



ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ

Вышло так, что мой скромный труд снова оказался востребован. Причина, по-видимому, в том, что в последнее десятилетие оперетта взяла второе дыхание. Театры получили свободу в формировании репертуара. При советской власти действовала негласная, но обязательная квота на советскую оперетту. Тут были и крупные удачи, но успехи Дунаевского, Милютина, Баснера, известных далеко за пределами нашей страны, все же не сравнялись с мировым триумфом, связанным с именами Штрауса, Легара, Кальмана. Дело в том, что эти композиторы были первооткрывателями такой формы оперетты, которая много лет затем рабски копировалась последующими авторами. Однако воспеваемая венцами роскошь, цыганская экзотика, быт богемы противились переносу их на советскую почву. Возникала фальшь, а критика винила образец. Неудивительно, что венская оперетта долгое время была под негласным запретом. Между тем именно она давала сборы. Публика не удовлетворялась советским репертуаром и требовала «венцины». Теперь театры получили возможность черпать из этой сокровищницы, не опасаясь разносной критики за «низкопоклонство» и «мелкобуржуазные тенденции».

На афишах появились забытые или вовсе неизвестные у нас названия произведений Зуппе, Фалля, Штолльца, того же Кальмана. Идет отбор истинных ценностей — не санкционированный свыше, а естественный, производимый самой публикой. Соответственно возрос престиж театров оперетты. Пришли известные дирижеры и вокалисты (как это

и было всегда на Западе). Аншлаги стали обычным явлением. Прекратились разговоры на тему «оперетта умирает».

В Санкт-Петербургском государственном Театре музыкальной комедии нынче активно сотрудничают зарубежные режиссеры, прежде всего венгры, показывающие трактовки произведений своих соотечественников. Зрители знакомятся с новыми вокальными и хореографическими школами, с иным уровнем режиссуры и декорационно-оформительского искусства. Все это не может не вызывать интереса и пересмотра отношения к оперетте даже у скептиков.

К сожалению, мой возраст и состояние здоровья не дают возможности расширить историческую часть книги. Но дополнить очерк о ленинградских–петербургских актерах было необходимо. В виде приложения добавлены также статьи об Имре Кальмане и Владимире Воробьеве, содержащие более современный взгляд на этих художников. Оперетта не умирает!

Благодарю всех, кто проявит внимание к моей книге.

Алла ВЛАДИМИРСКАЯ



ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Для начала — в качестве эпиграфа — цитата.

«Гаснут люстры, смолкает гул, и в темную тишину врывается звучание оркестра: громкое, дикое, сладкое, нежное, мощное, сдержанное, бурное, угрожающее — умопомрачительное. И в один миг мы переносимся из действительности в мир мечты. Мы видим себя матадорами, мультимиллионерами, которые пригоршнями разбрасывают деньги, Аделю, горничной, которая в костюме своей госпожи идет на бал, мамзелью Нитуш, которая за ночь становится примадонной, или обер-кельнером, который укрощает свою строптивую хозяйку. Мы богаты, остроумны, беззаботны, ничем не отягощены. Мы знаем, что в конце все будет хорошо, и потому поем и танцуем. Все кружится, все танцует... Мир, который мог бы этому противостоять, — пасмурный, безрадостный, поистине достойный сожаления мир».

*Бернард ГРУН. История оперетты.
Глава «Фермата».*

Ну, а теперь несколько слов от автора.

Комедия дель арте, балладная опера, опера-буфф, сарсуэла, тонадилья, зингшпиль, камерата, водевиль, опера-комик — разные страны по-своему создавали тот особый вид музыкального театра, который демократичен и по своей тематике, и по эстетике, который не чурается и словесного диалога, и бытового танца, и расхожей мелодии, а при случае не прочь подпустить и сатирическую, обличительную ноту в адрес высоких покровителей государства и искусства. Все это были предки оперетты, которые развивались каждый в своей стране, на своей родной почве, и вдруг где-то в середине XIX века, не сговариваясь, объединили свои тенденции и взорвались — Оффенбахом. Родилась оперетта (пусть

сам ее отец не сразу понуждался в термине) и в этом качестве пропремела по белу свету.

