗЫКИ.

19-го прерияла II года Республики, единой и нераздельной

Гражданин президент,

Национальный Институт командирует в Тюильерийскую секцию двух своих членов, граждан Мегюля и Гутмана, для обучения народа пению Гимна, одобренного Комитетом общественного спасения 17-го прерияла к исполнению на празднестве в честь Верховного существа.

Привет и братство,
от имени Института,
Вени, секретарь.

На обороте: ученик Блен.

Так они разошлись по всему Парижу: одновременно с Мегюлем в Тюильерийской секции, можно было видеть Кателя в секции Марата, Девьена — в секции Вильгельма Телля, Далеярака — в секции Ломбардцев, Крейдера — в секции Пик, Роде, Лефевра, Жадена, Ригеля, обоих Дювернуа, обоих Блазиусов, Гебауера, Саллантена, композиторов, виртуозов, простых преподавателей, разбредшихся от Попенкура до Гро-Кайу, от Обсерватории до Северного предместья. Рассказы, неподтверждаемые документами (впрочем, не полными), но с которыми можно все-таки до известной степени считаться, прибавляют к этим именам — Керубини и Лесюера. Да и почему бы не выступили и они? Можно ли допустить, чтобы в этот вечер хоть один музыкант усидел дома и что нужно было прибегать к принуждению для того, чтобы, в общем увлечении, все, хо-

тя бы ради развлечения, поспешили внести свою долю участия в приготовлениях к этому гигантскому музыкальному митингу? Что касается Госсекса, то в мандатах о нем не упоминается, по той простой причине, что, в качестве главнокомандующего армией, он не должен был заниматься обучением какой-нибудь отдельной единицы; но можно ли сомневаться, что он весь вечер перебегал из секции в секцию, чтобы воодушевлять всех своим присутствием и советами и чтобы самому быть в курсе операций, которыми он должен был командовать завтра?

Учителей, в количестве одного или двух, иногда трех, сопровождало столько же учеников; в числе последних упоминаются несколько молодых девушек: гражданка Леблан, гражданка Денвилль, Лоббе младшая, Августина, Елизавета и другие. Имена учеников вписаны на обороте мандатов. Они являлись в секции с инструментами, скрипкой, кларнетом или валторной, чтобы давать тон; а иногда те, что обладали голосом, громко запевали новую песнь или знакомый рефрен; народ внимательно слушал, потом, по жесту руководителя, с усердием повторял выслушанный мотив.

И повсюду эти собрания отличались большой сердечностью и взаимным доброжелательством и старанием; об этом свидетельствуют „лестные отзывы секций о гражданском рвении артистов-музыкантов“, хранящиеся в национальных архивах, где мы и нашли все эти документы. Вот несколько выдержек, — приводим их во всей их наивности, подчас даже грамматической неправильности.

Общее собрание секции Шалье, удовлетворенное исполнением различных музыкальных пьес в честь Верховного существа, единогласно постановили занести почетный отзыв в своем протоколе и братский поцелуй президента гражданину Брауну, преподавателю, и его ученикам, гражданке Бельмон и Брауну.

Граждане Солер и Домник, командированные Национальным институтом музыки в секцию Нераздельности, присоединились к юным гражданам и гражданкам, чтобы обучить их надлежащему и необходимому ансамблю для достойного исполнения гимна, одобренного Комитетом общественного спасения, и после этого опыта они вернулись с юными гражданами и гражданками петь хором этот священный гимн в общем собрании, которое присоединилось к ним.

Общее собрание воздает честь рвению наших братьев артистов.

В секции Тюильери, куда был командирован Мегюль, сохранилось меньше подробностей о чисто музыкальных действиях, но отчет ее зато доставляет точные сведения о характере документов, с какими являлись музыканты Института.

Принято в общем собрании секции Тюильери: экземпляры гимна гражданина Дезорга, музыка Госсекса; экземпляры гимна гражданина Шенье на мотив „Марсельезы“ и несколько экземпляров новой инструкции об изменениях в празднике Вечному. Все передано от имени Комитета общественного спасения гражданами Мегюлем и Гутманом, из Национального института музыки.

Другие протоколы присоединяют к перечисленным документам еще и „Детали церемоний“.

Приведем еще несколько выдержек, останавливаясь преимущественно на особенностях, позволяющих воссоздать отдельные черточки переживаемого момента:

Гражданин Гардуен, в сопровождении ученика, гражданина Летонне, явился от имени Национального института музыки и предложил обучить граждан и гражданок гимну, который должен быть исполнен на завтрашнем празднике. Предложение его принимается собранием, которое постановляет, что желающие обучиться граждане и гражданки удалятся в зал богословия (секция французского Пантеона).

Граждане Лефевр, Шелар и Феликс... явились на общее собрание секций, где несколько раз пропели и заставили пропеть эти возвышенные республиканские гимны, дабы граждане и гражданки могли заучить их мелодию (секция Пуассоньер).

Собрание постановляет, что оно единодушно аплодировало гимнам, исполненным в честь Верховного существа нашими братьями, музыкантами Национального института, и вносит в свой протокол почетный отзыв, восхваляя равным образом их усердие (секция Рынков, музыканты Род и Лефевр).

Собрание постановило занести в протокол почетный отзыв об усердии гражданина Дюре и о братском внимании граждан из Национального института (секция Фонтен де Гренель).

...Удостоверяет, что ученик Лебрён и профессор Бриель явились на площадь Жеммап в шесть часов пополудни, в час, назначенный собранием секции (секция Обсерватории).

...И что гражданин Дювернуа обучал явившихся на собрание граждан в течение двух часов (секция Единства).

Получено в общем собрании секции Попенкур двадцать семь гимнов Верховному существу Т. Дезорга, музыка Госсекса, и шесть строф на мотив „Марсельезы“ сочинения Мари-Жозефа Шенье, депутата Конвента. Каковые были переданы в бюро, а затем пелись, под аккомпанемент скрипки, гражданином Левассёром с семи часов до десяти часов вечера.

До десяти часов! А в пять часов утра барабаны уже били сбор по всему Парижу! Правильно говорят, что во время Революции совсем не спали!

И действительно, 20-го прериаля в назначенный час весь народ в праздничных одеждах был на местах.

Даже ночь не остановила этой лихорадочной деятельности по музыкальной подготовке. В заседании 19-го прериаля Комитет общественного спасения постановил:

Наборщики и печатники, работающие для Национального Института музыки, в случае надобности, будут продолжать работы для национального праздника и в течение ночи.

4

Наконец, занялся и день: 8-е июня, весенний, солнечный, радостный, чудесный день.

Ни один праздник не возбуждал такого радостного ожидания. „Море цветов (буквально,—выражение не преувеличено, говорит Мишле) затопило Париж: за двадцать лье в окружности свезли розы и всякие цветы для украшения домов и жителей города с семисоттысячным населением“. Накануне все дома, богатые и бедные, были одинаково убраны ветвями, цветами и трехцветными флагами.

¹ В подлиннике в этом месте зачеркнуто слово „девять“ и надписано: „десять“.
Прим. авт.

Когда барабаны пробили сбор по всем кварталам,—Давид называл это: „сменить покой сна волшебным пробуждением“,—на всех церквях взапуски зазвонили колокола, оглашая Париж симфонией, которую Виктор Гюго так любил слушать с высоты башен Нотр-Дам. В восемь часов грохнула пушка: это был сигнал к началу; граждане, собравшиеся по отдельности в сорока восьми секциях, выстроились в сорок восемь кортежей и направились к месту сбора, Тюильерийскому саду. Всюду царил веселье. „В радости, сиявшей во всех глазах, было какое-то религиозное спокойствие. Женщины не помнили себя от восхищения“. Так говорит очевидец (Тиссо), вспоминая через сорок с лишним лет впечатления незабываемого дня.

Однако не было ли в этой народной радости некоторой натянутости, слишком большой упорядоченности? Дух, проникающий организацию праздника Верховному существу, невольно наводит на эту мысль. Парижский народ является на этом празднике словно вымуштрованным по-военному. Наряду с „Планом“ Давида, при всех недостатках его декламаторского стиля, набросавшего главные очертания грандиознейшей картины, „Детали церемоний“ и „Особая инструкция комиссарам“, продававшиеся на улицах, предусматривали все до мельчайшей подробности, не оставляя ничего для непосредственной инициативы. Они предвидят все; это настоящие маневренные приказы. Даже и стиль их таков: читая эти искусно составленные сжатые и одновременно точные и полные подробные программы, невольно начинаешь подозревать, не принимал ли участие в их редактировании, келейно, друг Робеспьера — Бонапарт.

Весь сад был занят народом,—по крайней мере, народом, обращенным в войско, потому что „Инструкция комиссарам“ категорически рекомендовала „гражданам и гражданкам, пришедшим не со своими секциями“—„воздержаться от входа в Национальный сад, дабы не нарушить порядка; который так необходимо соблюдать на национальных праздниках“. Секции построились в две колонны по шести человек в ряд, мужчины с одной стороны, женщины с другой, в центре, по восьми в ряд, шел батальон юношей со знаменем и флажками. По прибытии в сад, комиссары отводили каждую группу на ее место, обозначенное флажками. Комиссары эти были „граждане артисты“—в числе двадцати семи, и, кроме того, к ним присоединились пятьдесят якобинцев, из членов „Материнского общества“. Одной из их функций было „приглашать граждан и гражданок соблюдать порядок и спокойствие, каковые одни могут придать празднику подобающий ему характер величавости“. Кроме того, им было поручено раздавать мужчинам дубовые ветки, девушкам—корзины с цветами, а всем грамотным и могущим петь мотив „Марсельезы“—стихи Шенье.

Главная масса народа заняла обе стороны аллеи, а на площадке, вокруг бассейна, разделившись на группы матерей, девушек, старцев, юношей и детей, расположились 2400 делегатов секций. С последними мы уже знакомы: это им накануне преподаватели Консерватории расточали свои музыкальные указания. Комиссары раздают всем стихи, цветы, дубовые ветки; даже в Конвенте каж-

дый представитель получает пучок колосьев, цветы и плоды; не забыты и стихи, потому что в концерте должны принять участие все. Ведь подтягивают же в соборах каноники, аббаты и викарии совершающему богослужение епископу. А разве члены Конвента, декретировав культ Верховного существа, не являются сегодня его служителями, во главе с Робеспьером в качестве верховного жреца?

Посреди бассейна была поставлена сделанная по эскизу Давида статуя Мудрости, закрытая пока футляром с изображенным на нем чудовищем, Атеизмом.¹ Украшенные цветочными гирляндами и зеленью портики возвышались у всех входов в сад; всюду пестрели надписи „утешительные для народа, грозные для деспотов“. Обширный амфитеатр, поддерживаемый колоннадой с двойным полу-круглым спуском, примыкал к центральному павильону дворца.

Пока все размещались и заканчивались последние приготовления, Робеспьер завтракал в одном из внутренних покоев Тюильерского дворца, у присяжного судьи революционного трибунала, Виллата. Из окна он смотрел на развертывавшуюся у его ног великолепную картину. Весь охваченный волнением, он изредка выражал в кратких восклицаниях свою всем известную чувствительность: „Вот интереснейшая часть человечества!.. О, природа, как велико и чудесно твое могущество! Как должны поблестеть тираны при мысли об этом празднике!“ Потом—умолкал. Одет он был в свой знаменитый васильково-синий камзол и нанковые панталоны; опоясан шарфом, и с трехцветным плюмажем на шляпе. Элеонора Дюпле поднесла ему роскошный букет, который видели в его руках утром; но когда его позвали занять свое место во главе Конвента, то, второпях, он позабыл его у Виллата.

Пробило двенадцать часов, Конвент появился на балконе Тюильери и, перейдя на эстраду, разместился там. В первый раз парижский народ увидел представителей страны в официальном одеянии: за три дня до этого, по предложению Барера, было постановлено, в ожидании доклада, который должен был представить Давид о национальном костюме, чтобы члены Конвента оделись на праздник 20-го прериаля в одежду народных представителей, установленную для их выступлений в армиях и департаментах, но они не были обязаны надевать парадную форму и явились без сабель, „лишних при исполнении не-военных обязанностей“. Трехцветный пояс и круглая шляпа с тремя перьями национальных цветов—длинные всех красное—были в этот день их единственными отличительными признаками.

Национальный институт, шествуя впереди Конвента, под звуки „блестящей музыки“, расположился на правом спуске амфитеатра, заняв его весь; на левом поместился хор певиц, в белых платьях, с венками на головах и с трехцветными лентами; „это расположение представляло дивную картину“.

Музыка умолкла, и Робеспьер начал свою речь.

Когда оратор остановился, народ запел „Гимн Верховному существу“.

Сначала оркестр поиграл, в виде ригурнеля, шестнадцать тактов гимна, „в медленном темпе, очень мягко и религиозно“; потом певицы запели в унисон строфу „Отец вселенной“; наконец народ, внимательно следивший за сигналом вчерашних учителей, присоединил тысячи своих голосов к хору музыкантов, поддерживавших его напев своими аккордами. „Этим единодушным и гармоническим концертом они прославляли бога, разлившего порядок и гармонию во вселенной“ (Бонтан и Барри). „Гимны, проникнутые необычайно торжественным и религиозным настроением и повторенные затем всем народом, казались песнями, исходившими из всех сердец и возносившимися к небу на крыльях пламенной надежды“ (Тиссо). Волнующая минута, когда душа целого народа излилась в коллективном и всеобщем пении!

Когда замерли последние звуки, Робеспьер сошел к символическому монументу, взял горящий факел и поджег черные покровы, брошенные на Атеизм: чудовище из размазанного картона вспыхнуло, и вскоре, среди языков пламени и взрывов петард, перед взорами всех предстала Мудрость¹—ослепительной болезнью, говорили одни,—несколько почерневшая от дыма, инсинуировали злые языки. Потом Робеспьер снова поднялся на трибуну и произнес вторую часть своей речи: „Оно вернулось в небытие, это чудовище, которого злой дух королей изрыгнул на Францию, и т. д.“; музыканты ответили ему новыми гимнами.

По окончании этого пролога кортеж построился под бой барабанов и двинулся от Тюильери к Марсову полю. Шествие было организовано с изумительнейшей стройностью и симметричностью. Повсюду гремела музыка. Впереди звучали кавалерийские фанфары; сто барабанщиков, учеников Музыкального института, шли впереди двадцати четырех головных секций. Посреди их играл оркестр, готовый к отправке в северную армию; три недели спустя он уже играл „Марсельезу“ под Флерюсом. Посреди двадцати четырех последних секций, также предшествуемых сотней барабанщиков, подвигалась колесница со слепыми детьми, певшими гимн божеству, сочинения гражданина Брюни. Эта двойная волна народа, разделенная на две части представителями национальной власти, в свою очередь разделялась на две параллельных колонны: правая состояла из отцов, которые вели своих сыновей, вооруженных шпагой и державших дубовые ветки—символы силы и свободы; в левой шли матери, с букетами роз, „символом грации“, сопровождаемые дочерьми, „которые могут покинуть их лишь для того, чтобы перейти в объятия супругов“; дочери несли корзины с цветами, символом юности. В центре каждой секции выступал построившийся в карре батальон „отроков“ с ружьями.

Среди этой народной массы шествовал Конвент с Робеспьером во главе. Перед ним шла группа из ста пятнадцати членов и ше-

¹ На изображении Атеизма была сделана надпись: „единственная надежда иностранцев“.

¹ „Мудрость, указывающая перстом местопребывание Верховного существа“, сказано в газетном отчете.

стисот учеников Музыкального института, играя марши. В центре Конвента, на античной формы колеснице, задрапированной красным и влекомой восемью быками с позолоченными рогами, торжественно красовались (наивная символика, вполне в духе того времени) предметы, необходимые для питания тела и духа: соха со снопом ржи и печатный станок под тенью дуба; последний, водруженный возле Свободы, „указывал, что искусства процветают лишь под ее кровом“. Колесница была так велика, что когда ее хотели поставить в склад, отведенный в Меню-Плезир для хранения аксесуаров национальных праздников, то она не могла пройти ни в одни ворота, и пришлось несколько дней оставить ее наружи, пока в стене не проделали достаточных размеров брешь. Совсем Троянский конь!

Огромная процессия в этом образцовом порядке дефилировала от Тюильери к Марсову полю, по Эспланаде, дефилировала мимо Военной школы. Перед Домом инвалидов собрались престарелые герои. „Они встали при виде Конвента — рассказывает Буасси д'Англа — и, воздев к небу руки, поклялись умереть за свободу, если понадобится их поддержка. Какое-то религиозное чувство заставило народных представителей остановиться перед этими старцами, которые почти все носили на себе следы почетных ран, как бы для того, чтобы принять их клятвы, и главное, чтобы почтить их старость. Шедшая впереди нас музыка заиграла военные песни, и мне показалось, что глаза этих храбрецов засверкали новым огнем, когда воздух загремел от звуков, напоминавших им их былую славу“. — И в этой-то части праздника случилось, — политика все же стояла на первом плане, — что Робеспьер услышал полные ненависти слова и на мгновение оказался изолированным, отделенным от своих товарищей по Конвенту: пропустив его вперед, они отстали, желая подчеркнуть, что они не с ним — что он один.

Марсово поле представляло еще незнакомый парижанам вид. На месте, которое алтарь Отечества занимал с 14 июля 1790 г., возвышалась гора; на крутых склонах ее могло поместиться несколько тысяч человек, и были живописно разбросаны скалы, гроты, деревья, кустарники. Эта гора и являлась алтарем: на склонах ее курился ладан, взвиваясь к небу длинными клубами. Конвент поднялся на вершину. Непосредственно под ним разместился огромный хор музыкантов, состоящий из хоров всех театров и компактной массы духовых инструментов. По склонам расположились две тысячи четыреста певцов, присланных секциями; мужчины — старцы и мальчики — направо; женщины — девушки и матери — налево. Выстроившиеся в каре батальоны юношей окружили подножие горы; двойная колонна народа разлилась по Марсову полю — мужчины стали по одну сторону, женщины по другую. Таким образом, весь народ Парижа превратился в громадный хор, расположенный так, что различные голоса могли отвечать друг другу с такой же стройностью, как на самой лучшей оперной сцене. Впереди горы высились колонна; на вершину ее поднялись трубачи, которые должны были подавать сигнал народу для пения рефрена. С вершины горы также подавались сигналы трехцветным флагом, под руководством Саррета.

Когда все расположились на своих местах и музыка доиграла последние такты, сопровождавшие последние эволюции кортежа, Госсек взмахнул своим комендантским жезлом, и оркестр исполнил, согласно инструкциям „Деталей церемоний“, „Гимн божеству“; без него, конечно, нельзя было обойтись в такую минуту. Что же это был за гимн? Нам уже известно, что это был не тот гармоничный и величавый „Гимн Верховному существу“, который престарелый маэстро начертил искусной рукой и в который вложил всю свою душу. Некоторые свидетели, не зная об инциденте, так не кстати помешавшем его исполнению, и думая, что это программа и в этом пункте выполняется так же точно, как в остальных, полагали, что слышали именно его; но мы знаем, что они ошиблись. Однако из их рассказов вытекает, что было исполнено нечто аналогичное по характеру — в этом все согласны. Судя по некоторым показаниям, можно бы подумать, что на Марсовом поле был повторен „Гимн Верховному существу“, исполнявшийся в Тюильери („малый хор“ Дезорга и Госсека, где голоса народа чередуются с оркестром), и возможность этого не исключена. Но есть одно показание, заслуживающее особого внимания; это показание Тиссо. Говоря в своей „Полной истории Французской революции“ о песнях, „посвященных церемонии“ и „повторенных с новыми восторгами“ на Марсовом поле, он дает следующую точную подробность:

„Та, что начинается стихом:

Dieu du peuple et des rois, des cités, des campagnes.

вызвала какое то внутреннее содрогание, религиозный экстаз, которых я не могу выразить, хотя и испытал это чувство сам, среди пятисот тысяч свидетелей, охваченных таким же волнением“.

Этот гимн — „Песнь 14-го июля“, и она тоже, по-своему, есть „Гимн Верховному существу“:

*Dieu du peuple et des rois, des cités, des campagnes,
De Luther, de Calvin, des enfants d'Israël,
Toi que le Guèbre adore au pied de ses montagnes
En invoquant l'astre du ciel,
Ici sont rassemblés sous ton regard immense
De l'empire français les fils et les soutiens...¹*

Не эта ли песнь, за отменой той, что была сочинена специально, лучше всего выражала господствующую идею? И не в совершенстве ли сливалась с этой идеей ее музыка, прекраснейшая из всех произведений, внушенных Революцией, за исключением военных песен? Естественно, что музыканты Института, ввиду невозможности исполнить грандиозный „Гимн Верховному существу“, в последнюю минуту заменили его ранее написанной песнью, во всех отношениях достойною занять его место.

Церемония была посвящена исключительно музыке. Действительно, какое слово могло бы быть услышано после всего этого гармоничного грома голосов и инструментов? За „Гимном Верхов-

¹ Перевод см. на стр. 39.

ному существу“ последовала симфония, автор ее не указан, но, вероятно, это была одна из военных симфоний, написанных Госсеком для национальных праздников, может быть, даже первая из них, на благословение знамен в 1789 г.

Между тем приближался момент, когда главная роль в концерте должна была перейти к народу. Отметим, что речь здесь шла не о простом музыкальном эффекте. Нет, идея, положенная в основу этого исполнения, была гораздо возвышеннее. Место и час были те же, что четыре года тому назад, когда произносилась торжественная клятва Федерации. Но в июле 1790 г от имени всех говорил только один голос, а народ, не слышавший его, ограничился тем, что, по доверию, отвечал ему смуглыми одобрениями.

На этот раз клятва была произнесена фактически всеми. Припев Шенье, положенный на мелодию такой мощной коллективной экспрессии: „Aux armes, citoyens!“ в действительности не что иное, как формула клятвы:

Avant de déposer nos glaives triomphants
Jurons d'anéantir le crime et les tyrans ¹

С высоты своего наблюдательного пункта трубачи дают первый сигнал. Оркестр сыграл прелюдию, и Госсек подал знак вступления. Чрезвычайно практичный Давид в своей программе говорил: „Старцы, дети, матери семейств и молодые девушки, стоящие на горе, руководствуются в пении каждой строфы исполнением хора музыкантов“. Мужские голоса стариков и подростков слились с голосами профессиональных хористов, и эта огромная масса певцов, поддержанная оркестром необычайной мощности, звуками своими заполнила до краев все поле. Они спели первую строфу и припев.

В эту минуту снова загрела труба: Госсек обернулся к народу, раскинутому у его ног, и, повинаясь широкому жесту, подхваченному его помощниками, все мужчины, занимавшие правую часть Марсова поля, сто тысяч голосов, в унисон повторили величественную клятву.

Вторую строфу пропела другая часть горы, матери и девушки; и точно так же припев был повторен женщинами из народа, занимавшими всю левую половину Марсова поля.

В третьей строфе загрела вся гора: музыканты, хористы, старцы, юноши, матери, девушки и даже Конвент — все слили свои голоса в грандиозном и братском созвучии.

На этот раз сигнал был дан пушкой; и в то время как на горе все пришло в движение, девушки бросали цветы, солдаты потрясали оружием, а старцы отечески их благословляли, — весь народ, заполнявший огромную площадь Марсова поля, мужские и женские голоса, хор целого Парижа, в последний раз повторил национальную мелодию. ²

¹ Прежде чем положить наши торжествующие мечи, поклоняемся уничтожить преступление и тиранов

² Вечером того же дня в театре Сите Варьете была поставлена Патриотическая сцена гражданина Кювелье с музыкой гражданина Ван дер-Брока, валтор-

Скажут: воодушевление по заказу, раз все заранее регламентировано с такой мелочной предусмотрительностью! Может быть; но в то же время изумительное, бесподобное зрелище колоссального величия, и уже само по себе оно неминуемо должно было глубоко запечатлеть это воодушевление в народных душах, даже если бы на помощь ему и не явилось в избытке непосредственное чувство.

Что касается музыки, то 20-го прериаля II года был ее героический день, памятная дата в ее истории. Судьбе было неужодно, чтобы она пережила политический режим, давший ей случай появиться в таком великолепии, но, во всяком случае, она оставила прочные и более глубокие, чем многие думали, следы, благотворные воспоминания и оказала плодотворное влияние, показав, чего может достигнуть соединение двух таких непреодолимых сил, как народ и искусство.

ниста оперы“. Первый номер пьесы — речитатив и ария командира национальной гвардии, сообщающего зрителям о том, что он в равной степени ненавидит и попов, и атеистов.

РЕСПУБЛИКАНСКОЕ ИСКУССТВО ВО II ГОДУ. ПОХОДНАЯ ПЕСНЬ

1

Революция, разрушая, почитала своим долгом — и в этом ее слава — немедленно и воссоздавать. Когда Комитет общественного спасения, революционным образом захватив в свои руки управление Францией, задался целью спасти ее от анархии, он имел в виду не только сокрушение внутренних и внешних врагов: он желал, чтобы установление республиканского режима послужило толчком к немедленному возрождению наук и искусств. Все великие умы времен Революции были постоянно озабочены тем, чтобы не прослыть варварами. Дантон говорил: „Мы основали отнюдь не вестготскую республику; устроив ее на прочных началах, мы должны будем заняться ее украшением“. Комитет общественного спасения и приложил к этому все старания. Может быть, он создавал себе иллюзию, рассматривая искусства как средство управлять людьми: но его попытки создать республиканское искусство, хотя и преждевременные, чрезвычайно интересны и похвальны.

Декрет 18-го флореаля о национальных празднествах и устройство праздника в честь Верховного существа были не единичными попытками: обе идеи эти были связаны с целой совокупностью художественных планов, намеченных к осуществлению в этот же период. В течение месяца флореаля II года, когда Робеспьер разрабатывал свою речь о празднествах, протоколы Комитета общественного спасения пестрят постановлениями, касающимися этого художественного устройства Франции. Вот самые характерные из них.

5-го флореаля Комитет объявляет конкурс между художниками Республики на воспроизведение в мраморе или в бронзе монументов, фигурировавших в макетах, по рисункам Давида, на празднике 10-го августа 1793 г. Монументы эти следующие: „Возрожденная природа“, на Бастильской площади; Триумфальная арка 6-го октября, на Итальянском бульваре; статуя Свободы на площади Революции; группа „Французский народ, поражающий федерализм“, на Эспланаде инвалидов.