Она совсем не так проста, примитивна и беззаботна, как принято о ней думать, — эта взбалмошная «падчерица муз». Не проста история оперетты, далеко не просты фигуры ее создателей. Тут встречаются и парадоксальные, и трагические страницы. Оперетту хулили так, как никакой другой вид искусства. А она продолжает жить — одна из самых озорных и капризных дочерей театра. Театр — вообще вещь очень странная. Выходят люди, изображающие других людей, и вступают в общение. Разговоры, взгляды, жесты. И из клубка этих общений иногда возникает чудо, еще менее материальное, чем чудо музыки. Мелодию можно повторить буквально, магию сиюминутных актерских «сцеплений» — никогда.

В опере музыка несет на себе все; в оперетте же она подключается время от времени, выступает в самых разных функциях: то как легкая ретушь эмоций, то как ритмическая сетка танца, то как мощный рычаг, выносящий к зрителю вал чувств. Какой это экзамен для актерской техники, искренности и темперамента! Отсюда — резкие перепады сценических «температур». Мгновенные броски от драматического напряжения, романтической приподнятости до вакхического упоения или безумствующей буффонады. Красота в самом прямом понимании: красивые молодые герои — обольстительные женщины и рыцарственные мужчины; упоительные мелодии, исполняемые по всей вокальной форме, эффектные костюмы, отточенный танец... Словом, весь арсенал театра, все его богатства, каждое из которых представлено в сгущенном, концентрированном виде. Праздник веселья, добра и красоты. Так должно быть. Такова оперетта в лучших своих образцах. «Мир, который мог бы этому противостоять, — это пасмурный, безрадостный, поистине достойный сожаления мир».

Странный, многоликий и прелестный жанр! Попробуем взглянуться в некоторые из его загадок и парадоксов, вслушаться в победный звон его звездных часов. Только не нужно рассматривать эту книгу как пособие по истории одного из жанров музыкального театра. Здесь личные наблюдения, размышления и сопоставления — то, что отложилось в памяти и сознании как плод долголетнего «романа» моего с опереттой.

Личное предполагает раскованность — и потому да будет простителен произвольный отбор фактов, имен и названий, «провалы» в повествовании, разный характер изложения, неизбежный при широкой временной амплитуде материала.

Все же хочется надеяться, что заметки эти найдут отклик в сердцах любителей своеобразного искусства, одного из самых очаровательных и многострадальных.



ПЕРВЫЕ БЕЗУМСТВА

Флоримон Эрве

Полуиспанец и полуфранцуз, полуписатель и полукомпозитор, полувиартиоз на органе и полукларун, он в жизни представлял собою тот невероятный двойственный характер, который позже обессмертил в образе Флоридора — Селестена в «Мадемуазель Нитуш».

Бернард ГРУН





Оперетта родилась в середине XIX века на парижских бульварах: дерзкое, неукротимое, бунтующее дитя своей эпохи и своего города — шумного, веселого, элегантного Парижа 1850-х годов. В маленьких деревянных театриках она делала свои первые шаги, нащупывала свой особый, ни на что не похожий путь. Начиналась странная история нового жанра, полная взлетов и падений, восторгов и хулы, трагедий и пошлостей.

Первый звездный час оперетты пробил с появлением Оффенбаха. Но рядом с ним нельзя не заметить еще одну фигуру — современника и в какой-то мере предшественника, хотя родился он на шесть лет позже Оффенбаха.

Его звали Флоримон Ронже, но он почему-то избрал для себя фамилию Эрве и под ней вошел в историю. Известно о нем мало. Очевидно, это был очень странный человек. Казалось, он одарен сверх меры: композитор, музыкант-исполнитель, драматург, певец, актер. При этом — позер, склонный к эксцентрии, декламации и всевозможным чудачествам.

Весной 1842 года семнадцатилетним юношей он забрел на территорию Бисетра — психиатрической лечебницы в предместье Парижа. Зашел в церковь и попросил у служителя разрешение немного поиграть на органе. Незнакомец был долговяз, плохо одет, очень худ. Понятно, что он вызвал замешательство церковнослужителя. Тогда Флоримон встал в напыщенную позу и произнес с пафосом:

— Я здесь по воле народа, и заставить меня уйти отсюда можно только штыками! (Популярная в Париже фраза Оно-

ре Мирабо, деятеля французской революции 1789 года, избранного депутатом от третьего сословия.)

Получив разрешение поиграть на органе пять минут, юноша импровизировал целый час. Игру услышал священник и заинтересовался юным музыкантом. В беседе с ним бравада была бы неуместной, и Флоримон кратко рассказал священнику о том, что он из Парижа, зарабатывает пением в капелле и игрой на разных инструментах, но, конечно, всему предпочитает орган... Поколебавшись, священник предложил занять ему место только что умершего органиста Бисетрской капеллы. Разумеется, Эрве согласился с восторгом.

Он приписывал музыке большую роль в деле лечения пациентов. Занятия эти порой походили на что-то вроде театра абсурда. «Вообразите такую картину, — рассказывает журнал „Вестник иностранной литературы“ за 1903 год, — десятки сумасшедших мужчин и женщин, с физиономиями, ровно ничего не выражаящими, во всевозможных позах, под управлением Эрве поют канту, в которой они не понимают решительно ни одного слова. Это уже была опера! Хормейстер частенько вступал в беседы со своими необыкновенными хористами, что выходило еще смешнее.

— Как вас зовут, мой друг? — спрашивает он, например, какого-то больного.

— Мое имя Швейцарский сыр! — пресервенно отвечает тот.

— В таком случае я ничуть не удивляюсь, что вы так поете при сегодняшней сильной жаре...

— Ах, правда, — улыбается сумасшедший. — До сих пор мне это и в голову не приходило... Спасибо, что вы меня наслушали...

Эрве не представляло труда переносить на сцену отрывки подобных диалогов».

Сцена... О ней не перестает мечтать молодой органист психиатрической лечебницы. С 1847 года он подвизается в маленьких театриках на Монмартре как актер и певец (лирический тенор), не получая за это ни гроша. Увеличившийся заработок (в это время он уже начальник капеллы в приходе святого Эсташа) и уроки музыки позволяют бескорыстно заниматься любимым делом. Но сколько ухищрений приходится выдумывать, чтобы незаметно для церковного начальства каждый вечер отлучаться в театр и так же незаметно возвращаться ночью!

Работа в театре все более захватывает Эрве. Ему уже мало исполнять чужую музыку, хочется сочинять самому. Его приятель актер Дезире, готовясь к своему бенефису, попросил Эрве написать для него музыкальную пьесу. Какой сюжет выбрать? Тощий, высокий Эрве и маленький, толстый Дезире — напрашивалась ассоциация с Дон Кихотом и Санчо Пансой. О них и была первая оперетта Эрве. Он выступал здесь как композитор, драматург, режиссер и актер.

Пьеска имела такой успех, что известный композитор Адольф Адан, автор знаменитого балета «Жизель» и директор театра Национальной оперы, пригласил туда Эрве третьим дирижером. В марте 1848 года «Дон Кихот» пошел на этой солидной сцене, и мелодии его подхватили на парижских бульварах. Теперь можно было оставить занятия со Швейцарским сыром и ему подобными. Начиналась слава.