Того же числа: Комитет приглашает художников Республики принять участие в конкурсе по перестройке в „Крытую арену“ помещения Оперного театра (Порт-Сен-Мартен). Эта арена предназначена для устройства национальных празднеств в зимнее время;

триумфы Республики будут прославляться там гражданскими и военными гимнами и песнями. Проекты будут выставлены в Лувре, в зале Лакоона.

Опять того же числа: Художники Республики приглашаются изобразить на полотне различные эпохи Французской революции по своему выбору. — Объявляется конкурс на сооружение в Пантеоне колонны в честь воинов, павших за Отечество. — Второй конкурс — на постановку бронзовой статуи Жан-Жака Руссо. — Мост Революции (недавно открытый мост Согласия) будет украшен статуями — Кони Марли будут поставлены у въезда на Елисейские поля. — Давиду поручается представить проект монументальной ограды для Тюильерийского дворца.

7-го флореаля Комитет рассматривает проект о реставрации памятников старины. — Он поручает Давиду заняться украшением Национального сада (Тюильери).

9-го флореаля: Давид уполномочен мобилизовать всех художников, необходимых для производства намеченных указанными проектами художественных работ.

12-го флореаля: Объявляется конкурс на постановку памятника на площади Побед. — В Конвенте будет помещена статуя Философии.

25-го флореаля: Указываются детали предположенных украшений Тюильери и Елисейских полей.

Того же числа: Комитет поручает Давиду представить проект „о способах улучшить теперешний национальный костюм и приспособить его к республиканским нравам и к характеру Революции“, Заботливость его распространялась решительно на все!..

27-го флореаля: „Комитет общественного спасения приглашает поэтов воспеть главнейшие события Французской революции; сочинить патристические гимны и стихотворения, республиканские драматические пьесы, описать геройские подвиги борцов за свободу, доблесть и преданность республиканцев и победы, одержанные французскими армиями“. Такой же призыв обращен и к историкам. На рассмотрение Конвента будут предложены: „характер национальной награды, которой будут почтены их труды, сроки и условия конкурсов“.

Не забыта и музыка:

4-го флореаля Комитет занимается делами Национального института музыки и постановляет возместить произведенные расходы „заведующему музыкой парижской национальной гвардии или его представителю“.

7-го флореаля: Постановлено произвести опись музыкальных инструментов, принадлежавших эмигрантам; эти инструменты будут свезены в Национальный институт.

28-го флореаля: Национальное здание, ранее именовавшееся „Les Menus“, отныне отводится в пользование Национального института музыки. — Место это и поныне занято Консерваторией.

Того же числа: Объявляется конкурс между музыкантами на сочинение гражданских песен, опер, военной музыки „и всего того в области их искусства, что наилучшим образом может вызвать в республиканцах самые дорогие чувства и воспоминания Революции“.

29-го флореаля: Для празднества в честь Барра и Виала, предположенного на 30-е прериаля, в Пантеон будет перенесен орган. — Так как на постановку большого инструмента времени слишком мало, то пока довольствуются органом английских бенедиктинцев с улицы Сен-Жак; после церемонии будет установлен орган якобинцев с улицы Доминик.

Внимание Комитета, в отношении музыки, распространяется даже на мельчайшие подробности. Он сам распоряжается отправкой в армии музыкантов из школы Саррета и Госсекса.

3-го флореаля: отряд музыкантов, находящийся в настоящее время при западной армии, безотлагательно отправится в северную армию; заведующий музыкой парижской национальной гвардии будет попрежнему сноситься с этим отрядом и пересылать ему необходимые предметы и музыкальные инструменты. — Того же числа: второй отряд музыкантов будет направлен в северную армию; заведующему музыкой парижской национальной гвардии поручается озаботиться этой отправкой. — 16-го образуется третий отряд музыкантов для северной армии.¹ Многие из входящих в его состав музыкантов перечисляются поименно, среди них Персюи, будущий директор оперы.

Эта необычайная, поразительная активность, если бы обстоятельства позволили осуществить все намеченные проекты, потребовала бы художественного усилия, представляющего нормальную продуктивность целого поколения; но она не пугала лиц, стоящих во главе правительства, так как они были убеждены, что для республиканской энергии ничего нет невозможного. И если можно, пожалуй, порадоваться, что большинство художественных проектов Комитета общественного спасения осталось неосуществленным (при спешности исполнения, они, разумеется, обманули бы возлагавшиеся на них ожидания), то во всяком случае нельзя не оценить идеи, или, если угодно, иллюзии, лежавшей в основе этой концепции: она была благородна и возвышенна.

¹ Более близкое представление о характере связи Национального института музыки и его руководителя с оркестрами на фронте дает следующий документ:

Гаага. 28-го вантоза III года Французской республики,
единой и неделимой.

Гражданин Гишар, капитан музыкантской команды северной армии, гражданину Госсексу, руководителю Национального института музыки. Париж.

Гражданин!

Вновь засвидетельствовать дружбу и уважение и тебе, — вот что поручили мне коллеги; прими уверения в этом от твоих детей, таков первый предмет моего письма; 2-е, просить тебя распорядиться об отправке нам маршей, церемониальных и походных, что есть более нового, а также новых патриотических песен и музыки для большого духового оркестра. Мы заверяем тебя, что твои произведения, будуще и прошлые, будут для нас всегда предметом особого уважения.

Я уверен, что ты ускоришь отправку просимого мною, мы же выкажем тебе нашу благодарность, исполняя твою музыку так, как она того заслуживает.

Привет и братство. Гишар.

При таком настроении Комитета неудивительно, что он пожелал взять на себя руководство в устройстве большого годового праздника, — 14-го июля.

И, так как торжество было преимущественно музыкальным, то в результате мы видим, что Карно, Сен-Жюст, Кутон и Барер (за отсутствием Робеспьера, в этот период временно отстранившегося от непосредственного участия в делах) преобразуются в профессоров музыки, высказываются о достоинстве музыкальных произведений и редактируют программы концертов. Хотя, начиная с этого момента, мы не намерены уже так подробно останавливаться на описании отдельных празднеств, как делали это до сих пор, но этот праздник представляет столько любопытных деталей и рисует нравы настолько характерные, что мы не можем не посвятить ему нескольких лишних строк.

14 июля 1794 г., впервые за пять лет, внутренний порядок, казалось, был восстановлен; военные успехи разнесли повсюду славу французского оружия. Следовательно, праздник, имевший в виду отнюдь не возбуждение страстей, должен был быть проникнут духом умиротворения и спокойствия. Для выражения этого чувства ничего нельзя было подыскать лучше музыки, самой по себе знаменующей гармонию. И потому Комитет общественного спасения решил, что вечером в Тюильерийском саду будет дан большой концерт. На этот раз не будет ни церемоний, ни речей: только музыка, „Народный концерт“.

Прежде всего, Комиссия по народному образованию представила доклад. „Праздник 14-го июля будет радостью для народа“. Днем — бесплатные представления во всех театрах; вечером — Национальный сад будет иллюминирован, Национальный институт даст там концерт, „составленный по преимуществу из возвышенных и известных пьес“. Доклад этот был одобрен и контрасигнирован Барером, Карно, Кутоном, Бильо-Вареном и Сен-Жюстом, и 15-го мессидора II года Комитет общественного спасения поручил Национальному институту музыки сформировать „многочисленный инструментальный оркестр и хор для народных концертов“. С этой целью он уполномочил его привлечь „музыкантов и певцов парижских театров, таланты коих он признает полезными для исполнения настоящего постановления“. Подписано: Барер, Карно, Приер, Сен-Жюст.

На следующий день, 16-го мессидора, Саррет и Госсек подтверждают получение приказа: „Мы будем всемерно содействовать тому, чтобы этот концерт оказался достойным великого народа“. Предусмотрительно, помня перипетии праздника в честь Верховного существа, они решили ничего не делать без предварительного формального одобрения. Поэтому 18-го мессидора, письмом, подписанным коллективно администрацией и жюри Национального института, они представили комитету проект следующей программы:

Увертюра из „Демофона“. — „Гимн Верховному существу“, для большого хора и полного оркестра. — Увертюра из „Ифигении“. — „Битва при Флерюсе“, Ле-

брёна. — „Походная песнь“, военный гимн. — Хор из „Эрнелинды“ (О, Марс!). — Последняя часть симфонии в ut, Гайдн. — „Марш Шатовье“, для большого хора. — „Марсельеза“, „Ça ira“, „Карманьола“, „Церемониальный марш“.

Предложения эти пришлись не совсем по вкусу комитету. Увертюра из „Ифигении“, без сомнения, вызывала воспоминания о суеверии и тиранах: ее вычеркнули властной рукой. Неужели же коллеги Робеспьера забыли, что Жан-Жак Руссо, их учитель, писал: „Зачем беспрестанно напоминать, что человек не может достигнуть совершенства? Что до меня, то я знаю три совершенные вещи: IV песнь „Энеиды“, колоннаду Лувра и увертюру из „Ифигении“. Но хорошо хоть то, что автор этого запрета имел в виду не Глюка, потому что на место „Ифигении“ вписал хор из „Армиды“: „Дерзкий враг нас оскорбил, в смертный бой с ним вступим смело“. Наконец, ниже, под симфонией Гайдна, та же рука прибавила: „Взятие Бастилии“, Дезожье. И исправленный таким образом проект был возвращен Саррету. Искусно и экономно скомбинированная программа оказалась совершенно нарушенной: пришлось делать вставки, прибавить несколько безобидных номеров; но так как теперь уже Комитет музыкального института ничего не решался брать на личную ответственность, то письмом от 23-го мессидора, подписанным Ф. Дювернуа, Сарретом, Мегюлем, Керубини и Госсекком, он предложил последнюю редакцию. На этот раз Комитет общественного спасения утвердил ее, и концерт состоялся по следующей программе:

Увертюра из „Демофона“. — „Гимн Верховному существу“. — „Битва при Флерюсе“. — „Церемониальный марш санкюлотов“. — „Клятва из Эрнелинды“. — Менуэт из симфонии в ut, Гайдн. — „Походная песнь“. — Финал симфонии в ut. — „Взятие Бастилии“, иеродрама, с добавлением хора из „Армиды“: „Дерзкий враг...“. — „Марсельеза“ — Хор Шатовье. — „Ça ira“, „Карманьола“, „Церемониальный марш армий Республики“.

Число исполнителей было доведено до пределов, никогда до того не виданных. На этот раз не были исключены и смычковые инструменты, и хорам было отведено большое место: 19-го мессидора Колло д'Эрбуа, Барер, Приер, Сен-Жюст и Бильо-Варен подписали приказ, уполномочивавший Музыкальный институт привлечь к своему составу 240 певцов и музыкантов, играющих на струнных инструментах, с платой по 15 ливров каждому.

Занятые важными политическими событиями момента, лишь немногие газеты поместили коротенькие отчеты об этом концерте. „Меркурий“ перечислил несколько заглавий; совершенно обойдя молчанием „Походную песнь“; он отметил огромный эффект, произведенный иеродрамой Дезожье, в которой „Те Деум“, в свое время исполнявшийся в Нотр-Дам, был заменен грозным финалом из „Армиды“; но в особенности распространился об исполнении „Марсельезы“, обновленной еще раз, хотя она уже и раньше столько раз видоизменялась:

Ничто не могло сравниться с потрясающим впечатлением и изумлением, когда после одной строфы этого гимна, спетой медлительно и вполголоса и сменившейся непродолжительной паузой, внезапно раздался стремительный звон на-

бата, послужившего 14 июля грозным предвестником падения тирании; этот звук, к которому изредка примешивался грохот барабанов и пушечных выстрелов, воспроизведенный инструментами, напомнил всем присутствовавшим первые моменты энергии, тревоги и волнения, подавшие сигнал к восстанию и свободе.

Впоследствии Кастиль-Блаз, привирающий с красочностью истого южанина, по-своему описал это колоссальное исполнение гимна Руже-де-Лилиа:¹

Последний куплет: „Amour sacré de la patrie!“ был спет медленно, выразительно, одними женщинами, а все слушатели преклонили колена и обнажили головы. После паузы, предшествующей хору: „Aux armes, citoyens!“ огромное окно большого павильона распахнулось, и три громадных колокола, подвешенных под ним, зазвонили набат, сто барабанов оглушительно зарокотали, а сто других забили атаку, поддержанные полком трубачей, расположенных на террасе у самой воды; двенадцать пушек и целая пехотная бригада открывают беглый огонь; адская пальба и непрерывный гром сливаются с хором: „Aux armes, cito, ens!“.

Но „Марсельеза“ не составляет всей программы: впервые на празднествах Революции, в этот музыкальный день 14 июля, музыка была допущена ради нее самой. Симфония Гайдна, увертюры и хоры Глюка, Фогеля, Филидора, все — произведения дореволюционные, представляли чистую музыку: принимая их, народный концерт широко раскрывал свои двери искусству для искусства.

Однако было бы несправедливо из-за этого отодвинуть на задний план национальную музыку, искусство столь юное, но уже проявившее такую стойкость и жизнеспособность. На самом деле этого и не случилось. Три произведения, помимо песен, достойным образом представили его на концерте, а то, что авторами их являются новые композиторы, доказывает, что пример, поданный пять лет тому назад Госсекком, нашел достойных подражателей. Действительно, начиная с этого дня, мы видим, что он уже не один заполняет репертуар национальных праздников, и молодые композиторы, призванные им под сень Национального института, помогают ему своим деятельным сотрудничеством.

Для концерта 26-го мессидора II года Госсек не сочинил никакого нового произведения. Но народ услышал его последнее творение, публичному исполнению которого помешали описанные нами в предыдущей главе обстоятельства: „Гимн Верховному существу“, для большого хора, в сокращенной двухстрочной аранжировке, на стихи Дезорга. Это было его первое исполнение и последнее: близилось 9-е термидора, а после Робеспьера нечего было и думать о том, чтобы с такой необыкновенной пышностью воспевать Верховное существо. Как бы то ни было, Госсек имел все же утешение услышать свое произведение в достойном исполнении, потому что в распоряжении его находилось огромное число исполнителей, и притом наилучших.

В порядке программы его сменил Катель, выступивший с новым произведением: „Битва при Флерюсе“, на стихи оды Лебрёна — солидная композиция, где ученик вдохновляется примером учителя,

¹ Вероятно, „Марсельеза“ исполнялась в обработке Госсека, сделанной им для инсценировки „Дароприношение свободе“. Ср. стр. 116.

преподанным в „Гимне природе“, написанном для 10 августа 1793 г., и благородным „Гимном Верховному существу“ в первоначальной его редакции. Следует отметить, что в этой кантате, состоящей из нескольких частей и где прежняя форма построфного пения заменена более симфоническим развитием, Каталь не увлекся, вопреки соблазну заглавия, описательной музыкой: он не пытается изображать фазы боя, и в его „Битве при Флерюсе“ мы не слышим ни подражаний пушечным выстрелам, ни трубных сигналов; мудрая умеренность, делающая ему честь.

Третье имя, которое надлежит отметить в приведенной выше программе, — Мегюль, в этот день впервые по-настоящему дебютировавший на народных празднествах в качестве композитора (его „Гимн Разуму“ — лишь опыт, внешне связанный с официальным торжеством). И, как пробный номер, он должен быть признан блестящим: произведение, с которым он выступил на народном концерте, занимает одно из первых мест в музыкальном наследии праздников Французской революции. Это „Походная песнь“.

3

„Походной песне“ выпала честь получить название второй „Марсельезы“. Титул не узурпированный: в этом великолепном произведении мы находим почти такое же пламенное вдохновение, как и то, что создало национальный гимн. В нем чувствуется почти та же непосредственность; оно так же верно отражает стремления породившего его времени, „Марсельеза“ тоже была походной песнью, песнью выступления на войну в первые ее дни; теперь прошло уже два года, и Шенье определяет дату своей новой поэмы, начиная ее прекрасным стихом:

La Victoire en chantant nous ouvre la barrière! ¹

Насколько хорошо мы осведомлены о всех обстоятельствах, сопровождавших сочинение песни Руже-де-Лилля, настолько же противоречивы имеющиеся сведения о происхождении гимна, явившегося результатом сотрудничества Мари-Жозефа Шенье и Мегюля. Притом же, сведения эти очень скудны, и, во всяком случае, нет ни одного, которое восходило бы ближе тридцати лет к эпохе его создания; вдобавок, противоречия между ними настолько велики, что приходилось например читать два совершенно разных рассказа одного и того же автора об одном и том же событии! По внимательном изучении всех этих рассказов, и оговариваясь, что невозможно с положительностью установить ни точную дату, ни обстоятельства, сопровождавшие сочинение „Походной песни“, я пришел к выводу, что наибольшее правдоподобие остается все-таки за версией, исходящей из того же источника, откуда вышло и самое произведение, именно: за версией Национального института музыки, где мы уже напали, в связи с праздником в честь Верховного су-

щества, на единственный след, держась которого и смогли узнать кое-какие интересные факты, подтверждаемые и другими источниками.

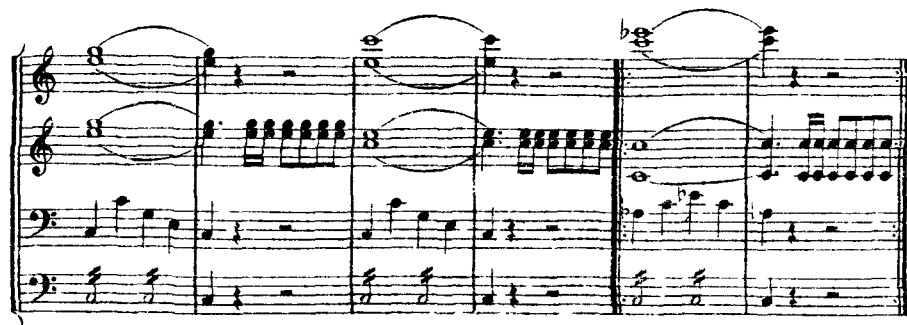
Согласно этой версии, Шенье, уже утративший способность к спокойной творческой работе вследствие инцидентов с „Тимолооном“ и „Гимном Верховному существу“, а после введения закона 22-го прериаля (закон о подозрительных) имевший положительные основания опасаться и за личную неприкосновенность, решил искать прибежища у своих друзей в Музыкальном институте, где Саррет, будто бы, келейно поселил его в комнате, обычно занимаемой Кателем. В этом добровольном заточении мысль его обратилась к братьям, сражавшимся за отечество и за славу, к тем, что уходили к границам, покидая родной очаг, семью, матерей, невест; он вспомнил также прекрасную тему, предложенную Давидом в заключительных строках его „Плана праздника в честь Верховного существа“, которую он сам уже пытался выразить в трех строфах, недостаточных для широты данного замысла (клятва сыновей вернуться лишь с победоносным оружием, очистив родную землю от тиранов, обещание дочерей выйти замуж лишь за верных слуг родины, гордость матерей своим потомством, мысли детей о дне, когда придется закрыть глаза любимым ближним, изъявление непреклонной воли народа сложить оружие лишь после уничтожения врагов Республики); под влиянием всего этого он отдался своему природному влечению поэта и написал пламенные строфы, представив слово поочередно представителям народа, матерям, старцам, женам и воинам. Саррет передал стихи Мегюлю. Некоторые рассказы, желая придать своему рассказу романтический оттенок, прибавляют такую подробность — вполне, впрочем, допустимую — что он передал их ему вечером, в зале, где обыкновенно собирались члены института, и что, прочитав их всего один раз, среди разговоров, Мегюль, опираясь на мраморный камин, сейчас же набросал на нотной бумаге родившийся в его душе мотив, обеспечивший бессмертие его гению.

Как бы то ни было, в середине мессидора „Походная песнь“ была готова и могла быть представлена на суд публики.

20 Мегюль. Оркестровая интродукция „Походной песни“

(Партитура)

¹ Победа с песней открывает нам заставы.



Характер произведения вполне согласуется с этой историей. „Походная песнь“¹ носит печать непосредственно вылившегося творческого вдохновения, и музыка ее выражает слова с глубиной и яркостью, какие могут быть объяснены лишь непосредственным проникновением духа композитора духом поэта. Невозможно представить себе более достойного сочетания двойного элемента лирики, музыки и поэзии, чем то, пример которого мы имеем в первых

¹ Приводимое в нотном примере 20 оркестровое вступление к „Походной песне“, вместе с большой интродукцией „Песни возвращения“ (нотный пример 26), может дать некоторое представление о характере военно-маршевой музыки периода Французской революции. Образцов чисто оркестровых военных маршей нам пока достать не удалось.

же тактах. С гордым и мощным вызовом выкликает голос прекрасные звучные стихи:

Et du nord au midi la trompette guerrière
A sonné l'heure des combats.¹

Это настоящая энергическая и гордая песнь героев, на которых отечество возлагало все свои надежды. Потом, после этой вступительной фразы, выявляется новая поэтическая идея. Тон становится угрожающим: „Трепещите, враги Франции!“ И мелодия, верно следуя за словом, омрачается, переходит в минор. Но чуть только дальнейший стих, один единственный, возвращает вновь к первенствующей идее народной славы и гордости, как в то же мгновение мелодия переходит к бодрым тонам мажора:

Le peuple souverain s'avance.²

Но это лишь мимолетный порыв: минор побеждает, с силой подчеркивая трагические слова заключительного стиха:

Tyrans, descendez au cercueil!³

21

Мегюль. Походная песня (Отрывок)



¹ И с севера до юга боевая труба возвестила часть битв.

² Идет державный народ.

Традиция внесла здесь изменение в вдохновенный порыв Мегюля: этот стих, так же, как предыдущие и последующий, поют постоянно в миноре. Ознакомление с оригиналом партитуры не оставляет никаких сомнений относительно модуляции этой части. Так традиция заменяет порой истинные красоты пошлостью. Прим. авт.

³ Тираны, сойдите в могилу.

Наконец, в припеве вновь звучит торжествующая радость: мелодия, несколько банального вначале очертания, вскоре выделяется и возносится, звучная, полная, двигаясь в самом звонком регистре голоса; песнь заканчивается тем же героическим порывом, какой продиктовал и первые ее созвучия.

Повидимому, „Походная песнь“, хотя ей и суждено было такое блестящее будущее, вначале не произвела особенно сильного впечатления. Правда, будучи произведением новым, она появилась в плохой момент, в мессидоре II года, когда нужно было осуществлять похвальные, впрочем, намерения властей, желавших, чтобы на народном концерте народ услышал по преимуществу „возвышенные и известные“ произведения; второе условие не было выполнено, а что касается возвышенности, то она не декретируется — она даже не угадывается. Одни только архивы доставили нам документы, позволившие разобраться в событиях, так как благодаря им мы ознакомились с обсуждениями программы праздника 14-го июля (26-го мессидора) и увидели, что гимн Мегюля фигурировал во всех предложениях. До того дня, когда я открыл и впервые опубликовал эти документы,¹ время первых исполнений этого произведения оставалось неустановленным. Ни один из других современных документов не упоминает об исполнении его на народном концерте; в приведенном уже отчете „Меркурия“ говорится обо всем, кроме „Походной песни“. Возможно даже, что 14 июля она исполнялась не в первый раз. В том же месяце мессидоре, после донесения о победе при Флерюсе и о быстром завоевании Бельгии, Конвент срочно декретировал устройство двух праздников, о которых мы будем подробнее говорить ниже, и которые состоялись в Тюильери вечером, 11-го и 16-го (29 июня и 4 июля); последний праздник был декретирован в тот же самый день. Программы их нам неизвестны, никакого рассказа о них до нас не дошло, но в счете за отпечатание и гравировку музыкальных текстов, найденном в архивах, в числе заказов, исполненных для праздника 16-го мессидора, значатся и части „Походной песни“, и этот документ (хотя по своей единичности и не решающий) позволяет нам с некоторым основанием допустить возможность того, что это число было датой первого исполнения победного гимна Шенье и Мегюля.²

Однако, хотя и верно, что гимн Шенье и Мегюля вначале прошел почти незамеченным, он затем распространился с большой быстротой и вскоре приобрел величайшую популярность, какой не суждено было достигнуть ни одной из песен, сочиненных для национальных праздников. Вскоре мы увидим, что он появляется почти

на всех последующих гражданских торжествах, начиная с 5-го дополнительного дня II года (21 сентября), на празднестве в честь Марата.

Когда революционное движение пошло на убыль, некоторые, находя, что „Марсельеза“ запятнала себя в эксцессах девяносто третьего года, хотели противопоставить ей „Походную песнь“; соперничество было, впрочем, совсем мирным, и Мегюль не поддался ему, так как всегда гордился дружбой с автором национального гимна.

Истина же заключается в том, что, несмотря на всю свою красоту, „Походная песнь“ не может сравниться с „Марсельезой“. По пламенности, непосредственному порыву вдохновения, песнь воина гораздо выше песни композитора. Обе обладают одинаковыми качествами; но у Мегюля искренность умеряется навыками школы; излияние же ее у Руже-де-Лилля не встречает никаких препон.

Впрочем, независимо от внешних обстоятельств, легко можно понять, что умеренные умы, стоявшие во главе правительства, предпочитали бурным призывам „Марсельезы“ более спокойные звуки „Походной песни“. Так, Бонапарт сохранил гимн Мегюля в репертуаре военных оркестров до конца консульства, находя, будто бы, что он возбуждает отвращение солдат.

Мы встретимся с этим гимном в последней главе этого труда, так как он исполнялся во время первой раздачи крестов Почетного легиона, в Булонском лагере в 1804 г. И под звуки „Походной песни“ окончательно закроется серия национальных празднеств, рожденных Революцией.

4

Опишем теперь другие манифестации, менее возвышенные; некоторые вернут нас немного назад в порядке событий.