А Эрве снова не удовлетворен. Ему уже мало просто сочинять музыку. Теперь он одержим мечтой о собственном театре, где можно ставить только свои произведения, какими захочется приемами, с выбранными им самим актерами. Услужливая судьба и тут пошла навстречу. Особой Эрве заинтересовался влиятельный вельможа герцог де Морни, известный меценат. Композитор отвергает выгодное предложение стать секретарем герцога и просит только о помощи в создании театра.

Новый театр — первый театр оперетты, хотя он еще и не именовался так, — открылся 8 апреля 1854 года на бульваре Тампль, в помещении одного из кафешантанов. Эрве назвал его «Фоли консертан», но через месяц переименовал в «Фоли нувель». Французское слово «фоли» — безумство, сумасбродство — становится не только названием театра, но как бы ярлыком, опознавательным знаком Эрве. Вполне реальная исходная точка, затем подчеркнутая нелепость, алогизм, доходящий до абсурда, ошеломляющие озорные выходки и вновь возвращение в реальность — таков основной его прием.

Ему разрешили ставить одноактные вещи с двумя — не больше! — действующими лицами, дабы не возникло соперничества с привилегированной «Опера комик». Для открытия Эрве написал буффонаду «Жемчужина Эльзаса», отвечающую этому условию. Спектакль заканчивался канканом — любимый бытовой и бальный танец Парижа впервые

был исполнен на сцене. Эрве не подозревал, что создал один из законов оперетты: бытовая музыка эпохи с этих пор стала ее обязательной принадлежностью, характернейшей жанровой приметой.

Но два певца — не бог весть какой простор для композитора. Эрве ищет пути обхода запрета. Так появляются в его спектаклях глухонемые или куклы, вдруг начинающие петь, или «труп», летающий по сцене и время от времени становящийся за дирижерский пульт. В одной из пьес исполнялся терцет для двух «законных» персонажей и... отрубленной головы (партия которой звучала из суплерской будки). У кого повернулся бы язык назвать ее действующим лицом? Затем бывший владелец головы уносил ее под мышкой, словно арбуз. Его партнеры были шокированы. «Ты нас компрометируешь, — вопили они ему вслед, — носить голову таким образом дурной тон!» Все это приводило в восторг публику парижских бульваров — молодых гуляк и их легкомысленных подруг, жадных до острых ощущений и бездумного веселья.

Одноактные буффонады Эрве, написанные им для своего театра, — «Сумасшедший композитор», «Двугорбый верблюд», «Невозможный дуэт» и другие, — конечно, еще не были опереттами в сегодняшнем понимании слова. Они содержали лишь зародыши тех качеств, которым суждено было развиться позже. Нашупывался путь нового театрального искусства, свергающего традиции, не признающего авторитетов, задорно хохочущего и заразительно пляшущего «каскада».

В середине 1850-х годов Эрве — в моде и славе. За один лишь 1854 год он сочинил восемнадцать буффонад. Но репертуар «Фоли нувель» нуждается в непрерывном обновлении, и Эрве вынужден нарушить свою авторскую монополию. В «Фоли нувель» дебютирует Лео Делиб, будущий автор популярных опер и балетов, и Жак Оффенбах, еще не имеющий своего театра. Он принес одно из первых своих произведений «Ой-ай-ай, или Царица островов», с подзаголовком «музыкальная антропофагия». Его ранняя буффонада по характеру была похожа на пьесы Эрве: то же нагромождение нелепостей, апология абсурда и смех ради смеха.

Эрве это понравилось. Он взял себе главную роль контрабасиста Ракле-а-Мора, попавшего на остров людоедов.

Их королева намеревается съесть его, но он играет ей на контрабасе вариацию на итальянские темы и уплывает в море на своем инструменте, орудуя смычком как веслом. С увлечением играя эту роль, наслаждаясь смехом и аплодисментами, Эрве не подозревал, какого грозного соперника притянул он в своем театре...