В конце девяносто третьего года, во время массового ополчения и всеобщей мобилизации, когда все мужчины из народа стояли под ружьем, было открыто несколько военных школ для молодых людей, подготовленных к получению высшего технического образования. Конвент постановил: „Национальные здания будут превращены в казармы, общественные площади — в оружейные мастерские; полы в подвалах и погребах должны быть выделочены, чтобы извлечь из них селитру для пороха“. В результате из этого приказа немедленно возникла школа для изготовления пушек, пороха и селитры;

и на нем не исполнялся; музыка, приготовленная для праздника в честь Барра и Виала 10-го термидора, тоже была отпечатана и оплачена, и тоже не исполнялась. И когда мы видим, что в данном случае дело идет о концерте, приказ о котором поступил в самый день исполнения, и на приготовления к нему ни музыканты института, ни привлеченные со стороны певцы не имели, вероятно, в своем распоряжении и часа, то позволительно усумниться в исполнении в этот день нового произведения, притом такого, как „Походная песнь“; сомнения эти еще усугубляются тем, заново удостоверенным фактом, что нет ни одного современного показания, подтверждающего действительность этого предполагаемого исполнения.

Прим. авт.

¹ См. стр. 175 и далее. Я опубликовал впервые эти документы в „Менестреле“ от 3 июля 1894 г. Прим. авт.

² Документ этот опубликовал Констан Пьерр. Когда я писал, как повторяю и теперь, что не считаю его „документом решающим“, потому что часто случалось, что „музыка, напечатанная для концертов, на них не исполнялась“, мне не казалось, что рассуждение мое заслуживает квалификации „изворотливости“; наоборот, я говорил на основании многократных примеров. В ближайшую же к рассматриваемой нами эпохе их было два, и очень характерных: „Гимн Верховному существу“ Шенье и Госсекса для большого хора был отпечатан для праздника 20-го прерияля,

потом возникла школа Марса, некоторое время слышная питомником преторианской гвардии Робеспьера; и наконец, Центральная школа общественных работ. Эта последняя прославилась под наименованием Политехнической школы; две другие просуществовали недолго. Тем не менее и они успели отпраздновать свои патриотические праздники. Впоследствии нам придется говорить о празднике школы Марса, состоявшемся лишь после 9-го термидора; сейчас же мы займемся праздником школы для изготовления пушек, пороха и селитры.

Он состоялся 30-го вантоза II года (20 марта 1794 г.), главный эпизод его разыгрался в стенах самого Конвента. Ученики, желая показать народу, что они достойны его доверия, явились принести в дар собранию предметы своего изделия. Они представили отличную ими пушку, порох и извлеченную и очищенную ими селитру; эти предметы были „украшены революционным убранством“, цветами, гирляндами, пальмовыми листьями, дубовыми венками и атрибутами свободы, равенства, отваги и силы. „Здесь селитру несли на львиной шкуре; там она возвышалась пирамидой, горой“; глыбы ее изображали колонны, пики, республиканские колпаки, деревья и листья. Парижские секции сопроводили учеников и также принесли свои патриотические дары; все продефилировало через зал заседаний под звуки воинственной музыки. Отголосок этого праздника дошел до нас, в форме „Стансов, исполненных на празднике школы для изготовления пушек, пороха и селитры“, слова Р. Пилле, музыканта Кателя. Они начинаются горделивым вызовом тиранам:

Près de voir lancer le tonnerre
Qui doit punir tous vos forfaits,
Vous osez demander la paix?
Non, tyrans: vous aurez la guerre!..¹

Далейрак ответил Кателю „Пушками или ответом селитре“ (слова Купины).

Amis, vos vers et vos chansons
Du salpêtre ont chanté la gloire,
Mais vous oubliez les canons
Si chers au dieu de la victoire!
Honneur donc au salpêtrier;
A son art nous devons la poudre:
Honneur encor au canonnier
Dont la main dirige la foudre! } *bis.*²

¹ Когда на вас направлен гром, который должен покарать все ваши злодеяния, вы смее просить мира? Нет, тираны: вам объявляется война.

² Друзья, в стихах и песнях ваших
Селитряный состав воспет,
Но вы забыли пушки наши,
Их любит грозный бог побед.
Итак, друзья, тому хвала,
Селитру кто изготавливает.
Его работа ведь дала
Нам порох. Пушкарю хвала.
Он молниями управляет.

Если бы речь шла о чем-нибудь более важном, мы могли бы сделать несколько критических замечаний. Но к чему омрачать эти забавы и зачем говорить, что Далейрак является гораздо большим мастером, когда ему приходится изображать волнения чувствительного сердца, и что Кателю, чтобы быть великим музыкантом, недостает многих качеств, и прежде всего гениальности?

Странно, что такой сюжет мог вызвать создание стольких музыкальных произведений. Еще один маэстро, известностью затмивший предыдущих, тоже воспекает „Республиканскую селитру“: Керубини. Так как мы привели выдержки из тех куплетов, было бы несправедливо обойти эти, столь же достойные длительной памяти.

Lavez la terre en un tonneau:
En faisant évaporer l'eau,
Bientôt le nître va paraître.
Pour visiter Pitt en bateau (*bis*)
Il ne nous faut, il ne nous faut,
Il ne nous faut que du salpêtre (*bis*).¹

Правда, Керубини полагал на музыку стихи комических опер не многим лучше этих: таковы, например, куплеты в его „Водовозе“, до сих пор сохранившемся в репертуаре германских театров; однако мы привыкли видеть строгого автора „Меден“, „Заупокойной мессы“ и „Похоронного марша генералу Гошу“ совсем в ином освещении. Тем не менее в области национальной музыки он дебютировал именно этой песней „Республиканской селитре“, с легким ритмом и забавными интонациями; она пелась в плювиозе II года „на празднике по случаю открытия работ по добыче селитры“, и он собственной рукой занес ее заглавие в список своих композиций по отделу национальной музыки.

Начиная с середины 1794 г., праздники чисто патриотического характера учащаются, в связи с победами. Мы уже видели, какое блестящее произведение прозвучало впервые благодаря им. И Национальному институту, музыкальному цеху Республики, приходилось иметь наготове обширный репертуар, потому что его то-и-дело спешно приглашали петь уже не „Те Деум“, а победные гимны, вызывавшие в народе горделивый трепет завоеванной свободы.

8-го мессидора — сражение при Флерюсе. 11-го Барер докладывает об этой победе Конвенту; каждая фраза его сопровождается бурными патриотическими возгласами, и он вносит предложение декретировать, что армии „неизменно оказывают важные услуги отечеству“, и заканчивает словами:

„Что касается побед, то дело искусств — их прославить; дело музыки, ставшей национальной и республиканской, — напомнить песни

¹ Лишь вымой землю в бочке ты:
При испарении воды
Появится селитра там,
Чтоб в лодке к Питту в гости быть,
Должно добыть, должно добыть,
Должно добыть селитру нам.

Тиртея и принять энергичный характер, подобающий свободному народу. Сегодня вечером гражданские песни восславят победы, одержанные армиями Республики“.

И Конвент тут же постановляет:

„Сегодня вечером, в саду Национального дворца, Национальный институт музыки воспоет победы всех армий Республики“.

Пять дней спустя, 16-го мессидора — новые победы: армия Самбры и Мааса покрылась новой славой! Турне, Монс, Брюгге, Остенде во власти французов. Снова Барер появляется с докладом на трибуне; президент исчерпывает инцидент, заявляя: „Национальный институт музыки воспоет сегодня вечером, в 8 часов, в Национальном саду, победы, о которых вы только-что узнали“.

Музыканты с готовностью отозвались на призыв: 11-го и 16-го мессидора в иллюминированном саду, на эстраде, воздвигнутой для праздника в честь Верховного существа, — она же послужит снова для праздника 14-го июля и праздников конца года, — Национальный институт и множество артистов различных театров играли в течение двух часов патриотические и воинственные песни, гимны и хоры. Музыку слушали в глубоком молчании; потом, когда серьезная программа была исчерпана, народ, среди песен и радостных кликов, принялся танцевать: „Музыкантам платит непобедимый Кобург!“ говорили в толпе.

Эти импровизированные концерты не могли представлять большого музыкального интереса, и мы о них не говорили бы, если бы организаторы, в своей изумительной активности, не сумели познакомить на них с двумя, а может быть, и тремя новыми патриотическими песнями, принадлежащими перу больших мастеров: одна — это „Гимн победе в битве при Флерюсе“, Лебрёна и Кателя (его не следует смешивать с „Битвой при Флерюсе“ тех же авторов, исполненной десятью днями позже, 14 июля), простая песнь, в унисон, в формах, аналогичных „Походной песне“, с мужественным ритмом; в общем одно из лучших произведений Кателя в этом жанре, хотя и написанное наспех — быть может, именно поэтому. Вторая — „Победная песнь“ Мегюля на стихи Шенье. Это, наоборот, как-раз одно из наименее удачных произведений композитора. Но можно ли требовать, чтобы он сочинил одну за другой две „Походных песни“? Мы впрочем видели, что этот последний гимн, был, может быть, впервые исполнен на одном из описанных концертов в честь побед родного оружия. Если Мегюль мог желать менее спешного исполнения, зато, конечно, не мог мечтать о более славном поводе для выступления со своим шедевром.

5

Патриотический характер преобладает, наконец, и в проекте последнего торжества, самого важного из разработанных Комитетом общественного спасения и организованных Давидом: перенесении в Пантеон праха Барра и Виала. Известна история о республиканском героизме этих детей, поистине напоминающем прекраснейшие

подвиги древности: оба пали жертвой своей любви к родине, не успев еще познать жизнь. „M'an pas manqua! A quo es egaou, more per la libertat! — Не промахнулись-таки! Все равно, я умираю за свободу!“ Таков был последний крик маленького провансальского крестьянина. Шенье уже посвятил юным мученикам одну из строф „Походной песни“, и они несомненно были достойны всех почестей, какие могла воздать им Республика.

Праздник, предположенный в их честь 18-го флореаля, в конце того заседания, когда был утвержден доклад Робеспьера о Верховном существе и национальных праздниках, был первоначально назначен на 30-е прериала, затем отложен на 10-е термидора. Эта отсрочка оказалась роковой. Давид составил столь же грандиозный проект, как и для праздника в честь Верховного существа, но задуманный совсем в ином, и не менее интересном плане как по общей концепции, так и в подробностях. Начало было назначено в три часа дня, так как Давида, по его собственному признанию, не раз уже упрекали за то, что его праздники длятся слишком долго и начинаются слишком рано. Сборным пунктом попрежнему являлся Тюильерийский сад: музыка, пение „строфы, подходящей к празднику“, заупокойная служба, вручение погребальной урны и, наконец, шествие к Пантеону. Для этой первой части Мегюль сочинил гимн, уже напечатанный в одном из выпусков „Музыки для обслуживания национальных празднеств“. Слова написал некий Давриньи. Гимн должен был петь народ, обученный предварительно, как и для праздника в честь Верховного существа, 20-го прериала. Состоялась ли накануне репетиция? Сомнительно: вечером 9-го термидора в Париже раздавалась музыка набата, а не песен.

Для организации процессии Давид пустил в ход все силы своего воображения. В центре, среди парижских секций, непосредственно впереди Конвента, должны были шествовать артисты всех театров, в костюмах и разделенные на шесть групп: 1) инструментальная музыка; 2) певцы; 3) танцовщики; 4) певицы; 5) танцовщицы; 6) поэты, читающие стихи, сочиненные ими в честь юных героев. Затем следовало собрание; далее раненые солдаты и, наконец, народ. „По временам, — гласит „План“ Давида, — будет раздаваться похоронный рокот барабанов и звуки раздирающей музыки. Певцы будут выражать нашу скорбь жалобным пением; танцовщики — мрачными и воинственными пантомимами“... Поистине, своеобразная идея ознаменовать погребальное торжество пиррическими плясками, в исполнении Вестрис и балерин, воспитанных в традициях Камарго!

Во время шествия, продолжает „План“, хоры по временам издают горестный возглас: „Они умерли за отечество!“ — в аккордах, сочиненных Мегюлем.

По прибытии на площадь Пантеона, группы останавливаются и располагаются на предназначенных для них местах. Певцы исполняют хор „мрачного и широкого характера, в котором изливаются скорбь и ненависть к фанатизму и федерализму“. Танцовщики продолжают свои похоронные эволюции. Памятник скрыт от взоров траурными покрывалами. Наконец, дверь Пантеона отво-

рятся, и начинается апофеоз Бьют барабаны, грохочет пушка, мрачный хор сменяется ликующим возгласом, также положенным на музыку Мегюлем: „Они бессмертны!“. Затем — последняя строфа гимна:

Autour de ces urnes sacrées,
Flottez, drapeaux, sonnez, clairons!¹

Тем временем „танцовщицы, в веселом танце, бросают на урны цветы, засыпают ими кипарисы; танцовщики, под звуки музыки, принимают воинственные позы, воздавая ими славу обоим героям“.

Это — подробное развитие идеи, намеченной впервые на погребальном торжестве в память жертв 10-го августа; впоследствии Берлиоз использует ее, во всеоружии всех средств оркестрового искусства, в своей „Траурной и триумфальной симфонии“: апофеоз следует за похоронными напевами. Оригинальность концепции Давида заключается в том, что для достижения этой цели он хотел в одном и том же ансамбле, гармоничном и для глаза и для слуха, соединить все искусства. Невольно приходит на память сравнение с концепцией греческого искусства, где „оркестис“ представлял не что иное, как сочетание поэзии, музыки и танцев, тесно связанных между собой одною общей связью — ритмом. Поэтому не следует отвергать эту идею с точки зрения абсолютного искусства, какой бы нелепой она ни показалась на первый взгляд. Возможно ли ее приложение на практике? Осуществим ли был этот античный идеал под нашим небом Иль-де-Фрачса², на парижских улицах, и при посредстве тромбонов, кларнетов и фаготов национальной гвардии, ритмирующих танцы балетных танцовщиц?

Нам не суждено этого узнать, потому что эксперимент не состоялся. 10-го термидора в Париже произошла другая народная манифестация, но не в Пантеоне, а на площади Революции, куда народ сбегался смотреть, как скатится голова Робеспьера. В этот вечер никто не танцевал. Некоторые вздохнули свободнее. Но все плоды пятилетних усилий пропали безвозвратно.³

¹ Вокруг этих священных урн рейте, знамена, гремите, трубы!

² Иль-де-Франс — старинное название округа, центром которого был Париж.

³ Так как к трагическому всегда примешивается смешное, я упомяну о забавном документе, хранящемся в Национальном архиве: это — требование артистов, которые, не зная до трех часов дня 10-го термидора о том, что случилось 9-го (не более, не менее, как конец революции!), отправились в костюмах в назначенный для праздника сборный пункт, согласно полученным предписаниям; прогулявшись понапрасну, они просили правительство возместить им, по крайней мере, расходы на извозчиков. Но термидорские победители не вняли их просьбе и не пожелали признать долга, сделанного в правление Робеспьера. *Прим. авт.*

1

Девятого термидора пламя, озарявшее первые годы Революции, погасло. Но под влиянием пережитых событий нравы приняли известный отпечаток, который изгладился не так скоро. Вопреки всему, республика продержалась еще несколько лет. Гражданские торжества продолжали праздноваться до конца этого режима, по-своему отражая настроение народного сознания, — до того дня, когда восстановленные в своих правах религиозные праздники положили им решительный конец.¹ Можно даже сказать, что, как-раз начиная с этой эпохи, они получили всеобщее распространение и регулярность. Поэтому, прежде чем продолжать, рассмотрим совокупность вызвавших их к жизни идей и укажем, в нескольких словах, во что они вылились впоследствии.

В первые годы Революции национальные праздники не носили официального характера. Они возникали как результат самопроизвольного соглашения народа, независимо от всякой инициативы властей. Но они вызвали такое неудержимое течение, что пришлось уступить ему, и лучшие умы Революции заинтересовались этим движением.

Одним из первых был Мирабо. Он посвятил национальным празднествам речь, или, точнее, проект речи, найденный в его бумагах. Это — „Исследование о народном образовании“; вторая часть его озаглавлена: „Об общественных праздниках, гражданских и военных“.

Учредительное собрание, накануне своего закрытия (2 сентября 1791 г.) внесло в Конституцию, в виде дополнительной статьи, что „будут установлены национальные празднества, дабы сохранить в памяти Французскую революцию“, и т. д.

В Законодательном собрании, Кондорсе также упоминает о национальных праздниках в своем „Плане народного образования“.

Наконец, Конвент, с первых же недель, устанавливает празднества в честь побед, одержанных республиканскими армиями. По-

¹ 10 сентября 1801 г. Бонапарт заключил соглашение с римским папой (так называемый конкордат), по которому католичество фактически вновь заняло положение государственной религии.

том зарождается идея о стойкой и официальной организации национальных праздников. Лаканаль отвел им большое место в своем „Проекте национального обучения“, представленном 26 июня 1793 г. Верньо, Дантон, Камбоя, Барер, в свою очередь, выступали с речами на ту же тему. Наконец, Робеспьер внес на утверждение декрет 18-го флореаля II года, устанавливавший четыре годовых национальных праздника и принцип праздников декадных. Декрет этот, первым последствием коего явился праздник в честь Верховного существа, представляет собою также первое официальное решение вопроса о национальных праздниках.

После 9-го термидора все снова подверглось пересмотру. Мари-Жозеф Шенье, соперник Робеспьера и Давида, задумал уничтожить все, сделанное под их влиянием, но с тем, чтобы восстановить в ином виде уничтоженное. В последний год существования Конвента в заседаниях его возникали многочисленные прения, главным образом по поводу замены воскресенийдесятыми днями декад и празднования декадных праздников. Но никаких постановлений не было вынесено. Однако в предпоследнем заседании своем, декретом от 3-го брюмера IV года о народном образовании, Конвент учредил семь национальных праздников, отличных от тех, что устанавливал декрет 18-го флореаля II года. Последний, сначала не выполнявшийся, впоследствии снова был введен в части, касающейся праздников 14-го июля, 10-го августа и 21-го января. Праздник 1-го вандемьера (22 сентября, годовщина Республики) праздновался на основании декрета, изданного в брюмере IV года.

Режим этот держался во все время Директории. Помимо годовых праздников, в этот период было устроено еще несколько празднеств, исключительно в ознаменование различных политических событий и побед французских армий, столь блестящих как-раз в это время.

Наконец наступило 18-е брюмера. Персональная власть сменила власть народную; Республика существовала только номинально. 14-е июля и 22-е сентября еще праздновались некоторое время в силу указа консулов от 3-го нивоза VIII года. Но вскоре даже и эта традиция вышла из употребления: была провозглашена Империя,² и уже не могло быть речи о национальных празднествах.

С точки зрения художественной реализации, празднества последнего периода, показывая нам перемены, происшедшие за время с первых дней Революции, выясняют всю прискорбность крушения стольких усилий. Теперь дело идет уже не о единичных попытках: Франция, впервые в истории своей музыки, имеет школу, группирующую вокруг старых талантов множество молодых, самых разнообразных и плодovitых. Госсек, после пятилетних почти невероятных трудов, предоставляет своим новым товарищам заботиться об удовлетворении нужд национальных празднеств — хотя и сам не удаляется на покой, продолжая готовить пути для новых по-

колений. Наступает, следовательно, очередь для выступлений Метюля, Лесюера, Керубини, Кателя, которых до сих пор мы встречали лишь мельком. Произведения их, менее спешные, примут новый, подчас поистине монументальный характер. То, что они нам оставили, показывает, как велика утрата, причиненная перерывом в этом движении: не будь его, поистине великое французское искусство несомненно окрепло бы и утвердилось. Мы имели бы, быть может, французских Генделей и Бахов, тогда как при создавшихся условиях перечисленные композиторы были вынуждены ограничиться сочинением комических опер.

2

Прежде чем перейти к разбору произведений, написанных для национальных праздников за последние шесть лет XVIII в., возвратимся на минуту к народной жизни и познакомимся с песнями этого периода.

Из них только одна достойна задержать наше внимание. Мы уже знаем песню 1790 г., вызывающее „Ça ira“ и песни 1792 г. — „Марсельезу“, „Карманьолу“ и пр. Посмотрим, какова была песня, созданная термидором.

Она носит заглавие „Пробуждение народа“. Слова написаны драматургом Суригером; важнейшим его правом на память потомства является эпиграмма Лебрена:

A tes tristes écrits
Tu souris, Souriguère;
Mais, si tu leur souris,
On ne leur sourit guère.¹

Что касается музыки, то она написана композитором, по имени Гаво; несколько хороших арий из его комических опер довольно долго считались классическими, особенно арии из „Шута и портного“. ² „Пробуждение народа“ ни в чем не отличается от остальных его произведений: оно попросту банально. Но мотив понравился: Девисен написал на него „вариации для двух флейт“; и, может быть, Берлиоз ребенком разыгрывал их, черпая свой репертуар из того же источника, откуда заимствовал чувствительную мюзетт из „Нины“, которую наигрывал на флейте в тенистых рощах Сент-Эйнара.

Но что не сентиментально, так это слова, распевавшиеся на этот сладкий мотив. Чтобы перенести песню в ее тогдашнюю обстановку, нужно представить себе состояние Парижа через несколько месяцев после термидора: якобинцев преследовали, убива-

¹ Жалким своим писаниям ты улыбаешься, Суригер; но хотя ты им и улыбаешься, они ни в ком вовсе не вызывают улыбки. (Непереводимая игра слов: *sourire* — улыбаться, *guère* — вовсе).

² Следует упомянуть еще об опере Гаво „Леонора, или супружеская любовь“ (1791): либретто этой оперы, написанное Буйи, легло впоследствии в основу бетховенского „Фиделио“.

² 18 брюмера VIII года (9 XI 1799) — захват власти Бонапартом путем государственного переворота. Провозглашение империи состоялось 18 мая 1804 г.

ли на улицах, а „мюскадены“¹ сделавшись хозяевами положения, расхаживали с вызывающим видом, в обтянутых и пестрых костюмах, и размахивали огромными палками (их исполнительная власть), стараясь придать себе грозный вид, так как теперь уже не боялись за себя. В самом деле, их „Пробуждение народа“—далеко не песнь мира. Преследуя республиканцев, действовавших до термидора (как мало их уже осталось!), они клянутся „ввергнуть к чудищам Тенара всех этих кровопийц! — Пусть погибнут, подлецы!“... продолжают они и заканчивают:

Oui, nous jurons sur votre tombe,
Par notre pays malheureux,
De ne faire qu'une hécatombe
De ces cannibales affreux.²

22

Гаво. Пробуждение народа

Fièrement et marqué

Peuple Français, peuple de frères, Peux-tu voir sans fremir d'horreur, le crime arborer les bannières du carnage et de la terreur? Tu souffres qu'une horde atroce et d'assassins et de brigands souille par son souffle féroce le territoire des vivants

Почему это до сих пор твердят, что „*Ça ira*“ и „Карманьола“—кровожадные песни? Вот она, кровавая песня Революции: это „Пробуждение народа“, музыкальный клич термидорианцев! В кафе и театрах она вызывала бурные сцены, которых мы не станем описывать; восемнадцать месяцев спустя после термидора, incroyables

¹ Прозвище роялистов, старавшихся обособиться от санкюлотов подчеркнутой изысканностью костюма и душивших модными в то время духами, мускусом.

² Да, на ваших могилах мы клянемся нашей несчастной страной сделать гекамбу из этих ужасных каннибалов.

и merveilleux,¹ сидя на балконе модного театра Фейдо, еще поднимали из-за нее такой шум, что, указом от 18-го нивоза IV года, Директория строго воспретила „петь, позволять или заставлять петь в театрах братоубийственную песнь „Пробуждение народа“.²

3

Первый праздник, который народу довелось отпраздновать после падения Робеспьера, был наследием девяносто третьего года. 24 и 26-го брюмера II года, в декаду, начавшуюся празднествами в честь Разума, Конвент декретировал, что почести Пантеона будут возданы Марату, и что „день его апофеоза будет праздником для всей Республики“. 5-го фримера он прибавил: „принимая во внимание, что без добродетели человек не может быть великим“, тело Мирабо должно быть извлечено из Пантеона и заменено прахом Друга народа. Повидимому торжеству этому не придавалось срочного характера, потому что в термидоре еще ничего не было сделано. Окончательно срок его был назначен на последний день II года (21 сентября 1794 г.), „пятый санкюлотид“, пользуясь лишенным respectability [почтенности] термином, принятым в то время. Но в действительности постарались придать празднику более общий характер и затушевать насколько возможно все, что касалось Марата.

Предварительная церемония, самая главная часть дня, произошла в Тюильерийском саду, на излюбленном теперь месте, после праздника в честь Верховного существа служившем для народных концертов. Было много музыки и пения: военный марш при выхо-

¹ Щеголи и франты—группы роялистской оппозиции.

² В упоминаемом здесь указе Директории говорится: „Все директора, антрепренеры и владельцы парижских театров обязаны, под личную ответственность, приказать оркестру, ежедневно перед поднятием занавеса, играть любезные республиканцам напевы, как то: „Марсельезу“, „*Ça ira*“, „На страже империи“, „Походную песню“. В антракте между двумя пьесами всегда будет исполняться „Гимн марсельцев“ или какая-либо другая патриотическая песня. Решительно воспрещается петь, позволять или заставлять петь братоубийственную песню, называемую „Пробуждением народа“.

В период жестокой реакции и белого террора эффективность этого указа, так же как и других „революционных“ жестов Директории, естественно, оказалась весьма незначительной. Так, согласно донесению агента театральной полиции от 26-го вантоза IV года, „гражданские песни попрежнему выслушиваются с холодностью и нередко встречаются оскорбительными восклицаниями“. А 12-го плювиоза в театре Фейдо был выпущен на сцену для пения республиканских песен перед началом спектакля „одетый в национальную униформу большой дитин“, очевидно не принадлежащий к труппе театра и промышляющий вероятно пением на клиросе. Его неуклюжий и растерянный вид не мог не вызвать смеха у зрителей, которые, смеясь над этой милой выходкой, попутно высмеивали и террористский приказ петь песни, вовсе не подходящие этим господам“. Министр полиции Мерлен из Дуэ, получив это сообщение полицейского агента пишет: „Злоумышленные лица пользуются всеми средствами, чтобы унизить любимые песни свободы. Симулируя повиновение закону, они обходят закон и уничтожают его действие. Закон будет исполнен лишь в том случае, если не марионетка, а энергичный республиканец споет эти песни с подобающим им достоинством“.

Конфликту между „Марсельезой“ и „Пробуждением народа“ посвящена специальная статья Олара в третьем томе его „*Etudes et leçons sur la Révolution française*“.