Да, так получилось: сначала они шли рядом. Имели одинаковые деревянные театрики на равных условиях: не больше двух персонажей в пьесе. Но Оффенбах скоро обогнал предшественника. Всех талантов Эрве оказалось недостаточно, чтобы удержать первенство.

Теперь уже Эрве пытается идти по стопам Оффенбаха — овладеть музыкальной пародией на современность. Но расстояние между ними увеличивается: Оффенбах пародирует веками освященные мифы, вскрывая их связь с существующими отношениями, Эрве же просто высмеивает старый жанр — оперу.

В своем театре, который в 1860-е годы зовется «Фоли драматик», он пародирует рыцарские оперы Мейербера, оперу Россини «Вильгельм Телль», оперу Гуно «Фауст». Так парадоксально претворилась его юношеская мечта стать преемником этих композиторов. Порой пародии эти были по-настоящему остроумны, едко высмеивая рутинность оперных форм, статичность, самодовлеющую виртуозность вокальных партий. Гретхен Эрве превратил в девицу полусвета, Фауста — в сластолюбивого старичка, партия Мефистофеля отдана женщине — это «демоническая» певичка из варьете. И, конечно, разговаривали эти классические герои на языке и жаргоне парижских бульваров. Либретто написал Гектор Кремье, с которым мы еще встретимся.

Герои «Маленького Фауста» очень скоро попали в Россию, где оперетта стала называться «Фауст наизнанку». Здесь пародия была воспринята как прямая издевка над Гете. Еще бы: действие происходит в школе доктора Фауста, где ученики откальывают канкан, в загородном саду, где Фауст убивает Валентина, а гуляющие провожают победителя «канканчиком», в котором принимает участие и сам Валентин, желающий немного про канкантировать перед смертью... — комментировал спектакль журнал «Будильник» (1874, № 5). — Продолжает и последний акт «Маленького Фауста», в котором почтеннейший экс-доктор попадает в ад, в возмездие за свои

прегрешения... В аду, однако, веселье: черти поют веселые песенки и отплясывают канканчик не хуже нас грешных. Подумаешь, где только не танцуют этого канкана, даже и ад-то от него не свободен!»

Бедный Гете! Плачь, Германия,
что поэта твоего
галь Кремье для осмеяния
опозорил, о скотство! —

причитал «Петербургский листок».

Немало забавных, острых выдумок в либретто оперетты «Простреленный глаз», пародирующий оперу Россини «Вильгельм Телль». Порой несуразности тут поднимаются даже до сатиры — таков, например, эпизод с врачами, трактующими попавшую в глаз стрелу как наследственную болезнь. Эти черты, вместе с пародированием оперной рутины, предвосхищают прокофьевскую «Любовь к трем апельсинам». И все же тут нет и тени каких-либо интеллектуальных, моральных, а уж тем более социальных проблем. Мудрая зрелость так и не пришла к Эрве. Его конечной целью остается — сдвинуть понятия с привычных мест, найти как можно более нелепое их сочетание во имя иррациональности как таковой. Все это должно было приесться; пародии носили «местный» характер, закономерно кончилась мода на Эрве, он был бы, вероятно, забыт, если бы не его лебединая песня — «Мадемузель Нитуш».

Премьера «Нитуш» состоялась в театре «Варьете» 26 декабря 1883 года. Можно считать, что в этом произведении Эрве единственный раз раскрылся в полную силу, обнаружив и лирическое дарование, и способность воплотить в музыке действенный реалистический сюжет. Либреттисты А. Мельяк и А. Мийо угадали назревшую мечту композитора — выразить в музыке и драматургии свою собственную причудливую судьбу. Герой «Нитуш», органист Селестен (в русских переводах Августин), ведет двойную жизнь, очень похожую на ту, какую вел молодой Эрве: преподает музыку в пансионе-монастыре и пишет оперетту. Вот почему торжественный хорал переплетен здесь с легкомысленным плясовым мотивом. Нелепость обрела смысл. В веселых и острых положениях оперетта рассказывала о любви, творчестве, молодой жажде жизни, посрамляя ханжество и корыстолюбие.