де Конвента; симфония Кателя; „Гимн победе“ Мегюля и новый „Гимн братству“ Керубини. Затем президент провозгласил, что „армии Республики неизменно оказывают важные услуги отечеству“; объявлению предшествовали громкие фанфары трубачей.

Затем, пока президент прикреплял к знаменам лавровые венки, Национальный институт исполнил военную симфонию Жадена; и, наконец, все хоры и оркестр с увлечением исполнили „Походную песнь“, успех которой возрастал с каждым днем.

Кортеж уже собирался двинуться в путь, когда пристава Конвента сообщили президенту, что важные известия—прибывшие весьма кстати—требуют немедленного открытия заседания. Таким образом, Марат отправился в Пантеон без своих бывших коллег. Впрочем церемония не утратила от этого своей пышности. Когда тело внесли в храм великих людей, Национальный институт исполнил „мелодичную музыку, нежный и спокойный характер которой изображал бессмертие“; хоры спели новый гимн Шенье и Керубини — „В честь мучеников свободы и ее защитников“. Это „Гимн Пантеона“ композиция прекраснейшего стиля, и Керубини достойно открыл ею серию шедевров похоронной музыки, всего больше прославивших его имя. Интересно отметить, что дебют пришелся на прославление Марата. Что касается аксесуаров процессии, то они были великолепны. Счета, сохранившиеся в Национальном архиве, знакомят нас с произведенными для этого праздника работами: ремонт „кенотафияна“ [сооружение типа мавзолея, выстроенное в память лица, похороненного в другом месте] Марата на площади Единения, украшения Национального сада, Пантеона и погребальной колесницы, султаны и плюмаж для лошадей и т. д. Мы узнаем из них также, что с оплатой этих расходов не особенно торопились, так как большинство счетов погашено лишь в VI и VII году.

Второй праздник, более истинно национальный, произошел две декады спустя, в честь Жан-Жака Руссо. Прах философа, вырытый из могилы в Эрменонвилле, был перевезен в Париж, как за три года до этого прах другого отца Революции, Вольтера.

Уже давно поклонники Руссо воздавали ему почести. Еще до того, как поднимался вопрос о должном почитании Вольтера во времена первого праздника Революции, 20 июля 1790 г. бюст женеvского философа был торжественно перенесен на развалины Бастилии; за этим последовал импровизированный народный праздник, цели гимны, именно: погребальный хор из „Кастора и Поллукса“.¹ „Пусть все рыдает“, на приуроченные к случаю слова: „Пусть все воспрянет, пусть расцветает при имени святом Руссо“. На следующий год жители Монморанси, среди которых он так долго жил, поставили его бюст в долине, возле Эрмитажа, и торжественно открыли его в воскресенье 21 сентября; под каштанами был воздвигнут перенесенный алтарь; молодые девушки, дети и вооруженные

граждане приносили цветы, венки и дубовые ветки к подножию статуи друга природы. В начале девяносто третьего года, жители Шамбери, с недавних пор ставшие французами, тоже воздали дань поклонения своему бывшему гостю, посадив дерево Свободы под окнами маленького домика в Шарметт.

23 Рамо. Погребальный хор из оп. „Кастор и Поллукс“

(Отрывок из интродукции и вступление хора)



В промежутке, несколько недель спустя после триумфа Вольтера, парижские граждане представили в Учредительное собрание петицию, покрытую многочисленными подписями, о том, чтобы такие же почести были возданы и Руссо. Уже ранее этого, 21 декабря 1790 г., Собрание постановило поставить памятник-статую автору „Эмиля“ и „Общественного договора“. 26 августа 1791 г. оно декретировало, что почести, предназначенные великим людям, должны быть возданы Руссо.¹ Наконец, после того как этот декрет пролежал три года без движения, 25-го жерминаля II года (14 апреля 1794 г.) Конвент, приняв явившуюся к его решетке Терезу Левассер, постановил декретом перенести прах Руссо в Пантеон. Это было время господствующего влияния Робеспьера, который несомненно был бы счастлив руководить этой церемонией; но ему не суждено было дожить до нее. После 9-го термидора Лакаваль представил последний доклад на эту тему, и в результате Конвент назначил окончательный срок, 20-е вандемьера III года (11 октября 1794 г.).

¹ „Кастор и Поллукс“—опера Рамо. Приводим несколько тактов из погребального хора (нота прим. 35), чтобы читатель мог оценить всю курьезность сделанной замены текста. Но праздник был с импровизирован, и, очевидно, приходилось брать те номера, которые имелись под рукой.

¹ Около этого же времени (23/V 1794) в Театре комической оперы была поставлена пьеса д'Андрис „Детство Жан-Жака Руссо“, с музыкой Далеярака.

Праздник этот не вызвал того энтузиазма, какой вызвал бы несколько лет тому назад, и прежде всего потому, что как зрелище он уже не представлял интереса новизны: народу уже пригляделись всякие манифестации, каковы бы они ни были. Тем не менее он был интересен и носил совершенно особый характер.

Посреди большого Тюильрийского пруда устроили маленький островок (отчего же и не построить? Ведь построили гору на Марсовом поле!). Этот островок, имитировавший остров Эрменонвиль, где до сих пор покоились останки философа, был засажен деревьями, покрыт зеленью; посредине, под сенью стройного тополя, возвышался мавзолей. Тело Жан-Жака прибыло в Париж за два дня до церемонии, его положили здесь, под охраной народа, которому эта игрушка, видимо, доставляла освежающее впечатление подлинной природы.

Весь праздник сохранял этот пасторально-рустический характер. Утром 20-го вандемьера в заседание Конвента явился Национальный институт. Он начал с исполнения арий из „Деревенского оракула“: „В хижине моей темной“, „Я все счастье потерял“, и романса „Я посадил его, я видел как оно росло“, — звуки этих мелодий вызвали, по словам „Монитера“, в памяти „таланты и чувствительную душу автора „Элоизы“. После этой наивной музыки, столь отличавшейся от „музыки с пушечными выстрелами“, к которой республиканские праздники приучили народный слух, Институт исполнил гимн: нельзя же было сорсем уже отрешиться от обычаев эпохи! Хотя Руссо сам доставил большую часть материала для музыкальной программы праздника, Госсек не мог не воспеть его добродетелей, как сделал уже по отношению к Вольтеру. Итак, в его честь он вновь взялся за перо и написал „Гимн Жан-Жаку Руссо“, о сочинении которого мы узнаем из его собственного письма, — вещь редкая; подлинник его у меня перед глазами, и я выписываю из него первые строки:

Париж, сего 17 вандемьера, 3-го года.

Гражданин сотрудник мой,¹ я тоже болен, мучаюсь зубами, у меня флюс, который продолжается уже целую неделю; сижу, обмотав голову платком и ватой, и не могу, следовательно, выходить из дому. Несмотря на это я должен был готовиться к празднику в честь Ж.-Ж. Руссо, который состоится в будущий декади в Национальном саду, а затем в Пантеоне. Ради этого торжества мне пришлось не спать еще три ночи, а это происходит оттого, что поэты всегда запаздывают, так же, как постановления и приказы конституционных властей.

Последние слова намекают на суматоху по случаю праздника в честь Верховного существа: Госсек не забыл ее. Для нового своего произведения он располагал, во всяком случае, сроком в три дня и три ночи — при зубной боли, идобавок! Впрочем, „Гимн Жан-Жаку Руссо“ не принадлежит к числу его лучших произведений, хотя в нем и заметна похвальная тщательность стилизации: музыка написана в наивном пастушеском стиле и видимо стремится подра-

¹ Поэт Купиньи, автор нескольких гимнов, положенных на музыку Госсеком, Далеираком, Лефевром и другими. *Прим. авт.*

24 Руссо. Ариэтта из водевиля „Деревенский чародей“

(Клавирасцуг)

Lent.

Dans ma cabane ob - scu - re tou - jours sou - cis nou - veaux.

vent, so - leil ou froi - du - re, tou - jours peine et tra - vaux. Co - let - te, ma ber - gè - re,

si tu viens l'ha - bi - ter. Colin dans sa cha - miè - re n'a rien à re - gret - ter.

(В хижине моей темной всегда новые заботы: ветер, солнце или холод — вечно нужда и труд. Колетта, моя пастушка, если ты поселишься в этой хижине, Колэну больше не о чем будет горевать.)

жать стилю „Оракула“; и хотя стихи Шенье, к сожалению, плохо поддавались такой интерпретации, Госсек все же нашел для них местами наивный тон, с оборотами в духе старинных романсов, создающими интересную музыкальную реконструкцию.

Даже на открытом воздухе музыканты не переставали играть мелодии Руссо. „Эта простая и полная выражения музыка вызвала в душах чувство религиозного умиления, весьма подходящего к случаю“. За музыкантами следовали различные делегации: во-первых ботаники, несшие плакат с надписью: „Изучение природы утешало его в людской несправедливости“; потом ремесленники, с орудиями своих профессий и плакатом: „Он вернул уважение полезным искусствам“. Еще дальше граждане несли таблицы Прав человека. Наконец, статуя Свободы на колеснице предшествовала Конвенту, который замыкал кортеж. В Пантеоне Камбасерес, в качестве президента Собрания, произнес речь, и снова был исполнен гимн Шенье и Госсека.

В следующий декади, 30-го вандемьера, — праздник Побед или праздник Школы Марса.

В это же время в Конвенте обсуждался вопрос о национальных и декадных праздниках; выражая общее настроение Собрания после Термидора, Шенье признавал в принципе необходимость этих праздников, но, из ненависти ко всякому воспоминанию, связанному с владичеством Робеспьера, предложил порвать с традициями прошлого. 27-го вандемьера он обрушился с резкими нападка на Давида, очень несправедливыми и невеликодушными, потому что Давид в это время находился в тюрьме.

„Общественные праздники, более разумно задуманные, менее перегруженные гражданскими тряпками и претенциозными лохмотьями, уже освобождаются от деспотизма редкостно бесплодных воображений и бредовых причуд и начинают принимать, я не боюсь сказать это, характер, подобающий гению народа, характер одновременно простоты и величия“.

Несколько позже, 1-го нивоза, он выражался еще определеннее:

„Декрет — не картина, закон не описание“.

„Когда речь идет об общественных праздниках, когда должен веселиться и радоваться весь народ целиком, нелепо предписывать ему все его движения, как полку солдат на параде. Необходимо не загонять общественную мысль в круг мелочной регламентации и предоставить для устройства праздников всю широту, какой требует гений французского народа“.

Замечание это не лишено справедливости: неприязненные чувства к Давиду сразу же показали Шенье и термидорианцам слабые стороны его концепций. Но, к сожалению, они отвергли заодно и все то, что в этих концепциях заключалось величавого и истинно художественного.¹

¹ Вот что пишет Ромен Роллан о Давиде: „Проекты Давида изложены с нелепой напыщенностью, до смешного цветисто; этим пользовались такие недобросовестные историки, как Тэн; они заведомо ложно отождествляли Давида с великими вождями Конвента и выставляли таким образом и этот последний в грубо-карикатурном виде. Но, несмотря на клоунскую болтовню их автора, эти проекты пред-

На празднике Побед, 30-го вандемьера, прекрасные художественные группы, задуманные Давидом для праздников предшествующего периода, сменились настоящими военными упражнениями. Батальон учеников Школы Марса, изобразил атаку и взятие крепости; затем Конвент, наблюдавший это зрелище с вершины горы, воздвигнутой для праздника в честь Верховного существа, торжественно спустился с нее и, предшествуемый колесницей Победы, направился к храму Бессмертия, где были сложены трофеи и начертаны на пирамиде имена четырнадцати армий и одержанные ими победы. В этот же день состоялось третье торжественное исполнение „Походной песни“. Кроме того был исполнен еще новый гимн, и в области национальной музыки обнаружился еще новый мастер: Лесюер, выступивший с „Песней триумфов Французской республики“, на слова оды Лагарпа. И с этого же первого дня можно было судить, что в его лице национальная музыка обогатилась ценным приобретением.

Бышний регент хора в Нотр-Дам, когда-то пыгавшийся преобразовать религиозную музыку в совсем современном духе, разумеется, не преминул внести существенный вклад в национальные церемонии, открывавшие такое обширное поле для его деятельности. Правда, дарование его отличается от дарования большинства его современников. Он не следует так же слепо, как они, классическим образцам. У него пытливый, ищущий ум, он не хочет идти избитыми тропами, но стремится гораздо выше, неустанно старается открывать новые пути, заглянуть в будущее; и можно было опасаться, что он не сумеет подладиться к условиям, с какими приходится считаться, когда хочешь приспособить искусство к потребностям народа. Может быть, и действительно некоторые другие сумели сделать это лучше, и не все произведения, написанные им в этом жанре, одинаково ценны. Но это — первое, подаренное им национальным праздникам, в простой, развернутой форме, в которую он решил заключить свое вдохновение (не без усилий, потому что чувствуются его старания не преступить ее), — одно из лучших: за знакомыми формулами чувствуется сверкающий порыв, в котором угадывается трепет деятельной души. Песнь его горда: она проникнута иным огнем, чем „Походная песнь“ или „Марсельеза“; призыв ее не такого общего характера, он не так увлекает, но все же идет прямо к сердцу.

Да и как могла бы столь благородная натура, как Лесюер, не преисполниться энтузиазмом, воспевая триумфы родины, хотя бы как композитору ему и приходилось полагать на музыку такие нелепые стихи, как врученные ему строфы Лагарпа?

— — — — —
ставляют огромный интерес. В них много смешного, но зато мы видим в них бодрое, смелое стремление черпать в самой жизни вдохновение для художественного творчества, для организации празднеств. Плодотворной оригинальности в них, может быть, больше, чем во всем французском театре XVIII в.“ („Народный театр“, стр. 121).

Мы не видим надобности в „отсоединении“ Давида от вождей Конвента для того, чтобы „спасти“ последних от классовой злобы Тэна и ему подобных. Велеречивость являлась логически закономерным продуктом всей идеологии революционеров XVIII в. и была свойственна всем политическим деятелям и буржуазного и мелкобуржуазного крыла. Художники и актеры лишь воплощали это начало в более конденсированной и яркой форме.

25 Лесюер. Песнь триумфов Французской республики (Упрощенный клавираусдуг)

В вок. партии: *Mouvement de marche; largement et sans vitesse*

В орк. партиях: *Moderato fièrement.*

Перейдем теперь к беглому описанию подобных же праздников, состоявшихся в последующие годы.

Это, во-первых, „праздник Благодарения и Побед“, 10-го прериаля IV года (29 мая 1796 г.), в честь первых успехов, достигнутых в Италии армией Бонапарта. Марсово поле было распланировано и украшено в духе классической симметрии, уже заставляющей предчувствовать сухие и официальные формы Империи, а военные эволюции заняли значительную часть программы. „Симфонии, гражданские песни и артиллерийские залпы предшествуют этой церемонии, сопровождают и завершают ее“, гласит программа. На знамена возложили венки. По обыкновению, было исполнено несколько подходящих к случаю пьес. Старик Госсек написал еще два гимна: „Военную песнь для праздника Побед 10-го прериаля IV года Республики“:

Si vous voulez trouver la gloire,
Cherchez-la dans les camps français¹

И „Гимн Победе“ на слова Купиньи; стихи ясно указывают время его написания: „Напрасно мятежный Танаро надеялся остановить наш порыв“.²

Для этого же праздника Керубини сочинил свой „Гимн Победе“, в словах которого восхваляются военные успехи, ведущие к миру. Наконец, Катель написал на стихи Лебрена „Песнь для республиканского банкета на празднике победы“. Программа праздника сопровождала текст этого гимна двойным эпиграфом: „О, приснопамятный день!“ и „Nunc est bibendum!“

После трактата в Кампо-Формио Бонапарт возвратился из Италии, обеспечив, впервые с девяносто второго года, на некоторое время мир. Париж встретил его как триумфатора. Устроенное в его честь торжество было, собственно говоря, уже не национальным праздником, а скорее официальным: оно состоялось 20-го фримера IV года во дворце Директории и отличалось большой пышностью и блеском. На этот раз музыкальная встреча воина-миротворца была возложена на Мегюля; он снова соединился со своим достойным сотрудником Шенье, и авторы „Походной песни“ и „Песни побед“ на этот раз спели „Песнь возвращения“.

Tu fus longtemps l'étranger, sois l'amour de la terre,
O République des Français!
Que le chant des plaisirs succède aux cris de guerre;
La victoire a conquis la paix.³

Но самым оригинальным из всех праздников, устроенных в ознаменование побед, был „Праздник Свободы и торжественный въезд предметов науки и искусства, приобретенных в Италии“, состоявшийся 10-го термидора VI года (29 июля 1798 г.). Мы часто видим,

¹ Если вы хотите найти славу, ищите ее во французских лагерях.

² Танаро—правый приток реки По.

³ Ты долго была грозой, будь же любовью земли, о, Республика французов. Пусть песни отрады сменят военные крики: победа завоевала мир.

Мегюль. Оркестровая интродукция „Песни возвращения“

26

что триумфальные почести воздавались человеку, но несомненно, впервые на земле объектом чествования явились произведения человеческого гения: картины, книги, статуи. Во главе кортежа десять колесниц везли научные предметы и редкостных зверей, за ними выступали четыре трофея, возбудившие крайнее любопытство парижан: два верблюда и два дромадера... Во второй группе на шести колесницах помещались рукописи, книги, медали и пр. Наконец шествие торжественно замыкалось двадцатью девятью колесницами с античными статуями, „Преображением“ Рафаэля, полотнами Тициана, Веронеза и т. д. Бюст Юния Брута несли на плечах защитники Республики. Цитаты из Тацита, стихи Вольтера виднелись повсюду.

Кортеж прошел через весь Париж и расположился затем на Марсовом поле. Разумеется, музыка в такой день должна была отступить на второй план; но все же она не была совершенно исключена. Когда вереница колесниц прибыла на Марсово поле, ее встретили торжественными и мощными аккордами. Сначала хористы Консерватории исполнили под аккомпанемент симфонического оркестра „Carmen saeculare“ Филидора; потом, после этого классического номера, прослушали новое, большое произведение Лесюера — „Оду на праздник Свободы“, на стихи Лебрена, со следующим весьма академическим началом:

Réveille-toi, lyre d'Orphée,
Enfante de nouveaux concerts;
Jamais aux rives de l'Alphée,
Pindare ne chanta de triomphes plus chers! ¹

27 Лесюер. Отрывок из „Оды на праздник свободы“

Allegretto

¹ Проснись, лира Орфея, загни новые концерты; никогда на берегах Алфея Пиндар не воспевал столь дорогих триумфов!



Но в припеве звучали уже более современные мотивы:

France heureuse, quelle est ta gloire!
Tu vois les chefs-d'oeuvre des arts
Conquis des mains de la victoire
Embellir tes nobles remparts.¹

Музыкальная композиция — тоже торжественного стиля; можно сказать фресковая музыка; дарование Лесюера, действительно, всего больше склонялось именно к такого рода произведениям.

И сколько еще было написано пьес, восхвалявших победы или подвиги французских армий! Самые знаменитые композиторы, Гретри, Госсек, не гнушались подписывать свое имя под простыми патриотическими песенками. Так, автор „Говорящей картины“ взялся за военную трубу, чтобы аккомпанировать „Куплетам гражданина Патриофила, посвященным нашим парижским братьям“, исполнявшимся в итальянском театре. Перу Госсека, кроме уже упомянутых нами гимнов, принадлежит еще „Патриотическая песнь об успехах нашего оружия“, Жаден сочиняет „Оду армии“, Мартини, Калькбреннер — по „Триумфальной песне“; Руже-де-Лиль, после „Марсельезы“, песни о „Роланде в Ронсево“ и „Мстителя“: „Умрем за отечество!“, пишет „Песнь мщеника“, потом „Боевую песнь“, исполнявшиеся (в VI и VIII гг.) не на общественных праздниках, а в Опере, все более и более стремившейся стать ареной проявлений официального патриотизма.

И в Опере же всего громче прозвучал отголосок преступления, в конце столетия снова зажегшего военный пожар в Европе: мы говорим об убийстве представителей Республики австрийцами весной 1799 г. 14 июня (26-го прериаля VII года) здесь была поставлена „Весть в лагере, или крик мщеника“, музыкальная инсценировка, о которой мы имеем лишь смутные сведения; музыка ее приписывается Госсеку. Во всяком случае, достоверно, что престарелый маэстро в связи с этим событием снова взялся за перо, которым

¹ Счастливая Франция, велика твоя слава! Ты видишь, как шедевры искусства, завоеванные руками победы, украшают твои благородные валы.

в 1792 г. было написано „Дароприношение свободе“, и сочинил „Похоронную кантату для торжества 20 прериаля VII года, в память уполномоченных Французской республики на Раштадском конгрессе“. Это была если не его лебединая песнь (потому что это выражение подразумевает крайнюю степень возвышенного вдохновения, а творческий гений Госсека уже значительно ослабел), то, во всяком случае, весьма вероятно, его последнее музыкальное произведение.¹ В выборе сюжета можно узнать преобладающую идею, в течение десяти лет диктовавшую лучшие страницы творцу республиканской музыки и первому певцу Свободы.

У преемников же его, даже во времена Империи, родник национальной музыки все еще не иссякал. Автор трех песен — „Походной“, „Победной“ и „Песни возвращения“ — сочинил „Песнь возвращения великой армии“ на стихи Арно, а несколько позже — „Триумфальную песнь“, исполнявшуюся в Опере в 1810 и 1811 г. А Лесюер, в IV и VI гг. воспевавший победы республиканских армий, сочинил для 14 апреля 1802 г. „Песнь мира“, а также „Триумфальную песнь“ для придворных концертов Наполеона I, на слова Лебрена.

Из этого длинного перечня мы видим, что патриотическая песнь — жанр, не пользующийся уважением в наши дни, — сто лет тому назад находилась далеко не в презрении, и величайшие мастера того времени не считали недостойным своего таланта усердно культивировать этот род искусства и не жалели отдавать ему лучшие перлы своего вдохновения.

4

Празднества во славу побед французского оружия повторялись так часто, что сделались банальны; но зато утраты, понесенные отечеством, вызывали манифестации иного рода, и одна из них, во всяком случае, произвела столь же сильное впечатление, как и траурные торжества первых времен Революции.

Я имею в виду траурную церемонию по случаю смерти Гоша 10-го вандемьера VI года (1 октября 1797 г.).

На этот раз, народ, глубоко чувствуя свою невозвратимую утрату, обрел вновь серьезное и горестное настроение, каким проникался в самые беспросветные дни. В разочарованном, скептическом и фивольном Париже времен Директории вновь повеял тот же дух, что некогда, на похоронах Мирабо, так властно охватил толпу.

Церемония происходила на Марсовом поле. Мы не будем ее описывать, так как общие контуры оставались все те же. Она отличалась однако особым тщанием в составлении художественной и музыкальной части программы. „Похоронный гимн на смерть генерала Гоша“, стихи Шенье, музыка Керубини, — произведение очень значительное и редкое в о размаху. Траурный марш, исполнен-

¹ Последнее из написанных для национальных празднеств. Небольшое число „аполитических“ музыкальных произведений было сочинено Госсеком еще позднее.

ный во время прохождения перед погребальной урной, представляет интродукцию; она задумана согласно с традициями, введенными Госсексом, сконструирована почти в точности так же, как знаменитый „Скорбный марш“ на смерть Мирабо: мы встречаем здесь и зловеющий рокот затянутых трауром барабанов, и мрачный гул там-тама и пронзительные возгласы труб и тромбонов, те же ритмы, те же созвучия. Но музыкальные формы утончены и полны изумительного художественного совершенства; если произведение Керубини и не достигает еще красот „Похоронного марша для прославления памяти великого человека“ из бессмертной „Героической симфонии“ Бетховена, оно уже указывает на несомненное приближение к самому возвышенному стилю мастера симфонии.

После марша, исполненного оркестром, и прохождения похоронной процессии выступили сорок молодых девушек, учениц Консерватории, в белых платьях, с креповыми шарфами и античными повязками на головах, и спели первую строфу. Под медлительные аккорды оркестра, аккомпанировавшего пению и как бы продолжавшего его, когда оно замирало в горестном шопоте, печальный и мелодичный напев выступает отчетливее, и голоса исполняют следующую траурную строфу:

Du haut de la voûte éternelle,
Jeune héros reçois nos pleurs,
Que notre douleur solennelle
T'offre des hymnes et des fleurs,
Ah! sur ton urne sépulcrale,
Gravons ta gloire et nos regrets,
Et que la palme triomphale
S'incline au sein de tes cyprès! ¹

После этого гармонического начала оркестр и певицы смолкли, и Дону, от имени Института, произнес речь, которая оказалась как бы вставленной в музыкальную рамку, так как вслед за его последним словом сейчас же снова выступил хор. Теперь запели старики и воины; они повторили красивый напев первой строфы, под вариированный аккомпанемент оркестра, отличавшийся все возрастающей полнотой, наконец, последняя строфа объединила все мужские голоса в энергическом и порывистом финале. Церемонию дополнила последняя строфа „Марсельезы“, — „Любовь священная к отчизне“, — спетая соединенным мужским и женским хором. Во время похоронного шествия несколько раз играли жуткий траурный марш Госсекса. Потом согласно революционным традициям, народ не расходился с Марсова поля до тех пор, пока погребальные

¹ С высот небесного незыблемого свода,
О, юноша-герой услышь наш голос ты.
Торжественная скорбь печального народа
Пусть принесет тебе и гимны, и цветы.
Мы начертим, герой, на урне погребальной
Грусть нашу о тебе и век блестящий твой.
Пусть пальма гордая преклонится печально
Пред кипарисами твоими головой.

Перев. Д. С.

мотивы не сменились ликующими звуками апофеоза: „Походная песнь“ завершила церемонию.

Смерть Гоша отозвалась музыкальным эхом и в Италии, где Бонапарт, не пренебрегавший ничем, что могло увеличить и поддерживать его зарождавшуюся популярность, не упустил ни одного случая для празднования в своей армии знаменитых революционных дат. Так, в 1796 и 1797 гг. 22-е сентября и 14-е июля праздновались по его приказу, пожалуй, даже с большей помпой, чем в Париже: он сам выпускал красноречивые воззвания к войскам, обещал спасти Республику, устраивал парады среди ошеломленного их блеском населения, распоряжался посадкой деревьев Свободы, устраивал скачки, аллегорические процессии, причем будущий император не страшился выставлять на колеснице богиню Свободы в трехцветных античных одеждах, как когда-то сделали Эбер и Шометт в Нотр-Дам на празднестве в честь Разума. „Монитор“ перепечатывал, в отделе бюллетеней о победах, отчеты об этих празднествах, представлявших как бы живую пропаганду за границей идей и нравов Французской революции.

Победителю при Арколе и Риволи было выгодно публично присоединиться к горести Франции и выразить скорбь об утрате своего славного соперника. Но совершенно неожиданно эта чисто политическая манифестация имела результат главным образом музыкальный.

В то время как в Париже французским композиторам (я отношу к ним и Керубини) было предложено воспеть память героя, Бонапарт, решительно предпочитавший итальянскую музыку, обратился к капельмейстеру сицилийского короля Паизиелло и заказал ему написать какую-нибудь траурную композицию. Возвратившись почти тотчас же после этого во Францию, он передал Консерватории копию этого произведения. Вот его точный заголовок:

На обложке, после фамилии автора — простые слова:

Overtura o sinfonia ¹

На титульном листе:

Musica Funebre
composta dal maestro di capella D. Giovanni Paisiello
aè servizio delle LL. MM.
Siciliane

All'occasione della morte del fu Generale Hoche
cercatagli dal sigr. Generale in
Capite Buonaparte ²

Ниже:

„Мысли, выражаемые этой музыкой, после коротенькой прелюдии, передающей испуг при вести о кончине вышеупомянутого генерала, являются результатом похо-

¹ Увертюра или симфония.

² Похоронная музыка, сочиненная капельмейстером их величества короля и королевы Сицилии, по случаю смерти генерала Гоша, заказанная главнокомандующим генералом Буонапарте.

ронного военного марша, который, при каждой новой репризе, вызывает различные чувства, приличествующие указанной утрате: горе, отчаяние, растерянность, печаль, волнение, подавленность, скорбь.

„In Napoli, gli 11 nov^e 1797“¹

Внизу страницы собственноручная надпись:

„Передано музыкальной Консерватории гражданином Бонапартом“.

Это сочинение имеет свою историю. По возвращении в Париж, засыпавший его приветствиями и триумфальными торжествами, победитель Италии, желая показать, что будущий император—человек просвещенный во всех областях, послал произведение Паизиелло в Консерваторию, с просьбой исполнить его. Саррет и школьный комитет, преисполненные наилучших намерений, как для того, чтобы почтить Бонапарта, исполнив больше, чем он просил, так и для того, чтобы показать ему, на что способны французские музыканты, не удовольствовались одним точным исполнением его желания: одновременно они исполнили и несколько произведений представителей Консерватории и, в частности, по естественной ассоциации идей, „Похоронный гимн на смерть генерала Гоша“ Керубини.

Поступив так, они сделали ошибку: дальнейший ход событий убедил их в этом как нельзя лучше. По окончании концерта Бонапарт, обратившись с не особенно довольной миной к Керубини и ни словом не обмолвившись о его произведении, заявил ему, что величайший композитор—это Паизиелло, а после него Дзингарелли. И больше не прибавил ни звука. Присутствовавшие при этом Мегюль, Лесюер, Госсек и Гретри покорно выслушали эту оценку. Передают, будто Керубини не удержался и пробормотал: „Куда ни шло еще Паизиелло, но Дзингарелли!..“ Зато он и пребывал в немилости во все время владычества Наполеона. Нужно ли прибавлять, что, хотя причины этой немилости и связаны более или менее непосредственно с „Гимном генералу Гошу“, это совсем не значит, что Бонапарт гневался на Керубини за то, что тот осмелился прославлять другого великого человека, а не его самого: заказ, сделанный им другому музыканту, вполне устраняет такое подозрение,—он переставал бояться своих соперников, когда они умирали. Нет, Бонапарт игнорировал Керубини исключительно из-за своего дилетантского отношения к музыке.

Посмотрим же, что представляет собою эта, столь нравившаяся ему „Musica funebre“ Паизиелло.

Когда, в библиотеке Консерватории, где она бережно хранится, я раскрыл украшенную гордой подписью тетрадь, признаюсь, меня охватило сначала чувство изумления, смешанное с беспокойством. Я спрашивал себя—не захотел ли Паизиелло подшутить над своим могущественным покровителем, или не ошибся ли он сам, подумав, что ему заказали написать отрывок из оперы-буфф? Современный „Похоронный марш марионетки“ дает довольно точное представление о его замысле: в остроумной фантазии Гуно музыка описывает один за другим разнообразнейшие эпизоды, вплоть до остановок кортежа у кабачка; и точно так же Паизиелло прегендует на изображение столь многочисленных эмоций, что заранее становится страшно! Уже само заглавие имеет довольно-таки определенный привкус; но оно ничто по сравнению с самим сочинением. С первых страниц, начинающихся введением из восьми тактов, разделенных четырьмя педалями, выражающими stupore (оцепенение), после экспозиции незначительного мотива, письменные комментарии объясняют нам шаг за шагом намерения музыканта. Он начинает с изображения неистовства—не более, не менее: „Smania per la perdita del fu generale Hoche!“¹ Потом следует картина „del popolo afflitto e addolorato.“² Дальше, одно за другим: Agitazione,—smania,—pianto,—confusione, mestizia, agitazione smaniose, pianto e affanni,—esclamazioni di dolore,—avvilimento...“³

Сколько всякой всячины в одном похоронном марше!

Излишне говорить, что от всех этих прекрасных чувств в музыке нет и следа, несмотря на старания композитора вариировать тон и вводить узоры с выразительными интонациями. Его старания приводят только к бесцветным темпам, к поверхностным, бледным рисункам. Ему достаточно перейти в минор, чтобы вообразить, будто он нарисовал скорбь; если он хочет изобразить отчаяние или растерянность, несколько шестнадцатых с синкопами в подходящий момент, по его мнению, в совершенстве осуществляют идеал. Все это не более, как банальная и бессодержательная формула: итальянский темперамент весь ушел на слова, и на музыку не осталось ничего. Но нужно признать, что форма чиста, манера письма изящнее и разнообразнее, чем у французских мастеров: отсюда и получается нечто приятное для рассеянного слуха, что-то мягко баяющее. Но что значат эти траурные вычуры по сравнению с теми воплями отчаяния, дивные образцы которых Глюк оставил своим преемникам революционных лет и которые вскоре мы услышим у Бетховена, выразившего их с еще большей силой и глубиной? Мегюль, Госсек и Керубини умели находить иные аккорды для выражения безысходной горести отечества. И можно пожалеть, что Бонапарт, несомненно гораздо лучший полководец, чем музыкант, не сумел этого понять.

5

Чисто политические празднества в эту последнюю часть революционной эры были не так многочисленны и не так торжественны, как патриотические. И в общем они носили характер скорее поми-

¹ В Неаполе, 11 ноября 1797 г.

¹ Неистовство от утраты покойного генерала Гоша.

² Опечаленного и скорбящего народа.

³ Волнение, бешенство, плач, смятение, печаль, неистовые волнения, плач и стоны,—скорбные вопли,—уныние, угнетение.

нальный, чем праздничный. Установились новые обычаи и нравы: вместо того чтобы устраивать национальные праздники под открытым небом, в присутствии всего народа, их стали устраивать в стенах законодательных собраний. Мы уже знаем, что здание, где помещалось Собрание, было национальным храмом; народные представители являлись служителями гражданской религии. Что касается церемоний, то они состояли, как и во всех религиях, из пения и речей. И это был более достойный способ чтить великие идеи и великие воспоминания, чем довольно-таки пошленькие развлечения, без которых, в наши дни, никто не представляет себе национальных праздников.

Мы проследили праздник 14-го июля год за годом, начиная с 1790 г.; будем продолжать. В 1795 г. великая революционная дата была снова почтена в заседании Конвента: в этот день „Марсельеза“ была объявлена национальным гимном, и мы уже рассказывали выше о том, какое сильное впечатление произвело исполнение этого гимна и как последнюю строфу его Собрание прослушало стоя и с обнаженными головами. Национальный институт; открывший заседание симфонией, исполнил еще „Ça ira“, „Походную песнь“, „Veillons au salut de l'Empire“ и хор Госсекса на стихи Вольтера: „Восстань, народ, разбей свои оковы“. Наконец, две недели спустя, был почтен национальным праздником и Руже-де-Лиль, также в Конвенте, в годовщину 9-го термидора: ему произнесли похвальное слово, но, в противовес его национальному гимну, было исполнено и термидорианское „Пробуждение народа“, несмотря на протесты последних монтаньяров. „Походная песнь“, попрежнему чуждая партийных распри, завершила концерт.

В последующие годы взятие Бастилии праздновалось уже с меньшим подъемом. В 1796 г. праздник был попросту перенесен на 9-е термидора. В 1797 г. он выразился в не особенно пышной церемонии, во дворе дворца Директории (Люксембургский дворец), заключавшейся в речах, популярных музыкальных пьесах и кое-каких военных эволюциях. Но в 1798 г. республиканское большинство постаралось вернуть празднованию 14-го июля часть его былого блеска. Оба Совета в публичных заседаниях постановили, что отпразднуют его в своих залах, что председатели произнесут установленные речи, а музыкальные корпорации, причисленные к каждому Собранию, исполнят патриотические песни. Ораторскую часть выполнили в Совете старейших—Марбо, в Совете пятисот—Шенье. Не лишенным поэзии эпизодом явилось вручение представителям Французской республики символических даров от ирландского народа: „арфы Эрина, среброструнной арфы Оссиана“; дары эти, по выражению официального адреса, должны были напоминать „торжественные песнопения и древнюю республику Моно“ [наименование Ирландии в древне-римской литературе].

Наконец возобновили и чистые традиции, собрав народ на Марсовом поле, где снова воздвигли алтарь Отечества; была процессия, потом военные упражнения, подъем воздушного шара; перед началом и после окончания речей исполнили „Гимн Отечеству“ и „Гимн 14-го июля“.

В 1799 г. праздник был отмечен официально только Советами. В числе ораторов выступал и Люсьен Бонапарт. Уж недалеко времена... По части музыки в программе имеется всего одна фраза: „В декадном храме—„Гимн 14-го июля“, гимн „Любовь священная к отчизне“. На улицах раздавали куплеты некоего „Перрена, песнопевца Республики“, необычайно плоские, на мотив из водевиля „Визитандинки“.

Этот беглый обзор показывает нам, что с того времени, как Федерация 1790 г. внушила Шенье и Госсексу дивную „Песнь 14-го июля“, на годовщину взятия Бастилии не было сочинено ни одного музыкального произведения, достойного этого названия. И только 14-е июля 1800 г. явится поводом для создания значительной и великолепной музыкальной композиции; в свое время мы расскажем о ней.

21-е января, напротив, отразилось во многих произведениях, и некоторые из них принадлежат перу больших мастеров.

Годовщина казни Людовика XVI относится к числу национальных праздников, установленных, по предложению Робеспьера, декретом от 18-го флореала II года: в предыдущую зиму она праздновалась по инициативе самого народа. По случаю холодной погоды торжество происходило обыкновенно в закрытых помещениях и начиналось всегда в зале заседаний Собрания. В 1795 г. из-за музыки произошел забавный инцидент, заслуживающий упоминания. В начале заседания Конвента оркестр Национального института сыграл похоронную ¹ пьесу. Впечатление от этой „нежной и мелодичной“ музыки показалось неуместным нескольким членам, они подняли шум и спросили, „не желают ли музыканты оплакивать тирана—и как нужно понимать их манифестацию: за него или против?“ На это умеренные ответили криками: „В аббатство!“ ² Но Госсек, отличавшийся чистотой принципов, не пожелал оставить подобную инсинуацию без ответа. Он спустился к решетке и произнес следующую речь:

„Граждане-представители, возможно ли, чтобы столь обидное сомнение возникло по поводу намерения артистов, собравшихся в этих стенах, и чтобы людей, торжественно празднующих смерть тирана, обвиняли в том, что они явились сюда его оплакивать? Мы предавались сладостным волнениям, какие внушает чувствительным душам счастье избавления от тирана. От этих мелодичных звуков мы перешли бы к мужественным звукам военной музыки и восславили бы наши успехи в Голландии и на всех наших границах. Граждане-представители, вы можете всегда рассчитывать на нас для свержения тиранов, но никогда для сожалений о них“. ³

¹ „Похоронную“, вероятно, по определению автора газетного отчета.

² В здании Сен-Жерменского аббатства помещалась тюрьма для политических заключенных.

³ Биограф Госсекса Дюфран, изложив этот инцидент, высказывает несколько мыслей, имеющих глубокий принципиальный интерес:

„Повидимому, санкюлотизм благоприятно действовал на вдохновение Госсекса. Действительно, именно в эпоху Террора он писал больше всего и лучше всего. После Термидора его усердие ослабевает: он создает лишь несколько кантат, и

Раздались аплодисменты, и церемония продолжалась на площади Революции, где музыкальный институт исполнил множество патриотических пьес, „Ça ira“, „Марсельезу“, „Походную песнь“, и новый гимн, положенный на музыку Лефевром.

В 1796 г. та же церемония, начавшись в здании Советов, продолжалась на Марсовом поле. Здесь впервые была спета „Республиканская клятва“ Шенье и Госсекса, крупное произведение, которое, несмотря на революционное заглавие, все же является песнью старого режима: эта „Республиканская клятва“ была клятвой из „Аталии“, поставленной ранее Французской комедией с хорами Госсекса, а стихи Шенье были лишь переложением стихов Расина:

Oui, nous jurons ici pour nous, pour tous nos frères...
Si quelque transgresseur enfreint cette promesse,
Qu'il éprouve, grand Dieu, ta fureur vengeresse!..¹

Вольтер ввел в „Бруте“ одну тираду, явно заимствованную из этой клятвы и бывшую в большой моде во время Революции: не много потребовалось, чтобы перестроить Расина! на современный лад!

В 1797 г. скромная публичная церемония произошла в соборе Нотр-Дам; в 1798 г. — в церкви Сен-Сюльпис, тогдашнем „храме Победы“. По приказу Директории, Консерватория в этот день должна была исполнить „песнь проклятия против клятвопреступников“. Слова эти определяют характер всех музыкальных произведений,

былой убежденности уже не чувствуется в них. Объяснить это внезапное „иссякание“ только преклонным возрастом композитора — недостаточно. Причину его скорей следует искать в политической обстановке.

История революционных празднеств и церемоний отчетливо разделяется на два периода. Первый, заканчивающийся в 1794 г. вместе с Террором, принадлежит — в плане музыкальном — почти исключительно Госсексу. Это — героическая и трагическая эпоха „Карманьолы“, „Скорбного марша“, „Марсельезы“ и главное — я говорю только как историк искусства — это эпоха массы!.. После прихода к власти Директории народ перестает быть участником музыкальных демонстраций. Тогда наступает второй период, продолжающийся до 1800 г. — период более спокойный, более помпезный и (это не парадокс) более аристократичный. Искусство композиции подчиняется строгой дисциплине. Размеренные, тщательно обдуманные, величественные произведения заступают место набросанных в суете торопливых импровизаций. Музыка больше не хочет санкюлотской одежды и облачается в парадное платье. Керубини, Лесюер, Мегюль и другие сочиняют для гражданских торжеств настоящие светские оратории, из коих некоторые вызывают восхищение артистов, но ни одна не заденет сферы народного искусства. Дело в том, что Керубини, Мегюль, даже Лесюер — композиторы-республиканцы, но один только Госсекс был композитором-революционером! Вот чем по моему мнению объясняется слабость гимнов и песен, написанных им после 1794 г. Священный огонь погас. Этот мирный по натуре человек был так потрясен, так преобразен революцией, находился в таком тесном соприкосновении с ревушей и неистовствующей толпой, что уже не мог черпать вдохновение вне шума, возбуждения и тревоги. Атмосфера сделалась слишком спокойной для его творчества: дни и ночи, течение четырех лет, сочинять музыку под гул набата и руководить пением многотысячных масс под грохот пушечной пальбы. — это ведь не проходит даром“ (L. Dufour, „Gossec, sa vie, ses oeuvres“, 1927).

сочиненных специально для 21-го января: ни в одном из них не упоминается о смерти Людовика XVI; авторы ограничились лишь клятвами всегда защищать независимость и свободу:

S'il en est qui veulent un maître...
Qu'ils aillent mendier des fers,
Ces Français indignes de l'être! ¹

Эти стихи — начало „Национальной песни на годовщину 21-го января“ Лебрена; положенные на музыку Лесюером, они исполнялись на церемонии в церкви Сен-Сюльпис, где была повторена также и „Республиканская клятва“ Госсекса. Бертон написал на эти же стихи музыку для следующей годовщины, последней, которая праздновалась.

Коснемся мимоходом других годовщин. 10-го августа служит темой композиций Керубини („Республиканская песнь 10-го августа“, слова Лебрена, исполнена в 1795 г.), Кателя („Гимн 10-го августа“, слова Шенье), Жиру („Гимн на годовщину 10-го августа“, исполненный в Версале в III году), Ригеля („Гимн на праздник 10-го августа“) и нескольких других, менее известных композиторов. 9-е термидора отражено в произведениях Мегюля („Гимн 9-му термидора“, слова Шенье), Госсекса („Гимн человечеству, для 9-го термидора“, слова Баура Лормиана), Лесюера („Песнь 9-го термидора“, слова Дезорга), Кателя („Стансы на годовщину 9-го термидора“, без указания имени поэта), Руже-де-Лилия (слова и музыка „Дифирамбического гимна на заговор Робеспьера и Революцию 9-го термидора“, написанного точчас после события и исполненного в Конвенте в первую же его годовщину, 9-го термидора III года).

Наконец, годовщина Директории 18-го фрюктидора (празднованная в 1797 и 1798 гг.) была воспета Мегюлем (на стихи Лебрена-Тосса) и Керубини (стихи неизвестного поэта).

Что касается годовщины 31-го мая 1793 г., включенной в число национальных праздников декретом Робеспьера, то она не праздновалась ни разу.

Общественные власти времен Директории обставили наибольшей пышностью и блеском 1-е вандемьера (22-е сентября), — день провозглашения Республики. Однако празднование этого торжества состоялось всего несколько раз, так как было признано национальным праздником лишь законом от 3-го брюмера IV года. Впервые оно состоялось на следующий год (1796). Дошедшее до нас его описание показывает, что грандиозные народные манифестации первых лет отошли в область минувшего. Праздник состоялся на Марсовом поле и начался астрономической аллегорией, вызвавшей общее недоумение; а продолжался и завершился состязаниями в беге, скачках и езде на колесницах, где особенно отличился гражданин Франкони, и т. п. Это уже постепенный переход к прелестям игры в разбитый горшок, шеста для лазанья на призы и карусели, являющимся главным украшением народных праздников в наши дни.

¹ Да, мы клянемся здесь за себя, за всех, наших братьев...
Если какой-нибудь нарушитель преступит это обещание,
Пусть он испытает, великий боже, ярость твоего мщения!..

¹ Если есть такие, что хотят иметь господина... пусть идут вымаливать себе оковы, эти французы, недостойные быть французами!

В промежутке, после исполнения какого-то „Гимна для большого хора“,—никаких точных сведений относительно него не имеется,—по приказу Директории, были провозглашены имена „поэтов и композиторов, способствовавших украшению национальных праздников со времени завоевания свободы—каковым поэтам и композиторам нация приносит дань благодарности“. Идея весьма похвальна. Но это подобие раздачи премий, напоминая о славных художественных приобретениях шести предыдущих лет и подводя им итоги, являлось как бы косвенным указанием на то, что отныне им положен конец.

Провозглашенные имена были следующие:

Поэты: Мари-Жозеф Шенье, Лебрен, Дезорг, Купиньи, Руже-де-Лиль, Баур-Лормиан, Варон, Давриньи, Пилле, Фленс, Лашабосьер и гражданин Пипеле.

Музыканты: Госсек, Мегюль, Катель, Бертон, братья Жаден, Лесюер, Лангле, Лефевр, Элер, Плейель и Мартини.¹

В 1797 г. 1-е вандемьера, пришедшееся всего через несколько дней после государственного переворота 18-го фрюктидора, имело характер политической манифестации и ознаменовалось множеством речей; народ слушал их равнодушно, но беговые и скаковые состязания, как в прошлом году, придали в его глазах этому торжеству некоторую привлекательность.

Зато в VII году (1798) 1-е вандемьера прошло с большим блеском; и хотя этот день ни в чем не походил на праздники первых лет Революции, в нем уже таился зародыш величественных мирных манифестаций XIX в. В то время как одна часть Марсова поля была отведена для военных упражнений и скачек, в другой воздвигли „Храм индустрии“, предназначенный для выставки „драгоценнейших предметов производства французских фабрик и мануфактур“. Следовательно, праздник явился не более, не менее, как первой из всех выставок, бывших на Марсовом поле и во Франции вообще. Провозглашение имен наиболее достойных экспонентов сопровождалось церемонией, во время которой оркестр и хоры Консерватории играли свою обычную роль, между прочим исполнили „Ça ira“, пока, по образцу робеспьеровских праздников, сжигались изображения Деспотизма и Фанатизма. В числе награжденных экспонентов следует упомянуть братьев Эрар, отличившихся усовершенствованиями, внесенными в устройство арфы; а в числе музыкантов, поименованных в списке наилучших творений духа, были: Керубини, Лесюер, Мартини, Монсиньи. Молодой Горацій Верне отличился вдвойне—и как художник и как наездник: в скачках он получил второй приз. Наконец, было и немножко музыки, именно новая „Песнь 1-го вандемьера“, Мартини, весьма банальная. Достаточно одной подробности, чтобы уяснить себе понимание композитором своей роли: желая изобразить народное смятение, он не потрудился написать для него партитуру, а ограничился указанием основной гармонии в целых нотах, после чего приписал:

„Каждый исполнитель прелюдирует по своему усмотрению на трезвучии C-dur впродолжение этих шестнадцати тактов, начиная с

первой ноты и кончая последней писаной нотой, чтобы в общем получилась фанфара“.

Вот уже поистине—немудрое искусство! И какой смысл имело обращаться к иностранцу, каким был этот италиянизированный ба-варец—подлинное его имя Шварцендорф, по прозвищу Мартини,—для увековечения интимнейших воспоминаний республиканской Франции? Бывший капельмейстер графа д'Артуа и заведующий королевским оркестром, автор „Пятнадцатилетнего влюбленного“ и „Любовной утехы“, на такое амплуа совсем не годился!

Официальное празднование этого же дня, состоявшееся, по обычаю, в залах Советов, было более музыкальным, чем обыкновенно. В Совете пятисот оркестр Консерватории исполнил увертюру из „Юности Генриха“, история и громадный успех который известны. „Эта вещь, исполненная с поразительным совершенством,—говорит „Монитор“,—вызвала живейший энтузиазм“. После этой блестящей интродукции оркестра, певцы Шерон, Лаис и Лафоре спели трио „Песнь 14-го июля“, уже исполнявшуюся здесь же в 93-м году, может быть, теми же артистами. Официальный отчет говорит: „Трио, исполненное с редким совершенством, вызвало, несмотря на регламент, неоднократные рукоплескания“. „Походная песнь“ и революционное „Ça ira“ первых дней дополнили музыкальную часть.

В 1799 г. всеми владело утомление: годовщина 1-го вандемьера праздновалась в Советах и в декадных храмах, а рядом с алтарем Отечества воздвигли алтарь Согласию. Не было предпринято никаких попыток обновить обычную программу, и музыканты выступили опять с теми же пьесами, какие исполняли уже несколько лет.—Немного дней спустя, Бонапарт возвратился из Египта, а одним из дней ближайшего же месяца было 18-е брюмера.

Чтобы закончить перечень политических праздников Революции, остается упомянуть еще о немногих отдельных празднествах. Одним из наиболее интересных был „Праздник мучеников Свободы“, состоявшийся 11-го вандемьера IV года. Этими мучениками были объявлены жирондисты; закон 18-го флореаля II года предполагал праздновать их падение; но, по иронии судьбы, день 31-го мая не праздновался ни разу, и, наоборот, одно из последних своих заседаний, как-раз в разгаре серьезнейшего кризиса, Конвент посвятил реабилитации их памяти. Днем праздника должно было быть 31-е октября, годовщина смерти жирондистов; но Конвент, ввиду истечения срока своих законодательных полномочий, перенес его на 11-е вандемьера (3 октября). Уже назревали события 13-го вандемьера; среди бурлящего Парижа, в зале Тюильерийского дворца, превратившегося, под строгой охраной, во главе коей стоял Бонапарт, в отрезанный лагерь, Конвент принес покаяние перед памятью товарищей, которых допустил изъять из своей среды. Зал заседаний был затянут крепом; дважды депутаты прерывали занятия, чтобы сосредоточенно и спокойно прослушать похоронные мотивы и гимны Свободе. Мегюль написал для этого торжества „Гимн Двадцати двух, на стихи Шенье, а Госсек „Элегический гимн к годовщине 31-го октября“: „Памяти мертвецов Жиронды“.

¹ Не странно ли, что в этом списке нет имени Керубини? Прим. авт.

За несколько месяцев до этого, 1-го прериаля, в зале Кочвента пролилась кровь: во время бурной сцены, подобной которой не запомнят и в девяносто третьем году, депутат Феро был убит, голова его посажена на пику, и ужасный трофей поднесен президенту Буасси д'Англа. Конвент посвятил день 14-го прериаля поминовению несчастной жертвы в своем собрании. И снова пришлось Госсексу и Мегюлю писать каждому по новому гимну (на этот раз, правда, им не нужно было обучать народ), и одна из этих импровизаций именно Мегюля, представляет торжественную, выразительную композицию величайшей красоты, дивный образчик похоронной музыки. — В числе песен, внушенных тем же событием (а можно себе представить, что оно послужило темой многочисленных сезонов и горестных излияний!), находим одну, автором которой является лицо, на которое никак не ожидаешь натолкнуться в этой истории: это гражданин Брилья, из Белле, — не кто иной, как Брилья-Саварен, поэт и музыкант, по преимуществу же гастроном и колоритный автор „Физиологии вкуса“. Скромный композитор, он соглашается на то, чтобы слова его „Романса на убийство народного представителя Феро“ пелись, вместо сочиненного им мотива, на мотив из „Севильского цирюльника“ Паизиелло: „Я Линдор“. Но и его мотив совсем недурен.

Во время Директории два раза в VI и VII году, праздновался праздник Державности народа. Катель сочинил для него гимн.

Наконец, 30-го фрюктидора VII года состоялось последнее торжество Республики в честь ее героев: похороны Жубера, убитого в сражении при Нови. Был повторен тот же церемониал, что и для похорон Гоша, и снова исполнена музыка Керубини, к которой были написаны новые слова. Пятью днями раньше, оба Совета посвятили свои заседания ознаменованию этой утраты: залы были затянуты трауром; на площади гремели пушки, а музыка без прерыва играла похоронные мотивы; из них в официальном отчете упоминается только один: хор у могил из „Ромео и Джульетты“, Штейбельта.

6

Среди праздников, начавших прививаться лишь в последние годы революционной эры, самыми интересными, самыми истинно-народными, если бы сумели ввести их в нравы, были те, идею которых следовало бы возобновить и в наши дни под названием „общечеловеческих праздников“: праздники Юности, Старости, Супругов; праздник Благодарения; праздник Времен года, и затем праздники Труда — в этой области Революция пожелала признать лишь одну разновидность его: Земледелие. Тут мы целиком вступаем в атмосферу чувствительного и добродетельного XVIII века. Но Революция расширила кругозор и заменила точными знаниями смутные стремления, пережитые некогда читателями „Эмиля“ и „Новой Элоизы“. В результате получилось некоторое смещение, и, несмотря на старания правительства, эти праздники почти не имели успеха.

Действительно, они представляли странную смесь наивной символики и действий, проникнутых самым позитивным направлением.

Праздник Старости, состоявшийся 10-го фрюктидора IV, V и VI гг., заключался в различных почестях, воздававшихся личности старцев. Достоинейших из них торжественно носили на руках, возлагали на них дубовые венки, и ораторы предлагали молодежи следовать их добродетельным примерам. В деревнях праздники происходили на площади или в поле и были не лишены некоторой доли самобытной поэзии. Недурные подчас гравюры воспроизводят их характернейшие черты. В Париже самым подходящим способом празднования избрали постановку в честь старцев „Эдипа в Колоне“. Торжество это — причем почесть косвенно воздавалась и чистой и классической музыке Саккини — повторялось два года сряду (в IV — V гг.).

Праздник Супругов, праздновавшийся всеми муниципалитетами Республики в лучшие дни весны, 10-го флореаля, заключался главным образом в знаках уважения, приносимых „семейным людям, по каким-либо похвальным поступкам достойным служить примером своим согражданам“. Имена наиболее отличившихся провозглашались во всеобщее сведение, и старец, стоявший во главе самой многочисленной семьи, возлагал на них гражданский венок. Четы молодых супругов занимали почетные места в кортеже, новобрачные выступали в белых платьях, украшенные цветами и трехцветными лентами. Может быть, вследствие некоторой нескромности и отсутствия интимности, этот праздник прививался труднее всех других.

То же можно сказать и о празднике Юности (10-го жерминаля), которым предполагалось возродить афинский праздник эфебов. Единственным его достоинством было то, что он является предлогом для преподавания молодым людям патриотических чувств. Вскоре он самым естественным образом заменился праздниками при жеребьевке во время рекрутского набора.

Самым трогательным, по крайней простоте, был праздник Земледелия (10-го мессидора) в деревнях. В центре кортежа пахари окружали соху, перевитую цветами; за ними следовала повозка с сельскохозяйственными орудиями. Под звуки песен, звон колоколов и пальбу из мушкетов, все направлялись в поля; здесь достойнейший из сельчан, гордый правом провести первую борозду, направлял соху, а вокруг него хором неслись песни или гимны. Даже и в Париже праздник отличался особым колоритом; современные описания признают за ним „приятную смесь сельской простоты и национальной пышности“. На окраине Елисейских полей, к которым в то время еще примыкали настоящие поля, в VI году построили зеленый храм матери-природе Кибеле; к нему подъехала деревенская повозка, запряженная шестью украшенными гирляндами и лентами волами; вокруг нее шли пахари с орудиями своего ремесла и с букетами цветов или пучками колосьев в руках. За ними подвигалась колесница Вакха, украшенная плодами и виноградными лозами. Достоинейших наградили венками, и под звуки „Ça ira“ была проведена первая борозда. Потом пели „Гимн Земледелию“,

и праздник весело закончился „пастушеской музыкой, манящей к танцам“. Просвещенным зрителем казалось, что в этот день они перенеслись на какой-нибудь античный фригийский праздник. Было бы точнее сказать, что они присутствовали при первом земледельческом съезде — учреждение, на которое не следует нападать, хотя на этих съездах с тех пор, как они получили официальное утверждение очень уж много толчется людишек, подобных аптекарю Оме.¹

Упомянем еще о празднике Благодарения и празднике Детства. Некоторые другие так и остались проектами, не получившими осуществления.

Подобно всем другим, и эти периодические торжества внушили много музыкальных произведений, и порой весьма недурных. Межюль в „Гимне на праздник Супругов“ уже заставляет предугадывать ясную красоту религиозных хоров в „Иосифе“, именно: гармоническую молитву иудеев восходящему солнцу, отличающуюся такой выразительностью при всей крайней простоте. Стихи Дюси вносят некоторую новизну в официальную литературу первой Республики; они стоят того, чтобы привести из них хотя бы одну выдержку:

Dieu qui créas nos coeurs, tu les a faits sensibles;
Nous te devons l'amour, le plus doux des penchants.
Rends par le chaste hymen nos mœurs incorruptibles,
Notre bonheur plus pur, nos devoirs plus touchants.²

Говорили, будто Керубини намеревался положить на музыку „Гимн Смерти“ Легуве; автор „Похоронного гимна генералу Гошу“ лучше всякого другого справился бы с этой задачей, если бы законы о национальных праздниках предусматривали и праздник Смерти. Но после него остались только гимны на праздник Благодарения и Юности, — последняя композиция на красивые стихи Парни:

Naissez, beaux jours, voici le riant Germinal;
Il calme les airs, qu'il épure,
Et du réveil de la Nature
Son souffle caressant a donné le signal.³

Госсек, невзирая на свой преклонный возраст, не пожелал остаться в стороне от этого нового движения: он написал „Оду к Детству“ и „Трио для праздника Гименея“ на слова Лебрена. Лесюер сочинил для праздника Старости хор, живой и выразительный, хотя и не отличающийся большой чистотой формы (на слова Арно). Призрак старого режима, Пиччини, вложил в свой „Гимн

Гименею“ все старые, отжившие формулы и нудные реминисценции. Празднику Детства посвятили свои труды два позабытых композитора, Ригель и Видеркер, а праздник Благодарения ознаменовался выступлением музыканта, имя которого лет пятьдесят тому назад приобрело репутацию столь же неожиданную, сколько и незаслуженную: это Навуажиль, которому Фетис ошибочно приписал авторство „Марсельезы“.

Всего больше музыкальных произведений породил праздник Земледелия. Известны „Гимны Земледелию“ Бертона, Лесюера, Жадена, Мартини, Лефевра и уже названного Навуажилья. Большинство этих авторов, трактуя идею в духе истинно французских традиций, старались дать веселую и простую музыку, не задаваясь никакими задними мыслями, Лесюер явно старается подделаться под тон народной песни; наряду с несомненными банальностями, у него попадаются временами формулы подлинного сельского настроения. Бертон ограничился хором из комической оперы, навеянным извне; но он сам сумел определить подходящее ему место и поспешил включить его в „Монтано и Стефанию“, где этот национальный гимн превратился в хор поселян, приветствующих новобрачную: „Слава! Почет! Воспоем нашу красавицу-хозяйку!“... Первоначально эта музыка пелась на стихи Лебрена:

Hommage! Hommage!...
Hommage à la pompe rustique
Qui règne au jour de la moisson.
Reçois nos vœux, charrue antique,
Toi dont un luxe asiatique,
Dédaignait la gloire et le nom⁴

Что касается гимна Мартини, то это довольно банальный хорал, сухой и лишенный всякого колорита, вроде кантаты, сочиненной каким-нибудь немецким сельским учителем в честь господина бургомистра. Неужели наши очаровательные французские мастера комической оперы оказались бы менее пригодны для сочинения песен, способных понравиться народу?

И как-раз, заканчивая этот обзор, мы встречаемся с лучшим из них — с Гретри. Композитор старого режима, почти закончивший свою карьеру с падением королевской власти, он не принимал никакого участия в только-что описанном расцвете национальной музыки. Тем не менее он не остался безразличным к великому идейному движению Революции: это доказывают литературные работы, которым он посвятил себя в этот период своей жизни. И когда его родной край вошел в сферу французского влияния, он обратился к нему с музыкальным приветом, сочинив „Патриотический марш“, который продавался в виде ленточек с аккомпаниментом гитары и сделался популярным под названием, взятым из первого

¹ Аптекарь Оме — действующее лицо романа „Мадам Бовари“ Флобера.

² Боже, создавший наши сердца, ты создал их чувствительными. Мы обязаны тебе любовью, самым сладостным из влечений. Целомудренным браком сделай наши нравы непорочными, наше счастье чище, наши обязанности более трогательными.

³ Рождайтесь, ясные дни, вот смеющийся Жерминаль: он успокаивает ветры, очищает воздух, и ласковое дыхание его уже подало сигнал к пробуждению Природы.

⁴ Слава!... Слава!... Слава сельской праздничности, что царит в день жатвы. Прими наши пожелания, древняя соха, ты, чью славу и чье имя презирала азиатская роскошь.

его стиха: „Доблестный лжеец!“ Вот что он пел своим соотечественникам:

La Liberté
Dans vos foyers
Vous couvrira de gloire.
Célébrons tous par nos accords
Les droits sacrés d'une si belle cause...¹

Свобода! Вечно это слово! До последнего дня! И она же, вместе с радостным, проникнутым поэзией почетом, каким окружил ее народ в эти последние более спокойные годы,—все та же Свобода вернула нам Гретри.

Часто в наших деревнях можно видеть на общественной площади, перед церковью или коммунальным зданием, высокие старые деревья, дубы, вязы или липы; в местных преданиях хранится память об их происхождении: это деревья Свободы. День их посадки был веселым семейным праздником. И вот для этих-то праздников Гретри сочинил „Хоровод при посадке дерева Свободы“. Поселяне и поселянки, украшенные полевыми цветами и трехцветными лентами, образовывали на площади хоровод и пели на живой и увлекательный мотив следующие слова:

Que ton emblème, ô Liberté,
Soit le signal de gaité!
Plantons l'arbre sacré, l'honneur de ce rivage
Lorsque la paix dans leurs foyers
Rappellera tous nos guerriers.
Ils suspendront aussi leur glaive à ce branchage...
C'est surtout avec la beauté
Que tu plais, ô Fraternité!
Belles, vous viendrez donc égayer cet ombrage.²

Нам кажется, что этот способ празднования народных праздников не хуже замыслов Луи Давида, Шометта или Робеспьера—хотя, разумеется, не исключает их.

7

Что касается декадных праздников, то их успех, если бы он удержался, оправдал бы намерения всех сторонников народных праздников, начиная с Мирабо до Робеспьера и Мерлена-де-Тионвиля. Но нужно признать, что успех их был довольно средний: с точки зрения искусства именно они дали меньше всего.

Цель, преследовавшаяся их учреждением, заключалась в установлении морального и гражданского культа, призванного заменить обрядности религии, причем декады уничтожал воскресенье, а свет-

¹ Свобода у ваших очагов вас покроет славой. Воспоем все нашими созвучиями священные права столь прекрасного дела...

² Пусть твоя эмблема, о Свобода, будет сигналом к веселью! Посадим священное дерево, славу этого берега! Когда мир призовет к родным очагам всех наших воинов, они тоже повесят свои мечи на эти ветви. Братство, ты особенно приятно с красотою! Красавицы, придите же украсить эту сень...

ская церемония заменяла мессу. Политические или философские идеи, лежавшие в основе этого мероприятия, отличались, в общем, расплывчатостью и неопределенностью: в различных местностях страны народу предоставлялась значительная свобода осуществлять этот культ сообразно со своими понятиями и местными вкусами. Секта теофилантропов пыталась придать ему более определенный характер религиозности, поставив во главе этих празднеств бога,—Верховное существо Жан-Жака Руссо и Робеспьера.

Попытаемся выяснить на примере общих характер этих торжеств.

Из числа церемоний теофилантропов я выбираю праздник Терпимости, состоявшийся 15-го числа VIII года в храме Благодарения (Сен-Жермен-д'Оксерруа), подробный отчет о котором находим в одной газете.

Церемония открывается пьесой для органа, присутствующие поют гимн, начинающийся словами: „Поклонники Вечного“... Некий отец семейства, призвав верующих сосредоточить свои мысли, обращается с мольбой к „Отцу Природы“. Поют новый гимн: „Какое торжество, чада мои!“... Потом тот же отец семейства произносит моральную проповедь, ее сменяет „Гимн Верховному существу“: „Отец вселенной, верховная Мудрость!“ Другой гражданин произносит речь, разделенную на две части гимном. Снова вступает орган, после чего проповедник и служители культа в краткой клятве обещают перед богом и перед людьми „быть всегда терпимыми, всегда любить своего ближнего, каких бы мнений он ни держался, служить ему во всех случаях жизни“. В заключение, гимн Терпимости, прославление Отечества, гимн Отечеству; третий отец семейства возвещает, что религиозное и нравственное торжество окончено; орган играет заключительную пьесу, и верующие расходятся.

В провинции местом подобных церемоний служили церкви. Кастиль-Блаз, бывший тогда ребенком, оставил довольно интересные воспоминания, хотя и смешал в одно национальные и декадные праздники под общим названием праздников в честь Разума или Верховного существа. Он вспоминает, как плел гирлянды для украшения церкви в своем родном городе Кавальоне и пел партию сопрано в патриотических гимнах, под аккомпанемент органа.

Таким образом, обычай всенародного пения был повсеместно распространен. В эпоху, когда декады были еще внове, во II году, люди бывали довольны, если в храме Морали им удавалось послушать „какую-нибудь политическую речь и порядочную республиканскую музыку“.

В сущности, это были протестантские службы. И все праздники Революции состояли из двух существенных элементов: речей и музыки. Для этих церемоний начал составляться специальный репертуар. Уже в III году появился сборник „Декадных речей для всех праздников республиканского года, составленный гражданином Пультье, депутатом Национального конвента от северных областей“. Вскоре появились и сборники гимнов, таковы: сборник „Религиозных и гражданских песнопений для декадных праздников“, содер-

жащий гимны, заимствованные у Жан-Батиста Руссо и из „Аталии“ Расина, с новой музыкой и объяснением порядка церемоний; затем „Обряд почитателей бога и друзей людей, заключающий порядок обрядов теофилантропии и сборник гимнов, принятых в различных храмах, как в Париже, так и в департаментах“, составленный Ж. Шеменом, в VII году. Заглавия этих книг указывают на их содержание.

Впрочем теофилантропы и организаторы декадных праздников пользовались не только новыми произведениями: таких, напротив, было очень мало; по большей части они довольствовались простыми заимствованиями из обильного репертуара гимнов Верховному существу, образовавшегося при Робеспьере. Число этих композиций весьма почтенно, и можно сказать, что не много найдется модных во время Революции сюжетов, внушивших столько музыкальных произведений. Малый „Гимн Верховному существу“ Дезорга и Госсекса занимает в сборниках первое место. Музыканты, мало принимавшие участия в революционном творчестве, писали „Гимны Вечному“: например, Гретри, Далеирак, Девьен. „Ода Верховному существу“ автора „Нины, или безумной от любви“—очень красивый по мелодии хорал. „Гимн Вечному“ Гретри (повидимому, написанный в эпоху праздника Верховному существу)—одно из наименее серьезных его произведений. Уже самое заглавие стоит стихов: „...музыка знаменитого Гретри, с аккомпанементом гитары, сочинения профессора Бедара, бывшего артиста театра Фейдо“. Кто этот Бедар, которому Гретри доверял писать аккомпанемент к своим композициям?..¹ Не возвращаясь к другим произведениям, написанным для праздника 20-го прериаля II года, упомянем еще о гимнах двух профессоров Консерватории, Лангле и Жадена, и менее известных мастеров: Фридзери, Навуажиля, Рошфора, Жерзена. Итальянец Камбини написал два гимна Верховному существу, из них один с специальным подзаголовком: „Для исполнения на декадных праздниках“. Что касается стихов, написанных на известные мелодии, то они бесчисленны. И почему бы не прославлять Верховное существо на мотив из „Маленьких монтаньяров“ или из водевиля „Женский остров“, или на романс: „В груди жестокой“, если, двадцать лет спустя, в церквях и во время крестных ходов будут петь хорал на несколько измененный мотив „Походной песни“ со следующими словами:

La religion nous appelle...
Un chrétien doit vivre pour elle,
Pour elle un chrétien doit mourir.²

Этот сухой перечень, при всей своей длине не претендующий на полноту, показывает нам, с каким рвением все принялись за упрочение дела в момент, когда оно уже готово было рухнуть

¹ Непонятно, на чем основана уверенность автора в том, что этот „opus“ появился в свет с согласия Гретри.

² Религия нас зовет... Христианин должен жить для нее, за нее христианин должен умереть!

Эволюция истории помешала его дальнейшему развитию. Но если с общей точки зрения проявленный порыв оказался бесплодным, музыка, игравшая в нем такую значительную роль, потеряла от этого не все. Многое из созданного для нее и ею в эти десять революционных лет—осталось. И благотворное влияние ее сказывается еще и на нашем времени.

Учреждение больших концертов, „Народных концертов“, как их называли с самого начала, имело в конце XIX в. большое влияние на эволюцию французского искусства. В чем заложено его первоначальное происхождение, как не в этих „Народных концертах“, оставивших неизгладимые воспоминания у тех, кому довелось присутствовать на них в качестве затерянных в толпе слушателей? Вот что пишет, через сорок лет после 1793 г. один из таких безвестных свидетелей:

„Оркестры, хоры Консерватории, Оперы и Комической оперы составляли многочисленную отборную армию, которая собиралась в деревянном здании, изящной формы, возвышавшемся над аудиторией. Открытый со всех сторон, этот музыкальный храм изливал потоки гармонии на триста тысяч слушателей, которые теснились вокруг его портиков и выдавали свое присутствие лишь возгласами „браво“ и дружными аплодисментами, распределяемыми с редким пониманием. Это было изумительно, чудесно! Здесь исполняли только композиции, намеченные в широких линиях, с четким ритмом, ясной фразировкой, как например отрывки из „Ифигении в Авлиде“, „Демофона“, „Панурга“, хоры из „Эдипа в Колоне“, „Ифигении в Тавриде“, „Эхо и Нарцисса“, танцы Глюка, Рамо (знаменитый танец дикарей¹ был еще в чести на этих концертах). Катель сочинил чрезвычайно эффектные симфонии для республиканских церемоний; гимны, сочиненные Керубини, Мегюлем, Госсексом, являлись лучшим украшением этих торжеств, где „Марсельеза“, „Походная песнь“ неизменно покоряли своим чудодейственным взрывом. Эти звуковые массы голосов и инструментов, несшиеся с некоторого отдаления, достигали до слуха, как гармоническое облако, освобожденные от всякого добавочного звука трения смычка, недостатка амбушюры; ничто не выдавало исполнителей. Это был один мощный голос, то нежный, то грозный; звенящая труба, труба высоты и диаметра бронзовой колонны! Никогда я так сильно не чувствовал власти музыки. Она давила мне грудь, сжимала сердце, трогала до слез. Все, что я слышал тогда, врзалось в моей памяти, и я мог бы и сейчас повторить симфонии Кателя, исчезнувшие с тех пор с музыкального горизонта“²

Вот какие следы оставили по себе эти музыкальные праздники; вот с каким живым энтузиазмом вспоминали о них, сорок лет спустя, люди, вызывавшие в своей памяти наиболее яркие впечатления минувшей молодости. И уже одни эти прекрасные переживания, такие бескорыстные и искренние, не могут не вызвать в нас

¹ Танец дикарей из оперы Рамо „Галантная Индия“ (Les Indes galantes) напечатан в 3-м томе (стр. 227) Музыкально-исторической хрестоматии М. В. Иванова-Борецкого.

² „Le Constitutionnel“, от 17 июля 1833 г. Прим. авт.

крайнего сожаления о том, что искусство, зародившееся при столь благоприятных предзнаменованиях и с самых первых дней своего существования проявившее столь яркие признаки жизненности, по вине исторических событий не смогло продолжать своей естественной эволюции и достигнуть совершенного и полного развития.

1

Бонапарт слишком жаждал популярности, чтобы пренебречь таким могущественным средством пропаганды, каким во времена революционного правительства являлись национальные праздники. Он отменил те из них, что по значению своему противоречили его планам, но установил множество торжеств в честь современных событий и придал им по преимуществу военный характер, соответствовавший моменту. То была эпоха блестящих смотров, пышных парадов, на которых победитель являлся во всей своей славе; эти военные праздники собирали на Карусельской площади все классы общества, воодушевляли умы, заставляли биться сердца, кружили головы; литература следующего поколения в волнующих воспоминаниях Виктора Гюго, Бальзака, Александра Дюма рисует нам их еще ярче, чем газетные отчеты того времени. В эти дни роль музыки была значительно умалена: слышались только марши и маневренные сигналы, исполнявшиеся под управлением Блазиуса хором музыкантов консульской гвардии, окончательно отделенным от Консерватории; последняя, благодаря этому разделению, спокойно продолжала свою миссию музыкального обучения.

Что касается революционных дат, то из них некоторое время продолжали праздноваться две: 14-е июля и 22-е сентября.

Но эти праздники уже не носили своего прежнего народного характера. Они происходили в закрытых помещениях, вдали от народа: этого одного достаточно для того, чтобы отметить разницу.

Стихи, которые на них пелись, были уже не гимны, прославлявшие простые и отвлеченные идеи, какие выражал в своих стихах Шенье. Сменившие его Фонтан и Эсменар главную задачу свою видят в окружении искусной лестью нового властелина. Им еще дозволяется произносить слово Свобода; но они делают это, как бы извиняясь, и с какими предосторожностями!

O Liberté!..
Ton courroux indomptable
Avait changé tes traits. ¹

¹ О, Свобода!... Неукротимый гнев искажил твои черты.

говорит один; другой еще осторожнее:

Toi qu'on a tant déshonorée,
Liberté, calme tes douleurs!
De ta couronne déchirée
Le sang ternissait les couleurs! ¹

Не так воспевали ее в 1792 г. То же можно сказать и о пылких восхвалениях мира: заявляя, что он скоро возродится, англичан проклинали с такой настойчивостью и в таком тоне, которые указывают, насколько слаба надежда на этот мир. Наконец, к теням погибших в последних походах полководцев, Клеберу, Дезе, взывают с таким сокрушением и в таких выражениях, какие в то время умели находить для оплакивания военных. Все это уже не имеет характера всеобщности, необходимого для лиризма, и слишком точно датирует эти сочинения, благодаря чему их невозможно исполнять в наше время без того, чтобы слушатель, знакомый с дальнейшим ходом событий, не испытал неловкости от лежащей в основе их лжи — разве только, если он заранее отрешится от слов; впрочем, на эту жертву в нашей стране всегда шли с большой готовностью...

Но, поскольку композиции этого периода являются произведениями художественными, они достойны совсем особого внимания. В музыкальном отношении они свидетельствуют об интересной и заметной эволюции. Композиторы оторвались от коротких и простых гимнов, за общими контурами которых легко могла следовать широкая масса слушателей; но формы стали обширнее, и академическая музыка решительно выступила на национальных празднествах. К этому и должно было прийти республиканское искусство в последний этап своего развития, отмеченный для него вступлением во власть консулов. Можно было надеяться, что еще не все для него кончено, что оно утвердится, окончательно организует; и, параллельно с другими искусствами, оно, действительно, стремится расширяться, принять архитектурную внешность, монументальные формы. Это время, когда Луи Давид и художники, вышедшие из его школы — Гро, Жироде, Жерар — пишут громадные свои картины; и точно так же, Лесюер и Мегюль посвящают последним гражданским празднествам самые обширные музыкальные произведения, известные до тех пор в истории.

Произведения эти: „Национальная песнь 25-го мессидора или 14-го июля 1800 года“, поэма Фонтана, музыка Мегюля, и „Песнь 1-го вандемьера IX года“, Эсменара и Лесюера, исполненные и та и другая в 1800 г.

К 14-му июля 1800 г. Гохштедт и Маренго покрыли французское оружие новыми лаврами. Празднование победы одновременно с национальным праздником ни в чем не нарушало республиканских традиций. Трибунал устроил торжественное заседание, президент его произнес речь; в то же время официальная церемония

¹ Ты, которую так поносили, Свобода, умерь свою скорбь! От крови потускнели краски твоего истерзанного венца.

28

Мегюль. Ариозо тенора

из „Национальной песни 25 мессидора (14 июля 1800 г.)“

Adagio.

(Клавир-аусцуг)

Тенор



(Перевод текста дан на стр. 230)

происходила с большой пышностью в „Храме Марса“ (Дом инвалидов), в присутствии консулов, генералов и начальников главных государственных учреждений. Неф и хоры были переполнены избранной публикой. „Блеск красоты, изысканность нарядов составляли одно из немалых очарований этого торжества“, говорит официальный „Монитор“. Но, сообщая, что это блестящее общество было допущено исключительно по пригласительным билетам, он тем самым признает, что народ отныне устранен с национальных празднеств.

Здание было декорировано Шалгреном „с большим тактом и пышностью“. Непривычное размещение исполнителей с первых же мгновений привлекло внимание аудитории. Посредине капеллы, на некотором расстоянии друг от друга, были расположены две группы музыкантов, по ста пятидесяти человек, — певцов и инструменталистов.

тов,—в каждой. Под куполом помещалась третья группа, состоявшая лишь из небольшого женского хора и трех инструментов: валторны и двух арф. Эти три хора должны были поочередно переключаться и сливаться друг с другом. На центральной эстраде помещался Мегюль; чтобы лучше привлечь взгляды исполнителей, столь отдаленных друг от друга, он придумал, рассказывает Кастиль-Блаз, отбивать им такт рукой, обернутой белым платком. Два еще незнакомых Парижу итальянских артиста, певец Бианкии знаменитая Грассини, принимали участие в торжестве: в первый раз иностранцы допускались к активному участию в национальном празднестве; и в этой подробности мы узнаем влияние победителя Италии. Что они пели — нам неизвестно; „Монитор“ ограничивается указанием на „два триумфальных гимна по случаю освобождения Италии“, не определяя точнее эти вещи: вероятно, спешные импровизации кокого-нибудь Паизиелло; никакого следа их до нас не дошло.

После этой музыкальной интродукции к церемонии, министр внутренних дел, которым был не кто иной, как брат первого консула, Люсьен Бонапарт, произнес обычную речь.

Наконец, настал час главного музыкального номера: Мегюль поднял руку, и началось исполнение его „Национальной песни для трех хоров“.

С первой же минуты публика почувствовала себя увлеченной, охваченной каким-то незнакомым чувством. В широком и величавом темпе, помещавшиеся внизу два хора и два оркестра исполнили прелюдию, переключаясь мощными гармониями. Из-под купола им отвечали женские голоса. И слушатели были словно заключены между этими тремя потоками звуков, волны которых скрещивались, переплетались, растекались и сливались вокруг них в чудодейственной игре. „Невозможно передать,—говорит один отчет,—изумление, охватившее собрание, когда оно услышало переключение оркестров. Это первый опыт концерта с тремя оркестрами, разбросанными на таком большом расстоянии. Трудно описать эффект, достигаемый таким расположением, но этот смелый прием может принести полезные для искусства результаты“.

Попытка была, действительно, новой, во всяком случае во Франции, и нигде еще не осуществлялась с применением таких громадных музыкальных средств.

Но произведение Мегюля отличается не одним этим достоинством: даже независимо от этого особенного эффекта оно остается мастерским. Значительно более разработанное, чем ранее писавшиеся композиции для национальных праздников, оно включает целых шесть частей, сильно отличающихся по форме и характеру. Общий тон внушителен и серьезен, вдохновение нигде не ослабевает. И хотя произведение это написано в короткое время, в нем не чувствуется импровизации, и в каждом такте сказывается рука опытного мастера. Различные элементы использованы с редким искусством. Три хора далеко не всегда выступают вместе: большей частью, напротив, хоры, расположенные внизу, ведут самостоятельную партию, а иногда роль которого-нибудь из них ограничивается простым аккомпанементом солистам-певцам.

Что касается женского хора под сводом, с его романтическим аккомпанементом арф и валторны, назначение его чисто эпизодическое. Но перл партитуры приходится именно на его долю: коротенькое анданте, всего четыре стиха, исполняемое группой сопрано, голоса которых, разделенные на две партии, чудесно сплетаются с тремя инструментами, повторяя очаровательную мелодию валторны; нежная чистота ее напоминает лучшие моменты в „Иосифе“.

29

Мегюль. Отрывок

из „Национальной песни 25 мессидора (14 июля 1800 г.)“

(Партитура)



Corno

Arpa I

Chœur

Les fils sont plus grands que les

Arpa II

père, et vos cœurs n'en sont point jaloux.

и т.д.

(Сыновья превзошли отцов, но в ваших сердцах нет места зависти.)

Предпоследняя часть — „Ты умираешь, храбрый Дезе“ — произвела, говорят, на аудиторию громадное впечатление, может быть, больше по связи со столь недавними событиями, чем по присущим ей достоинствам: музыка, исполняемая двумя солирующими тенорами, выдержана в величавом тоне и вполне достойна выражаемых ею чувств. Очень понравились также прекрасные траурные напевы одной строфы, обращенной к теням героев былых времен: Конде, Дюгомье и Тюрёну.

В конце оба больших хора торжественно сливаются в великодушном апофеозе, написанном на стихи: „Кончился великий век, начинается великий век“, и греют вместе с трубами, tubae curvae, барабанами и тамтамом. Это было безусловно самое прекрасное впечатление, вынесенное слушателями от национального искусства. И почему такое произведение, больше всех непрерываемо-признанных шедевров Мегюля достойное его имени, оказалось осужденным ограничиться этим единственным исполнением и осталось затем в совершенном забвении? Неужели и в самом деле это уж такой большой порок для произведения, что оно было написано для национального праздника, в память годовщины 14-го июля?

2

22-го сентября церемония повторилась в таком же порядке. Как и 14 июля, торжество состоялось в Доме инвалидов; написать музыкальное произведение было поручено Лесюеру. Желая превзойти и, во всяком случае, не отстать от своего предшественника, он взял четыре хора вместо трех. Этот четвертый хор, прибавленный к двум нижним и третьему, под сводом, помещался рядом с органом и пел под его аккомпанемент. Несправедливо было бы приписать эту аналогию простой подражательности или чувству конкуренции: если бы даже Мегюль и не подсказал примера, Лесюер, несомненно, и сам нашел бы эту комбинацию, так соответствующую характеру его дарования. Там, где Мегюль видел лишь удачное сочетание, позволяющее построить грандиозный звуковой монумент, Лесюер усматривал еще и высшую цель: в этом диалоге четырех хоров он видел могучее средство экспрессии и музыкальной живописи, так как каждая группа, в его представлении, должна была олицетворять определенную идею. Появившийся на следующий день отчет в „Mercure de France“ ясно показывает, каковы были его намерения.

„Четыре оркестра отличались каждый особым характером. Один точно живописал веселый говор части народа, возвращающегося с торжества; другой выражал его веселье подобным же мотивом, но более оживленным; третий, в отличном от первых двух мотиве, нервическими штрихами обрисовал экзальтацию, передающуюся в большом собрании людям, одушевленным одними и теми же чувствами...“ „Mercure“ забывает указать, какие чувства выражал четвертый оркестр.

Приближаясь уже к концу моего исследования, я не буду задерживаться на деталях, относящихся к этому произведению, на

его истории (что, к сожалению, сделало бы нас свидетелями раздоров, возникших в столь единодушной некогда фаланге руководителей Консерватории), ни на том, в каком неполном виде оно дошло до нас. Однако оно слишком значительно, чтобы не дать о нем некоторого представления, хотя бы в кратком разборе.

„Песнь 1-го вандемьера“ состоит из десяти частей — большинство чрезвычайно разработанных, — и из них по крайней мере в восьми выступают хоры. Творение Лесюера, следовательно, по размерам далеко превосходит все, что было написано для национальных праздников. Это настоящая оратория.

Начало, действительно, должно было вызвать поразительное впечатление, совсем отличное от впечатления „Песни“ Мегюля и, вероятно, более неотразимое и более глубокое. Хоры пели следующую строфу:

Jour glorieux! jour de mémoire!
Rome antique, sors des tombeaux,
La France hérite de ta gloire!
Les prodiges de ton histoire
Sont égaux par nos travaux.¹

Но, отнюдь не придавая музыке этих стихов слегка банальный блеск и помпу, представляющиеся как бы естественным их выражением, Лесюер дает их совсем в иной трактовке. После прелюдии в четыре такта, где оркестр играет арпеджио в до-миноре, хоры обеих нижних галерей вступают почти одновременно и поют глухо, изображая как бы постепенно нарастающий народный рокот. Несмотря на быстроту ритма, за четкость и чистоту звучания опасаться не приходится: пение напоминает простую псалмодию, в которой отдельные голоса хора вступают на нотах одного и того же аккорда. Рокот приближается, звуки усиливаются — и вдруг, сверху купола, широкой волной вливается могучая, протяжная песнь, реющая над таинственными аккордами первых двух хоров. Соединенные женские голоса и тенора ведут ее — излюбленная Лесюером манера, которой он не боится пользоваться в вещах схоластической формы, где эта дублировка вокальных партий в октавах должна давать своеобразную звучность. Басы отвечают, повторяя ту же мелодию в более низком регистре; наконец, после краткой разработки, вступает четвертый хор: голоса и орган, и, на фоне все того же глухого народного рокота, звучит тема, полная суровой красоты. Разумеется, было бы нелепо вспоминать по поводу Лесюера и написанного „на случай“ произведения — Себастьяна Баха и величайший из его шедевров. Насколько немецкий маэстро обладает в высочайшей степени гением гармоний и мощных комбинаций, настолько же у Лесюера музыкальная речь, несмотря на внешнюю сложность, по простоте замысла почти граничит с бедностью. Но, с этой оговоркой, я не могу, читая начало „Песни для четырех, хоров“, не вспомнить об интродукции к „Страстям по Матфею“. В произведении Лесюера общие контуры просты и голы, по сравнению с на-

громождением богатств и необычайной красотой орнамента, поражающими у Баха: но все же они не менее величавы; и когда голоса верхнего хора и органа покрывают голоса нижних хоров в благородном и выразительном напеве, я не могу не видеть яркой аналогии с дивным вступлением хора у Баха, вливающегося в гармонию двух евангелических хоров и покрывающего ее своим суровым и чистым экстазом.

К сожалению, Лесюер не обладал способностью к развитию темы: и можно было опасаться, что он не сумеет долго поддерживать впечатление, произведенное этим необыкновенно волнующим вступлением. Действительно, продолжение этой части развивается в чисто классической форме, и интерес не обостряется никакой неожиданностью; оба рисунка, один быстрый, другой медленный и широкий, продолжают повторяться в разных частях здания, до последнего, более оживленного ансамбля, где четыре хора соединяются и поют вместе.

Следующие части, менее значительные, дошли до нас в довольно неполном виде.

Сначала идет трио; первый мотив его напоминает почти нота в ноту первый стих каватины из „Африканки“: „Дочь царей“, и это одна из характерных черт Лесюера — другого такого предтечи не было: когда его музыка напоминает музыку других мастеров, то по большей части тех, что жили после него. Мейерберовский ритм: быстрое чередование восьмой с точкой и шестнадцатой, образующее непрерывный узор в басу, длится во все время хора, следующего за трио; это эпизод воинственного стиля, проникнутый все тем же суровым колоритом, грозящим, пожалуй, при слишком большой длительности, показаться немножко однообразным.

Есть еще „воинственное рондо“, исполненное Шероном и заканчивающееся военным хором, в банальном ритме марша; но в нем чувствуется тот же внутренний огонь, каким дышали и первые песни, сочиненные Лесюером для национальных праздников в честь побед Республики. В другом хоре проклиняется „алчный Альбион“. Военное настроение преобладает в большей части произведения: в те времена это было неизбежно. Однако есть и другие. Ария тенора, обращенная к божеству: „Великий боже, народы, распростертые у твоих ног, мслят о твоих благодеяниях“, почти напоминает чистый стиль молитвы во „Временах гда“, которые Гайдн писал как раз в этот период, а „ария для м-ль Шевалье“, от которой сохранился лишь отрывок, написана в ритме рококо и напоминает скорее некоторые танцевальные номера из опер Глюка. Но в особенности следует упомянуть об одном, действительно прелестном эпизоде, исполненном, под аккомпанемент органа, отдельными голосами, чередующимися с хором: они поют строфу в честь мира, совсем в духе Расина.

Предпоследняя часть, хоровая, тоже очень красива: медлительная, спокойная, гармоничная молитва, задуманная всё в тех же строгих и простых архитектурных линиях, не исключая величавости. Голоса произносят сначала: „Боже, охрани Францию, охрани ее героев“; но вскоре, желая выразить чувство, разделявшееся им са-

¹ День славы! Памятный день! Античный Рим, восстань из гробниц; Франция наследует твою славу! Наши деяния сравнились с чудесами твоей истории.

мам и большинством французов того времени, композитор изменяет последние слова, и хор поет вместо: „Охрани ее героев“—„Охрани ее героя“. Голоса сливаются во всё более и более нежных созвучиях, с выражением самой искренней убежденности, и замирают, тая в беспредельности, в пианиссимо, отмеченном четырьмя *p* и создающем впечатление какого-то экстатического шопота... Только-что я нашел фразу из Мейербергера;—по этой последней особенности разве нельзя сразу узнать Берлиоза?

Финал, сообразно с музыкальными обычаями Революции,—клятва, для которой естественно использованы все хоры, оркестр и солисты. К сожалению, хуже всего сохранилась именно эта часть произведения. Из того, что осталось, мы видим, что вначале партии разрознены и перекликаются, произнося поочередно свою фразу, на которую каждый раз весь хор отвечает: „Клянемся!“ Музыка по стилю, повидимому, приближается к обычным ораториальным финалам, типичнейшим образцом которых является финал в „Сотворении мира“.

3

Оба эти произведения Мегюля и Лесюера, последние и великопные отзвуки революционного вдохновения, представляют два обособленных, но грандиозных памятника создавшей их эпохи. Они являются величественным завершением музыкального здания, строившегося в течение десяти лет гением деятелей Революции.

Действительно, традиции республиканского духа уже близились к концу. Событие 9-го термидора нанесло им первый удар; переход власти к Наполеону довершил их окончательно. Франция перестала чествовать великие даты, отмечавшие этапы ее освобождения. „Дети наступающего века“ еще слышали изредка имя Свободы; но, по словам поэта, так ярко выразившего их уныние, „склоняли с плачем головы...“¹

Итак, не стало иных празднеств, кроме тех, которые должны были утверждать и увеличивать могущество властелина. Празднуемой годовщиной сделалось 18-е брюмера; в X году (1801) в этот день состоялась „Праздник всеобщего мира“, заключающийся в процессиях и кортежах колесниц, подобных тем, что устраивались на праздниках Директории. В театре, выстроенном у въезда в Елисейские поля, была разыграна большая военная пантомима; на Карусельской площади был парад, гонки и фейерверки на Сене—словом, все, что полагается на банальных официальных праздниках. С тем же, что некогда составляло душу народных праздников,—с музыкой—было покончено.

И только один раз еще мы увидим, что будущий император, номинально все еще глава Республики, обращается к композиторам, щедро отдававшим сокровища своего гения во славу новых идей. На празднике Булонского лагеря, когда героям Великой ар-

мии раздавались кресты Почетного легиона, первый консул, вспомнив о чудодейственном влиянии музыки в революционных битвах, пожелал в последний раз усладить народ великолепным исполнением „Походной песни“. Мегюль и Госсек, первые из музыкантов, получившие, вместе с Гретри, знаки ордена, дирижировали этим исполнением: тысяча двести певцов огласили берег энергическими звуками песни Мегюля.

Несомненно, что теперь, когда культ, которому национальная музыка служила в течение десяти лет, был низвергнут, и на смену религии Отечества явилась католическая религия, обретшая вновь свои прежние права, роль этой музыки окончилась. Праздник, к которому мы подошли бы, продолжая это исследование, оказался бы днем пасхи 1802 г., когда во славу Конкордата был исполнен „Te Deum“. Произведение, избранное для этого торжества, было, разумеется, не „Te Deum“ Госсек: как неуместен показался бы он в такой день! Новый „Te Deum“ было поручено написать и новому фавориту, Паизиелло. Однако Мегюлю милостиво разрешили написать музыку на стих „Domine salvum“, и этой краткой композицией он показал, что может дать смелый талант, способный создать, при выдержанной простоте, грандиозный архитектурный монумент. Но в этот день певцы, трижды повторив литургический стих и пропев: „Domine salvam fac Respublicam“, закончили: „Salvos fac consules“.¹—Двенадцать лет тому назад, во время Федерации, тоже пели обедню, но заключительная молитва была иной: она призывала божье благословение на Нацию, на Закон, на короля. Двенадцать лет! И какие перемены!

И вот, видя, что плоды их десятилетнего творчества пропали для будущего, музыканты, посвятившие все силы своего таланта на создание республиканской литургии, задумали использовать ее для других целей. Так как установился определенный взгляд, что французская музыка не может иметь иного назначения, кроме исполнения в Комической опере, люди, основавшие Консерваторию для украшения национальных празднеств, покорились необходимости ограничить свою деятельность единственной предоставленной им областью. Некоторые пытались спасти кое-какие обломки из постигшего их крушения, стараясь приспособить свои национальные композиции для этого нового назначения. Мы видели, что Бертон даже не дождался завершения этой эры, чтобы сделать из своего, „Гимна Земледелию“ хор поселян в „Монтано и Стефании“. Госсек, тот не подумал отречься от своего „Гимна Верховному существу“, превратив его в какой-нибудь хорал; но старый его „O Salutaris“, написанный до восьмидесяти девятого года и превращенный сначала в „Бывший O Salutaris“, а потом, с французскими словами, в „Гимн Свободе“, просто-напросто возвратился к первоначальному своему виду. Ибо церкви, открывшиеся вновь для культа, оставались еще прибежищем музыки. Лесюер, искренне религиозный по натуре, сделавшись директором императорской капеллы, не побоялся пересмотреть крупнейшие свои композиции, написанные для последних празднеств

¹ Альфред де-Мюссе. „Исповедь сына века“, изд. серии „История молодого человека XIX столетия“, стр. 32.

¹ Господи, спаси Республику. Спаси консулов.

Республики. И его „фресковая музыка“, — жанр точно созданный для храмов, — приуроченная к новым словам, представляет образец превосходной церковной музыки. Оказалось, что, приняв это решение, он больше всех других сохранил плоды своих трудов. Его „Песнь 21-го января“ превратилась в „Te Deum“, а „Дифирамбическая песнь“, в 1798 г. прославлявшая мир, установленный армиями Бонапарта, видоизменилась в „Религиозную и пророческую кантату на бракосочетание Наполеона и послужила еще для одной свадьбы — герцога де-Берри. Некоторые отрывки из его большой „Песни 1-го вандемьера“ для четырех хоров перешли в „Te Deum“, даже в два „Te Deum“, другие в „Super flumina Babylonis“, ¹ третьи, наконец, в „Коронационную ораторию“. Иногда он приспособливал свои былые вдохновения к более светским темам, — например, ввел тему „Песни триумфов“ в „Марш на коронавание Наполеона“, и повторил фразу из „Патриотической сцены“ в „Оде Анакреона“.

Но в оригинальной своей форме музыка, написанная для национальных празднеств, разделяя участь прочих проявлений революционной жизни, пала жертвой такого же пренебрежения и погрузилась в то же несправедливое и обидное забвение. Не один автор приложил руку к уничтожению своих собственных трудов из боязни оставить доказательства своего участия в этих столь обеславленных празднествах. Мартини например, после возвращения к власти Бурбонов, с несколько забавной настойчивостью требовал у Консерватории выдачи своих рукописей; а когда вскоре после получения их он умер, у него не нашли ни строчки из этих компрометирующих произведений! Мы уже знаем, что точно так же, и еще быстрее, исчезла музыка, исполнявшаяся на праздниках в честь Разума. Что касается солидного материала оркестровых и хоровых партий, исполнявшихся в течение этих десяти лет, то если кое-что из них и осталось в библиотеке Консерватории, то, несомненно, исключительно благодаря пренебрежению, в каком очень долгое время находились кучи этих нот, сваленных в темном коридоре, — и только чудом можно объяснить, что от них сохранилось хоть кое-что!

¹ На реках Вавилонских.

² Ознакомление с этими фактами часто вызывает недоуменные вопросы: если сами композиторы в массовом масштабе производили подобную „перелицовку“ своих сочинений, не противоречит ли это основному тезису марксистского музыковедения о присущей музыкальным произведениям определенной идеологической направленности? — Ничуть. Недоразумение коренится в произвольном приписывании тогдашней ситуации некоторых черт нашего времени. Революция и религия глубоко противоположны между собой и взаимно исключают друг друга в том случае, если речь идет о революции пролетарской. Совершенно иначе обстоят дела в революции буржуазной: ранние буржуазные революции часто вообще выступали в оболочке религиозных движений; Великая французская революция тоже была пропитана элементами религиозного мироощущения. К тому же, католическая религия в годы Империи служила интересам уже не дворянства, а крупной буржуазии.

Таким образом в конце XVIII в. культовое искусство и революционное творчество еще не представляли собой „две вещи несовместные“, и „превращение“ революционной музыки (преимущественно послетермидоровского периода) в религиозную было в условиях того времени совершенно закономерным явлением, отчетливо отобразившим своеобразную расстановку классовых сил на идеологическом фронте, существовавшую тогда.

При виде этого почти окончательного разгрома, казалось бы, можно с некоторым правом заключить о крушении музыкального искусства Революции. В сущности, крушение это, в течение некоторого времени, было всеобщим и распространилось на все достижения республиканского строя. Пробуждение 1830 года было первым признаком возрождения. Коснулось ли оно и музыки? Да, несомненно, и в очень сильной степени. Конечно, Берлиоз, в июльские дни (мы уже упоминали об этом) бегавший по улицам Парижа с народом и дирижировавший ему „Марсельезой“, — поклонник романтизма и духовный сын Шекспира и Бетховена. Но в то же время он происходит по прямой линии от Революции и самый достойный ученик и преемник Лесюера; его „Траурная и триумфальная симфония“ написана по дивно-расширенному образцу военных симфоний Госсека, а его „Реквием“ для пяти оркестров исполнялся опять-таки в ознаменование национального события — в той же самой капелле Дома инвалидов, где Мегюль и Лесюер, создавая первые образцы монументальной музыки, разбрасывали свои перекликающиеся хоры вплоть до самого купола. И опять-таки, по образцу праздников Революции, он организовал свои грандиозные музыкальные фестивали, на которых соединял несколько тысяч певцов; но все же он никогда не смог собрать столько, сколько их было на празднике в честь Верховного существа, этом первом и единственном примере подобной затеи.

Тот же праздник вызвал и незабываемый опыт музыкального обучения народа, когда преподаватели Консерватории отправились по парижским секциям учить народ гимнам, которые он должен был петь хором. Это была лишь вспышка молнии, но свет ее оказался достаточно ярким, чтобы указать путь, какого следовало держаться. Один из учеников Госсека, Вилем (Wilhem), разработал систематически и практически идею, мелькнувшую в один из дней II года, и явился, таким образом, настоящим основателем народного музыкального обучения во Франции. Он выполнял свою задачу еще около 1830 г., вернувшись к революционным традициям.

И можно ли забыть, что Консерватория, рожденная 14-м июля 1789 г. и развивавшаяся в связи со всеми событиями последующих лет, продолжает с честью выполнять свою миссию высшего музыкального преподавания, и в течение целого столетия не переставала служить примером для всех, стремящихся к той же цели?

При таких результатах, без сомнения, не приходится говорить о крушении.

Что касается самого художественного наследия, то оно пострадало от того же пренебрежения, какому подверглись и все проявления общественной жизни той эпохи, — и мы могли бы прибавить, что и поныне оно не оправилось от него в той мере, в какой это заслуживает. Великое несчастье музыки заключается в том, что вернуть ей полноту жизни можно только посредством исполнений, в успехе которых слишком большое место занимают побочные соображения: расходы, пресса, господствующие вкусы, не говоря уже об артистических силах, необходимых для надлежащей интерпретации. Достаточно было выставить картину „Коронавания“ или „Раздачи

орлов“ Луи Давида в зале Лувра, чтобы вернуть художнику должную ему оценку. А ведь идеал Давида так же далек от идеалов художников XX в., как идеал Мегюля, Керубини и Госсекса от устремлений наших современных музыкантов. Произведения же, подобные „Песне 25-го мессидора“, „Гимну на смерть генерала Гоша“ и „Гимну Верховному существу“, остаются неизвестными, потому что широкий размах их требует исполнения, сопряженного с понятными всем трудностями. Печальна участь шедевров, осужденных покоем сном забвения в библиотеках!

И потому пусть хоть бы этот, заканчиваемый нами труд пробудит воспоминание о годах Революции. В годы эти раздавалось много шумов и звуков, но среди них мы явственно различаем, особенно сейчас, с разделяющего нас отдаления, благородные песни, внушенные любовью к свободе и к отчизне. Пример этого десятилетия особенно интересен для нас еще и в силу своей редкости, ибо в наши дни ему почти не следуют.

Среди источников, которыми мы пользовались для этого труда, первое место естественно занимают сами произведения. Они долго оставались никому не известными, а между тем добраться до них было нетрудно: национальные празднества привели к возникновению Консерватории; следовательно, в Консерватории и хранилась музыка, исполнение которой в свое время организовывалось этим учреждением. Многочисленные пачки хоровых и оркестровых партий, служивших для первого и нередко единственного исполнения, покоятся на полках консерваторской библиотеки. Этот материал принес большую пользу при восстановлении значительной части революционного репертуара.

В равной мере ценным документом является серия „Музыка для обслуживания национальных празднеств“ (*Musique à l'usage des fêtes nationales*), издававшаяся Консерваторией (точнее, Национальным институтом музыки) и содержащая наиболее ценные произведения данного репертуара. Это издание, производившееся при содействии правительства, было начато в жерминале II года и в течение года регулярно выходило ежемесячными выпусками, состоящими из гимнов, песен, симфоний, увертюр, маршей и т. п., напечатанных в партиях. После этих 12 первых выпусков появилось еще несколько пьес в отдельных тетрадах.

В конце революционного периода было предпринято опубликование серии произведений в облегченной редакции под заглавием „*Époques de la Révolution française*“; из этого собрания, несмотря на меньшую его аутентичность, также можно кое-что извлечь. Серия осталась незаконченной; единственный сохранившийся экземпляр (вероятно, пробный) находится в библиотеке Консерватории.

Наконец, в консерватории же сохранилось некоторое количество сочинений в автографных рукописях, принадлежащих перу композиторов, бывших первыми ее преподавателями.

В этом перечне я не говорю о партитурах и других нотах, которые могут найтись в различных других библиотеках.

Немаловажное место в моем исследовании занимают песни. Некоторые из них тоже нашлись в консерватории, но большую часть песенных материалов мы отыскивали в других собраниях, главным образом в библиотеках Национальной, Городской, Оперы и Палаты депутатов.

Что касается исторических документов, архивов, журналов, книг,— источники их в общем достаточно известны. Мы будем называть их в этой главе по мере их использования.

Среди современных работ я позволю себе в первую очередь назвать мои собственные писания, на основании того, что хронологически они занимают первое место.

Вот главные среди них:

La musique dans les Fêtes nationales. Две статьи в „La Reforme“, 15/VII и 1/VIII, 1880.

Les chansons de la Révolution, и La musique dans les Fêtes de la Rév. „Nouvelle Revue“, 15/VI и 1/VIII, 1884.

La musique de l'époque révolutionnaire. Доклад (с иллюстрациями) в кружке Сен-Симона (историческое общество), 20/IV, 1886, напечатанный в № 11 и 12 „Bulletins du Cercle Saint-Simon“, 1886).

Rouget de Lisle, son oeuvre, sa vie, 1892, изд. Delagrave.¹

Les Fêtes de la Révolution Française, 36 статей в „Ménestrel“, 1893—1894.

Les origines du Conservatoire à l'occasion de son centenaire, 10 статей в „Ménestrel“, 1895.

Trois Chants du 14 Juillet sous la Rév. Брошюра с нотами и портретами, 1899 (Fischbacher).

Наконец, несколько статей в „Le Temps“ (газета), „La Révolution française“ (журнал, редактируемый Оларом), „L'intermédiaire des Chercheurs et des Curieux“, „Bulletin mensuel de la Société internationale de musique“ и др.

Естественным образом, я не преминул почерпнуть много ценных сведений из общих трудов, относящихся к моей теме. Помимо авторов работ по общей истории французской революции, среди которых необходимо выделить Мишле, — я должен упомянуть, во-первых, того же Олара с его отличным этюдом „Кульм Разума и культ Верховного существа в эпоху Французской революции“, затем из более молодых — „Contributions à l'histoire religieuse de révol. française“ Матьева, несколько страниц из „Народного театра“ Р. Роллана, статью Н. Монин, „Fêtes nationales“, в Grande Encyclopedie и др.

Документом первостепенного значения является собрание протоколов Комитета народного образования при Конвенте (Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de la Convention nationale), опубликованное под редакцией Ж. Гильюма (J. Guillaume). Это — настоящий клад документов, и мы на него многократно будем ссылаться.

По ряду вопросов детального характера есть статьи, заметки и дискуссии в журнале „La révolution française“. Заглавия статей будут приводиться по мере их использования.

В области музыкальной следует назвать две книги Констан Пьерра (Constant Pierre), изданные городским самоуправлением Парижа: „Musique des fêtes et cérémonies de la Rév. fr.“, 1899, и „Les hymnes et chansons de la Rév.“, 1904. Чтение этих трудов, где весьма тщательно исследованы мельчайшие подробности, дало мне возможность исправить некоторые ошибки в моих прежних статьях. Перу К. Пьерра принадлежит также ценное собрание документов, относящихся к Консерватории, биография Каррета (1895) и несколько мелких работ на эти же темы.

Необходимо еще упомянуть об „Истории Консерватории“ („Histoire du Conservatoire“) — Lassabathie (1860).

¹ Эта книга использована в 4 главе настоящего издания.

В популярном издании народных песен для школы, опубликованном мною в сотрудничестве с Морисом Бушор, сделан ряд музыкальных заимствований из репертуара празднеств первой республики. Пьесы даны в облегченной транскрипции, и вместо старых текстов подставлены новые. Так, „Гимн свободе“ сделан из „Национальной песни“ 14/VII, 1800, Мегюля, „Песня рабочих“ — из „Патриотической песни на освящение бюстов Марата и Лепелеттье“ Госсекса, „Привет республике“ — из „Гимна на праздник Барра и Виала“ Мегюля.

Наконец, в области иконографии, весьма обильной для этой эпохи, я отсылаю читателя в первую очередь к иллюстрированному изданию Ed. Drumont — „Les Fêtes nationales à Paris“, 1879.

Ссылки на документы исследуемой эпохи будут даны лишь суммарным образом. Читатели, желающие ознакомиться непосредственно с использованными источниками, найдут подробные ссылки и все нужные указания в уже упоминавшемся нашем исследовании „Les fêtes de la Rév. Française“ („Ménestrel“, 1893—1894).

К главе I

Основные источники: „Mercure de France“. — „Moniteur“. — „Révolutions de Paris“. — „Chronique de Paris“. — „Correspondance de Cam. Desmoulins“. — Zimmerman, статья о Каррете. — „France musicale“, 21/XI, 1841. — P. Hédouin, биография Госсекса, „La Mosaïque“ (1856). — Fétis, „Biographie universelle des musiciens“, статьи: Gossec, Catel. — Lassabathie „Hist. du Cons“. — C. Pierre, B. Sarette et les origines du Cons.“ Le Cons. national de musique et de déclamation. — Drumont, „Les fêtes nationales à Paris“.

К главе II

Основные источники: „Description fidèle de tout ce qui a précédé, accompagné et suivi la cérémonie de la Confédération du 14/VII 1790. Confédération nationale ou récit exact et circonstancié de tout ce qui c'est passé à Paris le 14 Juillet 1790“. — „Cérémonial de la Conféd. française fixée par la ville de Paris pour le 14/VII 1790. — „Confed. nation. ou description de ce qui a précédé, accompagné et suivi cette auguste cérémonie“. — „Le lendemain de la Conféd. nat.“ — „La joyeuse semaine, compte rendu monarchiste de la fête de la Fédér.“ — „Le Vritable Ami de le Reine, ou Journal des Dames, par une Société des Citoyennes“. — „Moniteur“. — „Journal de Paris“. — „Chronique de Paris“. — „Révolutions d. P.“ — „Courrier des LXXXIII départements“.

Об инструментровке „Te Deum“ Госсекса

„...Te Deum в форме хора и фобурдонов, сопровождаемых военными инструментами, тремястами барабанов и тремястами духовых инструментов, из коих пятьдесят серпентов“ („Details de la Fête nationale du 14/VII 1790, arrêtés par le roi“).

В рукописной партитуре обозначены следующие инструменты: флейты, пикколо, гобой, кларнеты, трубы, валторны, альты, басы¹ и серпенты,

¹ Не должно ли стоять bassons (фаготы) вместо basses?

тромбоны (три партии) вступают при стихе „Judex crederis“. Хор состоит только из мужских голосов. Любопытно отметить присутствие альтов (смычковых) среди духовых инструментов; еще одно доказательство практического чутья Госсека, отлично видевшего, что для заполнения среднего регистра валторны не дают достаточной опоры.

Об исполнении „Te Deum“ на празднике Федерации.

Вот упоминания, очень редкие и необстоятельные, найденные нами в газетах и документах эпохи: „Совершающий богослужение прелат начинает „Te Deum“, исполняемый оркестром, размещенным близ „алтаря“ („Moniteur“). — „Был спет „Te Deum“ под звуки военных инструментов“ („La joyeuse semaine“). — „Te Deum“, сочиненный господином Госсексом. Народ и музыканты будут попеременно петь куплеты. Будет достигнуто совершенное согласие и наилучший эффект“ („Cérémonial. fixé par la ville“). — Это последнее условие (участие народа в исполнении) не было соблюдено: помимо материальной невозможности такого исполнения, об этом свидетельствует бесспорный документ — самая партитура Госсека, — где все стихи музыкально разработаны без перерывов и без возможности для голосов народа присоединиться к голосам профессиональных певцов.

К главе III

Основные источники: газеты, перечисленные в предыдущих главах; La Villette, „Lettres sur les principaux événements de la Révolution“.

Об установлении подлинности (identification) музыки „Скорбного марша“ Госсека.

Не без затруднений удалось мне найти ноты этой прославленной пьесы. В самом деле, большая часть музыкальных сочинений первого периода революции не была напечатана: те, что составляют исключение, были напечатаны лишь позднее, и ни на одной из печатных и рукописных партитур Госсека нет указаний, позволяющих точно установить их „личность“. Но в одном из выпусков серии „Musique à l'usage des F. n.“ (вантоз III года) имеются оркестровые партии траурного марша Госсека, характер которого, после внимательного чтения, показался мне в точности соответствующим сохранившимся описаниям современников. Все-таки это было только гипотезой, и лишь новая удачная находка подтвердила ее и превратила в окончательное суждение.

На этот раз живопись пришла на помощь музыке.

В читальном зале консерваторской библиотеки имеется портрет (масло), довольно посредственный с художественной точки зрения, Госсека в одежде академика. Композитор с вдохновенным видом держит в руке перо: на столе перед ним лежат, в классическом беспорядке, две нотных тетради. Художник добросовестно выписал на тетрадях заглавия и начальные такты двух произведений Госсека, очевидно еще спустя много лет после их написания пользовавшихся наибольшей известностью: „Te Deum“ 14 июля с хоральной фразой басов и (я привожу заглавие полностью) — „Скорбный марш, для траурных почестей, долженствующих быть возданными на

поле Федерации 20 сентября 1790 г. памяти граждан, павших при событии в Нанси“. Под этой надписью художник воспроизвел первые такты „Скорбного марша“. Теперь уже не осталось места для сомнений.

Об этой находке я впервые рассказал в печати в 1894 г. („Ménestrel“, 21 января).

О впечатлении от „Скорбного марша“ Госсека на похоронах Мирабо.

Цитированная фраза „ноты, оторванные одна от другой, разбивали сердце, терзали внутренности...“ взята из описания церемонии в „Révolutions de Paris“; в той же газете говорилось еще. „Псалмодирование духовенства не отличалось особой трогательностью, но впереди духовенства шествовал оркестр, исполнявший на различных иностранных инструментах, с недавних пор появившихся во Франции, подлинно-погребальный и религиозный марш...“ „Moniteur“ от 6 апреля пишет: „Скорбный рокот барабанов и пронзительно-унылые звуки траурных инструментов распространяли в душе религиозный трепет“. „Journal de Paris“, от 5 апреля, рассказывает о впечатлении скорби, „когда послышалась во тьме похоронная музыка, в которой такты время от времени отмечались инструментом, подражавшим звуку колокола“.

Об античных инструментах, реконструированных оркестром революционных празднеств (tuba curva, buccina).

Вот что говорит „Chronique de Paris“ об этих инструментах: „Тем, кто интересуется успехами искусства, мы считаем долгом дать следующие разъяснения об античных инструментах, выполненных под руководством г. Саррета, усердию и мудрости (intelligence) коего торжество Вольтера было обязано значительной частью своего интереса. Инструменты большого размера — те, что древними назывались cornua curva; они производят звук шести серпентов; меньшие скорее приближаются к тем, что обозначались словом buccina; они производят звук четырех малых валторн (demi-cors,“ (14/VII 1791). — „Moniteur“ также упоминает tuba curva. См. также Lettres de Ch. Villette sur les principaux événements de la Révol. стр. 189. — В автографе партитуры хора „Peuple, éveille-toi“ есть две партии, написанные табулатурным шрифтом (à la tablature) и обозначенные trompes antiques—petites, grandes; первые — in Es (тональность пьесы), вторые — in B; композитор воспользовался только октавой основного звука и квинтой. Один из этих инструментов еще существует теперь и находится в музее Консерватории. Ствол, выгнутый в форме полукруга, имеет приблизительно 1 м 40 см; имя мастера выгравировано на раструбе: Cormery, rue des Prouvères, près Saint-Eustache. Инструмент звучит в тоне А, в точности соответствующем нашему В благодаря повышению строя.¹ Из того факта, что упоминания о tuba curva в газетах встречаются лишь начиная с апофеоза Вольтера, вряд ли можно с уверенностью заключить, что инструменты эти не употреблялись в более ранних траурных торже-

¹ Неясно, какой строй выше, какой ниже: для Marche lugubre строй А годится, для гимна Вольтера — только В.

ствах, тем более, что Госсек уже в партитуре „Скорбного марша“ написал для них облигатные партии.

К главе IV

Основные источники: Commémoration nationale du 14 Juillet — Le Cérémonial qui sera observé dimanche et lundi, 22 et 23 juillet présent mois, pour la proclamation du décret du corps législatif qui déclare le danger de la Patrie, et pour l'enrôlement civique des citoyens qui se dévouent à sa défense. — „Moniteur“. — „Chr. de Par.“ — „Rév. de Paris“. — „Journal des débats et des décrets“. — „Spectacles de Paris“. — „Mémoires ou Essais sur la musique par le citoyen Gretry“, pluviôse en V, vol. III, p. 13.

К главе V

Основные источники: „Fédération du 10 août 1793 au Champ de Mars sur l'autel de la Patrie“: доклад Давида от имени Комитета народного образования. — „Programme de la fête qui aura lieu le décadi 20 frimaire à onze heures du matin dans le temple de la Raison ci-devant Notre-Dame“.

„Procès verbal de la Convention nationale“, XV, 87, XVI, 159. — „Bulletin de la Convention nationale“ от 18 фримера II года, добавление. — „Moniteur“. — „Révolutions de Paris“. — „Journal de Paris“. — „Feuille du Salut public“ (19 брюмера II года). — „Journal des Débats et des Décrets“ № 416. — „Intermédiaire de Cherchers et des Curieux“, 10/I 1879. — „La Révolution française“ (статьи Гильома — 11/IV 1899 и Либи — 14/I 1903).

Gregoire, „Histoire des sectes“, I, 32 и сл. — Jules David, „Le peintre Louis David“. — Seinguerlet, „Strasbourg pendant la Révolution“. — Статья Фетиса о Плейеле в „Biographie universelle des musiciens“.

Сведения, содержащиеся в книгах Олара, Гильома, Матьеза и в моей книге о Руже-ле-Лиле, широко использованы в этой главе.

О проекте исполнения „Дароприношения Свободе“ на празднестве 20 брюмера II года.

Вот, согласно Ж. Гильому („La revolution franç.“ 11/IV 1899) выдержка из „Протокола заседания Генерального совета департамента Парижа, 17 брюмера второго года Французской республики, единой и неделимой“, относящаяся к этому: „Чтобы отпраздновать торжество, одержанное в этом заседании Разумом над предрассудками восемнадцати столетий, Генеральный совет постановляет пригласить музыкантов Оперы исполнить в ближайший декади „Дароприношение Свободе“, перед изображением этого божества французов, в здании, прежде именовавшемся кафедральным собором“.

„О Революции 10 августа“ Плейеля

Я дал здесь конспект подробного отчета, опубликованного мною ранее о празднике 10/VIII 1793 г. в Страсбурге, о композиции Плейеля и об обстоятельствах, сопровождавших ее исполнение. См. „Ménestrel“, 1/IV 1894.

К главе VI

Основные источники: „Rapport fait au nom du Comité de Salut public par Maximilien Robespierre sur les rapports des idées religieuses et morales avec les principes républicains et sur les fêtes nationales“. — „Plan de la fête de l'Etre Suprême qui doit être célébrée le 20 Prairial, proposé par David et décrété par la Convention nationale“. — „Détail des cérémonies, de l'ordre à observer dans la fête de l'Etre Suprême etc.“ — „Instruction particulière pour les commissaires chargés des détails de la fête à l'Etre Suprême etc.“

Остальные источники будут указываться по мере использования их.

Статьи в „La révolution française“: Либи, „Мари - Ж. Шенье и празднество Верховного существа“ (14/IX 1902); Гильом, „М. - Ж. Шенье и Робеспьер“ (14/X 1902); Тьерсо, „Гимн Верховному существу“ (14/VIII 1903); Гильом, „Гимн В. с.“ (14/IX 1903).

Чрезвычайно много ценного для этой главы в уже названных вначале протоколах Комитета нар. обр., изд. Гильомом, 4 том.

О поэтико-музыкальных инцидентах, предшествовавших празднику Верховного существа

Рассказы, дошедшие до нас относительно сочинения и исполнения „Гимна“, или вернее „Гимнов Верховному существу“ Госсека и относительно вызванных ими инцидентов, зафиксированы лишь много времени спустя после событий. Этих рассказов всего пять; все они исходят от представителей музыкального мира: Zimmerman, „Bernard Sarrete“ („France musicale“, 21/IX 1841), Adolphe Adam, статья в „Constitutionnel“ 2—3/IX 1848); P. Hedouin, „Gossec, sa vie et ses ouvrages“ (работа, появившаяся сперва в „Archives du Nord“, т. III, затем в „Ménestrel“ (1852—1853) и воспроизведенная впоследствии в сборнике статей, изданном автором в 1856 г. под заглавием „Mosaïque“); Lassabathie, „Histoire du Cons.“, 1860; Ad. de Pontécoulant, „Souvenirs de jeunesse“ („Art musical“ 15/XII 1864). Циммерман и Понтекулан излагают воспоминания Сарета, с которым они встречались; Гедуен — воспоминания Госсека, с которым был знаком, являясь земляком его; к этому он прибавляет сообщения Пансерона, ученика Госсека; Адольф Адам несомненно повторяет то, что слышал от своего отца, Луи Адама, который, сделавшись профессором Консерватории в V году, постоянно соприкасался со всеми действующими лицами рассматриваемых нами событий; Лассабаты, наконец, резюмирует консерваторские предания. Естественно предположить, что такие рассказы содержат немало фантастических подробностей; однако они сходятся между собой, так же, как и с данными других источников, в отношении наиболее существенных фактов — запрещения Робеспьером стихов Шенье, приказание об участии народа в исполнении „Гимна Верховному существу“, разучивания этой пьесы под руководством сотрудников Института музыки. Вместе с тем, все пятеро смешивают воедино два „Гимна Верховному существу“ Госсека (большой хор и малый хор) и строфы Шенье, певшиеся на мотив „Марсельезы“. Несмотря на отсутствие современных событиям рассказов, документы позволяют выправить ошибки, неясности и выдумки вышеперечисленных источников, заслуживающих все-таки серьезного внимания.

О причинах запрещения „Гимна Верховному существу“ Шенье

Было высказано мнение, что причина этого запрета не могла заключаться в личности Шенье, поскольку строфы, сочиненные тем же Шенье на мотив „Марсельезы“ для исполнения народом на Марсовом поле, были беспрепятственно разрешены. На это можно возразить, что если „Гимн Верховному существу“ сделан — по каким бы то ни было причинам — предметом неодобрения Робеспьера, это вовсе не должно было с необходимостью повести к запрещению строф: восставая против того, чтобы гимн, резюмирующий собою весь смысл праздника, был написан человеком, недостойным этой чести, Робеспьер мог в то же время допустить его участие для сочинения стихов чисто патриотического содержания. Кроме того, если имелось в виду уязвить Шенье, как личность, это уже было сделано, и к тому же весьма чувствительным образом, посредством удара, обрушившегося на его „Гимн Верховному существу“. Наконец весьма вероятно, что решающую роль в сохранении строф к „Марсельезе“ сыграла необходимость: если были бы запрещены и строфы, праздник не мог бы состояться, или по крайней мере та часть его, что заключалась в церемонии на Марсовом поле; делать сызнова еще и это было совершенно невозможно, и пришлось поневоле оставить эту часть программы в том виде, как она была приготовлена Национальным институтом музыки.

О взаимоотношениях Шенье и Робеспьера см. статьи А. Либи и Ж. Гильома в „*Rév. fr.*“, IX и X, 1902.

О разучивании песен к Верховному существу народом

Совершенно естественно, необычайная репетиция, во время которой население Парижа в сорока восьми одновременных собраниях разучивало песни под руководством преподавателей Национального института музыки, оставила глубокий след в памяти ее участников. Историки, собиравшие воспоминания и предания о празднике, единодушно свидетельствуют об этом. В рассказах этих, конечно, немало фантастических деталей; но следует ли из-за этого отбрасывать все то, что не подтверждается официальными документами? Так, например, все называют Лесюера в числе профессоров, обучавших народ; между тем имя его не упоминается ни в одном мандате. Но ведь мандаты сохранились не полностью; по многим секциям их не удалось разыскать: кто может утверждать, что имя Лесюера не фигурировало в одном из пропавших мандатов? Такой же вопрос возникает о Керубини, постоянно называемом в позднейших рассказах и не упомянутом в документах. По поводу Керубини следует указать еще на одно свидетельство, подкрепляющее приведенные нами выше: Анри Бланшар, в отчете о празднике Индустрии („*Gazette musicale*“ 4/VII 1844) пишет: „Нам вспоминается слышанный однажды рассказ Керубини о том, как он, невзирая на свое положение иностранца, принялся со скрипкой в руке обучать дам Главного рынка, на самом месте их повседневной деятельности, пению того знаменитого национального гимна, который вел наших солдат к победе и научал их весело умирать за славу Франции“.

Последний штрих возбуждает доверие к автору: действительно, „Марсельеза“ (с новым текстом) была одной из двух песен, которым музыканты обучали народ вечером 19 прериаля.

Цитированные в этой части главы документы (коллективное письмо музыкантов Комитету общественного спасения, лестные отзывы секций о гражданском усердии музыкантов и др.) находятся в Парижском национальном архиве.

О дне 20 прериаля и празднике Верх. существа, помимо уже указанных источников, см. также „*Précis de la fête célébrée à Paris le 20 prairial... rédigé par les citoyens Bontemps et Barry. — Boissy d'Anglas, „Essai sur les Fêtes nationales“. — Gregoire, „Histoire des Sectes religieuses“. — Tissot, „Histoire complète de la R. fr.“ — „Moniteur“.*

Вот несколько выдержек из источников, в которых есть упоминания о музыке праздника Верховного существа. Сперва о церемонии в Тюильери.

Бонтан и Барри (почти единственное современное свидетельство): „После симфонии (быть может, попросту музыки, исполненной оркестром) президент произнес речь... Вслед затем певицы спели в унисон гимн „Отец вселенной“, а певцы вместе со всем народом повторяли хором куплеты...“

В 4 выпуске „Музыки для обслуживания национальных празднеств“, даются следующие указания о способе чередования строф „Гимна Верховному существу“ Дезорга и Госсекса:

„Оркестр должен вначале сыграть всю мелодию; затем, 1-я строфа должна быть спета одним сопрано, или всеми сопрано в унисон; 2-я строфа — квартетом или хором, и так же попеременно дальнейшие строфы; между 4 и 5 строфой оркестр может еще раз проиграть мелодию, очень мягко. Оркестр аккомпанирует все строфы“.

Не подлежит сомнению, что на всенародном пении в Тюильери хор музыкантов пел четные строфы на четыре голоса, как аккомпанемент унисонному пению народа: это соответствует „Деталям церемоний“, хотя и составленным в расчете на исполнение на Марсовом поле, но получившим здесь надлежащее применение: „Старцы и т. д. ... будут руководимы хором музыкантов при пении каждой строфы“.

Мы уже приводили в нашем рассказе слова Тиссо (расплывчатые, впрочем) об этой части праздника. Лишь Грегуар и он называют имя Дезорга как автора „Гимна Верховному существу“: Грегуар говорит об этом после упоминания о Шенье: „Для исполнения на празднике был предпочтен гимн Дезорга „Отец вселенной, верховная мудрость“, музыка которого, надо признаться, необыкновенно хороша. Он прибавляет, что этот гимн был исполнен на Марсовом поле.“

В конце Тюильерийской церемонии, по словам „Декады“ „музыка исполнила новые напевы“. „*Mercur français*“ говорит: „За второй речью Робеспьера последовал гимн Шенье в исполнении артистов, собранных из разных театров“. Это утверждение явно неточно.

Относительно гимна, исполненного на Марсовом поле, источники расходятся между собой вследствие того, что программа не была соблюдена: был объявлен „Гимн Верховному существу“ Шенье и Госсекса, и многие среди присутствующих, слыша другой хор, думали, что слышат тот, заглавие которого стояло в программе.

Наконец, мы привели цитату из Тиссо, согласно которой „Песнь 14-го июля“ была исполнена на Марсовом поле музыкантами на горе. Это сообщение, весьма обстоятельное, сделано в столь искреннем тоне, что возбуждает большое доверие: чувствуется, что в авторе трепетно оживают впечатления минувшего. Воспоминания стариков, воскрешающих

в памяти свою молодость, часто отличаются большой свежестью и фактической точностью, и у нас нет оснований сомневаться здесь в правильности картины, набросанной очевидцем.

Чтобы закончить этот перечень цитат, приведем еще слова, впрочем довольно расплывчатые, которые Буасси д'Англа посвятил музыке в своем рассказе о празднике Верховного существа: „Душа была умилена звуками энергической и трогательной музыки, пением гимнов, влиянием поэзии и изящных искусств“ и т. д.

К главе VII

Основные источники: „Arrêtés du Comité de Salut public“, t. IV. — „Plan de la fête qui aura lieu le 10 thermidor pour décerner les honneurs du Panthéon à Viala“. — „Moniteur“. — „Mercure“. — Castil-Blaze, „L'Académie impériale de musique“, V. 4. — A. Pougin, „Méhul“.

Несколько заглавий произведений, написанных в честь Барра и Виала: „Гимн, поющийся народом на празднике Б. и В. 10 термидора, слова гражданина Давриньи, музыка гражд. Мегюля, принятый для рассылки по департаментам и армиям“. — „Патриотический романс на смерть юного Барра“ Девьенна. — „Республиканская песня на смерть земледельца Виала“, его же; — „Гимн Барра и Виала“, Лангле; — „Гимн на праздник Барра и Виала“, Беффруа-де-Рейньи. — „Гимн Барра и Виала, слова и музыка Элю, служащего Национального института слепых тружеников“. — „Земледелец Виала, или тринадцатилетний герой“, Порта и мн. др.

[Сюда следует присоединить театральные пьесы с музыкой: „Апофеоз юного Барра“ (Жадена) и „Земледелец Виала, или юный герой с берегов Дюрансы“ (его же).]

К главе VIII

Главные источники этой главы — музыкальные произведения, упомянутые в ней. Местонахождение их указано в начале „Приложения“. О посещении Консерватории Бонапартом и разговоре между ним и Керубини см. Raoul Rochette, „Notice sur Cherubini“, стр. 46. Fétis, „Biogr. univ. des mus.“. статьи „Cherubini“ и „Paisiello“. A. Pougin, „Cherubini“ (Ménestrel“ 11/XIII1881). — Castil-Blaze, „Académie royale de musique“ II, 33.

К главе IX

Основные источники. О празднествах 1800 г. (14/VII и 1 вандем.) см. официальные документы (отчеты, речи и стихи) в „Recueil factice“ консерваторской библиотеки: „Fêtes nationales“; см. также статью Кастиль-Блаза „Baton de mesure“ в „Dictionnaire de Conversation“; Octave Fouque, „Les Révolutionnaires de la Musique“, стр. 95 и сл.; Pougin, Méhul“, стр. 195 и сл.