Такое музыкально и драматургически зрелое произведение было подготовлено оффенбаховскими завоеваниями. Нельзя не заметить перекличку «Нитуш», скажем, с «Дочерью тамбурmajора», появившейся четырьмя годами раньше. Тут и там — закрытый женский пансион монастырского типа. И героиня Оффенбаха, и героиня Эрве сами решают свою судьбу, сбрасывая оковы омертвелой власти и привычных условностей. Правда, используют завоеванную свободу девушки по-разному. Стела Монтабор уходит с республиканской армией, а Дениза де Флавиньи выступает в оперетте...

Есть в «Нитуш» зерна и будущих сюжетов. Жених и невеста, разделенные ширмой, — не отсюда ли родились исходные позиции «Богини разума» и «Графа Люксембурга»? Казарма в третьем акте — не предок ли казармы из легаровского «Решетника»?

Главная роль в «Нитуш» предназначалась для актрисы Анны Жюдик, которая стяжала произведению едва ли не половину его тогдашнего успеха. Ей было в то время тридцать три года; после окончания Парижской консерватории она выступала на эстраде и в оперетте, особенно прославившись в «Серебряном кубке» Леона Вассера. Жюдик мастерски владела вокальной техникой — кантиленой, речитативом, таинственным и лукавым пиано. Главную прелест ее лица составляли огромные, загадочные темные глаза. Ей был присущ, по-видимому, какой-то совершенно особый шарм, дразнящая эротичность, прячущаяся под маской наивности. Так она оправдывала и скабрезный куплет, и разнуданный танец.

Рассказывали, что она, осыпанная драгоценностями, постоянно носила один и тот же медальон. На нем была надпись: «Лилль — госпоже Жюдик, в воспоминание о концерте, данном ею в пользу раненых французов 22 января 1871 года».

С 1875 года Жюдик не раз выступала в России. Странно похожая на «Неизвестную» Крамского, она завораживала русских театралов, в частности критика А. Р. Кугеля. Он видел в ней «экстракт капризной грациозности и прихотливой взбалмошности, какую-то эсценцию женственности». Он говорил еще: если в ведро воды влить «стакан Жюдик», получится обыкновенная женщина.

Такой была первая Дениза де Флавиньи, она же мадемузель Нитуш. Но, конечно, не только участием Жюдик объясняется успех оперетты — иначе она не дожила бы до наших дней.

Эрве создавал «Нитуш» на шестом десятке лет. Но, обратившись к событиям своей юности, композитор как бы заново пережил ее. Радостным задором и лукавством, непривычно юным жизнеощущением проникнуто его последнее произведение.

Эрве остался в истории оперетты как автор «Нитуш». Но он был еще первым, кто заинтересовался истоками своего жанра. Роясь в архиве театра «Варьете», он обнаружил афиши оперетт «Маленький Орфей» (премьера которой состоялась 13 июня 1792 года), «Немецкий барон», «Блокада столовой». Пытался разыскать и музыкально-драматургический материал этих спектаклей, но тщетно. И все же Эрве утверждал, что жанр оперетты был создан именно тогда, в конце XVIII века, в эпоху французских революций, а он и Оффенбах лишь воскресили его.

Девять лет, прожитые Эрве после премьеры «Нитуш», были печальны. Юношеская игра с «иррациональным» не прошла даром: развилась душевная болезнь. По иронии судьбы Эрве вновь очутился в Бисетре — на этот раз в качестве пациента. Он умер, так и не обретя рассудка, там, где пятьдесят лет назад юношей начал свой странный жизненный путь. Сидя в палате, погруженный в бездну безумия, быть может, видел он из окна каменную ограду, через которую в юности столько раз перемахивал, возвращаясь из театра.

Трагикомедии судьбы Эрве не кончились даже с его жизнью. Похороны его превратились чуть ли не в фарс. Накануне дня похорон ведущий актер театра «Варьете» Жозе Дюпюи, воспитанный в «Фоли нувель» и «Фоли драматик», по обыкновению, сильно опоздал на репетицию и в ответ на замечание артиста Барона оскорбленно заявил:

— Вы должны не обижаться, а благодарить меня. Я был на похоронах Эрве как единственный представитель от нашего театра. Очень вышло бы красиво, если бы за гробом не шло ни души из «Варьете»!

Это было неожиданностью. Конечно, все претензии пропали сняты, Дюпюи стал героем дня. Но дома, после репетиции, актеры обнаружили извещения о похоронах Эрве,

которые должны были состояться на следующий день в церкви Нотр Дам де Лорет. (Кстати, район этого храма прославили представительницы древнейшей профессии, получившие прозвание «лоретки».)

На другой день у гроба встретились Барон и Дюпюи.

— Как, вы опять хороните Эрве? — ядовито спросил Барон.

Актеры, стоявшие у гроба, невольно фыркнули. Дюпюи, который обычно за словом в карман не лез, на этот раз растерялся. Впрочем, более вероятно, что лишь траурная обстановка не позволила ему сразу же отразить выпад, но вечером он сказал:

— Я знал, как надо было ответить: да, я привык бисировать...

В тот же день и час хоронили однофамильца Эрве — крупного ученого-китаиста, члена Французской академии. Нетрудно было перепутать процессы, и за гробом почтенного лингвиста, к ужасу его родни, шли пикантные хористки из «Варьете», а в толпе провожавших основоположника французской оперетты оказалось несколько академиков.

Так ушел из жизни певец веселых нелепостей, вложивший в оперетту закваску безумств, разрешивший ей гордо попирать трезвый и скучный здравый смысл, — композитор Флоримон Эрве.

Он на двенадцать лет пережил Оффенбаха.



ОРФЕЙ ПАРИЖА

Жак Оффенбах

Тень меланхолии омрачает вдруг его ясность, и что-то внезапно прерывает бешеный мотив, чтобы после короткой паузы он зазвучал еще раскованнее; гри-маса боли тормозит его на полном размахе, и сразу затем громкий смех.

Жак БРЕНДЕЖОН-ОФФЕНБАХ.
Мой дед Оффенбах





Так же, как Эрве, Оффенбах являл собой причудливый сплав разных национальностей и нескольких талантов; и так же имя, под которым он известен всему миру, не было его настоящим именем. Еврей по происхождению, немец по рождению и француз по духу. Виолончелист, режиссер и композитор. Но странности и противоречия его натуры и судьбы глубже, острее и сложнее. Сама жизнь Оффенбаха, полная взлетов и падений, представляет собой почти сюжет авантюрного романа.

Когда сын кельнского кантора Исаака Эбершта стал Оффенбахом? Тогда ли, когда шестилетним мальчиком взял в руки скрипку; тогда ли, когда в восемь лет сочинил первую пьесу или в двенадцать уверенно исполнил в квартете партию виолончели на домашнем концерте?

Нет, все это было детство. Оно кончилось пасмурным ноябрьским днем 1833 года, когда четырнадцатилетний Жакоб с отцом и старшим братом Юлиусом в почтовой карете впервые въехал в Париж.

Во Франции царствовал тогда старый, тучный Луи Филипп — «король с зонтиком», как его называли. Он упорно старался не замечать неблагополучий в своем государстве. А неблагополучия были: эпидемия холеры в Париже, голодный бунт в Лионе, революционные выступления по всей стране. Но в Париже каждый вечер сверкали огнями дворцы, театры и рестораны, осаждаемые шумной, веселой толпой.

Жак Оффенбах (он сделал своим именем название города на Майне, откуда родом был его отец) вместе с отцом на-

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru