



О П Е Р А В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ:

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Материалы Международной
научной конференции
11–15 ноября 2019 г.

Министерство культуры Российской Федерации
Российская академия музыки имени Гнесиных
Государственный институт искусствознания

ОПЕРА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей по материалам
Четвертой Международной научной конференции
11–15 ноября 2019 года

Том 1

МОСКВА
2019

УДК 792. 54
ББК 88. 335. 41
О60



Издание осуществлено при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 19-012-20019

Редактор-составитель

доктор искусствоведения **И.П. Сусидко**

Редакционная коллегия

доктор искусствоведения **П.В. Луцкер**

доктор искусствоведения **Т.И. Науменко**

доктор искусствоведения **Н.В. Пилипенко**

доктор искусствоведения **А.С. Рыжинский**

доктор искусствоведения **Т.В. Цареградская**

Рецензенты

Левон Оганесович Акопян, доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки Государственного института искусствознания

Инна Народицкая, PhD, профессор Северо-Западного университета, Эванстон, Иллинойс, США

Печатается в соответствии с решением

Редакционно-издательского совета

Российской академии музыки им. Гнесиных

О60 **Опера в музыкальном театре: история и современность.** Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И.П. Сусидко / Рос. акад. музыки. — Том 1. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. — 516 с., илл. Иллюстрация на обложке: О.Ч. Пьюджин, Т. Ролендсон. *Temp Sadlers-Уэллз* (1810).

ISBN 978-5-8269-0251-6

ISBN 978-5-8269-0259-2 (eBook)

ISBN 978-5-8269-0252-3 (Т. 1)

ISBN 978-5-8269-0260-8 (eBook, Т. 1)

© РАМ имени Гнесиных, 2019

© И.П. Сусидко, 2019

Ministry of Culture of the Russian Federation
Gnessins Russian Academy of Music
State Institute for Art Studies

**OPERA
IN MUSICAL THEATER:
HISTORY
AND PRESENT TIME**

Proceedings
of the 4th International Academic Conference
November 11–15, 2019

Volume 1

MOSCOW
2019

УДК 792. 54
ББК 88. 335. 41
О60



**The edition is supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR),
Project 19-012-20019**

Edited by:

Irina Susidko, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Editorial Board

Pavel Lutsker, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Tatiana Naumenko, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Nina Pilipenko, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Aleksandr Ryzhinskii, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Tatiana Tsaregradskaya, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Academic Reviewers

Levon Hakobian, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Head of
Music Theory Department, State Institute for Art Studies

Inna Naroditskaya, PhD, Full Professor, Musicology,
Northwestern University, Evanston, USA

*Printed according to the solution
Editorial and Publishing Council of
Gnessins Russian Academy of Music*

O60 Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the 4th International Academic Conference, November 11–15, 2019, ed. by Irina Susidko, Gnessins Russian Academy of Music. Volume 1. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2019. 516 p., ill. Front cover illustration: Augustus Charles Pugin, Thomas Rowlandson. *Sadler's Wells Theatre* (1810).

ISBN 978-5-8269-0251-6

ISBN 978-5-8269-0259-2 (eBook)

ISBN 978-5-8269-0252-3 (Vol. 1)

ISBN 978-5-8269-0260-8 (eBook, Vol. 1)

© Gnessins Russian Academy of Music, 2019
© Irina Susidko, 2019
© Authors, 2019

К 75-ЛЕТИЮ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ
(On the 75th Annivesary of Gnessins Russian Academy of Music)

К 75-ЛЕТИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВОВЗНАНИЯ
(On the 75th Annivesary of State Institut for Art Studies)

СОДЕРЖАНИЕ | CONTENTS

От редактора-составителя Preface.....	15
Благодарности Acknowledgements	19
Приветствия Greetings	21

I. ОПЕРА КАК СИНТЕТИЧЕСКИЙ ЖАНР

OPERA AS A SYNTHETIC GENRE

Театр, музыка, катарсис: классическая система координат Theatre, Music, Catharsis: Classical System of Coordinates <i>Дмитрий Трубочкин / Dmitriy Trubochkin</i>	29
К вопросу о зарождении клипового мышления в оперной режиссуре On the Issue for the Clip Thinking Origin in the Opera Directing <i>Александр Лободанов / Alexander Lobodanov</i>	41
Опера и миф: условность безусловного Opera and Myth: The Conditionality of the Unconditional <i>Адиля Мизитова / Adilya Mizitova</i>	51
Карл Дальхауз о русской классической опере в контексте музыкального искусства XIX века Carl Dahlhaus on the Russian Classic Opera in the Context on the Nineteenth-Century Music <i>Михаил Пылаев / Mikhail Pylaev</i>	61
Поэтика либретто итальянской комической оперы XVIII века: постановка проблемы Poetics of Libretto in the Eighteenth-Century Italian Comic Opera: Formulation of a Problem <i>Павел Луцкер / Pavel Lutsker</i>	71
Оперный (-ые) перевод(ы): документируя конфликты «музыкальных культур» Opera Translation(s) Documenting Conflicts of ‘Musical Cultures’ <i>Юрий Джаннини / Yuri Giannini</i>	81

Пространство в опере: драматургический аспект Space in Opera: Aspect of Dramaturgy <i>Владимир Горячих / Vladimir Goryachih</i>	91

Опера и «поздний модернизм» конца XX – начала XXI века Opera and ‘Late modernism’ at the Turn of the 21st Century <i>Татьяна Цареградская / Tatiana Tsaregradskaya</i>	101

Оперное искусство в истории и современности: дидактический вызов Opera in History and Modernity: A Didactic Challenge <i>Лоренцо Бьянкони, Джузеппина Ла Фаче Бьянкони / Lorenzo Bianconi, Giuseppina La Face Bianconi</i>	111

II. СТАРИННАЯ ОПЕРА: ЖАНРЫ, СТИЛЬ, КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ BAROQUE AND CLASSICAL OPERA: GENRES, STYLE, CULTURAL CONTEXT

Парадигма <i>Dame di Ferrara</i> : от <i>Il Concerto delle Donne</i> до современной пе- вицы и женского персонажа на оперной сцене The Paradigm of the <i>Dame di Ferrara</i> : From <i>Il Concerto delle Donne</i> to the Contemporary Woman Singer and Female Character on the Operatic Stage <i>Сусана Эгеа Руиз / Susana Egea Ruiz</i>	123

Создание <i>dramma per musica</i> как попытка элитаризации искусства <i>Dramma per Musica</i> as an Impetus for Art Gentrification <i>Саида Исхакова / Saida Iskhakova</i>	131

Опера Пёрселла «Дидона и Эней» как политическая аллегория Purcell’s <i>Dido and Aeneas</i> as a Political Allegory <i>Роман Насонов / Roman Nasonov</i>	139

<i>Danse chantée</i> в спектаклях французского музыкального театра XVII – на- чала XVIII века <i>Danse chantée</i> in the French Musical Theatre Performances (17th and Early 18th Century) <i>Лариса Пылаева / Larisa Pylaeva</i>	147

Испанская опера в Новом свете: «Пурпур розы» П. Кальдерона и Т. Торре- рехона-и-Веласко (1701) Spanish Opera in the New World: <i>La púrpura de la rosa</i> by P. Calderón and T. Torrejón y Velasco (1701) Ирина Кряжева / Irina Kryazheva	157
Оперы об американских индейцах А. Вивальди и Г. Пёрселла в контексте диалога культур Старого и Нового Света в XVII – XVIII веках Operas about American Indians by A. Vivaldi and H. Purcell in a Dialogue of Old World and New World in 17 th – 18 th Centuries Ангелина Алпатова, Владимир Лисовой / Angelina Alpatova, Vladimir Lisovoi	165
«Празднества Гименея и Амура»: Египет в музыке Жана-Филиппа Рамо <i>Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour</i> : Egypt in the Music by Jean-Philippe Rameau Анна Булычѣва / Anna Bulycheva	175
«Гений места»: о региональных традициях в опере <i>seria</i> 1720-х – 1730-х гг. <i>Genius loci</i> : On Regional Traditions in the Opera <i>seria</i> of the 1720s – 1730s Ирина Сусидко / Irina Susidko	185
Хосе де Небра (1702–1768) и его сарсуэллы José de Nebra (1702–1768) and his Zarzuelas Мария Мусеева / Maria Moiseeva	195
«Элиза» и «Британия» Томаса Августина Арна: два воплощения нацио- нальной темы <i>Eliza and Britannia</i> by Thomas Augustine Arne: Two Incarnations of the National Theme Анастасия Привалова / Anastasiya Privalova	203
<i>Chinoiserie</i> в западноевропейской опере XVIII века <i>Chinoiserie</i> in the Eighteenth-Century European Opera Юлия Медведева / Yulia Medvedeva	211
Призрак оперы: «Заида» Моцарта на сцене The Phantom of the Opera: Mozart's <i>Zaide</i> on Stage Карина Зыбина / Karina Zyбина	221

Особенности хронотопа в 'Così fan tutte' Лоренцо да Понте Chronotope Features in Lorenzo da Ponte's <i>Così fan tutte</i> <i>Лариса Гервер / Larisa Gerver</i>	229

Профессионалы и любители: о первых исполнителях «Волшебной флейты» В.А. Моцарта Professionals and Amateurs: About the First Performers of Mozart's <i>Die Zauberflöte</i> <i>Дана Нагина / Dana Nagina</i>	239

Драма духовная и светская. Австрийская оратория и опера 2-й половины XVIII века: взаимовлияния и параллели Sacred and Secular Drama: Parallels and Mutual Influences in Austrian Oratorio and Opera in the Second Half of the Eighteenth Century <i>Лада Аристархова / Lada Aristarkhova</i>	249

Музыкальная комедия Андре Гретри на сцене Королевской академии музыки Andre Grétry's <i>comédie lyrique</i> on the Stage of the <i>Académie Royale de la musique</i> in Paris <i>Александра Сафонова / Alexandra Safonova</i>	257

III. ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ОПЕРА: ДИАЛОГИ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ RUSSIAN OPERA: DIALOGUES AND INTERSECTIONS

Жанровый синтез в отечественном музыкальном театре на примере оперного творчества Д.С. Бортнянского Genre Synthesis in Russian Musical Theatre (The Case of Bortniansky's Operas) <i>Ирина Полозова / Irina Polozova</i>	271

«...Бывают странные сближенья...» Опера Глинки «Жизнь за царя» и знаки ее времени '...Strange Rapprochements Occur...' The Opera <i>A Life for the Tsar</i> and the Signs of its Epoch <i>Светлана Лащенко / Svetlana Latschenko</i>	279

«Руслан и Людмила» А.С. Пушкина и М.И. Глинки в историко-культурном контексте: к проблеме сценической постановки и восприятия <i>Ruslan and Ludmila by Pushkin and Glinka in a Historical and Cultural Context: Concerning the Issue of Stage Production and Perception</i> Елена Алкон / Elena Alkon	287
«Русские большие оперы» А.Н. Серова в контексте патриотической темы и «нового русского стиля» ‘Russian Grand Operas’ by A. Serov in the Frame of the Patriotic Theme and the ‘New Russian Style’ Вадим Дулат-Алеев / Vadim Dulat-Aleev	297
Редакции и версии оперы «Евгений Онегин»: текстологические и эдиционные проблемы Editions and Versions of Tchaikovsky’s Opera <i>Eugene Onegin</i> : Textual and Editorial Problems Ада Айнбиндер / Ada Aynbinder	303
«Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова и «Борис Годунов» М.П. Мусоргского: диалоги и пересечения <i>The Maid of Pskov by Nikolai Rimsky-Korsakov and Boris Godunov by Modest Mussorgsky: Dialogues and Intersections</i> Мария Скуратовская / Maria Skuratovskaya	313
Семиотическое пространство контрсферы в «Царской невесте»: текст в тексте The Semiotic Space of the Counter-Sphere in <i>The Tsar Bride</i> : The Text in the Text Любовь Серебрякова / Lyubov’ Serebrjakova	323
Стилизация в опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» Stylization in <i>The Tale of Tsar Saltan</i> by Nikolai Rimsky-Korsakov Екатерина Прокопьева / Ekaterina Prokopieva	333
Поздние оперы Римского-Корсакова: свое и чужое Idioms in Rimsky-Korsakov’s Late Operas: Personal and Alien Ольга Скрынникова / Olga Skrynnikova	341
И.В. Самарин и С.И. Мамонтов: подходы к подготовке оперной партии (по материалам биографии певицы Т.С. Любатович)	

Ivan Samarin and Savva Mamontov: Preparing the Opera Part. Based on the Biography of the singer Tatiana Lyubatovich

Анна Виноградова / Anna Vinogradova..... 351

«Пульчинелла» Перголези – Стравинского: «балет с пением» или «опера с танцами»?

Pulcinella by Pergolesi – Stravinsky: ‘Ballet with Singing’ or ‘Opera with Dancing’?

Наталья Бразгинская / Natalia Braginskaya..... 361

Фортепианные вариации и фантазии на оперные темы в петербургских концертах 1830-х годов

Piano Variations and Fantasies Based on Opera Themes at St. Petersburg’s Concerts in the 1830s

Дмитрий Шумилин / Dmitry Shumilin..... 371

IV. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА: ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ

MUSICAL THEATRE OF THE 19th – EARLY 20th CENTURY: COMMON AND UNIQUE

Франц Шуберт: между песней и оперой

Franz Schubert: Between Lied and Opera

Нина Пилипенко / Nina Pilipenko..... 381

Немые персонажи в музыкальном театре первой половины XIX столетия
The Mute Characters in the First Half of the Nineteenth-Century Musical Theater

Светлана Петухова / Svetlana Petukhova..... 395

Голубь и крест

The Dove and the Cross

Анна Порфирьева / Anna Porfirieva..... 405

“MUSICA FICTA” Филиппа Лаку-Лабарта и Gesamtkunstwerk: оперы Вагнера как источник концепции «национал-эстетизма»

‘MUSICA FICTA’ by Philipp Laku-Labart and Gesamtkunstwerk: Wagner’s Operas as a Source of the Concept of ‘National Aesthetics’

Азамат Хасанишин / Asamat Khasanshin..... 413

<i>Finali centrali</i> в операх Верди: к вопросу об эволюции The <i>Finali Centrali</i> in Verdi's Operas: Concerning the Composer's Evolution Анастасия Лозунова / Anastasia Logunova	423
Сигетварская битва как импульс для хорватской оперы The Siege of Szigetvár as an Inspiration for Croatian Opera Санья Майер-Бобетко / Sanja Majer-Bobetko	433
Исторические оперы «Генрих VIII» и «Этьен Марсель» Камиля Сен-Сан- са: новый взгляд на основе литературного наследия композитора The Historical Operas <i>Henry VIII</i> and <i>Étienne Marcel</i> by Camille Saint-Saëns: New Perspectives Provided by the Composer's Literary Heritage Зоя Князь / Zoya Kniaz'	443
«Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха: семантические лабиринты сюжета <i>Les contes d'Hoffmann</i> by Jacques Offenbach: The Semantic Labyrinths of the Plot Андрей Денисов / Andrei Denisov	451
Процедура гражданского судопроизводства в зеркале комической оперы конца XIX – начала XX века: некоторые наблюдения Civil Legal Proceedings in the Mirror of Comic Opera in the Late 19th and Early 20th Century: Some Observations Натэла Енукидзе / Natela Enukidze	461
Русский царь на сцене Монте-Карло: опера Р. Гюнсбурга «Иван Грозный» Russian Tsar on the Stage of Monte Carlo: Raoul Gunsbourg's Opera <i>Ivan the Terrible</i> Евгения Шигаева / Evgeniya Shigaeva	469
Метаморфозы смыслов в судьбе «Отмеченных» („Die Gezeichneten”) Франца Шрекера: от литературных истоков до сценической реализации The Metamorphoses of Meanings in the History of <i>Die Gezeichneten</i> (<i>The Stigmatized</i>) by Franz Schreker: From the Literary Sources to Stage Interpretation Наталья Дегтярева / Natalia Degtyareva	479
Р. Штраус „Die Frau ohne Schatten” («Женщина без тени»): Символиче- ский контекст и образные метаморфозы	

Richard Strauss *Die Frau ohne Schatten*. The Symbolic Context and Metaphorical Transformations

***Ирина Стогний / Irina Stogny*..... 489**

Фильм в музыкальном театре. Filmmusik Альбана Берга в контексте сценических экспериментов 1920-х годов

Film in the Musical Theater. Filmmusik by Alban Berg in the Context of Stage Experiments in the 1920s

***Юлия Векслер / Julia Weksler*..... 497**

Образ Венеции в оперном театре Дж.Фр. Малипьеро

The Image of Venice in Opera Theatre of Gian Francesco Malipiero

***Мария Рудко / Mariya Rudko*..... 507**

ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

Статьи, вошедшие в сборник, написаны по материалам докладов, прочитанных на Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (11–15 ноября 2019 года) в Российской академии музыки им. Гнесиных и Государственном институте искусствознания. Мероприятие было поддержано Российским фондом фундаментальных исследований (проект № 19-012-20019). Концепцию конференции определило отношение к опере как к явлению в первую очередь не сугубо музыкальному, но театральному, синтетическому. Такой подход позволил консолидировать усилия ученых разных специальностей — музыковедов, театроведов, специалистов по изобразительному искусству, теоретиков и практиков театрального дела. Необходимость подобного объединения назрела давно, так как общепринятый тезис о синтетическом характере оперы, как правило, на деле реализуется слабо и ученые редко выходят за рамки своих научных специальностей. Особенно остро актуальность междисциплинарного исследования оперного искусства ощущается в наше время, когда опера стала ареной авангардных композиторских и режиссерских экспериментов, вызывающих острые дискуссии и требующих новых критериев анализа и оценки, новых подходов к интерпретации.

Структура настоящего издания отражает проблематику конференции. К числу фундаментальных проблем, определивших тематические направления научного форума, можно отнести следующие: новое осмысление исторического развития оперы в социокультурном и театральном контекстах, очищенное от идеологических штампов и основанное на актуальных научно-документальных изысканиях; отношение современного музыкального театра к

классическому наследию, процессы образования новых жанров, музыкально-драматических, сценических форм и их корреляция с историческим опытом; разработка и апробирование «интегральных» методологических подходов к изучению оперного искусства в единстве всех его составляющих (музыки, слова, визуального воплощения) и, соответственно, поиск точек соприкосновения между смежными искусствоведческими и гуманитарными науками.

Отдельный тематический блок образовали доклады, в которых затронуты различные аспекты взаимоотношения русского и западноевропейского музыкального театра — как в историческом ракурсе, так и с точки зрения новаций в композиторском творчестве, оперной режиссуре и исполнительском искусстве. В его рамках был выделен ряд докладов, посвященных оперному наследию Н.А. Римского-Корсакова и приуроченных с юбилейной датой — 175-летию со дня рождения. Многосторонняя деятельность композитора позволяет заострить внимание на ряде вопросов, принципиальных для понимания российской музыкально-театральной специфики.

Конференция показала, что научное осмысление оперы в наше время переживает один из своих самых плодотворных периодов только потому, что импульсы дает сегодняшнее бурное развитие оперного искусства, энтузиазм исполнителей, режиссеров и продюсеров, жадный интерес публики. То, что музыковедческая мысль находит для себя материал как в глубинах истории, так и в области новейших театральных экспериментов, то, насколько пристально не только ученые, но и музыканты-исполнители погружаются в архивные материалы и открывают для себя новые имена, то, как тщательно готовятся новые академические издания оперных партитур, о которых вчера можно было только мечтать, как остро и с каким интересом воспринимаются только что написанные оперные сочинения — все внушает надежду на дальнейшую жизнь и развитие музыкального театра и научных исследований, ему посвященных.

*Доктор искусствоведения, профессор
И.П. Сусидко*

PREFACE

The articles included in this compilation are written based on the materials of presentations made at the International Scholarly Conference “Opera in Musical Theater: History and Present Time” (November 11–15, 2019) at the Russian Gnessins’ Academy of Music and the State Institute for Art Studies. The event was supported by the Russian Foundation for Fundamental Research (project No. 19-012-20019). The conference’s conception was defined by the attitude towards opera as a synthetic, theatrical phenomenon. Such an approach has made it possible to consolidate the efforts of scholars of various disciplines — musicologists, theatre historians, specialists in the visual arts, and theoreticians and practitioners of theatrical activities. The necessity of such a unification took shape a long time ago, since the currently accepted thesis about the synthetic character of opera, as a rule, is realized insufficiently in practice, and scholars seldom surpass the frameworks of their scholarly specializations. The topicality of interdisciplinary research of operatic art is felt especially acutely in our time, when opera became an arena of avant-garde experiments of composers and producers, arousing sharp debates and demanding new criteria of analysis and evaluation, new approaches towards interpretation.

The structure of this edition reflects the problems of the conference. A number of questions of special significance for contemporary scholarship was discussed at the conference. The following may be related to the fundamental issues which have defined the thematic directions of the scholarly forum: a new comprehension of historical development of opera in the sociocultural and theatrical contexts cleansed of ideological clichés and founded on relevant scholarly-documental research; the relation of contemporary musical theatre to the classical heritage, the processes of formation of new genres and musical-dramatic forms and their correlation with historical experience; development and approbation of “integral” methodological approaches to studying the art of opera in the unity of all their components (music, the verbal text, visual manifestation) and, correspondingly, the search for points of connection between contiguous humanitarian and art study disciplines.

A separate topical unit was formed by presentations which touched upon various aspects of interaction between Russian and Western European musical

formation of new genres and musical-dramatic forms and their correlation with historical experience; development and approbation of “integral” methodological approaches to studying the art of opera in the unity of all their components (music, the verbal text, visual manifestation) and, correspondingly, the search for points of connection between contiguous humanitarian and art study disciplines.

A separate topical unit was formed by presentations which touched upon various aspects of interaction between Russian and Western European musical theatre — both from a historical angle and from the perspective of innovations in compositional activities, opera production and performing arts. Within its framework a number of presentations devoted to Nikolai Rimsky-Korsakov’s opera legacy and timed to coincide with the jubilee date of his 175th anniversary have been highlighted. The composer’s diversified activities make it possible to focus on a number of questions which are fundamental for understanding the specific features of musical theatre.

The conference has shown that a scholarly comprehension of opera in our times is undergoing one of the most fruitful periods of its existence for the simple reason that impulses are given by the torrential development of the art of opera, the enthusiasm of performers, managers and producers, as well as the ardent interest of the public. The way musicological thought finds for its purposes materials both in the depths of history and in the sphere of the newest theatrical experiments, the way with what intensity not only scholars, but also musicians-performers immerse themselves into archival materials and discover new names for themselves, the way how meticulously new academic editions of opera scores, which yesterday could only be dreamed about, are being prepared for publication, how acutely and with what interest newly written compositions are perceived — all of this offers hope for the subsequent life and development of musical theatre and scholarly research works devoted to it.

Irina Susidko

БЛАГОДАРНОСТИ

Редакторы сборника выражают благодарность за поддержку проекта Российскому фонду фундаментальных исследований, руководству Российской академии музыки имени Гнесиных (президент Г.В. Маяровская, ректор А.С. Рыжинский) и Государственного института искусствознания (директор Н.В. Сиповская), сотрудникам кафедры аналитического музыковедения академии и сектора классического искусства Запада института, студентам и аспирантам Российской академии музыки имени Гнесиных за участие в организации и проведении конференции.

ACKNOWLEDGEMENTS

The editors of this compilation wish to express their gratitude to the Russian Foundation for Fundamental Research, directors of the Gnessins Russian Musical Academy (President Galina Vasilyevna Mayarovskaya, rector Aleksandr Sergeyevich Ryzhinskii) and the State Institute for Art Studies (director Natalia Vladimirovna Sipovskaya) for their support of this project, to associates of the Academy's Analytical Musicology Department and the Institute's Sector for Classical Art of the West, to students and postgraduates of the Gnessins Russian Academy of Music for their assistance in the organization and the holding of the conference.

ПРИВЕТСТВИЕ ОТ ПРЕЗИДЕНТА
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

С огромным удовольствием приветствую участников Международной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность», которая проводится в год 75-летия Российской академии музыки. Для нас большая радость и честь принимать на конференции известных ученых из Австрии, Великобритании, Германии, Греции, Испании, Италии, Казахстана, Китая, Литвы, Мексики, Польши, России, США, Таиланда, Украины, Хорватии. Я надеюсь, что конференция принесет большую профессиональную пользу — как научную, так и практическую. Желаю всем успеха!

Галина Маяровская

ПРИВЕТСТВИЕ ОТ РЕКТОРА
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

Уважаемые участники и гости Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность»!

Мы очень рады приветствовать в стенах Российской академии музыки имени Гнесиных наших дорогих друзей — выдающихся ученых, представляющих Россию, страны Европы, Азии, США.

Обсуждение вопросов развития одного из самых значимых жанров в истории мирового музыкального искусства поражает разнообразием проблематики и новизной исследовательских ракурсов – вопросы оперной композиции, драматургии, режиссуры, музыкально-театрального менеджмента, вокальной педагогики, представлены в широком историческом и географическом контексте!

Столь масштабный научный форум — замечательный подарок Российской академии музыки имени Гнесиных, отмечающей в 2019 году 75-летнюю годовщину со дня основания!

Александр Рыжинский

ПРИВЕТСТВИЕ ОТ РЕЖИССЕРА АЛЕКСАНДРА ТИТЕЛЯ

Я рад приветствовать конференцию «Опера в музыкальном театре: история и современность», которая будет проходить в стенах Российской академии музыки имени Гнесиных. Мне это тем более приятно, ведь мой дипломный спектакль «Не только любовь» по опере Р.К. Щедрина родился именно здесь, в совершенно родственной и теплой атмосфере. Видимо, и спектакль получился хороший, Родион Константинович потом много раз о нем вспоминал...

То, что такое солидное и многочисленное сообщество профессионалов собирается поговорить об опере и ее сценических (и не только) интерпретациях — это очень важно, интересно и значимо. Это говорит о том, что вопреки периодически происходящим похоронам жанра, он еще не приказал долго жить, он пока сам долго живет и умирать не собирается. Это удивительное свойство Дамы по имени Опера — жаловаться на состояние здоровья и при этом множить количество театров, спектаклей, певцов, дирижеров, режиссеров.

Для нас в России очень важно, чтобы опера стала любима все более широкими массами, чтобы она стала для них чем-то необходимым, чтобы она не была предметом любви и идолопоклонства только узкого круга меломанов, но была доступна всем, кто любит музыку и театр. У нас публика в театрах намного моложе, чем в европейских театрах. Это отрадно. Но как сделать так, чтобы они не ушли и пришло следующее поколение? Что для этого нужно сделать практикам театра? Что нужно сделать вам — теоретикам? Что нужно сделать нам всем, чтобы у жанра появились новые сторонники, чтобы оперный театр вошел в жизнь миллионов? Опера — это уникальное художественное явление, способное обогатить нашу жизнь и дать человеку, пришедшему в зал театра, не только мощный эмоциональный заряд и потрясение, но и представить какую-то иную точку зрения на то, что происходит с ним и вокруг него.

Я желаю вам успеха!

Александр Титель

ПРИВЕТСТВИЕ ОТ КОМПОЗИТОРА ВЛАДИМИРА ТАРНОПОЛЬСКОГО

С радостью и удовольствием приветствую участников конференции «Опера в музыкальном театре»!

Опера — наверное, самый парадоксальный жанр в истории музыки. Родившись из попытки возрождения идей античности на излете Ренессанса, можно сказать, в юношескую пору искусства Нового времени, опера как жанр непрерывно обновлялась, реформировалась, закосневала, критиковалась и оживала вновь и вновь. И именно опера становилась символом зрелости едва ли не каждой национальной культуры, тем жанром, который «тематизировал» историю страны, «исследовал» ее культуру и даже «обобщал» ее политические идеи. Вечная борьба «глюкистов» и пиччинистов», а также их многочисленных исторических аватаров на протяжении нескольких веков была знаком чрезвычайной важности и удивительной жизнестойкости этого жанра. Классическая опера — это кладень драгоценных музыкальных красот, золотой запас вечно живого мелоса, это высшая стихия обитания такого совершенного феномена, как человеческий голос.

В какой-то момент, в послевоенные годы XX века, жанр оперы подвергся жесткой обструкции со стороны радикального авангарда из-за «ходульности», бесконечной «повторяемости идей» и художественных приемов. В 60-е годы казалось, что история оперы как жанра закончилась, опера «утонула в рутине». В 1968 году Пьер Булез призвал «взорвать оперные театры». Однако со временем Булез вошел в историю оперного искусства как один из самых ярких дирижеров-интерпретаторов опер Дебюсси, Берга, Вагнера, Бартока, Яначека. К тому же, в конце жизни он сам планировал написать оперу «В ожидании Годо» для театра Ла Скала (премьера первоначально планировалась на 2015 год).

Сегодня, когда возникли совершенно новые возможности расширения пространственно-акустической среды музыки и мультимедийного синтеза, едва ли не каждый композитор либо пишет новую оперу, либо мечтает ее написать. Композиторы создают оперы — опера формирует

нашу музыкальную историю. А ученые продолжают их изучать. И замечательно, что родилась сама идея такого масштабного и разностороннего «мозгового штурма», как ваша конференция. Желаю ей успеха и ярких научных открытий!

Владимир Тарнопольский

I. ОПЕРА КАК СИНТЕТИЧЕСКИЙ ЖАНР

OPERA AS A SYNTHETIC GENRE

Д.В. Трубочкин
Dmitriy V. TRUBOCHKIN

ТЕАТР, МУЗЫКА, КАТАРСИС:
КЛАССИЧЕСКАЯ СИСТЕМА КООРДИНАТ

THEATER, MUSIC AND CATHARSIS:
THE CLASSICAL SYSTEM OF COORDINATES

Аннотация. Аристотель в «Политике» вскользь говорит о катарсисе в связи с музыкой и обещает сказать о нем яснее в своей «Поэтике». В «Поэтике», в части о трагедии термин «катарсис», вопреки обещанию, употребляется безо всяких пояснений. Поэтому некоторые считают, что Аристотель дал ему объяснения в утраченной второй книге «Поэтики», посвященной комедии. Позднейшая европейская культура восприняла этот термин из античности, пусть не располагая его точным определением, и ощутила его великую важность для искусства: отсюда многочисленные теории катарсиса, появлявшиеся регулярно с эпохи Возрождения и до наших дней. Подавляющее большинство авторов, писавших о катарсисе, не сомневаются в том, что Аристотель имел в виду очищение как душевный опыт зрителей трагедии. Кто-то видит в катарсисе явление эмоциональной природы, толкуя его как способ умиротворения зрительских страстей через слезы, смирение и пр. Другие интерпретируют катарсис как явление умственной природы и утверждают, что суть его в ясном понимании истинного положения дел и уроков трагедии; опыт умственной чистоты также умиротворяет души зрителей. В статье рассмотрены различные аспекты сущностной связи между театром, музыкой и катарсисом, усмотренной на заре европейского театра; также поставлен вопрос о том, в какой степени классическая система координат, связавшая воедино театр, музыку и катарсис, востребована в современном театральном процессе.

Ключевые слова: Античный театр, музыка, катарсис, «Поэтика» Аристотеля

Abstract. Aristotle in his *Politics* speaks cursorily about catharsis in connection with music and makes the promise to speak about it clearly in his *Poetics*. In *Poetics*, in the section about tragedy, the term of ‘catharsis,’ contrarily to the promise, is used without any elucidations. For this reason, some people presume that Aristotle provided it with explanation in the lost second book of *Poetics* devoted to comedy. The latest European culture has adopted this term from antiquity, albeit, not being in possession of its precise definition, and perceived its great significance for art: hence arrive the numerous theories of catharsis, which have appeared regularly from the Renaissance era to the present day. The overwhelming majority of authors who wrote about catharsis have no doubt in the fact that Aristotle had in mind purification as an internal experience of the viewers of tragedy. Some see in catharsis a phenomenon of emotional nature, interpreting it as a means of pacification of the audience’s

passions by means of tears, humility, submission, etc. Others interpret catharsis as a phenomenon of rational nature and assert that its essence lies in a lucid understanding of the true state of events and the lessons of tragedy: the experience of mental purity also pacifies the souls of the audiences. The article examines various aspects of the essential connections between theatre, music and catharsis perceived at the dawn of European theatre; the question shall also be posed, to what extent does the classical system of coordinates, which connected together theatre, music and catharsis, is on demand in the contemporary theatrical process.

Keywords: Ancient theatre, music, katharsis, Aristotle's Poetics

Цель этой статьи в том, чтобы еще раз прочертить систему координат, или философских ориентиров, которые дает нам античная культура — в первую очередь Аристотель, связавший воедино понятия «театр», «музыка», «катарсис».

Зачем нам, сегодняшним возвращаться к реалиям столь старинным? Вероятно, не для того, чтобы, плача, указывать себе и другим, в какой ясности, чистоте и гармонии люди жили раньше, а сейчас уже не живут. Тоска по утраченной чистоте культуры — эллинской культуры, которая для нас является образцом чистоты — возникла раньше, чем была написана «Поэтика». Историк и писатель Аристоксен из Тарента, современник Аристотеля примерно за четверть века до «Поэтики» уже сравнивал себя и своих современников с некими жителями Посейдонии, плакавшими по поводу своего собственного эллинизма, загубленного и утраченного в ходе истории:

«Мы — как жители Посейдонии, обитающие на берегах Тирренского залива. В старину они были эллинами, но потом смешались с варварами и превратились в тирренов и римлян, переменили язык и прочие обычаи; однако они еще и по сей день сходятся на один из эллинских праздников, вспоминают старинные слова и порядки, горюют по ним, плачут и расходятся по домам. Вот так и мы, когда зрелища наши стали варварскими, а музыка испорчена общедоступным вкусом, мы, немногие оставшиеся, наедине с собой вспоминаем, какой эта музыка была прежде»¹ [4, 343].

Мы вспоминаем о катарсисе сегодня в связи с классическим театром и музыкой не потому, что стали жителями Посейдонии — эллинами, чьих судьба загнала на берега Тирренского моря и заставила общаться с варварами, участвовать в войнах с римлянами, смешиваться с другими народами и тем самым загрязнять свою былую чистоту и уноситься прочь и прочь от древнего золотого века. Дело, видимо, в другом: Аристотель, дав определение трагедии, открыл бесконечный научный сюжет, который благодаря и своей загадке, и манящей разгадываемости был востребован во все эпохи, когда размышляли о сущности искусства.

¹ Перевод Н.Т. Голинкевича.

«Катарсису» посвящена знаменитая клаузула, или концовка, определения трагедии из «Поэтики» (далее в цитате она выделена курсивом): «Трагедия есть подражание действию достойному и завершённому; имеющему определенный объем; <совершаемое с помощью> речи, услащенной по-разному в разных ее частях; через <выведение> действующих, а не в повествовании; *через сострадание и страх совершающее очищение подобных аффектов*»² [1, 297].

Филологи заметили, что клаузула о катарсисе возникла в «Поэтике» без подготовки и объяснения в предыдущих пяти главах; Г. Элс пишет: «Эта часть определения никоим образом не подготовлена» [15, 224–225]. Другие термины, прямо использованные или подразумеваемые в определении трагедии, так или иначе были объяснены Аристотелем: «подражание», «действие», склонность поэтов к высокому (достойному) и низкому и т. д. — практически, все, кроме «катарсиса». Поэтому оправдано предположение (доказать его, разумеется, невозможно), что клаузулу о катарсисе Аристотель добавил к уже готовому определению трагедии, вернувшись к нему в ходе написания «Поэтики».

Аристотель, философ педантичный в том, что касается определений терминов, не дает определения катарсису. Все теории от XVI века до наших дней исходят из различных интерпретаций греческого слова «катарсис», у которого много значений и контекстов.

Как отмечают современные историки театра, «теория “катарсиса” Аристотеля до сих пор не только не предана забвению, но и получает различные интерпретации ...» [3, 94]. В Европе Возрождения и Нового времени идея катарсиса получила широкое распространение не только в практике академий, прямо занимавшихся изучением античности, но и, например, в театре иезуитов XVII века: «Драматическая теория <театра иезуитов> изначально ориентировалась на реалии театра Сенеки, стремившегося возбудить катарсис через шок и ужас, насилие и кровь» [19, 201]; в английском языке «“катарсис” почти стал синонимом к слову “исцеление”» [21, 16]; современные антропологи видят к нему аналогии в современных терапевтических практиках: «“Катарсис”... близок к традиционным практикам исцеления через действие — таким, как *kolam* <в Шри Ланке>» [17, 16]. В современных трудах по эстетике записано, что в катарсисе Аристотель видит «цель трагедии» [10, 37]. В XX веке охотно рассуждают и о более общих вещах: например, о том, что в катарсисе заключены смысл и предназначение всего искусства, потому что катарсис составляет «суть эстетического переживания» [9, 85].

Сам Аристотель о целях трагедии говорит вполне определенно и без слова «катарсис». В одном месте у него сказано, что «цель <трагедии — показать> какое-то действие, а не качество... цель трагедии составляют события, сказания» [1, 298]. Далее, рассуждая о том, какая трагедия наилучшая, Аристотель вновь не произнесет ни слова о катарсисе, хотя будет говорить

² Перевод М.Л. Гаспарова со значительными изменениями.

о «сострадании и страхе» как об эмоциях, передающих суть «трагического» [1, 304–305]; эти эмоции должен вызывать сам сюжет — склад событий, а не постановочные эффекты. Еще в другом месте он скажет, что трагические поэты добиваются «трагичности» или хотя бы «человеколюбия», и снова не добавит ни слова о катарсисе [1, 312].

Какое отношение к театру в данной системе идей имеет музыка? Музыка — один из шести элементов трагедии; Аристотель называет ее «главнейшим из услащений» [1, 299]. Вот как он выстраивает шесть элементов в порядке убывания важности: 1) сюжет (*mythos*), 2) характеры, 3) мысль, 4) речь, 5) музыка, 6) зрелище (*opsis*). Интересно, что если перевернуть эту иерархию, возникнет весьма узнаваемый и точный иерархический порядок элементов современного «визуального» спектакля: 1) зрелище, 2) музыка, 3) речь (она может быть без выявленной мысли), 4) мысль, 5) характеры (в трактовке персонажей они могут быть на втором плане), 6) сюжет (его может вообще не быть). Далее в «Поэтике» после Главы VI нет прямых рассуждений о музыке; однако важнейшие вещи о ней Аристотель произнес в начале трактата и в других сочинениях.

Во-первых, две естественные причины происхождения поэзии, по Аристотелю, «гармония и ритм» [6, 236]; вместе с мелосом они составляют суть музыки.

Во-вторых, музыка — наиболее развитое из всех искусств, практиковавшихся афинским обществом, в период до формирования театра, а музыканты — первые и наиболее авторитетные профессионалы исполнительских искусств. Неудивительно, что именно в среде музыкантов были те, кто, по словам Аристотеля, изобрел трагедию: «запевалы дифирамба» (буквально, «зачинатели дифирамба»). Поэтому главный музыкальный инструмент дифирамба и общественных жертвоприношений — двойной авлос (музыкальный инструмент Диониса) — перешел из дифирамба в трагедию, а из праздничных шествий на обрядах плодородия, от «запевал фаллических песен», по Аристотелю, — в комедию. Двойной авлос оставался и в поздней античности важнейшим музыкальным инструментом театра.

Итак, в «Поэтике» выявлена связь между театром и музыкой, театром и катарсисом. Связь между музыкой и катарсисом выявлена в «Политике».

Восьмую книгу «Политики» Аристотеля хорошо знают музыковеды, потому что речь в ней идет о музыкальном воспитании. Аристотель разделяет музыкальные «гармонии», или лады, и соответствующие им «мелосы», или песни на «этические» (они воспитывают), «практические» (дают успокоение, отдохновение, помогают в трудах) и «энтузиастические» (возбуждают нравственную часть души). Надо, чтобы этические песни пели сами свободные юноши, так как от таких песен они становятся лучше, умереннее, доблестнее. Практические и энтузиастические песни надо не самим петь, а слушать

в театрах и одеонах, потому что через них в слушателе (главным образом неумеренном, отклоненном от душевного равновесия) происходит катарсис.

Как это объясняет Аристотель? Есть сильные аффекты: энтузиазм, сострадание, страх (в других пассажах Аристотель добавит к ним еще только гнев). Этим или подобным аффектам подвластны все, различие только в степени. Например, душа некоторых людей подвержена энтузиастическому возбуждению; священные песни (например, «песни Олимпа»), возбуждающие душу «избытком оргиазма» (*exorgiazoyasai*) приносят таким людям «как бы уврачевание и катарсис» [1, 288]. То же самое происходит с жалостливыми и боязливими людьми; с ними тоже «происходит некоторый катарсис, и они испытывают облегчение, связанное с удовольствием» — то есть, по аналогии с энтузиастическими песнями, через возбуждение души «избытком оргиазма» с помощью музыки.

Аристотель говорит о музыкальном катарсисе в «Политике» в связи с «энтузиастическими» песнопениями; «практические» песни, по Аристотелю, доставляют безвредную радость (*khara ablabe*) и тоже хороши в театре [1, 288–289]. «Энтузиастическая» и «практическая» музыка нужна гражданам грубым и невоспитанным — ремесленникам да поденщикам: им надо устраивать часы отдыха и ради этого давать в театрах зрелища и состязания. Души людей невоздержных отклоняются от середины; так и в песнях, им подходящих, есть отклонения и полутона, создающие излишние искажения и напряжения и приносящие удовольствия сообразно их душе [1, 288]. (В этом рассуждении заключена та же мысль, что и в «Поэтике»: человек воспитанный и образованный получит удовольствие от трагедии, не ходя в театр, ибо сила ее сохраняется и «без актеров и состязаний» [1, 299]).

Для многих современных комментаторов эти пассажи служат разгадкой загадочных слов «Поэтики» о катарсисе. Аристотель явно так не считал и потому написал: «Что мы называем катарсисом, этого теперь мы объяснять не будем, а в сочинении “О поэтике” скажем об этом яснее» [1, 288]. Но так и не сказал. Как пишет современный исследователь, аристотелевские пассажи в «Политике» делают попытку объяснить термин «катарсис» одновременно «и более привлекательной, и в то же время полной разочарований» [16, 316].

Все же из «Политики» мы получили важные понятия, описывающие театральную-музыкальный зрительский опыт: «облегчение, связанное с удовольствием» (*kouphizesthai meth' hedones*), «отдохновение» (*anapaysis*), «безвредная радость» (*khara ablabe*). Как они соотносятся с катарсисом в трагедии — это отдельный и непростой вопрос.

Очистительное, врачующее воздействие музыки — давняя тема античной культуры, развивавшаяся вне зависимости от Аристотеля. Как пишет современный исследователь, «в античном мире музыка и философия были предназначены для исправления души» [7, 109]. Достаточно упомянуть пас-

сажи из 14-й книги Афиней, «Пир мудрецов», в которых содержится краткий конспект исконно греческого этического истолкования музыки: музыка воспитывает нрав, усмиряет пылких, смягчает спорящих [4, 334].

В легенды вошел пифагореец Клиний — человек образцового поведения и нрава, всякий раз, когда чувствовал приступ гнева, брал лиру и начинал играть; его спрашивали, «зачем?»; он отвечал: «успокаиваю себя». По Гомеру, одна только лира могла усмирить пылкий нрав Ахилла. (К сожалению, ни один из античных авторов не сказал, что именно играл Ахилл, когда хотел усмирить себя и уладить. Грустные ли пасторальные мелодии о пастбищах и нимфах прекрасной Фтии, откуда он родом? Игривую застольную в духе Анакреонта? Или же, следуя аристотелевской теории «избыточного оргиазма» — что-то наподобие рок-музыки, которую сочиняет современная рассерженная молодежь?) Развивая теорию катартического воздействия энтузиазма через музыку, ученик Аристотеля Теофраст в своем трактате «Об энтузиазме» написал даже то, что мы отнесем сегодня к разряду исторических курьезов: «Кто страдает седалищным нервом, у тех проходит боль, если над этим местом что-нибудь сыграть во фригийском ладу». Эту цитату тоже сохранил Афиней [4, 334].

Свести воедино классическую семантику «гармоний» (ладов) на основании сочинений Платона и Аристотеля можно в виде таблицы.

Платон Аристотель		«напряженные» гармонии		«вялые» гармонии	
	Дорийская	Фригийская	Строгая лидийская, Смешанная лидийская	Лидийская	Ионийская
	хоровые песнопения	дифирамб, трагедия	погребальный плач, причитание	песни для отдыха, детские песни	застольные песни комедия, [сатирическая драма,]
	спокойствие, мужество, середина	энтузиазм, катарсис , вакхический экстаз, оргиазм и страсть	скорбный, сумрачный	расслабление , веселье на отдыхе допустимо для детей	расслабление , веселье на отдыхе допустимо для взрослых и стариков
	воинство труд преодоление	убеждение богов (молитвами) и людей (доводами)		безобидные забавы, пристойные развлечения	опьянение, изнеженность, праздничная вольность и грубость, образы распутства
	лира, кифара	двойной авлос			
		театр			театр

Табличная классификация, сколь бы абстрактной она ни была, проясняет семантику театральных жанров в античной культуре V–IV веков до н. э. Напри-

мер, в таблице можно заметить, что мелодии, ассоциирующиеся с погребальным плачем, воспринимались вне контекста трагедии как жанра; что трагедия, как и дифирамб, ассоциировалась с напряженным, «возбужденным и страстным» фригийским ладом; что «отдохновение» в театре было связано в первую очередь с комедией, тогда как «катарсис» воспринимался вне связи с «отдохновением», но, наоборот, ассоциировался с напряженным состоянием души.

Теперь обратим внимание на «удовольствие»: мы привыкли включать его в опыт театрального катарсиса. Августин в начале третьей книги «Исповеди» (конец IV века н. э.) описывает свой зрительский опыт в Карфагенском театре и рассуждает о том, могут ли печали быть любезны и доставлять удовольствие: «Тогда я, несчастный, любил печалиться и искал поводов для печали: игра актера, изображавшего на подмостках чужое, вымышленное горе, больше мне нравилась и сильнее меня захватывала, если вызывала слезы»³ [5, 32].

Редко задумываются, о каком именно жанре говорит здесь Августин, и подразумевают трагедию. Однако другой пассаж определенно свидетельствует, что он имел в виду комедию с любовным сюжетом: «Тогда, в театре я радовался вместе с влюбленными, когда они наслаждались в позоре, хотя все это было только вымыслом и театральной игрой. Когда же они теряли друг друга, я огорчался вместе с ними, как бы сострадая им, и в обоих случаях наслаждался, однако....»⁴ [5, 31]. Комедия, которую припомнил Августин, имела сходство с классической трагедией благодаря сюжетны переломам от счастья к несчастью и, внешне, несомненно масками, ибо маски влюбленных юношей и девушек в комедии были заимствованы из трагедии [12, 259–260].

Театральные удовольствия — «удовольствия от печали» Августин не связывает с катарсисом. Он пишет: «Человек тем больше волнуется в театре, чем меньше он сам застрахован от подобных переживаний...» [5, 32]. Стало быть, зрительские удовольствия проистекают от неумеренной, неправильной жизни, полной любовных потрясений, страстей и отклонений от правильного пути: радоваться, видя то, что сам не хотел бы пережить, похоже на расчесывание ногтями кожи, которое приносит не исцеление, а, наоборот, «воспаление и отвратительную гнойную опухоль». Настоящее сострадание, проистекающее из источника дружбы, не доставляет удовольствие. Ибо человек, исполненный настоящего сострадания, не может пожелать, чтобы были страдальцы, которым он бы сострадал: «Бывает скорбь, заслуживающая одобрения, но нет ни одной, заслуживающей любви» [5, 32].

С рассуждениями Августина надо сопоставить пассажи из «Никомаховой этики» Аристотеля о соотношении удовольствия и страдания [2, 204]. Удовольствия могут действовать как сильное лекарство, ибо на время вытесняют любые страдания, тем самым как бы исцеляя. Однако такие удовольствия

³ Перевод М.Е. Сергеевко

⁴ Перевод М.Е. Сергеевко

случайны и имеют, по Аристотелю, довольно низкий статус: они приносят временное облегчение существу испорченному, брэнному, «утлому», которому надо исцелиться более основательным образом, исправив свою природу, а не стирая следы неводержной жизни, ставшие ее следствием. Если привести современную аналогию, «исцеление через удовольствие» похоже на таблетку от похмелья, которая не лечит пристрастие к вину. «Уязвимые от естества всегда нуждаются в лечении», — говорит Аристотель, но к этому лечению, сопряженному с некоторым удовольствием, он не применяет слово «катарсис». О таком же удовольствии от печали, в том же духе, что и Аристотель, и без слова «катарсис» говорит Августин, вспоминая себя (не без стыда) молодым среди зрителей в Карфагенском театре.

В раннехристианской традиции слово «катарсис» не применяется по отношению к театру. «Чистые» в христианском смысле — это «чистые сердцем» (*katharoi te kardia*), как сказано в заповедях блаженства из Нагорной проповеди. Чистота сердца, или «взыскуемая чистота», по Григорию Богослову, дается через покаяние и причастие.

В античной философской традиции от Гераклита до Платона ритуальный катарсис столь же строг, сколь и в христианской, и не связан с удовольствием, сопутствующим облегчению и избавлению от страдания. У Гераклита во фрагменте 5 по Дильсу-Кранцу сказано: «Иные очищаются кровью, <кровью> оскверненные, как если бы кто, в грязь войдя, грязью отмывался: его бы сочли сумасшедшим, если кто из людей заметил, что он так делает. И изваянием этим вот они молятся, как если бы кто беседовал с домами, не зная богов и героев, каковы они есть»⁵ [13, 240]. Очищает человека не кровь жертв и общение с людскими поделками, но знание богов и героев, каковы они есть без людских мнений. Откуда это знание: из трагедии? или из мистерий? Гераклит определенно говорит о мистериях, и сближения их с театральными постановками у него нет.

Образ непосвященного в мистерии как лежащего в грязи есть и у Платона в «Федоне», где он словами Сократа как будто пересказывает Гераклита: «Сошедший в Аид непосвященным будет лежать в грязи, а очистившиеся и принявшие посвящение, отойдя в Аид, поселятся среди богов». Несет ли с собой трагедия катарсис, подобный тому, что дается в мистериях? Платон, кажется, дает нам отрицательный ответ и тем не менее как будто предвосхищает Аристотелевскую клаузулу о катарсисе (выделено курсивом): люди не смогут достичь чистоты, «сдаваясь на милость одних удовольствий и тем самым побеждая другие... Разве это правильный обмен — менять удовольствие на удовольствие, огорчение на огорчение, страх на страх...? Между тем истинное — это действительно *очищение всех подобных <аффектов>*», а рассудительность, справедливость, мужество и сам разум — средства чистки»⁶ [11, 29]. Такая чи-

⁵ Перевод А.В. Лебедева, с изменениями.

⁶ Перевод С.П. Маркиша

стота очень похожа на христианскую чистоту сердца; по словам Антония Великого, «чистота сердца бывает, когда им правит ум» [7, 75].

В греческой языческой традиции о «катарсисе» применительно к комедии рассуждали в перипатетической традиции после Аристотеля, предположительно, со II века до н. э. В т. н. Койслинианском трактате, сохранившемся во фрагментах, есть определение комедии, построенное в точности по структуре аристотелевского определения трагедии и имеющее свою клаузулу о катарсисе: «Комедия... через удовольствие и смех совершает очищение подобных аффектов» [20, 69]. Это — первое сближение, через катарсис, двух жанров, которые «Аристотель мыслил как противоположные» [18, 36]. Главное неудобство этого определения и невозможность отнести его к аристотелевской системе идей заключено в том, что «смех» и «удовольствие» Аристотель никогда бы не назвал «аффектами».

Поздний комментатор Платона — неоплатоник и пифагореец Ямвлих, живший несколькими поколениями ранее Августина, тоже рассуждает о катарсисе в трагедии и комедии, но сближает мистериальный и театральный опыт — хоть не по тождеству, а по сходству. Переживание чужих страстей, или аффектов, все же очищает и излечивает душу от пороков, прирастающих к ней в мире: «Силы человеческих страстей, пребывающих в нас, сдерживаемые со всех сторон, становятся сильнее. Приведенные в действие на короткое время и в определенных границах, <страсти> в должной мере испытывают удовлетворение и насыщаются и поэтому, очищенные, успокаиваются убеждением, а не силой. Именно поэтому, видя в трагедиях и комедиях страсти других, мы упорядочиваем собственные страсти, умеряем и очищаем их»⁷ [14, 42].

Ямвлих прямо ссылается на Гераклита — на фрагмент, известный только в его пересказе (№ 68 по Дильсу-Кранцу): Гераклит будто бы называл «лекарствами» созерцание и выслушивание непристойного во время мистерий, ибо через подобные действия душа избавляется от вреда, наносимого непристойным в действительности. Это рассуждение вновь не лишено неясностей из-за противоречий с театральной практикой эпохи Ямвлиха (конец III века н. э.). В самом деле, почему, желая оправдать непристойные изображения и песнопения, исполняемые во время обрядов плодородия, Ямвлих приводит в пример комедию (в которой во времена Римской империи уже не было фаллической символики) и уж, тем более, трагедию? Его рассуждение явно имеет умозрительный характер, отсылает нас к не существующей более практике V века до н. э. и основано на установившейся в эллинизме традиции, приписывавшей катартическое воздействие всему театру, а не только трагедии. Ранее эта традиции была зафиксирована в Койслинианском трактате. Августин, видимо, знал о ней, но следовать ей отказывался.

⁷ Перевод И. Ю. Мельниковой

Итак, катарсис, имеющий прямое отношение к музыке и к театру, в классической системе координат не является термином определенным: скорее, развернутым в виде широчайшего спектра значений — от удовольствия, на время вытесняющего страдание, до мистериальной чистоты сердца и ума от воздействия пагубных аффектов. Неясность в трактовке катарсиса у Аристотеля возникла не из-за обилия позднейших интерпретаций, а сразу же, при постановке проблемы в «Поэтике» и «Политике». Аристотель так и не дал определения катарсису, возможно, потому что не хотел (или не мог?) свернуть весь спектр значений, раскрывшийся за этим термином; не хотел убирать своим определением проблематичность и неустойчивость связи между катарсисом и театром.

Аристотель, конечно, хотел бы очистить трагедию как самый совершенный поэтический жанр от всего привходящего, на его взгляд необязательного, чтобы наслаждаться ее силой «без актеров и состязаний». Но как тогда быть с музыкой? Музыка как «главнейшее из улащений» от трагедии неотделима («улащения» поэтической речи Аристотель никогда не называл необязательными), притом музыка фригийского лада — «оргастичная и страстная», не способная привести душу к умеренности, а скорее увлекающая ее в сторону чрезмерного напряжения и доставляющая удовольствие людям неумеренным. Для музыки нужны «актеры и состязания», которые (и тут мы вновь возвращаемся к началу) к сути трагедии имеют косвенное, несущественное отношение. Как сочетать чрезмерно страстную музыку с высочайшей поэзией, ведущей к познанию богов и героев?

В этом круге значений пребывает вместе с «катарсисом» сама «трагедия», свободно питающая как простонародное удовольствие (подобно таблетке от жизненного похмелья, вызванного «утлостью» человеческой природы и дарующей лишь временное облегчение), так и удовольствие утонченных и воспитанных людей. В XX–XXI веке классическая проблематика катарсиса и удовольствия от спектакля была восстановлена во всей ее полноте и волнующей остроте; в театре мы ясно ощущаем ее по сей день.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Политика. Поэтика. М.: АСТ, 2002.
2. Аристотель. Этика. М.: АСТ, 2002.
3. Афасижев М.Н. Новая история эстетики // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2014. № 2. С. 88–109.
4. Афиней. Пир мудрецов. В 15 книгах (Серия «Литературные памятники») / Книги IX–XV / пер. и прим. Н.Т. Голинкевич. М.: Наука, 2010.
5. Блаженный Августин. Исповедь / пер. М.Е. Сергеенко; отв. ред. Н.Н. Казанский. СПб.: Наука, 2013.
6. Брагинская Н.В. «Некие две причины и притом естественные» (Arist. Poet. 1448b3–24) // *Colloquia classica et indo-europeica* 2. Классическая филология и индоевропейское языкознание. Материалы чтений памяти И.М. Тронского, 1998–1999. СПб.: Алетей, 2000. С. 227–248.

7. Гудимова С.А. Музыкальные концепции античного мира // Культурология: дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. 2018. № 3 (86). (Серия: Теория и история культуры). С. 110–116.
8. Добротолюбие: сборник в 5 т. М.: Сибирская благовонница, 2014. Т. 1.
9. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965.
10. Никитина Н.Н. Мимесис в эстетике Аристотеля. М.: Знание, 1990.
11. Платон. Сочинения в четырех томах / под общей редакцией А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского Университета: Изд-во Олега Абышко, 2007. Т. 2.
12. Трубочкин Д.В. Древнегреческий театр. М.: Памятники исторической мысли, 2016.
13. Фрагменты ранних греческих философов / Серия «Памятники философской мысли» / сост. А.В. Лебедев. М.: Наука, 1989.
14. Ямвлих. О египетских мистериях. М.: Алетейя, 2004.
15. Else G. Aristotle's Poetics: The Argument. Cambridge: Harvard University Press, 1957.
16. Lear J. Katharsis // Essays on Aristotle's Poetics, ed. by Rorty A.O. Princeton: Princeton University Press, 1992. P. 315–340.
17. Meineck P. Theatrocracy. Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre. London; New York: Routledge, 2018.
18. Nelson S. Aristophanes and His Tragic Muse. Comedy, Tragedy and the Polis in the 5th Century Athens. Leiden; Boston: Brill, 2016.
19. Puchner W. Greek Theatre between Antiquity and Independence. A History of Reinvention from the Third Century BC to 1830. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
20. Sidwell K. Fourth-Century Comedy before Menander // The Cambridge Companion to Greek Comedy, ed. by M. Revemann. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 60–78.
21. Walton M. The Greek Sense of Theatre. Tragedy and Comedy Reviewed. London; New York: Routledge, 2015.

REFERENCES

1. Aristotel. *Politika. Poetika*. Moscow: AST, 2002. (In Russian translation).
2. Aristotel. *Etika*. Moscow: AST, 2002. (In Russian translation).
3. Afasizhev M. N. Novaya istoria estetiki [A new history of aesthetics]. In: *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Seria 7: Filosofia, 2014, no. 2, pp. 88–109. (In Russian).
4. Afinej. *Pir mudreczov* [Feast of the Sages], in 15 vol. (Seriya «Literaturny'e pamyatniki»). Vol. IX–XV. Perevod i primechaniya N.T. Golinkevich. Moscow: Nauka, 2010. (In Russian translation).
5. Blazhennyj Avgustin. *Ispoved'* [Confession], perevod M.E. Sergeenko; otv. red. N.N. Kazanskij. Saint Petersburg: Nauka, 2013. (In Russian translation).
6. Braginskaya N.V. «Nekie dve prichiny i pritom estestvennye» [“Some two reasons and, moreover, natural”] (Arist. Poet. 1448b3–24). In: *Colloquia classica et indo-europeica* 2. Klassicheskaya filologiya i indoevropskoe yazykoznanie: Materialy chteniy pamyati I.M. Tronskogo, 1998–1999. Saint Petersburg: Aleteya, 2000, pp. 227–248. (In Russian).
7. Gudimova S.A. Muzykal'ny'e koncepcii antichnogo mira [The musical concept of the ancient world]. In: *Kul'turologiya: dajdzhest - RAN. INION. Centr gumanitarny'x nauchno-informacionny'x issledovanij*, 2018, no. 3 (86). (Seriya: Teoriya i istoriya kul'tury'), pp. 110–116. (In Russian).
8. *Dobrotolyubie* [Philokalia]: Sbornik, in 5 vol. Vol. 1. Moscow: Sibirskaya blagovonnicza, 2014. (In Russian).
9. Losev A.F., Shestakov V.P. *Istoriya e'stetcheskix kategorij* [History of Aesthetic Categories]. Moscow: Iskusstvo, 1965. (In Russian).

10. Nikitina N.N. *Mimesis v e`stetike Aristotelya* [Mimesis in the aesthetics of Aristotle]. Moscow: Znanie, 1990. (In Russian).
11. Platon. *Sochineniya v chety`rex tomakh* [Works in four volumes]. Vol. 2. Pod obshhej redakciej A.F. Loseva i V.F. Asmusa. Saint Petersburg: Izdatel' stvo Sankt-Peterburgskogo Universiteta: «Izd-vo Olega Aby`shko», 2007. (In Russian translation).
12. Trubochkin D.V. *Drevnegrecheskij teatr* [Ancient Greek Theater]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy my`slj, 2016. (In Russian).
13. *Fragmenty rannix grecheskix filosofov* [Fragments from early Greek philosophers]. In: Seriya «Pamyatniki filosofskoj my`slj»; sost. A.V. Lebedev. Moscow: Nauka, 1989. (In Russian translation).
14. Yamvlix. *O egipetskix misteriyax* [Iamblichus. About the Egyptian Mysteries]. Moscow: Aletejya, 2004. (In Russian translation).
15. Else G. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge: Harvard University Press, 1957.
16. Lear J. Katharsis. In: *Essays on Aristotle's Poetics*, ed. by Rorty A.O. Princeton: Princeton University Press, 1992, pp. 315–340.
17. Meineck P. *Theatrocracy. Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*. London; New York: Routledge, 2018.
18. Nelson S. *Aristophanes and His Tragic Muse. Comedy, Tragedy and the Polis in the 5th Century Athens*. Leiden; Boston: Brill, 2016.
19. Puchner W. *Greek Theatre between Antiquity and Independence. A History of Reinvention from the Third Century BC to 1830*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
20. Sidwell K. Fourth-Century Comedy before Menander. In: *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, ed. by M. Revermann. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 60–78.
21. Walton M. *The Greek Sense of Theatre. Tragedy and Comedy Reviewed*. London; New York: Routledge, 2015.

Трубочкин Дмитрий Владимирович

доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва

Dmitry V. Trubochkin

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of the Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow

trubotchkin@gmail.com

**К ВОПРОСУ О ЗАРОЖДЕНИИ КЛИПОВОГО МЫШЛЕНИЯ
В ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЕ**

**ON THE ISSUE FOR THE CLIP THINKING ORIGIN
IN OPERA DIRECTING**

Аннотация. В статье исследуются причины зарождения клипового мышления в оперной режиссуре 1920–30-х гг. на материале сопоставительного анализа постановок «Пиковой дамы» П.И. Чайковского двумя выдающимися режиссерами XX столетия — К.С. Станиславским и В.Э. Мейерхольдом. Анализируются особенности целеполаганий обоих мастеров, их принципиальные расхождения в понимании принципов оперной режиссуры в работе над классическим репертуаром, различия в понимании «новизны», «современности» в искусстве.

Каждое новое сценическое воплощение «Пиковой дамы» выявляло и отражало спектр и существо художественно-творческих направлений в искусстве каждого периода времени в целом и эстетические позиции и пристрастия постановочных коллективов в музыкально-драматическом искусстве в частности. Расхождения Станиславского и Мейерхольда были, по сути своей, принципиальными: первый, по складу личности и обстоятельств, оставался вне воздействия совокупного текста массового управления; второй поставил себя в самую его сердцевину, полагая, что «...новые формы не более чем слоганы, имитирующие искусство». Обе постановки появились в период, когда советский оперный театр переживал время бурных режиссерских исканий, выразившихся в противопоставлении законов освоения внутренней «партитуры чувства» в словесном и музыкальном текстах оперы (Станиславский) принципам нарождавшегося в драматическом, оперном, хореографическом искусствах 20–30-х годов XX века «кинематографического», клипового художественного мышления.

Выявлена обусловленность развития в драматическом, оперном, хореографическом искусствах 20–30-х гг. XX в. клипового художественного мышления развитием совокупного «текста» массовой информации, в частности кинематографии. Показаны особенности экспертной оценки произведения искусства в условиях развития текстов массовой информации.

Ключевые слова: П.И. Чайковский, К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, оперная режиссура, клиповое мышление в оперной режиссуре, совокупный «текст» массовой информации, кинематографическое мышление, новизна и современность в оперной режиссуре.

Abstract. The article explores the reasons for the emergence of clip thinking in opera production during the 1920s and the 1930s based on comparative analysis of the productions of *The Queen of Spades* by Piotr Tchaikovsky set to the novelette of the same name by Alexander Pushkin by two outstanding 20th century producers – Konstantin Stanislavsky and Vsevolod Meyerhold. The author analyzes the specific

aims of both masters, their fundamental differences in understanding the principles of opera productions in a work from the classical repertoire, and the differences in understanding 'novelty' and 'modernity' in art.

Each new incarnation of *The Queen of Spades* on stage revealed and reflected the spectrum and essence of the artistic and creative trends in the art of each time period, in general, and the aesthetic positions and preferences of the staging groups in the arts of music and drama, in particular. The discrepancies between Stanislavsky and Meyerhold were, in their essence, fundamental: the main difference between the creative concepts of the respective productions of *The Queen of Spades* by Stanislavsky and Meyerhold – the former, in terms of personality and circumstances, remained outside the influence of the combined text of mass governance; the latter placed himself at its very core, believing that '...new forms are nothing more than slogans that mimic art.' Both productions appeared at a time when the Soviet opera house was experiencing a time of intense directorial search, expressed in the opposition of the laws of mastering the internal 'score of feeling' in the verbal and musical texts of the opera (Stanislavsky) to the principles of 'cinematic,' clip artistic thinking which were generated in the dramatic, operatic, and choreographic arts of the 1920s and 1930s.

The paper reveals the conditionality of development in the dramatic, operatic, and choreographic arts of the 1920s and 1930s of clip art thinking generated by developing an aggregate 'text' of mass media, in particular, cinematography. It demonstrates the features and criteria of expert evaluation of a work of art in the context of the development of media texts.

Keywords: P.I. Tchaikovsky, K.S. Stanislavsky, V.E. Meyerhold, opera directing, clip thinking in opera directing, the combined 'text' of the media, cinematic thinking, novelty and modernity in opera directing.

Проблема зарождения клипового мышления в музыкально-сценических жанрах в 1920–30-е годы — одна из актуальных тем, раскрытие которых позволило бы яснее понять особенности самого феномена искусства в наше время¹. Причины зарождения клипового мышления в оперной режиссуре в статье рассмотрены на примере работ К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда над «Пиковой дамой» П.И. Чайковского по повести А.С. Пушкина².

20–30-е годы XX века оказались весьма «урожайными» на постановки «Пиковой дамы» в обеих столицах; знаменательно, что каждое новое ее сценическое воплощение выявляло и отражало спектр и существо художественно-творческих направлений в искусстве в целом, и эстетические позиции и пристрастия постановочных коллективов в музыкально-драматическом искусстве в частности. Так, И.М. Лапицкий в своей первой постановке «Пиковой дамы»

¹ Анализу предшественника современного клипового мышления в хореографическом искусстве – балету дягилевской антрепризы «Ода» (1928) – посвящена статья: Лободанов А.П. Хореографическое воплощение одного стихотворения Ломоносова [8, 108–125].

² Работы, посвященные изучению сценической судьбы «Пиковой дамы», приведены в новейшей аннотированной библиографии о жизни и творчестве Чайковского [15]. Наибольшее внимание привлекла работа над оперой В. Мейерхольда. См. №№ 720, 721, 733, 737, 738, 739 из библиографического списка, составленного британским ученым.

(1914, «Театр музыкальной драмы»; дирижер М.А. Бихтер), обратился к «натуралистическим» принципам сценической реализации, «шедшим вразрез с самим стилем музыки... — образом “психологического реализма” в искусстве» [1, 36]. По отзыву Б.В. Асафьева, режиссер исходил «не от музыкального текста партитуры», а от взглядов на оперу, «как на произведение прежде всего драматическое»; отмечалось «...необычайно произвольное обращение с замыслами композитора, отсутствие чутья музыкальной формы» [5, 90].

В мирикуснической эстетике «Пиковая дама» (1921, дирижер Э. Купер, сценограф А.Н. Бенуа) прозвучала на сцене ленинградского Театра оперы и балета как «опера предчувствий». В атмосфере сновидений и галлюцинаций, противопоставленных реальному миру, в экспрессионистических декорациях и развертывалось действие оперы во второй режиссерской версии Лапицкого (БТ, 1927, дирижер В.И. Сук, художник А.В. Хвостов). «Пресса отмечала, что в режиссуре Лапицкого “нарушен... основной принцип построения всей “Пиковой дамы””. <...> Многое в спектакле расценивается и подается именно с точки зрения расстроенного воображения Германа» [5, 90]. Постановка Станиславского (1930, Москва, дирижер Б.Э. Хайкин) реализовала разработанный им метод драматического анализа произведения, раскрытия музыкально-образной структуры оперы³. 27 мая 1931 года Большой театр представил «реалистическо-правдивую», как писала критика, трактовку (режиссер Н.В. Смолич, дирижер Н.С. Голованов, художник В.В. Дмитриев), «вернувшую спектаклю красочность и парадность первой ее постановки на петербургской сцене» [1, 37–38]. 25 января 1935 года — премьера спектакля Мейерхольда (дирижер С.А. Самосуд, автор нового текста В.И. Стенич)⁴. В полемике с этой постановкой ТЮБ имени С.М. Кирова дал в том же году редакцию «Пиковой дамы» в новой «обстановочной» традиции. Режиссер Н.В. Смолич, дирижер В.А. Дранишников, художник В.В. Дмитриев «заявляли о своем намерении “не поступиться ни одной нотой гениальной партитуры Чайковского” <...>. В этом смысле, — пишет В.И. Березкин, — спектакль Смолича и Дмитриева воспринимался как своего рода “реванш академизма”» [3, 183].

Показательно, что сценическое воплощение именно «Пиковой дамы», в отличие от других опер Чайковского, будоражило воображение многих известных режиссеров первой половины XX века, побуждало их к пересмотру либретто М.И. Чайковского, к переменам места действия и текста. Так, В.И. Немирович-Данченко в планируемой им постановке оперы в театре его имени «...задумывал перенести сцены Летнего сада в Аничков дворец. Здесь в кордегардии должна была происходить пирушка офицеров и затем после поворота круга сцены действие, по его замыслу, переносилось бы в залы самого дворца. Квнтет “Мне страшно” он распределял между другими персонажа-

³ См.: Shevtsova M. Rediscovering Stanislavsky [16, 170].

⁴ О «Пиковой даме» в постановке Мейерхольда см. [14, 308-310].

ми, нежели у Чайковского (и с другим текстом). Введена у него была Полина, потому что Немирович-Данченко наметал провести в опере линию связи Полины и Томского» [11, 164].

Расхождения Станиславского и Мейерхольда, на которых сфокусировано внимание в моей статье, были, по сути своей, принципиальными⁵: Станиславский педантично следовал либретто М.И. Чайковского; Мейерхольд же пересмотрел и вопрос о временной приуроченности действия оперы, «перемонтировал» и последовательность оркестровых номеров, и текст либретто, и состав действующих лиц.

Перенесение времени действия в николаевскую эпоху, пересмотр состава действующих лиц и перемонтировка текста не были, как мы увидели, неожиданными для того времени и исключительными идеями Мейерхольда. Прием разделения целостного сюжета на многочисленные микро-сцены также был известен до Мейерхольда: в хорошо знакомой ему постановке Лапицкого (1927) сценическое действие разворачивалось как смена более сорока эпизодов. Работа Мейерхольда над «Пиковой дамой» соткана из противоречий. Режиссер «мечтал, — как пишет В.А. Юзефович, — о театре, в котором синтезировались бы музыкальное и драматическое начала» [12, 67], тогда как принципы и приемы такого «синтеза» как раскрытия музыкально-образной структуры произведения уже были не только найдены, но и воплощены в поставленном Станиславским в его Оперной студии «Евгении Онегине» (1922) — эпохальном рубеже в истории русского оперного театра.

Мейерхольд «...работу над оперным спектаклем... строил, как он сам говорил, исходя из партитуры композитора, на основе которой и создавал всю систему музыкальных образов, человеческих чувств, поступков» [7, 108], а вместе с тем отделял музыку «Пиковой дамы» от той формы, в которой она была воплощена: оказался выброшенным целый ряд номеров, в том числе квинтет «Мне страшно», являющийся драматургической завязкой сюжетной интриги оперы и музыкальным ядром, из которого развиваются в дальнейшем музыкально-тематические характеристики его участников; у оперы Чайковского появился другой финал — музыка из сцены в казарме.

Предваряя свою постановку, Мейерхольд призывал максимально приблизить либретто оперы к повести Пушкина. Вместе с тем игнорировалось принципиальное отличие музыкальной трактовки темы от ее литературной первоосновы. Введение в постановку травести-гусара, Счастливого игрока (в 1-й картине), Певца на балу (в 3-й картине), фигуры Неизвестного (в последней картине) лишь отдаляло новое либретто от повести, и, наоборот, приближало возвращение Лизе статуса воспитанницы (что потребовало упразднения персонажа кн. Елецкого, который не фигурирует и у Пуш-

⁵ Вместе с тем Мейерхольд, как известно, настаивал на том, что он и Станиславский отнюдь не антитемы, а лишь дополняют друг друга [13, 153].

кина, а только упоминается), сохранение ей и Герману жизни и проведение заключительной сцены в палате сумасшедшего дома, нарушившей последовательность музыкальных номеров партитуры П.И. Чайковского и его замысел финала оперы.

Мейерхольд «...исповедовал контрапунктизм как главный принцип сценического воплощения вокального образа. При этом сценическое движение (мизансцена) строится независимо от музыкального ритма и метра. <...> Как показал опыт, его теоретические рассуждения, логически вполне оправданные, в данном случае пошли вразрез с музыкальной драматургией» [7, 116]. По свидетельству участников обеих постановок «Пиковой дамы», Станиславский стремился к раскрытию музыкальной драматургии оперы как сложной системы взаимодействия созвучия и конфликтов в чувствах и поступках персонажей, исходя из исторически сложившихся форм законченного музыкального целого, из драматургии, предначертанной самим музыкальным единством. Мейерхольд строил музыкальную драму как показ сценически-действенных элементов, воплощаемых преимущественно средствами внешнего восприятия и воздействия на слушателя и зрителя.

«Актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык пластического рисунка», – писал Мейерхольд [10, 148]. А вместе с тем современники постановки увидели в ней механическое перенесение в оперу разработанных режиссером в предыдущих спектаклях приемов поведения драматического актера.

Работа Станиславского и Мейерхольда над классическим репертуаром высветила и различие в их понимании «новизны», «современности» в искусстве. Пафос новизны у Станиславского – в раскрытии замысла композитора, в обнаружении музыкально-образной и музыкально-драматической структур произведения, в показе того художественного содержания, которое ускользало от публики или не было выявлено в предшествующих постановках. Мейерхольд же «стремился к заостренному социально-обличительному и ярко-зрелищному раскрытию драматургии, властно подчиняя сценическое воплощение своему режиссерскому видению...» [7, 111]. По Станиславскому же, режиссерское видение это – прозрение (увидение) новых художественных глубин и обнаружение новых граней авторского замысла в исторически сложившейся его целостности; так Станиславский понимал «современность» в искусстве.

В истории оперных постановок 20–30-х гг. XX в. спектакли Лапицкого и Мейерхольда – не только свидетельство смены художественно-эстетических ориентиров, но и отражение нескольких взаимосвязанных процессов.

1. Обе постановки появились, когда советский оперный театр переживал время бурных режиссерских исканий, выразившихся в противопоставлении законов освоения внутренней «партитуры чувства» в словесном и музыкаль-

ном текста оперы (Станиславский) принципам нарождавшегося в драматическом, оперном, хореографическом искусствах 20–30-х годов XX века «кинематографического», клипового художественного мышления.

Это объясняется тем, что в новую эпоху, в 1910–30-х годах создание произведений художественного творчества протекало в особых идейных и материальных условиях активного формирования комплексного текста массовой информации – в совокупности своих видов текста прямого массового управления.

Непрерывно текущий текст массовой информации создает у обывателя временные ориентиры в текущих событиях, в силу чего его целеполагания и вкусы постоянно изменяются, как и отношение к профессиональной деятельности. В соответствии с этим, «тексты» художественного творчества приобретают временный характер, не рассчитанный на вечное употребление, а, следовательно, по своему замыслу неориентированные их авторами на культуру. Это и определяет в главном различие творческих концепций постановок «Пиковой дамы» Станиславского и Мейерхольда: первый, по складу личности и обстоятельств, оставался вне воздействия этого совокупного текста массового управления, второй поставил себя в самую его сердцевину, полагая, что «новые формы не более чем слоганы, имитирующие искусство».

2. По социальному составу и психологическим характеристикам публики, слушающая оперу в разные эпохи, — разная. Кардинальная смена социально-политических условий жизни России в 10–30-х годах XX века сформировала принципиально иные пласты публики. Отчетливо понимая всю значительность оперы «Пиковая дама» для русской и мировой художественно-музыкальной культуры, Мейерхольд исходил из убеждения о невозможности отрыва «технологического процесса» создания сценического произведения «от области идеологии». «Прежде всего – мировоззрение, — писал он <...>. Если мы ставим пьесу в разряд значительных пьес, то в ней обязательно заключается глубокая мысль, в нее вложена идея, и она становится тенденциозной. Она мобилизует все средства театрального искусства, чтобы заразить зрителя этой идеей, “обработать” его <...>» [9, 270–271].

Своим спектаклем Мейерхольд обращался к публике, которую он считал необходимым «обработать» в духе тенденциозной идеи. Точную характеристику этих изменений находим у самих деятелей искусства. Так, в письме к А.М. Горькому от 9 марта 1925 года из Берлина М.Ф. Андреева, коллега Мейерхольда по сцене МХТ пишет: «Эти новые люди — совершенно особой психологии <...>. Они веруют (не “верят”), что самые настоящие поэты — это пролетарские, что театр Всеволода Мейерхольда — революционен» [2, 365–366]. А Станиславский, как отмечает О.С. Соболевская, в «Пиковой даме» верен себе: он «нигде, ни в чем старался не изменять автору пьесы, в

данном случае композитору, ни во времени, ни в психологической идейной основе его создания» [11, 116].

3. Художественное творчество не может существовать вне экспертной оценки. В условиях развития текстов массовой информации экспертная оценка выдвигает на первый план временную пригодность содержания и формы произведения искусства в данный момент времени. И что важно — она адресована не столько образованной публике, сколько гражданскому обществу в целом. Отсюда, положительным или отрицательным критерием в экспертной оценке становятся не эстетические достоинства произведения искусства, а состав идей, некое «актуализированное» содержание художественного произведения, его пригодность для использования в данное время в данном месте.

4. Уже современники постановки Мейерхольда отмечали в ней «кинематографическую смену эпизодов», при которой музыка оказывается «разорванной в клочья» [6]; «...разбивка действия на отдельные мелкие эпизоды противоречила масштабам развернутого музыкального полотна... Быстрая смена эпизодов рвала это полотно на не склеиваемые клочки» [7, 116]. «Театральная техника не располагает возможностями кино, тем более техника прошлого века, когда писалась “Пиковая дама”. Естественно, оперные либретто делались в соответствии с возможностями театральной техники <...>. Конечно, он [Мейерхольд. — А.Л.] видел другую “Пиковую даму”, и, конечно, оперу-фильм»⁶ [7, 112–113].

ЛИТЕРАТУРА

1. А.Ф. [А.В. Февральский]. «Пиковая дама». Опера П.И. Чайковского. Л.; М.: Искусство, 1938.
2. Андреева М.Ф. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М.Ф. Андреевой. Изд. 3-е, доп. и переработ. М.: Искусство, 1968.
3. Березкин В.И. В.В. Дмитриев. Л.: Художник РСФСР, 1981.
4. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Мастера XVI–XX вв. М.: Эдиториал УРСС, 2016.
5. Глебов И. Дела оперные («Музыкальная драма») // Асафьев Б.В. Об опере: Избранные статьи. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1985. С. 86–90.
6. Городинский В. «Пиковая дама». Ленинградский Малый оперный театр // Газета «Правда». 1935, 2 марта.
7. Иванов А.П. На сцене и в жизни. Автобиографические записки, письма. М.: Голос-Пресс, 2006.
8. Лободанов А.П. Хореографическое воплощение одного стихотворения Ломоносова // Venok: Studia Slavica Stefano Garzonio sexagenario oblata. Vol. 2. Stanford: Stanford University Press, 2012. С. 108–125.
9. Мейерхольд В.Э. Идеология и технология в театре (Беседа с руководителями самодетельных коллективов 12 декабря 1933 г.) // В.Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. Ч. II (1917–1939). М.: Искусство, 1968.
10. Мейерхольд В.Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30

⁶ См., например, анализ образно-смысловых функций природного пространства в опере Глинки «Жизнь за царя» в статье Марины Сидоровой [7]. Река, поле, лес рассматриваются автором и как элементы семантического пространства сюжета [7, 240].

- октября 1909 года // В.Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. I (1891–1917). С. 143–162.
11. Соболевская О.С. К.С. Станиславский работает, беседует, отдыхает. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1988.
 12. Юзефович В.А. Звено из цепи нереализованных контактов // Музыкальная академия. 2007. № 3. С. 64–74.
 13. McCaw D. *Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavski, Meyerhold and Grotowski*. London; New York: Routledge. 2015.
 14. Meyerhold on Theatre. Ed. by Edward Braun, Jonathan Pitches. London; New York: Bloomsbury Publishing, 2016. P. 308–310.
 15. Seaman G. R. *Pëtr Il'ich Tchaikovsky: A Research and Information Guide*. Routledge Music Bibliographies. New York: Routledge, 2019.
 16. Shevtsova M. *Rediscovering Stanislavsky*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2020.

REFERENCES

1. A.F. [A.V. Fevral'skii]. «*Pikovaya dama*». *Opera P.I. Chaikovskogo* ['The Queen of Spades.' Opera by P. I. Tchaikovsky]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1938. (In Russian).
2. Andreeva M.F. *Perepiska. Vospominaniya. Stat'i. Dokumenty. Vospominaniya o M.F. Andreevoi*. Izd. 3-e [Correspondence. Memories. Articles. Documents. Memories of M. F. Andreeva. 3rd ed.]. Moscow: Iskusstvo, 1968. (In Russian).
3. Berezkin V.I. *V.V. Dmitriev*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1981. (In Russian).
4. Berezkin V.I. *Iskusstvo stenografii mirovogo teatra. Mastera XVI–XX vv.* [The Art of Scenography of the World Theater. Masters of 16th – 20th Centuries]. Moscow: Editorial URSS, 2016. (In Russian).
5. Glebov I. *Dela opernye («Muzykal'naya drama»)* [Affairs Opera ('Musical drama').] In: *Asaf'ev B.V. Ob opere: Izbrannye stat'i*. Izd. 2-e [On Opera: Selected Articles. 2nd ed.]. Leningrad: Muzyka, 1985, pp. 86–90. (In Russian).
6. Gorodinskii V. «*Pikovaya dama*». Leningradskii Maliy opernyi teatr ['The Queen of Spades.' Leningrad Small Opera House]. In: *Gazeta «Pravda»*, 1935, 2 marta. (In Russian).
7. Ivanov A.P. *Na stsene i v zhizni. Avtobiograficheskie zapiski, pis'ma* [On Stage and in Life. Autobiographical Notes, Letters]. Moscow: Golos-Press, 2006. (In Russian).
8. Lobodanov A.P. *Khoreograficheskoe voploshchenie odnogo stikhotvoreniya Lomonosova. In Venok: Studia Slavica Stefano Garzonio sexagenario oblata*. Vol. 2. Stanford: Stanford University Press, 2012, pp. 108–125. (In Russian).
9. Meierkhol'd V.E. *Ideologiya i tekhnologiya v teatre (Beseda s rukovoditelyami samodeyatel'nykh kollektivov 12 dekabrya 1933 g.)* [Ideology and Technology in the Theater (Conversation with the Leaders of Amateur Groups on December 12, 1933)]. In: *V.E. Meierkhol'd. Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy: v 2 ch. Ch. II (1917–1939)* [V. E. Meyerhold. Articles. Letters. Speeches. Conversations. In 2 Parts. Part 2 (1917–1939)]. Moscow: Iskusstvo, 1968, pp. 221–238. (In Russian).
10. Meierkhol'd V.E. *K postanovke «Tristana i Izol'dy» na Mariinskoy teatre 30 oktyabrya 1909 goda* [To the Production of 'Tristan and Isolde' at the Mariinsky Theatre on October 30, 1909]. In: *V.E. Meierkhol'd. Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy: v 2 ch. Ch. I (1891–1917)* [V. E. Meyerhold. Articles. Letters. Speeches. Conversations. In 2 Parts. Part 1 (1891–1917)]. Moscow: Iskusstvo, 1968, pp. 143–162. (In Russian).
11. Soboлевskaya O.S. K.S. *Stanislavskii rabotaet, beseduet, otdykhaet* [K.S. Stanislavsky works, talks, rests]. Moscow: Soyuz teatral'nyh deyateli RSFSR, 1988. (In Russian).
12. Yuzefovich V.A. *Zveno iz tsepi nerealizovannykh kontaktov* [Link from the chain of unrealized contacts]. In: *Muzykal'naya akademiya*, 2007, no. 3, pp. 64–74. (In Russian).
13. McCaw D. *Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavski, Meyerhold and Grotowski*. London; New York: Routledge. 2015.

14. *Meyerhold on Theatre*, ed. by Edward Braun, Jonathan Pitches. London; New York: Bloomsbury Publishing, 2016, pp. 308–310.
15. Seaman G. R. *Pëtr Il'ich Tchaikovsky: A Research and Information Guide*. Routledge Music Bibliographies. New York: Routledge, 2019.
16. Shevtsova M. *Rediscovering Stanislavsky*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2020.

Лободанов Александр Павлович

доктор филологических наук, профессор, декан,
Факультет искусств, Московский государствен-
ный университет имени М.В. Ломоносова, Мо-
сква, Россия

Alexander P. Lobodanov

Dr. Habil. (Doctor of Philology), Full Professor,
Dean, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State
University, Moscow, Russia

alobodanov@inbox.ru

ОПЕРА И МИФ: УСЛОВНОСТЬ БЕЗУСЛОВНОГО

OPERA AND MYTH: THE CONDITIONALITY OF THE UNCONDITIONAL

Аннотация. Опера и миф рассматриваются в аспекте сходства родовых свойств. Метод историзма раскрывает причинно-следственные связи между явлениями, которые принадлежат разным историческим эпохам и культурным ареалам. Для современного научного знания характерно как осмысление индивидуально-стилевых воплощений мифологических сюжетов в оперном жанре, так и понимание его как носителя «социальной мифологии», разработка вопросов о происхождении музыки, мифологизации отдельных феноменов культуры. Вне поля зрения остаются закономерности мифопоэтики, которые наследуются оперным жанром благодаря мифологическим «историям», сохраняются в произведениях с иной текстовой основой и «реконструируются» в новациях режиссерского театра. Имеются в виду нарушение пространственно-временных границ, вариативная множественность одного и того же смыслообраза, замыкание кривой смысла, логика алогии, прием превращения, сопряжение разнополярных миров как выражение универсальной картины мироздания, область имажинации и игры. Реальная творческая практика накопила примеры актуализации мифа и различных возможностей мифомышления на пути раскрытия множественности смыслов музыкально-сценического опуса.

Оценка оперы с позиций мифопоэтики аргументирует ее способность воплощать незыблемые духовные ценности в сюжетах любого типа, предоставлять свободу композиторской мысли и волеизъявлению режиссера. При этом опера равна и не равна мифу. Как особая культурная форма познания она обладает собственным комплексом специфических свойств и выполняет определённые социально-идеологические, социально-психологические и коммуникативные функции.

Ключевые слова: опера, миф, мифопоэтика, имажинация, кривая смысла, вариативная множественность.

Abstract. Opera and myth are examined in the aspect of the similarity of generic properties. The method of historicism reveals causal relationships between phenomena which belong to different historical eras and cultural areas. Modern scholarship is characterized by both comprehension of individual stylistic manifestations of mythological plotlines in the genre of opera, as well as understanding the latter as the bearer of 'social mythology,' elaboration of questions about the origin of music, the mythologizing of individual cultural phenomena. The laws of mythopoeisis remain beyond the perspective of modern scholarship. These are inherited by the opera genre as the result of the mythological 'narratives,' preserved in works endowed with a different textual basis and are 'reconstructed' in the innovations of the director's theater. What is meant here is the transgression of the boundaries of space and time, the varied multiplicity of one

and the same semantic image, the closing of the curve of meaning, the use of the logic of irrationality, the method of transformation, the conjugation of different-polar worlds as the expression of an all-embracing picture of the universe, the domain of imagination and play. Real creative practice has accumulated examples of actualization of myth and the various possibilities of mythological thinking along the path to uncovering the ambiguity of the content in the musical stage oeuvre.

Evaluation of opera from the standpoint of mythopoesis substantiates its ability to manifest unshakable spiritual values in plotlines of any type, to provide the freedom of the composer's thought and the director's expression of will. Therewith, opera is both equal and non-equal to myth. As a special cultural form of cognition, it possesses its own complex of specific properties and performs certain social ideological, social psychological and communicative functions.

Keywords: opera, myth, mythopoeics, imagination, curve of meaning, multiplicity.

Словосочетание «опера и миф» не претендует на магию первооткрытия; информация о мифологических сюжетах в либретто давно приобрела статус хрестоматийного знания. Сошла на нет и волна увлеченности мифопоэтическими прозрениями в оперном театре Стравинского, отдельных сочинениях Мессиана, Берио, Шнитке, Денисова. Одновременно, понимание мифа не только как «истории», но и особого типа мышления дало толчок для расширения оперативного поля музыковедения при изучении разнопорядковых явлений [5]. Это не исключает ценных замечаний в контексте решения иных задач. Так, П. Петерсен, представляя «Венеру и Адониса» Хенце, в заголовок выносит не только наименование сочинения, но и предваряет его симптоматичным выражением — «опера как миф» [11]. К этому располагает «многоярусность» музыкально-сценического решения известных мифологических мотивов. По его мнению, «опера с представлением предпочтительно мифов стала сама мифом. Как особая культурная форма с четырехсотлетней историей она ни в чём не уступала дионисийскому культу, так как опера, как всякий театр, имеет родоначальником бога опьянения и плодородия» [11, 138]. Музыковед акцентирует внимание на таких родственных свойствах феноменов, как «образцовость», «игра», «смерть», «прославление жизни». О последнем «рассказывают оперы 400 лет. Оно является смыслом мифов, в которых смерть мирится с жизнью и природой, с культурой» [11, 153]. Л. Кириллина отмечает склонность оперы «мифологизировать всё, что попадает в сферу ее действия» [1, 6]. В пример приводится «Кармен» Бизе, в которой выделяются два уровня содержания — новеллистический, захватывающий любовными страстями (внешний, реалистический), и архетипический (глубинный, мифопоэтический). В связи с этим возникает вопрос: является ли это следствием мифологического сюжета, в первом случае, и особенностей литературного стиля Мериме, во втором? Или в самом оперном жанре скрыт механизм, сближающий его с мифом?

Ответ, казалось бы, лежит на поверхности. Принадлежность оперы миру имажинации позволяет поставить знак равенства между нею и мифом, поскольку

ку мышление образами-смыслами является способом познания мира. Возможно поэтому, соотношение оперы и мифа в проблемном аспекте практически остается вне поля зрения исследователей, ограничиваясь трактовкой сюжета в конкретном сочинении [2; 11; 4]. Современное научное знание предлагает свою интерпретацию данной пары понятий. В. Котник рассматривает оперу как социальный феномен с собственными закономерностями и функциями в социокультурном пространстве: «<...> я не придерживаюсь классического понимания мифологии как “комплекса мифов” определенной культуры. <...> Здесь термин “миф” понимается как социальная идея» [9, 315]. В более позднем труде автор проводит параллели между функциями и структурой мифа и оперной партитурой. Как и миф, музыка в оперном жанре выступает моделью «того, что является наиболее универсальным и человеческим»; оркестровая партитура четко организована; в своей музыкальной форме опера способна остановить и затормозить время, то есть обладает сверхвременной структурой; «оперная партитура автореферентна: объяснима сама из себя» [8, 74].

Другие исследователи по-новому осмысливают сущность музыки, возникновение ее различных жанров и видов, мифологизацию отдельных явлений. Таков сборник статей по материалам конференции, состоявшейся в ноябре 2015 года в Бернском университете. По мнению редактора и одного из авторов издания С. Вегнера, «истории о происхождении вновь возникают там, где “новое” в музыке заявляет о себе и грозит разрушением эстетических норм» [12, 7]. Еще один современный исследователь рассматривает категорию мифа в опере во взаимосвязи с понятием «нарратива» [6]. Среди работ, поражающих разнообразием тематики и временным диапазоном (от отражения музыки в древнегреческих мифах до новых мифов XX века, в частности об антиромантизме и венской школе), лишь имя Вагнера непосредственно связано с мифотворчеством в оперном жанре. При этом М. Гарда разворачивает дискурс в область вопросов происхождения «искусства и музыки в свете вагнеровского литературно-драматического произведения», в частности «Оперы и драмы» [7, 191]. Вместе с тем, реальная творческая практика, накопившая образцы актуализации различных возможностей мифомышления на пути раскрытия многосмысленности содержания музыкально-сценического опуса, вновь стимулирует поиск обоснования связи оперы и мифа.

Как и миф, опера обладает условным языком выражения. Пение выделяет ее среди иных форм театрального искусства. В отличие от драматического театра, где слово является ключевым средством раскрытия сути художественного образа, театр «лирический» (Б. Ярустовский) оперирует интонируемым словом, смысловая наполненность которого определяется его функцией в драматургии и музыкальной экспрессией. Результатом становится метафоричность и символичность высказывания, нередко лишая образ предметной вещиности. Эти свойства также указывают на родство обоих феноменов, по-

скольку в мифе опредмечивание образной сущности соседствует с воображаемым «домысливанием» происходящего. Добавим к этому типичные сюжетные мотивы оперного жанра, генетически связанные с мифом, — любовного треугольника, убийства из-за ревности, борьбы между долгом и чувством, борьбы за власть, — многократно варьируемые в литературно-драматических произведениях и приобретающие индивидуально-стилевую окраску. В заявленной проблеме интерес вызывают те особенности мифопоэтики, которые вуалируются спецификой музыкально-сценического действия и оперного жанра, выработавшего собственные закономерности в процессе исторического становления и самоопределения. Имеются в виду нарушение пространственно-временных границ, вариативная множественность одного и того же смыслообраза, замыкание кривой смысла, действие логики алогии, приём превращения, сопряжение разнополярных миров как выражение универсальной картины мироздания, область имажинации и игры. Составляя праструктуры жанра, они актуализируются благодаря творческой фантазии художника, определяя своеобразие индивидуального мышления.

На такие рассуждения натолкнуло знакомство с некоторыми образцами современного оперно-театрального искусства. Разделяя мысль Л. Кириллиной о «праве» свободно трактовать любое оперное сочинение при его реализации [2, 6], сталкиваешься неизбежно с системой оценок. Остаётся неясным, чем объясняется выход за пределы конкретно прописанного опуса — произволом режиссера, подминающего под свои интересы композиторский замысел, или существуют объективные возможности превысить традиционные полномочия интерпретатора? Зальцбургская «Ариадна на Наксосе» Штрауса (2012), приуроченная к 100-летию своей премьеры, может служить «путеводителем» по проблемной зоне «режиссерского театра», раскрывая одновременно тайны взаимоотношений оперы и мифа. Опера создавалась частью спектакля смешанного типа. Хофмансталь хотел соединить различные виды театрального искусства в одном представлении и намеревался написать собственную пьесу, завершением которой стала бы опера Штрауса. Пьеса так и не появилась; в этих целях был переработан «Мещанин во дворянстве» Мольера. Проект оказался провальным.

Смелость редакции немецкого режиссера С.-Э. Бехтольфа заключалась не только в восстановлении оригинальной версии известного произведения, но и в создании дополнительной сцены, предвещающей основной текст Хофмансталя. Новая пьеса-дуэт, которая разыгрывалась актерами, строилась на реальных фактах, запечатленных в письмах Хофмансталя и Оттонии фон Дегенфельд-Шонбург. С графиней, скорбящей по умершему супругу и помышлявшей не раз о самоубийстве, писатель познакомился в период работы над замыслом оперы. Между ними сложились доверительные отношения, переросшие в чувство влюбленности. Стремление вернуть Оттонии ощущение радости и полноты жизни

оказывало воздействие на вдохновение самого драматурга. В одном из писем он признавался ей: «<...> я рассказываю Вам совсем маленькую оперу “Ариадна”, <...> пока я Вам ее рассказываю, она оживает, и мне всё больше хочется писать» [10, 56]. В другом письме читаем: «Сегодня написан последний стих к “Ариадне”. Любит ли Ариадна Бахуса? На это не так легко дать ответ. Она принимает его за другого, за Гермеса, посланника смерти, пришедшего за ней. Пусть останется загадкой. Загадка — это прекрасно» [10, 56].

Бехтольф увидел связь между душевной болью реальной женщины и ее мифологическим двойником, в силу чего «разрывает» однолинейную направленность времени-пространства, создавая особый мир по законам мифологического мышления. Отсюда, постепенное оживление персонажей из мольтеровской пьесы, о которых Хуго рассказывает Оттонии, и «безшовное» включение обоих в ее действие под новыми именами. Оригинальное детище Хофманстала — Штрауса словно бы материализуется, втягивая в игровое поле драматурга и его возлюбленную. Возникает эффект балансирования между реальностью и вымыслом, усиленный по ходу пьесы внезапным непониманием «кто есть кто», по сути, выступающим трансформированным приемом превращения. Если в драматической интриге с господином Журденом Доримена-Оттония занимает позицию стороннего наблюдателя, то в опере пластика ее поведения выявляет самоотождествление с Ариадной. Этому служат все компоненты сценического оформления, которые создают визуально-символический ряд. Обе героини облачены в длинные сине-черные платья; Оттония/Доримена периодически покидает «зрительный зал» в доме Журдена, дублируя позы оперной героини: печальная, она простирается на «земле», отражаясь на глади крышек рояля, ее, как и Ариадну, поддерживают Няяда, Дриада и Эхо. Умноженная биполярность миров, заложенная в мифе и экстраполированная на явления, находящиеся за его пределами, создаёт особое мифопоэтическое пространство, в котором игра и воображение делают правдоподобным неправдоподобное и нелогичность происходящего. Замыкает кривую смысла поцелуй Оттонии и Хофманстала на последних тактах оперы, утверждая мифологему прославления жизни и любви. Одновременно очерчивается водораздел между действительностью и оперной условностью, поскольку главные герои зальцбургской «Ариадны» в реальной жизни так и не соединили свои судьбы.

Мифопоэтические открытия Бехтольфа позволяют увидеть многочисленные связи между разными явлениями внутри оперного жанра при свободном перемещении по временной шкале. «Элисса» Р. Цехлин (2004), созданная как пара для постановки «Дидоны и Энея» Пёрселла в Пассау, является одним из образцов игры в реальность/условность при трактовке мифа. Основной сюжет повествует о предшествующей жизни Дидоны-Элиссы, убийстве мужа Акербаса ее братом Пигмалионом, совершенном им насилии и жажде едино-

личной власти, вынужденном бегстве героини и надежде на возрождение в прекрасном Карфагене. Серьезность затронутых проблем, проецирующихся на историю человечества, находит отражение в традиционной логике драматургического развития. Второй содержательный уровень образуется комментариями хора, в свете которых мифологическое повествование предстаёт «игрой в театр». Возврат Дидоны в свое прошлое, подкрепленный цитатой из финальной арии пёрселловской героини, окутан пламенем костра. Хор как действующее лицо и сторонний наблюдатель событий направляет свои усилия, чтобы поднять Дидону из античного прошлого, и озабочен вопросом, не умирает ли она уже в Прологе. Такой «жест отстранения» периодически вторгается в оперный сюжет, подчеркивая воображаемость происходящего без утраты ценности непреходящих истин. Однако, Цехлин сохраняет главенство «оперного», замыкая сочинение диалогом лейттемы любви Акербаса и Элисы и ритмоинтонации «Remember me!» из арии Дидоны.

Иной модус «сверхвременного» пространства оперы предлагает М. Марелли в постановке «Турандот» Пуччини на сцене Боденского озера (2015). С зальцбургской «Ариадной» спектакли роднит «биографическая составляющая», расширяющая содержательно-смысловой ряд сочинения. В отличие от своего коллеги, швейцарский режиссер ограничивается немой сценой на дополнительной площадке, оформленной как комната-кабинет музыканта. Входящий мужчина олицетворяет композитора в поиске идей. Для достоверности использованы музыкальная шкатулка и одна из её китайских мелодий — факты, известные из жизни Пуччини. Грозные оркестровые аккорды переключают внимание на сказочный сюжет. В течение развития коллизий в этой же комнате появляется Калаф, ценой своей жизни готовый завоевать сердце Турандот. Композитор и его герой в равной степени отождествляют мифологизированный мотив поиска решения судьбоносных проблем: для Пуччини — это финальный любовный дуэт после трагической смерти Лиу, для Калафа — любовь принцессы. В результате они оказываются двойниками, нивелируя грань между действительным и воображаемым. Марелли обыгрывает присутствующую в либретто символическую линию самоидентификации Турандот с Лоу-Линг и «возврата» к чувственному миру людей. В первом случае, рассказывая о слышимом ею крике поруганной принцессы, героиня постепенно облачается в старинные тяжелые одежды. В сцене загадок время, словно бы, направляется вспять и, проигрывая, Турандот остается с оголенными плечами. Для раскрытия ее психологической метаморфозы используется немое видео А. Китцига с ритуально-мифологическим атрибутом маски. Ответы принца искажают бездушный ее лик, пока она не разрушается. В мифологизированном пространстве оперы такой приём не просто позволяет преодолеть недостижимость крупного плана при огромных масштабах сценической площадки. Он в органичном единстве с другими раскрывает способность жанра к диффузии

смыслов, выявлению неожиданных параллелей между реальными фактами и вымышленными историями, к универсализации духовного опыта.

Маска играет важную роль и в создании символического плана в постановке «Риголетто» Верди (режиссер Ф. Штёльцль, 2019, Бремен). 35-тонная голова клоуна становится вторым «Я» героя, выражая разные состояния: издёвку, веселье, тревожные предощущения, нежные чувства. В переломный момент драмы, когда шут помогает выкрасть собственную дочь, голова-маска лишается вначале глаз (как не вспомнить Эдипа), потом приобретает злобный вид черепа, предсказывая исход событий.

Если принять тезис о проявлении в опере разных свойств мифопоэтики и возникновении интертекстуальных мотивов внутри жанра, то обнаруживается связь между «Пеной дней» Денисова и известной парой: «Пиковая дама» Чайковского — «Игрок» Прокофьева. Предлагаемые замечания лишь дополняют наблюдения над мифологизмом концепции этого сочинения [3]. Имеется в виду мотив «порочная страсть — погубленная любовь»: в XIX веке чувства и жизнь разбивались из-за карточного азарта, в XX — из-за фанатичного поклонения модному идолу. С этих позиций «Пена дней» Б. Виана – Э. Денисова замыкает кривую смысла, прошедшего характерный для мифа путь вариантов преобразований.

В увлеченности мифопоэтическими свойствами оперы не следует забывать, что жанр обладает собственными средствами для осуществления своих медиальных возможностей и функций в социокультурном пространстве. Поэтому далеко не каждое сочинение целесообразно рассматривать сквозь призму мифа. Для примера — две схожие по тематике, но различные по «правдоподобию» оперы: «Пассажирка» М. Вайнберга (1968) и «Женский оркестр Аушвица» Ш. Хойке (2004–2006). Обе написаны на основе прозы бывших узниц Освенцима. Повесть З. Посмыш не ограничена реальными событиями, обогащена мотивами «мук совести», «страха разоблачения», что дает авторам оперы возможность вносить изменения в либретто. Роман Ф. Фенелон, как основа оперы Хойке, создан по дневниковым записям, которые певица вела с момента отправки в концлагерь. Ее воспоминания — это хроника страшных будней и судеб реальных людей. Нахлынувшее прошлое вызвало реакцию оставшейся в живых виолончелистки лагерного оркестра А. Ласкер-Вальфиш, внёсшей коррективы в текст сочинения. Так композиторы по-своему запечатали трагические страницы истории XX века.

Обобщая размышления над соотношением оперы и мифа, можно сказать, что опера равна и не-равна мифу. В мифе эмпирический опыт свернут в символы, в опере он проходит фазы от непосредственных параллелей с реалиями действительности, через условное пространство игры до символизации идеи и способов её выражения. В этом видится универсальность жанра и его независимая самооценочность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина Л. Драма – Опера – Роман // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 3–15.
2. Кириллина Л. От «Алкесты» к «Альцесте». (Античный миф в культуре Нового времени) // Музыка и миф: сб. тр. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. Вып. 118. С. 75–98.
3. Мизитова А. Мифологизм художественной концепции «Пены дней» Э. Денисова // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы / ред.-сост. А.А. Баева, Е. Н. Куриленко. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 215–227.
4. Мизитова А. Перселлівські мотиви опери «Елісса» Рут Цехлін // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2016. № 2 (31). С. 76–90.
5. Музыка и миф: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. Вып. 118.
6. Everett Y.U. *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera*. Osvaldo Golijov, Caija Saariaho, John Adams, and Tan Dun. Bloomington: Indiana University Press, 2015.
7. Garda M. Ursprungsmythen der Moderne: Der Fall Richard Wagner zwischen „Oper und Drama“ und dem „Ring des Nibelungen“ // Über den Ursprung von Musik. Mythen – Legenden – Geschichtsschreibungen / hrsg. von Sascha Wegner. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017. S. 191–207.
8. Kotnik V. *Opera as Anthropology: Anthropologists in Lyrical Settings*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
9. Kotnik V. Opera, Myth, Society: How Do They Correlate? // *Trames*. 2004. Vol. 8 (58/53). No.3. P. 309–338.
10. Liebt Ariadne den Bacchus?: Aus dem Briefwechsel Ottonie von Degenfeld-Schonburg und Hugo von Hofmannsthal // Richard Strauss (1864–1949). Ariadne auf Naxos / Ronny Dietrich. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2012. S. 50–56.
11. Petersen P. Die Oper als Mythos. „Venus und Adonis“ von Hans Werner Henze // Musik und Mythos. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik Band 5 / hrsg. von Hans Werner Henze. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1998. S. 137–153.
12. Über den Ursprung von Musik. Mythen – Legenden – Geschichtsschreibungen / hrsg. von Sascha Wegner. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.

REFERENCES

1. Kirillina L. Drama – Opera – Roman [Drama – Opera – Novel]. In: *Muzykal'naya akademiya* [The Academy of Music], 1997, no. 3, pp. 3–15. (In Russian).
2. Kirillina L. Ot «Alkesty» k «Al'teste». (Antichnyy mif v kul'ture Novogo vremeni) [From 'Alkestis' to 'Alceste.' (Antique Myth in the Culture of Modern Times)]. In: *Muzyka i mif* [Music and Myth]. Moscow: Gosudarstvennyy muzykal'no-pedagogicheskii institut imeni Gnesinykh – Gnessin State Musical College, 1992, iss. 118, pp. 75–98. (In Russian).
3. Mizitova A. Mifologizm khudozhestvennoy kontseptsii «Peny dnei» E. Denisova [Mythologism of the artistic concept of 'The Froth of Days' by E. Denisov]. In: *Muzykal'nyy teatr XX veka: Sobytiya, problemy, itogi, perspektivy* [Twentieth Century Musical Theater: Events, Problems, Results, Prospects], ed. by A. A. Baeva, E. N. Kurilenko. Moscow: Editorial URSS, 2004, pp. 215–227. (In Russian).
4. Mizitova A. Perselliv's'ki moty'vy' opery' «Elissa» Rut Cexlin [Purcell's Motifs in the Opera 'Elissa' by Ruth Zechlin]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], 2016, no. 2 (31), pp. 76–90. (In Ukrainian).
5. *Muzyka i mif* [Music and Myth], Moscow: Gosudarstvennyy muzykal'no-pedagogicheskii institut imeni Gnesinykh – Gnessin State Musical College, 1992, iss. 118. (In Russian).
6. Everett Y.U. *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera*. Osvaldo Golijov, Caija Saariaho, John Adams, and Tan Dun. Bloomington: Indiana University Press, 2015.
7. Garda M. Ursprungsmythen der Moderne: Der Fall Richard Wagner zwischen „Oper und

- Drama“ und dem „Ring des Nibelungen“. In: *Über den Ursprung von Musik. Mythen – Legenden – Geschichtsschreibungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, S. 191–207.
8. Kotnik V. *Opera as Anthropology: Anthropologists in Lyrical Settings*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
 9. Kotnik V. Opera, Myth, Society: How Do They Correlate? In: *Trames*, 2004, vol. 8 (58/53), no. 3, pp. 309–338.
 10. Liebt Ariadne den Bacchus?: Aus dem Briefwechsel Ottonie von Degenfeld-Schonburg und Hugo von Hofmannsthal. In: *Richard Strauss (1864–1949). Ariadne auf Naxos*. Ronny Dietrich. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2012, S. 50–56.
 11. Petersen P. Die Oper als Mythos. „Venus und Adonis“ von Hans Werner Henze. Musik und Mythos. In: *Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, Band 5, hrsg. von Hans Werner Henze. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1998, S. 137–153.
 12. *Über den Ursprung von Musik. Mythen – Legenden – Geschichtsschreibungen*, hrsg. von Sascha Wegner. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.

Мизитова Адиля Абдулловна

кандидат искусствоведения, профессор, кафедра истории украинской и зарубежной музыки, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, Харьков, Украина

Adilya Mizitova

PhD, Professor, Department of Ukrainian and Foreign Music History, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

adilya.misitowa@gmail.com

**КАРЛ ДАЛЬХАУЗ О РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ОПЕРЕ В КОНТЕКСТЕ
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА XIX ВЕКА**

**CARL DAHLHAUS ON THE RUSSIAN CLASSIC OPERA IN THE
CONTEXT OF THE NINETEENTH-CENTURY MUSIC**

Аннотация. Доклад посвящен русской классической опере XIX века в теоретическом наследии крупнейшего немецкого музыковеда второй половины прошлого столетия Карла Дальхауза (1928–1989). Материал излагается ученым в одном из томов фундаментального издания *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Как его редактор, он следовал структурно-историческому методу, что его мнению составило важнейшее отличие нового труда от прежнего *Handbuch der Musikwissenschaft* (1927–34 гг., ред. Э. Бюкена), опиравшегося на духовно-исторический метод. Структурно-исторический подход позволяет игнорировать события и сосредоточиться на таких социальных целостностях (медленно изменяющихся во времени), как общество, культура, цивилизация. Определяя XIX век как относительно самостоятельную культурно-историческую эпоху, располагающуюся между классицизмом и Новой музыкой, Дальхауз хронологически ограничивает его 1814 и 1914 годами и подразделяет на 5 более кратких периодов. Жанр оперы занимает при этом важное место, красной нитью проходя через рассмотрение каждого из них.

Русская опера представлена весьма небольшим числом произведений, выбор которых представляется слабо обоснованным. Наибольшее внимание уделено М. Глинке и М. Мусоргскому. Рассматривая жанр оперы в творчестве Чайковского, Мусоргского, позднего Римского-Корсакова и Бородина, ученый исходит из проблемы драматургии, которая, по его словам, заметно либо радикально склоняется к эпическому. Трактую эпичность совершенно иначе, чем принято в российском музыкознании, и опираясь, в частности, на «Поэтику» Аристотеля, в «Борисе Годунове» он усматривает черты эпического в наличии нескольких фабул, в особом соотношении «драмы аффектов» и исторической обстановки. Вопреки парадоксальности рассуждений Дальхауза, его анализ, однако, кажется интересно аргументированным и содержит своеобразный и нетрадиционный взгляд на классические образцы русской оперы XIX века.

Ключевые слова: Карл Дальхауз, опера, XIX век, русская опера, рецепция

Abstract. The paper is devoted to the 19th century Russian classic opera in the theoretical heritage of the most significant German musicologist of the second half of the previous century, Carl Dalhaus (1928–1989). The material is expounded by the scholar in one of the volumes of the fundamental edition *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. As its editor, he adhered to the structural-historical method, which, in his opinion, constituted the most significant difference of the new work from

the previous *Handbuch der Musikwissenschaft* (1927–1934, edited by Ernst Buecken), which based itself on the spiritual-historical method. The structural-historical approach aspires to ignore events and to concentrate on such social integralities (slowly changing in time) as society, culture and civilization. Defining the 19th century as a relatively independent cultural-historical epoch situated in between Classicism and New Music, Dalhaus chronologically limits it between the years 1814 and 1914 and subdivides it into 5 shorter periods. The genre of opera assumes an important position here, threading through the examination of each one of them.

Russian opera is presented by quite a small number of compositions, the choice of which is perceived to be poorly validated. The greatest attention is endowed to Mikhail Glinka and Modest Mussorgsky. Examining the genre of opera in the works of Tchaikovsky, Mussorgsky, late Rimsky-Korsakov and Borodin, the scholar stems from the issue of dramaturgy, which, according to him, inclines noticeably or radically towards the epic variety. Interpreting the epic element totally differently from the way it is customary in Russian musicology, and basing himself, in particular, on Aristotle's *Poetics*, he discerns in Boris Godunov features of the epic in the presence of several storylines, in a special correlation of the 'drama of affects' and the historical situation.

Despite the paradoxical quality of Dalhaus' discourses, his analysis, nonetheless, seems to be argumentative in an interesting manner and contains a peculiar and untraditional perspective on the classical examples of 19th century Russian opera.

Keywords: Carl Dalhaus, opera, 19th century, Russian opera, reception.

Музыка XIX века занимает важное место в научном наследии выдающегося немецкого музыковеда Карла Дальхауза (1928–1989). С 1980 года под его руководством началась работа над «Новым руководством по музыкознанию» (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*), где им полностью был написан том «Музыка XIX века». Издание следовало методологии структурно-исторического подхода¹.

Идеи крупнейшего представителя методологии структурной истории, французского историка Фернана Броделя (1902–1985) стали особенно популярны в Европе в 1960–70-е годы, их влияние, несомненно, испытал и Дальхауз, важная методологическая работа которого «Основы истории музыки» была опубликована в 1977 году [6] и до сих пор не утратила своего значения, как, впрочем, и все научное наследие ученого². Она была переиздана в 2017 году, в предисловии к ней профессор венского университет Микеле Калелл раскрывает научную глубину и разносторонность музыкальной историографии Дальхауза [4], методологию немецкого ученого в специальной статье ана-

¹ Его суть раскрыта в работе И. Савельевой и А. Полетаева [3]. Историками были сформулированы и обоснованы два подхода к изучению истории — событийный и структурный. Представители одного полагают, что история состоит в описании событий, а сторонники другого стремятся игнорировать события и сосредоточиться на таких социальных целостностях (медленно изменяющихся во времени), как общество, культура, цивилизация, общественно-экономическая формация — именно они и получили название структур [3, 145].

² См., например, статью Маркуса Загорски, подчеркивавшего сегодняшний активный интерес в трудах Дальхауза в том числе и в англоязычном музыковедении [11, 251–252].

лизирует Николаус Урбанек [10]. С «Основами истории музыки» была преимущественно связан том, посвященный музыке XIX века в *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* [5].

Структурно-исторический подход Дальхауза предполагает раскрытие и интерпретацию того, как проявляются и какую роль в истории музыки играют эстетические, культурные, психологические, политические, социальные, а также экономические связи и отношения. Выявленные элементы структур и их конститутивных связей в XIX веке пронумеровал дискутировавший с Дальхаузом Х.В. Шваб:

1. Эстетика гения как инстанция, противоположная нормативной музыкальной поэтике.
2. Принцип автономии, вытеснивший либо обесценивший функционально-прикладной характер музыки.
3. Идея образования как коррелят к эстетической автономии.
4. Категория понимания музыки как воплощение музыкальной логики, с одной стороны, и чувство в индивидуальность и оригинальность композитора, с другой.
5. Буржуазная концертная жизнь как институционализация мысли об автономии и в то же время как следствие товарного характера музыки.
6. Эмансипация инструментальной музыки.
7. Наличие классических, изъятых из истории произведений, образующих стабильный репертуар и вступающих в противоречивые отношения с постулатом новизны и с идеей прогресса.
8. Уважительное отношение к оригинальности и неповторимости, с которой необходимо брать пример, не подражая ей.
9. Угроза традиции музыкальных жанров.
10. Подчеркивание «поэтического» и невысокая оценка «механического» (что объявлялось само собой разумеющимся, но чему могли и не придавать особого значения) [7, 69].

XIX век трактуется Дальхаузом как эпоха в истории музыки, простирающаяся от позднего творчества Бетховена, опер Россини и песен Шуберта до «эмансипации диссонанса» у Шёнберга. Ученый склонялся к пониманию XIX века как относительно замкнутой и самостоятельной культурно-исторической эпохи, располагающейся между классицизмом и Новой музыкой. Сочтя заведомо неприемлемыми хронологически нейтральные вехи 1800–1900, германский музыковед взял за основу период с 1814 по 1914 годы.

«Музыка XIX века» включает Введение и пять глав: 1814–1830; 1830–1848; 1848–1870; 1870–1889; 1889–1914. Опорными точками для такого деления стали события мировой политики: Венский конгресс и реставрация Бурбонов (1814), две революции во Франции (1830 и 1848 годы), французская «катастрофа» 1870–1871 годов, отставка Бисмарка в 1889 году и начало Первой Мировой войны (1914). При этом ученый всячески акцентирует относительную автономию событий в области истории музыки и в сфере

экономики и политики, полемизируя с враждебной для него марксистской историографией. В конечном итоге устанавливаемые Дальхаузом хронологические вехи связываются с музыкально-историческими событиями и явлениями. XIX век в его дальхаузовской трактовке (1814–1914) обозначается как временной отрезок, простирающийся от позднего творчества Бетховена, опер Россини и песен Шуберта до шёнберговской «эмансипации диссонанса» (и комплементарного по отношению к ней отхода Р. Штрауса от модернизма в «Кавалере розы») [5, 1].

Установление названных хронологических рамок и границ даёт возможность уловить опору на события прежде всего австро-немецкой музыки (добавим, что из содержания дальхаузовской «Музыки XIX века» непостижимым образом исчезло творчество К. Дебюсси и М. Равеля).

Основной «сквозной линией» в книге Дальхауза можно считать проследивание исторической судьбы именно оперного жанра. Намек на это содержится уже во введении — в параграфе «Стилевой дуализм» [5, 7–13]. Речь здесь идет об антитезе немецкого инструментализма и итало-французской оперы («эпохе Бетховена и Россини», по определению Дальхауза). Ниже разговор об опере постоянно возобновляется: говорится о французской комической французской и немецкой операх, о Беллини и Доницетти, драматургии «большой французской оперы» (а также Дж. Россини — на примере «Вильгельма Телля»), музыкальной драме Вагнера и опере-драме Верди. В параграфе «Идея национальной оперы» из Главы III (1848–1870) кратко рассмотрены оперы М. Глинки, Ф. Эркеля, Ст. Монюшко, Я.В. Томашека, Б. Сметаны; в следующем параграфе речь идет об опере буффа, оперетте и так называемой савойской опере. В Главе IV (1870–1889) находим краткий анализ образцов «лирической драмы» и оперного реализма (опер Гуно, Массне, «Кармен» Бизе и «Сказок Гофмана» Оффенбаха), а в параграфе под названием «Русская музыка: эпическая опера» странным образом объединяются «Борис Годунов» Мусоргского, «Князь Игорь» Бородина, «Золотой петушок» Римского-Корсакова и «Евгений Онегин» Чайковского.

Закономерно, что Дальхауз, говоря о XIX веке, не мог обойти своим вниманием русскую музыку, представлявшую собой слишком важное и заметное явление в европейской жизни данного периода. Однако сразу заметно некое высокомерно-снисходительное отношение, заметное, в частности, не только при разборе, но и при упоминании тех или иных произведений. Сам их круг чрезвычайно ограничен, выбор же конкретных образцов представляется необоснованным и даже произвольным. Так, из сочинений Даргомыжского назван лишь «Каменный гость», из оперного творчества Римского-Корсакова — «Золотой петушок», Мусоргский фигурирует только как автор «Бориса Годунова», при упоминании «Весны священной» Стравинского умалчивается о созданных ранее «Жар-птице», «Петрушке» — и т.д. Наибольшего вни-

мания удостоились Глинка и Мусоргский. Первого из них Дальхауз склонен оценить достаточно высоко, сохраняя, однако, некую пренебрежительность.

«Иван Сусанин» («Жизнь за царя») характеризуется немецким музыковедом как «опера спасения», но стилистический концепт, лежащий в ее основе — рецепция народной песни или народно-песенного духа. Объясняя пробуждение и рост национального начала в музыке, Дальхауз связывает его с возникшей в обществе потребностью в музыкальном выражении или отражении национально-политического чувства: «Категория национального в музыке есть скорее понятие, относящееся не к музыкальному материалу, а к политической и социально-психологической функции». Жанром, воплотившим национально-музыкальный стиль, ученый считает оперу, а не симфонию, что связано с «ориентацией эпохи, в которую образование означало прежде всего компетентность в литературе, на классическую поэтику, считавшую высшим жанром драму — точнее, трагедию» [5, 180].

Говоря о связи стилистического замысла национальной музыки с идеей народной песни, Дальхауз расценивает контраст русской песенности и польской танцевальности в «Иване Сусанине» как наивный, хотя и эстетически оправданный (при этом ничего не сказано о многоплановости контраста русского и польского начал в музыке оперы). Перед нами — яркий пример размышлений европейца, наблюдавшего русскую культуру «со стороны» и не чувствовавшего ее специфики; показательно, что русскоязычные источники при этом не использовались: Дальхауз опирался на книги о русской и славянской музыке известного английского музыковеда-историка Джералда Эрнеста Абрахама.

В качестве небольшого отступления: в 2016 г. в Вене был опубликован немецкий перевод книги московского театроведа, критика, блестящего знатока оперного жанра Алексея Парина «Хождение в невидимый град. Парадигмы русской классической оперы» (Москва, Аграф, 1999). В этой замечательной работе с широких культурологических позиций раскрываются глубинные архетипические основы русской оперы, связанные с различными сферами духовной жизни. Представляется, что именно подобного рода книг недоставало Дальхаузу как автору «Музыки XIX века» — так, уже первая глава под названием «Набат заклания и перезвон коронации: царь» (“Opferungsglocken und Krönungsgeläut: der Zar”) сразу привлекла бы пристальное внимание немецкого музыковеда [9, 9–48.]. Закономерно, что публикация книги вызвала весьма благожелательные отклики прессы [8]. Остается лишь сожалеть, что публикация названной работы по ряду причин была бы невозможна в бывшем СССР.

Жанрово-исторические истоки «Ивана Сусанина», типологически принадлежащего жанру «оперы спасения», Дальхауз возводит к той линии исторического развития, начало которой — в революционной эпохе (видимо, имеется в виду французская революция 1789 года, однако российские события

1812 и 1825 годов парадоксальным образом игнорируются!). «Руслан и Людмила» характеризуется германским ученым как довольно замысловатая, запутанная по содержанию сказка, пестрая по действию, но с бледными характеристиками [5, 182–183].

Жанр оперы Дальхауз не без основания считает центральным в русской музыке XIX века. Рассматривая его трактовку в творчестве авторов этого времени (Чайковского, Мусоргского, позднего Римского-Корсакова и Бородина), ученый исходит из проблемы драматургии, которая, по его словам, заметно либо радикально склоняется к эпическому (курсив мой. — М.П.) [5, 245]. Несмотря на различие жанров опер и индивидуальности названных авторов, их несомненной общей чертой, по мнению ученого, является то, что все они явно отклоняются от «замкнутой» формы драмы, перенесенной из европейского театрального спектакля Нового времени на оперу. Очевидно, что объединение таких опер, как «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Евгений Онегин» и «Золотой петушок», по признаку преобладания в них эпического выглядит для представителей русской музыкальной культуры весьма странно. Одна из причин связана с дальхаузовским пониманием эпического, восходящем к Аристотелю. Ссылки на античность, в частности, на Аристотеля, встречаются у Дальхауза как в музыкально-теоретическом, так и в музыкально-историческом аспектах. В связи с русской эпической оперой им приводится следующая цитата из «Поэтики»: «Далее надлежит помнить то, о чём неоднократно было сказано, и не сочинять трагедии с эпическим составом. А под эпическим я разумею содержащий в себе много фабул (нем.: einen vielstoffigen Inhalt) — например, если бы кто сделал одну трагедию из целой “Илиады”» [1, 50; 5, 245].

То, что аристотелевское требование, в виде лозунга «единства действия» ставшее общим местом школьной поэтики, не подходило к историко-драматическому жанру, не могло быть неизвестно европейской эстетике Нового времени, пишет ученый. Однако в оперу историческая драма (именно к ней Дальхауз относит «Годунова» и «Князя Игоря»), принципиально отличавшаяся от трагедии с историческим материалом, проникла довольно поздно. Вердикт немецкого музыковеда суров: «Борис Годунов» и «Князь Игорь», в отличие от «Гугенотов» и «Пророка» Мейербера, представляют собой не что иное, как остановку в истории жанра [4, 246].

Кратко воспроизведем характеристику «Бориса Годунова», рассматриваемого именно с точки зрения претворения здесь эпического начала.

Важным для Дальхауза является соотношение различных сторон содержания оперы, линий развития событий, а именно: взаимоотношений героев («драмы аффектов», по Дальхаузу) и исторической обстановки, атмосферы действия. Мы вновь сталкиваемся здесь с весьма интересными, но озадачивающими утверждениями. Их суть такова.

У Мейербера действие как драма аффектов самостоятельно и в целом не вторгается в атмосферу истории с ее борьбой за власть и политическими интригами; иначе — у Мусоргского, где любовь Григория к Марине есть не более чем средство для достижения политической цели. Если в «Гугенотах» и «Пророке» драма аффектов определяет и формирует произведение, то в «Борисе Годунове» она — частный момент: польский акт (музыка которого резко отлична от музыки остальных действий) введен в оперу позднее, подчеркивает ученый, т.е. является чем-то посторонним, внешним.

Дальхауз пишет: для эстетики жанра решающим является тот факт, что драма аффектов (увиденная глазами Марины Мнишек как комедия аффектов) есть средство для достижения цели политической трагедии, а не наоборот. Историческая реальность на фоне оперного действия становится предметом этого действия как таковым, а драма аффектов из конструктивного принципа, определяющего его черты драматургии, превращается в частный момент, который мог бы отсутствовать, если бы не опасность однообразия [5, 246].

Еще одно показательное рассуждение ученого сводится к следующему: из трех линий действия «многофабульной драмы» Мусоргского (история самого царя, Самозванца и народа) лишь линия развития образа Бориса логически замкнута его смертью. Музыковед склоняется к мысли, что отсутствие в 1-й редакции оперы сцены под Кромами проливает свет на принципы именно эпической драматургии, изначально лежавшие в основе оперы, но затем нарушенные вставками и добавлениями. В рамках эпического структурные единицы оперы понятны и логичны именно как замкнутые картины, тогда как в контексте трагедии (к которой имеет тенденцию приближаться опера Мусоргского) они грозят превратиться в нечто фрагментарное. Дальхауз отмечает также, что один из наиболее значительных признаков драматургии оперы — в том, что действующие лица почти не говорят друг с другом. Это, как явствует из контекста мысли ученого, тоже признак эпического: опера данного жанра не нуждается в диалоге как структурном принципе драмы, ибо развитие образов здесь фактически осуществляется параллельно [5, 246–247].

Рассуждениям Дальхауза нельзя отказать в логичности, в наличии аргументации, имеющей под собой достаточно твердую почву, хотя сам ход рассуждений здесь весьма необычен — в частности, для музыковедов, воспитанных в русле русскоязычной традиции. Кратко рассмотренные нами проблемы структурной историографии в музыке и трактовка эпического в русской опере позапрошлого столетия, своеобразно объединенные в работе Дальхауза «Музыка XIX века» — разумеется, лишь некоторые среди множества прочих, встающих при изучении наследия выдающегося ученого. Парадоксальность хода его мысли и выводов не только стимулирует к дискуссии и размышлению, но и дает драгоценную возможность встречи с иным, нетрадиционным для нас и всегда аргументированным взглядом на то, что казалось хорошо известным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука, 2000.
2. Косиков Г.К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков. Тракаты, статьи, эссе. М.: Изд-во Моск. университета, 1987. С. 5–38.
3. Савельева И.М., Полетаев А.М. Теория исторического знания. СПб.: Алетея, 2007.
4. Calella M. Einführung // C. Dahlhaus. Grundlagen der Musikgeschichte. Laaber: Laaber-Verl., 2017. S. VII–XXIII.
5. Dahlhaus C. Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. v. C. Dahlhaus. Wiesbaden und Laaber: Laaber-Verl., 1980. Bd. 6.
6. Dahlhaus C. Grundlagen der Musikgeschichte. Köln: H. Gerig-Verl., 1977.
7. Dahlhaus C. Grundlagen der Musikgeschichte // Gesammelte Schriften. Laaber: Laaber-Verl., 2000. Bd. 1. S. 11–155.
8. Holm K. Der Gegner tanzt gefährlich gut [Onlinefassung] // Frankfurter allgemeine Zeitung, Juni, 2016. URL: https://www.buecher.de/shop/musikgeschichte/paradigmen-der-russischen-oper/parin-alexej/products_products/detail/prod_d/44233072/#reviews (Abruf: 5.11.2019).
9. Parin A. Paradigmen der russischen Oper. Wien, Hollitzer Verl., 2016.
10. Urbanek N. Gedanken zur Strukturgeschichte // Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre, hrsg. v. Fr. Geiger und T. Janz. Paderborn: Fink-Verl., 2016. S. 179–209.
11. Zagorski M. Carl Dahlhaus and the Aesthetics of the Experiment // Acta musicologica, 2015. LXXXVII. P. 249–264.

REFERENCES

1. Aristotle. *Poetics. Rhetoric*. Saint Petersburg: Azbuka, 2000. (In Russian).
2. Kosikov G.K. Zarubezhnoe literaturovedenie i teoreticheskie problemy nauki o literature [Foreign literary studies and theoretical problems of the science of literature]. In: *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX – XX vekov. Traktaty, stat'i, esse*. [Foreign aesthetics and theory of literature of XIXth – XXth centuries. Treatises, articles, essays]. Moscow, Moscow University Publ., 1987, pp. 5–38. (In Russian).
3. Savelyeva I.M., Poletaev, A.M. *Teoriya istoricheskogo znaniya* [Theory of historical knowledge]. Saint Petersburg: Alethea, 2007. (In Russian).
4. Calella M. Einführung. In: C. Dahlhaus. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Laaber: Laaber-Verl., 2017, S. VII–XXIII.
5. Dahlhaus C. Die Musik des 19. Jahrhunderts. In: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. v. C. Dahlhaus. Wiesbaden; Laaber: Laaber-Verl., 1980, Bd. 6.
6. Dahlhaus C. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln, H. Gerig-Verl., 1977.
7. Dahlhaus C. Grundlagen der Musikgeschichte. In: *Gesammelte Schriften*. Laaber: Laaber-Verl., 2000. Bd. 1, S. 11–155.
8. Holm K. Der Gegner tanzt gefährlich gut. In: *Frankfurter allgemeine Zeitung*. Juni. 2016. https://www.buecher.de/shop/musikgeschichte/paradigmen-der-russischen-oper/parin-alexej/products_products/detail/prod_id/44233072/#reviews. (Accessed 5.11.2019).
9. Parin A. *Paradigmen der russischen Oper*. Wien: Hollitzer Verl., 2016.
10. Urbanek N. Gedanken zur Strukturgeschichte. In: *Carl Dahlhaus. Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*, hrsg. v. Fr. Geiger und T. Janz. Paderborn: Fink-Verl., 2016, S. 179–209.
11. Zagorski M. Carl Dahlhaus and the Aesthetics of the Experiment. In: *Acta musicologica*, 2015, LXXXVII, pp. 249–264.

Пылаев Михаил Евгеньевич

доктор искусствоведения, профессор, кафедра культурологии, музыковедения и музыкального образования, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет

Mikhail E. Pylaev

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Cultural Studies, Musicology and Music Education Department, State Humanitarian-Pedagogical University, Perm

pylaevm@mail.ru

П.В. Луцкер
Pavel V. LUTSKER

ПОЭТИКА ЛИБРЕТТО
ИТАЛЬЯНСКОЙ КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ XVIII ВЕКА:
ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

POETICS OF LIBRETTO
IN THE EIGHTEENTH-CENTURY ITALIAN COMIC OPERA:
FORMULATION OF A PROBLEM

Аннотация. Итальянская комическая опера XVIII века — давний объект истории музыки, однако систематическое рассмотрение ее поэтики до сих пор не предпринималось. Исследователи констатировали многообразие ее истоков, отличающее ее от оперы *seria*, но на этом пока остановились. В статье тема ограничивается анализом корней, из которых произрастают разные драматические типы и важнейшие сюжетные мотивы, широко представленные в либреттистике буффонной оперы.

Традиция итальянской комической оперы длилась более полутора веков, имела различные стадии и реализовалась в разных локальных и сценических формах. Разнообразные сюжетно-драматические типы представлены в ней тоже неравномерно. Анализ показывает, что влияния комедии дель арте и испанской комедии «плаща и шпаги», отмечаемые довольно часто, скорее переоцениваются. Напротив, весьма устойчивыми были линии, ведущие от древней латинской комедии, к образцам которой авторы обращались и прямо, и в русле давней, известной еще со времен Возрождения *commedia erudita*. Столь же значимой можно считать и линию мольеровской «комедии характера»: ее импульсы воздействовали на итальянских либреттистов по-разному, но всегда плодотворно. Довольно устойчивые признаки, хотя и менее широко распространенные, восходят к пасторали позднего Возрождения, к отдельным мотивам барочной оперы XVII века. Редко представленные карнавальные мотивы также занимали особое место. Большинство сюжетных мотивов и драматических традиций синтезируется в либреттистике Гольдони, творчество которого обозначило пору расцвета итальянской буффонной оперы.

Ключевые слова: итальянская комическая опера XVIII века, поэтика, либретто, *commedia erudita*, комедия «плаща и шпаги», комедия характера, пастораль.

Abstract. While Italian 18th century comic opera has long been a subject of musical history, a systematic review of its poetics has not yet to be undertaken. Researchers have noted the heterogeneity of its origins, distinguishing opera *buffa* from opera *seria*, but have not explored this statement further. The topic of this article is limited to the consideration of the roots underlying the various dramatic forms and the most important motifs of plots, as widely represented in the librettistic of opera *buffa*.

The tradition of Italian comic opera lasted more than a century and a half with different phases manifested in a variety of scenic and local forms. In these traditions a variety of narrative constructions and dramatical types were also diversely represented. In my analysis it is shown that the role of *commedia dell'arte* as well as Spanish *comedia*

de capa y espada, often noted as very influential, is in fact rather exaggerated. On the contrary, the lines leading to ancient Latin comedy were very strong, as exemplified by their use made by librettists both directly or indirectly, within the framework of the *commedia erudita* tradition, well known in Italia since the Renaissance. No less significant was the direction towards to Moliere's comedy of manners; its impulses affected Italian librettists in different ways, but always fruitfully. Although less widespread, certain stable features date back to the late Renaissance pastoral, as well as to motifs of the 17th century baroque opera. Carnival motifs also occupied a special place, although they were rarely represented. Most of the plot motifs and dramatic traditions are synthesized in Goldoni, whose work marked the heyday of the Italian opera *buffa*.

Keywords: Italian 18th-century comic opera, poetics, libretto, *commedia erudita*, *comedia de capa y espada*, comedy of manners, pastoral comedy.

Итальянская комическая опера XVIII века — одна из ярчайших страниц истории западноевропейской музыки, мощная традиция, охватывавшей период около полутора веков (от первых опытов Якопо Мелани в конце 1650-х годов до ставших признанной классикой опер *buffa* Джоаккино Россини)¹. Конечно, итальянская комическая опера уже давно находится в поле зрения музыковедов, и по ее поводу высказаны ценные замечания, мимо которых сложно пройти. К примеру, в недавней обзорно-исторической работе Глории Стаффьери отмечается, что, в сопоставлении с серьезной оперой, комическая имеет одно принципиальное отличие: если поэтика либретто для оперы *seria* неизбежно восходит главным образом к одному основополагающему источнику — знаменитому труду Аристотеля о законах построения трагедии. Но, как известно, о комедии в истории не сохранилось столь же авторитетного труда. Поэтому, как констатирует Стаффьери, итальянская комическая опера в своих истоках не гомогенна, как опера *seria*, но гетерогенна [12, 227]. Отталкиваясь от этого тезиса, мне кажется важным очертить круг образцов и традиций, на который опиралась и из которого произрастала итальянская буффонная опера.

Систематизация поэтики итальянской комической либреттистики — задача не из простых². Карло Гольдони в своих Мемуарах, созданных к концу карьеры, писал: «Каковы законы комической оперы? Каковы ее правила? Думаю, что она их не имеет...». Но тут же, спустя несколько строк, о своих либретто: «По своему содержанию и стилю эти пьесы вовсе не заслуживают презрения», т.е. в них есть какие-то достоинства, пусть их и нельзя назвать «хорошо написанными драмами» [3, 502–503]. Возникает вопрос: можно ли в комических либретто Гольдони и, более широко, всей итальянской буффонной

¹ В такой оценке единодушны представители разных научных школ и традиций — немецкой, английской, российской, итальянской [2; 6; 7; 10].

² При анализе поэтики комической оперы в контексте театральной традиции ученый неизбежно сталкивается с тем, что обнаружит общие аналогии просто, но детально аргументировать причинно-следственные связи — сложно. По отношению к итальянской музыкальной комедии XVII века и комедии дель арте — см. об этом: [13, 165].

традиции выявить какие-либо законы или их не существует, и всякое либретто писалось *ad libitum*? Позиция Гольдони очень важна, так как с его именем во многом связана стабилизация жанра оперы *buffa* [7; 5]. Для ответа на этот вопрос обратимся к анализу одного либретто — «Чертовка» (*La diavolessa*) Гольдони (1755 г., Венеция, театра Сан Самуэле, музыка Бальдассаре Галуппи³. В общих чертах, ее сюжет таков.

Юноша похитил девушку из дома и скрывается с ней в гостинице в Неаполе. Он хочет на ней жениться, но опасается лишиться наследства своего престарелого отца. Денег нет, и молодым берется помочь находчивый слуга Фалько. Он знает местного богатого чудака Поппоне, помешанного на поисках клада. Стоит прикинуться опытными кладоискателями с Востока, и деньги польются рекой. После небольшой череды недоразумений Фалько устраивает магический сеанс добычи клада в подвале у Поппоне, и переодетые чертями юноша с девушкой обманом выманивают у богача золотые и серебряные монеты. Поппоне в отчаянии: злые духи лишили его денег, а клада он так и не нашел. Но его решительная служанка, грозит вывести обманщиков на чистую воду. Деньги придется вернуть, но это не беда: юноша получает известие о смерти отца и наследстве, и теперь молодые могут беспрепятственно жениться.

Уже в этом схематичном и сокращенном изложении видятся несколько ключевых мотивов, имеющих длительную предысторию. Прежде всего, это стремление молодых к женитьбе, отсутствие необходимых денег и хитрый слуга, берущийся все устроить путем обмана некоего условного «старика». Фактически, тут воспроизведена схема, в которой легко угадываются контуры типичного «метасюжета» древней латинской комедии-паллиаты. Сам «метасюжет» описан, в частности, в книге ведущего отечественного исследователя европейской комедии Михаила Леонидовича Андреева [1, 25–30]. В либреттистике Гольдони он в самых разнообразных вариациях встречается довольно часто: в «Лунном мире» молодой человек хочет жениться на девушке и наталкивается на сопротивление ее отца, но предприимчивый сосед улаживает дело при помощи мистификации, используя неодолимое любопытство старика к астрономии; в «Аптекаре», где сходную коллизию удается решить, прикинувшись турками и суля своевольному отцу процветающую коммерцию в Стамбуле. Такие сюжеты сквозной нитью проходят через всю историю итальянской комической оперы, начиная от самой ранней — «Танча, или Подеста из местечка Колоньоле» (1657), где пару соединяет хитрый слуга Брускино, и заканчивая бессмертным «Севильским цирюльником» Россини (либр. на основе комедии П. Бомарше).

В «Чертовке» Гольдони есть и побочная интрига. В нее вовлечена супружеская пара графа и графини Настри, проживающая в той же гостинице. Возникает путаница, поскольку Поппоне считает графской четой юношу и

³ Давно признано, что Галуппи был лучшим «соавтором» Гольдони. Однако их сотрудничество имело совершенно другой характер, чем совместная работа в XIX–XX веках или в наше время. Эта проблема рассмотрена в статье Кордулы Кнаус [9]

девушку, прибывших чуть раньше, а настоящих супругов Настри принимает как раз за кладоискателей. Черета неурядиц, вызванных этой ошибкой, живо напоминает другой весьма распространенный сюжетный тип древней паллиаты, запечатленный в знаменитой комедии «Менехмы» Плавта, где двух героев-близнецов путают друг с другом. Ошибочная идентификация как базовый мотив, порождающий комическую путаницу, способен сильно оживить действие. Гольдони, правда, предпочитает более пристально вникать в особенности своих персонажей, поэтому скорее чужается сценической кутермы. Однако в целом в итальянской буффонной традиции похожие приемы представлены довольно широко. К примеру, в первой опере А. Скарлатти «Недоразумения из-за сходства» (1679, либр. Д.Ф. Контини) целый ряд препятствий в любовных взаимоотношениях двух пар возникает как раз из-за братьев-близнецов, ничего не знавших друг о друге и выяснивших свое родство только в финале. Ошибочная идентификация часто присутствует в неаполитанской *commedia musicale* 1730–40-х гг., где она в основном реализуется с помощью приема инкогнито. В опере Дж.Б. Перголези «Влюбленный брат» (1732, либр. Дж.А. Федерико) главный персонаж — найденыш, воспитанный в чужом доме, а затем волею судьбы оказавшийся среди родных. Ни сам он, ни родственники не догадываются о его происхождении, из-за чего возникает горячий клубок из влюбленности и соперничества, обостренный опасностями инцеста [11]. В других либретто герои иногда намеренно маскируют свою личность. При этом, если герой утаивает благородное происхождение, ему угрожает опасность мезальянса, а если, переодевшись, скрывает пол, то даже сексуального скандала. В опере Г. Латиллы «Мнимая камеристка» (1737, либр. Дж.А. Федерико), к примеру, герой нанимается в дом к возлюбленной под видом служанки и становится объектом любовных домогательств со стороны нескольких мужчин, в том числе и отца невесты. Словом, испытанный со времен античности прием *quiproquo* (букв. «кто-то вместо кого-то»), обеспечивающий целый ворох препятствий или коллизий из-за путаницы, прочно укоренился в комической либреттистике XVII–XVIII веков.

Ряд ключевых мотивов в «Чертовке» Гольдони связан с образом Поппоне. В его лице мы имеем своеобразную «цитату», прямое указывание на знаменитую комедию Плавта «Кубышка», которую считают одним из ранних образцов «комедии характера», поскольку основные препятствия в довольно стандартной любовной интриге возникают здесь не из-за обычного нежелания старика-отца выдать замуж дочь, а из-за его крайней подозрительности и едва ли не помешательства на почве случайно найденного клада. Поппоне в либретто Гольдони клад еще не нашел, он лишь грезит о нем, но именно эта деталь характера позволяет замкнуть на нем все действие. «Кубышка» Плавта оказала сильное влияние на европейскую комедиографию, в особенности на ту ее линию, что ведет к «высоким», классицистическим комедиям Мольера [4, 129].

Гольдони, с пиететом относившийся к Мольеру, воспользовался опытом обоих предшественников. «Чертовка» дает повод завести речь о линии «комедии характеров» в буффонной опере. Господствующая точка зрения, однако, до сих пор такова, что об «опере характеров» начинают говорить лишь в связи с моцартовской «Свадьбой Фигаро», созданной позднее, в 1780-е годы. Это не вполне верно и хронологическое, и по сути. Влияние Мольера на итальянскую музыкальную комедию заметно с начала XVIII века. Уже в североитальянских интермеццо 1710-20-х гг. часто воспроизводились — разумеется, с вынужденными модификациями — его герои с их ярко очерченными индивидуальными чертами — тот же Скупой (Гарпагон), Мнимый больной, Господин де Пурсоньяк или Дворянин-ремесленник Ванезио (господин Журден). Неаполитанец Дж.А. Федерико — автор текста бессмертной «Служанки-госпожи» и многих полноформатных либретто, созданных в 1730-40-е гг. для опер Перголеси и других композиторов-южан, — всегда тщательно выверял мотивы поступков у своих персонажей, наделял их живым разнообразием, движением эмоций, идя в этом по пути французского классика. Известно, что и Гольдони с середины 1730-х гг. начал постепенно вытеснять в комедиях импровизацию записанным текстом, маску — мимикой живого лица, ситуативный комизм — действиями персонажей, основанными на их интересах, эмоциях или особенностях характера, т.е. последовательно двигался к комедии характеров. Он с интересом экспериментировал в этом направлении уже в ранних комических либретто («Графинюшка», 1742), и в первых зрелых операх *buffa* («Аркадия на Бренте» и «Нерадивый» — обе 1749). Впрочем, крайне реалистичный «Нерадивый» имел у публики довольно холодный прием, и Гольдони быстро понял, что сценический «реализм» не вполне соответствует природе музыкальных комедии и далеко не исчерпывает ее возможности. Поэтому он отказался от реформаторских амбиций, но все же «характерологическая» линия прочерчена в его либреттистике довольно отчетливо. Разумеется, в образе Поппоне из «Чертовки» она соседствует с более традиционными мотивами. Самым весомым ее проявлением у Гольдони стоит считать «Деревенского философа», где зажиточный крестьянин Нардо, имея выбор между состоятельной невестой-горожанкой из довольно уважаемых кругов и ее миловидной и деятельной служанкой, предпочитает вторую как ровню себе. И этот выбор предопределяют не конвенции, статус или какие-либо сценические положения или события, но неожиданная склонность главного героя все взвешивать и обдумывать, его нетипичное для крестьянина и потому *индивидуально-характерное* пристрастие к философствованию.

Движение к «характерности» можно считать вторым основополагающим истоком сюжетных конструкций в итальянской буффонной либреттистике. Помимо этого, в «Чертовке» просматривается опора на другие традиции. К примеру, та, что связана со служанкой Поппоне, вставшей на защиту своего хозяина. Поппоне обещал на ней жениться, как только обнаружится клад, потом в

их отношения вкрадывается ревность, но служанка смело вступает за Поппоне, и в финале анонсируются их свадьба. Налицо знакомый по многим комическим интермеццо мотив «служанки-госпожи». Сам мотив, как и заключенное в нем содержание — стремление к социальному возвышению, смене статуса — тоже имеет довольно давнюю историю. Его можно встретить в испанской комедии «золотого века» (XVI–XVII столетий), о нем грезит Мальволио в шекспировской «Двенадцатой ночи» и из-за него попадает вприсак господин Журден в мольтеровском «Мещанине во дворянстве». В мире оперы едва ли не впервые он звучит в речах Арнальты, служанки Поппеи из оперы К. Монтеверди (1642). В комических интермеццо он целиком растворяется в третьесословной среде и широко тиражируется, в полноформатных же буффонных операх, напротив, встречается сравнительно редко. В популярной «Чеккине, или Доброй дочке» Н. Пиччинни на либретто Гольдони (1760) этот мотив в судьбе главной героини трактуется в духе «слезной комедии», еще одного, теперь уже совершенно новомодного направления, оказавшего влияние на Гольдони, а через него и на сентименталистскую разновидность оперы *buffa*.

В «Чертовке» имеется еще одна сцена, своими корнями уходящая в далекое прошлое. Речь о поиске клада с помощью мистических посредников из преисподней. Самым первым фантастическим эпизодом заклинания духов в опере была знаменитая сцена Медеи из «Ясона» Ф. Кавалли (1649), после которой подобные эпизоды стали плодиться во множестве постановок — как «серьезных», так и комических опер. Так, в «Подеста из местечка Колоньоле», опере, возникшей лишь через 8 лет после «Ясона», имеется похожая сцена, решенная в пародийном ключе. «Сцены заклинаний» благополучно перекочевали и в XVIII столетие, равно как и пародии — и на броские сценические эффекты, и в целом на патетику и фантастику «серьезной оперы». Такие пародии создавались столь часто, что их рассматривают в качестве специальной жанровой разновидностью комической оперы [8]. Так что и здесь в либретто Гольдони перед нами — фрагмент, представляющий вполне самостоятельную и длительную традицию.

Итак, на примере «Чертовки» хорошо видно, сколь много разнообразных корней переплелось в ней и оказало воздействие на ее сюжет. При этом она далеко не исчерпывает всего того многообразия, что в целом представлено в оперной либреттистике. К примеру, здесь вовсе отсутствует пасторальная комическая линия с ее особыми мотивами и топосами. В других операх, однако, довольно часто действие развивается на фоне идиллического сельского или природного окружения, и разного рода селяне и крестьяне выступают в качестве персонажей. Опера «Подеста из местечка Колоньоле» (вновь упомянем ее) носила колоритное жанровое обозначение *commedia civile rusticale*, т.е. *городская и сельская*, специально подчеркивая этот момент. Позднее, и в особенности в либретто Гольдони, сельский колорит и сельские нравы ста-

нут частым антуражем. В деревне у моря происходит действие его «Рыбачек» (поставлена в 1752 с муз. Ф. Бертони), на отдаленном хуторе — «Сельского философа», на сельской ярмарке — «Рынка в Мальмантиле» (1758, муз. Д. Фискетти). И даже в знаменитой «Чеккине, или Доброй дочке» события разворачиваются в далеком поместье в окружении сел. Конечно, пастораль нельзя однозначно отнести к сфере комедии, ее положение, скорее, срединное, и влияние она оказывала не только на комическую, но и на серьезную оперу (см., к примеру, либретто опер «Король-пастух» или «Олимпиады» Метастазии). Но в буффонной опере в неприкосновенности сохранится одно из основополагающих свойств пасторали: сельский быт и сельские герои, даже отдаляясь от благословенных полумифических аркадских пастухов и приобретая вполне живые черты обычных крестьян XVIII столетия, сохраняют некоторый оттенок природной свободы и естественности.

Совершенно оригинален еще один, особый сюжетный и композиционный пласт, имеющий явно выраженный карнавальный генезис. Ряд комических либретто Гольдони (1749–1753 гг.), составляющих отдельную группу, отличает наличие в сюжете карнавальной аллегии. Обычно столь свойственный Гольдони реализм, или, говоря осторожнее, натуроподобие в изображении персонажей, здесь уступает место различным олицетворениям. В сюжетах в основном разрабатываются мотивы нравоучительных притч или народных пословиц, часто гротескно перевернутые, что выдает их карнавальную природу. Такова, к примеру, комическая опера «Страна Куккания» (1750, муз. Галуппи). Действие в ней происходит в мифической стране лентяев, где текут «молочные реки среди кисельных берегов», а всем обитателям строго настрого запрещено трудиться. В опере «Архифанфан — король глупцов» события разворачиваются в столь же фантастическом городе, представляющем скопище разных моральных пороков. Корни этого редкого для новоевропейской комедии типа восходят к ранней аттической комедии времен Аристофана. Эта связь особенно заметна на примере оперы «Мир навыворот, или Под властью женщин» (1750, муз. Галуппи), где изображен остров-государство, управляемый воинственными и честолюбивыми женщинами, мужчины же находятся у них в услужении. Сюжет, построенный на фантастической ситуации и мысленных допущениях, дает повод к обсуждению политических и этических идей и весьма близко смыкается с принципами аристофановской комедии (к примеру, «Женщины в народном собрании»). Впрочем, пласт карнавализованных комедий все же довольно узок, сконцентрирован у Гольдони в основном в раннем периоде и в дальнейшем мало развивался.

Предпринятый разбор, конечно, схематичен и краток. Но его целью было стремление очертить хотя бы первоначальные контуры той сложной и многокомпонентной картины, которую представляет собой поэтика итальянской комической оперы в отношении к своим истокам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев М.Л. Классическая европейская комедия. Структуры и формы. М.: Издательский центр РГГУ, 2011.
2. Луцкер П.В. Итальянская комическая опера и ее место в западноевропейской театральной традиции // *Старинная музыка*. 2015. № 4. С. 1–8.
3. Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра; пер. с ит. и примеч. С. Мокульского // Гольдони К. Сочинения: в 4-х т. М.: Терра, 1997. Т. 3: Мемуары.
4. Ярхо В.Н. Античная драма. Технология мастерства. М.: Высшая школа, 1990.
5. Bossa R. Goldoni e l'opera buffa // *Il contributo italiano alla storia del pensiero: Musica*, ed. by S. Cappelletto. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2018. P. 279–288.
6. Brandendurg D. Die komische italienische Oper // *Die Oper in 18. Jahrhundert*, hrsg. von H. Schneider und R. Wiesend. Geschichte der Oper in 4 Bänden. Laaber: Laaber-Verlag, 2006. S. 99–160.
7. Emery T. Goldoni as Librettist: Theatrical Reform and the drammi giocosi per musica. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1991.
8. Hager M. Die Opernprobe als Theateraufführung im Wien des 18. Jahrhunderts // *Oper als Text. Romantische Beiträge zur Libretto Forschung*. Hrsg. von A. Gier. Heidelberg: Universitätsverlag, 1986. S. 101–124.
9. Knaus K. Narrative über Dichtung und Musik: Produktionsprozess und Aufführung der frühen Opera buffa // *TheMA: Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts*. 2016. V/1-2. URL: <http://www.thema-journal.eu/> (accessed 12.10.2019)
10. Leopold S. Opera buffa // *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von C. Dahlhaus. Laaber: Laaber-Verlag, 1985. S. 158–160.
11. Mellace R. «Io v'era frate». Sorelle e fratelli innamorati tra Pergolesi e Hasse // *Studi Pergolesiani*. Pergolesi Studies 9. 2015. P. 197–210.
12. Staffieri G. L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590–1790). Roma: Carocci editore, 2014.
13. Wilbourn E. Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell'Arte. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2016.

REFERENCES

1. Andreyev M.L. *Klassicheskaya evropeyskaya komediya. Struktury i formy*. [Classical European comedy. Structures and Shapes]. Moscow: Izdatelskiy tsentr RGGU, 2011. (In Russian).
2. Lutsker P.V. Italienskaya komicheskaya opera i ee mesto v zapadnoevropeyskoy teatralnoy traditsii [Italian comic opera and its place in the West European theater tradition]. In: *Starinnaya muzyka* [Early music], 2015, no. 4, pp. 1–8. (In Russian).
3. Memuary Karlo Goldoni, soderzhashchiye istoriyu ego zhizni i ego teatra [Memoirs of Carlo Goldoni, Containing the History of His Life and His Theater]. Per. s it. i primech. S. Mokul'skogo. In: *Goldoni. K. Sochineniya: v 4-kh tomah*. T. 3: Memuary. Moscow: Terra, 1997. (In Russian).
4. Yarkho V.N. *Antichnaya drama. Tekhnologiya masterstva* [Antique drama. Technology craftsmanship]. Moscow: Vysshaya shkola, 1990. (In Russian).
5. Bossa R. Goldoni e l'opera buffa. In: *Il contributo italiano alla storia del pensiero: Musica*, ed. by S. Cappelletto. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, pp. 279–288.
6. Brandendurg D. Die komische italienische Oper. In: *Die Oper in 18. Jahrhundert*, hrsg. von H. Schneider und R. Wiesend. Geschichte der Oper in 4 Bänden. Laaber: Laaber-Verlag, 2006, S. 99–160.

7. Emery T. *Goldoni as Librettist: Theatrical Reform and the Drammi giocosi per musica*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1991.
8. Hager M. Die Opernprobe als Theateraufführung im Wien des 18. Jarhunderts. In: *Oper als Text. Romantische Beiträge zur Libretto Forschung*, hrsg. von A. Gier. Heidelberg: Universitätsverlag, 1986, S. 101–124.
9. Knaus K. Narrative über Dichtung und Musik: Produktionsprozess und Aufführung der frühen Opera buffa. In: *TheMA: Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts*, 2016, V/1–2. Available at: <http://www.thema-journal.eu/> (accessed 12.10.2019)
10. Leopold S. Opera buffa. In: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von C. Dahlhaus. Laaber: Laaber-Verlag, 1985, S. 158–160.
11. Mellace R. «Io v'era frate». Sorelle e fratelli innamorati tra Pergolesi e Hasse. In: *Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies* 9, 2015, pp. 197–210. (In Italian).
12. Staffieri G. *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590–1790)*. Roma: Carocci editore, 2014. (In Italian).
13. Wilbourn E. *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell'Arte*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2016.

Луцкер Павел Валерьевич

доктор искусствоведения, доцент, кафедра музыкальной журналистики, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Pavel V. Lutsker

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Associated Professor, Music Journalism Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

lspriv@mail.ru

**ОПЕРНЫЙ(-ЫЕ) ПЕРЕВОД(Ы):
ДОКУМЕНТИРУЯ КОНФЛИКТЫ «МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР»**

**OPERA TRANSLATION(S)
DOCUMENTING CONFLICTS OF 'MUSICAL CULTURES'**

Аннотация. В последние 20 лет проблеме перевода либретто в науке об опере уделяется все большее внимание: теоретические дискуссии и тематические исследования показали актуальность переводов для понимания рецепции оперных произведений в различных географических и культурных условиях. Несмотря на растущую исследовательскую литературу как в музыковедении, так и в области переводов, архивным источникам, документирующим переводческие процессы, уделяется мало внимания. Предпочтение отдается изучению опубликованных текстов или их сценических версий.

Архивные изыскания помогают выявить, как изменялись переводы в процессе подготовки к публикации. Кроме того, такие записи часто фиксируют конфликты, возникающие между различными участниками проектов, например, между переводчиком и заказчиком перевода, между переводчиком и научным куратором издания или между переводчиком и издательскими компаниями, обладающими правами на перевод опер. В итоге можно реконструировать сложный путь переговоров, происходивших до публикации перевода или его использования на сцене.

В статье обсуждаются эти методологические вопросы, представлены неопубликованные документы и проекты переводов 1960-х годов, найденные в архивах и в наследии авторитетных переводчиков, таких как Вальтер Фельзенштейн и Ганс Сваровски. Первый случай – это конфликт между Фельзенштейном и издательством «Рикорди», когда Фельзенштейн отстаивал интересы своего театра (Komische Oper, Berlin) и свои театральные замыслы, издательство – интересы своих работников и память о своих авторах. Материалы из архива Сваровски показывают противоречивые отношения между ним и музыковедом Людвигом Финшером в процессе редактирования «Орфея и Эвридики» Глюка для издательства “Bärenreiter”. В этом случае сталкиваются научная (музыковедческая) точка зрения и исполнительская перспектива (Сваровски был также опытным дирижером).

Ключевые слова: либретто, перевод, В. Фельзенштейн, Г. Сваровски, издательство Рикорди, Л. Финшер, издательство Bärenreiter

Abstract. In the last 20 years, the issue of libretto translation gained increasing attention in Opera Studies: theoretical discussions and case studies showed the relevance of translation(s) for understanding the reception of operatic works in different geographical and cultural settings. In spite of a growing secondary literature

in both musicology and translation studies, little attention was given to archival sources documenting translational processes, favouring instead published texts or texts performed on stage.

Archive research could reveal the way translations were modified in the process of setting a work for stage or for a publication. Furthermore archival records often document conflicts arising between different actors in translation projects, for example between the translator and the purchaser of a translation, between the translator and the scientific curator of an edition, or between translator and publishing companies holding the rights of the translated operas. To summarize, it is possible to reconstruct the intricate negotiations occurring before the publishing of a translation or the use of a translation on stage. Often those negotiations are interpretable as conflicts between agents of different 'musical cultures', conflicts guided by pragmatic and methodical considerations, and/or by different ideas of aesthetics of opera.

My article will discuss these methodological considerations, and present and examine examples of these conflicts through introducing unpublished documents and translation drafts from the 1960s found in archives and in the legacies of influential translators like Walter Felsenstein and Hans Swarowsky. The first case is a conflict between Felsenstein and the publishing company Ricordi, one defending his institution (Komische Oper Berlin) and his theatrical visions, the other the interests of its workers and the cultural memory of its authors. Swarowsky's archival records show conflicting relations between him and musicologist Ludwig Finscher in the process of editing Gluck's *Orfeo ed Euridice* for Bärenreiter. In the Swarowsky case, the scientific (musicological) point of view and the performance perspective (Swarowsky was even an experienced opera conductor) clash¹.

Keywords: libretto, translation, W. Felsenstein, H. Swarowsky, publishing company Ricordi, L. Finscher, publishing company Bärenreiter

In the last 25 years, issues of libretto translation gained increasing attention in Musicology and Translation studies: theoretical discussions and case studies showed the relevance of translation(s) for understanding the reception of operatic works in different geographical and cultural settings [see 1; 7; 8; 9; 10; 12; 14; 18; 20]. But in spite of a growing secondary literature, little attention was given to archival sources documenting translational processes, favouring instead the analysis of published texts or finalized texts performed on stage.

Opera has been translated since its beginnings, and mostly its translation meant the only possibility of success in different cultural contexts. For sure, translation primarily affects the textual layer of operas, but it would be misleading to think translation is only happening on that level: Translators have to consider the

¹ This text is not conceived as a finalised article, since I am still researching and collecting sources on some of the topics treated therein, but as an expanded version of the paper I read at the international conference *Опера в музыкальном театре: история и современность / Opera in Musical Theatre: History and Present Time* in Moscow (Gnessin Russian Academy of Music, 11.–15. November 2019). For a detailed examination and contextualisation of Hans Swarowsky's sources mentioned here, see my 2019 published monograph *Interpretation zwischen Praxis und Ästhetik: Hans Swarowsky als Übersetzer von Opernlibretti*. I am working at the moment on a longer article on Walter Felsenstein's translations presented in this text. All translations of the quotes are mine.

musical and scenic parts of an opera as well, they have to find translative solutions fitting with the ideological landscapes of the receiving cultures, with the physical possibilities of the human voice, with the requirements of the purchasers, and last but not least, with the working situation of the translator him/herself. It would for example be fallacious to analyse and/or criticise a translation not considering that the libretto could have been translated in the context of a production under time pressure and therefore reusing parts of existing translations (a process which is very frequent by the way). Dealing with a translation (same if analysing or producing) one should set focal points: A translation made for the stage and one made for a publication as part of a scientific edition are necessarily forced to exclude or disregard certain components. Like everybody acting in the production and reproduction of opera, even translators try to pursue own interests in their working process: They seek for visibility, they pursue economical and/or aesthetical interests. But it would be also misleading to think an opera translation clearly and directly mirroring only the intentions of the translators. Opera is a genre constituted by the coexistence of different medial layers, therefore lots of individuals are involved in its realisation. The same could be partly said for opera translations: in translation processes different agents are involved, at the end they are in a way or another responsible for the finished translation product [19, 478–481, see also 13]. These different participations are not always visible in the finished translation of an opera, usually published either as part of a vocal/piano score reduction or as a printed libretto in translation under one name. One needs to go back to archival sources. Archive research could reveal the way translations were modified in the process of setting a work for stage or for a publication. Furthermore archival records often document conflicts arising between different agents in translation projects, for example between the translator and the purchaser of a translation, between the translator and the scientific curator of an edition, or between translators and publishing companies holding the rights of the translated operas. To summarize: it is sometimes possible to reconstruct the intricate ‘negotiations’ occurring before the publishing of a translation or the use of a translation on stage. Often these negotiations are interpretable as conflicts between agents of different ‘musical cultures’, conflicts determined by pragmatic matters, and/or by different ideas of aesthetics of the genre opera. Umberto Eco subsumed various concepts of Translation studies under the term “negoziazione” (negotiation) [4, 17]. He also referred to translators as “negotiators”, namely as negotiators between the real and the virtual, meaning the different real and abstract parties involved in translation processes (authorships, source text and target text, cultures of source text and target text, readership and publishing industry, etc.) [4, 18]. The meanings that a translation should carry are negotiated, not once and for all, but time and time again [4, 191].

Unfortunately we don’t have at our scientific disposal archival sources concerning the dimension of translation related to every period of opera history.

Most of them document translations made in the second part of the 20th century. I would like to present here examples taken from two case studies based on archive researches showing the importance of negotiation processes happening in the background of a published translation. One case study refers to a conflict between the stage director Walter Felsenstein and the publishing company Ricordi, the first defending his institution (Komische Oper Berlin) and his theatrical aesthetical premises in confrontations tied to translation issues, the second the interests of its workers and the cultural memory of its authors. The archival documents I make mention to are conserved in the archive of the Akademie der Künste in Berlin in the Felsenstein Legacy. As a further case study I will present documents from the archive of the publisher Bärenreiter in Kassel showing among others the sometimes conflicting relations between the translator Hans Swarowsky and the musicologist Ludwig Finscher in the process of editing «Orfeo ed Euridice» for Christoph Willibald Gluck's Complete Works².

1. The stage director Walter Felsenstein (1901–1975) translated different operas from French and Italian to German for the productions hosted by the Komische Oper Berlin, the institution he founded in 1947 and led until his death. Controversies between translators and publishers mostly occurred when the latter were still holding the copyright of an opera. This was for example the case with Giuseppe Verdi's «Otello», which Felsenstein started to translate in 1959 and which was at that time still under complete copyright protection of the publisher Ricordi. A comprehensive convolute of archival documents records the polemics between Felsenstein and Ricordi concerning the translation process of the mentioned opera [Berlin, Akademie der Künste, Walter-Felsenstein-Archiv, 4737]: After submitting his translation for supervision to the publisher, Felsenstein received a piano score with several suggestions for changes of his text. He calls it a “text composite” (“Text-Kompositum”), because the translation solutions came from different authors, namely from Georg Winkler and Joachim Popelka, two of the translators of the Ricordi publishing house. Not seeing any necessity for the biggest part of those changes (“I stand before what Mr. Popelka and Mr. Winkler have done, perplexed and bewildered”/“Ich stehe vor dem, was die Herren Popelka und Winkler gemacht haben, ratlos und fassungslos”). Felsenstein had only one explanation for them,

² Christoph Willibald Gluck: *Orfeo ed Euridice. Orpheus und Eurydike* (Wiener Fassung von 1762). Azione teatrale per musica in drei Akten von Raniero de' Calzabigi. Deutsche Übertragung von Hans Swarowsky. Klavierauszug von Heinz Moehn. Kassel: Bärenreiter, 1962; Christoph Willibald Gluck: *Orphée et Euridice. Orpheus und Eurydike* (Pariser Fassung von 1774). Tragédie opéra (drame héroïque) in drei Akten von Pierre-Louis Moline (nach Raniero de' Calzabigi) (= Werke Abt. 1 Bd. 6). Partitur. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Deutsche Übertragung von Hans Swarowsky. Kassel: Bärenreiter, 1967; Christoph Willibald Gluck: *Orphée et Euridice. Orpheus und Eurydike* (Pariser Fassung von 1774). Tragédie opéra (drame héroïque) in drei Akten von Pierre-Louis Moline (nach Raniero de' Calzabigi) (= Ergänzung zu: Werke Abt. 1 Bd. 6). Klavierauszug von Jürgen Sommer. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Deutsche Übertragung von Hans Swarowsky. Kassel: Bärenreiter, 1968.

namely “that on their part [meant are the two translators] – for an obligation with their publishing house or for other reasons unknown to me – the necessity existed to be involved in the work by fifty percent” (“dass ihrerseits – aus einem Verpflichtungsverhältnis mit Ihrem Verlag oder aus anderen mir unbekannten Gründen – die Notwendigkeit bestand, mit fünfzig Prozent an der Arbeit beteiligt zu sein”). As a consequence of Ricordi’s reaction to his work he forwarded his translation and the suggested changes to a third person not mentioned by name for an expert report, probably somebody from Felsenstein’s entourage, who stated most of the changement proposals being unmotivated.

Ricordi had a clearly stated aversion to the fact that theatres made their own (linguistic) versions of the operas, and tried to propose solutions from its own team of translators. Probably it was mainly a matter of securing economic profits for the in-house team, the intention to provide them – and indirectly themselves – with royalties. But on the other hand, Ricordi exercised a ‘protective’ function, seeing themselves as guardian of a particular interpretive and performing tradition of the operas, a tradition which included among others also the translations. From the point of view of the royalties it becomes understandable why Ricordi (but also other publishers) accepted in the most cases new translations after all the discussions and quarrels: A ban on the performance would certainly not have been in the interest of the publisher, not only because of the negative publicity associated with it. A refusal would also have meant a waiver of performance royalties [see also 11, 13–14].

Why could we interpretate these archival records as documents of conflicts of musical cultures? After the peer report, Felsenstein wrote again to Ricordi: “It is a complete misjudgement of our situation and our artistic intentions if you propose that the translation produced for my staging should be changed by others at will. After the performance at the Komische Oper, I am unconditionally prepared to do this, but not for the performance at the Komische Oper. I will gladly hand over the translation to the publisher after its completion. It may decide whether a performance permit is limited to the Komische Oper alone or whether it is performed on other stages in the same or a different version.” (“Es ist eine völlige Verkennung unserer Situation und unserer künstlerischen Absichten, wenn Sie mir vorschlagen, die für meine Inszenierung hergestellte Übersetzung von anderen beliebig verändern zu lassen. Dazu bin ich nach der Aufführung der Komischen Oper vorbehaltlos bereit, aber nicht für die Aufführung an der Komischen Oper. Ich übergebe die Übersetzung nach ihrer Fertigstellung gerne dem Verlag. Er mag darüber entscheiden, ob eine Aufführungs-Genehmigung auf die Oper allein beschränkt bleibt oder in derselben oder auch veränderten Fassung an anderen Bühnen zur Aufführung gelangt.”)

In this letter, Felsenstein openly communicated to the publisher the need of using his translation for his staging, and that after the staging the publisher could do with the translation whatever he wanted to. Felsenstein translated mainly as

director and stage director of his house. According to his self-image, he searched for the “theatricalization of opera” [2, 1], giving to drama the primacy in the medial hierarchy of the genre opera. Felsenstein strived for a scenic realism in which the voices and the orchestra often recede behind the idea of an art of directing driven to perfection. This aesthetical view led to the conflicts with the publisher. A letter to Felsenstein from the publishing house in 1961 makes it evident again: “As I have already told you, your translation was the object of criticism from various musicians closely associated with opera theatres. There is no need to explain in more detail that the Ricordi publishing house can only offer a new translation to the theatres if it meets all the musical requirements of the singers and not only has the theatrical effect as its primary goal. Your translation was criticized for emphasizing the drama and ignoring musical concerns.” (“Wie ich Ihnen bereits mitteilte, war Ihre Übersetzung Objekt von Kritiken verschiedener mit den Operntheatern engverbundenen Musikern. Es braucht nicht näher erklärt zu werden, daß der Verlag Ricordi eine neue Übersetzung nur dann den Bühnen anbieten kann, wenn diese auch allen musikalischen Anforderungen der Sänger gerecht wird und nicht nur in erster Linie die theatralische Wirkung zum Ziele hat. Man machte Ihrer Übersetzung den Vorwurf, vorwiegend das Schauspiel zu betonen und die musikalischen Belange ausser acht zu lassen.”)

At the end, after several years of back and forth, Felsenstein’s translation was published for Ricordi in 1963³, with one of Ricordi’s translators (Carl Stueber) mentioned as coworker of the translation. Only analysing this publication one would never get all the diatribes mentioned, the different conflicts which occurred between the different agents of the translation process and between the agents of different cultures of interpretation of the genre opera.

2. Beside his activity as orchestral conductor, Hans Swarowsky (1899–1975) worked as a freelance translator for the publishers Bärenreiter and Ricordi. Few materials concerning his working relations with the Italian publisher are preserved in Swarowsky’s legacy (Hans Swarowsky Nachlass, Central Library of the *University of Music and Performing Arts, Vienna*); no documents could be found in the *Archivio Storico Ricordi* in Milan. But several sources documenting Swarowsky’s work for the publisher Bärenreiter are stored in the publisher’s archive in Kassel. For instance, the correspondence concerning the translation of Gluck’s «Orfeo ed Eurice» illustrates the way the translator and the editor (in this case the musicologist Ludwig Finscher) interacted. In terms of ‘musical cultures’, the scientific (musicological and philological) point of view and the performance perspective (Swarowsky was an experienced opera conductor as well) clash, practice-oriented musicians certainly having different expectations than philologists. Finscher made continuous requests for changes in the translations due,

³ Giuseppe Verdi: *Othello (Otello)*, Neue deutsche Übertragung von Walter Felsenstein, unter Mitarbeit von Carl Stueber. Ricordi: Milano, 1963.

among other things, to research linked to the preparation of the edition (the collation of the sources resulted in corrections, with the result of a partially modified text given to translate). Swarowsky had a critical approach to academic research, noting a lack of practical relevance on the editorial side. Turning directly to Finscher, Swarowsky expressed the importance of the performance-practical factor in the design of the translation: “I feel strongly from the practical dimension of the music, meaning not only by singing the translation to myself, which you certainly also do, but by having it sung to me hundreds of times.” (“Ich fühle natürlich auch stark von der Musik her im praktischen Sinne, also indem nicht nur ich es mir vorsinge, was Sie sicher auch tun, sondern, indem man es mir schon hundertemale vorgesungen hat”) [letter to Ludwig Fischer dated 01.03.1962]. Beyond that dimension, the correspondence between Swarowsky and Finscher also allows the understanding of different aesthetic interpretations of Gluck’s opera. Even in that case both actors followed different interests, necessarily leading to subtle conflicts. One of these for example concerns the happy end in Gluck’s «Orfeo ed Euridice» [on this problem see 15, 16, 21].

Doing a medial shift: from translation to television broadcasting. In 1968, six years after the mentioned letters and some months after the publication of the Italian and French version of Gluck’s opera in the Bärenreiter Edition, Austrian and German broadcasting produced version for television of the French version of the opera⁴, where Swarowsky also acted as conductor. In the production we see something maybe alienating: the happy end closing of the opera, the resurrection of Euridice, is simply omitted and substituted by the repetition of the opening choir, creating a kind of cyclic form. Actually this is not really a matter of translation, even if the opera was played using Swarowsky’s German translation in the broadcast. No explanation was given about the motives of this dramaturgical intervention, although the broadcast was introduced by a short lecture of the musicologist Gerhard Croll, at that time scientific head of the Gluck Edition.

I could find a possible answer to this interpretive choice in the former mentioned correspondence between Swarowsky and Finscher, where Swarowsky often alluded to the necessity of shaping the dramaturgical form of the opera in the sense of a classic tragedy, omitting the happy end, which he saw as a mere historical convention. In its common form, «Orfeo» is for him a “lachrymose moaning comedy, absolutely meaningless without the catastrophical end of the greek tragedy, without all the vengeance necessary for the fact that somebody is so excessively attached to somebody else.” (“[...] larmoyanten Jammerkomödie, die ohne den Katastrophenschluss des griechischen Mythos ja herzlich sinnlos ist,

⁴ Christoph Willibald Gluck: *Orpheus und Eurydike*. Set up for television by Václav Kašík and Hans Swarowsky. Singers: Waldermar Kmentt, Ingeborg Hallstein, Judith Blegen. Musical direction: Hans Swarowsky. Setdesign: Josef Svoboda. Director: Václav Kašík. Symphony orchestra and choir of the Bavarian Radio. Choir production: Wolfgang Schubert. Prague Studio Ballet. Choreography: Luboš Ogoun. Produced in the Fernsehstudio Munich. Joint production of the Austrian Television (ORF) and the Second German Television (ZDF). First broadcast: 1. November 1968 (ORF and ZDF).

ohne die Rache Aller dafür, dass einer sich so übermässig an Eine hängt.”) [letter to Ludwig Fischer dated 26.01.1962]. Finscher, in contrast, saw the happy end (the turn of Amor to deus ex machina) as dramaturgically consistent, after all, the god had also set all the events in motion [4, 98 and 5, 9]. Even in that case we experience two different cultures of musical interpretation, the scientific versus the performative one, and even here, they are invisible in the textual layers of a publication [or an interpretation], but reconstructable through archival documents.

The positions of Felsenstein and Swarowsky are similar: to give opera justification and duration of existence creating a meaningful and lively musical theatre. In some cases one could speak of “manipulation”, the dramaturgical interventions giving “the appearance of an implementation of the author’s intention on the surface of the text, while behind it [they] actually concealed highly subjective intentions to have an effect” [2, 9, see also 17]. Interestingly neither Felsenstein nor Swarowsky gave any kind of legitimating explanations to the audiences and critics concerning their interpretative choices.

One of the models in Hermann Danuser’s classification of musical interpretation is the “traditional mode of interpretation”. According to Danuser, however, this is also an “actualizing mode”, because it lives from the conviction that “the great works of the musical ‘art of expression’ find their final justification in the subjectivity of the interpreter.” [3, 16–17] One “at least partial detachment from an unconditional fidelity to the text with regard to the notated and unnotated layers of the score” is, in this view of interpretation, the *conditio sine qua non* for “a true fidelity to the musical work of art” [3, 16]. The text of a musical work, as Danuser sums up the essence of the actualising mode of interpretation, requires “a translation into its time in order to be able to convince future listeners” [3, 16]. Dramaturgical interventions and particular translations of the libretto in musical theatre could also be read as examples of this kind of interpretation, and Swarowsky and Felsenstein were clearly representing this type of musical culture. Publishers and scholars act differently, defending different interests and having different aims. In the specific case of the music theatre one becomes aware of different modalities of interpreting the idea of opera as a synthesis, seeing how different emphasis was given to the constitutive medial layers of the genre in performance and interpretive processes. Necessarily, conflicts of different substance and importance have to arise, but in very few cases these conflicts are visible in the published layers of the translation or interpretation of an opera, but only reconstructable through archival sources.

REFERENCES

1. Ackermann J. *Zwischen Vorstadtbühne, Hoftheater und Nationalsingspiel: Die Opéra comique in Wien 1768–1783*, PhD Diss., Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2018.
2. Braunnüller R. *Oper als Drama. Das ‘realistische Musiktheater’ Walter Felsensteins* (= Theatron 37). Tübingen: De Gruyter, 2002.
3. Danuser H. (Ed.) *Musikalische Interpretation* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11). Laaber: Laaber, 1992.

4. Eco U. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.
5. Finscher L. Der verstümmelte Orpheus. Über die Urgestalt und die Bearbeitung von Glucks Orfeo. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1963, 124/1, pp. 7–10.
6. Finscher L. “Che farò senza Euridice? Ein Beitrag zur Gluck-Interpretation”, in: *Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag*. Kassel: Bärenreiter, 1964, p. 96–110.
7. Giannini J. *Interpretation zwischen Praxis und Ästhetik: Hans Swarowsky als Übersetzer von Opernlibretti* (= MUSIKKONTEXT 13). Wien: Hollitzer, 2019.
8. Gorrée D. L. Intercode Translation: Words and Music in Opera. In: *Target*, 1997, 9/2, pp. 235–270.
9. Gorrée D. L. (Ed.) *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation* (= Approaches to translation studies 25). Amsterdam: Rodopi, 2005.
10. Gossett Ph. “Translations and Adaptations of Operatic Texts”, in: *Palimpsest. Editorial Theory in the Humanities* (= Editorial Theory and Literary Criticism), ed. by G. Bornstein G. and R. Williams. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993, pp. 285–304.
11. Gossett Ph. *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
12. Kaindl K. *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft* (= Studien zur Translation 2). Tübingen: Stauffenburg, 1995.
13. Lisa C. Singende Übersetzer – übersetzende Sänger: Teamarbeit als Faktor der Sangbarkeit am Beispiel von *Les Misérables*. In: *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena, Atti del convegno internazionale Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Forlì, 26–28 ottobre 1995. Ed. by Ch. Heiss, R.M. Bollettieri Bosinelli. Bologna: Ed. Clueb, 1996, pp. 47–57.
14. Marschall G. R. (Ed.) *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Paris: Presses de l’Univ. Paris-Sorbonne, 2004.
15. Maurer Zenck C. *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 21). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.
16. Paduano G. La ‘costanza’ di Orfeo. Sul lieto fine dell’Orfeo di Gluck, in: *Rivista italiana di musicologia*, 1979, XIV, p. 349–377.
17. *Realistisches Musiktheater. Walter Felsenstein: Geschichte, Erben, Gegenpositionen* (= Theater der Zeit - Recherchen 51), hrsg. W. Hintze, C. Risi, R. Sollich. Berlin: Theater der Zeit, 2008.
18. Schneider H., Schmusch R. (Ed.): *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater* (= Musikwissenschaftliche Publikationen 32). Hildesheim: Olms, 2009.
19. Snell-Hornby M. Literary Translation as Multimedial Communication: On New Forms of Cultural Transfer. In: *Translation Translation* (= Approaches to translation studies 21), ed. by S. Petrilli. Amsterdam: Rodopi, 2003, pp. 477–486.
20. Susam-Sarajeva S. (Ed.): *Translation and Music* (= Special Issue: The Translator. Studies in Intercultural Communication, 2008, 14/2).
21. Wiesend R. *Einführung, in: Lieto fine? Musik-theatralische Schlussgestaltung um 1800* (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 40), ed. by U. Kramer. Tübingen: Francke, 2009, pp. 9–17.

ДЖАННИНИ Юрий

PhD, старший научный сотрудник, Институт музыковедения и исследований исполнительского искусства, Венский университет музыки и изобразительного искусства, Вена, Австрия

Juri GIANNINI

PhD, Senior Researcher, Department of Musicology and Performance Studies, University of Music and Performing Arts Vienna (Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung, Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien), Austria, Vienna

ПРОСТРАНСТВО В ОПЕРЕ: ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

SPACE IN OPERA: ASPECT OF DRAMATURGY

Аннотация. Статья посвящена драматургической роли пространства в опере, с одной стороны, обусловленного сюжетной ситуацией, с другой — организующего сценическое пространство в авторской режиссуре. В исследовании пространства автор опирается на методы анализа оперной драматургии, разработанные в ленинградской-петербургской аналитической школе, главным образом, в трудах Е.А. Ручьевской. Впервые в отечественном музыкознании предлагается классификация основных видов пространства в зарубежной и русской классической опере XIX века — «интерьер» (закрытое, камерное), «площадь» (открытое пространство) и их варианты («келья», «тюремная камера», «каюта», «берег реки» и другие), а также смешанных видов («лес», «сад», дворцовый или балльный «зал», «море»); выделяются особые драматургические приемы («обезлюживание», «вторжение», «размыкание»). Отдельно рассматриваются оппозиции: сценическое — засценное, реальное — символическое пространство (и приемы символизации); специфика драматургического решения пространства в камерной опере (в том числе в моноопере). Пространство понимается как важнейший компонент музыкальной драматургии оперы, связанный с сюжетным и психологическим временем, влияющий на внешнее и внутреннее действие, темп событий, музыкальную композицию и форму, тип высказывания и даже тип вокальной речи персонажей.

Ключевые слова: опера, пространство, площадь, интерьер, театральная сцена, сценография, музыкальная драматургия оперы.

Abstract. The article is devoted to the dramaturgical role of the spatial element in opera, on the one side, conditioned by the storyline situation, and, on the other hand, organizing the stage special in the authorial stage direction. In his research of the spatial domain the author bases himself on the methods of analysis of opera dramaturgy developed in the Leningrad-St.Petersburg analytical school, primarily, in the works of Ekaterina Ruchyevskaya. For the first time in Russian musicology the classification of the chief categories of space is offered in 19th century Russian and European classical opera — the ‘interior’ (the closed, chamber space), the ‘plaza’ (open space) and their variants (‘monastic cell’, ‘prison cell’, ‘cabin’, ‘riverside’ and others), as well as mixed types (the ‘forest’, the ‘garden’, palace or ballroom ‘hall’, the ‘sea’); special dramaturgical techniques (‘empty stage’, ‘invasion’, ‘disconnection’) are introduced. Separate examination is made oppositions: stage vs. backstage, real vs. symbolic space (and techniques of symbolization); the specificity of the dramaturgical solution of space in chamber opera (including monooopera). Space is understood as

the most important component of the musical dramaturgy of opera connected with the plotline and psychological time, affecting the outward and inward action, tempo of events, musical composition and form, type of utterance and even the type of the protagonists' vocal speech.

Keywords: opera, space, plaza, interior, theatrical stage, scenography, opera's musical dramaturgy.

Категория пространства в исследованиях об опере рассматривается обычно в аспекте сценического пространства и локализации места действия в сюжете¹. Однако до сих пор в тени остается вопрос о том, какую роль играет пространство в музыкальной драматургии оперы, каковы «механизмы» его взаимодействия с внешним и внутренним действием, сюжетным и психологическим временем, как влияет пространство на темп событий, на музыкальную композицию и форму, а также на тип высказывания и вокальной речи персонажей. Симптоматично, что в публикациях обобщающего типа, в том числе в оперных словарях и энциклопедиях, пространство в опере в обозначенном выше ракурсе не рассматривается, отсутствуют и отдельные словарные статьи либо параграфы, ему посвященные². В музыкознании нет классификации типов пространства в его связи музыкальной драматургией, подобной той, что была предложена Т.В. Ниловой по отношению к сценическим (фактически — сюжетным) ситуациям в русской классической опере [5, 9–16], а П.В. Луцкером и И.П. Сусидко — к сюжетному строению либретто Метастазия [4, 248–284]. В то же время в связи с анализом драматургии отдельных опер накоплен значительный объем частных наблюдений, которые требуют обобщения и систематизации.

В монографии «Оперная музыка и сценическое действие» Евгений Акулов отмечал: «Настоящий композитор-драматург никогда не создает музыки “вообще”, музыки, оторванной от сценического действия и от его обстоятельств. Он всегда внутренним взором как бы “видит” сцену» [1, 411]. Как представляется, пространство в опере служит тем обстоятельством, которое играет важную, а в некоторых случаях и определяющую роль в драматургии отдельных сцен, картин и т. д. На особую его роль в связи с декоративной ролью музыки в оперном спектакле указывала Е.А. Ручьевская: «Под “декоративностью” имеется в виду весь комплекс обстановки действия, пейзаж, интерьер. Эта сторона не является чисто внешним атрибутом спектакля, а играет в нем огромную выразительную роль» [2, 238, *сноска*]. В монографии о «Хованщине» Мусоргского Ручьевская, говоря об изобразительной сфере, «*всегда неотделимой от сути*, от внутреннего плана действия», подчеркнула роль

¹ См., например, анализ образно-смысловых функций природного пространства в опере Глинки «Жизнь за царя» в статье Марины Сидоровой [7]. Река, поле, лес рассматриваются автором и как элементы семантического пространства сюжета [7, 240].

² Сошлемся для примера на самую авторитетную на сегодняшний день энциклопедию The New Grove Dictionary of Opera [13], монографии последних лет [8; 10].

описания обстановки в авторских ремарках: «Здесь нет случайностей, нет чисто декоративных “задумок”. Место действия соотносится со сценическим действием и, конечно, с музыкальной драматургией» [6, 250].

Прежде всего, необходимо разграничить понятия сценического пространства, сюжетного пространства и предлагаемое понятие «пространство в опере». Сценическое пространство в опере даже при наличии максимально точных авторских указаний всегда вариативно, реализуется с той или иной долей условности, а в современном музыкальном театре зачастую вопреки авторскому замыслу. Сюжетное пространство — место действия и обстановка, в разной степени детализированные, обозначенные в либретто, в ремарках клавира и партитуры. Оба они обладают определенной автономией, поэтому нередко воспринимаются и рассматриваются обособленно. Но частью музыкальной драматургии оперы становится только пространство, уже воплощенное в музыке. Тогда между пространством и действием — сюжетным и, что еще важнее, музыкальным — возникает взаимозависимость, пространство влияет на динамику действия, музыкальную речь персонажей и пр.

В условиях современной режиссерской практики именно пространство (наряду со временем — определенным историческим периодом или эпохой, в которых протекает действие) подвергается изменению наиболее часто, вплоть до его полной «отмены». Пренебрежение не только авторским решением, но и самими драматургическими возможностями пространства (в плане корреляции с музыкой) демонстрирует непонимание его сути. Прояснить этот вопрос лучше всего на материале классической оперы XIX века и за рамками комического жанра. Выбор данного периода обусловлен двумя параллельно протекавшими процессами — эволюцией самого оперного жанра и эволюцией театрального сценического пространства. Жанровая эволюция оперы сопровождалась расширением пространства сюжетного: можно говорить об отчетливой тенденции к его индивидуализации — от «типизированных» оперных сюжетов XVII–XVIII веков (в *dramma per musica* и *opera seria*) к установке на сюжетную уникальность в операх XX–XXI веков. XIX век видится здесь «золотой серединой», периодом, с одной стороны, сюжетного разнообразия, с другой — завершения формирования основных видов сюжетного пространства. Что касается пространства сцены в драматическом и музыкальном театре, то оно в XIX веке обретает принципиальную полноту, унаследовав от предшествующих периодов уже сложившиеся типовые декорации («дворец», «храм», «тюрьма», «сад», «лес», «павильон» и т. д.), которые позволяли с впечатляющей достоверностью воссоздавать место действия и передавать детали обстановки, и обогатившись новейшими достижениями театральной машинерии и декорационного искусства.

В самом общем виде можно выделить следующие пары пространственной организации: в аспекте сюжетной локализации места действия закрытое

/ открытое; в аспекте театрального пространства — сценическое / засценное³ (обозначаемое, как правило, ремаркой «за сценой»); в содержательном аспекте — реальное / символическое пространство.

Закрытое пространство — это интерьер, камерное пространство с большим количеством вариантов: комната, горница, гостиная, спальня, кабинет, покои во дворце или замке, келья, шатер и т. д. Для него предназначены сольные (арии, монологи и прочие) и ансамблевые (чаще всего дуэтные) высказывания. Замкнутое пространство обеспечивает необходимую степень интимности, своего рода защиту от внешнего мира. Именно здесь протекает внутреннее действие, со свойственными ему замедлением сценического (событийного) времени и иллюзией замедления реального (физического) времени. В интерьере, как правило, звучит внутренняя, интроспективная речь, высказывания отмечены психологизацией, детализацией музыкального языка, наиболее выразительными интонациями.

Особые случаи закрытого пространства — тюремная камера, пещера, подземелье, каюта на корабле. Специфика тюремного пространства — в противоположной традиционному интерьеру эмоциональной атмосфере (дискомфорт, психологическое давление на героев, оказавшихся в этих условиях) при сохранении основной функции — ограничения внешнего мира. Каюта — пример частичного размыкания камерного пространства, психологического воздействия на героев (их мысли, чувства, речь, в том числе музыкальную) окружающего открытого пространства — моря.

В камерной опере и особенно — в моноопере, возникшей в результате исторической эволюции именно интерьерных сцен, пространство изначально ограничено, сужено⁴. Тем большее значение в музыкальной драматургии приобретают приемы «раздвижения» этого пространства. В «Человеческом голосе» Пуленка это не только телефонные звонки и разговоры с невидимыми собеседниками, но, в первую очередь, перемещения во времени и пространстве в памяти героини, осуществленные почти исключительно музыкальными средствами.

Открытое пространство — городское (площадь, улица) и сельское (варианты — степь, поле, берег реки и т. п.). Этот вид пространства в опере предполагает массовые сцены с участием большого количества персонажей, хора

³ Этот вид пространства, находящийся за пределами видимой зрителями части сценической площадки, Роман Берченко называет «иллюзорным сценическим» [3, 175]. В монографии Гундулы Крейцер впервые рассматривается драматургическая роль занавеса в оперном театре, понимаемого как особое «переходное пространство между “реальным” временем музыкального вступления и временем (и пространством) драмы», «“неопределенной зоной” между внутренней и внешней частью драмы» [11, 65–66].

⁴ Бенджамин Шостаковски, анализируя сценографическую практику в современном камерном театре, указывает на значимость «взаимодействия физического пространства с драматическим содержанием постановки», неизбежность связи интимного пространства камерной сцены и психологии [12, 66].

и статистов). Значительному пространственному объему отвечает большая временная и музыкальная протяженность сцен (в русской классической опере — «большая хоровая форма», в терминологии Ручьевской [6, 157]). Для площади характерна обращенная вовне речь, крупный штрих в интонации, использование риторических приемов.

Особый прием — «обезлюживание» открытого пространства, только что заполненного народом. Яркий эффект внезапно возникшей пустоты позволяет выделить из общего плана своего рода крупный план, гораздо ярче, чем в интерьере, привлечь внимание к остающейся или появившейся на сцене фигуре. Так происходит, в частности, в первом действии (появление Андрея Хованского и Эммы), начале третьего (Марфа) и второй картины четвертого акта «Хованщины» (Досифей). Звучащие на площади диалоги и монологи, вероятно, могли бы быть произнесены и в интерьере, однако сам их перенос в открытое пространство создает новые драматургические возможности. В сущности, можно говорить здесь о вторжении одного типа пространства в другой.

Организация камерного пространства внутри открытого, как и обратный ход — вторжение внешнего мира в закрытое пространство — излюбленный прием в оперной драматургии. Во втором случае подключается засценное пространство, которое воспринимается как принципиально открытое. Многочисленны примеры такого рода в русской классической опере — от вторжения поляков в «Жизни за царя» и праздника Масленицы во «Вражьей силе» до финала «Царской невесты», где в палату в царском тереме Римский-Корсаков (вслед за Львом Меем) по очереди вводит практически всех персонажей оперы, бояр, опричников и сенных девушек. Такая сверхконцентрация действующих лиц в ограниченном пространстве, использование «площадных» компонентов (в том числе хора) — особый драматургический ход, позволяющий придать развязке почти античный дух высокой трагедии. Сходное решение — в финале «Отелло», действие в котором разворачивается в спальне Дездемоны. Уникальны разнообразие и драматургическая сложность использования пространства за сценой в «Тоске».

Взаимодействие двух основных видов пространства в опере возникает и в особых вариантах, которые можно было бы назвать **смешанными**. Это, с одной стороны, лес, сад, с другой — зал (дворцовый, замковый или балльный), кабак, постоялый двор, игорный дом и т. д. Их главная отличительная черта — совмещение признаков открытого и камерного пространства. Пространство леса, сада и близких им вариантов принципиально открыто для перемещения любых групп персонажей, для массовых сцен и в этом смысле функционально подобно площади. В то же время оно идеально подходит для камерных сцен, именно здесь часто происходят свидания и встречи героев. Внутри такого пространства как бы воспроизводится интерьер без явных его

внешних признаков. Так, в начале финала «Хованщины» единственный элемент интерьера в сосновом бору — камень, на который опускается Досифей. Его монолог по всем выразительным средствам полностью соответствует камерной сцене и камерному пространству. И, подобно интерьеру, лесное пространство оказывается уязвимым перед вторжением (петровцы), что происходит и в названных ранее и многих других операх.

Принципиальная закрытость, внешнее ограничение пространства зала роднит его с интерьером. Как и в нем, здесь сохраняется и, как правило, используется возможность вторжения извне. С «площадью» зал роднит потенциал массовых сцен, часто — весьма развернутых.

Особый случай — море: этот вид пространства, пожалуй, самый открытый, можно сказать бескрайний (в отличие от площади, все-таки имеющей номинальные границы в виде очертаний зданий или стен). Однако без корабля (замкнутого пространства) он невозможен в опере, отсюда возникает соединение (смешение) двух видов. Море не нейтрально: оно активно воздействует на героев в психологическом плане (особенно рельефно это показано в первом акте «Тристана и Изольды»). В музыкальном отношении невозможно, на наш взгляд, представить звучание песни молодого матроса, открывающей первый акт «Тристана», вне морского пространства — настолько они взаимосвязаны. Даже на берегу моря само его визуальное и психологическое присутствие (например, ежеминутная возможность увидеть ожидаемый корабль) порождает, как в третьем акте «Тристана», особую напряженную атмосферу, определяющую ход мыслей, чувств персонажей, характер их высказываний.

Кратко охарактеризуем еще одну пару понятий: **реальное – символическое** пространство. Реальное пространство (бытовое, природное) — это все перечисленные ранее виды в их естественном, неосложненном воплощении. Символизация реального пространства заключается в придании ему с помощью различных приемов (в первую очередь, при помощи музыкальных средств) особых качеств. Они проявляются в изменении «физических» характеристик — замедлении, как бы растягивании времени, искажении параметров самого пространства, придания ему сверхъестественных свойств. Все это происходит, разумеется, в восприятии прежде всего самих героев оперы, а также слушателей-зрителей. Примеры такого рода сосредоточены, главным образом, в опере XX века («Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, «Замок герцога Синяя Борода» Бартока, «Огненный ангел» Прокофьева, «Святой Франциск Ассизский» Мессиана и др.)⁵. В «Сказании о невидимом гра-

⁵ Иначе решена символизация сюжетного пространства в опере Гласса «Эйнштейн на пляже». Из трех видов пространства — поезд, суд и космический корабль, воплощенных, главным образом, как визуальная идея, объект, символ (см. об этом подробнее исследование Райана Эбрайта: [9, 43–44]), — лишь суд содержит черты близости традиционному оперному пространству.

ва символизация затрагивает не только лесное пространство — место обитания главной героини, лесной деви Февронии, но и площадь — Великий Китеж. Подобно тому как преобразование леса меняет его музыкальную характеристику, радикально меняется и музыкальный язык китежан, ставших жителями Небесного града. В финальной картине оперы символическое, преобразованное китежское пространство полностью ритуализовано — как и речь (словесная и музыкальная) и тематизм персонажей, а время — вечно и бесконечно.

Особый интерес в драматургии оперы представляет соотношение пространства и времени. Из всего многообразия возможных ракурсов укажем здесь на возможность взаимовлияния. Так, в интерьере время, как правило, субъективно течет медленнее: этому способствует уменьшение количества событий вплоть до полной остановки сюжетного действия и перевода его во внутренний, психологический план; появление таких оперных форм как монолог, ансамбль-состояние, дуэт согласия и др.

В свою очередь, время суток, в частности, ночь (как время действия) способна «сузить» любое пространство. Открытому она придает черты интерьера, создавая необходимые условия для камерной сцены — как правило, монологического высказывания либо свидания (комплементарна ночь и тайным делам другого рода — заговорам, гаданию и прочему). Закрытое пространство, благодаря ночному времени, еще более сужается. Тем самым ночь (или ее аналог — темнота в помещении) влияет на музыкальные характеристики и само восприятие всей сцены (яркие примеры — в «Жизни за Царя», «Тристане и Изольде», «Пиковой даме», «Богеме»).

Итак, пространство в опере не является лишь обстановкой, нейтральной средой, в которой разворачивается действие. Различные виды сюжетного пространства, реализованные сценически (в композиторской режиссуре), в значительной мере обуславливают выбор как определенных оперных форм (сольных, ансамблевых или хоровых), так и композиционных единиц (так, открытое пространство «диктует» выбор крупных, развернутых сцен). Можно констатировать влияние пространства на действие (в сторону ослабления его динамики в камерных сценах и потенциально большей активности в площадных сценах), вокальную речь персонажей (интроспективную в интерьере и обращенную вовне в массовых сценах), течение времени. Все это в совокупности позволяет отнести пространство к числу важнейших компонентов музыкальной драматургии оперы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акулов Е.А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: Всесоюзное театральное общество, 1978.
2. Анализ вокальных произведений: учебное пособие / отв. ред. О.П. Коловский. Л.: Музыка, 1988.
3. Берченко Р.Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. М.: УРСС, 2003.

4. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. М.: Классика-XXI, 2004. Ч. 2: Эпоха Метастазиио.
5. Нилова Т.В. Типология сценических ситуаций в русской классической опере: Методика морфологического анализа: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1993.
6. Ручьевская Е.А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен: К проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005.
7. Сидорова М.А. Художественно-смысловая функция образа природного пространства в опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 10. С. 237–240.
8. Batchvarova V. The Dramaturgy of Opera. Aspects of Contemporary Reading: From the Standpoint of the Director. [Bloomington]: Xlibris Corporation, 2017.
9. Ebright R.S. Echoes of the Avant-garde in American Minimalist Opera. Ph.D. Thesis. University of North Carolina at Chapel Hill, 2014.
10. Greenwald H.M. The Oxford Handbook of Opera. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014.
11. Kreuzer G. Curtain, Gong, Steam: Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera. Oakland, California: University of California Press, 2018.
12. Schostakowski B.A. Scenographic Practice in Contemporary Chamber Theatre. Ph.D. Thesis. Queensland University of Technology, 2015.
13. The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In 4 volumes. Oxford: Grove an Inprint of Oxford University Press, 1997.

REFERENCES

1. Akulov E.A. *Opernaja muzyka i scenicheskoe dejstvie* [Opera Music and Stage Action]. Moscow: Vsesojuznoe teatral'noe obshchestvo, 1978. (In Russian)
2. *Analiz vokal'nyh proizvedenij: uchebnoe posobie* [Analysis of Vocal Works]. O. P. Kolovskij (ed.). Leningrad: Muzyka, 1988. (In Russian)
3. Berchenko R.E. *Kompozitorskaja rezhissura M. P. Musorgskogo* [Composer's Direction by M.P. Mussorgsky]. Moscow: URSS, 2003. (In Russian)
4. Lucker P.V., Susidko I.P. *Ital'janskaja opera XVIII veka. Ch. 2: Epokha Metastazio* [Italian Opera of the 18th Century. Part 2: The Era of Metastasio]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. (In Russian)
5. Nilova T.V. *Tipologija scenicheskikh situacij v russkoj klassicheskoj opere. Metodika morfologicheskogo analiza. Avtoref. diss. ... kand. isk.* [Typology of Stage Situations in Russian Classical Opera: Methodology of Morphological Analysis. Cand. sci. diss. abstr.] Moscow, 1993. (In Russian)
6. Ruch'evskaya E.A. «Hovanshhina» Musorgskogo kak hudozhestvennyj fenomen: K probleme poetiki zhanra [Mussorgsky's 'Khovanshchina' as an Artistic Phenomenon: On the Problem of Genre Poetics]. Saint Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2005. (In Russian)
7. Sidorova M.A. Hudozhestvenno-smyslovaya funkciya obraza prirodnogo prostranstva v opere «Zhizn' za tsarya» M. I. Glinki [Artistic-semantic Function of the Image of Natural Space in the Opera 'A Life for the Tsar' by M. I. Glinka]. In: *Manuskript*, 2019, vol. 12, iss. 10, pp. 237–240. (In Russian)
8. Batchvarova V. *The Dramaturgy of Opera. Aspects of Contemporary Reading: From the Standpoint of the Director*. [Bloomington]: Xlibris Corporation, 2017.

9. Ebright R.S. *Echoes of the Avant-garde in American Minimalist Opera*. Ph.D. Thesis. University of North Carolina at Chapel Hill, 2014.
10. Greenwald H.M. *The Oxford Handbook of Opera*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014.
11. Kreuzer G. *Curtain, Gong, Steam: Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera*. Oakland, California: University of California Press, 2018.
12. Schostakowski B.A. *Scenographic Practice in Contemporary Chamber Theatre*. Ph.D. Thesis. Queensland University of Technology, 2015.
13. *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie. In 4 volumes. Oxford: Grove an Inprint of Oxford University Press, 1997.

Горячих Владимир Владимирович

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова

Vladimir V. Goryachikh

PhD, Associate Professor, Music Theory Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

goryachih@mail.ru

Т.В. Цареградская
Tatiana V. TSAREGRADSKAYA

ОПЕРА И «ПОЗДНИЙ МОДЕРНИЗМ»
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

OPERA AND ‘LATE MODERNISM’
AT THE TURN OF THE 21ST CENTURY

Аннотация. Статья посвящена соотношению стилевых констант в понимании развития музыкального искусства конца XX – начала XXI века и эволюции жанра оперы. Эволюция искусства рубежа XX–XXI веков может быть представлена как линейный процесс, зафиксированный в последовательности «модернизм–постмодернизм–метамодернизм», или как параллельный (полифонический) вариант «модернизм–постмодернизм–второй (или поздний) модернизм» (К.-С. Манкопф). Ключевым моментом становится интерпретация того, что происходит «после постмодернизма»: новый этап со своими признаками (Вермюлен, ван дер Аккен) или возвращение к модернизму (Дженкс, Перлофф). Позиции, разработанные в литературоведении и теории архитектуры, применимы к музыковедению. В пользу «позднего модернизма» говорит поворот композиторов к новому экспрессионизму, что отразилось в опере Х. Бёртуисла «Минотавр», к наследию К. Дебюсси и А. Берга, проявившегося в операх К. Саариахо («Любовь издалека») и С. Шьярино («Живой свет твоих очей»).

Ключевые слова: модернизм, поздний модернизм, новый экспрессионизм, «Минотавр», Бёртуисл, Саариахо, Шьярино.

Abstract. The historical development of music at the turn of the 21st century may be seen as a linear process fixed in such definitions as ‘modernism–postmodernism–metamodernism’ (van der Akken, Natalia Khroushcheva). However, another interpretation of historical development is also possible: such scholars as David Metzer or Klaus Mahnkopf offer non-linear interpretation ‘modernism–postmodernism–second (or late) modernism’ following the point of view expressed by such authorities as C. Jencks (architecture) and M. Perloff (literature). The key point of this polemic becomes the reflection of processes in the art ‘after postmodernism.’ Understanding postmodernism as an art with a sense of ‘the end of the history’ makes it possible to differentiate between postmodernism and some other state of art which seems to refer to such concept as modernism. Different scholars in the spheres of humanitarian research insist on reconsidering modernism as an actual state of art where some ideas that were not fully developed during the modernist period take place. It is argued that many composers of the beginning of the 21st century turn to specific artistic ideas rooted in styles of earlier period of modernism, i.e. expressionism: new opera shows its development towards expressionist ideas in the *The Minotaur* by H. Birtwistle, *Luce mie traditrici* by S. Sciarrino, *L’amour de loin* by K. Saariaho. All these operas could be interpreted in terms of modernist aesthetics with its definite attention to the subconsciousness, human values, high emotional tension. Therefore Harrison Birtwistle

follows some Stravinsky principles while Saariaho explores principles characteristic for Debussy and Messiaen. Therefore a way to new sensibility and emotional expression is developed followed by diminishing severity of musical language and heightening emotion.

Keywords: modernism, late modernism, new expressionism, *The Minotaur*, Birtwistle, Saariaho, Sciarrino.

Направление «модернизма», имевшее в музыкальном искусстве XX века богатую и драматическую историю, в 1960–70-е годы перешло в свою следующую стадию под названием «постмодернизм»¹. Еще недавно можно было прийти к убеждению, что это и есть тот край современного искусства, за которым пока ничего больше не вырисовывается.

Эту убежденность поколебали в 2010 году голландские ученые Т. Вермюлен и Р. ван ден Аккер в своем эссе «Заметки о метамодернизме» (*Notes on Metamodernism*) [25]. Идея голландских ученых нашла отклик среди арт-критиков и историков искусства, породив ряд дискуссионных выступлений. В отечественном музыкознании идея «метамодернизма» нашла отклик в недавно опубликованной статье Н. Хрущевой [9].

В целом это соответствует классической «линейной» схеме: модернизм – постмодернизм – метамодернизм. Тем самым стилевое развитие в музыке XX века наследует высокую философскую логику развития и поступательного движения. Заканчивается один этап, в его недрах вызывает другой, история переходит на новую ступень.

Логика эволюции очевидна, но можно ли считать ее линейной? Возникает предположение, что модернизм в музыке оказался более жизнеспособным, чем это могло показаться. Питаясь из разных источников, он вполне сумел перешагнуть границу XX–XXI веков. Такой вывод можно сделать, знакомясь как с трудами видных искусствоведов последнего времени, так и с художественной практикой сегодняшнего дня. Наша цель — представить некоторые явления современной оперы, которые могли бы быть соотнесены с «поздним модернизмом».

«Поздний модернизм» сегодня обсуждается в целом ряде искусствоведческих направлений. Его основной чертой можно считать рефлексии искусства модернизма. В связи с этим коснемся некоторых ключевых свойств модернизма.

Модернизм (авангардизм) — условное название всех новейших экспериментальных направлений в художественной культуре XX века. Конструктивизм, абстракционизм, дадаизм, кубизм, фовизм, орфизм, оп-арт, поп-арт, пуризм, сюрреализм — вот далеко не полный их перечень. Все эти направления строятся на основании ряда общих предпосылок. Во-первых, модернизм (авангард), в отличие от модерна, радикально порывает с прошлым, традиция утрачивает для него

¹ Об этом пишут практически все ведущие исследователи: Р. Тарускин [24], Д. Крамер [15]; Л. Крамер [16], Д. Локхед [17], отечественные ученые С.И. Савенко [5; 6], В.П. Чинаев [10], Е. Лианская [4], М.С. Высоцкая и Г.В. Григорьева [2] и другие.

всякую ценность. Новизна как таковая становится главной целью творчества и главным критерием ценности его результатов. Следствием полного творческого раскрепощения стало множество новаторских направлений, молниеносно устаревающих и сменяемых все более новыми. Авангарду свойственно утопическое представление об искусстве как силе, которая может изменить мир, разрушая старую и создавая новую реальность. Это нашло почти буквальное отражение в словах К. Штокхаузена: «Наш собственный мир — наш собственный язык — наша собственная грамматика: никаких НЕО» [цит. по: 3, 69].

Параллельно понятию «модернизм» используется понятие «авангарда». Ю.Н. Холопов придерживался широкого толкования этого феномена, говоря о наличии двух «авангардов» в музыкальном искусстве XX века. По мнению ученого, примерными хронологическими рамками «авангарда-I» являются 1908–1925 гг., а «авангарда-II» — 1946–1968. Исследователь подчеркивал, что эти две «большие волны связаны друг с другом, образуя вместе огромный скачок, отделяющий XX век от, по меньшей мере, предшествующей эпохи “Нового времени”, 1600–1900» [3, 68].

В 1960–70 годы ряд писателей и философов возвестили о наступлении эпохи постмодернизма. Появилось общее ощущение, что в движении модернизма наступил некий предел, когда его ресурс оказался исчерпанным, когда идти дальше стало некуда. «Постмодернизм — это ответ Модернизму: раз прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [11, 469], — пишет Умберто Эко. Постмодерн называют «культурой цитат». Если все, что можно было создать, уже создано человечеством, и поскольку ничего принципиально нового не создается, то созданное цитируется, комбинируется, интерпретируется. Разыскиваются новые смыслы в том, что уже казалось осмысленным и понятным. Постмодернистские тексты — литература, философия, кино, изобразительное искусство с характерными для него жанрами коллажа, инсталляции, перформанса и хеппенинга, сама методика организации художественных акций и выставок — все это стимулы для новых интерпретаций. Они вовлекают в диалог между авторами и аудиторией, не предлагая ничего нового, кроме контекстов.

Для характеристики постмодернизма Ж. Делез и Ф. Гваттари используют образ «ризомы», который передает сложность переплетений и пересечений различных тенденций и смыслов в культуре. Постмодернизм радикально плюралистичен: из него исчезли всякие незыблемые правила игры и аксиомы поведения. Он «отказывается от жесткости и замкнутости концептуальных построений, сознательно игнорирует практики бинарного противопоставления, делая ставку на маргинализацию, открытость, безоценочность и дестабилизацию любых культурно-ценностных ориентаций» [1, 265].

В качестве наследника постмодерна рассматривают уже упомянутый метамодерн [9]. Но это не единственный вариант понимания хода истории культуры.

Вот несколько примеров альтернативы. Выдающийся знаток современной архитектуры Чарлз Дженкс признает, что модернизм оказался гораздо устойчивее, чем об этом было принято думать, и продолжил свое существование наряду с авангардом и постмодерном. После публикации в 1977 году книги «Язык архитектуры постмодернизма», уже в 1990 он публикует книгу *The New Moderns* [13], где говорит о новой разработке идей, появившихся в 20-е годы. Он указывает, что характерный для постмодерна эклектизм уходит, и приходит новое осознание возможностей, заложенных в модернизме.

Выдающийся американский филолог Марджори Перлофф идет сходным путем в анализе литературы и возвещает о «модернизме XXI века» [23]. Ее главный тезис состоит в том, что в некоторых стилях современной поэзии обнаруживаются импульсы, заложенные в поэзии раннего модернизма: «новые американские поэты» определяют себя преемниками в отношении таких фигур, как Т. Элиот и У. Оден. «Вторую волну модернизма» она видит в творчестве Сюзан Хоу, Чарлза Бернштейна, Стива МакКаффри. При этом между идеями молодых и «старых модернистов» обнаруживается значительно больше сходства, чем с постмодерном.

В музыке сходных позиций придерживается один из самых активных сегодня музыкальных мыслителей, философ и композитор Клаус Стефен Манкопф [18; 19; 20]. По его мнению, в 80-е годы XX века возникает явление, названное им «вторым модернизмом» (*second modernity*). Это понятие принадлежит Генриху Клотцу, который опубликовал книгу «Модерн — Постмодерн — Второй Модерн» [14]. Поскольку параллели с музыкой возникают, по мнению Манкопфа, самым очевидным образом, то нет никаких препятствий к тому, чтобы использовать эту схему и для музыкального искусства.

Термин «классический модернизм» он считает справедливым по отношению к Шёнбергу, Стравинскому, Бартоку, Айвзу, которые искали новый материал, но оставались на традиционных позициях в отношении формы, грамматики, синтаксиса и соответствующей семантики. Исторический момент, совпавший с идеей нового начала в послевоенную эпоху, поддерживался ощущением исторической преемственности от Нововенской школы, и это ощущение гармонии со своим временем существовало вплоть до 1970-х, когда постмодернистские веяния серьезно пошатнули уверенность в выбранном пути.

Но все, что касалось постмодерна, оказалось, по мнению Манкопфа, очень кратковременным и неустойчивым. И за пределами постмодерна остается немало музыки, не отвечающей этим критериям. Здесь Манкопф помимо себя самого считает необходимым назвать таких современных музыкантов, как Марк Андре, Ричард Барретт, Пьерлуиджи Биллоне, Хая Черновин, Себастиан Кларен, Фрэнк Кокс, Энно Поппе, Вольфрам Шуриг и другие.

Всех их объединяет неприятие тех принципов, которые составляют важное ядро постмодерна: обильное цитирование, акцент на иронии и пародии,

смешение «высоких» и «низких» стилей, «простое» и «наивное». Напротив, тенденцией, характерной для «второго модернизма», считается тяготение к сложному и «сверхсложному». По этой причине в число «новых модернистов» Й. Хейслер включает, например, Брайана Фёрнихоу [12], а Д. Метцер добавляет Хельмута Лахенмана и Дьёрдя Лигети [22, 2].

Британские ученые не менее интенсивно обсуждают проблему «возврата модернизма». А. Уитталл [26] рассуждает о том, что одно из самых ярких для своего времени проявлений модернизма — экспрессионизм. Так, после 1970 исследователь обозначает новую фазу «экспрессионизма» — «гиперэкспрессионистский авангард». Связывая экспрессионизм с вопросом «сложности» письма, Уитталл отмечает его опорные точки: Веберн и Шёнберг эпохи 1910-х — дармштадский авангард 1950-х — возрождение модернизма Х. Холлигером, Х. Лахенманном и Б. Фёрнихоу. На этом «сквозная линия» модернизма не заканчивается: среди поколения 1950–60-х также есть композиторы, стремящиеся к высшим степеням сложности. В британской музыке это Ребекка Сондерс (р. 1967), Джеймс Диллан (р. 1950), Джеймс Кларк (р. 1957). Диалог с экспрессионизмом можно наблюдать и в опере, в частности, в опере «Минотавр» Харрисона Бёртуисла (2007).

Сама идея композитора обратиться к мифу о Минотавре вызывает огромное число ассоциаций с произведениями художников-модернистов, в частности, с известным модернистским журналом «Минотавр», издававшимся в Париже в 1933–39 годах. Заставки к этому журналу рисовали Пабло Пикассо, Рене Магритт, Сальвадор Дали, Макс Эрнст. Под влиянием философских и психоаналитических теорий для многих авторов XX века миф о Минотавре символизирует блуждания человека в глубинах подсознания, его поиски собственного «я», борьбу со своими страхами и предрассудками.

Весь этот комплекс идей Бёртуисл и его либреттист Дэвид Харсент передают, опираясь на один из известных вариантов передачи мифа в драматической балладе «Минотавр» швейцарского писателя Фридриха Дюрренматта. Выбор источника либретто неслучаен: Дюрренматт как раз и есть представитель той второй волны экспрессионизма, которая возникла в Швейцарии после Второй мировой войны, вполне органично соединив общее ощущение «послевоенной травмы» и желание пережить кошмар потрясений. В ранних рассказах Дюрренматта отмечают влияние ранних рассказов Франца Кафки. Тема судьбы, столь же бессмысленной, сколь и неотвратимой, стала одной из самых любимых тем писателя.

Выбор текста для либретто стал для Бёртуисла одновременно ожидаемым и незапланированным. С одной стороны, композитор всегда тяготел к мифу, о чем свидетельствуют почти все написанные им в период 1960–2000-х «большие» оперы: «Панч и Джуди», «Маска Орфея», «Гауэйн» (по мотивам сказаний о короле Артуре и рыцарях Круглого стола). С другой стороны, самая крупная его опера

«Маска Орфея» обладала ярко выраженной постмодернистской спецификой: «разорванный нарратив» либретто, «расслоение» персонажей (так, Орфей, Эвридика, Гадес представлены как певцы, танцоры и куклы одновременно), многократный повтор сюжетной канвы с разнообразными вариациями мифа (так, Эвридика в одной сцене умирает просто от укуса змеи, в другой — от укуса пчелы, в третьей — в наказание за измену Орфея с Аристеом и т.п.). «Минотавр» в этом контексте вполне логично возникает как еще один древнегреческий миф — однако все, что могло бы быть связано с постмодернизмом, здесь отсутствует: нарратив последователен и ясен, а герои (Ариадна и Тесей) скорее реалистичны, чем условны.

Центральной идеей оперы становится двойственность героя (Минотавра), его пребывание одновременно в человеческой и звериной оболочке, мучительная борьба двух начал в одном теле.

Напряжение внутренней драмы главного героя, раздвоение его личности, переход от крайней жестокости (сцена с убийством девушки в Лабиринте) к человеческой рефлексии (диалоги с отражением в зеркале) — во всем этом проступают черты экспрессионизма, которые поддерживаются еще и на уровне музыкального языка. Композитор использует способ письма, который можно назвать и атональным, и свободно-двенадцатитоновым (пост-серийным), что вызывает ассоциации с «Воццеком» А. Берга. Возникает почва для сравнения главного персонажа оперы Бёртуисла с героем Берга: оба находятся во власти иррационального, что отражается в подобном «потoku сознания» непрерывном движении музыкальной материи.

Сгущенная эмоциональная атмосфера распространяется и на другие персонажи. Ариадна испытывает целый комплекс сложных чувств: она стыдится своего происхождения и отвратительного падения ее матери — ведь, по легенде, мать Ариадны, царица Пасифая отдалась белому быку, не сдержав похоти, что и привело к рождению ее единокровного брата, Астериоса (Минотавра); Ариадна обречена каждый год принимать невинных юношей и девушек, приносимых в жертву Минотавру, и провожать их в Лабиринт, что невыносимо тяготит ее. «Крит — моя клетка», — поет она. Она страстно хочет избежать своей судьбы, что и толкает ее к Тесею. Тесей же тоже поглощен сложной дилеммой: Астериос и ему приходится родственником, поскольку, по одной из версий, и Тесей, и Минотавр происходят от одного отца — морского царя Посейдона. И, как пишет сам Бёртуисл, «непонятно, кто здесь ужасный зверь: Минотавр ли, немое чудовище, обреченное судьбой разрывать в кровь тела жертв; Тесей ли, герой, сознательно идущий на убийство своего единокровного брата» [22, 47]. Герои заперты в своих проблемах, как в лабиринте, и трагическая кровавая развязка на сцене (Тесей убивает Минотавра) оказывается не единственной (как известно, Тесей не сменил черные паруса на белые, как просил его об этом его земной отец Эгей, в результате чего Эгей бросается со скалы; Ариадна, по одной из версий, будет покинута Тесеем на Наксосе и умрет).

Список примеров можно продолжить. Представительница французской композиторской линии Кайя Саариахо² и выдающийся итальянский композитор Сальваторе Шьяррино в своих знаковых произведениях рубежа XX–XXI веков обращаются к модернистской эстетике: мало кто из критиков удивлялся от сравнения оперы Саариахо «Любовь издалека» с «Пеллеасом и Мелизандой» К. Дебюсси, а оперы «Живый свет твоих очей» Шьяррино – вновь с «Вощеком».

Знаменитый американский музыковед Сюзан МакКлари замечает: «Когда я начинала писать про постмодернизм, я думала, что мы являемся свидетелями разрыва с модернистской траекторией. <...> И поэтому кажется странным, что после стольких эпизодов решительного разрыва с традицией снова попадаешь в объятия модернизма. <...>

Такие композиторы, как Саариахо, Бенджамен и Шьяррино отдали должное модернизму... Наши “пост-постмодернистские модернисты” решительно напоминают нам об эстетическом богатстве своих предшественников, особенно об эмоциональных свойствах, которые следовало забыть, но которые без стеснения проросли в новой музыке» [21, 35]

Подведем некоторые итоги. Модернизм оказался необыкновенно жизнеспособным явлением. И, наверное, прав был Ю. Хабермас, когда в 1980 провидчески назвал модернизм «незавершенным проектом» [8].

Поздний модернизм, который отделяет себя от постмодерна, признает право музыки на истинность. Он наследует весь комплекс свойств музыкального модернизма, но с тем условием, что все достижения классического модернизма, авангарда, постмодерна рассматриваются под знаком поиска истинного высказывания. Сохраняя веру в эксперимент и инновации, «поздний модернизм» вновь открыт будущему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бранская Е.В., Панфилова М.И. Модерн, модернизм, постмодернизм (к определению понятий) // Культурология. 2015. № 3. С. 264–266.
2. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Московская консерватория, 2011.
3. Дубравская Т.Н. Музыкальный авангард XX в.: механизмы исторической преемственности // Философские науки. 2005. № 12. С. 68–81. URL: <http://www.academyrh.info/html/ref/20051206.htm> (дата обращения: 30.03.2019).
4. Лианская Е. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Нижний Новгород, 2003.
5. Савенко С.И. Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. М.: Музыка, 1995. С. 11–36. Вып. 1.
6. Савенко С.И. Двойной портрет на фоне поставангарда (В.Сильвестров и А.Кнайфель) // Музыка XX века. Московский форум: материалы международных научных конференций. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1999. С. 160–165.

² Хотя Кайя Саариахо родилась в Финляндии, ее композиторские устремления оказались созвучны опыту композиторов-спектралистов, прежде всего Тристана Мюрая, ученицей которого она себя считает. Это позволяет ее считать представителем французской культуры тоже.

7. Сковцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: дис. ... д-ра. иск.: 17.00.02. М., 2009.
8. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 40–51.
9. Хрущева Н. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке // Музыкальная академия. 2019. № 1. С. 135–147.
10. Чинаев В.П. В сторону «новой целостности»: интертекстуальность — поставангард — постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX — начала XXI века. // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2014. Вып. 1. С. 30–54.
11. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 468–481.
12. Häusler J. Spiegel der neuen Musik: Donaueschingen. Chronik — Tendenzen — Werkbesprechungen. Stuttgart: Metzler Verlag, 1996.
13. Jencks Ch.. The New Moderns: From Late to Neo-Modernism. New York: Rizzoli, 1990.
14. Klotz H. Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne — Postmoderne — Zweite Moderne. Munich: C.H. Beck, 1994.
15. Kramer J. Postmodern music, Postmodern Listening. New York etc.: Bloomsbury Academic, 2016.
16. Kramer L. Classical Music and Postmodern Knowledge. Berkeley: University of California Press, 1996.
17. Lockhead J., Auner J. (eds). Postmodern Music / Postmodern Thought. New York; London: Routledge, 2002.
18. Mahnkopf C.-S. Neue Musik am Beginn der Zweiter Moderne // Merkur. 1998. № 594/595. S. 873–875.
19. Mahnkopf C.-S. Second Modernity C.H. Beck An Attempted Assessment // Facets of Second Modernity, ed. by C.-S. Mannkopf, F. Cox, W. Schurig. Hofheim: Volke Verlag, 2008. P. 9–16.
20. Mahnkopf C.-S. Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity – Provisional Considerations // The Second Century of New Music: Search Yearbook, Vol. 1, hrsg. v. Franklin Cox, Daniel Peter Biro, Alexander Sigman und Steven Kazuo Takasugi, Lewiston: Edwin Mellen Press Ltd, 2011. URL: <http://www.claussteffenmahnkopf.de/pdfs/Mahnkopf-Musical-Modernity-From-Classical-Modernity-up-to-the-Second-Modernity--Provisional-Considerations.pdf> (accessed: 30.03.2019).
21. McClary S. The Lure of the Sublime: Revisiting the Modernist Project // Transformations of Musical Modernism, eds. E. Guldbrandsen, J. Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 21–35.
22. Metzger D. Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
23. Perloff M. 21st-Century Modernism: The «New» Poetics. Oxford: Blackwell, 2002.
24. Taruskin R. Oxford history of Western Music. V.5. Music in the Late Twentieth Century. London: Oxford University press, 2010.
25. Vermeulen T., Akker R. van den Notes on Metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture. 2010. Vol. 2. URL: <http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf> (accessed: 30.03.2019).
26. Whittall A. Expressionism Revisited: Modernism Beyond the Twentieth Century // Transformations of Musical Modernism, eds. E. Guldbrandsen, J. Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 53–73.

REFERENCES

1. Branskaya E.V., Panfilova M.I. Modern, modernism, postmodernism (k opredeleniyu ponyatiy) [Modern, Modernism, Postmodernism (To the Definitions of Concepts)]. In: *Kul'turologiya*, 2015, no. 3, pp. 264–266. (In Russian).
2. Vysockaya M.S., Grigor'eva G.V. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu* [The 20th Century Music: From the Avant-garde to Postmodernism]. Moscow: Moscow State Conservatory Publ., 2011. (In Russian).
3. Dubravskaya T.N. Muzykal'nyy avangard XX v.: mekhanizmy istoricheskoy preemstvennosti [20th Century Musical Avant-garde: Devices of Historical Continuity]. In: *Filosofskie nauki* [Studies in Philosophy], 2005, no. 12, pp. 68–81. Available at: <http://www.academyrh.info/html/ref/20051206.htm> (accessed: 30.03.2019). (In Russian).
4. Lianskaya E. *Otechestvennaya muzyka v rakurse postmodernizma* [National Music in the View of Postmodernism]: Cand. sci. dis. 17.00.02. Nizhny Novgorod, 2003. (In Russian).
5. Savenko S. I. Karlhajnc SHtokhauzen. [Karlheinz Stockhausen] 21 vek. *Zarubezhnaya muzyka. Ocherki. Dokumenty*, vol. 1. Moscow, 1995, pp. 11–36. (In Russian).
6. Savenko S. I. Dvoynoy portret na fone postavangarda (V.Sil'vestrov i A.Knajfel') [Double Portrait on the Postavangard Background (V. Silvestrov, A. Knaifel)]. In: *Muzyka XX veka. Moskovskij forum: Materialy mezhdunarodnyh nauchnyh konferencij*. Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I.Chajkovskogo. Moscow, 1999, pp. 160–165.
7. Skvorcova I.A. *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov* [Modern as a Style in Russian Musical Art at the Turn of 19–20th Centuries]: Dr. sci. dis. 17.00.02. Moscow, 2009. (In Russian).
8. Habermas Y.U. *Modern — nezavershennyj proekt* [Modern as an unfinished project]. In: *Voprosy filosofii* [Issues in Philosophy], 1992, no. 4, pp. 40–51. (In Russian translation).
9. Hrushcheva N. Postironiya i ejforiya: o metamoderne v akademicheskoy muzyke. [Post-irony and Euphoria: On the Metamodern in Academic Music]. In: *Muzykal'naya akademiya* 2019, no. 1, pp. 135–147. (In Russian)
10. Chinaev V.P. V storonu «novoj celostnosti»: intertekstual'nost' — postavangard — postmodernizm v muzykal'nom iskusstve vtoroj poloviny 20 — nachala 21 veka. [To “the New wholism”: intertextuality — postavangard — modernism in the musical art of the second half of the 20th – the beginning of the 21st century]. In: *Vestnik SpbGU*. ser. 15. 2014, iss. 1, pp. 30–54. (In Russian)
11. Eko U. Zametki na polyah «Imeni rozy» [Eco U. Notes on the Margins of „The Name of a Rose“]. In: *Eko U. Imya rozy*. Moscow, Knizhnaya palata, 1989, pp. 468–481. (In Russian translation)
12. Häusler J. *Spiegel der neuen Musik: Donaueschingen. Chronik — Tendenzen — Werkbesprechungen*. Stuttgart: Metzler Verlag, 1996.
13. Jencks Ch. *The New Moderns: From Late to Neo-Modernism*. New York: Rizzoli, 1990.
14. Klotz H. Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne — Postmoderne — Zweite Moderne. Munich: C.H. Beck, 1994
15. Kramer J. *Postmodern music, Postmodern Listening*. New York etc.: Bloomsbury Academic, 2016.
16. Kramer L. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1996.
17. Lockhead J., Auner J.(eds). *Postmodern Music / Postmodern Thought*. New York; London: Routledge, 2002.
18. Mahnkopf C.-S. Neue Musik am Beginn der Zweiter Moderne. In: *Merkur*, 1998, no. 594/595, S. 873–875.

19. Mahnkopf C.-S. Second Modernity — An Attempted Assessment. In: *Facets of Second Modernity*, ed. by C.-S. Mannkopf, F. Cox, W. Schurig. Hofheim: Volke Verlag, 2008, pp. 9–16.
20. Mahnkopf C.-S. Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity – Provisional Considerations. In: *The Second Century of New Music: Search Yearbook, Vol. 1*, hrsg. v. Franklin Cox, Daniel Peter Biro, Alexander Sigman und Steven Kazuo Takasugi, Lewiston: Edwin Mellen Press Ltd, 2011. Available at: <http://www.claussteffenmahnkopf.de/pdfs/Mahnkopf-Musical-Modernity.-From-Classical-Modernity-up-to-the-Second-Modernity--Provisional-Considerations.pdf> (accessed 30.03.2019).
21. McClary S. The Lure of the Sublime: Revisiting the Modernist Project. In: *Transformations of Musical Modernism*, eds. E. Guldbrandsen, J. Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 21–35.
22. Metzger D. *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
23. Perloff M. *21st-Century Modernism: The «New» Poetics*. Oxford: Blackwell, 2002.
24. Taruskin R. *Oxford History of Western Music. V.5. Music in the Late Twentieth Century*. London: Oxford University Press, 2010.
25. Vermeulen T., Akker R. van den Notes on Metamodernism. In: *Journal of Aesthetics & Culture*, 2010, Vol. 2. Available at: <http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf> (accessed 30.03.2019).
26. Whittall A. Expressionism Revisited: Modernism Beyond the Twentieth Century. In: *Transformations of Musical Modernism*. Eds. E. Guldbrandsen, J. Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 53–73.

Цареградская

Татьяна Владимировна

доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей и творческих проектов, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Tatiana V. Tsaregradskaya

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of Department of International Relations and Creative Projects, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

tania-59@mail.ru

ОПЕРНОЕ ИСКУССТВО В ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННОСТИ:
ДИДАКТИЧЕСКИЙ ВЫЗОВ

OPERA IN HISTORY AND MODERNITY:
A DIDACTIC CHALLENGE

Аннотация. Оперное искусство — удивительная художественная находка, сопровождающая нас более четырех столетий. Она есть прежде всего музей страстей, аффектов, чувств, эмоций, представленных в живой непосредственности, словно они вспыхнули прямо на наших глазах, перед нашими ушами. Изоморфизм между выразительностью музыки (музыкальной формы) и эмоциональной динамикой — ключевой элемент этой силы. Благодаря оперному театру мы можем пережить (и насладиться переживанием) тех чувств, которые, пусть они и относятся к XVII, XVIII, XIX, XX векам, тем не менее, трогают нас. В способности «представить» страсти объединяются все факторы, составляющие феномен оперы: *драма, либретто, мизансцена* (сегодня еще и *режиссура*), *продюсирование, музыкальная форма*, подчиненная строгим композиционным законам; и *last but not least* — вокальное искусство. Каждый из этих факторов должен изучаться *iuxta propria principia* (согласно своим законам), но не изолированно, а в совокупности и в конкуренции со всеми другими факторами. Это и есть основная идея данного междисциплинарного симпозиума.

Мы утверждаем, что опера, ее анализ, должна быть рассмотрена с позиций еще одной дисциплины: *педагогика*. Знание оперного театра может принести существенную пользу образованию наших молодых граждан, хотя современная молодежь, в основном, выдерживает дистанцию по отношению к этому жанру — одновременно музыкальному и театральному. Однако, когда ученики узнают его, то проникаются энтузиазмом, именно в силу постижения воплощенного опыта аффективной и эмоциональной динамики, помещенного в определенные исторические и культурные рамки. В нашей статье, изучая три известных всем примера (дуэты из опер «Свадьба Фигаро», «Евгений Онегин», «Лючия ди Ламмермур»), мы постараемся представить как воспитательный потенциал, так и образовательный объем оперы — в интересах не только художественного изучения, но и личностного становления человека..

Ключевые слова: оперное искусство, изоморфизм, эмоциональная динамика, эмоциональное воздействие, педагогика

Abstract. Il melodramma, questo stupefacente ritrovato artistico che dura da più di quattro secoli, è innanzitutto un museo delle passioni, degli affetti, dei sentimenti, delle emozioni, rappresentati in flagranza, come se si scatenassero davanti ai nostri occhi, ai nostri orecchi. L'elemento chiave di questo potere risiede primariamente

nell'isomorfismo tra il discorso musicale (la forma musicale) e la dinamica sentimentale. Grazie al teatro d'opera noi possiamo sentire (e godere) sentimenti che, se appartengono al Sei, al Sette, all'Otto, al Novecento, nondimeno ci riguardano.

Al potere di 'presentificazione' delle passioni concorrono tutti i fattori che compongono il fenomeno 'opera in musica': *il dramma, il libretto, la messinscena* (oggi *la regia*), *i rapporti di produzione, la forma musicale, e last but not least la vocalità*. Ciascuno di questi fattori va studiato iuxta propria principia ma non isolatamente, bensì in concorso e in concorrenza con tutti gli altri fattori: ed è qui il motivo principale di questo convegno multidisciplinare. Noi sosteniamo che del melodramma, e della sua analisi, si debba occupare un'altra disciplina ancora: *la pedagogia*. La conoscenza del teatro d'opera — un genere musicale e teatrale dal quale i ragazzi d'oggi si tengono perlopiù a distanza, salvo entusiasmarsene quando lo scoprono — può giovare profondamente all'educazione dei nostri giovani concittadini, appunto grazie alla conoscenza e all'esperienza formalizzata delle dinamiche affettive ed emotive, collocate in un quadro storico e culturale determinato. Nella nostra relazione, mediante l'esame di tre esempi a tutti noti (tre duetti da *Le nozze di Figaro*, *Evgenij Onegin*, *Lucia di Lammermoor*), cercheremo di illustrare il potenziale pedagogico che la trasposizione didattica del melodramma può sviluppare: nell'interesse non soltanto dell'educazione artistica bensì della formazione umana.

Keywords: opera, isomorphism, emotional dynamics, emotional impact, pedagogy

На открытый упрек (впрочем, лежащий на поверхности), что оперные театры превратились в музеи, где созерцается прошлое, видный итальянский музыкальный критик Феделе д'Амико ответил: «Музеи нужны нам. И, возможно, такая судьба постигла и оперную музыку»¹. Оперное искусство — удивительная художественная находка, сопровождающая нас более четырех столетий — и есть прежде всего музей — страстей, аффектов, чувств, эмоций, представленных в живой непосредственности, словно они вспыхивают прямо у нас на глазах, перед нашим ушам, захватывая нас.

Изоморфизм между выразительностью музыки (музыкальной формы) и эмоциональной динамикой — ключевой элемент этой силы. Благодаря оперному театру мы можем пережить те чувства (и насладиться переживанием), которые, пусть они и относятся к XVII, XVIII, XIX, XX векам, тем не менее, трогают нас. Наши рецепторы, фактически, реагируют на двойной вызов. Если, с одной стороны, они представляют собой (сильно огрубевая) результат биологической эволюции видов, измеряемой тысячелетиями — т.е. долгого, очень долгого времени, то, с другой — их формирование сильно обусловлено историческими и культурными контекстами. На первый взгляд любовь Изольды и Тристана в драме Вагнера (или в поэме Готфрида Страсбургского) несоизмерима с чувствами юной пары, появившейся на свет после 2000 года. И тем не менее, опыт любовной страсти, заполыхавшей — все равно, сегодня или тогда, — не различается радикально в своей психической динамике.

¹ О деятельности и заслугах критика и ученого Ф. д'Амико см.: [7].

В способности «представить» страсти объединяются *все* средства, составляющие феномен оперы: *драма*, понимаемая как представление конфликта в действии (в первую очередь, конечно, конфликта чувств); *либретто* как поэтическая структура, отвечающая за развертывание сюжета в логике театральной литературы; *мизансцена* (сегодня еще и *режиссура*), реализующая действие в жестах, движениях, освещении, сценографии; *продюсирование*, определяющее выбор спектаклей и создание постановок, связывая всех — от заказчиков до авторов, зрителей в зале и импресарио; *музыкальная форма*, подчиненная строгим композиционным законам; и *last but not least* — *вокальное искусство*, если правда то, что «персонаж в опере — это его голос» (все тот же Ф. д'Амиго). Каждое из этих средств должно изучаться *iuxta propria principia* (согласно своим законам), но не изолированно, а в совокупности и в конкуренции со всеми другими факторами. Это и есть основная идея сегодняшнего междисциплинарного симпозиума. Он призывает к «концерту» разнообразных дисциплин, способных слушать друг друга и вступать в диалог: теорию драмы, литературную критику, раздел сценографии в искусствоведении, театроведение, социологию и экономическая историю, и, конечно, музыковедение и историю музыки.

Мы беремся утверждать, что опера и ее анализ, должны быть рассмотрены еще одной дисциплиной: педагогикой². Знание оперного театра может принести существенную пользу образованию подрастающего поколения, хотя современная молодежь, в основном, выдерживает дистанцию по отношению к этому жанру — одновременно музыкальному и театральному. Однако, когда ученики вникают в него, то проникаются энтузиазмом, начиная постигать опыт аффективной и эмоциональной динамики, помещенный в конкретные историческо-культурные рамки, но представленный в непосредственности сценического события.

Действительно ли уместно ввести оперу в школьный контекст с образовательной целью? На наш взгляд, прямой контакт с ней, осуществленный осознанно и вдумчиво в форме предварительно тщательно разъясненного прослушивания и просмотра, может позволить студентам (причем, любого профиля!), во-первых, ощутить в себе эмоцию, возникающую обычно спонтанно, во-вторых, осознать ее — и дистанцироваться от нее, наблюдая словно со стороны, наконец, поместить эту эмоцию в определенную историческую перспективу и социальный контекст, одновременно присваивая ее и самому себе.

Этот процесс присвоения и дистанцирования в одно и то же время возникает благодаря двум факторам, основополагающим для музыки — причем не только оперной. С одной стороны, музыка обладает способностью «воссоздавать» чувства, как если бы они происходили здесь и сейчас, и словно внутри нас. С другой — это «воссоздание» воплощается в реальных и физически

² Рассмотрению оперы в аспекте педагогики посвящено специальное издание [5].

ощутимых нашим слухом формах. Среди всех музыкальных жанров опера, тесно сплетающая слово, музыку, сцену, действие, проявляет эту силу самым покоряющим и захватывающим образом. И если оперный театр существует уже четыре столетия, не подавая заметных признаков заката, то это, как раз, связано с его способностью преподнести в почти наглядной пластике, очевидной и пленяющей, динамику страстей и бесконечные нюансы психики, и одновременно — властвовать ими. Поэтому опера, пусть не все это осознают, выполняла и продолжает выполнять функцию мощной «школы чувств», социально организованной [1].

В области образования рассмотрение музыкальных форм, более или менее стандартизированных, или обучение навыку распознавать музыкальные композиционные приемы позволяет учащимся включиться в эмоциональную ситуацию и пережить вытекающие из нее когнитивные последствия. Это побуждает их к наблюдению над своими собственными внутренними движениями и, следовательно, к их изучению. Для облегчения задачи лучше будет выбрать поначалу оперные фрагменты, в которых музыкальная композиция ясно прочерчивает психическую ситуацию. Только после этого можно браться за эпизоды, в которых музыкально-театральная игра и эмоциональный конфликт кажутся более сложными или менее однозначными. Приведем в качестве примеров, всем нам хорошо известных, три оперные дуэта, прекрасно подходящие для четкого выявления и обсуждения на уроках процедур, используемых композитором при воспроизведении конкретной психической ситуации, и для демонстрации того, каким образом музыкальная форма накладывает печать на ее представление. Первые два, взятые, соответственно, из «Свадьбы Фигаро» Моцарта и «Евгения Онегина» Чайковского, имеют по два персонажа, чьи эмоциональных состояний близки и тем самым паритетны, хотя герои и находятся в конфликте друг с другом. В третьем дуэте, взятом из «Лючии ди Ламмермур» Доницетти, два персонажа сопоставлены в условиях эмоционального антагонизма. Во всех трех дуэтах — своего рода трех «дуэлях» — отправная точка едина: отношения между двумя персонажами; эмоциональные ситуации, однако, совершенно разные.

В «Свадьбе Фигаро» — этой музыкальной комедии Да Понте и Моцарта, которую считают истинной и наглядной энциклопедией чувств — в дуэте Марцелины и Сусанны из первого акта выражена одна из базовых, первичных эмоций — злость, вызванная и подпитываемая эмоцией подспудной — завистью. Саркастически подчеркнутое соблюдение хороших манер возводит преподнесение этих чувств в ранг по-настоящему комического. Текст и музыка отражают злость как в зеркале. Две женщины, почти как в откровенно фарсовом гэгге, стремятся уничтожить друг друга. Презрение вытесняет эмпатию, агрессия направлена на защиту собственной территории, каждая из двух конкуренток стремится одолеть противника, нейтрализовать его. Не-

прекращающиеся триольные репетиции у струнных — ритмическая эмблема языка сплетни, поданного под видом наигранной вежливости: ни одного оскорбления, зато сплошное поддразнивание. Этикет, избежать которого общество 18-го века не в силах, воплощен в многочисленных предписанных заповедями реверансах. Он накладывает свои ограничения на выражение враждебных чувств, удерживая от явно разрушительных форм. Речь двух женщин — двух приближенных к кругам знати, привязанных к личности графини — с виду учтивая, на самом же деле провокативна, лишь прикрывает наивысшую степень ядовитого вероломства. Стоит вслушаться: «графская пассия», «любовь всей Испании», «достоинства», «облик», «положение», и, наконец, смертельный удар, «возраст». Это психологически самая чувствительная точка, и произнесенный три раза подряд, возглас знаменует триумф Сусанны и трагедию Марцелины. Они шипят *a parte* и другие, словно невысказанные вслух оскорбления и проклятия, не вскрывая, впрочем, патину фальшивой вежливости. Только на мгновение, на две доли в каденции, ткань триолей у струнных прерывается. Это момент, когда траектории двух женщин — двух сопрано, поющих в одном диапазоне — расходятся: отбросив видимый паритет, одна демонстрирует верх над другой, достигая более высокой ноты. Конечное верхнее «ля» Сусанны после «соль» у Марцелины, обозначает победу молодой женщины. Возраст, номинальный и биологический, здесь подлинная основа зависти — чувства, которое в своей динамике проистекает из самооценки субъекта в контексте социальных отношений. Если, как и в случае с нашим дуэтом, в этом процессе активируется сравнение (выявляющее неравенство), а не взаимное отражение (как у равных), преимущество одного становится для другого унижением³. Зависть овладевает Марцелиной: ей невосполнимо недостает молодости, а значит и любви. Защита территории и демонстрация злости имеет более глубокий мотив в чувстве неадекватности и в негативном видении себя самой.

Ленский и Онегин в сцене дуэли («Враги! Давно ли друг от друга») из второго акта оперы Чайковского демонстрируют близость и сходство чувств, несмотря на очевидную разницу в характерах. Здесь преобладают грусть, ощущение утраты, отчуждение. Два молодых человека, многие годы друзья, в один проклятый момент, из глупого тщеславия, превратились в антагонистов: врагов. Взаимная приязнь превратилась в ненависть: они намереваются убить друг друга. Любое даже приглушенное стремление к примирению, приходящее в сознание, мгновенно отменяется. Персонажи утрачивают способность внутреннего резонанса; их глубина сжимается, ранее объединявшие их чувства охлаждаются. Все вдруг приобрело вид тягостный: очертания дружбы, некогда живой и привлекательной, кажутся теперь мрачными, нереальными, далекими, неуловимыми. Внезапная метаморфоза, что в обоих пробуди-

³ О психологических механизмах сравнения и отражения см.: [6, 267]

ла одно и то же горестное чувство, воздвигнувшее коммуникативный барьер, в музыке воплощено в техническом приеме столь же элементарном, сколь и наглядном. Канон в терции объединяет в строгих рамках две совершенно параллельных линии, безнадежно при этом разрозненные: он удерживает обоих персонажей в ситуации, из которой не видно выхода. Канон подводит в конце к полному мучения фрагменту, изложенному в параллельных терциях и секстах: музыкальный знак, типичный для любовных дуэтов, звучит здесь как напрасное, невозможное стремление к примирению. Они желали бы отбросить борьбу и вновь вернуться к дружеским чувствам («Ах, не засмеяться ль нам»), но правила дуэли запрещают это. Уступить привязанности было бы трусливо, социально недопустимо. Четыре длинных «Нет», прошептанные в удушающем *pianissimo*, подавляют навсегда любую запоздалую мысль. Все кончено, каждый остается один со своей болью. И в этом случае тоже торжествует этикет — более общий диктат социальной конвенции⁴ — той, что держит бразды правления в игре. Перчатка, брошенная Ленским и поднятая Онегиным, безвозвратно разделила время на «до» и «после». Бездействие, неспособность к поступку, самоустранение, замкнутость, типичные для депрессивных настроений, наступают неизбежно и представлены с обескураживающей точностью в этих нескольких поразительных минутах музыкального театра.

Даже монументальные, типизированные оперные формы могут привлекаться для представления эмоциональных и психических процессов в музыкально-театральной сцене: они до какой-то степени лепят, т.е. ваяют их. Так называемая *Solita forma de' duetti* (прибл. перевод — обычная или принятая форма дуэтов), базовая структура, распространенная в итальянской романтической опере начала девятнадцатого века — нигде теоретически не описанная, но кодифицированная на практике, — доказывает это. Возьмем дуэт Лючии и Энрико из II акта «Лючии ди Ламмермур» Доницетти. Четыре раздела в разных темпах, следующие после открывающего сцену речитатива, составляют дуэт: *Tempo d'attacco*, *Cantabile*, *Tempo di mezzo*, *Cabaletta*. Здесь они задают парадигму эмоционального столкновения между двумя персонажами, которые в сфере чувств и этических норм принадлежат к совершенно чуждым мирам, настолько же далеким, как далеки диапазоны сопрано и баритона. Такое столкновение может привести только к открытой коллизии. *Tempo d'attacco* дает образ: Лючия — ее боль выдает бледность — в открытую нападает на брата, лорда Генри Эштона, от которого зависит ее судьба. Именно она берет на себя инициативу, чтобы «задать тон», чтобы инициировать диалог. Генри увильивает, пытается манипулировать: под маской наигранной братской любви (и потому отвечая в тон сестре, то есть ее же мелодией), он увещевает и упрекает ее, делая вид, что понимает и прощает, но лишь усиливая постепен-

⁴ О соотношении личного выбора и конвенций в аспекте психологии выбора см.: [6, 110].

но в ней чувство вины⁵. Наконец, он прибегает к обману, демонстрируя ей якобы перехваченное письмо от ее возлюбленного, принужденного к изгнанию, — письмо навет и фальшивка, приводящее Люцию в отчаяние. Генри как личность бесчувствен, его интересует только достижение цели. Сестра в его глазах — средство, позволяющее ему с помощью задуманного выгодного брака спасти семью от социального падения. Раздел *Cantabile* акцентирует этот процесс взаимного отчуждения. Если Люция, убитая горем, проливает слезы в трогательной мелодии о потерянной любви, Генри проговаривает в полголоса упреки и повторяет лживые доводы. В *Tempo di mezzo* (среднем разделе) конфликт еще ужесточается. Из-за сцены звуки квинт у валторн возвещают пришествие лорда Артура, жениха, предназначенного ей. Генри шантажирует Люцию, нажимая на нее: только этот брак по уговору в состоянии спасти семью от позора. Навязываемое чувство вины огромно, психологический гнет невыносим. Брат подавляет ее, разрушает, уничтожает. Для женщины не остается выхода: она отдана на произвол своего брата, и об этом возвещает *Cabaletta*, ее экзальтированное возбуждение. Теперь он, торжествующий, нападает, задает тон: если она отвергает этот брак, он будет преследовать ее во снах, как грозная тень. Мерзость обмана объединяется с ужасным видением кровавого горя. Волнение Кабалетты выражает судьбу Люции. Все, что ей остается, это плакать, уступить угрозам своего брата, просить бога о смерти. Мужчина включил женщину в свою жестокую вселенную и погубил ее. Конфликт между миром эмоций, деликатным и отзывчивым, обреченным на уничтожение, и другим, черствым и расчетливым, который его каннибализирует, не может быть представлен более интенсивно и впечатляюще.

Рассматривая содержание и эмоциональную динамику трех дуэтов, мы сосредоточились в основном на музыкальной форме. Не столько потому, что объем статьи заставил нас отдать предпочтение только одному измерению, и не потому, что мы по призванию — музыковеды, а не литературные критики или социальные историки. Мы считаем важной необходимость плюралистичного взгляда, изучения всех сторон феномена «оперы». В итоге, на основе анализа того, как устроена музыкальная форма на трех разных примерах воплощения эмоциональных конфликтов, хочется обратить внимание на два важных с дидактической точки зрения механизма.

(1) Различие приемов и музыкальных форм в разных фрагментах позволяет подняться над наблюдением конкретики и абстрагироваться до морфологических типов, таких как: буффонный дуэт, распетый диалог из т.н. *Literaturoper* (*opéra dialogué*)⁶, т.е. целиком основанный на заимствованном из

⁵ Чувство вины — комплексная эмоция, в отличие от стыда, предполагающего публичный ракурс, имеет ярко выраженную приватную, личную окрашенность [4, 62].

⁶ Здесь используем этот термин в значении, утвердившемся в западно-европейском музыковедении — т.е. как опера, прямо опирающаяся на литературный текст. См.: [2]

поэмы тексте, итальянский романтический дуэт. Эти типы найдут впоследствии соответствия, по принципу сходств и различий, в других сопоставимых фрагментах. С образовательной точки зрения здесь есть повод перейти от знакомства с отдельным объектом к обретению суммы знаний, применимых к другим объектам. Эта операция, осуществляемая в настоящем, имеет также историческую подоснову: фактически, она подпитывает «энциклопедию» формальных отсылок, которую зритель своего времени усваивал, в основном, бессознательно, путем привыкания. Ее трансляция посетителям театров или учащимся в школах наших дней дает им возможность, по крайней мере, немного раздвинуть горизонт ожидания в использовании средств, которые находятся в распоряжении как постановщиков, так и публики оперных театров и которые обеспечивают опере столь редкую силу непосредственного воздействия в момент спектакля⁷. То, что реконструкция этого горизонта ожидания основывается на опыте эмоциональной динамики, приносит пользу как эстетическому созреванию, так и психологической подготовке учащихся.

(2) Следующий шаг — признание того, что, коль скоро чувство находит в форме воплощение столь же непосредственное, сколь и дистанцированное, сама форма, в свою очередь, оказывает сильное влияние на представление чувства. Преппирательство двух камеристок в буффонном дуэте должно вестись на равных по ритму, рисунку, фактуре, но, в конечном итоге, должно завершиться преобладанием одной из двух в плане вокального превосходства. Неумолимый параллелизм канона на два голоса должен наконец-то найти выход, как у Чайковского в пении параллельными терциями и секстами. *Solita forma dei duetti* итальянских романтиков должна предусматривать разделы *Tempo d'attacco* (с симметричными стихами), где соперники на равных, первый сценический конфликт, который приостанавливается в Кантабиле, второй — в *Tempo di mezzo*, вызывающий, наконец, обязательное патетическое возбуждение Кабалетты. Траектория чувств, как видно, до некоторой степени подчинена законам морфологии; или, скажем, пристегнута к ним.

В этом смысле опера оказалась мощной «школой чувств»: она не просто отражала эмоциональную динамику новых времен, она помогла вылепить их, или, по крайней мере, управлять их восприятием, видением, пониманием. Даже сегодня оперный театр может побудить студентов, наших юных сограждан, задуматься о мотивах, страстях и чувствах, которые все еще вносят вклад в эмоциональную жизнь: в их, в нашу. И славный, и совсем не пыльный «музей» оперы будет продолжать выполнять свою полезную, живую функцию.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Bianconi L. La forma musicale come scuola dei sentimenti. In: *Educazione musicale e formazione*, a cura di Giuseppina La Face e Franco Frabboni. Milano: Franco Angeli, 2008, pp. 85–120.

⁷ О дидактической важности такого рода компетенции см.: [3].

2. Dahlhaus C. *Vom Musikdrama zur Literaturoper*. München; Salzburg: Katznbichler, 1983.
3. La Face G. Saperi essenziali e conoscenze significative: il «Largo concertato» nel *Macbeth* di Giuseppe Verdi. In: *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone. Lecce: Pensa MultiMedia Editore, 2010, pp. 145–173.
4. Frazzetto G. *Perché proviamo ciò che proviamo: una teoria delle emozioni*. Milano: Rizzoli, 2013.
5. *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone. Lecce: Pensa MultiMedia Editore, 2010.
6. *Psicologia delle emozioni*, a cura di V. D'Urso e R. Trentin. Bologna: Il Mulino, 1993.
7. Serpa F. Fedele d'Amico. In: *Dizionario Biografico degli Italiani (2013)*. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/fedele-d-amico_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/fedele-d-amico_(Dizionario-Biografico)) (accessed 15.01.2020).

Бьянкони Лоренцо

PhD, почетный профессор, Болонский университет, Болонья, Италия

Ла Фаче Джузеппина

PhD, профессор, факультет искусств, Болонский университет, Болонья, Италия

Lorenzo Bianconi

PhD, Professor Emeritus, University of Bologna (Università di Bologna), Bologna, Italy

Giuseppina La Face

PhD, Professor, Department of the Arts, University of Bologna (Università di Bologna), Bologna, Italy

lorenzo.bianconi@unibo.it

**II. СТАРИННАЯ ОПЕРА:
ЖАНРЫ, СТИЛЬ, КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ**

**BAROQUE AND CLASSICAL OPERA:
GENRES, STYLE, CULTURAL CONTEXT**

**ПАРАДИГМА *DAME DI FERRARA*: ОТ *IL CONCERTO DELLE DONNE* ДО
СОВРЕМЕННОЙ ПЕВИЦЫ И ЖЕНСКОГО ПЕРСОНАЖА
НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ**

**THE PARADIGM OF THE *DAME DI FERRARA*: FROM *IL CONCERTO
DELLE DONNE* TO THE CONTEMPORARY WOMAN SINGER
AND FEMALE CHARACTER ON THE OPERATIC STAGE**

Аннотация. В статье рассмотрен феномен музыкальной культуры позднего Ренессанса, известный под названием *Il Concerto delle Donne* – ансамбль поющих и музицирующих дам при феррарском дворе. К моменту рождения оперы Laura Peverara (1545–1600), Livia D’Arco (1565–1611) и Anna Guarini (1563–1598) имели успех как актрисы, певицы и музыканты, давали концерты, известные под названием *musica segreta*. Это явление – один из ключевых моментов в эволюции профессионального женского вокального и музыкально-исполнительского искусства, в результате которой произошла трансформация композиционных кодов, оно определило конфигурацию целой парадигмы, которая будет определять деятельность профессиональных вокалисток, начиная с эпохи Нового времени и вплоть до наших дней. Каким образом их принадлежность к женскому полу обусловило художественно-исполнительские формы, тенденции и возможности, и до какой степени эти их разновидности продолжают скрытно существовать в современных нам концепциях? В статье сделана попытка ответить на эти вопросы.

Ключевые слова: поздний Ренессанс, *Il Concerto delle Donne*, профессиональное женское музыкальное искусство

Abstract. We analyze the renaissance phenomenal of the *Il Concerto delle Donne*, from the *Donne di Ferrara*, as a paradigm in the history of the women singer. Their condition of women created new forms and elements in the act of representation. Which relations can we establish with the female roles of the incipient opera in musica at that time? Are these elements yet alive in the contemporary public presentation of the women singers, and in the review of the operatic female roles? At the moment when the first opere in musica will be created, Laura Peverara (1545–1600), Livia D’Arco (1565–1611) and Anna Guarini (1563–1598) lived their success as performers, singers, and musicians; with their concerts also known as *musica segreta*. The Women’s Concerto first, and the opere in musica develop with success at this moment, in the late XVI when the role of the woman as performer was also under moral laws influence. Did this framework condition the archetype of movement and gesture of the women singer? And did this archetype influence the acting and the female roles in the opera in musica and until nowadays?

Keywords: late Renaissance, *Il Concerto delle Donne*, the first female professional music performing art

Discussing the phenomenon known as *Il Concerto Delle Donne*, which took place in late 16th century Ferrara implies not only connecting with one of the critical moments in history and in women's emergence as professional musicians and singers, and accepting a transformation of the codes of composition; but also, helping to formulate a paradigm that has defined the scope of action for professional female singers throughout the modern age and up to the present. How did their status as women determine the formats, trends, and representational choices? And to what degree are these factors still latent in our contemporary conceptions?

In addition to the precedents that we'll comment upon later, various reasons help explain why it was in the court of Ferrara that the first ensembles of professional female musicians emerged in the late 16th century. In 1579, the marriage between Alfonso II d'Este (1533–1597) and Margherita Gonzaga (1564–1618), — his third wife and, as Susan McClary mentions [10, 79], his last hope of producing an heir to the court — served as a catalyst and provided the main venue for the concerts offered by the Ladies of Ferrara. And their success was soon emulated by neighboring courts [5].

Putman Emerson points out that such characters as Mantua's Alessandro Striggio (1573–1630) and Giulio Caccini (1551–1618) visited the court of Ferrara and were impressed by the performances of *le donne* [14, 3]. Among other examples, a new *donne* ensemble soon emerged in Mantua. In his *Discorso*, Giustiniani mentions the existing rivalry between the Ladies of Ferrara and the Ladies of Mantua [7, 107]. Giulio Caccini also created his own group of ladies at the House of Medici, with his daughter, Francesca Caccini¹, as one of the members of the ensemble.

It is worth recalling that the women's concerts organized by the Duke enjoyed massive success in the context of a recent lifting of the ban on women performing in public, which was, in turn, based on the traditional Catholic precept *mulier taceat in ecclesia*. This precept ascribed morally questionable connotations to women expressing themselves in public through song.

Also worth noting are the moralizing effects of the Council of Trent (1545–1563) as one of the catalysts for allowing women on stage, around 1560². The ensuing treatise by Giovanni Domenico Ottonelli (1584–1670), *Della Cristiana*

¹ Francesca Caccini would be especially recognized as composer of scenic music. As an example we can see her play *La Liberazione de Ruggiero dall'isola de Alcina* (Florence, 1625). Singers as Settimia Caccini — Francesca's sister — and Vittoria Archilei (1555–1620) were in relation with the *Concerto delle donne* at Medici's Court.

² Francesco Bartoli (1745–1806), in his work *Notizie istoriche de comici italiani* (Padua, 1781) proposes the 1550 as the date of incorporation of women on stage: 'Solo circa 1550 cominciarono sulle scene a recitare le nostre Donne' [2, 1].

Moderazione Del Teatro (1648), suggests that the decision to allow women to perform was based on a moralizing premise. The treatise is, first and foremost, an example of the sort of censorship to which theater practice, and actors and singers themselves, were subject. This censorship was particularly strict for actresses and cantatrices since it condemned certain aspects such as the lifestyle, the immorality of feigning love, and even the act of dressing as men on stage. Ottonelli posits the immorality of Female Comics, in the following terms:

'I say that it is morally impossible for a professional Female Comic not to cause those who behold her and perceive her with a scarce stock of virtue and a strong propensity towards dishonesty to succumb to sin when she appears dressed to distract and seduce and talking about love in order to entertain.' [11, 75]

And he also refers to singing:

'And I think that the cantatrice of lewd songs and the impudent and ardent Comic will be the object of God's holy punishment [...]. I say Female Comics sing to praise Men rather than to delight the Creator of Men.' [11, 150].

That said, Ottonelli concluded by contemplating something even more immoral than a woman on stage, namely, a young man dressed as a woman:

'If real women are not allowed to appear, this will lead to young men appearing dressed as women, which would result in worse scandals; it would be like avoiding a flash of lightning only to be stricken by a thunderbolt.' [11, 188]

In the wake of the transformations experienced by Western society due to changes in the socio-economic system throughout the 15th and 16th centuries, Ferrara – which, though ruled by the House of d'Este, was nevertheless a fiefdom of the Church—appears as an isolated conservative phenomenon. According to Francesco Calcaterra, author of *La Sconcertate Storia Del 'Concerto Delle Dame'*, Ferrara was, 'the last bastion that resisted the incipient all-pervasive advance of capitalism, which trampled ideas and ideals' [4, 5].

Calcaterra also points out how, towards the end of the Renaissance, as the values associated with monetary exchange, profit and wealth began to displace others such as reputation and military victory, the intellectual framework that associated women with chivalrous ideals; behavioral norms like composure and self-control; and a form of love halfway between 'the Platonic and the profane' gradually began to incorporate an exaltation of women's natural and material attributes:

'In this context, impregnated of sensuality [...] a new view of the love and the woman quickly appears' [4, 5].

In this sense, it is essential to note that there were already precedents of women who had become known for their skill as singers or instrumentalists, a case in point is singer, instrumentalist and composer Maddalena Casulana (1544–1590). Casulana was the first woman to publish printed music³ and was closely connected

³ About Maddalena Casulana, see *Historical Anthology of Music by Women* by James R. Briscoe [3, 18–21].

with Isabella de' Medici (1542–1576). However, in the case of the ensemble created by the Duke of Ferrara, it is relevant that the women chosen to take part in il concerto became salaried employees. Accordingly, they were expected to devote themselves primarily to preparing so as to be able to offer the best possible artistic quality in their performances.

The first Ladies of *il concerto* associated with composers such as Luzzasco Luzzaschi (1545–1607) or poets such as Giovanni Battista Guarini (1538–1612). They were: Laura Peverara (1563–1601), singer and harpist who fascinated Torquato Tasso (1544–1595)⁴; Tarquinia Molza (1542–1617), singer and composer; Livia d'Arco (1565–1610), who accompanied herself on the viol; and Anna Guarini (1563–1598)⁵, who accompanied herself on the lute. If we look at the descriptions offered by Vincenzo Giustiniani in his *Discorso Sopra La Música* (1628)⁶, we see that the innovations⁷ implemented by these performers entailed more than just new ways of using the singing voice in performance. They did not merely create impressive variations in sound, but also new ways of moving, gesticulating, incorporating facial expression; in short, new ways of using these interpretive resources whose mastery required intense preparation at the service of a new form of expression and a new way of delivering the singing voice. In his *Discorso*, after describing the sonic effects, changes of rhythm, timbric play, clear diction, and other vocal skills in detail, Giustiniani adds that the singers interspersed sighs in their performances and interacted with each other through facial expressions, glances, and precise gestures and movements:

‘they interacted with each other [...] mainly through actions of the face and glances, and through the gestures that accompanied the music and concepts, first and foremost. And, above all, they did this without moving their bodies, mouths or hands for any purpose other than that for which they were singing’ [7, 108].

Beyond any short-term trends, these parameters would provide a fertile ground of convergent notions that, to this day, continue to shape the identity of professional female singers.

Taking one step further in the analysis of the paradigm defined by the Ladies of Ferrara, it is possible to assert that these performers did more than simply establish and describe a style. They also associated the practice [of singing] with the space that the prevailing authorities allotted them as women: the private sphere, which

⁴ Laura Peverara also received dance classes. Duchess Margarita herself participated as a choreographer [4, 95].

⁵ Daughter of the famous poet, Battista Guarini, author of *Il Pastor fido*. After the duke's death she would be killed by her husband.

⁶ Vincenzo Giustiniani, a financial lover of painting, music and sculpture leaves in his texts testimony about the art of his time. His *Discorso sopra la musica* (1628) was reread in 1878 by Salvatore Broggi, in his work *Le origini del melodrama. Testimonianze dei contemporanei* (Torino, Frattelli Bocca Editori; publication date: 1903)

⁷ The Ladies of Ferrara's style contributed to the development of the compositional forms of the madrigal and influenced composers such as Claudio Monteverdi himself (1596–1643).

was at once secret and, as we shall explain, eroticizing, all the while promoting the virtuous qualities deemed acceptable by the system within the limits of decorum and the official context of nobility⁸.

Il Concerto Delle Donne generated new compositional⁹ patterns throughout the 17th century; the voices described and conveyed desire and even the act of love itself. In McClary's words:

'the voice ceased to serve as a mere vehicle for words and began to promulgate metaphors of the body as it might feel if it could be freed from the constraints of gravity' [10, 89].

And using Monteverdi's 'Pur Ti Miro, Pur Ti Godo'¹⁰ as an example, the author adds: 'In romantic duets between nearby voices, the description of the act of love reaches its zenith.'

The success enjoyed by the women of Ferrara put female singers in the foreground, thus laying and building the foundation upon which the virtuosa performer would eventually evolve into the diva. Consequently, the preference for high-pitched voices would also favor the on-stage presence of castrati who would inherit the training methods and interpretative models created and disseminated within the context of *i concerti delle donne*¹¹.

Be that as it may, the incipient opera eventually became the habitat and framework for the development of the new female performer:

'The operas empowered female singers during a time when public singing was unacceptable to women. While patriarchal societies have tended to silence women's voices, the power of female operatic voices in the modern age in Italy begins to subvert that norm' [12, 71].

From that moment on, the singer would become that «diva» whom, as suggested by McClary (2012, pp. 90–91), we would see descending *deus ex machina* in Dalle Più Alte Esfere through Vittoria Archilei (1582–1620)¹² during the *intermedi* of *La Pellegrina* in 1589.

Opera offered women a new, freer and more physical means of expression. *Virtuosa* singers and instrumentalists have proliferated throughout the history of opera right up to the present; from Casulana to Barbara Strozzi (1619–1677),

⁸ The count joined forces to preserve the prestige of the artists; in fact, Tarquinia Molza, who, in the words of Calcaterra, would initially be an 'occasional external support' [4, 65] would be dismissed in 1589 upon knowing her relationship with Giaches de Wert (1535–1596), composer at the court.

⁹ About the influence of *il concerto delle donne* on musical composition, see McClary, S. [10]. Soprano Masculinities, in Purvis, Ph, [13, 33–50].

¹⁰ *L'incoronazione di Poppea* (Venice, 1642)

¹¹ McClary defends [10, 100] that while musicology, in general, justifies the increase in the presence of castrati between the sixteenth and seventeenth centuries by the prohibition of women acting, it would be the admiration of the acute voices generated by *Il concerto delle donne* one of the factors that would have enhanced it. The musicologist defends that the divas continued their careers despite the ban.

¹² Vittoria Archilei singer, dancer, instrumentalist, composer; she could not also play, but composed the scene Dalle Più Alte Esfere, in the intermediates of *La pellegrina* (Medici's Court, 1589). About her role as a composer in the intermedi, see: Egea, S. [6, 57–61].

Guditta Pasta (1797–1865), Renatta Scotto (1934) or Montserrat Caballé (1933–2018). However, when we mention the case of the Ladies of Ferrara and *Il Concerto Delle Donne*, we are fully aware that this path strewn with *virtuosa* female musicians did not begin with them. Even so, through their talent, these first professional female singers managed to overcome stereotypes, create artistic languages and break taboos. Not only were these skillful singers famous for their talent, like other singers in the 16th century and throughout history; they were also artists who offered performances that led others to try to imitate them and helped transform languages. Performers who, like Maria Malibrán (1808–1836), Maria Callas (1923–1977), Anna Netrebko (1971–) and Barbara Hannigan (1971–), to name a few, went on to become symbols and, perhaps due to their transgressive nature, also became desirable role models and, in a sense, they enjoyed a certain degree of success in society.

If we analyze the paradigm that describes these first professional female singers, we find such variables as the expression of the body through the singing voice. Would it perhaps be correct to speak of a process of embodying the singing voice?

The performers, in turn, mastered such techniques as stage presence, control over their gestures and movements, and playing with timbre, tempo and intensity to achieve emotional effects. They had notions of ballet and musical training and were capable of accompanying themselves.

The values of the capitalist system that flourished during the Renaissance and persists to this day also seem to have favored that art of buying and selling which encourages female singers to play up the qualities of exclusivity, eroticism, and sensuality in addition to musical virtuosity.

In this context, as stated earlier, the divinization of the female artist who can exhibit her art in public has its origins in the private sphere. Could it be that, to this day, the private sphere, or perhaps private capital, remains the primary context in which contemporary female artists may still generate proposals that are as yet unlikely to be consistent with the prevailing morality? Or perhaps this space has already been fused and confused with the public sphere and no longer exists?

There are significant similarities between the critiques and descriptions dedicated to the Ladies of *Il concerto* and critiques of contemporary opera artists who have stood out for their capacity to transgress norms. One common denominator is the praise of not just vocal qualities, but also physical and theatrical mastery.

To give a few examples, Anna Netrebko was often praised for her vocal virtuosity as well as her stage performance. A reviewer praised Cecilia Bartoli's work¹³ in Haendel's *Ariodante*, which premiered in the Montecarlo Theater in

¹³We point that Bartoli recently presented his new album Farinelli on the cover of which she appears in an ambiguous image half man — half woman.

February 2019 in the online magazine *plateamagazine* [9] for her outstanding vocal virtuosity, but also for her, ‘ability to focus attention with a single glance or gesture’; her capacity to convey emotional ecstasy — of ‘unbearable intensity’; and her total dedication to her work. All these comments recall the words used by Giustiniani to describe the Ladies’ performances in *il concerto* when he praised them not only for the ‘disposition of the voice’ and ‘the ornaments’, but also for ‘the action of the faces, the glances and the gestures’ [7, 108]; or by alluding to their devotion to work¹⁴. Critics used similar words to describe Joyce DiDonato (1969–), in her *Agrippina*, presented at London’s Barbican Center in the spring of 2019. An article published on June 1, 2019, declares that: ‘listening to her is impressive, but it is even more impressive to witness the freedom she has to enjoy the theatrics thanks to this technique’ [8]. Meanwhile, an article dedicated to Barbara Hannigan published in *The Times* on May 26, 2019 [1], emphasizes her two-pronged musical training as a singer and composer and points out that her distinctive vocal features have had a stimulating influence on contemporary composers.

These women are *virtuosas*, but, even more so — and just like the Ladies in the concerts of the Renaissance period — they can become role models, transgressing and generating languages. Like their predecessors, they have managed to overcome the atavistic burden of infernal lust, and the modern-day stigma of corrupt eroticism that is so widespread in our globalized world, in order to transcend and become role models, the personification of transformative ‘divas,’ like the women who first broke silence and brought song to women’s voices four and a half centuries ago.

REFERENCES

1. Barbara Hannigan: the soprano and her squad of superstars. In: *The Times*. May 26, 2019. Available at: <https://www.barbarahannigan.com/the-times-barbara-hannigan-the-soprano-and-her-squad-of-superstars/> (accessed 10.10.2019).
2. Bartoli F. *Notizie istoriche de’ Comici italiani che fiorirono intorno all’anno 1550 fino a giorni presenti*, 2 vol. Padua: Martecchini, 1781.
3. Briscoe J.R. *Historical Anthology of Music by Women*. Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
4. Calcaterra F. *La sconcertante storia del ‘concerto delle dame’. Potere, amore, intrighi, delitti, nella Ferrara del tardo Rinascimento*. Varese: Zecchini Editore, 2018.
5. Durante E., Mertellotti A. *Cronostoria del concerto delle dame principalissime i Margherita Gonzaga d’Este*. Florence: SPES, 1989.
6. Egea S. *Stanislavski, Meyerhold, Chaliapin: La interpretación operística*. Madrid: A.D.E., 2017.
7. Giustiniani V. Discorso sopra la musica de’ suoi tempi, 1628. In: Solerti A. *Origini del Melodramma*. Torino: Fratelli Bocca, Editori, 1903.
8. Karlin D. DiDonato and Il pomo d’oro make Handel’s Agrippina sparkle at the Barbican. In: *Bachtrack*, 01 junio 2019. Available at: https://bachtrack.com/es_ES/review-handel-agrippina-barbican-didonato-fagioli-il-pomo-doro-may-2019 (accessed 10.10.2019).
9. Martínez A. Cecilia Bartoli protagoniza el «Ariodante» de Haendel en La Ópera de Monte-Carlo. In: *Platea Magazine*, 14 Marzo 2019. Available at: <https://www.plateamagazine>.

¹⁴Regarding the preparation of the concerts, says Giustiniani [7, 107]: ‘They spent whole days.’

- com/criticas/6284-cecilia-bartoli-protagoniza-el-ariodante-de-haendel-en-la-opera-de-monte-carlo (accessed 10.10.2019).
10. McClary S. *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*. London: University of California Press, Ltd, 2012.
 11. Ottonelli G.D. *Della Christiana moderazione del teatro, detto la qualita delle Comedie*. In Fiorenza: Luca Franceschini & Alessandro Logi, 1648.
 12. Poynor F. Finding Their Voice: Women Musicians of Baroque Italy. In: *The Expositor: A Journal of Undergraduate Research in the Humanities*, 7, 2016, pp. 70–79..
 13. Purvis Ph. *Masculinity in Opera*. New York: Routledge, 2013.
 14. Putnam Emerson I. *Five Centuries of Women Singers*. London: Praeger, 2005.

Эгеа Руис, Сюзанна

PhD, профессор, Исследовательская группа
– Esmuc: 2017 SGR 788, Каталонская высшая
школа музыки, Барселона

Susana Egea Ruiz

PhD, Professor, Research Group – Esmuc:
2017 SGR 788, Escola Superior de Música de
Catalunya, Barcelona

egeasusana@hotmail.com

С.З. Исакова
Saida Z. ISKHAKOVA

**СОЗДАНИЕ *DRAMMA PER MUSICA*
КАК ПОПЫТКА ЭЛИТАРИЗАЦИИ ИСКУССТВА**

***DRAMMA PER MUSICA*
AS AN IMPETUS FOR ART GENTRIFICATION**

Аннотация. В статье на основе метода исторической деконструкции рассматривается попытка флорентийской камераты создать в лице нового художественного феномена — *dramma per musica* — элитарный объект искусства, лишенный связей как с предшествующей академической традицией строгого письма (представленной мессой и мотетом с одной стороны и мадригалом — с другой), так и с городской песенной традицией — слишком популярной, чтобы лечь в основу монодии нового типа.

Замысел флорентийских создателей оперного жанра, дилетантов с точки зрения современных им представлений о музыкальной образованности, изначально был противоположен общей тенденции развития данного вида искусства, поэтому их попытка искусственно сделать омузыкаленную речь — феномен, уже прежде использовавшийся в интермедиях к драматическим постановкам — основой целого спектакля была обречена на провал.

Зарождение оперы впервые анализируется на фоне все более упрощающейся для слушательского восприятия серьезной музыки, в итоге вытеснившей изобретение флорентийцев — напевную декламацию — на периферию музыкального наполнения оперного спектакля. Известная неудача кружка Барди-Корси связана с тем, что прежняя ученая традиция в зоне музыкальной интермедии, пасторали и мадригальной комедии — реальных предшественниц будущей оперы — оказалась гораздо более доступной для восприятия широкой публики, чем речитатив, созданный флорентийской камератой.

Ключевые слова: оперная монодия, *dramma per musica*, флорентийская камерата, кружок Барди-Корси, мадригал, мадригальная комедия, интермедия, пастораль.

Abstract. The article, which applies the method of historical deconstruction, examines the attempt of the Florentine camerata to create a new artistic phenomenon — the *dramma per musica* — an elitist object of art, devoid of ties with the previous academic tradition of strict part-writing (represented by the Mass and motet, on the one hand, and the madrigal on the other), as well as with the urban song tradition — too popular to form the basis of a ‘monody’ of a new type.

The idea of the Florentine ‘creators’ of the opera genre, which was amateurish from the point of view of contemporary ideas about musical education, was initially opposed to the general tendency of the development of this type of art, so their attempt to artificially make ‘speech turned into music’ — a phenomenon which was previously used in intermezzi for dramatic productions — as the basis of the entire performance was doomed to failure.

The origin of the opera is analyzed for the first time against the background of more and more simplified serious music for listeners' perception, which as a result supplanted the 'invention' of the Florentines — the song recitation, — relegating the latter to the periphery of the musical content of the opera. A certain amount of failure on the part of the Bardi-Corsi circle is due to the fact that the previous scholarly tradition in the area of musical intermezzo, pastoral and madrigal comedy — the real predecessors of the future opera — turned out to be much more accessible to the general public than the recitative created by the Florentine camerata.

Keywords: opera monody, *dramma per musica*, Florentine camerata, Bardi-Corsi circle, madrigal, madrigal comedy, *intermedio*, pastoral.

Одной из важнейших тенденций в развитии итальянской профессиональной музыки второй половины XVI века стала известная популяризация языка, обусловленная усилившимся влиянием песенной городской традиции. Поскольку Церковь в условиях Контрреформации была заинтересована в привлечении паствы приятной музыкой, в храмах стала широко применяться практика латинских контрафактур светских жанров — прежде всего мадригалов (*madrigali spirituali*) и городских песен, подтекстованных благочестивыми стихами. Позднее негласно поощрялось и стилистическое сходство мотетов и месс с массовой продукцией, благодаря чему в последней четверти XVI в. дистанция между этими жанровыми сферами значительно сократилась. На этом фоне создание ранних флорентийских опер, рассчитанных на восприятие интеллектуальной элиты [7, 222], было в какой-то мере попыткой противостоять этому упрощению.

Возможно, желание создать некий возвышенный музыкальный стиль, соответствующий высокому регистру драматических пасторальных сюжетов, легших в основу *dramma per musica*, заставило ее создателей — Дж. Каччини и Я. Пери — отказаться от малейших намёков на современную им песенную традицию. Так, в одноголосном изложении они явно избегают всего, что могло бы напомнить о вилланелле или канцонетте¹, притом, что в изданном в 1602 г. сборнике Каччини «Новая музыка» таковые песни имеются!² С другой стороны, авторы ранних опер обошли своим вниманием и высокопрофессиональную традицию многоголосного мадригала, завоевавшую себе прочное положение в рамках интермедий³ к комедиям и пасторальям⁴.

¹ Исключение в «Эвридикке» Каччини представляет реплика Тирси, которая, впрочем, не имеет строфических повторов. Интересно, что та же реплика Тирси в «Эвридикке» Пери оформлена в виде речитатива, а в качестве «компенсации» персонажу поручена песенная *Zinfonia*.

² Канцонеттами в «Новой музыке» являются *Aria Sesta: Udite, udite, amanti; Mentre che fra doglie e rene; Al fonte, al prato; Non ha 'l ciel cotanti lumi*.

³ Поскольку публика жаждала в интермедиях к драматическим спектаклям лёгкой, развлекательной музыки, устроители подобных мероприятий приглашали чаще всего композиторов-итальянцев (а не фламандцев!), мадригалы которых были в максимальной степени ориентированы сначала на старую фроттолу (Ф. Кортеча, С. дель Палла, А. дельла Виола), позднее на канцонетту или вилланеллу (А. Стриджо, Э. де Кавальери, К. Меруло, Л. Маренцио, М. А. Инженьеры, А. Габриели).

⁴ Об этом — [17, 39–74].

На наш взгляд, причина, по которой существующая традиция драматической трактовки мадригала не удовлетворяла Каччини, Пери и следовавшего за ними М. де Гальяно, состоит в слишком большой популярности, которую завоевал этот музыкальный жанр. Как получилось, что столь элитарный, казалось бы, феномен полюбили широкой публике? Заметим, что изначально в зоне зарождающегося мадригала оказались сразу две совершенно разные традиции. Одна из них — учёная, «строгостильная», завезённая в Италию представителями франко-фламандской школы⁵, которые с удовольствием взялись за сочинение музыки на итальянскую поэзию. Однако, не желая опускаться на уровень местной — фроттольной — традиции, по определению более низкой, чем та, к которой они привыкли при сочинении месс и мотетов, они стали создавать свои «мадригалы» в привычной им технике — на тот момент времени весьма абстрактной по языку и воздействию на слушателя⁶.

Другая традиция, исходившая от фроттолы, будучи связанной с чисто итальянской манерой *canto al liuto*⁷, предполагала одноголосную вокальную декламацию под аккомпанемент лютни или ансамбля инструментов⁸. Позднее во многом под влиянием фламандцев, итальянские композиторы переводят бывшую фроттолу в «строгостильный» формат, облагораживая прежде свободные по голосоведению, почти тональные формы многоголосия. Так, А. Стриджо насытил мотетным письмом канцонетту, А. Габриэли — вилланеллу [12, 3], а А. Банкьери — частное проявление последней — джустиниану [13, 802–803]. В этом смысле совершенно прав был знаменитый современник тех событий В. Джустиниани, когда считал канцонетты О. Векки результатом «переложения» на несколько голосов вокального стиля, прежде существовавшего в виде сольного исполнения под аккомпанемент совершенного инструмента⁹. Именно вытеснение мотетоподобных мадригалов композициями нового — канцонеттно-

⁵ Речь идет о таких мастерах, как Ж. Депре, Х. Изаак, Я. Обрехт, А. Вилларт, Ф. Вердело, Я. Аркадельт, Ч. де Роре, Ж. де Верт и др. Из них только Аркадельт сумел совместить стандарты строгого письма с фроттольным «наполнением», чем объясняется огромная популярность его музыки в Италии второй половины XVI в.

⁶ Позднее это изысканное детище высокопрофессиональных композиторов начинает «снизу» подвергаться влиянию городской песенной традиции (об этом — [3, 23]), благодаря чему во второй половине XVI в. почти невозможно отделить упрощенное строгое письмо от улучшенных версий городского по происхождению многоголосия.

⁷ Об исполнительской практике *canto al liuto* — [8, 137–138; 142; 286].

⁸ О связи этой традиции с будущим мадригалом — [8, 132; 309; 320–345]. Интересно, что в рамках данного направления создатели по существу уже ранних мадригалов (свободных по форме композиций, посаженных на высококачественную поэзию нового — «петраркистского» — образца) на протяжении 1520-х гг. продолжали в рукописях именовать свои творения «канцонами» [5, 16]. Начиная с 1533 г. прежнее наименование полностью вытесняется новым, и даже те композиторы, которые в отношении голосоведения продолжают творить во фроттольной традиции (как, например, Б. Тромбончино, К. Феста или Я. Геро), именуют свои вокальные композиции «музыкой на мадригал», а впоследствии и просто «мадригал».

⁹ Об этом — [16, 11–12].

го — образца способствовало колоссальному распространению этого жанра¹⁰ (об этом свидетельствует, в частности, огромное число опубликованных сборников)¹¹. Не случайно Т. Морли в конце XVI в. отзываясь о мадригале как о «лучшем виде лёгкой (light) музыки» [15, 179–180].

Закономерным итогом процесса популяризации мадригала стало создание *commedia harmonica* (ныне именуемой мадригальной комедией), музыкальное наполнение которой было, как и в интермедиях, полностью нацелено на развлечение публики¹², притом, что качество создаваемой музыки отвечало самым высоким профессиональным требованиям. Естественно поэтому, что мадригальные комедии, как и сборники, посвященные этому жанру, неоднократно переиздавались, будучи невероятно востребованными самой широкой аудиторией [13, 802–803], в отличие, например, от клавиров ранних опер, которые редко издавались и часто выбрасывались после исполнения¹³. Таким образом, к концу XVI в. в восприятии борцов за серьезное театральное искусство многоголосный мадригал оказался «испорчен» его предыдущей антидраматической историей. В этом смысле совершенно прав был А. Эйнштейн, когда заметил, что мадригальные комедии О. Векки «являются чем угодно, только не комедиями и имеют не больше общего с театром, сценой и рождением оперы, чем «Cicalamento» Стриджо...» [13, 772–773], в котором 15 мадригалов излагают сюжет без сценического действия.

Подобное отношение у создателей первых опер, а также проповедников их идей сложилось и к мадригалам, написанным для театральных интермедий. Не удивительно поэтому пренебрежение, выказанное Дж. Б. Дони музыке в спектаклях второй половины XVI в.: «Следует помнить, что мелодии того времени сильно отличались от нынешних, которые пишутся в стиле, обычно называемом «речитативным». Они использовались почти исключительно в ариеттах, часто весьма затейливых, с многочисленными повторами, эффектами эхо¹⁴ и тому подобными вещами, однако не имеющими ничего общего с хорошей, подлинно театральной музыкой...» [6, 77]¹⁵. Ещё более категоричен в своих суждениях о

¹⁰Об этом — [12, 2–3]. Демократизация мадригала не была, конечно, тотальным явлением: Н. Вичентино, Ч. де Роре, Ж. де Верт, Л. Лудзаски и его ученик К. Джезуальдо, наоборот искали способы усложнения, элитаризации жанра.

¹¹Об этом, в частности — [10, 483–504].

¹²Об этом — [13, 772–773; 16, 176–244].

¹³Об этом — [9, 214].

¹⁴Эффекты эхо, впервые освоенные в многохорных композициях венецианского собора Св. Марка, стали очень популярны и в мадригалах, в том числе тех, что использовались в интермедиях. По мнению, например, Кавальери: «Хорошо прозвучат украшения, называемые “эхо”» [2, 18], — указание, явно вызывающее раздражение Дони.

¹⁵Не удивительно, что разумные требования, которые Э. де Кавальери (во многом оппонент флорентийского кружка) предъявлял к литературному тексту подлинно музыкального спектакля, Дж. Б. Дони считает смехотворными, считая, что «всё это низводит сценическую музыку до уровня шуточных песенок (читай «канцонетт» — С.И.), которыми в большом количестве снабжались самые низкопробные комедии (то есть мадригальные комедии — С.И.) для мнимого

старой многоголосной традиции защитник ранней оперы Д.С. Бонини, утверждая, что «излишний контрапункт при пении большого числа голосов, множество пассажей, применяемые при игре на некоторых струнных инструментах, нравятся только невежественной публике» [6, 83]. Ясно, что этого критика раздражали не столько хитросплетения голосов, сколько внутренняя пронизанность новейших сочинений «*ars perfecta*» канцонеттной интонацией, создающей иллюзию широкой доступности этой музыки. Отсюда и упрек в «невежественности» публики, получающей от нее удовольствие. Ведь, согласно очевидцу тех событий В. Джустиниани, при итальянских дворах практиковалось тогда виртуозное сольное пение в сопровождении инструмента, тогда как традиционное многоголосие было нацелено на «удовлетворение общественного вкуса» (см. [16, 12]). Как справедливо заметила Ю.А. Литвинова: «От *dramma per musica* — «возрожденной» античной трагедии — ожидали, прежде всего, глубоких этических воздействий (*effetti*) на душу слушателей, интермедии же были призваны развлекать и изумлять публику, доставляя ей чисто эстетическое удовольствие посредством великолепного зрелища и музыки» [4, 32].

Однако, как показала практика, *stile recitativo* довольно тяжело слушается в большом количестве. Несмотря на то, что речитативное изложение не полностью пронизывает ранние оперы, оставляя место для (вариационно-) строфических «арий» и новой практики сольного мадригала, музыкальное наполнение спектакля в целом оказывается весьма одноплановым. Так, по наблюдению Д. Ивена: «Композиторы Камераты настолько отделились делу исследования декламационного стиля, что часто их произведения наполнялись монотонными звучаниями» [14, 491]. Не случайно Д.С. Бонини задним числом хвалит манеру Каччини, добавляя, что она «не имела в себе ничего принужденного и натянутого, *как об этом обычно говорится*» [6, 84] (курсив мой — С.И.).

Конечно, нельзя сказать, что драматический театр с музыкальным сопровождением (к сфере которого теория середины XVIII в. все еще относит раздел «*dramma per musica*» [9, 211]), в плане восприятия сложнее чисто музыкального спектакля. Однако в условиях обычного театра интонация произносимого текста имеет только смысловую составляющую и не расценивается слушательским вниманием сама по себе. Слово же, посаженное на музыкальное интонирование (но при этом оставшееся в зоне «разговорной речи») заставляет зрителя намного более внимательно прислушиваться к произносимому тексту, который теперь несет не только непосредственное содержание слов, но и разнообразное движение мелодической линии. Восприятие последней, лишенной чисто музыкального ритма, прежде доставлявшего удовольствие слушателям¹⁶, в итоге

усиления эффекта» [6, 77].

¹⁶По мнению Н. Арнокура, в речитативных эпизодах ранних флорентийских опер ««поющая речь» (*Sprechgesang*) нотировалась приблизительно — согласно ритму и мелодии речи. При этом постоянно указывалось, что в ней нет такта, а есть лишь речевые ударения; запись же на 4/4 — лишь орфографическая необходимость» [1, 40]. В противоположность этому по-настоящему профес-

утомляет их. В придворном истеблишменте XVI в. одноголосное пение в сопровождении инструмента было популярным, но оно не предполагало больших протяженностей. Поэтому идея В. Галилеи и его последователей создать целый спектакль продолжительностью почти полтора часа в таком музыкальном изложении естественно была обречена¹⁷. Получается, что ради достижения высокого уровня театральности в *dramma per musica*, ее создатели принесли в жертву чисто музыкальную сторону спектакля¹⁸.

Учитывая направление дальнейшей эволюции оперного жанра, нацеленной на освоение прежде всего музыкально-драматических (а не литературных) принципов, опыт флорентийского кружка можно было бы и проигнорировать, если бы его «изобретением» — речитативом — не воспользовались настоящие мастера будущей оперы и без которого впоследствии стало немыслимым выражение сценического действия. Важно, что в дальнейшем напевная декламация перестает быть в центре внимания, будучи вытеснена на периферию музыкального наполнения спектакля более жизнеспособными оперными формами. И если зарождение оперы было связано с попыткой элитаризировать академическое искусство, на протяжении XVI столетия неуклонно стремящееся в сторону упрощения, то ее историческое продолжение все равно упростилось, оказавшись в русле общей тенденции и встав на коммерческие рельсы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / пер. с нем. М.: Классика XXI, 2005.
2. [Кавальери де'Э.] К читателям: Вступление к первому печатному изданию «Представления о Душе и Теле» Э. Кавальери / пер. М. Батовой // Старинная музыка. 1998. № 2. С. 18–19.
3. Коробова А. Мадригал как новая *Carmen pastorale* в музыкальной культуре Ренессанса // Старинная музыка. 2008. № 1–2. С. 15–24.
4. Литвинова Ю. Из истории ренессансных интермедий. «Флорентийский май» // Старинная музыка. 2003. № 1 (19). С. 21–32.
5. Луцкер П. В. Ранний итальянский мадригал, XVI век: учебно-методическое пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019.
6. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М.: Музыка, 1971.
7. Насонов Р. А. «Второе рождение» оперы // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. Материалы Международной научной конференции / РАМ им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 2015. С. 221–235.

сиональный композитор Э. де Кавальери рекомендует: «... то, что поется, и то, что играется на инструментах, не должно звучать в одной манере, но с большим разнообразием ритмических пропорций, а именно — на три, на шесть и на два». Очевидно, что требуя разнообразия в употреблении тактовых размеров — $3/2$, $6/4$ и $2/2$, Кавальери предъявляет к спектаклю чисто музыкальные, а не литературные требования! [2, 19].

¹⁷Это понимал и сам Каччини, когда ввёл в свою «Эвридику» целый ряд небольших хоровых вставок (в том числе в стиле канцонетты), привычных и милых для уха слушателей.

¹⁸На наш взгляд, Л. Бьянкони и Т. Уолкер совершенно справедливо настаивают на литературной детерминации жанра *dramma per musica*, в отличие от более поздних итальянских опер [9, 211]. Авторы даже допускают «возможное существенное безразличие публики к качеству музыки (то есть самой композиции, а не исполнению) в рамках принятых стилистических практик» [9, 214].

8. Панкина Е. В. Фроттола в культуре итальянского возрождения (1480–1530): дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2018.
9. Bianconi L., Walker Th. Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera // *Early Music History*. Vol. 4. October 1984. P. 209–296.
10. Carter T. Music-selling in Late Sixteenth Century Florence: the Bookshop of Piero di Giuliano Morosi // *Music and Letters*. 1989. Vol. 70. Issue 4. P. 483–504.
11. Carter T. Understanding Italian Opera. New York: Oxford Univ. Press. 2015.
12. Cornia N. Recontextualization and Performance Practice Possibilities of XVI Century Italian Madrigal. Conservatorium Gent, Belgium. 2018. P. 1–12: [Electronic source]. URL: https://www.academia.edu/38364711/Recontextualization_and_performance_practice_possibilities_of_XVI_Century_Italian_madrigal (accessed: 15.08.2019).
13. Einstein A. Italian Madrigal. Princeton: Princeton University Press, 1949.
14. Ewen D. The New Encyclopedia of the Opera. New York: Hill and Wang. 1971.
15. Morley Th. A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke. London: Peter Short, 1597.
16. Schleuse P. Singing Games in Early Modern Italy. The Music Books of Orazio Vecchi. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2015.
17. Smith A.O. Dreaming with Open Eyes: Opera, Aesthetics, and Perception in Arcadian Rome. Oakland: University of California Press, 2018.

REFERENCES

1. Arnonkur N. *Moi sovremenniki: Bakh, Motsart, Monteverdi*, perevod s nem. [My Contemporaries: Bach, Mozart, Monteverdi, translated from German]. Moscow: Klassika–XXI [Classic–XXI], 2005. (In Russian translation).
2. [Kaval'yeri de' E.] K chitatel'nyam: Vstupleniye k pervomu pechatnomu izdaniyu *Predstavleniya o Dushe i Tele* E. Kaval'yeri, perevod M. Batovoy [To readers: Introduction to the first printed edition of *Representations of the Soul and Body* by E. Cavalieri, translation by M. Batova]. In: *Starinnaya muzyka* [Early Music], 1998, no. 2, pp. 18–19. (In Russian).
3. Korobova A. Madrigal kak novaya Carmen pastorale v muzykal'noy kul'ture Renessansa [Madrigal as the new Carmen pastorale in the musical culture of the Renaissance]. In: *Starinnaya muzyka*, 2008, no. 1–2, pp. 15–24. (In Russian).
4. Litvinova Yu. Iz istorii renessansnykh intermediy. «Florentiyskiy may» [From the history of Renaissance interludes. "Florentine May"]. In: *Starinnaya muzyka* [Early Music], 2003, no. 1 (19), pp. 21–32. (In Russian).
5. Lutsker P.V. *Ranniy ital'yanskiy madrigal, XVI vek: uchebno-metodicheskoye posobiye* [Early Italian madrigal, XVI century: teaching aid]. Moscow, RAM im. Gnesinykh, 2019.
6. *Muzykal'naya estetika Zapadnoy Yevropy XVII–XVIII vekov* [The musical Aesthetics of Western Europe XVII–XVIII Centuries]. Moscow: Muzyka [Music], 1971. (In Russian).
7. Nasonov R. A. «Vtoroye rozhdeniye» opery ["The Second Birth" of the Opera]. In: *Muzykal'naya nauka v XXI veke: puti i poiski. Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, RAM im Gnesinykh* [Musical Science in the 21st Century: Paths and Searches. Proceedings of the International Scientific Conference, Gnesins Russian Academy of Music]. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2015, pp. 221–235. (In Russian).
8. Pankina E.V. *Frottola v kul'ture ital'yanskogo vozrozhdeniya (1480–1530)*: dis. ... doktr. isk.: 17.00.02 [Frottola in the Culture of the Italian Renaissance (1480–1530): Dr. sci. diss.]. Moscow, 2018. (In Russian).
9. Bianconi L., Walker Th. Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera. In: *Early Music History*, October 1984, vol. 4, pp. 209–296.
10. Carter T. Music-selling in Late Sixteenth Century Florence: the Bookshop of Piero di Giuliano Morosi. In: *Music and Letters*, 1989, vol. 70, issue 4, pp. 483–504.

11. Carter T. *Understanding Italian Opera*. New York: Oxford University Press. 2015.
12. Cornia N. *Recontextualization and Performance Practice Possibilities of XVI Century Italian Madrigal*. Conservatorium Gent, Belgium, 2018, pp. 1–12. Available at: https://www.academia.edu/38364711/Recontextualization_and_performance_practice_possibilities_of_XVI_Century_Italian_madrigal (accessed: 15.08.2019).
13. Einstein A. *Italian Madrigal*. Princeton: Princeton University Press, 1949.
14. Ewen D. *The New Encyclopedia of the Opera*. New York: Hill and Wang. 1971.
15. Morley Th. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London: Peter Short, 1597.
16. Schleuse P. *Singing Games in Early Modern Italy. The Music Books of Orazio Vecchi*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2015.
17. Smith A.O. *Dreaming with Open Eyes: Opera, Aesthetics, and Perception in Arcadian Rome*. Oakland: University of California Press, 2018.

Исхакова Саида Зауровна

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра композиции, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, Уфа, Россия

Saida Z. Iskhakova

PhD, Associated Professor, Department of Composition, Ufa State Institute of Arts named after Z. Ismaguilov, Ufa, Russia

brigadir_narodny@mail.ru

**ОПЕРА ПЁРСЕЛЛА «ДИДОНА И ЭНЕЙ»
КАК ПОЛИТИЧЕСКАЯ АЛЛЕГОРИЯ**

PURCELL'S *DIDO AND AENEAS* AS A POLITICAL ALLEGORY

Аннотация. Опера «Дидона и Эней» Пёрселла на либретто Тейта до сих пор остается произведением загадочным. Ни время его создания, ни конкретный повод для написания, ни обстоятельства первой постановки нам до сих пор неизвестны, несмотря на то, что английские исследователи провели кропотливую работу, изучив множество документов эпохи, подробно проанализировав литературный текст оперы и ее пролога, а также широкий художественный и исторический контекст.

К настоящему времени нам точно известно, что первая постановка оперы состоялась не раньше июля 1688 года, и таким образом ассоциации произведения с событиями Славной революции должны быть исключены из его рассмотрения. Основные версии политической интерпретации «Дидоны и Энея» связаны сегодня с подготовкой к празднованию 25-летия Реставрации либо с событиями последних лет правления Якова II. Однако в любом случае можно предположить, что глубокий пессимизм оперы в той или иной степени отражает кризис монархического сознания в Англии накануне падения династии Стюартов, разочарование подданных британской короны в своих правителях.

При этом интерпретацию оперы ни в коем случае нельзя сводить к поиску ее политического подтекста. В частности, следует уделить больше внимания литературному и музыкальному контексту произведения, рассмотрев образ главной героини в ряду таких женских персонажей в музыке XVII века, как Ариадна Монтеверди, Гекуба из оперы Кавалли «Дидона» и Дочь Иеффая из духовного диалога Кариссими.

Ключевые слова: Генри Пёрселл, опера «Дидона и Эней», Нэйхем Тейт, Реставрация, Славная революция, оперное либретто, опера XVII века

Abstract. Purcell's opera *Dido and Aeneas* composed on Tate's libretto still remains a mysterious work. Neither the time of its creation, nor the specific reason for writing, nor the circumstances of the first production are still known to us – despite the fact that English researchers carried out painstaking work, having studied many of the documents of the era and having analyzed in detail the literary text of the opera and its prologue, as well as the broad literary and historical context.

To date, we know for sure that the first production of the opera took place no earlier than July 1688, and thus the association of the work with the events of the Glorious Revolution must be excluded from consideration. The main versions of a political interpretation of *Dido and Aeneas* are connected today either with the preparations for the celebration of the 25th anniversary of the Restoration, or with the events of the last years of the reign of James II of England. But, in any case, it may be assumed

that the opera's deep pessimism reflects to a greater or lesser degree the crisis of monarchical consciousness in England on the eve of the fall of the Stuart dynasty, the disappointment of the subjects with the British crown and their rulers.

Moreover, the interpretation of the opera can in no case be reduced to the search for its political implications. In particular, more attention should be paid to the literary and musical context of the work, considering Dido among a number of female characters in 17th-century music, such as Monteverdi's Ariadne, Hecuba from Cavalli's Dido and the Daughter of Jephthah from the spiritual dialogue by Carissimi.

Keywords: Henry Purcell, opera *Dido and Aeneas*, Nahum Tate, Restoration, Glorious Revolution, opera libretto, 17th-century opera

Две аллегорические сцены в прологе оперы Генри Пёрселла «Дидона и Эней» (триумфальное явление Феба и Венеры над морем и праздник в честь наступления весны) многие исследователи склонны толковать в контексте актуальных политических событий в Англии 1680-х годов — традиции английского театра эпохи Реставрации предполагали, что любая театральная пьеса может быть прочитана в злободневном ключе.

Первым на этот скользкий, но заманчивый путь вступил Джон Баттри. В соответствии с его истолкованием открывающая пролог сцена символизирует события Славной революции: Вильгельм Оранский (в ноябре 1688 года), а вслед за ним и его жена Мария пересекают Ла-Манш и вступают на престол в качестве соправителей (согласно тексту пролога Феб правит миром в дневное время, а «новое божество» Венера — в ночное). Вторая часть пролога также несла на себе символическую нагрузку: день рождения Марии приходился на 30 апреля и непосредственно предшествовал первому — празднику наступления весны. Баттри предположил, что опера «Дидона и Эней» была исполнена в Челси 30 апреля 1689 года — в честь дня рождения одного из новых монархов Британии; в качестве дополнительного подтверждения своей теории он сослался на поздравительную оду либреттиста «Дидоны и Энея» Нэйхема Тейта 1693 года, в которой день рождения королевы и приход весны связаны напрямую [1, 61–62].

Эта интерпретация в 1992 году была оспорена Брюсом Вудом и Эндрю Пинноком [11]. Еще раньше Кёртис Прайс (1987) замечал, что обстоятельства совместного правления Вильгельма и Марии — частое и долгое отсутствие супруга в Англии — способствовали тому, что сюжет оперы мог восприниматься как неподобающий намек на личную жизнь королевской четы, а после смерти Марии в декабре 1694 года еще и как скрытая попытка возложить на Вильгельма ответственность за печальную участь жены; публичное исполнение «Дидоны и Энея» в такой ситуации, по мнению Прайса, было немислимо [5, 17]. Сама попытка воздать хвалу новым монархам посредством «истории принца, соблаздившего и покинувшего невротичную королеву, могла показаться бестактной» [5, 6]. Вуд и Пиннок вычитывают из текста пролога на-

меки на поздний приход весны и предполагают, что датой первого исполнения «Дидоны и Энея» был 1684 год, приводя в подтверждение своей версии ряд свидетельств современников о крайне суровой и затяжной зиме в Англии 1683/1684 годов [11, 388–389].

Суровый критик теории Вуда и Пиннока, Эндрю Уоклинг предложил собственную интерпретацию аллегорического пролога. Уоклинг обращает внимание на обилие в тексте Тейта морских образов, никак не вяжущихся с представлением о Вильгельме Оранском, который прославился своими военными успехами на суше. Зато другой исторический персонаж этого времени, король Яков II, еще будучи герцогом Йоркским, возглавлял британский флот (1660–1673); под его командованием англичане одержали две большие победы над голландцами на море [7, 474]. При этом сравнение английских королей с Венерой — в британской политической мифологии традиционно покровительствовавшей Альбиону — было общим местом. Подобной чести удостаивались и Екатерина Браганская, жена Карла II, и супруга самого Якова II Мария Моденская [7, 475–476].

Однако главным элементом текста, на котором Уоклинг строит свое истолкование аллегорического смысла пролога, является фраза Весны, обращаемой в начале второй сцены к сопровождающим ее нимфам: «He that fails of addressing, / 'Tis but just he should fail of possessing» («Не умеешь просить — / Не сможешь получить во владение»). Помимо основного лексического значения, английское *address* в актуальном политическом лексиконе Британии конца 1680-х годов означало «подносить адрес», то есть преподносить монарху во время специальной церемонии письменный документ верноподданнического характера [7, 476–477]. Необходимость в подобного рода политических жестах возникла в 1687 году, после того как 4 апреля в Англии была выпущена «Декларация о веротерпимости» (или «Декларация о религиозной терпимости»), даровавшая свободу отправления религиозных обрядов всем меньшинствам — в том числе пресвитерианам, квакерам и единоверцам короля, католикам, — и допускавшая возможность занимать государственные должности вне зависимости от религиозных убеждений кандидатов; отказ семи епископов англиканской церкви поддержать такой документ и последовавший судебный процесс над отказниками послужили одной из причин Славной революции. Уоклинг выискивает в тексте пролога и другие намеки на кампанию по пропаганде веротерпимости, а радующихся приходу весны пастухов предлагает рассматривать как «рупор» католической общины Англии [7, 478].

Вслед за прологом Уоклинг интерпретирует и основной сюжет оперы, уподобляя его роману с ключом. Как известно, Тейт внес значительные изменения в оригинальный вариант сюжета, изложенный в Четвертой книге «Энеиды» Вергилия: основным двигателем действия в опере становятся ведьмы, популярные персонажи английского театра XVII столетия (разумеется, от-

существующие в эпосе античного автора). Как следствие, отплытие Энея из Карфагена воспринимается не как покорность року и истинной воле богов, требующих от героя основать Рим («новую Троию»), а как результат коварного заговора врагов монархии, желающих погубить обоих правителей и разрушить их государство. Вслед за Прайсом Уоклинг трактует козни ведьм как аллегорию заговора католиков против Англии, однако интерпретирует сюжет оперы иначе, чем его предшественник. Поскольку по мнению Уоклинга произведение было создано в 1687, а не в 1689 году, враги государства плетут сети своих интриг гораздо ближе ко двору, чем это может показаться. Несчастливая любовь Дидоны и Энея символизирует несложившиеся отношения Якова II (в период Реставрации литераторы, в том числе сам Тейт, сопоставляли его фигуру с образом легендарного Энея) и Британии, а вина за неудачный роман лежит во многом на советчиках-придворных во главе с Белиндой, которые и уговорили Дидону поддаться чарам чужеземца, известного не только своей военной доблестью, но и способностью к состраданию [8, 552–556]. События первого действия Уоклинг соотносит с дебатами в английском обществе времен Билля об отводе [8, 555–556], а триумфальное явление Энея с головой чудовища, по-видимому дикого вепря, убийцы юного Адониса (одна из отсылок к маске Блоу), — тот самый момент во втором действии оперы, когда на короткое время устанавливается тональность *ре мажор*, — с кратковременным успехом, ознаменовавшим начало царствования Якова II, — подавленным восстанием Монмута [8, 560–561].

Толкование Уоклинга производит большое впечатление своей детальностью и вместе с тем не лишено внутренних противоречий. Остается непонятным, каким образом согласуются между собой интерпретации пролога и основного действия: если в первом действительно содержится восхваление Якова II и принятой им «Декларации о веротерпимости» (в том числе устами пастухов-иноверцев), то как это вяжется с дальнейшими предостережениями королю — о тайных кознях католиков, и Британии — о вреде неудачных советов? Тем не менее, опыт Уоклинга послужил стимулом к появлению новых аллегорических трактовок. Наиболее продуманная и тщательно аргументированная попытка была предпринята главным оппонентом ученого Пинноком; в двух публикациях 2010-х годов он разъясняет современному читателю послания, вложенные Тейтом в каждую из сцен пролога.

Пиннок убежден в том, что опера «Дидона и Эней» была создана в последний год правления Карла II как часть большой пропагандистской кампании, развернутой королем и партией тори накануне празднования 25-летия Реставрации. Эта небольшая придворная маска дополняла две пьесы королевского историографа и поэта-лауреата Джона Драйдена, предназначенные для общедоступной сцены, — «Король Артур» и «Альбион и Альбаний»; Тейт был известен к этому времени как протеже и литературный сотрудник

прославленного литератора. Аллегорические элементы всех трех пьес были почерпнуты авторами из настенной и потолочной росписи внутренних помещений Виндзорского замка — грандиозного проекта, осуществленного неаполитанским художником Антонио Веррио с группой помощников: начало работ пришлось на 1675 или 1676 год; к 1680 году были полностью отделаны покои монарха и его супруги; в начале 1680-х годов работы переместились в приватную капеллу Карла II и в зал св. Георгия [3, 276–277].

По мнению Пиннока, аллегорические образы первой сцены пролога восходят к трем росписям Веррио; о двух из них можно составить представление благодаря тому, что они были запечатлены на гравюрах Пьера Вандребанка, опубликованных в Лондоне в 1680-е годы (см.: [3, 268, 269]). На потолке королевской гостиной Веррио изобразил триумф Реставрации: Карл II движется по небу на солнечной колеснице в сопровождении аллегорических фигур Славы, Мира и изящных искусств; Геракл изгоняет врагов государства, а Нептун и Британия выражают свое почтение монарху. На другой потолочной росписи, в приемном зале короля, Меркурий демонстрирует развевающийся в воздухе портрет Карла II четырем сторонам света, возглавляемым Нептуном. Судя по опубликованным современным описаниям, элементом росписи, располагавшейся над балдахином королевского трона, было изображение Утренней звезды с надписью *Syds Carolinum* («Звезда Карла»), а в дальнем конце зала можно было увидеть и саму Венеру на морской колеснице, запряженной тритонами и нимфами. Согласно легенде, в день рождения Карла II, 29 мая 1630 года (его празднование символично совпадало с днем Реставрации, 29 мая 1660 года), на небосводе Лондона появилось светило, которое приняли за Венеру; с тех пор эта звезда не просто покровительствовала Карлу, но и служила своеобразным символом его не знавшего меры женолюбия [3, 268]; в отличие от Драйдена, полагает Пиннок, Тейт в аллегорическом прологе к камерной маске мог дать намек на эту всем известную человеческую слабость правящей особы (Феб делит свою власть с Королевой Любви: он царит днем, а она ночами; [3, 273, 275]).

В публикации 2015 года Пиннок объясняет логику, по которой вторая сцена пролога, посвященная приходу Весны, продолжает разворачивать уже намеченный аллегорический ряд. Пастухи и пастушки собрались для того чтобы отметить «радостный день» (*To Celebrate this Genial Day*); они призывают позабыть о меланхолии и повеселиться «этим утром» (*This Morning*; [4, 201–202]). Чтобы установить, о каком именно дне идет речь, Пиннок соотносит пролог Тейта с одой *Up, shepherds, up* на музыку Джона Блоу, исполненной, по сообщениям лондонской прессы, 29 мая 1681 года в покоях Карла II «в честь дня Рождения, Реставрации и Коронации» [4, 202]. Сопоставление двух литературных текстов приводит ученого к выводу о том, что «радостный день», упоминаемый в прологе, совпадает со «славным днем» (*Renowned*

day), возмещаемым автором оды [4, 204]. С помощью анализа исторических фактов Пиннок приходит к выводу, что единственно возможной датой утреннего исполнения оперы в присутствии пробудившегося монарха могло быть 29 мая 1684 года [4, 205–206].

Казалось бы, многочисленные аргументы сторонников «королевского» происхождения «Дидоны и Энея» были серьезно поколеблены публикацией ценнейшего исторического документа — возможно, единственного неоспоримого свидетельства современника об исполнении оперы. В письме из сирийского города Алеппо в Лондон от 15 февраля 1689 года прибывший в этот город месяцем ранее английский купец Роуланд Шерман описывает «маску», сочиненную «Гарри» (Генри Пёрселлом) для «бала у Приста», и это описание не оставляет сомнений в том, о каком произведении идет речь (см. публикацию, в том числе факсимильное воспроизведение отрывка письма: [10, 419–420]). По расчетам нашедшего и опубликовавшего документ Брайана Уайта Шерман должен был покинуть Англию не позднее июля 1688 года [10, 420–421]. Это заставляет задуматься: по мнению Прайса, письмо Шермана кардинально меняет представления о «Дидоне и Энее»; система взглядов, тщательно выстроенная исследователями творчества Пёрселла, в результате его публикации попросту обвалилась [6, 266–267].

Уоклинг и Пиннок в публикациях 2010-х годов оспаривают такую оценку: хотя Шерман упоминает исключительно постановку оперы в пансионе Приста, это не препятствует возможности ее предшествующего исполнения у короля, о котором купец мог, например, просто не знать [6, 270–271]; те аспекты «Дидоны и Энея», которые особенно трудно объяснить современным ученым, настаивает Уоклинг, становятся понятными в контексте «увеселительного» придворного театра эпохи Реставрации [9, 136]. И в любом случае факт исполнения оперы на празднике в пансионе благородных девиц не позднее июля 1688 года не исключает повторных постановок «Дидона и Энея» в том же Челси, например в 1689 году, сразу после Славной революции.

Именно к этому времени относится «Эпилог к опере “Дидона и Эней”», исполненной в пансионе м-ра Дж. Приста в Челси; произнесен леди Дороти Бёрк». Известный литератор Томас Дюрфей опубликовал это сочинение в собрании «Новые стихотворения», напечатанном в конце 1689 года (хотя на титульном листе в качестве даты выхода указан 1690 год; см.: [1, 51]); предположительно, летом 1689 года Дюрфей работал в пансионе учителем пения [6, 269]. Текст эпилога также таит в себе немало загадок. Написан он был скорее всего действительно после Славной революции, поскольку содержит упоминание об «изменившихся временах», не коснувшихся, впрочем, пансиона (*Unscar'd by turning Times we dance and sing*) и о хитроумных кознях Рима, на фоне которых школьницы предстают как «английские протестантские монашки» (*Rome may allow strange Tricks to please her Sons / But we are Protestants and English Nuns*).

При этом главной целью эпилога видится попытка оправдать состоявшееся представление оперы: в то время как публичный театр изображается Дюрфеем гнездом разврата, благородные девицы на своем закрытом спектакле поют и пляшут подобно ангелам — однако, в отличие от последних, еще не познали любовь и не знакомы с «великими обманщиками»-мужчинами. Эпилог дает основания Эллен Харрис трактовать и всю оперу как предостережение неопытным девушкам: молодым людям не стоит доверять даже в тех случаях, когда своим эффектным появлением они глубоко ранят женские сердца [2, 52]. Впрочем, здесь стоит вспомнить и о том, что леди Дороти, удостоенная чести зачитать текст эпилога, находилась в пансионе против воли родителей: ее отец, Ричард Бёрк, 8-й граф Кланрикард, бежал в 1689 году в Ирландию, где воевал на стороне якобитов против армии Вильгельма Оранского [11, 374].

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Buttrey J. Dating Purcell's *Dido and Aeneas*. In: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1967–1968, 94th Sess., pp. 51–62.
2. Harris E. T. *Henry Purcell's Dido and Aeneas*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
3. Pinnock A. *Deus ex machina*: A Royal Witness to the Court Origin of Purcell's *Dido and Aeneas*. In: *Early Music*, May 2012, vol. XL, no. 2, pp. 265–278.
4. Pinnock A. Which Genial Day? More on the court origin of Purcell's *Dido and Aeneas*, with a shortlist of dates for its possible performance before King Charles II. In: *Early Music*, May 2015, vol. XLIII, no. 2, pp. 199–212.
5. Price C. Political Allegory in Late-Seventeenth-Century English Opera. In: *Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean*, ed. by N. Fortune. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1987, pp. 1–29.
6. Price C. and Walkling A. R. Communications. In: *Journal of the American Musicological Society*, Spring 2011, vol. 64, no. 1, p. 266–274.
7. Walkling A. R. The dating of Purcell's *Dido and Aeneas*? A reply to Bruce Wood and Andrew Pinnock. In: *Early Music*, August 1994, vol. XXII, no. 3, pp. 469–481.
8. Walkling A. R. Political Allegory in Purcell's 'Dido and Aeneas'. In: *Music and Letters*, November 1995, vol. 76, issue 4, pp. 540–571.
9. Walkling A. R. *English Dramatick Opera, 1661–1706*. London; New York: Routledge, 2019.
10. White B. Letter from Aleppo: Dating the Chelsea School Performance of *Dido and Aeneas*. In: *Early Music*, August 2009, vol. XXXVII, no. 3, pp. 417–428.
11. Wood B. and Pinnock A. 'Unscarr'd by turning times'? The dating of Purcell's *Dido and Aeneas*. In: *Early Music*, August 1992, vol. XX, pp. 372–392.

Насонов Роман Александрович

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва

Roman A. Nasonov

PhD, Associated Professor, Western European Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Л.Д. Пылаева
Larisa D. PYLAEVA

DANSE CHANTÉE
В СПЕКТАКЛЯХ ФРАНЦУЗСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА

DANSE CHANTÉE IN THE FRENCH MUSICAL THEATRE
PERFORMANCES (17TH AND EARLY 18TH CENTURY)

Аннотация. Театральные постановки во Франции XVII — начала XVIII века неотделимы от танца. Являясь изысканным украшением драматических и музыкальных спектаклей, танец одновременно стал концентрированным выражением эстетики французского барокко и ярким воплощением национального вкуса. Одна из интереснейших разновидностей сценического танца эпохи Людовика XIV — *danse chantée* («спетый» или «пропетый» танец), в котором объединяются музыка, слово и танцевальное движение. Здесь наблюдается оригинальная для танцевальной практики барокко форма синтеза искусств, в значительной степени регулируемого в риторическую эпоху влиянием законов красноречия. Разветвленная шкала способов взаимодействия компонентов *danse chantée* — от параллелизма до относительной автономии — привлекает внимание исследователей музыки XVII — начала XVIII в нескольких отношениях. Изучение этого феномена как весьма показательной формы фиксации душевных движений обогащает представления о барочной теории аффектов, уточняет смысл столь важного для нее понятия «характера», которое во многом осознавалось композиторами того времени через танцевальные жанры, раскрывает своеобразие французских исполнительских стилей *belle danse* и *bien chante*.

Обращение к *danse chantée* расширяет научные суждения о путях формообразования в танцевальной музыке, доказывает богатство структурных и выразительных возможностей малых форм барокко, в том числе происходящих в них синтаксических процессов. Представляется, что исследование *danse chantée* способно дать новые импульсы исполнительской интерпретации танцевальной музыки барокко, а вместе с ней — французских музыкально-театральных жанров XVII — первой половины XVIII века.

Ключевые слова: французский музыкальный театр XVII – начала XVIII века, сценический танец барокко, *danse chantée*, риторика, синтез искусств.

Abstract. Theatrical performances in France in the 17th and early 18th century are integral to dance. Providing exquisite adornment of dramatic and musical performances, it has simultaneously become a concentrated expression of the aesthetics of the French Baroque and a vivid manifestation of national taste.

One of the most interesting varieties of stage dance in the era of Louis XIV is so called *danse chantée* ('sung' dance), which combines music, spoken text and dance

movement. We can see here an original form of synthesis of the arts for Baroque dance practice, largely regulated in the rhetorical era by the influence of the laws of eloquence. The ramified scale of means of interaction arts of components of *danse chantée* — from parallelism to relative autonomy — draws the attention of researchers of 17th- and early 18th-century music in several ways. The study of this phenomenon as a very exemplary form of imprinting emotional impulses is able to enrich our knowledge of the Baroque theory of affects, to clarify the meaning of the concept of ‘character’ (which is very important for this theory), which is largely realized by composers of that time through dance genres; it can also reveal the originality of the French performing styles — *belle danse* and *bien chante*.

The attention given to the *danse chantée* expands scholarly judgments about the paths of form generation in dance music and proves the richness of structural and expressive possibilities of small forms of Baroque music, including the syntactic processes occurring in them. It seems that research of the *danse chantée* is capable of providing new impulses for interpretations of Baroque dance music, and along with this the French musical and theatrical genres of the 17th and the first half of the 18th century.

Keywords: French musical theatre in the 17th and early 18th century, baroque stage dance, *danse chantée*, rhetoric, synthesis of arts.

Хорошо известно, насколько важную роль играло искусство танца во французском театре XVII – первой половины XVIII века. Без хореографического компонента не обходились как драматические спектакли, так и различные музыкально-сценические жанры того времени — собственно балет, связанные с ним опера-балет, комедия-балет, героическая пастораль, наконец, трагедия на музыке, ставшая высшим достижением музыкального театра эпохи абсолютизма. Именно настойчивое культивирование танцевального начала стало одним из признаков национального своеобразия французской оперной школы. Известно, что французские музыкально-театральные постановки непременно включали в себя танец, значительную роль которого Ж.-Б. Люлли продемонстрировал уже в своем первом образце трагедии на музыке «Кадм и Гермiona» (1672). Авторитетная исследовательница танца барокко Ребекка Харрис-Уоррик в одной из своих недавних работ — капитальной монографии «Танец и драма во французской барочной опере» убедительно доказывает богатство и многообразие функций, выполняемых танцем во музыкально-театральных спектаклях [6]. Это подтверждается деятельностью Королевской академии музыки, в поле пристального внимания которой находилось тесное взаимодействие собственно музыкального, текстового и хореографического компонентов с драматической игрой.

Примечательно, что хореографический компонент тесно взаимодействует с искусством актерской декламации, а, следовательно, и со словом. Благодаря его присутствию более ясным становится смысловое наполнение тан-

цевальных номеров, усиливается степень их эмоционального воздействия на публику: не зря постановщикам балетов в то время настоятельно рекомендовалось соединять свое искусство со знаниями не только из области геометрии, скульптуры, живописи, музыки, непосредственно связанными с устройением танцевального действия. Такой подход к созданию балета оговаривается Мишелем де Пюром, который примечательным образом добавляет к указанным компонентам еще один — «изящное стихотворство», непременно должное, по его мнению, украшать спектакль [9, 268].

Связь танца с поэзией, а через нее — и с пением имеет давние исторические корни. Об этом свидетельствует танцевальная ритмика, которая еще во времена античности согласовывалась с особенностями тех или иных поэтических размеров.

Соотношения стихотворных стоп с различными танцевальными жанрами, имевшие место в практике древних, учитывались композиторами и хореографами барокко. О том, что они в XVII веке были актуальными для сочинителей танцевальной музыки во Франции, свидетельствует, в частности, Марен Мерсенн. В четвертой части «Универсальной гармонии» (1637) он приводит соответствия античных стихотворных стоп распространенным в его время танцам [8]¹.

Театральный танец французского барокко взаимодействовал со словом самым тесным образом. Как известно, придворные балеты включали в себя танец, пение и художественную декламацию. Соотношение текстового и хореографического компонентов до сих пор представляет собой довольно сложную проблему, не теряющую своей привлекательности для исследователей. Эта проблема становится центральной в исследовании Марко Франко, который делает попытку по-новому взглянуть на соотношение танца и текста в его историческом и теоретическом аспектах [5].

Яркими подтверждениями связи театрального и придворного танца французского барокко с поэзией, и шире — со словом — являются *danses chantées*. Они представляют собой оригинальные номера, выдержанные в распространенных в художественной и бытовой практике танцевальных жанрах (менуэта, сарабанды, гавота и др.). В исполнении участвуют танцоры, певцы и музыканты-инструменталисты, составляющие группу *continuo*. Знаменитые авторы французских балетов и трагедий на музыке — Ж.-Б. Люлли, А. Кампра, М.-А. Шарпантье, М. Маре и др., по-своему моделируя опыт культуры античности, воплотили в *danse chantée* идею оригинального «ансамбля» искусств в миниатюре, где танцевальные па и их комбинации получили особую окраску в контексте стихотворной, музыкальной, танцевальной фразы.

¹ Аналогичные замечания содержатся также в более позднем трактате «De poematum cantu et viribus rhythmis» (1673), принадлежащем нидерландскому филологу Исааку Воссу (Воссиусу). См. [10, 77].

Заметим, что присущее барочной традиции ощущение танца в преддверии Grande Siècle продемонстрировал автор знаменитого труда «Оркезография» (1581) Т. Арбо. Ясно осознавая присутствие некоего зашифрованного смысла, который заключен в музыке и самих танцевальных движениях, он советовал сопроводить танец поэтическим текстом, распеваемым на основную мелодию. Он весьма красноречиво подтвердил свой совет, сочинив к известному напеву паваны из сборника П. Аттеньяна трогательные поэтические куплеты любовного содержания [1, 135–142]. Таким образом, создателя известнейшего трактата о танце в определенной степени можно считать и одним из ранних авторов *danses chantées*.

Синтез различных составляющих в рамках *danse chantée* ставит перед исследователем ряд проблем. Довольно сложной среди них является нахождение адекватного варианта перевода названия жанра, указывающего на сочетание в нем хореографического и вокального компонентов. Буквально словосочетание *danse chantée* переводится как «спетый» или «пропетый танец», однако при соответствии грамматическим нормам французского языка данный вариант перевода, на наш взгляд, не вполне точно отражает суть процесса исполнения. По этой причине ранее нами использовалось выражение «танец с пением» — по аналогии с обозначением такой жанровой разновидности французской бытовой песни, как *chanson à danser* («песня для танца», «песня с танцем»). Однако в ходе дальнейшего изучения феномена *danse chantée* мы пришли к тому мнению, что наиболее точно его суть передал бы перевод причастия *chantée* не в прошедшем времени (в соответствии с грамматическими нормами французского языка), а в настоящем. В таком случае термин *danse chantée* можно было бы трактовать как «пропеваемый танец». На наш взгляд, это выражение — не бесспорное из-за нарушения норм языка — в наибольшей степени характеризует процесс исполнения столь оригинального сценического номера, преподносимого публике танцовщиком и певцом (конечно, при участии музыкантов) одновременно.

Кажущиеся на первый взгляд достаточно незатейливыми, *danses chantées* удивляют разнообразием композиторских решений. Они касаются вокального компонента исполнительского состава (так, можно встретить примеры для солиста, вокального ансамбля, хора), формы и масштабов (от миниатюры в барочной двухчастной форме до развернутой композиции в форме остинатных вариаций или рондо), музыкальной фактуры. В подавляющем большинстве случаев *danse chantée* выдерживается в гомофонно-гармоническом складе, однако среди них встречаются и редкие, оригинальные полифонические образцы.

Значимым фактором выразительности в *danse chantée* считались ритмы стихотворных текстов, принадлежащих Филиппу Кино, Жану-Батисту Руссо, Симону-Жозефу Пеллегрену, Антуану Удару де Ля Моту. Поразительно разно-

образные и изменчивые ритмы в стихах названных и других авторов французского барокко назывались не иначе, как «страстными»: именно в них танцовщик тонко улавливал импульсы «движений души», которые затем передавал в хореографических па, позах, мимике, жестах.

С другой стороны, действия танцора тесно взаимодействовали с музыкой. Но, пожалуй, еще более важную роль в преподнесении художественной идеи *danses chantées* играли связи с риторикой, законами которой французские мастера руководствовались в различных видах искусства — театре, поэзии, живописи.

В *danse chantée* подчеркнутой риторичностью характеризуются как способ раскрытия его содержания, так и форма, в которую оно заключается. Об этом свидетельствует, в первую очередь, трактовка партии певца, которого во Франции, по словам М. Мерсенна, представляли не иначе, как «гармоническим оратором (т.е. произносящим речь посредством музыки — Л.П.)» [8, 371]. Звучащее из его уст пропеваемое слово воспринималось современниками как аналог слова произносимого, а весь текст *danse chantée* приравнивался к законченной ораторской речи.

Подчеркнем, что подобные параллели отмечали не только музыканты-исполнители и композиторы, но и признанные мэтры риторики — как, например, Б. Лами, уделившего внимание ораторским эффектам вокальной музыки в трактате «Риторика или Искусство говорить» [7].

Примечательно, что он уподобляет истинному оратору не только певца, но и танцора, когда говорит о соответствии танцевальных шагов отдельным слогам в пении, а выразительные жесты и позы сопоставляет с различными риторическими фигурами [7, 24].

Чем же привлекает исследовательское внимание изучение *danse chantée* в наши дни?

Прежде всего, оно расширяет представления о танцевальной практике барокко. С другой стороны, исследование образцов данного жанра проливает свет на французскую вокальную традицию *bien chante*, поскольку примеры *danse chantée* широко представлены в трактатах, посвященных французскому вокальному стилю XVII – начала XVIII вв (Бенинь де Басили, С. Броссар и др.).

Аналитические наблюдения над *danse chantée* могут обогатить важной информацией музыкантов-инструменталистов, которые нередко включают в свой репертуар образцы различных танцевальных жанров XVII–XVIII столетий. Обратившись к *danse chantée*, они смогут уточнить свои представления о музыке данного периода, которая буквально пронизана танцевальностью. Отметим в этой связи книгу канадской исследовательницы Мэри Сайр о стиле и исполнительской практике на струнных смычковых инструментах во Франции периода 1680–1760 годов. Обсуждая пути развития данных ин-

струментов как солирующих, автор в третьей части работы определяет признаки, свойственные французскому стилю. Рассматривая вопросы артикуляции, темпа, ритмики, орнаментики и проч., М. Сайр подчеркивает важность в данном контексте именно танцевальных жанров [4]². Она указывает на их значение в музыке для струнных таких авторов, как М. Маре, Ж.-Б. Барьер, А. Форкере.

Изучение *danse chantée* может иметь и более широкий радиус действия, а именно пополнить знания о культуре не только музыкального, но и драматического театра во Франции XVII – первой половины XVIII веков. Погружение в мир танцевальной поэзии уточняет понимание художественно-эстетического вкуса, характерного для той эпохи.

Весьма широк спектр музыковедческих исследовательских аспектов *danse chantée*. Его изучение углубляет знания о теории аффектов — в частности, оно уточняет содержание аффекта, заключенного в том или ином танцевальном жанре.

Изучение *danse chantée* помогает точнее определить важную для барокко, существовавшую в рамках теории аффектов категорию «характера» — в данном случае характера танца.

Подтверждая важность связи музыки и слова, *danse chantée* по-своему свидетельствует о влиянии на музыкальную практику барокко риторики: это справедливо и в исполнительском плане (манера преподнесения танца как ораторского выступления), и в отношении композиции танца, ее внутренней организации — иными словами, речь идет о воздействии риторики на музыкальное формообразование. Интересные сведения об этом имеются в недавно опубликованном труде на польском языке (см. в частности, третью главу работы, где рассматривается применение риторических приемов и их воздействие на синтаксис и композицию в сочинениях для скрипки, принадлежащих мастерам итальянского барокко [11]).

В особенности интересны формообразующие процессы, протекающие в *danse chantée* на синтаксическом уровне.

Исследовательское внимание к нему определяется следующими наиболее важными факторами.

Синтаксис показателен здесь в плане общей эстетики формы, в целом являющейся олицетворением равновесия и порядка.

Уровень организации мелких структурных единиц в барочных танцах занимает центральное положение по отношению к композиционному уровню, представляющему здесь в целом как формирующийся. Это подтверждает отчетливая расчлененность элементов формы, разворачиванию которой в значительной степени свойственна дискретность.

² Представляется, что в данной связи уместно вспомнить о прошлом скрипки как инструмента, аккомпанирующего в обучении танцам и при разучивании балетов.

В рамках обсуждения синтаксических процессов весьма интересным предметом анализа становится шкала соотношений цезур — в танце, музыке, поэтическом тексте.

На синтаксическом уровне в сценических танцах французского барокко обнаруживаются различные способы взаимодействия движения, музыки и слова — от параллелизма до относительной автономии. Между этими полюсами наблюдается дифференцированная шкала градаций. Она подтверждает своеобразие контрапункта движения, мелодии и текста. Наблюдаемый контрапункт обнаруживает присутствие во внутренней организации образов данного жанра «парных комплексов, образующих нерасторжимое единство»: симметричное-несимметричное, континуальное-дискретное, лаконичное-длительно развертывающееся.

В заключение следует еще раз специально проакцентировать присутствие в обсуждаемом нами феномене вербального компонента — слова, подчеркнутое внимание к которому издавна отличает французскую национальную культуру. Для нее чрезвычайно важны манера произнесения и преподнесения, само звучание, приобретающие в условиях риторической эпохи роль важнейших смыслообразующих факторов в драматической театральной декламации, вокальной и инструментальной музыке, хореографии. Подробный анализ поэтических текстов *danses chantées* позволяет приблизиться к пониманию столь важной для французского искусства барокко категории, как «характер», который в музыке часто ориентирован на бытующие в то время танцевальные жанры. Подчеркнем также, что для музыкальной культуры Франции как таковой танец всегда имел глубинное значение, которое в полной мере раскрывается в XVII – первой XVIII века³.

Будучи оригинальным элементом французских театральных спектаклей названного периода, подчас заслоняемым монументальными хоровыми номерами, патетически-возвышенными сольными и диалогическими вокальными сценами, пышными танцевальными дивертисментами, *danse chantée* в полной мере фокусирует в себе эстетику французского искусства своего времени. Конечно же, эта жанровая разновидность сценического танца является блестящим подтверждением того глубинного значения, каким для французской культуры обладало танцевальное искусство.

³ В начале XVIII века глубинное значение танцевальных жанров для раскрытия категории «характера» во французской музыке блестяще показал в своих оркестровых сюитах «Терпсихора» и «Характеры танца» Ж.-Ф. Ребель. Новые интересные сведения о втором из указанных сочинений приводятся в статье Джеффри Бёрджеса [3]. См. также нашу публикацию: [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арбо Т. Оркезография // Музыкальная академия. 1991. № 1. С. 135–142.
2. Пылаева Л.Д. О понятии danse de caractère во французской музыке XVII – первой половины XVIII вв. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2014. № 2 (28). С. 133–141.
3. Burgess G. From Dance to Poem: Jean-Féry Rebel, Françoise Prévost and the Character of Dance in Early 18th-century France // *Early Music*. February 2018. Vol. 46. Issue 1. P. 103–122.
4. Cyr M. *Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music*. London: Routledge, 2016.
5. Franko M. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Oxford: University Press, 2015.
6. Harris-Warrick R. *Dance and Drama in French Baroque Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
7. Lamy B. *La Rhétorique ou l'Art de parler. Nouvelles réflexions sur l'art poétique*. Amsterdam: Chez la veuve de Paul Marret, 1712.
8. Mersenne M. *L'Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. Seconde partie: Livre VI. De l'Art de bien chanter*. Paris: Sebastien Cramoisy and Pierre Ballard, 1636. P. 331–442.
9. Pure M. de. *Idée des spectacles anciens et nouveaux*. Paris: Brunet, 1668. Vossius I. *De poematum cantu et viribus rhythmici*. Oxford: R. Scot, 1673.
10. Vossius I. *De poematum cantu et viribus rhythmici*. Oxford: R. Scot, 1673.
11. Zgółka M. *Aspekty retoryki w muzyce skrzypkowej*. Poznań: Akademia muzyczna im. I.J. Paderewskiego, 2016.

REFERENCES

1. Arbo T. Orkezografiya [Orchesographie]. In: *Muzykalnaya akademiya* [Musical Academy], 1991, no. 1, pp. 135–142. (In Russian)
2. Pylaeva L. D. O ponyatii danse de caractère vo frantsuzskoy muzyke XVII–pervoy poloviny XVIII vv. [On the Concept of Danse de caractère in French Music of the 17th – First Half of the 18th Centuries]. In: *Gumanitarnyye issledovaniya v Vostochnoy Sibiri i na Dalnem Vostoke* [Humanitarian Research in Siberia and the Far East], 2014, no. 2 (28), pp. 133–141. (In Russian)
3. Burgess G. From Dance to Poem: Jean-Féry Rebel, Françoise Prévost and the Character of Dance in Early 18th-century France. In: *Early Music*, February 2018, vol. 46, issue 1, pp. 103–122.
4. Cyr M. *Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music*. London: Routledge, 2016.
5. Franko M. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
6. Harris-Warrick R. *Dance and Drama in French Baroque Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
7. Lamy B. *La Rhétorique ou l'Art de parler. Nouvelles réflexions sur l'art poétique*. Amsterdam: Chez la veuve de Paul Marret, 1712.
8. Mersenne M. *L'Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. Seconde partie: Livre VI. De l'Art de bien chanter*. Paris: Sebastien Cramoisy and Pierre Ballard, 1636, pp. 331–442.
9. Pure M. de. *Idée des spectacles anciens et nouveaux*. Paris: Brunet, 1668.
10. Vossius I. *De poematum cantu et viribus rhythmici*. Oxford, R. Scot, 1673.
11. Zgółka M. *Aspekty retoryki w muzyce skrzypkowej*. Poznań: Akademia muzyczna im. I.J. Paderewskiego, 2016.

Пылаева Лариса Дмитриевна

доктор искусствоведения, профессор, кафедра культурологии, музыковедения и музыкального образования, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, Пермь, Россия

Larisa D. Pylaeva

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Cultural Studies, Musicology and Music Education Department, State Humanitarian-Pedagogical University, Perm, Russia

ldpylaeva@gmail.com

И.А. Кряжева
Irina A. KRYAZHEVA

**ИСПАНСКАЯ ОПЕРА В НОВОМ СВЕТЕ:
«ПУРПУР РОЗЫ» П. КАЛЬДЕРОНА И Т. ТОРРЕХОНЫ-И-ВЕЛАСКО**

**SPANISH OPERA IN THE NEW WORLD:
LA PÚRPURA DE LA ROSA BY P. CALDERÓN
AND T. TORREJÓN Y VELASCO**

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению одного из ключевых моментов в недолгой истории испанской барочной оперы. Речь идет о постановке произведения П. Кальдерона и Т. Торрехона-и-Веласко «Пурпур розы» в вице-королевстве Лима в 1701 году. В соответствии с методологией исторического и контекстуального исследования анализируются как социально-культурные и политические предпосылки этого важнейшего события на территории заокеанских колоний Испании, осуществленного под покровительством вице-короля Лимы, так и вопросы авторства музыки.

Известно, что в Мадриде опера ставилась с музыкой другого испанского композитора Хуана Идальго. В сфере внимания автора доклада текст Кальдерона, основывающийся на своеобразной трактовке античного мифа о Венере и Адонисе, а также его глубоко метафорический и выразительный характер. Анализ музыкального текста и драматургии позволяет сделать вывод об их внутренней смысловой связи с поэтическим, что соответствовало основным идеям музыкально-драматического искусства эпохи. Вместе с тем, композитор (композиторы) опирались на традиции испанской строфической песенности, а также танцевальных жанров, соединив их с итальянским выразительным речитативным стилем. В результате этой органичной ассимиляции «Пурпур розы» стал значительным и глубоко своеобразным явлением европейской барочной оперной культуры.

Ключевые слова: испанское барокко, вице-королевство Перу, опера, Кальдерон, античный миф, испанская строфическая песня, итальянский речитативный стиль.

Abstract. The article is devoted to examining one of the key moments in the brief history of Spanish Baroque opera — the production of the work of Pedro Calderón and Tomás de Torrejón y Velasco *La púrpura de la rosa* [*The Purple of the Rose*] in the Viceroyalty of Lima in 1701. In accordance with the methodology of historical and contextual research, analysis is made of both the sociocultural and the political prerequisites of this most important event on the territory of the overseas colonies of Spain and the issues of the authorship of the music.

It is known that in Madrid the opera was staged with the music of another Spanish composer Juan Hidalgo. In the sphere of attention of the author of the paper is the text of Calderón based on a peculiar interpretation of the ancient myth of Venus and Adonis, as well as its deeply metaphorical and expressive character. An analysis of the musical text and its dramaturgy makes it possible for us to conclude about their internal semantic connection with the poetic text, which corresponded to the basic ideas of the musical

and dramatic art of the era. At the same time, the composer (composers) relied on the traditions of the Spanish stanza song, as well as dance genres, combining them with an Italian expressive recitative style. As a result of this organic assimilation, *La púrpura de la rosa* has become a significant and deeply peculiar phenomenon of the European Baroque opera culture.

Keywords: Spanish Baroque, Viceroyalty of Peru, opera, Calderon, ancient myth, Spanish stanza, Italian recitative style.

Испанская барочная опера второй половины XVII века представлена двумя произведениями, созданными на тексты Педро Кальдерона, — это «Пурпур розы» (*La púrpura de la rosa*) и «Ревность и дуновением ветра убивает» (*Celos aun del aire matan*) с музыкой Хуана Идальго. Исполнительская судьба первой оказалась уникальной — именно «Пурпур розы» стал первой в истории оперой, проделавшей путь через океан и поставленной в Новом Свете в 1701 году в Лиме (вице-королевство Перу).

В 1659 году подписанием Пиренейского мирного договора завершается длительное противостояние Испании и Франции. Этот договор еще более укрепил династический союз Габсбургов и Бурбонов: Марии Терезы Австрийской (Испанской), дочери Филиппа IV, и молодого Людовика XIV. Роскошные свадебные торжества включали постановку нового типа спектакля, названного *fiesta cantada* — мало известного в Мадриде жанра, который в отличие от испанских сарсуэл и *semi-опер*, пелся от начала и до конца. Конкуренция двух давних политических соперников — Испании и Франции — вошла в новую фазу — художественную, поэтому сопровождать «свадьбу века» должны были произведения, созданные исключительно испанскими авторами. То, что такая конкуренция имела место, подтверждается и в тексте вступления (лоа) Кальдерона, где автор прямо утверждает, что спектакль «должен быть целиком положен на музыку, что для нас (Кальдерон говорит об испанцах — И.К.) необычно, но пусть другие нации видят, что мы можем соревноваться с ними во всем лучшем» [2, 337]. Весьма вероятно, что текст этого произведения была заказан истинным и тонким ценителем искусства Гаспаром де Аро-и-Гусманом, маркизом де Эличе. Именно он привлек к работе композитора Хуана Идальго, чтобы представить театральную новинку лучшими исполнительскими силами во дворцах Сарсуэла и Буэн Ретиро, где 17 января 1660 года и состоялась премьера. В тексте Кальдерона была намечена определенная сценография, воплощенная в декорациях итальянского театрального сценографа и инженера Антонио Мария Антоноцци¹: «Рядом с дивным садом Венеры, где цветут яркие цветы, бьют фонтаны и сладостно поют нимфы, простирался дремучий лес, рядом с “мирными лугами” высился мрачный грот — темная расселина земли, “пугающая и печальная”, самая “ужасающая тюрьма, кошмарный застенки” <...> Из грота <...> выходят четыре одетые

¹ Антоноцци сделал 5 декораций: лес, грот, сады, горы и небеса.

в черное с покрытыми масками лицами фигуры — Страх с факелом, Подозрение с лупой, держащая змею Зависть и сжимающий в руке кинжал Гнев. В глубине пещеры смутно виден дряхлый старец в звериных шкурах и в цепях — Разочарование» [2, 338]. В качестве исполнителей были приглашены лучшие певцы и музыканты из Королевской капеллы. Все партии в опере, за исключением комического персонажа Чато (тенор) и аллегорического героя Разочарования (баритон), исполняли женщины, так как пение кастратов в испанских театрах было запрещено [8, IX].

Спустя 9 лет состоялась новая постановка *fiesta cantada*, осуществленная в честь новой королевы Испании Марии Луизы Орлеанской. Впоследствии опера ставилась при дворе еще несколько раз, но никакого музыкального материала от этих постановок не сохранилось. Мы бы никогда не узнали музыку этого произведения, если бы не инициатива и возможности одного из самых преданных подданных испанской короны дона Мельчора Портокарреро-и-Лассо де ла Вега, графа Монклова, посвятившего всю свою жизнь служению монархии испанских Габсбургов. Монклова получил пост вице-короля Новой Испании в 1686 году, а три года спустя — аналогичный пост в самом большом вице-королевстве Нового Света — Перу. Обладая дальновидным умом, большой властью и финансовыми возможностями, граф Монклова инициировал новую постановку «Пурпура розы» в Лиме во дворце вице-короля [5, 277–278]. Из его частной переписки известно, что, находясь в заокеанских владениях Испании, которые называл «концом света», он испытывал глубокую ностальгию по придворной жизни Мадрида [8, X], и возможно, этим отчасти объясняется его страстное желание осуществить новое представление оперы на текст одного из самых популярных в колониях драматурга. Однако, служа верой и правдой испанским Габсбургам, сражаясь в недалеком прошлом в битвах с французами, Монклова приурочил постановку к празднованию дня рождения и годовщины восшествия на престол первого испанского Бурбона — Филиппа V [6, 141–142]. «Viva, Felipo, viva!», — провозглашает хор под сопровождение труб, барабанов и кастаньет в новом Прологе. Конечно, не только ностальгическими чувствами Монклова объясняется обращение именно к этому сочинению. Был несомненный политический подтекст [4, 8–9] — ведь постановка *fiesta cantada* одного из столпов испанской драматургии XVII века содержала немало намеков на социальные и политические реалии: в первую очередь Монклова выражал свою полную лояльность не просто новому королю, а первому Бурбону на испанском троне; вместе с тем, это представление должно было стать олицетворением незыблемого единства самой испанской монархии, метрополии и ее заокеанских владений. Произведение Кальдерона, повествующее о губительности ревности и раздоров, содержало многозначительное послание к кому бы оно не было обращено, призывая к единению и миру [7, 350]. Ведь и в мадридском Буэн Ретиро эта опера ста-

ла частью свадебных торжеств, которые должны были свести на нет вражду Испании и Франции. Выбор Монклова нельзя назвать случайным.

В таких условиях появился лимский манускрипт — единственная на сегодняшний день сохранившаяся версия музыкального текста оперы. Однако в качестве автора музыки здесь фигурирует совсем другой испанский композитор — Томас Торрехон-и-Веласко (1644–1705).

О Торрехоне известно, что он родился недалеко от города Альбасете в 1644 году, служил у кастильского гранда, дона Педро Антонио Фернандеса де Кастро, имевшего влияние при дворе Филиппа IV. Предполагают, что в отроческие годы он мог брать уроки музыки у Хуана Идальго и посещать придворные театральные постановки, включая мадридские спектакли «Пурпура розы». В 1667 году покровитель Торрехона получил пост вице-короля Перу, и молодой композитор последовал за ним в Новый Свет, став капельмейстером Лимского собора. Со временем авторитет Торрехона укрепился, и он стал одним из самых знаменитых и влиятельных музыкантов Латинской Америки. Главной жанровой сферой композитора была духовная музыка, что касается театральной, то «Пурпур розы» — единственный в своем роде пример. Какова была роль Торрехона в создании оперы? На этот вопрос невозможно дать однозначный ответ. Учитывая, что опера содержит много отсылок и цитат из испанской театральной музыки, а также имеет значительное стилистическое сходство с оперой Х. Идальго «Ревность и дуновением ветра убивает», можно сделать вывод, что большая часть музыки оперы не принадлежит Торрехону-и-Веласко [8]. Возможно, он был автором нового пролога и скомпоновал уже известный музыкальный материал [4, 8; 8]. Так или иначе, вопрос об авторстве «Пурпура розы», остается открытым. Вот почему известное издание оперы, подготовленное американской исследовательницей Луизой Стайн, имеет двух авторов — Торрехона-и-Веласко и Идальго [10].

Либретто основывается на известном мифологическом сюжете о любви Венеры (у греков Афродиты) и Адониса (X книга Метаморфоз Овидия), имевшем множество вариантов и трактовок. К нему обращались различные художники, драматурги и поэты XVI–XVII веков, среди них Веронезе, Тинторетто, Тициан, Рибера, Шекспир и др. Например, на картине Веронезе изображена любовная идиллическая сцена в саду; Тициан запечатлел напряженный момент, когда Венера, зная о страшном пророчестве, пытается остановить Адониса; Рибера концентрирует внимание на самом драматическом моменте, когда Венера в ужасе выбегает к смертельно раненому на охоте Адонису. В трактовке Калдерона мифологическое повествование отчасти утрачивает свой символический вневременной характер. Чувства героев-богов обретают живую эмоциональную окраску, а развитие их взаимоотношений драматизируется. Именно неистовая любовь Венеры приводит к гибели Адониса. Конфликт усиливают новые герои, развивающие и углу-

бляющие тему ревности, которой не было в мифе. Это Марс, влюбленный в Венеру, и его сестра, богиня войны Беллона. Таким образом любви противостоит ревность, а лирической линии главных героев — воинственная сфера [3, 672–673]. Помимо этого, основное действие оттеняется комическими персонажами — крестьянами Чато и Сельфой, которые по-своему пародируют возвышенные переживания главных героев. Дань театральной эстетике своего времени — появление аллегорических фигур: Страх, Подозрение, Зависть, Гнев, Разочарование. Они возникают в одной из ключевых сцен оперы — сцене в Гроте разочарования, где Марс, заглядывая в волшебное зеркало, видит измену Венеры. Зеркало разрушает мир иллюзий, оказывается, что реальность Марса всего лишь иллюзия, а зеркальное отражение становится реальностью. В итоге ревность захватывает Марса, и он решается на убийство Адониса. Как мы видим, барочная метафоричность и контрасты пронизывают текст либретто. Сопоставление контрастных сцен (любовных с явным эротическим подтекстом, комических, воинственных) создает особую напряженную динамику развития.

Важной особенностью текста являются многочисленные повторы, формирующие свою смысловую симметрию, например, возглас «Ay, infelice!», звучащий в начале оперы как предвосхищение трагического финала и в конце сразу после смерти Адониса. Важное смысловое и конструктивное значение имеют постоянно повторяющиеся хроматические возгласы-вздохи «Ay de mí!» (Ой, беда), выступающие в роли некоего тексто-музыкального рефрена, также предвосхищающего трагическую развязку.

Если обратиться к анализу музыкальной стилистики, то мы увидим, что здесь достаточно широко применяется речитативный стиль и возникает соблазн увидеть в этом влияние итальянского *stile recitativo*, ставшего одним из главных новшеств и завоеваний ранней барочной оперы. Однако, как справедливо утверждает Л. Стайн, испанские композиторы позаимствовали только саму идею речитатива, приспособив ее к испанской музыкально-театральной практике. Тип речитации, который в испанских источниках получил название *recitado*, опирался на национальные традиции, и в первую очередь на распевную декламацию, которая сложилась в мадридском придворном театре. Она отличается гораздо более мелодичным, мягким и даже песенным характером в отличие от современного выразительного речитатива итальянцев [9, 4]. Корни этой своеобразной и глубоко национальной манеры восходят к испанской романсовой лирике, а также танцам, называемым *bailies*. Исполнение романсов, которые циркулировали в XVI веке в устном пространстве, но и присутствовали в письменных источниках, так называемых *Cançionero*, имело некие характерные черты, касающиеся мелодического и ритмического развертывания. В мелодии чаще преобладало поступенное движение с повторяющимися звуками, приближаясь тем самым к речитации. Текст обычно декламировал-

ся в силлабической манере и двудольном размере. Таким образом, романсовая лирика изначально содержала в себе предпосылки манеры *recitado* [9, 7].

Наряду с этим своеобразным речитативным стилем, в опере широко используются песенные жанры строфической структуры (копльы, тоно, тонады), предполагающие повторение какого-либо музыкального материала с разным текстом. Последование оживленных и несложных с точки зрения мелодики и музыкальной фактуры песенных форм, повторяющихся с удивительной энергией и настойчивостью, как нельзя лучше передавало любовную страсть героев. Если обратиться к ренессансной эстетике, то мы увидим, что повторности в музыке уделял особое внимание Леонардо: «Музыка в многократном звучании, — писал он, — не наскучивает тебе — наоборот, очаровывает тебя и является причиной того, что все чувства вместе с глазом хотели бы обладать ею...» [1, 72]. В его рассуждениях только через повторяемость музыка, воплощающая гармонию, может противостоять разрушению временем. Это убедительное эстетическое обоснование повторности во временных видах искусства нашло свое развитие в барочной опере. В качестве примера можно привести сцену, когда Венера увлекает Адониса и поет три куплетные песни, где каждое повторение привносит свои эмоциональные акценты, усиливая напряжение.

Повторность выявляется и в композиции сцен, которые чаще строятся на основе рефренного принципа, привносящего соразмерность, пропорциональность, симметрию, столь важные в барочной эстетике. Так построены пролог-лоа, встреча Адониса и Венеры, сцена Марса и Белоны и др.

В заключении хотелось бы акцентировать своеобразный характер оперы «Пурпур розы», которая несет в себе черты барочной музыкальной драмы и при этом опирается на национальные музыкально-театральные традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Леонардо да Винчи. Избранные произведения в двух томах. Том II / пер. и статьи А.А. Губера, В.П. Зубова, В.К. Шилейко, А.М. Эфроса. М.-Берлин: Директ-Медиа, 2015.
2. Силлион В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.
3. Старкова К.А. Об особенностях оперы испанского барокко («Пурпур розы» Хуана Идальго и Педро Кальдерона) // Молодой ученый. Международный научный журнал. 2016. № 25 (129). С. 671–674.
4. Chad M. G. Transatlantic Opera in Spain and the New World un the 17th and early 18th Centures // Iowa State University Digital Repository. 2018 (= The Oxford Research Encyclopedia of Latin American History / ed. William Beezley. New York: Oxford University Press, 2018). URL: https://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1155&context=language_pubs (accessed: 17.01.2019).
5. Hess C. A. Experiencing Latin American Music. Berkerley: University of California Press, 2018.
6. Luzzi T. M. La casa de Borgoña ante el cambio dinástico durante el siglo XVIII (1680–1761) // La casa de Borgoña: la Casa del rey de España / ed. Jose Eloy Hortal Muñoz, Felix Labrador Arroyo. Leuven: Leuven University Press, 2014. P. 129–174.

7. Quiroz T. M. Identidad cultural y la voz femenina de Adonis en *la Púrpura de la rosa* // *Mujer y literatura femenina en la América virreinal* / ed. Miguel Donoso Rodriguez. New York: IDEA/IGAS, 2015. P. 343–355.
8. Stein L. K. Introducción // Tomas de Torrejon y Velasco y Juan Hidalgo. *La purpura de la rosa*. Fiesta cantada, opera en un acto / Ed. by Louise K. Stein. Madrid: Ediciones del ICCMU, 1999. P. IX–XX.
9. Stien L. K. The Origins and Character of recitado // *Journal of seventeenth-century music*. 2003. Vol. 9. No. 1. URL: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/stein.html#ch1>
10. Tomas de Torrejon y Velasco y Juan Hidalgo. *La purpura de la rosa*. Fiesta cantada, opera en un acto / ed. by Louise K. Stein. Madrid: Ediciones del ICCMU, 1999.

REFERENCES

1. Leonardo da Vinci. *Izbrannyye proizvedeniya v dvukh tomakh*. [Selected Works in Two Volumes] Tom II; per. i stat' i A.A. Gubera, V.P. Zubova, V.K. Shileyko, A.M. Efrosa. Moscow; Berlin, Direkt-Media, 2015. (In Russian translation).
2. Silyunas V.Yu. *Stil' zhizni i stili iskusstva* [Life Style and Art Styles]. Saint-Petersburg, Dmitriy Bulanin, 2000. (In Russian).
3. Starkova K.A. Ob osobennostyakh opery ispanskogo barokko («Purpur rozy» Khuana Idal'go i Pedro Kal'derona) [On the Peculiarities of the Spanish Baroque Opera (*The Purple of the Rose* by Juan Hidalgo and Pedro Calderon)]. In: *Molodoy uchenyy. Mezhdunarodnyy nauchnyy zhurnal* [Young Scientist. International Scientific Journal], 2016, no. 25 (129), pp. 671–674. (In Russian).
4. Chad M. G. Transatlantic Opera in Spain and the New World un the 17th and early 18th Centures. In: *Iowa State University Digital Repository*. 2018 (= *The Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*, ed. William Beezley. New York: Oxford University Press, 2018). Available at: https://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1155&context=language_pubs (accessed 17.01.2019).
5. Hess C. A. *Experiencing Latin American Music*. Berkeley: University of California Press, 2018.
6. Luzzi T. M. La casa de Borgoña ante el cambio dinástico durante el siglo XVIII (1680–1761). In: *La casa de Borgoña: la Casa del rey de España*, ed. by Jose Eloy Hortal Muñoz, Felix Labrador Arroyo. Leuven: Leuven University Press, 2014, pp. 129–174.
7. Quiroz T.M. Identidad cultural y la voz femenina de Adonis en *la Púrpura de la rosa*. In: *Mujer y literatura femenina en la América virreinal*, ed. Miguel Donoso Rodriguez. New York: IDEA/IGAS, 2015, pp. 343–355.
8. Stein L. K. Introducción. In: *Tomas de Torrejon y Velasco y Juan Hidalgo. 'La purpura de la rosa. ' Fiesta cantada, opera en un acto*, ed. by Louise K. Stein. Madrid: Ediciones del ICCMU, 1999, pp. IX–XX.
9. Stien L.K. The Origins and Character of recitado. In: *Journal of Seventeenth-Century Music*, 2003, vol. 9, no. 1. Available at: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/stein.html#ch1> (accessed 17.01.2019).
10. Tomas de Torrejon y Velasco y Juan Hidalgo. '*La purpura de la rosa. ' Fiesta cantada, opera en un acto*, ed. by Louise K. Stein. Madrid, Ediciones del ICCMU, 1999.

Кряжева Ирина Алексеевна

доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва, Россия

Irina A. Kryazheva

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Foreign Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

А.С. Алпатова/ В.И. Лисовой
Angelina S. ALPATOVA/ Vladimir I. LISOVOI

**ОПЕРЫ ОБ АМЕРИКАНСКИХ ИНДЕЙЦАХ А. ВИВАЛЬДИ
И Г. ПЁРСЕЛЛА В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР
СТАРОГО И НОВОГО СВЕТА В XVII – XVIII ВЕКАХ**

**OPERAS ABOUT AMERICAN INDIANS BY A. VIVALDI
AND H. PURCELL IN A DIALOGUE OF OLD WORLD
AND NEW WORLD IN XVII – XVIII CENTURIES**

Аннотация. В XVII–XIX веках западноевропейские композиторы в своем оперном творчестве обращались к актуальной теме завоевания Америки в целом, Перу и Мексики, образам правителя ацтеков Монтесумы и конкистадора Фернандо Кортеса. Развитие «индейского направления» оказалось возможным благодаря использованию различной этнической тематики в культурном контексте Старого и Нового Света. Как и другие композиторы в отношении к сюжетам из мифологии и истории Древнего Востока и Древней Греции, Г. Пёрселл, К.Г. Граун, А. Вивальди, Й. Мысливечек и Г. Спонтини вместе с либреттистами, в числе которых был сам Фридрих Великий, трактовали события истории индейских народов в соответствии с эстетикой эпох барокко и классицизма.

В статье освещаются проблемы фабулы, жанра, драматургии и музыкального языка в семи-опере Г. Пёрселла «Королева индейцев» («Индийская принцесса») и опере (*dramma per musica*) А. Вивальди «Мотесума», в том числе в контексте их прочтения в современных постановках. Оперу Пёрселла отличает конфликтная драматургия, включение наряду с типичной сценой с духами пасторальных и лирических образов, использование пьес для медных труб «хорнпайп» в антрактах. Оригинальный текст оперы «Мотесума» Вивальди характеризует контрастно-конфликтный тип драматургии, принадлежность к жанру драматической оперы с лирическими элементами.

Поиски и открытия продолжают в новых современных постановках опер Пёрселла и Вивальди.

Ключевые слова: барокко, опера, *dramma per musica*, семи-опера, семи-опера «Индийская принцесса» Г. Пёрселла, *dramma per musica* «Мотесума» («Монтесума») А. Вивальди.

Abstract. In the time period between the 17th and the 19th centuries Western European composers in their operas incorporated actual plots of the conquests of America, Peru and Mexico, images of the Aztec ruler Montezuma and the conquistador Ferdinand Cortez. The development of the ‘American Indian trend’ was made possible through use of various ethnic subject matter in the cultural contexts of the Old and New Worlds. Similar to other composers in the relation to the plotlines from the mythology and history of the Ancient East and Ancient Greece, such masters as Henry Purcell, Carl Heinrich Graun, Antonio Vivaldi, Josef Mysliveček and Gaspare

Spontini, along with their librettists, including Frederick the Great, interpreted the events of the history of the American Indian peoples in accordance with Baroque and Classicist aesthetics.

The article examines issues of the plot-related storylines, dramaturgy and musical language in Purcell's semi-opera *The Indian Queen* and *Moteczuma*, the *dramma per musica* by Vivaldi, including in the context of their rendition in modern staging. Purcell's opera is distinguished by conflicting dramaturgy, inclusion of pastoral and lyrical images along with typical scenes with spirits, use of 'hornpipe' pieces for brass pipes as interludes. The original musical text of Vivaldi's *Moteczuma* is characterized by a contrasting-conflicting type of dramaturgy, pertaining to the genre of dramatic opera with lyrical elements.

These searches and discoveries are continuing in new contemporary productions of Purcell's and Vivaldi's operas.

Keywords: Baroque, opera, *dramma per musica*, semi-opera, semi-opera *The Indian Queen* by H. Purcell, *dramma per musica Moteczuma (Montezuma)* by A. Vivaldi.

Диалог европейской и индейской культур в XVII–XVIII веках олицетворяли фигуры правителя ацтеков Монтесумы (1466/67–1520) и завоевателя-конкистадора Эрнана (Фернандо) Кортеса (1485–1547). С этой темой связаны сюжеты опер «Королева индейцев» Г. Пёрселла, «Мотесума» А. Вивальди, «Монтесума» Й. Мысливечка, «Монтесума» К.Г. Грауна¹, «Фердинанд Кортес» Г. Спонтини, «Американцы» Е.И. Фомина. Представить специфику ее трактовки в европейском музыкальном искусстве XVII–XVIII веков можно, обратившись к традициям индейской музыки этого периода.

К моменту конкисы (начало XVI века) музыка была частью ритуальной религиозной, церемониальной придворной жизни и культуры майя и ацтеков в Центральной Америке (территории современных Мексики и Гватемалы), инков в Южной Америке (Перу) [3, 128]. Достаточно значительное место в культуре индейцев занимал музыкальный театр, прежде всего, танцевальные драмы с музыкой, сюжет, структура и драматургия которых определялись канонами традиционного эпоса, в свою очередь, опиравшегося на мифопоэтические и исторические основы культуры родового общества. Танцевальное действо сопровождалось поэтическим повествованием, каждый актер играл только одну роль, для которой он использовал деревянную маску [18]. Со второй половины XVII века полем для взаимодействия культурных и музыкальных традиций, музыкальных и танцевальных жанров в Новой Испании стала сарсуэла, появились различные формы синтетический театральных спектаклей, где тема диалога культур Старого и Нового Света нашла свое отражение — так появились представления «Конкиста», «Мавры и христиане», «Торитос» у майя [6, 24, 28]. Сюжет о Монтесуме и Кортесе встречается и в музыкально-поэтическом жанре токотин, представляющем собой соединение мелодий католических рождественских песен вильянско и индейского ритуального танца ми-

¹ Так, например, король Пруссии Фридрих II участвовал в составлении текста либретто для оперы «Монтесума» К.Г. Грауна [16, 107].

тоте. Примеры токотинов о Монтесуме и Кортесе приводятся в исследованиях мексиканских композиторов и фольклористов Ф. Домингеса и Л. Санди [13, 446–457]. В период колонизации пересечение испанских и индейских традиций проявился и в сфере традиционной индейской танцевальной драмы, в сопровождении которой, как правило, участвовали инструментальные ансамбли в составе исполнителей не только на традиционном идиофоне (щелевой барабан тун индейцев майя) и аэрофоне (флейта), но и на аэрофонах испанского (флейта, язычковый чиримиа, труба) происхождения [20, 14].

В какой степени европейцам XVII–XVIII веков были известны индейские музыкальные и театральные традиции? В 1552 году в Севилье вышло в свет «Кратчайшее сообщение о разорении Индий», написанное десятилетием раньше для будущего короля Филиппа II миссионером-доминиканцем Бартоломе де Лас-Касасом (1484–1566) [8]. Он также написал многотомную «Историю Индий», которая была издана только в 1875 году, хотя рукопись книги в архиве была доступна некоторым историкам и хронистам еще при жизни миссионера. В 1632 году увидела свет «Правдивая история завоевания Новой Испании» конкистадора (солдата) Берналя Диаса дель Кастильо (1492–1584), написанная в 1550–70-е годы. Описания музыкальных событий, музыкального инструментария в книге скудны, а отношение к ним лишено восторженности и пиетета напротив, автор часто употребляет совсем не лестные, а грубые выражения в адрес музыки, исполнявшейся во время совершения языческих обрядов с жертвоприношениями, и более того, называет инструменты (трубы) «дьявольскими» [2, 139]. Именно его мнение надолго определило негативное отношение к индейским традициям со стороны просвещенных европейцев.

Первыми операми на сюжеты завоевания Америки стали «Королева индейцев» («The Indian Queen», 1695) Генри Перселла (1659–1695) и «Мотесума» («Motezuma», 1733) Антонио Вивальди (1678–1741).

Джон Драйден, либреттист Пёрселла, по утверждению Д. МакМиллана, мог знать только труды Лопеса де Гомара (1511–1566), священника, духовника Фернандо де Кортеса, историка, автора «Всеобщей истории Индий» и «Истории завоевания Мексики», которые, в свою очередь, были хорошо известны Берналю Диасу дель Кастильо [15, 355]. С другой стороны, Драйден, написавший не только пьесу «Королева индейцев», но и затем на ее основе «Индийского императора», уже в первом сюжете соединил две истории — о правительнице инков и правителе ацтеков. И тем самым отдал дань не исторической правде, а политической идее завоевания индейской цивилизации, покорения испанцами индейских вождей [15, 360–361]. В предисловии к пьесе «Индийский император» он указывал, что не мог ни строго следовать исторической правде, ни полностью отказаться от нее². Луиджи Джусти, ав-

² В этом он уподоблялся английскому поэту Давенанту (1606–1668), написавшему пьесу «Жестокость испанцев в Перу», которая как представление-маска с музыкой Мэттью Локка (1621–

тор либретто вивальдиевской оперы, следовал распространенному в его время сравнению ацтекской цивилизации с венецианской республикой, а также трактовке их столиц — Теночтитлана и Венеции — как имеющих внешнее визуальное сходство даже в городской планировке [10, 294–295].

История создания «Королевы индейцев» Пёрселла весьма скупа на факты. Это произведение считают высшим достижением зрелого мастера. Дж. Уэстреп отмечает, что, хотя музыка занимает в нем «гораздо меньшее место, чем в «Короле Артуре» и «Королеве фей», но здесь она еще более значительна» [9, 106]. Именно в «Королеве индейцев» окончательно определяется собственный стиль композитора, ранее усердно изучавшего итальянскую музыку³, хотя в ней обнаруживают влияние французской музыкально-театральной традиции [11].

Специфика жанра семи-оперы (пьесы с музыкой, танцем, драматической игрой) позволяет рассматривать ее как своеобразный «мост» между традиционной индейской и классической западноевропейской музыкой. Сюжет «Королевы индейцев» не имеет отношения к реальным историческим событиям, но связан с борьбой ацтеков и инков. В экспозиции повествуется о негативном отношении индейцев к войне и об отношениях внутри любовного треугольника (Монтесума, сын правительницы инков Акацис и дочь Верховного Инки Орация). Завязка приходится на эпизод клятвы правительницы Цемпоалы о мести своим врагам. Развитие показано в эпизодах захвата Монтесумой в плен Верховного Инки и Орации, освобождения их генералом Траксаллой, борьбы соперников Монтесумы и Акациса, пленения и заключения в тюрьму Верховного Инки, Орации и Монтесумы, попыток Акациса вызволить соперника и возлюбленную, боя соперников. Кульминацией становится сцена подготовки к жертвоприношению, смерть раненых Монтесумой Акациса и Траксаллы. Развязка начинается с появления настоящей правительницы индейцев Америксии, которая оказывается матерью Монтесумы, из-за чего мнимая правительница Цемпоала кончает жизнь самоубийством, а Верховный Инка решает своей дочери выйти замуж за Монтесуму.

В музыке Пёрселла наряду с традиционными для европейской оперы конца XVII века композиционными и музыкально-языковыми средствами можно выделить оригинальные, своеобразные решения. В качестве антрактов композитором используются пьесы для аэрофонов (медных труб) «хорнпайп». Поразителен факт аналогичного (в качестве ригурнелей между диалогами героев) использования звучания ансамбля в составе дуэта медных труб испанского происхождения и индейского щелевого барабана в танцевальной драме

1677) была поставлена в лондонском театре «Кокпит» или «Феникс» в 1658 году [15, 360–361].

³ В то же время в современных публикациях ее называют оперой, которой не было [1], так как композитор не окончил работу над нею, и завершил оперу его брат Даниэль Пёрселл, дописавший музыку к финальной сцене — маске Гименея. Причины этого неизвестны, но возможно Пёрселл не написал финальную маску из солидарности с Драйденом, у которого этой сцены не было, и в то же время решил помочь брату в создании его будущей карьеры [5, 211].

индейцев майя «Рабиналь Ачи» [6, 154–158]. Типично английской представляется сцена с духами — подобные есть в операх Пёрселла «Дидона и Эней», «Королева фей», «Король Артур». Образы потустороннего мира характерны и для индейских танцевальных драм. Такие параллели специфически английских и характерных индейских элементов вряд ли были осознанными, однако они весьма примечательны.

В отличие от семи-оперы Пёрселла, «Мотесума» Вивальди была написана в традициях жанра *dramma per musica*. В традициях этого жанра образы героев-индейцев не развиваются и находятся в статичном состоянии, завершается опера счастливым концом, уводящим от исторической реальности. Создание оперы «Мотесума» Вивальди относится к позднему периоду творчества композитора. [7, 24]. В 1730 году Вивальди посетил Вену и Прагу. В коллекции эрцгерцога Фердинанда в замке Амбрас, находящемся недалеко от Инсбрука, с 1595 года находилась подлинная корона Монтесумы, сделанная из перьев птиц кецаля и фламинго. В XIX веке она была передана в Венский этнологический музей, в котором хранится и до сих пор (в настоящее время это Всемирный музей) [12]. Вне зависимости от того, видел ли этот экспонат во время своей поездки Вивальди или нет, сам факт ее приобретения эрцгерцогом и возможность распространения сведений о ней в аристократических кругах очень важны. В контексте конкисты наличие короны в Европе, в австрийской империи символизировало окончательную победу просвещенного цивилизованного христианского мира над языческим индейским.

Сюжет «Мотесумы» Вивальди складывается из цепи драматических эпизодов, среди которых с историей связана только завязка (победа испанцев в битве с индейцами), в остальном — это типичная для того времени любовно-династическая драма [7, 243]. Композиция оперы складывается из чередования арий, дуэтов и речитативов. Вокальные партии виртуозны, технически сложны, в них немало протяженных колоратур, ходов на широкие интервалы⁴, наиболее концентрированно все эти средства представлены в партии Мотесумы. «Головокружительная колоратура» [17, 8] или «яростная колоратура» [19, 9] характеризуют певческий стиль «Мотесумы» в современных постановках, и это в полной мере относится именно к индейским образам. При этом, как и Пёрселл, Вивальди интуитивно использует в «Мотесуме» аллюзию на звучание индейских инструментов: струнные «имитируют» звучание барабана-мембранофона уэуэтли, сопровождавшего ритуалы с жертвоприношениями. Такого же рода прием можно обнаружить и у Грауна в финальной арии Монтесумы, где пиццикато струнных напоминает звучание индейского щелевого барабана тепонацтли во время пения куикатля.

На протяжении многих лет партитура «Мотесумы» Вивальди считалась утраченной. Поэтому в 1992 году, желая поставить «индейскую оперу» Ви-

⁴ Такая стилистика отвечала потребностям слушательской аудитории его времени [4, 5–6].

вальди, французский гобоист, дирижер и музыковед Жан-Клод Мальгуар (1940–2018) собрал в единую партитуру-пастиччо фрагменты разных оперных произведений композитора. В настоящее время существует новая версия «индейской оперы» Вивальди: в 2002 году в архиве Берлинской Певческой академии музыковедом Стеффеном Воссом был обнаружен текст авторского оригинала (в полном виде сохранился II акт, остальные части партитуры состоят из отдельных фрагментов). На основе этих текстов в 2005 году была подготовлена новая постановка оперы Вивальди «Мотесума» в концертном исполнении, ее премьера состоялась в Концертном зале Де Делен в Роттердаме под управлением Ф.М. Сарделли (р. 1963). В наше время ренессанс пережила и опера Пёрселла. В 2013 году на основе оперы-пастиччо «Королева индейцев», а также хоровых сочинений, антемов и гимнов Пёрселла режиссером Питером Селларсом (р. 1957) и дирижером Теодором Курентзисом (р. 1972) была осуществлена одноименная оперная постановка, премьера которой состоялась в Пермском оперном театре, Королевского театра в Мадриде и Английской национальной опере в Лондоне. В отличие от семи-оперы Пёрселла, идущей в течение часа, новая постановка длится около четырех часов. В сюжет были внесены существенные изменения, действие перенесено в современную эпоху, образы героев обобщены и обновлены до такой степени, что предстают перед зрителями как глобальные символы войны и мира. Таким образом тема противостояния Старого и Нового Света получила новую трактовку. В основе новой оперы (семи-оперы, пастиччо) — хоровые сцены, танцы, чтение романа никарагуанской писательницы Луизы Агилар [14].

В целом, благодаря наличию двух вариантов партитур обеих опер, «Королева индейцев» Пёрселла открывает путь к новым экспериментам в области сочинения современных оперных произведений на индейскую тему, в то время, как опера «Мотесума» Вивальди словно возвращает исполнителей и слушательскую аудиторию во времена ее создания и очень условного знакомства с далеким индейским миром, при сохранении важности культурного диалога. И для воплощения этого знакомства и этого диалога оба композитора в свое время смогли найти такие выразительные средства, которые открыли перспективы для развития традиции новых прочтений опер и продолжения поисков и открытий в этой области в современную эпоху.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бирюкова Е.В. Рождение новой расы. Питер Селларс и Теодор Курентзис открыли Пермский сезон спектаклем будущего // COLTA, 27 сентября 2013. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/609-rozhdenie-novoy-rasy (дата обращения: 29.10.2019).
2. Диас дель Кастильо Б. Правдивая история завоевания Новой Испании / сост., пер. коммент. А. Захарьяна. М.: Форум, 2000.
3. Добрушкин Г.Л. Проблемы дефиниции музыкальной культуры Месоамерики в контексте ее историко-культурного развития: дис. ... канд. иск. М., 2005.

4. Кирнарская Д.К. Секреты популярности Антонио Вивальди // Старинная музыка. 2013. № 3. С. 2–9.
5. Конен В.Д. Пёрселл и опера. М.: Музыка, 1978.
6. Лисовой В.И. История музыки и современная музыкальная культура. Мексика и Центральная Америка / под науч. ред. А.С. Алпатовой. 2-е изд. М.: Юрайт, 2019.
7. Лужер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. М.: Классика-XXI, 2004. Ч. 2. Эпоха Метастазео.
8. Талах В.Н. Заметки переводчика [Электронный ресурс] // Бартоломе де Лас-Касас. Кратчайшее сообщение о разорении Индий. URL: <https://www.indiansworld.org/zametki-perevodchika.html> (дата обращения: 09.10.2019).
9. Уэстреп Дж. Генри Пёрселл / пер. А. Кочнева. Л.: Музыка, 1980.
10. Chávez-Bárceñas I.E. Vivaldi's *Moteczuma*: the Conquest of Mexico on the Venetian Operatic Stage // *The New World in Early Modern Italy. 1492–1750* / ed. E. Horodovsky, L. Markey. New York: Cambridge University Press, 2017. P. 288–308.
11. Christiansen R. Peter Sellars: "It's the most overwhelming music I've ever put on stage" [Electronic source] // *The Telegraph*. 2015. February 24. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/11431791/Peter-Sellars-directs-The-Indian-Queen.html> (accessed: 13.10.2019).
12. Espinosa L. Quetzalapanecáyotl o el Penacho de Moctezuma [Electronic source] // *HISTORIA*, 5 de septiembre, 2013. URL: <https://culturacolectiva.com/historia/quetzalapanecayotl-o-el-penacho-de-moctezuma> (accessed: 17.10.2019).
13. Investigación folklórica en México. Baltasar Samper. México: Secretaria de Educacion Publica; Instituto Nacional de Bellas Artes, 1931. Vol. I.
14. Karlin D. Peter Sellars' reconstruction of Purcell's *The Indian Queen* at ENO [Electronic source] // *The Telegraph*. 2015. February 27. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/11434159/The-Indian-Queen-ENO-review-a-success.html> (accessed: 17.10.2019).
15. MacMillan D. The Sources of Dryden's *The Indian Emperour* // *Huntington Library Quarterly*, University of Pennsylvania Press. Aug. 1950. Vol. 13, No. 4. P. 355–370.
16. Polzonetti P. Italian Opera in the Age of the American Revolution. New York: Cambridge University Press, 2011.
17. Riding A. Lost Vivaldi Opera Finally Gets Its Music and Words Together [Electronic source] // *The New York Times*. 2015, March 14. URL: <https://www.nytimes.com/2005/06/13/arts/music/lost-vivaldi-opera-finally-gets-its-music-and-words-together.html> (accessed: 05.10.2019).
18. Sabene K. Maya dance drama, the Rabinal Achi // *Revue Magazine*. Guatemala's English-language Magazine. 2016, December 9. URL: <https://www.revuemag.com/2016/12/maya-dance-drama-the-rabinal-achi/> (accessed: 25.10.2019).
19. Simeonov J. Vivaldi's Aztec Exoticism: *Montezuma* [Electronic source] // Editorial. 2019, March 04. URL: <https://www.schmopera.com/vivaldis-aztec-exoticism-montezuma/> (accessed: 09.10.2019).
20. Tedlock D. Rabinal Achi. Rabinal Achi: A Mayan Drama of War and Sacrifice. Oxford: Oxford University Press, 2003.

REFERENCES

1. Biryukova Ye.V. Rozhdeniye novoy rasy [The Birth of a New Race]. In: *COLTA*, 27.09.2013. (In Russian). Available at: https://www.colta.ru/articles/music_classic/609-rozhdenie-novoy-rasy (accessed 29.10.2019).
2. Dias del' Kastil'o B. *Pravdivaya istoriya zavoyevaniya Novoy Ispanii* [The True Story of the Conquest of New Spain]; sost., per. s ispansk., komment., oforml. A. Zakhar'yana. Moscow: Forum, 2000. (In Russian translation).

3. Dobrushkin G.L. *Problemy definitsii muzykal'noy kul'tury Mesoameriki v kontekste yeye istoriko-kul'turnogo razvitiya* [Problems of Definition of the Musical Culture of Mesoamerica in the Context of Its Historical and Cultural Development]. Cand. sci. diss.: 17.00.09. Moscow, 2005. (In Russian).
4. Kimarskaya D.K. Sekrety populyarnosti Antonio Vival'di [Secrets of the Popularity of Antonio Vivaldi]. In: *Starinnaya muzyka* [Early Music], 2013, no. 3, pp. 2–9. (In Russian).
5. Konen V. *Purcell i opera* [Henry Purcell and Opera]. Moscow: Muzyka, 1978. (In Russian).
6. Lisovoy V.I. *Istoriya muzyki i sovremennaya muzykal'naya kul'tura. Meksika i Tsentral'naya Amerika: uchebnoye posobiye dlya vuzov* [The History of Music and Modern Musical Culture. Mexico and Central America]. Moscow: Yurayt, 2019. (In Russian).
7. Lutsker P.V., Susidko I.P. *Ital'yanskaya opera XVIII veka. Vol. 2. Epokha Metastazio* [Italian Opera of the 18th Century. The Era of Metastasio] Moscow: Klassika-XXI, 2004. (In Russian).
8. Talakh V.N. Zametki perevodchika [Translator Notes]. In: *Bartolome de Las-Kasas Krachaysheye soobshcheniye o razorenii Indiy*. (In Russian). Available at: <https://www.indiansworld.org/zametki-perevodchika.html> (accessed 09.10.2019).
9. Westrup J. *Henry Purcell*, transl. by A. Kochnev. Leningrad: Music, 1980. (In Russian translation).
10. Chávez-Bárceñas I. E. Vivaldi's *Motezuma*: the Conquest of Mexico on the Venetian Operatic Stage. In: *The New World in Early Modern Italy. 1492–1750*, ed. E. Horodovsky, L. Markey. New York: Cambridge University Press, 2017, pp. 288–308.
11. Christiansen R. Peter Sellars: 'It's the most overwhelming music I've ever put on stage.' In: *The Telegraph*, 2015, February 24. Available at: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/11431791/Peter-Sellars-directs-The-Indian-Queen.html> (accessed 13.10.2019).
12. Espinosa L. Quetzalapanecáyotl o el Penacho de Moctezuma. In: *HISTORIA*, 5 de septiembre, 2013. Available at: <https://culturacolectiva.com/historia/quetzalapanecayotl-o-el-penacho-de-moctezuma> (accessed 17.10.2019).
13. *Investigación folklórica en México*. Baltasar Samper. México: Secretaria de Educacion Publica; Instituto Nacional de Bellas Artes, 1931.
14. Karlin D. Peter Sellars' reconstruction of Purcell's The Indian Queen at ENO. In: *The Telegraph*, 2015, February 27. Available at: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/11434159/The-Indian-Queen-ENO-review-a-success.html> (accessed 28.10.2019).
15. MacMillan D. The Sources of Dryden's *The Indian Emperour*. In: *Huntington Library Quarterly*, University of Pennsylvania Press, Aug. 1950, vol. 13, no. 4, pp. 355–370.
16. Polzonetti P. *Italian Opera in the Age of the American Revolution*. New York: Cambridge University Press, 2011.
17. Riding A. Lost Vivaldi Opera Finally Gets Its Music and Words Together. In: *The New York Times*, 2015, March 14. Available at: <https://www.nytimes.com/2005/06/13/arts/music/lost-vivaldi-opera-finally-gets-its-music-and-words-together.html> (accessed 05.10.2019).
18. Sabene K. Maya Dance Drama, the Rabinal Achí. In: *Revue Magazine. Guatemala's English-language Magazine*, December 9, 2016. Available at: <https://www.revuemag.com/2016/12/maya-dance-drama-the-rabinal-achi/> (accessed 25.10.2019).
19. Simeonov J. Vivaldi's Aztec Exoticism: *Montezuma*. In: *Editorial*, 2019, March 04 Available at: <https://www.schmopera.com/vivaldis-aztec-exoticism-montezuma/> (accessed 09.10.2019).
20. Tedlock D. *Rabinal Achi. Rabinal Achi: A Mayan Drama of War and Sacrifice*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Алпатова Ангелина Сергеевна

кандидат искусствоведения, профессор, кафедра теории музыки, Российская академия имени Гнесиных, Москва

Лисовой Владимир Иванович

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории и истории музыки, Российская государственная специализированная академия искусств, Москва

Angelina S. Alpatova

PhD, Professor, Music Theory Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow,

Vladimir I. Lisovoi

PhD, Associate Professor, Music Theory and History Department, Russian State Specialized Academy of Arts, Moscow

a_alpatova@mail.ru

А.В. Булычёва
Anna V. BULYCHEVA

**«ПРАЗДНЕСТВА ГИМЕНЕЯ И АМУРА»: ЕГИПЕТ В МУЗЫКЕ
ЖАНА-ФИЛИППА РАМО**

***LES FÊTES DE L'HYMEN ET DE L'AMOUR: EGYPT IN THE MUSIC*
BY JEAN-PHILIPPE RAMEAU**

Аннотация. Само название оперы-балета Жана-Филиппа Рамо на либретто Луи де Каюзака «Празднества Гименея и Амура, или Боги Египта» подразумевает смешение двух мифологических систем: древнеегипетской и древнегреческой. Действительно, оно присутствует во всех трех актах оперы, кроме пролога, в котором отсутствуют египетские мотивы. В каждом из трех актов Египет представлен по-разному. В акте «Озирис» это цивилизованное государство, противопоставленное царству диких амазонок. В акте «Каноп» это, напротив, скорее варварская страна, в которой сохраняется традиция человеческих жертвоприношений. В акте «Аруэрис, или Изии» это страна цветущих искусств, в которой проходят состязания, подобные Пифийским играм. Каждый из этих образов находит воплощение в музыке Рамо. В акте «Озирис» признаком высокой культуры египтян становится их приверженность искусству балета: долгое время египетский народ не поет, а лишь танцует. В акте «Каноп» музыкальная стилистика близка стилистике тех актов французских музыкальных трагедий, действие которых происходит в царстве мертвых — античном Аиде. Акт «Аруэрис, или Изии» выделяет богатством и разнообразием музыкальных средств, в том числе, максимальным составом оркестра.

Ключевые слова: Жан-Филипп Рамо, Египет, амазонки, жертвоприношение, Пифийские игры

Abstract. The very name of the opera-ballet by Jean-Philippe Rameau to the libretto by Louis de Cahuzac *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour; ou Les Dieux de l'Egypte* implies the mixing of the two mythological systems: the ancient Egyptian and the ancient Greek. Indeed, this mixing is present in all the three acts of the opera-ballet, with the exception of the prologue, in which there are no Egyptian motifs present. Egypt is represented differently in each of the three acts. In the act *Osiris*, it is a civilized state, opposed to the Kingdom of wild Amazons. In the act *Canope*, on the contrary, it is rather a barbaric country in which the tradition of human sacrifice has been preserved. In the act *Aruéris, ou Les Isies* it is a country of blossoming arts, which held competitions like the Pythian games. Each of these images is embodied in Rameau's music. In the act *Osiris* a peculiar sign of Egyptians' high culture is their commitment to dancing: for a lengthy period of time the Egyptian people are not singing, but only dancing. In the act *Canope* the musical style is close to the style of those acts of French musical tragedies, which takes place in the realm of the dead —

the ancient Hades. The act of *Aruéris, ou Les Isies* highlights the richness and diversity of musical resources, including the quantity of orchestra instruments.

Keywords: Jean-Philippe Rameau, Egypt, Amazons, sacrifice, Pythian games

Опера-балет «Празднества Гименея и Амура, или Боги Египта» двойным названием обязана обстоятельствам своего появления. Жан-Филипп Рамо и его либреттист Луи де Каюзак завершали оперу-балет «Боги Египта», когда понадобилось приурочить премьеру к свадьбе дофина Людовика-Фердинанда (не царствовавшего сына Людовика XV). 10 января 1747 года дофин женился на Марии-Жозефе Саксонской, будущей матери трех королей Франции. А 15 марта в Версале состоялась премьера сочинения, успевшего приобрести пролог с участием Амура и Гименея и упоминанием неких «августейших супругов» и первую часть названия.

5 ноября 1748 года новинка достигла сцены Королевской академии музыки. Ее дальнейшая судьба была счастливой: «тридцать семь представлений в течение трех месяцев» [7, 146]. Отдельные акты возобновлялись до 1776 года, но композитор быстро утратил контроль над судьбой своего детища: «В 1762 году третий акт исполняется при дворе, в Шуази, но Рамо стар, и [Франсуа] Ребель и [Франсуа] Франкёр редактируют партитуру. В 1765 году — новое возобновление двух актов с актом из другого сочинения Рамо либо... с “Деревенским колдуном” Руссо» [7, 146].

Недавно «Боги Египта» стали объектом пристального внимания музыкантов-аутентистов. В 2013–2014 годах вышли в свет научное издание партитуры [13], клавиш, голоса и оркестровая сюита. Это издание стало третьим после прижизненного [12] и тома из собрания сочинений Рамо [14] и легло в основу первой аудиозаписи оперы¹. Запись не совсем полная: купированы финальное рондо Аруэриса, два следующих за ним паспье и заключительный контрданс; не всегда соблюдаются знаки повторения. У солистов, особенно мужчин, теряется большая часть авторской мелизматики, а танец мюзет исполняется без участия предписанных Рамо волюнок.

Причины интереса Рамо и Каюзака к Египту лежат на поверхности. В 1731 году в Париже вышел роман аббата Террасона «Сетос, или История жизни, почерпнутая из памятников и свидетельств Древнего Египта, переведенная с греческой рукописи». В 1737-м за ним последовал первый том «Исторической библиотеки» Диодора Сицилийского в новом французском переводе аббата [9], где говорится в том числе о Египте. Египетскую символику в то время уже начинали использовать французские масоны, к числу которых принадлежали Рамо и Каюзак². Эта практика стремительно распространялась. К примеру, в России египетские знаки появились в масонских грамотах не позд-

¹ *Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour*. Le Concert Spirituel, cond. Hervé Niquet. Glossa, 2014. GCD 921629.

² Естественно, масонская тематика находила место в их сочинениях и вне египетского контекста [11].

нее 1765 года [5, 186]. Действие «Волшебной флейты» Вольфганга Амадея Моцарта (1791) протекает в египетском ландшафте, среди пирамид: «“Волшебную флейту” [...] иногда давали под такими наименованиями — то “Египетские мистерии”, то “Таинства Изиды”...» [4, 564]. Она не была первой в своем роде: «Оперы с масонскими сюжетами появились еще за десять лет до “Волшебной флейты” — к примеру, “Озирида” дрезденского капельмейстера Иоганна Готтлиба Наумана на либретто Катарино Маццолá (1781)» [4, 67].

Каким предстает Египет в театральной музыке XVIII века? В опере Генделя «Юлий Цезарь в Египте» из «египетского» присутствуют лишь исторические события и персонажи [3, 204–205]. Ни в «Волшебной флейте», ни в музыке Моцарта к пьесе «Тамос, царь Египта», в отличие от «Аиды» Джузеппе Верди, нет никаких «египетских труб». Напротив, в опере есть венские бассет-горны. Впрочем, и «египетские трубы» Верди скорее следуют «древнеримскому образцу» [2, 89].

У Рамо «египетского», на первый взгляд, не больше, чем у его младшего современника Моцарта. Но если в «Волшебной флейте» египетский антураж — лишь повод показать на сцене масонскую символику, в музыке Рамо все же присутствует образ Египта — страны, природы, государства, народа и его богов.

«Боги Египта» впервые предстали придворной публике, предворяемые основанным на греческой мифологии прологом, где действуют Амур, Грации, Наслаждения, Гименей и Добродетели³. Сочетание различных мифологических систем вполне органично. Его корни можно обнаружить в культуре эллинистического Египта, оно также в традициях французской барочной оперы.

Сценическая жизнь пролога была недолгой, уже в 1754 году оперу-балет в Париже без него. Музыка пролога имеет ряд особенностей, которые отличают ее от музыки последующих актов. Увертюра, обрамляющая пролог, отходит от французской традиции: ее первая часть не открывается аккордовым *tutti*. Инструменты вступают последовательно: басы, альты и фаготы — скрипки — флейты (гобои в первой части вообще не участвуют). Мягкий, нежный колорит выдерживается до самого конца пролога, основной тональностью которого остается ля мажор. Солируют только высокие голоса: Амур — сопрано, Гименей — сопрано, Наслаждение — тенор (*haute-contre*). Вторую половину пролога связывает цепь из трех «дуэтов согласия» Амура и Гименей. Из двух наиболее употребительных форм — старинной двухчастной и рондо — решительно преобладает вторая. Частые возвращения миниатюрных рефренов вкупе с интонационным родством многих тем пролога создают завораживающий, гипнотический эффект.

Сюжет первого акта (*entrée*) «Озирис» отправной точкой имеет фрагмент из «Исторической библиотеки» Диодора Сицилийского. В главе 27 третьей

³ Перечислены в порядке появления на сцене.

книги («Об амазонках Африки») греческий историк поведал, как царица амазонок Мирина (Murgine) собрала тридцать тысяч пеших и три тысячи конных воительниц и вышла в поход [9, 437]. В следующей главе («Горгоны, другие воинственные женщины, побежденные амазонками») он упомянул, что Мирина пришла в Египет и заключила дружественный союз с Гором, сыном Изиды и Озириса [9, 441]. Далее Диодор пространно рассказал о ее завоеваниях и о гибели в битве со скифами и фракийцами.

В либретто Каюзака царицу амазонок зовут Ортезия⁴, Мирина же (Mirrine) охарактеризована просто как «дикая амазонка». В первой сцене она предупреждает царицу: предстоит победить египтян и их предводителя Озириса либо оказаться в постыдном рабстве. Амазонки устремляются к оружию. Озирис приближается к ним и призывает покориться прелестному повелителю — Амуру. Вопреки призывам Мирины царица не спешит расправиться с врагом. По знаку Озириса входят египтяне, чтобы соблазнить диких амазонок плодами земли — цветами и фруктами. Музы приносят с собой всевозможные произведения искусства. Мирина с частью амазонок пытается поразить врага, но Ортезия, покоренная чарами Амура, берет Озириса под защиту и велит заковать восставших в цепи. Прежде чем ее уведут и заточат в пещерах, Мирина успевает бросить царице: «Я свободна, а ты — служанка».

При жизни Рамо и Каюзака египетские иероглифы еще не были расшифрованы, и ничто не стесняло фантазии драматурга. Каюзак снабдил амазонок постоянным эпитетом «дикие» и поселил их среди скал и «неухоженных» деревьев. Во время заключительного дивертисмента по знаку Озириса местность преобразается: скалы исчезают, появляются сады и плодородная равнина. Дикая местность становится культурной. Сюжет о мирном покорении египтянами амазонок оборачивается историей колонизации варваров цивилизованной нацией — тема для Франции XVIII века весьма актуальная. Естественно, колонизация показана как благо для дикарей (исключая разве что закованных в цепи). Тот факт, что покоренные варвары в «Озирисе» представлены только в своей женской ипостаси, будет весьма типично для такого рода сюжетов в последующие века [6, 17].

В музыке Рамо покорение амазонок египтянами воплощено на нескольких уровнях. Акт начинается в царственной и воинственной тональности ре мажор. В ней же написаны сцена восстания Мирины, ария Ортезии «В этих диких местах мы находим славу» («Nous trouvons, en ce lieu sauvage, la gloire») и ариетта Озириса «Летите к победе» («Volez à la victoire!»), в которой воинственность переосмысливается: амазонок призывают к любовным победам над мужчинами. В дальнейшем ре мажор вытесняется томным си минором и соль мажором — тональностью победивших египтян.

⁴ Вероятно, имя навеяно названием оперы Андре-Кардиналя Детуша «Мартезия, первая царица амазонок».

Партия Ортезии написана для легкого сопрано и нотирована в скрипичном ключе, партия Мирины — номинально для сопрано (ключ «до» на первой линейке), но по тесситуре — скорее для меццо или контральто (*bas-dessus*). Хоры амазонок состоят из двух партий сопрано, к которым могут присоединяться высокие тенора (*haute-contre*)⁵. От имени египтян почти до конца акта поет Озирис (тенор). Народ молчит, пока наконец не присоединяется к мини-атюрному хору «Что за нежные ароматы» («*Quels doux parfums*»). Зато египтяне много танцуют, в выходах балета участвуют Времена года, музы, Искусства, жнецы, сборщики винограда, сатиры. Амазонки начинают подражать египтянам лишь в заключительном дивертисменте, посвященном союзу двух народов. Первый танец — сарабанда-лур — представляет собой диалог двух контрастных танцев (*Пример 1*).



Пение амазонок сопровождают только струнные, к которым в сцене восстания присоединяются гобои. Даже в рондо Ортезии «Счастливые птицы» («*Heureux oiseaux*») пение птиц передается не флейтами, а скрипками. С приходом Озириса появляются мужественные и нежные фаготы, а затем и флейты.

Итак, амазонки показаны как народ варварский, что подчеркнуто скупой оркестровкой. Египтяне, напротив, приносят с собой всё очарование цивилизации, включая французское искусство составления ароматов. Типичные персонажи французских балетов танцуют типично французские танцы. Речитатив, во время которого очарованная Ортезия тщетно побуждает себя нанести врагу смертельный удар, словно списан с «Армиды» Жана-Батиста Люлли (1686), где восточная волшебница не в силах погубить рыцаря-крестоносца. Хотя Озирис, по слову которого дикая местность превращается в цветущий сад, представлен как божество, его рассказ о боге египтян «Он царит над всей природой» («*Il règne en souverain sur toute la nature*») посвящен не Гору, Птаху, Серапису или ему самому, но греческому Амуру — любимейшему из божеств французской барочной культуры.

Во втором акте («Каноп») на сцену выведен грозный бог реки. Его имя об-
разовано либо от сосудов для бальзамирования, либо от города, стоявшего на

⁵ Участие теноров в женских хорах было французской традицией [1, 21].

берегу западного рукава Нила и в VIII веке ушедшего под воду. Второе вероятнее, поскольку возлюбленную героя зовут Мемфис. Девушка полюбила Канопа в обличьи простого египтянина Нилея. В этот день должны объявить имя жертвы Канопа. Хор за сценой восклицает: «О, небо! Несчастлива Мемфис». Героиня в монологе «Пробудись, Амур» («*Veille Amour*») просит о помощи. Начинается жертвоприношение. Внезапно с неба обрушиваются потоки воды, воды Нила поднимаются и окружают алтарь. На колеснице, влекомой огнедышащими крокодилами, в сопровождении речных божеств и наяд появляется Каноп и спасает возлюбленную. В заключительном дивертисменте славят власть Амура.

Музыкально этот акт подобен традиционному «адскому» акту французской музыкальной трагедии (например, второму акту «Ипполита и Арисии» Рамо). Преобладают бемольные тональности: вступление написано в ре миноре, монолог Мемфис — в фа миноре, сцена жертвоприношения — в си-бемоль мажоре. Впервые появляются низкие мужские голоса, партии Канопа и Верховного жреца предназначены для баритонов (*bas-taille*). В оркестре нет флейт. Лейтинтонацией акта — от вступления до чаконны из дивертисмента — становятся гаммообразные пассажи, символизирующие потоки воды. Музыкальные формы по сравнению с прологом и другими актами более масштабны.

В сцене жертвоприношения звучит Гимн богу реки (Канопа). Поскольку Розеттский камень еще не был найден и Гимн Озирису с Луврской стеллы [10] еще не переведен на французский, некоторые совпадения между двумя гимнами (например, слова о боге изобилия), вероятно, являются случайными. Музыкально гимн решен во французской оперной стилистике и при этом весьма оригинален. Его крайние части представляют собой речитатив Жреца с хором, средняя часть — миниатюрный мотет.

В «Канопе» Египет показан иначе, нежели в «Озирисе»: как мрачная страна, по музыкальной характеристике напоминающая Аид, однако просветленная и облагороженная властью Амура. В традициях французской барочной оперы было представлять именно таким образом страны, где правили тираны и деспоты [8, 170].

В третьем акте «Аруэрис, или Изии» на сцене — античный амфитеатр, в котором проходят игры в честь Изиды. Соревнуются живописцы, скульпторы, певцы, танцоры и музыканты. О подобных играх в Египте нет исторических сведений, прототипом явно служили Пифийские игры. Даже число судей — пять — совпадает с их числом на греческих состязаниях драматургов.

Аруэрис (тенор) — божество, роль которого в мифологии не вполне ясна — должен жениться на победительнице Изий. Увы, его возлюбленная Ория далека от искусства. Но, вдохновленная любовью, она решает принять участие в конкурсе и побеждает. Главное же в этом сюжете — воспевание искусства.

Даже после предшествовавших актов «Аруэрис» поражает богатством музыки. Партия главного героя наиболее виртуозна среди всех теноровых

партий оперы-балета. Финальный дуэт влюбленных обогащен участием хора. Только в этом акте есть ансамбли с более чем двумя участниками, вплоть до квинтета судей. В оркестре появляются два мюзета, в барочной Франции часто ассоциировавшиеся с античными пастухами, а триумф Амура отмечен звуками трубы и литавр. Сюжет акта лишен конфликта, поэтому основная тональность (соль минор – соль мажор) не меняется. Герои не пребывают в опасности, нет и столкновений враждующих партий. В «Озирисе» в кульминационный момент противостоят друг другу хор спутниц Мирины и хор свит Ортезии и Озириса, в «Канопе» — хор египтян и хор свиты Канопы. В «Аруэрисе» нет сцен для двойного хора. Динамика и высокая концентрация событий, характерные для «Богов Египта», здесь переходят в новое качество: диалогичность исчезает, действия разных индивидуальностей сливаются в общей гармонии. Вот музыканты оспаривают первенство, исполняя сарабанду. Соревнуются флейта, гобой, два фагота, скрипка и виолончель соло: все шесть голосов мирно соединяются в полифонической фактуре. В это же время другие египтяне соревнуются в искусстве танца.

Вокальные состязания открываются пасторальным Гимном Изиде, который исполняет квартет солистов-конкурсантов. Затем Египетская пастушка и Египетский пастух выступают с «ариями-пародиями» (распетыми танцами). Прерывая конкурс танцоров, на сцену врывается Ория и поет маленькую сольную кантату — *cantatille*, состоящую из речитатива, небольшой арии и ариетты в форме *da saro* в сопровождении скрипок и флейт, почти везде — без *basso continuo*. Ничего подобного в «Богах Египта» еще не было, да и вторжение в оперу сольной кантаты — случай исключительный. Неудивительно, что Ории присуждают победу.

Аруэрис в либретто показан скорее героем-любовником, чем божеством. В первой сцене он упоминает некоего «бога искусства», возможно, подразумевая Аполлона. Египтяне воспевают Изиду, но чаще — Амура. К концу акта внезапно вспоминают и о Гименее, после пролога совершенно забытом.

Египет «Озириса» и Египет «Аруэриса» оказываются подобными друг другу, но Египет «Канопы» совершенно иной. Образ страны в опере-балете фактически распадается на два, которые трудно свести к общему знаменателю. Подобно тому как аббат Террасон в романе «Сетос» апеллировал к некой вымышленной греческой рукописи, Каюзак опирался, главным образом, на свои знания об античной Греции. Рамо применил стилистику, сложившуюся во французской барочной опере для воплощения образов Греции — от пасторальной Аркадии до Аида. Но временами французы — особенно масоны — могли узнать в древних египтянах самих себя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булычёва А. В. Французская музыка первой половины XVIII века. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2018.

2. Векслер Ю. С. Археология на оперной сцене. «Аида» Дж. Верди сквозь призму египтомании XIX столетия // Опера в музыкальном театре: история и современность / ред. Сусидко И.П. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. С. 79–91.
3. Кириллина Л. В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2019.
4. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2008.
5. Нутрихин Р. В. Символика сфинкса в масонстве XVIII–XIX вв. // Религиоведческие исследования. 2016. № 2 (14). С. 180–191.
6. Суковатая В. А., Фисун Е. Г. Женские тела и имперские фантазии: гарем как территория восточного другого // Лабиринт. 2014. № 4. С. 13–22.
7. Beaussant Ph., Beziers M.-F. Fêtes de l'Hymen et de l'Amour (Les) ou les Dieux de l'Egypte // Rameau de A à Z. Paris: Fayard/IMDA, 1983. P. 145–147.
8. Bloechl O. Opera and the Political Imaginary in Old Regime France. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2017.
9. Histoire universelle de Diodore de Sicile / Trad. en fr. par M. l'Abbé Terrasson. Tome I. Paris: De Bure l'aîné, 1737.
10. Moret A. La légende d'Osiris à l'époque thébaine d'après l'hymne à Osiris du Louvre // Bulletin de l'Institut Français d'Archeologie Orientale 30, 1931. P. 725–750.
11. Sadler G. Rameau and the Rituals of French Freemasonry: curious parallels between 'Zoroastre' and a contemporary masonic 'Exposure' // Rameau, entre art et science. Ed. par Sylvie Bouissou, Graham Sadler et Solveig Serre. Paris: École des chartes, 2016. P. 117–132.

ХОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

12. Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, ou Les Dieux de l'Egypte, ballet heroïque, musique par M. Rameau. Paris: La Veuve Boivin, M. Leclair, 1748.
13. Rameau J. P. Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour. ballet héroïque en un prologue et trois actes / Ed. Soury Th. Kassel, Basel, London [etc.]: Bärenreiter, 2014.
14. Rameau J. P. Oeuvres Complètes, Tome XV. Paris: A. Durand et Fils, 1913.

REFERENCES

1. Bulycheva A.V. *Frantsuzskaya muzyka pervoy poloviny XVIII veka* [France Music in the First Half of the 18th Century]. Moscow: Moscow Conservatory Publ., 2018. (In Russian).
2. Veksler Yu. S. Archeologia na opernoy scene. "Aida" G. Verdi skvoz' prizmu egiptomanii XIX stoletia [Archeology on the Opera Stage: "Aida" through the Prism of the 19th Century Egyptomania]. In: *Opera v muzykal'nom teatre: istoria i sovremennost'* [Opera in Music Theater: History and Present Time], ed. by I.P. Susidko. Moscow: RAM im. Gnesinyh, 2019, pp. 79–91. (In Russian).
3. Kirillina L. V. *Teatral'noe prizvanie Georga Friedricha Handela*. [Handel's Theater Mission]. Moscow: Moscow Conservatory Publ., 2019. (In Russian).
4. Lutsker P.V., Susidko I. P. *Mozart i ego vremya* [Mozart and his Time]. Moscow: Klassika–XXI, 2008. (In Russian).
5. Nutrihin R. V. Simvolika sfinksa v masonstve XVIII–XIX vv. [Symbolism of the Sphinx in Freemasonry of the 18th and 19th Centuries]. In: *Religiovedcheskie issledovaniya*. [Religious Studies] 2016, no. 2 (14), pp. 180–191. (In Russian).
6. Sukovataya V. A., Fisun E. G. Zhenskie tela i imperskie fantazii: garem kak territoriya vostochnogo drugogo [Female Bodies and Imperial Dreams: Harem as a Territory of Oriental Otherness]. In: *Labirint*. 2014, no. 4, pp. 13–22. (In Russian).
7. Beaussant Ph., Beziers M.-F. Fêtes de l'Hymen et de l'Amour (Les) ou les Dieux de l'Egypte. In: *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard/IMDA, 1983, pp. 145–147.

8. Bloechl O. *Opera and the Political Imaginary in Old Regime France*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2017.
9. *Histoire universelle de Diodore de Sicile*, trad. en fr. par M. l'Abbé Terrasson. Tome I. Paris: De Bure l'ainé, 1737.
10. Moret A. La légende d'Osiris à l'époque thébaine d'après l'hymne à Osiris du Louvre. In: Bulletin de l'Institut Français d'Archeologie Orientale 30, 1931, pp. 725–750.
11. Sadler G. Rameau and the Rituals of French Freemasonry: Curious Parallels Between 'Zoroastre' and a Contemporary Masonic 'Exposure'. In: *Rameau, entre art et science*, ed. par Sylvie Bouissou, Graham Sadler et Solveig Serre. Paris: École des chartes, 2016, pp. 117–132.

SCORES

12. *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, ou Les Dieux de l'Égypte, ballet heroïque, musique par M. Rameau*. Paris: La Veuve Boivin, M. Leclair, 1748.
13. Rameau J. P. *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour: ballet héroïque en un prologue et trois actes*, ed. Soury Th. Kassel, Basel, London [etc.]: Bärenreiter, 2014.
14. Rameau J. P. *Oeuvres Complètes*, Tome XV. Paris: A. Durand et Fils, 1913.

Булычёва Анна Валентиновна

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва

Anna V. Bulychева

PhD, Associated Professor, Western European Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

alphise@yandex.ru

«ГЕНИЙ МЕСТА»: О РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ
В ОПЕРЕ SERIA 1720–1730-х гг.

GENIUS LOCI: ON REGIONAL TRADITIONS
IN THE OPERA SERIA OF THE 1720s – 1730s

Аннотация. Выражение *genius loci* в контексте истории итальянской оперы XVIII века понимается как метафора, обозначающая неповторимую атмосферу города, особое мироощущение его жителей. В статье оно привлечено в связи с анализом такого феномена, как региональная оперная традиция.

Уже в 1700–1710-е годы существовало явное различие между художественным вкусом, театральными пристрастиями итальянского «Севера» (Венеция) и «Юга» (Неаполь). Оно выражалось в различии оперных жанров (в Венеции — героические оперы и комические интермеццо, в Неаполе — смешанный жанр трагикомедий и музыкальные комедии на местном диалекте), драматургических ориентиров (на французские классицистские драматические образцы в Венеции, на традицию испанского ренессансного театра — в Неаполе). Однако в 1720-е годы размежевание сменилось сближением, которое яснее всего проявилось в жанре оперы *seria*.

Выявленные отличия в композиции и стилистике опер А. Вивальди и Дж. Перголези «Олимпиада» и «Сироя» Л. Винчи (все — на либретто П. Метастазιο) позволяют сделать вывод: несмотря на тенденцию к типизации всех компонентов поэтики оперы *seria* в 1720–30-е годы, проходившую под знаком главенства неаполитанской традиции, Венеция сохранила региональную специфику. Перголези довел до совершенства музыкальное выражения южноитальянского вкуса: гармоничность, уравновешенность, тягу к созерцательности и *Dolce far niente*; Вивальди, напротив, создал эквивалент оперному идеалу венецианцев, который был сформирован его пылким темпераментом и динамичным мироощущением, а также всепроникающей театральностью венецианской жизни.

Ключевые слова: Венеция, Неаполь, опера *seria*, региональная оперная традиция, П. Метастазιο, Л. Винчи, А. Вивальди, Дж.Б. Перголези, И.В. Гёте.

Abstract. In context of the Italian opera history of 18th century the phrase '*genius loci*' is understood as a metaphor for the unique atmosphere of the city, a special attitude of its inhabitants. In the article, it is used for analysis of such a phenomenon as a regional opera tradition.

Already in the 1700s – 1710s, a clear distinction between artistic taste, theatrical preferences of the Italian 'North' (Venice) and 'South' (Naples) was evident. This was manifested in such features as the difference in opera genres: in Venice — heroic operas and comic intermezzos, in Naples — a mixed genre of tragicomedy and musical comedies in a local dialect. In addition, there was a difference in dramatic directions: French classical dramatic works were preferred in Venice, while in Naples — Spanish theater traditions. However, in the 1720s, a mutual repulsion was replaced by convergence, which had the most clearly expression in the genre of opera *seria*.

However, despite the fact that in 1720–30s Naples took the lead in the formation of the poetics of the opera *seria*, Venice was able to maintain its regional specificity. This is confirmed by the differences in the composition and style of operas on the libretto *L'Olimpiade* by Pietro Metastasio, written almost in the same time by Vivaldi and Pergolesi, as well as *Siroe* by the Neapolitan Vinci, written for staging in Venice. Pergolesi brought to refinement the musical expression of the southern Italian taste, such its features as a harmony, a sense of equilibrium, a craving for contemplation and *Dolce far niente*; Vivaldi, on the contrary, created a model of the Venetian opera ideal, which was permeated with his ardent temperament and dynamic attitude, as well as the all-pervasive theatricality of Venetian life.

Keywords: Venice, Naples, opera *seria*, regional opera tradition, Metastasio, Vinci, Vivaldi, Pergolesi, Goethe.

Тема статьи связана с одной из ключевых проблем в изучении истории итальянской оперы XVII–XVIII веков — проблемой соотношении общего и частного, типичного и особенного. Она актуальна для понимания самых разных сторон оперного искусства — принципов организации театрального дела, становления жанров, музыкального стиля. Эволюция оперы уже в XVII веке была связана не с одним, а с несколькими итальянскими центрами, полицентризм сохранил свое значение и позднее, в XVIII веке, когда итальянская опера получила распространение в большинстве европейских стран, в том числе и в России¹.

Что в истории музыкального театра Италии может быть оценено как генеральная тенденция, а что — как ее региональные ответвления и специфические разновидности, в какой степени уместно говорить о наличии в старинной опере индивидуального авторского стиля? В поисках ответа на эти вопросы музыковеды на протяжении уже ста лет придерживаются двух подходов. Один из них — назову его интерпретационным — предполагает выявление общей историко-стилевой логики, когда отдельные явления растворяются в едином эволюционном процессе, региональные школы плавно сменяют друг друга: флорентийская, римская, венецианская, наконец, неаполитанская. В начале нашего столетия он был зафиксирован в трудах историков Г. Кречмара, Г. Аберта, А. Шеринга.

Второй подход — его можно условно назвать эмпирическим — заостряет внимание на конкретных феноменах. Еще в 1925 году Рудольф Гербер в работе, посвященной изучению и систематизации арий Иоганна Адольфа Хассе, заявил, что его главная задача — «стремление достичь точного определения конкретных фактов» [9, IV]. Зерно, брошенное почти сто лет тому назад, дало обильные всходы в последнюю треть XX века, когда заполнение белых пятен в истории итальянской оперы начало идти быстрыми темпа-

¹ В 2001 году была издана книга, специально посвященная роли итальянской музыкальной традиции в других европейских странах. В одной из глав, написанной Р. Штромом, речь идет об итальянской опере севернее Альп [8].

ми, все более четко и детально прорисовывая оперный ландшафт. Продолжается этот процесс и сейчас. В результате такие обобщающие понятия, как «стилевая эпоха», «школа», «течение», «традиция», «новаторство» по отношению к итальянской старинной опере превратились, по словам Р. Штрома, в «лозунги, пустые декларации» [14, 153] и были отвергнуты: слишком ярким и своеобразным при ближайшем рассмотрении оказалось творчество итальянским мастеров.

Сегодня радикализм полувековой давности уже не кажется в полной мере оправданным. Феномен «региональной традиции», по-видимому, и составляет тот оптимальный уровень обобщения, который дает возможность выявить «общее в особенном». Главу об итальянской опере в Кэмбриджской истории музыки XVIII века Маргарет Батлер начала словами «История итальянской оперы в XVIII веке — это в большей степени история театров, городов и исполнителей, нежели композиторов, жанров и сочинений» [5, 203]². В том же году, наглядно иллюстрируя эту мысль, вышло двухтомное издание «История музыки и театра в Неаполе. XVIII век» [13]. Существует немало других публикаций, в которых в том или ином аспекте речь идет музыкально-театральных традициях других итальянских городов, но в ряду традиций, постоянно привлекающих внимание ученых, вне всякого сомнения лидируют Венеция и Неаполь³.

Выражение «гений места» (лат. — *genius loci*), вынесенное в название статьи, выбрано не случайно, в контексте заявленной проблематики понимается, скорее, как метафора, обозначающая неповторимую атмосферу города, особое мироощущение его жителей. Эти внутренние ориентиры, в конечном счете, формировали художественные и музыкальные предпочтения публики.

Опера в первые два десятилетия XVIII века в изобилии дает материал для рассуждения о региональных традициях. «Север» — Венеция и находившаяся под ее влиянием Болонья и «юг» с центром в Неаполе демонстрируют принципиально разные вкусы. Различен выбор жанров: в Венеции — героические оперы и комические интермеццо, в Неаполе — смешанный жанр трагикомедий и музыкальные комедии на местном диалекте. В Венеции делали ставку на развитие виртуозного вокала в больших ариях, в Неаполе в опере доминировала цепь грациозных сольных номеров. Венецианские театры тяготели

² В 2019 году был издан ее же фундаментальный труд, посвященный музыкальному театру в Парме, развивающий идею региональных традиций [6].

³ Из недавних работ отмечу главу, посвященную различным проявлениям венецианской традиции в книге Ральфа Локе [11], обстоятельную статью о связи оперы с политической и социальной жизнью в Венеции (на примере трех опер Вивальди на либретто А. Марки *Costanza trionfante degl'amori a degl'odii* [4], а также статью К. Кнаус, известного специалиста по венецианской опере *buffa* [10]. В исследовании музыкальной культуры Неаполя в последние годы преобладают статьи и книги, посвященные духовным жанрам, теоретическим трактатам по *partimento* и контрапункту, представляющим южно-итальянскую традицию, но и опере уделяется традиционно большое внимание — см., например, [7].

к авангардным поискам в области композиции и драматургии, либреттисты ориентировались на французские классицистские драматические образцы, в Неаполе — опирались на оперную традицию прошлого века и утратившие актуальность нормы испанского ренессансного театра.

Однако в 1720-е годы ситуация начала меняться, региональную изоляцию «севера» и «юга» сменило движение к образованию единого музыкально-театрального пространства. Проходил этот процесс под эгидой нарастающего неаполитанского лидерства. Рельефнее всего объединительная тенденция выразилась в жанре оперы *seria* 1720–30-х годов, «неаполитанский стандарт» приобрел общеитальянское и даже общеевропейское значение. Важнейшую роль в этом сыграл тип либретто, созданный Пьетро Метастазियो. Весомый вклад в гегемонию Неаполя внесли также композиторы и певцы — воспитанники неаполитанских консерваторий. Их усилиями был создан тот новый музыкальный стиль, который обеспечил опере *seria* невероятную популярность: безусловный приоритет вокала, прозрачная фактура, принцип *chiaroscuro* — продуманная система музыкальных контрастов, красота кантиленных мелодий и виртуозный блеск — все эти качества стали слагаемыми неаполитанского прорыва [3, 159–238]. Поэтому особую остроту приобретает вопрос: оставалась ли неаполитанская модель неизменной при трансплантации в Венецию, город, обладавший собственным, причем ярко выраженным, художественным вкусом.

Первый пример — две «Олимпиады», оперы, сочиненные на либретто Метастазियो венецианцем А. Вивальди (1734) и неаполитанцем Дж. Б. Перголези (1735). «Олимпиада» [12], написанная поэтом уже после переезда из Неаполя в Вену, — одно из самых гармоничных его сочинений. Оно отличалось особым ощущением меры, уравновешенности, проявлявшихся на всех уровнях. В сюжете занимательные перипетии, напоминающие о коллизиях современных латиноамериканских телесериалов (разлученные в детстве брат и сестра, опасность инцеста, попытка самоубийства, смертный приговор, амулет, раскрывший тайну рождения), имели противовес — отсылку к трудам античных историков (Геродот, Павсаний), трагедии Эврипида и Софокла, аллюзии на ренессансные драматические пасторали Тассо и Гварини. Но, главное, в либретто были достигнуты равновесие в показе чувств и побуждений героев, идеальная симметрия аффектов. Сам Метастазियो в *Argomento* описал образную диспозицию так: к развязке драму вела «любовная страсть Аристеи, героическая дружба Мегакла, горячность и непостоянство Ликида и благородное сострадание Аргены» [12], то есть два пассионарных героя (роли примадонны и *secondo uomo*) и два сдержанно-благородных (роли *primo uomo* и *seconda donna*) уравновешивали друг друга. Помимо этого, «мир чувств» юных героев противопоставлен «миру рассудка» стариков-резонеров.

Внутренняя логика метастазиевского либретто в полной мере реализована Перголези. Музыкальная композиция в его «Олимпиаде» складывается

ся из сопоставления трех тематических сфер: 1) светлой бравурной героики, аффекта радости или гнева, мести со всеми атрибутами вокальной виртуозности и оркестрового блеска (А); 2) грациозных галантно-чувствительных арий с явно выраженными танцевальными чертами — изящных идеализированных сицилиан и тарантелл (В); 3) созерцательно-лирических и скорбно-чувствительных соло:

I действие	II действие	III действие
AAA BBBB CC	BCB AA C AAA	AB AAA CA

Соразмерность, устойчивость и соответствие драматургическим функциям — основные качества этой композиции: от экспозиции в первого акта, через разработочный второй к финальному закругленному «рондо» — такова логика, напоминающая об циклической раннеклассической инструментальной форме, гармоничной и уравновешенной.

Цепь недомолвок и недоразумений в сюжете придают либретто «Олимпиады» в равной степени эмоционально-напряженный и приключенческо-занимательный характер. Перголези отдает дань первому качеству и оставляет без внимания второе. Конечно, в его музыке много виртуозных быстрых арий, обязательных для оперы *seria*, они в каком-то смысле и служат музыкальным аналогом сюжетной занимательности. Но равноценный противовес им составляют другие образы. Их основное свойство можно выразить понятием «грациозность»: чувствительность, но без патетики, изящество, но без манерности, совершенство формы и отделки деталей, не исключающие наивной простоты и трогательности, свет и тень, легко, без всякого напряжения сменяющие друг друга.

Перголези довел до совершенства выражения южноитальянского вкуса: погружение в сладостный покой вечной сиесты, когда время движется по кругу, рассудок дремлет, но чувства обострены и утончены, когда природная щедрость и телесная роскошь приморского быта рожают настолько острое упоение жизнью, что она утрачивает какие-либо иные цели кроме себя самой. «Вчера весь день отдыхал, — записал Гёте 27 февраля 1787 года, — зато сегодня наслаждался жизнью, без усталости предаваясь созерцанию красоты» [1, 91]. «Отдаленный и ленивый угол мира» — оценка Неаполя английским послом, лордом Вильямом Гамильтоном также весьма показательна [цит. по: 7, 2]. Земной рай рядом с вечно огнедышащей «преисподней» Везувия и Флегрейских полей воспринимался особенно остро. Наверное, символично, что в Неаполе похоронен Вергилий, истинный «гений места» этой земли [2].

Совершенно другое впечатление вызывает музыка «Олимпиады» Вивальди. Как и в большинстве его опер, она поражает бурным темпераментом, энергией движения. Натиск, динамика слышны и в вокальных головоломных колоратурах, и в звучании оркестровой партии, рисующей живописные му-

зыкальные «картины», одновременно фиксируя новое ощущение самого процесса движения. Вивальди избегает медленных темпов, его музыкальное время даже в лирических и лирико-патетических ариях течет в диапазоне между *Allegro moderato* и *Presto*. Детали растворены в потоке музыкальной материи, который захватывает чистой радостью и витальной энергией. Композиция его оперы также имеет другую логику, чем у Перголези. В ней нет размеренного чередования контрастных арий, первый акт проносится в неудержимом порыве, второй и третий построен по нарастающей к патетическому соло. Возникает три динамические волны, тесно связанных с усилением драматического напряжения — подобно разворачиванию в барочном концерте.

Не вызывает сомнения, что венецианский оперный вкус питался другими источниками, нежели южноитальянский. Тот же Гёте, описывая свое пребывание в городе на Лагуне, практически не упоминает природные красоты. На первом месте у него — впечатление от самой Венеции, которая, сама по себе — «гений места», город, создавший свой собственный миф. Здесь нет времени наслаждаться *Dolce far niente*, сладостным нечегонеделаньем. Венецианская круговерть буквально поглощает Гёте: «После обеда, в жажде поскорее составить себе впечатление от целого, я без провожатого, ориентируясь только по странам света, ринулся в лабиринт этого города» [2, 41]. В его описании венецианская жизнь разворачивается в непрерывном движении: на Большом канале причаливают и разгружаются суда, снуют гондолы, в церковь спешат женщины, проходят торжественные процессии. И, наконец, немало строк Гёте посвящает описанию своих театральных впечатлений, делая вывод о венецианских зрителях: «Театральное представление они воспринимают как действительную жизнь» [2, 45], живо переживая все происходящее на сцене, пытаясь даже вмешаться в ход событий. Действительно, оперные вкусы в Венеции во многом формировала всепроникающая театральность, определявшая образ жизни горожан и приезжих в период карнавала, тот нескончаемый калейдоскоп событий, который стирал грань между реальным и представляемым. Венеция, оставившая к тому времени позади пору своего экономического могущества, отдавала дань былому величию в театре. Именно здесь темперамент горожан и динамичность натуры венецианцев нашли свой художественный эквивалент, превратив театр своеобразный *genius loci* своего города.

Эту оценку подтверждает еще один показательный пример — опера Леонардо Винчи «Сирой», написанная на либретто Метастазियो в 1726 году. Считается, что именно Винчи в 1720-е годы удалось создать оперы *seria*, ставшие образцовыми для неаполитанской традиции. Все они были поставлены в Риме, в театре Della Dame и только одна, «Сирой», в венецианском театре Сан Джованни Кризостомо. Если сравнить партитуру «Сироя» Винчи с его «невенецианскими» операми, особенно с теми, которые были созданы позднее, то стано-

вится ясным, что они весьма существенно отличаются, причем не в деталях, что абсолютно естественно и предсказуемо, а в принципиальных моментах. В «Сирое» сразу же обращает на себя внимание другой, более высокий общий тонус музыки. Динамика движения и активные аффекты здесь абсолютно преобладают, высок вес концертности в самых разных ее проявлениях. В «Сирое» всего одна медленная ария, что для оперы *seria* того времени невероятно, отсутствуют лирико-созерцательные и галантно-чувствительные номера. И это при том, что «Сирой» не имеет каких-либо помимо сюжетных отличий от других драм Метастазіо: конфликт чувства и долга, любовно-матримониальная интрига, целый клубок эффектных мизансцен и поворотов фабулы, арии — лирические высказывания. Так что особую динамическую энергию музыки Винчи определила не фабула, и не качества индивидуального стиля композитора сами по себе, а музыкальная атмосфера Венеции, пристрастие к действенности, энергичному движению, которые так ощущается в музыке Вивальди.

Таким образом, итальянская опера, главный музыкально-театральный жанр XVIII века, может служить своеобразным ключом не только к пониманию исторических процессов в истории музыки, но и к интерпретации важных особенностей художественной культуры в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гёте И.В. Из итальянского путешествия // Собрание сочинений в 10 тт. М.: Художественная литература, 1980. Т. 9. С. 5–242.
2. Лебедева О. Б. Мифогенные персоналии Неаполитанского региона: Вергилий в записках русских путешественников конца XVIII – середины XIX веков // Диалог культур: поэтика локального текста: Материалы междунар. науч. конф. Горно-Алтайск, 29 июня – 4 июля 2008 г. / под ред. Н. С. Гребенниковой. Горно-Алтайск: РИО ГАГУ, 2009. С. 13–27.
3. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. М.: Классика XXI, 2004. Ч. II. Эпоха Метастазіо.
4. Blichmann D. Antonio Marchi und Antonio Vivaldi im Dienst des venezianischen Publikums, Die Fassungen der *Costanza trionfante degl'amori a degl'odii* und ihr zeitpo;itischer Kontext // *Studi Vivaldiani*. 2016. 16. P. 103–145.
5. Butler M. R. Italian Opera in Eighteenth Century // *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music* / ed. by Simon P. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 203–271.
6. Butler M. R. *Musical Theater in Eighteenth-Century Parma. Entertainment, Sovereignty, Reform*. Rochester: University of Rochester Press, 2019.
7. DelDonna A. *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*. Abingdon: Routledge, 2016.
8. *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians* / ed. by Reinhard Strohm. Turnhout: Brepols, 2001.
9. Gerber R. *Der Operntypus Johann Adolf Hasses und seine textlichen Grundlagen*. Hildesheim [u.a.]: Olms, 1973. Nachdr. der Ausg. Leipzig, 1925.
10. Knaus K. Narrative über Dichtung und Musik: Produktionsprozess und Aufführung der frühen Opera buffa [Electronic source] // *TheMA: Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts*. 2016. V/1-2. URL: <http://www.thema-journal.eu/> (accessed: 12.10.2019).

11. Locke R.P. *Distinctive developments in Venice and other Italian cities and courts* // Locke R.P. *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
12. Metastasio P. *Olimpiade*. Drammi per musica. Progetto A.L. Bellina e L. Tassarolo . URL: <http://www.progettometastasio.it/public/testo/testo/codice/OLIMPIAD%7CP%7C000> (accessed: 14.10.2019).
13. *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Coticelli e Paologiovanni Maione. Vol. 1-2. Napoli: Turchini Edizioni, 2009.
14. Strohm R. *Alessandro Scarlatti und das Settecento* // *Tagungsbericht des Colloquiums «Alessandro Scarlatti»*, Ges. für Musikforschung Würzburg 1975. Tutzing: Schneider, 1978. S. 153–176.

REFERENCES

1. Goethe J.W. *Iz italianskogo puteshestviya* [From Italian Travel]. In: *Sobraniye sochineniy* [Complete Works] in 10 volumes, vol. 9. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1980, pp. 5–242. (In Russian).
2. Lebedeva O. B. Mifogennyye personalii Neapolitanskogo regiona: Vergiliy v zapiskakh russkikh puteshestvennikov kontsa XVIII – serediny XIX vekov [Mythogenic personalities of the Neapolitan region: Virgil in the notes of Russian travelers of the late 18th – mid 19th centuries]. In: *Dialog kultur: poetika lokalnogo teksta* [Dialogue of Cultures: Poetics of Local Text]; pod red. N. S. Grebennikovoy. Gorno-Altaysk: Editorial and Publishing Department of Gorno-Altaysk State University, 2009, pp. 13–27. (In Russian).
3. Lutsker P.V., Susidko, I.P. *Italyanskaya opera XVIII veka, vol. II. Epoha Metastazio* [Italian Opera of the 18th Century. Part II. The Era of Metastasio]. Moscow: Klassika XXI, 2004. (In Russian).
4. Blichmann D. Antonio Marchi und Antonio Vivaldi im Dienst des venezianischen Publikums, Die Fassungen der Costanza trionfante degl'amori a degl'odii und ihr zeitpoetischer Kontext. In: *Studi Vivaldiani*, 2016, 16, pp. 103–145.
5. Butler M. R. Italian Opera in Eighteenth Century. In: *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, ed. by Simon P. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 203–271.
6. Butler M. R. *Musical Theater in Eighteenth-Century Parma. Entertainment, Sovereignty, Reform*. Rochester: University of Rochester Press, 2019.
7. DelDonna A. *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*. Abingdon: Routledge, 2016.
8. *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, ed. by Reinhard Strohm. Turnhout: Brepols, 2001.
9. Gerber R. *Der Operntypus Johann Adolf Hasses und seine textlichen Grundlagen*. Hildesheim [u.a.]: Olms, 1973. Nachdr. der Ausg. Leipzig, 1925.
10. Knaus K. Narrative über Dichtung und Musik: Produktionsprozess und Aufführung der frühen Opera buffa. In: *TheMA: Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts*, 2016, V/1-2. Available at: <http://www.thema-journal.eu/> (accessed 12.10.2019).
11. Locke R.P. *Distinctive Developments in Venice and other Italian Cities and Courts*. In: Locke R.P. *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
12. Metastasio P. *Olimpiade*. Drammi per musica. Progetto A.L. Bellina e L. Tassarolo. Available at: <http://www.progettometastasio.it/public/testo/testo/codice/OLIMPIAD%7CP%7C000> (accessed 14.10.2019).
13. *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Coticelli e Paologiovanni Maione, vol. 1-2. Napoli: Turchini Edizioni, 2009.
14. Strohm R. *Alessandro Scarlatti und das Settecento*. In: *Tagungsbericht des Colloquiums*

«Alessandro Scarlatti», *Ges. für Musikforschung Würzburg*, 1975. Tutzing: Schneider 1978, S. 153–176.

Сусидко Ирина Петровна

доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Irina P. Susidko

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

irinasusidko@outlook.com

ХОСЕ ДЕ НЕБРА (1702-1768) И ЕГО САРСУЭЛЫ

JOSÉ DE NEBRA (1702-1768) AND HIS ZARZUELAS

Аннотация. Статья посвящена сарсуэлам Хосе де Небры (1702–1768), одного из выдающихся испанских композиторов XVIII столетия. Несмотря на то, что места службы Небры предполагали, в первую очередь, сочинение духовной музыки, театр с молодых лет привлекал его внимание. Два периода его творческой биографии характеризуются регулярным сотрудничеством с испанскими актерскими труппами. Результатом стало появление на свет целого ряда театральных произведений: музыки к комедиям, ауто сакраменталь и нескольких сарсуэл. К сожалению, не все они дошли до наших дней, но те образцы, которые сохранились в различных архивах, демонстрируют высокое мастерство Небры как театрального композитора. Среди его сочинений отдельного внимания заслуживают сарсуэлы. Барочная сарсуэла, которую следует отличать от сарсуэлы романтической, родилась в XVII веке, в XVIII столетии она неизбежно соседствует с итальянской оперой, распространившей свое влияние практически на всю Европу. Тем интереснее проследить судьбу испанского музыкально-драматического жанра на примере творчества одного из лучших авторов..

Ключевые слова: испанская музыка, испанский театр, сарсуэла, Х. де Небра, Х. де Каньисарес.

Abstract. The article deals with the zarzuelas of José de Nebra (1702–1768), one of the most distinguished Spanish composers from the 18th century. Notwithstanding the fact that the places of Nebra's employment were primarily connected with composition of sacred music, he had been attracted to theatre since he was young. The two periods of his creative life are characterized by his regular cooperation with Spanish acting companies. As a result, a wide range of theatrical works has been composed by him: music for comedies, the autos sacramentales and several zarzuelas. Unfortunately, not all these works have survived up to our days, but the specimens that have been preserved represent Nebra's great skills as a composer of theatrical music. Among them, the zarzuelas deserve special attention. The Baroque zarzuela, which must be distinguished from the Romantic zarzuela, appeared in the 17th century, and in the 18th century it coexisted, inevitably, with Italian opera, which extended its influence virtually over all of Europe. It makes the history of this Spanish musical-dramatic genre all the more interesting to trace, taking the works of one of the best composers as an example.

Keywords: Spanish music, Spanish theatre, zarzuela, J. de Nebra, J. de Cañizares.

Так сложилось, что в отечественном музыкознании XVIII столетие считается не самым плодотворным периодом в истории испанской музыки, и максимум, чего можно ожидать, это упоминание Антонио Солера. Тем не менее, существует фигура, чье наследие достойно введения и в научный оборот, и в учебные курсы, и в репертуар исполнителей. Это старший современник, учитель и друг Солера Хосе де Небра, родившийся в 1702 году и скончавшийся в 1768.

Наследие Небры велико, и хотя не все его сочинения дошли до наших дней, то, чем мы располагаем, представляет собой музыку очень высокого качества. К тому же композитор обладал выдающимся мелодическим даром. Две основные точки приложения его творческих сил — это театральная и духовная музыка, хотя можно еще упомянуть его произведения для клавишных инструментов, тем более что на протяжении почти всей жизни Небра занимал престижные посты в качестве органиста.

Театр был страстью Небры с молодых лет. При этом его детские и подростковые годы прошли в арагонском городе Куэнка, где отец композитора был первым органистом собора. И главными музыкальными впечатлениями для юного Небры были практически ежедневные богослужения [3, 16].

Трудно вообразить себе, что испытал юноша, попав в Мадрид с его яркой театральной жизнью. Талантливый молодой человек быстро входит в число композиторов, регулярно пишущих музыку для испанских театральных трупп. А надо сказать, что музыка требовалась в испанском театре постоянно: трудно представить себе какой-либо сценический жанр того времени без пения и игры на музыкальных инструментах.

Принято считать, что испанский музыкальный театр XVIII века был поглощен итальянской традицией с легкой руки испанских Бурбонов. Однако процессы, происходившие в этой области, оказываются гораздо сложнее. Действительно, при дворе итальянские труппы на некоторое время оттесняют испанское театральное искусство на второй план. Но в целом перенимая те или иные черты у итальянских коллег, испанцы не собираются отказываться от традиционных национальных форм и жанров, тем более что за это голосует реалом аудитория площадных и публичных театров.

Да и итальянские модели претерпевали изменения, попав на испанскую почву. Например, речитативы, предварявшие арии *da saro* итальянского типа, должны были писаться с учетом особенностей испанского языка, и в XVII веке это тормозило распространение жанра на Пиренейском полуострове [10]. И позднее, когда испанские труппы брали для постановки мелодрам либретто Метастазियो, переводя их на испанский, речитативы чаще всего превращались в разговорные диалоги [11, 757].

Кроме того, взаимодействие с итальянским стилем началось не с приходом к власти Бурбонов, а гораздо раньше, и завоевание Европы итальянской

оперой отнюдь не ограничивалось Испанией. Не только при дворе Филиппа V поет знаменитый Фаринелли, но и в Вене итальянские труппы услаждают слух императрицы Марии Терезии, а самые смелые итальянцы даже едут в далекую Россию, чтобы поступить на службу к Екатерине II.

Сарсуэлы XVIII века весьма показательны с точки зрения взаимоотношений итальянской и испанской традиций, и сарсуэлы Небры — не исключение. Всего встречаются упоминания 11 его сарсуэл, однако на сегодняшний день найдено четыре из них. Большинство автографов Небры, доставшихся после смерти композитора его брату и племянникам [6, 97], равно как и копии, принадлежавшие театральным труппам, растерялись с течением лет.

Обращаясь к сарсуэлам XVIII столетия, необходимо учесть интенсивную эволюцию, которую претерпел жанр с момента своего появления в середине XVII века.

Своим названием сарсуэла обязана одноименной королевской резиденции, возведенной в первой половине XVII столетия недалеко от Мадрида. Во дворце проходили увеселительные театральные представления, ставшие со временем также называться сарсуэлами. Сарсуэла состояла из двух действий. Разговорные диалоги сочетались в ней с музыкальными фрагментами, охватывающими от четверти до трети всего текста. Предполагалось комическое содержание, поэтому в пьесе обязательно присутствовали так называемые шуты «грасьосо» (подробнее об этом: [1, 211–221]). Обыкновенно эти герои были слугами, и в этом сарсуэла перекликается с другими видами театральных постановок, в том числе площадными. Разумеется, венчал сарсуэлу счастливый финал.

Эти характеристики сохранились и спустя сто лет, порой весьма замысловато сочетаясь с нововведениями. Так, в основу сюжета в XVIII веке могли быть положены даже мотивы античных трагедий, и некоторые сарсуэлы Небры представляют собой именно такие случаи. Например, пара грасьосо обнаруживается в сарсуэле «Ифигения во Фракии»: это слуга Пилада Мочила и служанка Электры Кофьета. (Отдельный вопрос — что делает Ифигения во Фракии, но очевидно, это просто ошибка драматурга, перепутавшего берега Черного моря: сюжетная фабула отсылает нас к «Ифигении в Тавриде».)

Но если развязку «Ифигении» еще можно считать относительно счастливой, закрыв глаза на кровавую историю Ореста, то порой авторам приходилось увязывать очень сильные противоречия между трагическим сюжетом и праздничным характером жанра сарсуэлы. Яркий пример — сарсуэла Небры «*Donde hay violencia, no hay culpa*», что можно перевести как «Там, где есть насилие, нет вины» (имеется в виду, что жертва насилия ни в чем не виновата). В основу либретто лег, казалось бы, максимально неподходящий сюжет: история римлянки Лукреции, которая, будучи изнасилованной сыном царя Секстом Тарквинием, покончила с собой на глазах у мужа. Конечно, пока-

зять ее смерть на сцене было нельзя. О кончине Лукреции мы узнаем из уст грассосы, что призвано снизить трагизм момента [2, 12].

Изначально сарсуэлы писались на мифологические сюжеты с участием нимф и пастушков, переключаясь с пасторальными жанрами. Есть такие и у Небры, в частности, две сохранившихся сарсуэлы. Первая — «*Viento es la dicha del amor*», то есть «Любовное счастье — это ветер», где рассказывается о любви Зефира и нимфы Лириопы. Другая — «*Vendado es amor no es siego*», то есть «Глаза любви завязаны, но она не слепа», основанная на любовных перипетиях пастуха Анхиса, в которых замешаны, ни много ни мало, Венера, Диана и нимфа Эвмена. К этой же категории можно отнести несохранившиеся сарсуэлы «Похищение Ганимеда» и «Ахиллес в Трое». Но ко времени Небры появляются и исторические сюжеты. Помимо истории Лукреции, среди сарсуэл Небры обнаруживается «Александр в Азии». Несколько выбивается из этого ряда сарсуэла «Непобедимый Амадис», впрочем, ни музыка, ни либретто не обнаружены, так что оценить преломление рыцарского романа в сарсуэле все равно невозможно. Пройдет пара десятилетий, и на мадридской сцене будут идти сарсуэлы с принципиально другими сюжетами — бытовыми, наполненными местным колоритом, с героями «из народа»¹. Но Небра к этому времени сосредоточится на написании духовной музыки.

Со времен первых сарсуэл сильно изменился и их музыкальный материал, и здесь как раз уместно говорить об итальянском влиянии. Пара «речитатив — ария да капо» прочно закрепилась в испанском театре, причем не только в сарсуэлах, но и других исконно испанских музыкально-драматических жанрах, например, ауто сакраменталь — спектаклях на духовную тему, ставившихся на праздник Тела Христова.

Не стоит думать, однако, что эти оперные формы пришли в Испанию вместе с итальянскими группами в 30-е годы XVIII столетия. Мы можем обнаружить их, например, у композитора рубежа XVII и XVIII веков Себастьяна Дурона.

Итальянские арии, разумеется, не были формальным реверансом заезжим итальянцам. Они, как и в итальянской опере, соотносились с различными аффектами и позволяли показать героя с разных сторон. Это было важно, поскольку психологические черты персонажей в представлениях такого рода часто не были выписаны. Примером может послужить ария гнева, которую исполняет Венера в опере «*Vendado es amor no es siego*».

Но итальянские арии с речитативами не вытеснили традиционные испанские формы, а чередовались с ними. К таковым относятся так называемые

¹ Что, впрочем, также могло быть подготовлено итальянской моделью. В частности, общеевропейскую популярность обретает «Служанка-госпожа» Дж.Б. Перголези, и эта волна захлестнула и Испанию [9, 630].

мые cuatro — гомофонные четырехголосные хоры, обыкновенно открывающие и закрывающие акт. Но наиболее яркими и ожидаемыми публикой были сольные или дуэтные номера испанского происхождения, прежде всего — сегидильи.

Сегидилья — испанская песенно-танцевальная форма в трехдольном размере. Ее исполнение часто сопровождалось игрой на кастаньетах. В сарсуэлах сегидилья могла исполняться как героями-грасьосо, так и серьезными персонажами. Например, в «Ифигении...» сегидилью поют Орест и Дирцея. Самый же известный пример объединяет в себе жанры сегидильи и фанданго. Это дуэт грасьосо из сарсуэлы «Vendado es amor no es siego»..

Важнейшее изменение, произошедшее с сарсуэлой в XVIII веке, это ее выход из придворного театра в театр публичный. Он связан, в том числе, с реформой главных театральных площадок Мадрида в 30-е годы. Таковыми являлись Teatro del Príncipe и Teatro de la Cruz (по названию улиц, на которых они располагались). Занятно, что Небра даже жил в двух шагах от них, на Пласа дель Анхель [7, 117].

Обе площадки на протяжении многих десятилетий существовали в форме корралей, не подходящих для показа полноценного музыкального спектакля. Корраль представлял собой двухэтажные подмостки под открытым небом, сооруженные во двореике, образованном стенами нескольких домов. Во второй трети XVIII века начинается перестройка самых популярных корралей в настоящие театры итальянского образца с привлечением известных мадридских архитекторов тех лет. Неслучайно почти все сарсуэлы Небры приходятся на конец 30-х – 40-е годы. Более того, одна из них, «Похищение Ганимеда», была написана специально к окончанию строительства нового здания Teatro del Príncipe в 1745 году.

Конечно, знать могла и в XVIII веке заказать композитору сарсуэлу по поводу какого-то семейного торжества. Так, две из сарсуэл Небры написаны для герцога Мединасели. Но симптоматично, что сыгранная для дворянина сарсуэла через некоторое время все равно попадала на подмостки публично-го театра [3, 51].

Основными же заказчиками выступали испанские актерские труппы, пытавшиеся — и не без успеха — соперничать с итальянской оперой. Это обстоятельство определяло, в частности, и музыкальные особенности сарсуэл.

В целом можно сказать, что арии из сарсуэл несколько менее виртуозны, чем итальянские арии опер сериа или же чем вокальные партии в некоторых духовных сочинениях того же Небры. Но все же это не «песенки», и их исполнение требует по-настоящему хороших вокальных данных. Впрочем, Небра годами сотрудничал с одними и теми же труппами, прежде всего, с труппой Хосе Парры, так что он прекрасно знал возможности своих певцов.

Именно — певец, поскольку львиная доля музыкальных номеров ложилась на плечи поющих актрис. Уже в XVII столетии в Испании главные мужские партии, как и в Италии, пели сопрано. Но певцы-кастраты здесь не приветствовались, и такие роли всегда доставались женщинам. Появление сарсуэла на сцене публичного театра, конечно, добавляло энтузиазма испанским певцам, которых потеснили было приезжие сопранисты. Вероятно, опора на женские голоса определяла и состав хоров *cuatro*: это не привычные нам сопрано, альт, тенор и бас, а три сопрано и тенор. Это позволяло занять в постановке минимум певцов, задействовав в *cuatro* актрис, исполняющих главные роли.

Сарсуэла меняет и театральный оркестр. Как уже было сказано, музыка была обязательной составляющей любого театрального представления. Однако там, где она имела меньшее значение, можно было обойтись незамысловатым аккомпанементом, а также парой горнов и барабаном, если на то указывали ремарки. Сарсуэла же требует пусть небольшого, но театрального оркестра: струнные, басо континуо, а часто и солирующие инструменты. В качестве последних могли выступать флейты, гобой или пара валторн, как, например, в арии Полидора из «Ифигении».

Однако прежде чем нанять композитора, труппе необходимо было выбрать либретто. Постоянными соавторами Небры, и не только в жанре сарсуэлы, оказываются два драматурга, знаковых для испанского театра XVIII века. Первый из них — Хосе де Каньисарес (1676–1750). Он был значительно старше Небры и начинал свой путь как продолжатель традиций Кальдерона [8, 395]. Однако талант и творческая гибкость позволяли ему успешно продолжать работу и во времена Небры. Каньисарес был официальным придворным драматургом и имел огромное влияние в театральном мире.

Вторым постоянным соратником Небры был Николас Гонсалес Мартинес (ок. 1708 – после 1773), близкий ему по возрасту и ставший композитору другом и даже душеприказчиком. Впоследствии именно он сменит Каньисареса на посту придворного драматурга. Это уже был человек нового времени, и в 40-е годы труппа Хосе Парры часто сотрудничает именно с ним.

К этому можно добавить обращение Небры в сарсуэле «*Viento es la dicha del amor*» (1743) к либретто Антонио де Саморы (1665–1727), которого исследователи, наряду с Каньисаресом, называют «последним успешным драматургом Барокко» [5, 92] (разумеется, применительно к Испании). Впрочем, текст покойного де Саморы в постановке 1742 года был значительно изменен [4, 169].

Последнее, что хотелось бы заметить в связи с сарсуэлой, это то, что ставилась она, как и другие крупные театральные формы, с прологом, называвшемся в Испании «лоа», и интермедиями, которые могли называться сайнетами или тонадиями. По контрактам и счетам видно, что музыку для этих частей мог писать как автор сарсуэлы, так и другой композитор.

То, что в сарсуэле XVIII века отразились важнейшие черты времени, равно как и то, что к жанру обращались ведущие авторы эпохи, побуждает к дальнейшему внимательному изучению жанра. Но помимо уточнения музыкальной карты Европы XVIII столетия из этого можно извлечь и чисто практическую пользу, например, пополнить репертуар певцов прекрасной музыкой для двух сопрано.

ЛИТЕРАТУРА

1. Силунас В.Ю. Тайны сценического языка испанского классического театра. М.: ГИИ, NAVONA, 2018.
2. Álvarez Martínez M. S. Estudio // Nebra J. de. *Donde hay violencia, no hay culpa*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1993. P. 5–22.
3. Álvarez Martínez M. S. José de Nebra Blasco. Vida y obra. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2004.
4. Bermejo Gregorio J. La “novelera condición del siglo”: el papel de la industria teatral en la recepción del teatro barroco en la primera mitad del siglo XVIII // *Janus*. 2016. Vol. 5. P. 166–185.
5. Bermejo Gregorio J. Responde don Armengol a Antonio de Zamora y a José de Cañizares: testimonio de la primera incomprensión clasicista del teatro palaciego Barroco // *Atalanta*. 2017. Vol 5, no. 1. P. 83–113.
6. González Marín L. A vueltas con José de Nebra. Pensamientos sobre autorías y atribuciones El patrimonio musical de Castilla-La Mancha. Nuevas perspectivas. Madrid: Alpuerto, 2015. P. 91–108.
7. González Marín L.A. Acerca de la recuperación de Venus y Adonis, de José de Nebra // *Cuadernos de Investigación Musical*. 2018. No. 6. P. 115–155.
8. Martín Moreno A. Historia de la música española. Vol. IV. Madrid: Alianza Música, 2007.
9. Roldán Fidalgo C. La adaptación española de «La serva padrona» de Pergolesi en los teatros públicos de Madrid // *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid: SEdeM, 2018. P. 629–645.
10. Stein L.K. The Origins and Character of recitado [Electronic source] // *Journal of Seventeenth-Century Music*. 2003. № 1. URL: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/stein.html> (accessed: 11.10.2019).
11. Stein L.K., Alier R. Zarzuela // *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Vol. 27. London: Grove, 2001. P. 755–760.

REFERENCES

1. Siliunas V. *Tainy stsenicheskogo iazyka ispanskogo klassicheskogo teatra*. [Secrets of the Stage Language of the Spanish Classical Theater]. Moscow: GII, NAVONA, 2018. (In Russian).
2. Álvarez Martínez M.S. *Estudio*. In *Nebra J. de. Donde hay violencia, no hay culpa*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1993, pp. 5–22.
3. Álvarez Martínez M.S. *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2004.
4. Bermejo G.J. La “novelera condición del siglo”: el papel de la industria teatral en la recepción del teatro barroco en la primera mitad del siglo XVIII. In: *Janus*, 2016, vol. 5, pp. 166–185.
5. Bermejo G.J. Responde don Armengol a Antonio de Zamora y a José de Cañizares: testimonio de la primera incomprensión clasicista del teatro palaciego Barroco. In: *Atalanta*, 2017, vol 5, no. 1, pp. 83–113.

6. González M.L. A vueltas con José de Nebra. Pensamientos sobre autorías y atribuciones El patrimonio musical de Castilla-La Mancha. In: *Nuevas perspectivas*. Madrid: Alpuerto, 2015, pp. 91–108.
7. González M.L.A. Acerca de la recuperación de Venus y Adonis, de José de Nebra. In: *Cuadernos de Investigación Musical*, 2018, no. 6, pp. 115–155.
8. Martín M.A. *Historia de la música española*, vol. IV. Madrid: Alianza Música, 2007.
9. Roldán F. C. La adaptación española de «La serva padrona» de Pergolesi en los teatros públicos de Madrid. In: *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid: SEdeM, 2018, pp. 629–645.
10. Stein L.K. The Origins and Character of recitado. In: *Journal of Seventeenth-Century Music*, 2003, no. 1. Available at: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/stein.html> (accessed 11.10.2019).
11. Stein L.K., Alier R. Zarzuela. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 27, London: Sadie Stanley editor, 2001, pp. 755–760.

Моисеева Мария Александровна

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор иberoамериканского искусства, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Maria A. Moiseeva

PhD, Senior Researcher, Ibero-American Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

mmoiseeva@yandex.ru

**«ЭЛИЗА» И «БРИТАНИЯ» ТОМАСА АВГУСТИНА АРНА:
ДВА ВОПЛОЩЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТЕМЫ**

***ELIZA AND BRITANNIA* BY THOMAS AUGUSTINE ARNE:
TWO INCARNATIONS OF THE NATIONAL THEME**

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90032\19

Funding: The reported study was funded by RFBR, project number 19-312-90032\19

Аннотация. Среди английских театральных авторов XVIII столетия особого внимания заслуживает фигура Томаса Августина Арна. Его перу принадлежат около 100 сценических произведений (в том числе почти 30 опер и 12 масок), однако значимость деятельности Арна определяется не только ее масштабами. Являясь крупнейшим театральным композитором своего поколения, он развивал национальные традиции в условиях господства на английской сцене итальянской оперы.

Опера «Элиза» (1754) и маска «Британия» (1755) появились уже в то время, когда композитор заслужил признание в театральной сфере, а его музыка была популярной у слушателей. Композитор чутко реагировал как на культурные тенденции, так и на политическую обстановку в стране, поэтому оба сочинения были явным откликом на происходившие в то время военные столкновения Англии и Испании.

Арн определенно обозначил «Элизу» как английскую оперу, хотя статичный аллегорический сюжет, скорее, приближает ее к жанру маски. В пользу ее масочности говорит и то наблюдение, что через год после «Элизы» Арн создает маску «Британия» с аналогичными аллегорическими сюжетом и персонажами, среди которых есть общие для обоих произведений (Британия, Гений Англии и Нептун). При сравнении партий общего для обоих произведений персонажа — Гения Англии — обнаруживается общность и их характера, и смыслового посыла, а учитывая близость воплощаемых аффектов, некоторые арии Гения наделяются в обоих произведениях общими музыкальными средствами.

Ключевые слова: английская опера, маска, Томас Арн, «Элиза», «Британия».

Abstract. Among English theater authors of the 18th century Thomas Augustine Arne deserves special attention. He wrote about 100 stage works (including almost 30 operas and 12 masks). The importance of Arne's activities is determined not only by its scale, but also by the fact that he is the largest theatrical composer of his generation who developed national traditions in conditions of the Italian opera predominance on the English stage.

The opera *Eliza* (1754) and the mask *Britannia* (1755) appeared at the time when the composer deserved recognition in the theatrical field, and his music became popular. The composer reacted sensitively both to cultural trends and to the political

situation in the country, therefore both compositions were clear response to the clashes between England and Spain that took place at that time.

Arne designated *Eliza* as an English opera, although the static allegorical plot brings it closer to the mask genre. One year after *Eliza* Arne creates a *Britannia* mask with similar allegorical plot and characters common to both works (*Britannia*, the Genius of England and Neptune), and this fact speaks in favor of the mask genre. The comparison of the Genius of England parts in both works shows that the composer reproduced in *Britannia* not only the plot and characters similar to *Elize*. In the course of arias comparison it becomes obvious that the content and means of expression in arias also bear similarity based on the resemblance of embodied affects.

Keywords: English opera, mask, Thomas Arne, *Eliza*, *Britannia*.

Жанр маски, с XVI века ставший центральным в английской музыкально-театральной культуре и достигший расцвета в XVII веке, и в XVIII столетии оставался главной областью творчества английских театральных композиторов самыми крупными из которых были Томас Арн (Thomas Arne, 1710–1778) и Уильям Бойс (William Boyce, 1711–1779) [5, 79; 2, 233]. Однако жанровая модель в это время претерпевает большие изменения, прежде всего под воздействием завоевавшей английскую сцену итальянской оперы. Начало процесса взаимодействия и взаимопроникновения черт этих столь различных видов музыкального театра отмечается еще веком ранее: вопросам сложного соотношения жанров оперы, semi-оперы и маски во второй половине XVII века посвящен раздел исследования А.В. Переваловой, отмечающей, что музыкальные спектакли этого времени «постоянно балансируют не только между различными жанровыми моделями английского театрального искусства, но и между разными моделями мирового театра» [6, 66]. В первой половине XVIII столетия граница между маской и оперой становится еще более зыбкой и неопределенной, более того, — классицистское стремление к ясности жанровой природы композиции и окончательности жанровых границ остается не до конца реализованным, поскольку произведения, отнесенные авторами к одной жанровой области, значительно различаются по основополагающим характеристикам. Э. Уолклинг также упоминает, что композиторская практика называть сочинение маской или оперой вне зависимости от совпадения с жанровыми признаками, только усугубляло терминологическую путаницу [14, 17].

В 1754 году Арн пишет оперу «Элиза» на либретто писателя и поэта Ричарда Ролта (Richard Rolt, 1724–1770). Название «Элиза» явно намекает, что произведение посвящено королеве Елизавете I, однако как персонаж оперы она не фигурирует и даже не упоминается. Сюжет оперы — полностью аллегорический, как и большинство ее персонажей: Британия находится в состоянии уныния от приближающейся военной мощи Испании; Гений Англии, Мир, Свобода, Нептун, а также моряки, пастухи и пастушки ее подбадрива-

ют; боевой дух Британии крепнет; военный марш предшествует переломной битве, после которой все прославляют мир.

«Элиза» замышлялась и, казалось бы, должна была быть воспринята как произведение патриотическое. Однако королевская семья проявила по отношению к ней крайнюю недоброжелательность. Артур Мерфи в «Gray's Inn Journal» сразу после запрета постановки писал: «Прошлым вечером новая английская опера “Элиза” была уничтожена согласно распоряжению вышестоящей власти, что означает, что многие люди с хорошим вкусом были лишены весьма изящного представления, поскольку было повсеместно признано, что эта музыкальная постановка имеет экстраординарные достоинства, будучи благоразумно составлена в расчете на донесение воображению самых живых идей и пробуждение страсти в каждом чувствующем сердце» [8, 272]. Опера сошла со сцены первого же спектакля, однако была успешно возрождена в театрах, с которыми на тот момент тесно сотрудничал Арн: в 1755 году в дублинском театре «Смок Алли» и в 1756 году — в «Друри-Лейн». Более того, музыка «Элизы» публиковалась в популярном образовательном женском журнале «Lady's Magazine», издававшемся с 70-х годов, что также говорит о ее востребованности даже два десятилетия спустя [13, 250].

В дошедшей до нас партитуре отсутствуют несколько сольных номеров, которые считаются утерянными, а также включены не все речитативы и хоры, но общая композиция сохранилась практически в первоначальном виде, включая открывающую оперу увертюру и инструментальный марш в третьем акте. Опера структурирована по актам примерно равного объема, у каждого персонажа имеются выходные номера, а в финальном ансамбле главные персонажи исполняют патетическую песню.

Оперы Арна обычно определены в изданиях точными жанровыми наименованиями: опера seria, комическая опера, балладная опера, опера-бурлеск. И только «Элизе» дан подзаголовок «опера» без уточнения видовой принадлежности. Она состоит из трех актов, что типично для оперы seria. Однако в творчестве композитора это соответствие количества актов жанровому наклонению не соблюдается в полной мере: три акта имеют маски («Комус», «Альфред», «Король Артур», «Волшебный принц»), бурлескные оперы («Храм тупости», «Ахиллес в юбках»), комические оперы («Любовь в деревне», «Обманутый опекун», «Роза», «Любовь находит путь») и оперы seria («Розамунда», «Артаксеркс», «Олимпиада») [10]. Арн определенно обозначил «Элизу» как английскую оперу, в которой отсутствуют разговорные диалоги, хотя среди его сочинений имеются оперы с более точным соответствием обозначения жанровым признакам, а аллегорический сюжет приближает ее к маске. Конечно, композитор под «английской» мог подразумевать балладную оперу как национальный жанр, однако эта версия сомнительна ввиду того, что

балладная опера сочинялась обычно на бытовой, сатирический, а не возвышенный аллегорический сюжет [1].

К сожалению, на сегодняшний день сложно установить, в каком соотношении в постановке находились драматическая и музыкальная составляющие, но музыкальная явно имела превосходящее значение (изначально номеров было более 30, а это практически как в полноценных операх Арна «Томас и Салли» и «Артаксеркс»). По нашему мнению, можно отнести «Элизу» к жанру *semi-оперы*, занимавшему промежуточное положение между драматическим спектаклем и оперой как таковой¹.

Через год, в 1755 году Арн ставит в театре «Друри-Лейн» свое новое произведение — маску в двух актах «Британия» на либретто Дэвида Маллета (David Mallett, 1705–1765), призванную «пробудить британский дух против французов в преддверии Семилетней войны». Маска не развивается в соответствии с сюжетной логикой и представляет зрителю чередование аллегорических персонажей, призванных воодушевить главную героиню — Британию. На сцене сменяют друг друга мифологические Гений, Марс, Тритон, Нептун, посвящая свои монологи поднятию духа Британии. Во второй половине появляются земные, даже бытовые персонажи — Боцман, Моряк, Нэн. В их песнях рисуются картины быта моряков, готовых к сражениям и застольям, а также ожидание девушкой возлюбленного на суше. В итоге Гений призывает всех быть сильнее и благороднее духом, показать любовь к родной Британии.

Также известно, что руководивший театром Дэвид Гаррик (David Garrick, 1717–1779) вместе с Маллетом добавил к маске речевой антифранцузский пролог, который исполнялся позднее независимо от пьесы. «Британия» ставилась каждый сезон до 1758 года, однако позже оказалась не востребовавшей, оставшись произведением «на случай».

«Британию» Арна мы рассматриваем в соотнесении со следующими композиционно-драматургическими этапами старинной маски: аллегорический пролог — антимаска профессиональных актеров («сцены беспорядка и безнравственности в недостойных танцах») — смена декораций — маска представителей знати («сцены порядка и добродетели в благородных фигурных танцах») — общие увеселения (*revels*) благородных зрителей и актеров — эпилог (не обязательно) [6, 58; 11, 60–61]. К. Хоффманн отмечает также, что эта модель воплощена в маске как развлечении для королевских особ, поэтому в маске-представлении участие зрителей отсутствует [9].

В партитуре содержится одиннадцать номеров, помимо увертюры. Драматургический план «Британии» имеет несколько совпадений с типичными чертами пасторальной маски. Прежде всего, это наличие персонажей «высоких» (Британия, Гений, Нептун, Тритон, Марс) и «низких» (Нэн, Боцман,

¹ В работе Э. Уолклинга даже предлагается термин «драматическая опера», подразумевающий сочетание вокального и разговорного начал [15, 40].

Моряк), номера которых можно трактовать как функциональное соответствие маске и антимаске. Мифологически-аллегорический характер «высоких» персонажей позволяет провести параллели с наполнением пролога маски. Однако требуемые многочисленные танцы здесь, как и в «Комусе», либо отсутствовали, либо ставились с музыкой, не закреплённой в партитуре. Во всяком случае, «Британия» как тип спектакля наиболее близка собственнo маске, поскольку нормативные для оперы развитость сюжета, мотивация характеров и поступков персонажей в этом сочинении почти отсутствуют.

Учитывая, что «Элиза» и «Британия» создавались практически в одно время, оба произведения основаны на аллегориях, а некоторые персонажи дублируются (Британия, Гений Англии, Нептун), то можно было бы предположить, что композитор создавал «Британию» как продолжение «Элизы», либо как вставную маску для нее же. Однако пьесы достаточно существенно различаются по масштабам и строению: «Элиза» написана в трех актах, «Британия» — в двух. К тому же «Британия» значительно меньше и почти идеально соответствует структуре маски, в то время как в композиции «Элизы» мы не найдем точного отражения функций маски и антимаски — в опере отсутствуют персонажи низкого происхождения, которые могли бы участвовать в «сценах беспорядка».

Есть некоторое сходство предпосылок к созданию обоих произведений: «Элиза», вероятнее всего, писалась как отклик на военные действия между Англией и Испанией 1739–1748 годов, а «Британия» — в преддверии Семилетней войны 1756–1763 годов. Относительно «Элизы» можно предположить, что в опере возникает напоминание о том, как Британия стала главной морской державой, и проводится параллель с разгромом испанской Великой Армады в Гравелинском сражении 1588 года при правлении Елизаветы I. Что касается «Британии», она стала первым сочинением Томаса Арна, созданным на тему Семилетней войны.

Учитывая то, что «Элиза» некоторое время после постановки находилась в опале, Арн, скорее всего, писал маску «Британия» на схожую тему для отвлечения внимания и, возможно, «реабилитации». К тому же задачи постановки «Британии» явно были более развлекательными, нежели серьезными, — ее премьера произошла в тот же вечер и на той же сцене после представления трагедии Аарона Хилла «Зара» (по мотивам «Заиры» Вольтера), и это обыграно в прологе: «В Королевском Театре Друри-лейн будет представлена трагедия “Сара”. Я рад, что это Сара — тогда наша Салли может увидеть трагедию ее имени-фальшивки: а что касается меня, я буду спать так же крепко, как если бы я был в море. К трагедии будет добавлена новая маска» [12, 13].

Проводя параллели между общими персонажами «Элизы» и «Британии» можно обнаружить, что их функции в разных произведениях не идентичны. Так, Британия в «Элизе» является, несомненно, главной фигурой и получает

максимальное количество сольных номеров — 7 арий, Гений Англии появляется на сцене достаточно часто — 4 арии, а Нептуну отводится роль второстепенная, но все же яркая, поскольку ему отданы 2 разнохарактерные арии. В маске «Британия», напротив, роль Британии сведена к минимуму, и даже ее ария, предполагаемая в либретто, в постановке была отдана Гению; место главного персонажа занимает Гений, получивший 5 арий, а Нептун, как и остальные второстепенные персонажи, получает только один выходной номер.

Сравнивая музыкальные характеристики арий одного и того же персонажа, можно выявить некоторую общность, которую композитор неосознанно или, скорее всего, намеренно создал. Наиболее удобными для сравнения являются партии Гения («Британия») и Гения Англии («Элиза»), поскольку их схожесть весьма заметна. Обе партии писались для женского голоса, несмотря на то что в «Элизе» позднее роль Гения Англии досталась певцу-мужчине. В обоих сочинениях это достаточно развернутая партия, включающая примерно равное количество арий — 4 в «Элизе» и 5 в «Британии». Арии персонажа в обоих произведениях написаны в нешироком круге мажорных тональностей: F-dur, G-dur и D-dur в «Британии» и C-dur, B-dur, G-dur и D-dur в «Элизе» (последняя ария у персонажа в маске и в опере в тональности D-dur).

При сравнении арий из произведений попарно (первую с первой, вторую со второй и т. д.) обнаруживается общность и их характера, и смыслового посыла. Первые арии — виртуозные и героические, в обеих Гений — дух-покровитель страны — обращается к своей подопечной Британии с вдохновляющим призывом помнить об истории своих славных побед («Элиза»), пробудиться и отбросить уныние («Британия»). Во-вторых, ариях отмечается некоторое успокоение темпа, соответствующее мягким увещаниям высказываний Гения. В-третьих, ариях ярко проявляется танцевальное начало наряду с виртуозностью, а в их текстах прославляются герои-воины, готовые отдать свои жизни за родину. Поскольку количество арий разнится, то сходством обладают заключительные арии — быстрые, маршевые, активные и воинственные; их объединяет героическая тональность D-dur. Учитывая близость воплощаемых аффектов, некоторые арии Гения наделяются в обоих произведениях общими музыкальными средствами.

В отношении партий Гениев в целом отметим, что обнаруживается некоторое упрощение партии в «Британии» — уменьшение продолжительности, более спокойная и ровная ритмика, тяготение к песенной интонационности, что, вероятно, обусловлено самим жанром маски и относительной камерностью произведения [2, 17].

На материале музыкально-театрального творчества Томаса Арна ясно просматривается то, что жанровая нестабильность и тенденция к сближению родственных жанров были типичными для английского музыкального театра

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров Ю.С. Балладная опера [Электронный ресурс] // Большая Российская Энциклопедия, электронная версия. URL: <https://bigenc.ru/music/text/1847693#> (дата обращения: 02.12.2019).
2. Дуда Н.В. Музыкально-сценические произведения Генри Перселла сквозь призму песенного жанра // Южно-российский музыкальный альманах. 2015. № 4. С. 17–22.
3. Дулат-Алеев В.Р. Джон Стэнли и английская музыка середины XVIII века (к 300-летию со дня рождения) // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2012. Вып. 1. С. 233–237.
4. Климчук А.С. «Альфред» Томаса Арна: маска, опера или оратория? // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12-3 (86). С. 81–84.
5. Консон Г.Р. Гендель и английская музыкальная культура // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3 (32). С. 72–83.
6. Перевалова А.В. Традиции жанра маски в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века (на материале произведений по пьесам Уильяма Шекспира): дис. ... канд. иск. – Новосибирск, 2013.
7. Предолж А.А. Становление английской оперы: исторический аспект // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 2 (73). С. 14–17.
8. Gilman T. The Theatre Career of Thomas Arne. Newark: University of Delaware Press; Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2013.
9. Hoffmann C. Performing Rustics: Pastoral Moments and Masques in Henry Purcell's King Arthur (1691) and Benjamin Britten's Gloriana (1953) [Electronic source] // E-REA: Revue électronique d'études sur le monde anglophone. 2017. No. 14.2. URL: <https://journals.openedition.org/erea/5760> (accessed: 27.12.2019).
10. Holman P., Gilman T. Arne, Thomas Augustine [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. URL: Grove HTML Version 3\grove_mpain.htm.
11. Long J. (ed.) Music in English Renaissance Drama. Lexington: University Press of Kentucky, 1968.
12. Mallet D. Britannia: A Masque. Dublin: S. Cotter, 1759.
13. Miller B. Education, Entertainment, Embellishment: Music Publication in the Lady's Magazine // Beyond Boundaries Rethinking Music Circulation in Early Modern England. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
14. Walkling A. Masque and Opera in England, 1656–1688. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2017.
15. Walkling A. English Dramatick Opera, 1661–1706. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2019.

REFERENCES

1. Bocharov Yu.S. Balladnaya opera [Ballad opera]. In: *Bol'shaya Rossijskaya E'nciklopediya, e'lektronnaya versiya* [Great Russian Encyclopedia, Electronic Version]. (In Russian). Available at: <https://bigenc.ru/music/text/1847693#> (accessed 02.12.2019).

2. Duda N.V. Muzykal'no-scenicheskie proizvedeniya Genri Persella skvoz' prizmu pesennogo zhanra [The Musical and Stage Works of Henry Purcell through the Prism of the Song Genre]. In: *Yuzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manakh* [South Russian Music Almanac], 2015, no. 4, pp. 17–22. (In Russian).
3. Dulat-Aleev V.R. Dzhon Stenli i anglijskaya muzyka serediny XVIII veka (k 300-letiyu so dnya rozhdeniya) [John Stanley and mid-eighteenth-century English music (on the occasion of his 300th birthday)]. In: *Vestnik SPbGU* [Bulletin of St. Petersburg State University], vol. 15, 2012, issue 1, pp. 233–237. (In Russian).
4. Klimchuk A.S. «Alfred» Tomasa Arna: maska, opera ili oratoriya? [Alfred by Thomas Arne: mask, opera or oratorio?]. In: *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Questions of Theory and Practice], 2017, no. 12-3 (86), pp. 81–84. (In Russian).
5. Konson G.R. Gendel' i anglijskaya muzykal'naya kul'tura [Handel and English Musical Culture]. In: *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of Music Science], 2018, no. 3 (32), pp. 72–83. (In Russian).
6. Perevalova A.V. Tradicii zhanra maski v anglijskom muzykal'no-dramaticheskom teatre vtoroj poloviny XVII veka (na materiale proizvedenij po p'esam Uil'yama SHEkspira) [Traditions of the Masque Genre in the English Musical and Drama Theater of the Second Half of the 17th Century (Based on Works Based on Plays by William Shakespeare)]. Cand. sci. diss. (Ph.D thesis). Novosibirsk, 2013. (In Russian).
7. Predolyak A.A. Stanovlenie anglijskoj opery: istoricheskij aspekt [Formation of the English Opera: Historical Aspect]. In: *Kul'turnaya zhizn' yuga Rossii* [Cultural Life of the South of Russia], 2019, no. 2 (73), pp. 14–17. (In Russian).
8. Gilman T. *The Theatre Career of Thomas Arne*. Newark: University of Delaware Press; Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2013.
9. Hoffmann C. Performing Rustics: Pastoral Moments and Masques in Henry Purcell's King Arthur (1691) and Benjamin Britten's Gloriana (1953). In: *E-REA: Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, 2017, no. 14.2. Available at: <https://journals.openedition.org/erea/5760> (accessed 27.12.2019).
10. Holman P., Gilman T. Arne, Thomas Augustine [Electronic source]. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. URL: [Grove HTML Version 3\grove_mpain.htm](https://www.oxfordmusiconline.com/grove/mpain.htm).
11. Long J. (ed.) *Musical in English Renaissance Drama*. Lexington: University Press of Kentucky, 1968.
12. Mallet D. *Britannia: A Masque*. Dublin: S. Cotter, 1759.
13. Miller B. Education, Entertainment, Embellishment: Music Publication in the Lady's Magazine. In: *Beyond Boundaries Rethinking Music Circulation in Early Modern England*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
14. Walkling A. *Masque and Opera in England, 1656–1688*. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2017.
15. Walkling A. *English Dramatick Opera, 1661–1706*. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2019.

Привалова Анастасия Сергеевна

аспирант, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Новосибирск, Россия

Anastasiya S. Privalova

Postgraduate Student, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia

nasik1993@mail.ru

CHINOISERIE В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРЕ XVIII ВЕКА

CHINOISERIE IN THE EIGHTEENTH-CENTURY EUROPEAN OPERA

Аннотация. Статья посвящена музыкальным проявлениям *chinoiserie*, или «китайского стиля», возникшего в европейском искусстве в конце XVII в. Автор опирается на системный подход и комплексное изучение опер *chinoiserie*, а также использует исторический, сравнительный и музыкально-аналитический методы.

Вследствие начавшейся экспансии Европы на Восток и расширения торговли с Китаем, с конца XVII в. в моду входят фарфор, шёлк, «китайские» беседки, павильоны и кабинеты и т.д. Но действительные образцы музыки Поднебесной в то время ещё не были знакомы европейцам. Поэтому Китай становится в музыкальном театре символом экзотической, недостижимой красоты («китайская» принцесса Анжелика в операх на сюжет о Роланде) и поводом для создания декоративных придворных спектаклей (Пёрселл, Глюк, Паизиелло). Но постепенно на сюжетном уровне возникает попытка диалога с иной культурой, моралью, представлениями об общественном устройстве («Тейцон» Вивальди, «Китайский герой» Хассе), а музыка *chinoiserie* обретает классицистские черты.

Статья представляет собой первый опыт специального изучения музыкального *chinoiserie* XVIII в., чем обусловлена её научная новизна. В центре внимания — малоизученные произведения крупных композиторов. Автор приходит к следующему выводу: если архитектура и декоративно-прикладное искусство *chinoiserie* опирались на действительно существующие явления китайского искусства, то музыкальный театр XVIII в., опираясь на его внешние приметы, создавал своеобразный «миф о Китае». На его основе происходило осознание себя через «иное», осмысление актуальных культурных и социальных проблем.

Ключевые слова: *chinoiserie*, китайский стиль, ориентализм, опера XVIII века, музыкальный театр, Вивальди, Глюк, Хассе.

Abstract. The article is devoted to musical manifestations of *Chinoiserie* or the 'Chinese style,' which arose in European art at the end of the 17th century. The author relies on a systematic approach and a comprehensive study of *Chinoiserie* operas, and also makes use of historical, comparative and musical-analytical methods.

Due to the started expansion of Europe into the East and the expansion of trade with China, starting from the end of the 17th century, porcelain, silk, 'Chinese' arbors, pavilions and cabinets, etc. have begun to be fashionable. However, real examples of celestial music at that time were not yet familiar to Europeans. For this reason, China became a symbol of exotic, unattainable beauty in musical theater (the 'Chinese'

Princess Angelica in operas written on the subject of Roland) and an occasion for creating brightly decorative court performances (Purcell, Gluck, Paisiello). But gradually, on the level of the plot, an attempt is made to conduct a dialogue with a different culture, morality, the laws of social structure (*Teuzzone* by Vivaldi, *L'Eroe Cinese* by Hasse), and music incorporating Chinoiserie takes on classic features.

The article represents the first experience of a special study of musical Chinoiserie of the 18th century, which determines its scholarly novelty. Our attention is focused on insufficiently studied works by famous composers. The author comes to the following conclusion: while architecture and decorative and applied art incorporating Chinoiserie relied on really existent phenomena of Chinese art, the musical theater of the 18th century, basing itself on its external signs, created a sort of 'myth about China.' On its basis self-awareness took place through the 'other,' the comprehension of relevant cultural and social problems.

Keywords: *chinoiserie*, Chinese style, orientalism, opera of the XVIII century, musical theater, Vivaldi, Gluck, Hasse.

Предыстория культурных контактов Европы и Китая началась более двух тысяч лет назад, когда во II в. до н.э. был проложен Великий шелковый путь из Сианя к странам Средиземноморья. А в XIII в. Марко Поло дал европейцам первые, хотя и местами весьма фантастические, сведения об этой стране. В XVI в. в Китай прибыли португальские купцы и миссионеры, и к концу XVII в. началась оживленная торговля: Европа узнала китайский фарфор, шелк, статуэтки, ширмы, веера, зонтики. Возникла мода на псевдокитайский стиль, в котором оформлялись дворцы, павильоны, кабинеты, беседки. Так в европейском искусстве, начиная с конца XVII века, сложилось шинуазри (фр. *chinoiserie* — «китайщина») — одно из наиболее популярных направлений ориентализма. Основными его приметами стало использование мотивов и стилистических приемов китайского искусства. Шинуазри явилось художественной реакцией на начавшуюся экспансию Европы на Восток и, по словам Х. Хонора, стало «выражением европейского взгляда на Китай» [9, 7]. По мнению исследователей, симметричное явление (художественная реакция на Европу) возникло в это время и в китайском искусстве [4, 313].

В научной литературе понятие шинуазри до сих пор фигурировало прежде всего в связи с произведениями декоративно-прикладного искусства конца XVII–XVIII вв. и только начинает использоваться музыковедами [10]. Рассмотрим проявления шинуазри в оперном творчестве крупнейших композиторов.

Попытки обращения к Китаю в опере также начинаются в конце XVII в. [12, 7]. И сразу образы шинуазри наделяются сверхсмыслами: Китай — это нечто немислимое и недостижимое, это анти-Европа и анти-реальность. Первым, по-видимому, стал здесь Ж.Б. Люлли. В его опере «Роланд» по поэме Л. Арио-

сто (1685) главная героиня — «катайская»¹ принцесса Анжелика — становится символом недоступной красоты и гипнотического морока: Роланд от любви к ней теряет разум, и только вмешательство феи Ложистиль и античных героев (обратим внимание на это символическое противостояние Востока и Запада!) исцеляет его от безумия.

В «Королеве фей» Г. Пёрселла (1692) на сюжет «Сна в летнюю ночь», переработанный Д. Драйденом, впервые появляется сцена в духе шинуазри, которая отсутствует в шекспировской комедии. Во 2 сц. 5 д. Оберон, соединив влюбленные пары, демонстрирует настоящие волшебства: из тьмы вдруг появляется «ясная панорама китайского сада, чья архитектура, деревья, растения, плоды, птицы и звери совершенно отличны от того, что имеется в нашей части света»². Реплика подчеркивает, что перед нами инобытие, иное пространство. «Не пресыщаясь никогда, Мы нашу радость продлеваем, И одно блаженство сменяет другое», — поют Китаец и Китайка. Их мир оказывается раем, волшебной страной всеобщего счастья. Приметы реальности и достоверности ему противопоставлены — и не удивительно, что музыкальный язык этой волшебной страны остается всецело европейским, а в финале китайцы танцуют чакону. Так формируется основа оперного шинуазри XVIII века: Китай — внешне прекрасный далекий мир, говорящий при этом на понятном европейцам языке.

В XVIII в., под влиянием путешествий и открытий Кука, Бугенвиля, Адансона «обнаружилось, что Восток существует и далеко за пределами исламских земель» [5, 85]. Китай проникает в многочисленные оперы и балеты и остается, как и раньше, «страной чудес». В 3 д. оперы-балета Рамо «Паладины» («Les Paladins»), основанной на повести Ж. Лафонтена по одному из фрагментов «Неистового Роланда» Ариосто [8, 317], возникает развернутый эпизод в духе шинуазри, напоминающий Перселла. В царстве феи Манто посреди сада Ансельм видит дворец в китайском стиле. «Что за Бог в блестящем сем обитает жилище? Чьи это чудеса?» — восклицает герой.

Во многих произведениях музыкального театра XVIII века Китай приобретает и новые смысловые и художественные обертоны. Условно-китайское нередко является ответом на запрос по части внешней пышности. Мода на произведения декоративно-прикладного искусства в духе шинуазри, наводнившие все аристократические гостиные, проникает и на оперную сцену. В опере К.В. Глюка «Китайки» («Le Cinesi») три скучающие героини сидят за чайным столиком, уставленным изысканным фарфором. А. Канг приводит отзыв композитора К. Диттерсдорфа на премьеру оперы Глюка. В первую очередь он обращает внимание на «модные» декорации: лак, позолоту, китайские фонарики, стеклянные призмы, мерцающие как бриллианты [10, 90].

¹ Катай (Cathay, Catai) — одно из названий Китая в западноевропейских языках после путешествий Марко Поло.

² Здесь и далее переводы А. Шарапова.

Но не только красочная экзотичность псевдокитайской жизни привлекает европейцев. В XVIII в. в Европе появляется все больше достоверных сведений о культуре Поднебесной. В 1732 году в Неаполе открывается научно-учебное заведение «Китайская коллегия», а в 1736 г. во Франции публикуется монография Ж.Б. Дюальда «Описание Китайской империи» [13, 127]. Познание чужой культуры и осмысление ее норм помогает европейцам осознать собственную этику и мораль. Это получает отражение и в опере.

В 3 акте оперы Вивальди «Тейцон» (*Teuzzone*) вдовствующая китайская императрица Зидиана хочет продолжить местный обычай вступать брак с несколькими женщинами, но предлагает выйти одновременно за двух мужчин, претендующих на трон: Сивенио и Чино. Такое намеренное доведение до абсурда иных, чуждых традиций как бы проверяет европейцев на твердость собственных убеждений. В «Китайках» Глюка сравниваются обычаи Запада и Востока: Лисанга хочет прогнать своего брата Силанго из дамских покоев, однако тот вернулся из Европы и утверждает, что запрет на общение между противоположными полами — это «китайский абсурд», над которым «вся Европа смеется». Различие культур осмысливается у Глюка в комическом ключе: Силанго, видевший западный мир, рассказывает китайкам об «экзотической жизни» европейцев. Возникает эффект двойного зеркала: Европа изображает на сцене Китай, который, в свою очередь, изображает Европу.

Рождающийся классицизм принес в оперное шинуазри и новые смыслы. В поисках идеалов человеческого поведения и государственного устройства взоры европейцев устремились к далеким странам, и XVIII век впервые открыл вековую мудрость Поднебесной³. И в частности, культура Китая явила пример безграничных возможностей утверждения монархической идеи в образах мифологии и искусства. Под влиянием миссионеров-иезуитов культурная элита Запада при участии Монтескье, Дидро, Вольтера создала утопическую картину идеального Китая. Она «умозрительно противопоставляется Западу как миру утраченной мудрости» [2, 89]: европейцы как бы стремятся получить урок у Китая.

В «Тейцоне» Вивальди впервые квазикитайский сюжет дается не в сказочном или комическом, а в серьезном ключе. Экзотическая обстановка происходящего не обманывает зрителей: в опере Вивальди иносказательно идет речь о современных проблемах — законности престолонаследования и святости законной власти. Не случайно эта опера исполнялась по заказу «сверху» к бракосочетанию принца Филиппа Гессен-Дармштадтского. Китай выступает здесь как образец политической стабильности и эффективной внутренней политики⁴.

³ В 1736 г. был сделан первый европейский перевод важнейшей части конфуцианского Пятикнижия — «Книги перемен» «И цзин»).

⁴ Напомним, что с 1644 г. и на протяжении всего XVIII века в Китае правила одна и та же дина-

Под влиянием классицистских установок музыкальный театр XVIII века обращается к образам идеальных личностей, которые могли бы стать примером для подражания. В поисках таких персонажей внимание европейцев привлекают сюжеты из жизни далеких народов. В центре внимания в «Тейцоне» Вивальди находится фигура реального императора Ли Шиминя или Тай-Цзунна (Теуццоне — итальянский вариант его имени). В глазах европейцев он был одним из самых мудрых верховных правителей Китая, поскольку составил кодекс законов, укрепил власть и заботился о благосостоянии и образовании народа. И хотя события оперы Вивальди на либретто А. Дзено имеют малое отношение к реальности, знаменитый император выступает в ней как справедливый и благородный правитель — символ власти, какой она должна быть. Финал оперы по-классицистски светел: Тейцон, несмотря на интриги мачехи Зидианы и коварных придворных, возвращает себе законную власть и мудро прощает злоумышленников.

Концентрированным выражением классицистских идей в экзотической рамке шинуазри стало популярнейшее оперное либретто П. Метастазιο «Китайский герой» (*L'eroe cinese*), использованное в операх XVIII века около 20 раз [10, 184], в том числе такими крупными авторами, как Галуппи, Хассе, Чимароза. Так же, как и в «Тейцоне» Вивальди, здесь поднимаются проблемы святости законной власти. Желая спасти наследника престола Минтео, регент китайской империи Леанго жертвует своим собственным маленьким сыном. В либретто «Китайского героя» отразились представления европейцев XVIII в. не только о власти, но и о верности, героизме и самопожертвовании. Здесь возникает и первое обращение к действительным событиям истории Китая. Под европейскими именами выступают реальные персонажи, описанные древнекитайским историком Сыма Цянем: в VI в. до н.э. наследник престола в царстве Цзинь — Чжао У — был спасен сановником Чэн Ином ценой жизни собственного сына [6]. Этот сюжет был использован в «Сироте из рода Чжао» Цзи Цзюньсяня — первом произведении китайской литературы, переведенном на европейский язык (1731) [7, 210]. На его основе написан «Китайский сирота» Вольтера и «Китайский герой» Метастазιο. Таким образом, сказочная далекая страна постепенно начинает обретать реальные черты.

Как видим, «достоверность» изображения Китая в опере XVIII в. была связана, прежде всего, с внешним антуражем в стиле шинуазри, отчасти с сюжетами отдельных произведений. Именно эти явления китайской культуры (декоративно-прикладное искусство, литература и история) были больше всего знакомы европейцам. В то же время китайская музыка к началу XVII в. все еще оставалась для Европы *terra incognita*; информация о ней сводилась к двум источникам: запискам иезуитов М. Риччи и Ж.Б. Дюгальда [14, 18]. Оба автора не были знатоками музыкального искусства, а о китайской музыке от-

ствия — Цин, а централизованная власть все больше укреплялась.

зывались пренебрежительно. Так, Ж.Б. Дюгальд описывает ее как «настолько несовершенную, что она вряд ли заслуживает имя» [10, 98].

В результате музыка XVIII века, в отличие от других искусств, обращаясь к китайской теме, совсем не опирается в качестве модели на реальные образцы из Поднебесной. Наоборот, оперы XVIII века демонстрируют полное незнание авторами реального положения дел в китайском музыкальном искусстве. В «Китайках» Глюка вернувшийся из Европы Силанго предлагает девушкам для развлечения небывалое: поставить музыкальный спектакль. Он преподносит это как нечто незнакомое для китайцев, утверждая, что «это искусство распространено только в европейских странах». Очевидно, что Глюк и Метастазιο не знают о наличии в Китае собственной музыкально-театральной традиции, хотя китайская опера кунцзюй начинает свое формирование еще в XIV в. [1, 403]. У Глюка и Метастазιο приобщение китайцев к музыкальному театру означает освоение ими европейских жанров: персонажами последовательно исполняются трагедия (опера seria), пастораль комедия (опера buffa) и балет. Причудливая игра театральными стилями ведется в опере исключительно на европейском материале.

Музыка квазикитайских сцен целиком базируется на европейской традиции. В финалах нередко используются танцевальные жанры, весьма далекие не только от Китая, но и от сферы музыкальной экзотики. Если в «Королеве фей» Перселла китайцы танцевали чакону, то «Китайках» Глюка звучит полонез — танец для Западной Европы хотя и не родной, но вовсе не китайский и даже не ориентальный.

Вокальные номера также демонстрируют европейский стиль. В «Тейцоне» Вивальди арии персонажей тесно связаны с оперной системой аффектов (ария Сивенио из 4 сц. 1 д. — мечь, ариозо Тейцона из 6 сцены 3 д. — скорбь и т.д.). В некоторых случаях «китайское» в музыке приобретает черты стилистики рококо. Ощутимы они и в пасторальных эпизодах «Китайков» Глюка (арии Силанго и Сивены), и в музыке оперы Хассе «Китайский герой». Увертюра к ней, с изящными трелями, обилием украшений, стаккато, восходящими задержаниями — типичный образец «галантного стиля». Но если в декоративно-прикладном искусстве XVIII в. шинуазри рассматривают как одно из проявлений стиля рококо, то музыкальная «китайщина» вовсе не ограничивается рокайльной стилистикой, обнаруживая связи как с барокко (у Перселла, Рамо, Вивальди), так и с рождающимся классицизмом. В «Китайском герое» Хассе трагический сюжет трактован в музыке светло и оптимистично. Герой, жертвуя своим сыном для спасения наследника престола, поступает «как должно». Отсюда в музыке классицистская ясность и логическая расчлененность. А в «Китайках» Глюка увертюра, с ее гаммообразными пассажами и изящными скрипичными взлетами, вызывает ассоциации с будущим моцартовским симфоническим стилем.

Единственный нюанс, указывающий на собственно музыкальные признаки шинуазри в большинстве опер — это «экзотическая» оркестровка. На первый план в ней выходят ударные инструменты. Так, в финальном хоре оперы Хассе солируют бубен и барабан, в увертюре — треугольник и трещотки. В отзыве на первое исполнение «Китаянок» Глюка К. Диттерсдорф отмечает звучание колокольчиков, треугольников, маленьких ручных барабанчиков, издававших причудливый звон [10, 90]. Интересно, что национальный колорит в данном случае оказывается настолько обобщенно-экзотическим, что ассоциируется со стилем *alla turca*. Финал «Китаянок» Глюка напоминает «Турецкое рондо» Моцарта: то же остинато с грузными басами и 3-дольная праздничная маршевость. Как указывают исследователи, из всех сфер экзотической ориентальной музыки, турецкая была наиболее известна европейцам. Л.В. Кириллина пишет: «Характеристика любых “варваров” при помощи “янычарской музыки” стала в музыкальном театре XVIII века почти нормой» [3, 14]. Тем самым турецкие оркестры парадоксальным образом внесли свой вклад в формирование музыкального шинуазри. В то же время китайские образы и сюжеты стали для европейских композиторов стимулом к расширению музыкально-стилистических средств. Настоящее же освоение музыки Китая, создание «музыкального Шелкового пути» стало для европейцев делом далекого будущего [11, 264].

Как видим, в отличие от архитектуры и декоративно-прикладного искусства шинуазри, опиравшихся на действительно существующее наследие Поднебесной, опера создавала своеобразный «миф о Китае». Используя внешний условно-китайский антураж и лишь изредка прикасаясь к реальным историческим фигурам и сюжетам, опера совсем не стремилась к достоверности в музыке. К ней в полной мере применимы слова Пушкина: «европеец и в упоении восточной роскоши сохраняет вкус и взор европейца».

Оперное шинуазри служило осмыслению философских и социальных проблем Запада и помогало решению художественных задач, актуальных для XVIII столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будаева Т.Б. Истоки пекинской оперы: музыкальная драма кунъюн // Общество и государство в Китае. 2015. Т. 45. № 2. С. 402–409.
2. Гудимова С.А. Китайские мотивы рококо // Вестник культурологии. 2016. № 2. С. 85–93.
3. Кириллина Л.В. Турецкая тематика в творчестве Моцарта // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 5–25.
4. Неглинская М.А. Шинуазри как фактор межкультурного диалога // Труды Института востоковедения РАН. 2018. № 9. С. 313–318.
5. Саид Э.В. Ориентализм: Западные концепции Востока. СПб.: Русский Мир, 2006.
6. Сыма Цянь. Исторические записки (Ши цзи). Чжао ши цзя — наследственный дом княжества Чжао [Электронный ресурс] // Восточная литература. Средневековые исторические источники Востока и Запада. URL: <http://www.vostlit.info/>

- Texts/Dokumenty/China/I/Syma_Tsjan/Tom_VI/frametext43.htm (дата обращения: 21.04.2019).
7. Ши Сяолун. История конструирования образа Китая в европейской словесности // Китай: история и современность. Материалы IX Международной научно-практической конференции / отв. ред. С.В. Смирнов. Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2016. С. 207–213.
 8. Bouissou S. Rameau, entre art et science. Paris: École nationale des Chartes, 2016.
 9. Honour H. Chinoiserie: the Vision of Cathay. New York: Harper and Row, 1973.
 10. Kang A. Musical Chinoiserie. Thesis for the degree of PhD. University of Nottingham, 2011.
 11. Langenkamp H. Contested Imaginaries of Collective Harmony: The Poetics and Politics of 'Silk Road' Nostalgia in China and the West // China and the West: Music, Representation, and Reception / ed. by Hon-Lun Yang and Michael Saffle. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 243–265.
 12. Ward A. Pagodas in Play: China on the Eighteenth-Century Italian Opera Stage. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010.
 13. 陶亚兵 «概述十八世纪中国音乐在欧洲» // 中国音乐学 1992年2期, 页126–135. Тао Ябин. Обзор китайской музыки в Европе XVIII в. // Китайское музыкознание. 1992. № 2. С. 126–135.
 14. 刘馨宇 «18 世纪中国音乐文化在法国的传播研究» // 青年文学家 2016 年第27 期 17-24 页. Лю Синью. Исследование распространения китайской музыкальной культуры во Франции в XVIII веке // Молодой исследователь, 2016. № 27. С. 17–24.

REFERENCES

1. Budaeva T.B. Istoki pekinskoy opery: muzykalnaya drama kuntsyuy [The Origins of the Beijing Opera: Kunqu Musical Drama]. In: *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and State in China], 2015, vol. 45, no. 2, pp. 402–409. (In Russian).
2. Gudimova S.A. Kitayskie motivy rokoko [Chinese Motifs of Rococo]. In: *Vestnik kulturologii* [Bulletin of Cultural Studies], 2016, no. 2, pp. 85–93. (In Russian).
3. Kirillina L.V. Turetskaya tematika v tvorchestve Motsarta [Turkish Theme in the Works of Mozart]. In: *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], 2011, no. 1, pp. 5–25. (In Russian).
4. Neglinskaya M.A. Shinuazii kak faktor mezhkul'turnogo dialoga [Chinoiserie as a Factor in Intercultural Dialogue]. In: *Trudy` Instituta vostokovedeniya RAN* [Proceedings of the Institute of Oriental Studies Russian Academy of Sciences], 2018, no. 9, pp. 313–318. (In Russian).
5. Said E.V. *Orientalizm: Zapadnye kontseptsii Vostoka* [Orientalism: Western Concepts of the East]. Saint Petersburg: Russkiy Mir, 2006. (In Russian).
6. Syma Tsyang. Istoricheskie zapiski (Shi tsi). Chzhao shi tzya — nasledstvennyy dom knyazhestva Chzhao [Historical Notes (Shi Ji). Zhao shi jia — Ancestral Home of the Principality of Zhao]. In: *Vostochnaya literatura. Srednevekovye istoricheskie istochniki Vostoka i Zapada* [Eastern Literature. Medieval Historical Sources of East and West]. Available at: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Syma_Tsjan/Tom_VI/frametext43.htm (accessed 21.04.2019). (In Russian translation).
7. Shi Syaolun. Istoriya konstruirovaniya obraza Kitaya v evropejskoy slovesnosti [The history of the construction of the image of China in European literature]. In: *Kitaj: istoriya i sovremennost`*. *Materialy` IX Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii*, [China: history and modernity. Materials of the IX International Scientific and Practical Conference], ed. S.V. Smirnov. Yekaterinburg: Ural Federal University, 2016, pp. 207–213. (In Russian translation).
8. Bouissou S. Rameau, entre art et science. Paris: École nationale des Chartes, 2016.

9. Honour H. *Chinoiserie: the Vision of Cathay*. New York: Harper and Row, 1973.
10. Kang A. *Musical Chinoiserie*. Thesis for the degree of PhD. University of Nottingham, 2011.
11. Langenkamp H. Contested Imaginaries of Collective Harmony: The Poetics and Politics of 'Silk Road' Nostalgia in China and the West. In: *China and the West: Music, Representation, and Reception*, ed. by Hon-Lun Yang and Michael Saffle. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017, pp. 243–265.
12. Ward A. *Pagodas in Play: China on the Eighteenth-century Italian Opera Stage*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010.
13. 陶亚兵 «概述十八世纪中国音乐在欧洲» [Tao Yabin. Review of Chinese Music in Europe of the 18th Century]. In: 中国音乐学 [*Chinese musicology*.] 1992年2期, 页126–135. (In Chinese).
14. 刘馨宇 «18 世纪中国音乐文化在法国的传播研究» [Liu Xinyu. Research on the Spread of Chinese Musical Culture in France in the 18th Century] In: 青年文学家 [*Young Researcher*] 2016 年第27期 17–24 页. (In Chinese).

Медведева Юлия Петровна

кандидат искусствоведения, доцент, кафедры истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

Yulia P. Medvedeva

PhD, Associate Professor, Music History Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

jul-medvedeva@yandex.ru

ПРИЗРАК ОПЕРЫ: «ЗАИДА» МОЦАРТА НА СЦЕНЕ

THE PHANTOM OF THE OPERA: MOZART'S *ZAIDE* ON STAGE

Аннотация. В центре внимания находится незавершенный зингшпиль Вольфганга Амадея Моцарта «Заида», KV 334 (366b), рассматриваемый в контексте исполнительской практики XIX века.

Это фрагментарное сочинение казалось обреченным стать своего рода «призраком оперы», преданным забвению сразу после смерти его творца. В 1838 году «призрак» неожиданно приобрел реальные черты, будучи завершенным, а затем и переданным в печать, немецким издателем Иоганном Андрэ (в соавторстве с Карлом Голльмиком). Выпустив несколько версий этого издания (партитуру, клавираусцуг и переложение для фортепиано), Андрэ запустил массивную кампанию по популяризации своей редакции моцартовского сочинения, превратив неизвестный ранее фрагмент в одно из самых часто исполняемых и любимых сочинений, когда-либо созданных Моцартом, а также в важную часть Европейской музыкальной жизни XIX века.

Обсуждая обширный спектр материалов обнаруженных в собраниях различных библиотек и архивов (рукописные копии и печатные издания, а также концертные программы, журнальные заметки и комментарии), доклад прослеживает Европейскую историю моцартовской «Заиды» с момента ее «второго рождения» в 1838 году до начала XX века. Вместе с тем, он пытается найти причины внезапной популярности этого сочинения в XIX веке и контекстуализировать его внутри различных региональных и национальных музыкальных традиций.

Ключевые слова: Моцарт, опера, фрагмент, издание, редакция, обработка, XVIII век, XIX век, рецепция, исполнение

Abstract. Taking as a starting point Nicholas Cook's idea of studying music in its 'multiple cultural context, embracing production, performance, reception, and all the other activities by virtue of which music is constructed as a significant cultural practice' (Cook, 2008), the paper researches into the 19th-century multifaceted European history of Wolfgang Amadeus Mozart's fragmentary Singspiel *Zaide*, K344 (336b). Left unfinished (and even untitled) by the composer himself, this work has since become the 'phantom of the opera', doomed to fade into oblivion after the death of its creator. The phantom became real, however: in 1838, the German printer Johann André (in cooperation with Carl Gollmicks) completed the incomplete score and published it, thus starting a massive campaign aimed at popularising his version. By doing so, he successfully integrated the newly born opera *Zaide* into the European musical life, turning it from the unknown fragment into one of the most oft-performed compositions ever written by Mozart.

Drawing upon extensive data amassed from 1) handwritten copies and printed editions, and 2) concert programmes, journal announcements, critical essays, reviews, and commentaries, the present paper traces the European production, performance, and reception history of Mozart's 'phantom opera' *Zaide* from 1838 up to the beginning of 20th century. Looking beneath this factual surface, its ultimate aim consists in shedding more light on the reasons behind the successful integration of this fragment into the 19th-century musical life and its contextualisation within particular regional and national practices

Keywords: Mozart, opera, fragment, editions, completion, arrangement, transcription, 18th century, 19th century, reception, performance

Данное эссе рассказывает историю «посмертной жизни» незавершенной оперы Вольфганга Амадея Моцарта, известной нам под названием «Заида», KV 344 (336b)¹. Основываясь на стратегии, предложенной учеными-фрагментологами Кристофером Флюэлером и Уильямом Дубой, эссе изучает обширный спектр исторических феноменов, находящихся за пределами моцартовского оригинального манускрипта² — нотные издания, исполнительские материалы, газеты³, смещающая фокус исследования с «завершенного фрагмента»⁴ на его «бесконечную незавершенность» и демонстрируя процесс ее постепенной материализации и трансформации.

Автограф этой оперы, хранящийся в настоящее время в Берлинской государственной библиотеке (в подразделении Прусского культурного наследия)⁵, содержит 15 полностью завершенных, отделенных друг от друга пустыми нотными листами, вокальных номеров (сольных и ансамблевых, включая две мелодрамы⁶), снабженных краткой информацией об исполнительском составе и вводными разговорными репликами⁷.

¹ В изданном в 2005 году каталоге сочинений Моцарта эта опера была размещена в разделе «фрагменты» и снабжена новым номером, Fr 1779d, см.: [7, 180–181].

² Дуба и Флюэлер предлагают исследовать рукописные фрагменты средневековых манускриптов во взаимосвязи с контекстом их использования (например, частной коллекцией, в которой фрагменты были обнаружены, печатным изданием, обложкой которого они служили), см. об этом подробнее в: [3, 2].

³ Стратегия, предложенная Икой Уильямс в ее междисциплинарном исследовании рецепции, см.: [10, 11].

⁴ «Finished fragment», определение Ульриха Ляйзингера в: [8, 21].

⁵ Шифр хранения Mus. Ms. autogr. W. A. Mozart 344. Электронная версия автографа находится в открытом доступе на сайте библиотеки: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN855921226> (дата обращения: 19.10.2019).

⁶ Имеются в виду инкрустированные в музыкальную ткань разговорные диалоги. Это единственный образец подобного рода организации музыкально-драматического действия в творчестве Моцарта. Детальный анализ мелодраматических номеров см. в: [4].

⁷ Помимо автографа, собрание аутентичных материалов, имеющих прямое отношение к этой опере, включает в себя эскиз арии «Herr und Freund», хранящийся в настоящее время в библиотеке Парижской консерватории (шифр Ms 235) и наброски мелодрамы «Urforschliche Fügung» (такты 82–87) и арии «Rase, Schicksal» (такты 17–27), переданные в 2001 году международной ассоциацией Sotheby (Лондон) Зальцбургской библиотеке Моцартиана (шифр Autogr 344). Подробное описание этого источника доступно в интерактивном каталоге RISM (Répertoire International

Информации, данной в этих разрозненных номерах, достаточно, чтобы восстановить основную сюжетную линию оперы. Она оказывается во многом сходной с известным моцартовским зингспиелем «Похищение из сераля», KV 384, завершённым в 1782 году:

Христианин Гоматц (тенор), находящийся в плену у султана Солимана (тенор), влюблен в наложницу султана Заиду (сопрано). Заида отвечает ему взаимностью. Поддерживаемые приближенным султана Алацимом (бас), влюбленные решаются на побег. Глава охраны Зарам (разговорная роль) предупреждает побег и доставляет неудачливых беглецов к разгневанному султану и его соратнику Осмину (бас)⁸.

Детали сценического действия, содержащиеся, судя по всему, в связующих разговорных диалогах, равно как и развязка оперы, остаются неизвестными. Рукопись также не содержит информации о названии оперы и авторе ее либретто (см. титульный лист автографа, *Иллюстрация 1*).

В 1800 году незавершённый «зингшпиль без названия с мелодрамой»⁹ был продан вдовой Моцарта, Констанцей, базировавшемуся в Оффенбахе издателю Иоганну Антону Андре (1775–1842).

Спустя несколько десятилетий Андре выпустил из печати партитуру этой оперы, точно воспроизведя моцартовский автограф и снабдив его названием: «Заида»¹⁰. В 1830 году¹¹ «Заида» была выпущена из печати вновь, на этот раз в виде клавира, дополненного написанными самим Андре увертюрой и заключительным хором¹² (см. титульный лист издания, *Иллюстрация 2*).

В 1838 году из печати вышла новая партитура этой оперы, снабженная развернутым вступительным словом и новым либретто, созданным немецким поэтом и драматургом Карлом Голльмиком (1796–1866)¹³. Голльмик заново написал все разговорные диалоги, связующие музыкальные номера, и привел оперу к логическому завершению.

des Sources Musicales): <http://www.rism.info/index.php?id=31&L=1> (дата обращения: 19.10.2019).

⁸ Считается, что основная сюжетная линия заимствована из оперы «Сераль» композитора Йозефа Фриберга.

⁹ Определение Констанцы в письме от 27 февраля 1800 года.

¹⁰ Согласно Фридриху-Хайнриху Нойманну, издание предназначалось лишь для внутреннего пользования и было недоступно широкой публике, см.: [9, 25]. В настоящее время информация об этом источнике представляется сомнительной: указанный Нойманном типографский номер издания (4971) отсылает к другому музыкальному произведению, выпущенному фирмой Андре в 1825 году (в составленном Бриттой Конштапель каталоге издательства Андре данный номер соответствует струнному квартету И. Шмидта, см.: [2, 279]); поиск в электронном каталоге архива издательства Андре также не дает результатов, см.: <http://www.musik-andre.de/archiv.php> (дата обращения: 24.10.2019).

¹¹ Датировка согласно электронному каталогу изданий Андре, составленному Дэвидом В. Фентоном: http://www.dfenton.com/pn2.html#4901_6000 (дата обращения: 24.10.2019). Нойманн в [9, 25] датирует это издание 1831 годом.

¹² На свое авторство указал сам Андре в предисловии к изданию 1838 года.

¹³ Изначально Андре обратился с идеей создания либретто к Людвигу Рельштабу; к Голльмику заказ перешел лишь после того, как Рельштаб отклонил это предложение.

Его версия финальной сцены соединила в себе сразу несколько популярных в то время мотивов: воссоединение разлученных братьев, жестокость, а затем и милость верховного судьи:

Сцену окутывает мрак приближающейся грозы. Разгневанный султан намеревается отправить в ссылку всех трех неудавшихся беглецов: Заиду, Гоматца и Алацима. Алачим просит султана наказать его, но пощадить Заиду и Гоматца. Очередная вспышка молнии выхватывает из темноты таинственный знак, выжженный на груди Алацима. Заметивший этот знак Гоматц понимает, что перед ним его родной брат, с которым он был разлучен в детстве. Растроганный воссоединением братьев султан дает свободу и им, и Заиде.

Известие об издании неизвестной ранее оперы Моцарта моментально распространилось по всей Европе. Уже 13 декабря 1838 года объявление о публикации клавира появилось на первой странице британского журнала «Музыкальный мир» [The Musical World]¹⁴, а 15 марта 1839 года об издании клавира оперы сообщила «Лейпцигская Новая музыкальная газета» [Neue Zeitschrift für Musik]¹⁵. Ранее, 8 февраля 1839 года, отрывок из оперы был включен в концерт Франкфуртского Инструментального общества¹⁶; под именем Моцарта, правда, была исполнена увертюра Андре. Несколько месяцев спустя, 8 июня 1839 года, ария «Trostlos schluchzet Philomele» и терцет «O seelige Wonne» прозвучали в Лондоне, в зале на Ганноверской площади [Hannover Square Rooms]. Уже через несколько лет разобранная на отдельные номера полу-моцартовская «Заида» прочно укоренилась в репертуаре как музыкантов-профессионалов, так и любителей. Однако своего выхода на театральную сцену новорожденной опере пришлось подождать еще некоторое время.

Ее премьера состоялась 27 января в оперном театре Франкфурта. Согласно изданному специально по этому случаю тексту либретто, исполнение являло собой часть масштабных торжеств по случаю 110-летнего юбилея Моцарта¹⁷ (см. титульный лист издания либретто к первой постановке оперы, *Иллюстрация 3*).

В 1902 году австрийской музыковед и музыкальный критик Роберт Хиршфельд (1858–1914)¹⁸ опубликовал собственную версию неоконченной оперы Моцарта¹⁹. Задавшись целью придать этой композиции оптимальный для теа-

¹⁴15 декабря этот же текст разместил у себя британский журнал «Очевидец» [The Spectator], а 30 декабря—«Лондонский и Парижский Наблюдатель» [The London and Paris Observer. 19 января 1839 года краткий пересказ сообщения появился на страницах «Музыкального обозрения» [The Musical Review].

¹⁵Согласно этому объявлению, клавир вышел из печати лишь в январе 1839 года.

¹⁶См. сообщение, размещенное во «Всеобщей музыкальной газете» 13 марта 1839 года.

¹⁷Электронная копия издания находится в свободном доступе на официальном сайте библиотеки: <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.11180> (дата обращения: 26.10.2019).

¹⁸Хиршфельд известен прежде всего как автор критических статей, посвященных сочинениям Густава Малера.

¹⁹В данном эссе используются печатная версия либретто (ZAIDE || Oper in zwei Acten || von || W. A. Mozart.|| Nach älteren Vorlagen neu bearbeitet || von || Dr. Rob. Hirschfeld.|| [...] Verlags-Eigenthum ||

тральной постановки облик, Хиршфельд внес значительные корректуры как в моцартовский оригинал, так и в либретто Шахтнера-Голльмика, сместив тем самым некоторые акценты и изменив основную сюжетную линию.

Он сменил время и место действия оперы, перенес его из Турции на воображаемый «варварский остров» (barbarische Insel, см.: [5, IV]), из XVIII века — в «древние времена». Измененными оказались и имена действующих лиц (за исключением главной героини, Заиды): Гоматц превратился в Тимона, Алазим — в Агафона, султан — в Фарасеса [Pharases], а Осмин — в Додока. Исключил Хиршфельд из либретто «все слова, обороты, диалоги, мотивы», которые казались ему «противоречащими здравому смыслу и вкусу», а также чрезмерные длинноты. В результате этой работы текст всего первого акта оказался сильно скорректирован (согласно определению самого Хиршфильда, «обновлен»), а второго — сокращен. Финал оперы Хиршфельд выстроил на мотиве жертвоприношения:

Приговоренный Фарасесом к смерти Тимон передан в руки верховного первосвященника и его служителей. Начинается подготовка к его смертной казни. Над островом гущаются тучи, гремит гром. Начинается гроза. Взятая под охрану служителями Фарасеса Заида вырывается и пытается покончить жизнь самоубийством. Небо внезапно просветляется. Пораженный силой любви Заиды Фарасес дарует свободу Тимону и Заиде.

Уже 4 октября 1902 года версия Хиршфельда была исполнена на сцене Венского придворного театра вместе с комической оперой «Джамиле» Жоржа Бизе и пантомимой «Арлекин-Электрик» популярного тогда австрийского композитора Йозефа Хельмесбергера (см. афишу, *Иллюстрация 4*).

Постановка имела грандиозный успех, на что указывают подробные отчеты, появившиеся вскоре после премьеры на страницах многих европейских газет²⁰. С течением времени интерес к неоконченной опере только нарастал. На оперных сценах все чаще и чаще появлялись новые версии «Заиды», из которых наиболее известные были созданы Антоном Рудольфом (в 1915 году)²¹, Лучано Берियो (в 1995) и Хаей Черновин (в 2006).

Версия Черновин стала переломным моментом в «посмертной истории» «Заиды». Впервые моцартовский фрагмент был использован в качестве содержательной основы для самостоятельной, изложенной современным музыкальным языком, истории, с собственной завязкой, развязкой и финалом²²:

von || Josef Weinberger, Leipzig. ||) и клavier оперы (ZAIDE || Oper || in zwei Acten || W. A. Mozart. || Nach älteren Vorlagen neu bearbeitet || von || Dr. Rob. Hirschfeld. || Klavierauszug mit Text. || [...] Josef Weinberger || Wien, Leipzig, Paris ||) из коллекции Зальцбургской библиотеки Моцартиана, шифры хранения Lib 344/2 и Rara 344/7.

²⁰См. подробную рецензию, напечатанную 1 ноября 1902 года британским периодическим изданием «Музыкальные времена» [The Musical Times] или отчет «Русской музыкальной газеты» от 17 ноября 1902 года.

²¹Редакция Рудольфа была исполнена в оперном театре Мангейма.

²²Созданная в 1995 году версия Берियो является переходным этапом в истории «Заиды»: озаглавленная «До. Во время. После Заиды», эта композиция представляет собой скорее трехчастный

«Адама». Думается, вектор развития «посмертной истории» этой оперы на ближайшие несколько десятилетий определен. А куда он выведет — покажет время.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Bilir C. *The Composer's Mind through the Looking Glass: an Analysis of Pitch-centricity in Zaide/Adama*. PhD Dissertation. Ithaca: Cornell University, 2019.
2. Constapel B. *Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main. Studien zur Verlagstätigkeit von Johann Anton André und Verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840*. Tutzing: Hans Schneider, 1998.
3. Duba W., Flüeler Ch. *Editorial*. In: *Fragmentology*, 2018, I, pp. 1–5.
4. Gersthofer W. Zur Melodramtechnik in Zaide. In: *Mozart-Jahrbuch 2002. Bericht über das Mozart-Symposium zum Gedenken an Wolfgang Plath (1930–1995)*, Augsburg, 13. bis 16. Juni 2000, hrsg. von Marianne Danckwandt und Wolf-Dieter Seiffert. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2003. S. 205–219.
5. Hirschfeld R. Vorwort. In: *Zaide. Oper in zwei Acten von W. A. Mozart*. Nach älteren Vorlagen neu bearbeitet von Dr. Rob. Hirschfeld. Leipzig: Josef Wienberg, 1902, S. III–VIII.
6. Keefe S. P. *Mozart in Vienna. The Final Decade*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
7. Konrad U. *Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2005.
8. Leisinger U. Compositional Methods. In: *Mozart in Context*, ed. by Simon P. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 19–26.
9. Neumann F.-H. *Wolfgang Amadeus Mozart. Kritische Berichte*. Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 5: Opern und Singspiele, Band 10: Zaide (Das Serail). Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1963.
10. Willis I. *Reception (The New Critical Idiom)*. Oxon, New York: Routledge, 2018.

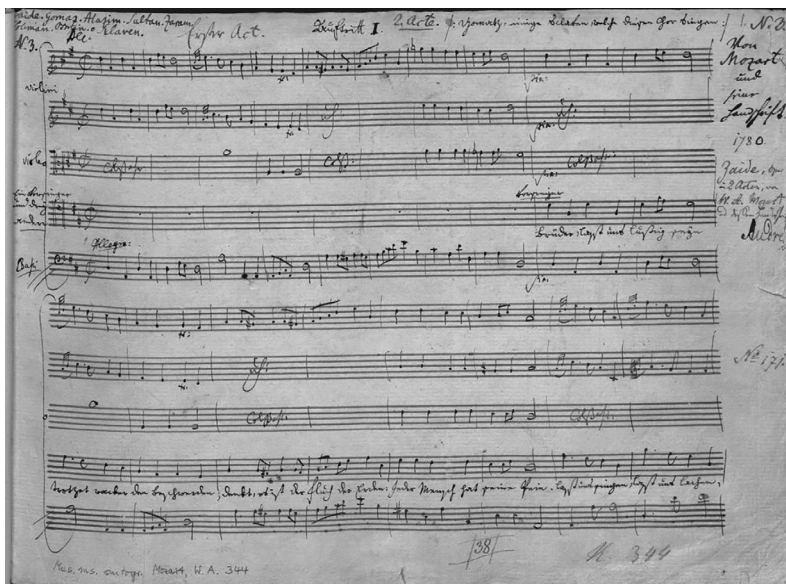
Зыбина Карина Игоревна

кандидат искусствоведения, Университет Парис Лодрон, научный сотрудник факультета музыки и исследования танца, Зальцбург, Австрия

Karina I. Zyбина

PhD, Paris Lodron University of Salzburg, Research Assistant (Department of Music and Dance Studies), Salzburg, Austria

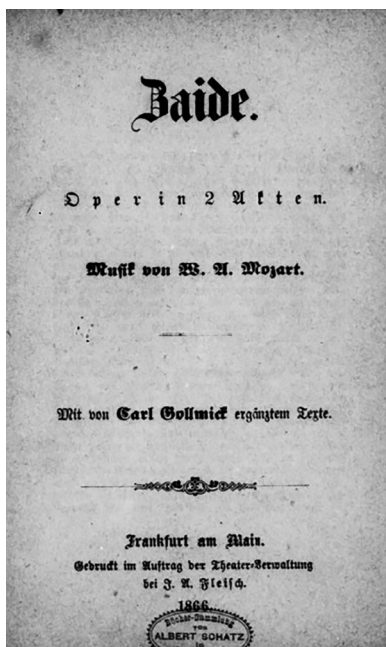
kzybina1983@gmail.com



Илл. 1. В. А. Моцарт, «Заида» KV 344, автограф (из коллекции Берлинской Государственной библиотеки, отдел Прусского культурного наследия, шифр хранения Mus. Ms. autogr. W. A. Mozart 344, фолио 1r)



Илл. 2. Zaide. Oper in zwei Acten von W. A. Mozart. Klavierauszug. Deutscher Text [Offenbach, J. André] (первое издание оперы В. А. Моцарта «Заида») (из коллекции библиотеки университета Байройт, шифр хранения 73/LU 40428 Z2.831)



Илл. 3. Либретто оперы «Заида», изданное по случаю первого исполнения в театре Франкфурта 27 января 1866 года (из коллекции Библиотеки Конгресса, Вашингтон, шифр хранения ML48 [S6846], титульный лист)



ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА В *COSÌ FAN TUTTE* ЛОРЕНЦО ДА ПОНТЕ

CHRONOTOPE FEATURES IN LORENZO DA PONTE'S *COSÌ FAN TUTTE*

Аннотация. Согласно М.М. Бахтину, исследование хронотопа выявляет особую связь «человека и всех его действий <...> с пространственно-временным миром». Те же три параметра: *время* — *пространство* — *действие* входят в состав классического триединства, который рассматривается в статье как хронотоп. Признаки классического хронотопа, особенно его временного параметра, участвуют в сюжетной интриге и отражены в лексике персонажей *Così fan tutte*. Однако в самого начала присутствует и идея пространственно-временного *расширения*, лежащая в основе индивидуального хронотопа *Così fan tutte* и выявляющаяся как в составе многочисленных мотивов либретто, так и в особенностях мотивной техники, основанной на повторах, инверсиях и «эстафетах» мотивов, передающихся от персонажа к персонажу.

Масштаб расширения задается самим названием: «Так поступают все женщины» — *все*, то есть *всегда* и *всюду*. Сочетание максимы дона Альфонсо с сюжетом, разыгранным по его же «сценарию», позволяет назвать *Così fan tutte* «поучением в примере», то есть притчей (по В.И. Далю). А хронотоп этого сочинения — хронотопом притчи, который «создает условную, максимально обобщенную обстановку для проведения “эксперимента” — проверки заданной в притче идеи» (Л.Е. Тумина).

Ключевые слова: М. Бахтин, хронотоп, классическое триединство, индивидуальный хронотоп *Così fan tutte*, идея пространственно-временного расширения, хронотоп притчи.

Abstract. According to Mikhail Bakhtin, research of chronotope discloses the special connection of ‘the human being and all of his activities [...] with the spatial-temporal world.’ The same three parameters: *time* — *space* — *action* are part of the classical triunity, which is examined in the article as a chronotope. The features of the classical chronotope, especially its temporal parameter, participate in the storyline intrigue and are reflected in the lexis of the protagonists of the opera *Così fan tutte*. However, from the very beginning there is also present the idea of spatial-temporal *expansion*, lying at the basis of the individual chronotope of *Così fan tutte* and are brought to light both in the structure of numerous motives of the libretto and the peculiarities of motivic technique based on repetitions, inversions and ‘tokens’ of the motives transferred from protagonist to protagonist.

The scale of expansion is set by the title itself ‘This is how all women behave’ — *all*, which means *always* and *everywhere*. The combination of the maxim of Don Alfonso with the storyline acted out according to his own ‘scenario’ makes it possible to call *Così fan tutte* ‘edification in an example,’ or, in other words, a parable (according to Vladimir Dahl), and the chronotope of this composition — the chronotope of a

parable which ‘creates a conditional, maximally generalized setting for carrying out an ‘experiment’ — verification of the idea set in the parable’ (L.E. Tumina).

Keywords: Mikhail Bakhtin, chronotope, classical unities, individual chronotope of *Così fan tutte*, idea of spatial-temporal expansion, chronotope of a parable.

Хронотоп (от древне-греческих слов χρόνος — время и τόπος — место) — понятие, введенное в физиологии, однако наиболее востребованное и получившее распространение в литературоведении и искусствоведении. Хронотоп определяется как «закономерная связь пространственно-временных координат» (А.А. Ухтомский [10, 347]). По словам М.М. Бахтина, с чьим именем в конечном счете стало связываться это понятие, «хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности» [1, 274]. Исследование хронотопа выявляет особую связь «человека и всех его действий и всех событий его жизни с пространственно-временным миром» [1, 201]. Те же три параметра: действие — пространство — время присутствуют и в формулировке классического триединства. По сути, это требование соблюдать определенный хронотоп. Согласно Бахтину, «искусство и литература пронизаны *хронотопическими ценностями* разных степеней и объемов [курсив мой — Л.Г.]. Каждый мотив, каждый выделяемый момент художественного произведения является такой ценностью» [1, 201].

Обратимся к тексту либретто Да Понте [13] с тем, чтобы выявить его «хронотопические ценности»¹, установив меру соответствия между хронотопом *Così fan tutte* и классической нормой.

Пространство и время действия в *Così fan tutte*. Пространство в опере прорисовывается не сразу. Вначале вводится обособленный локус — кафе, в котором завязывается интрига: Феррандо и Гульельмо пытаются убедить дона Альфонсо в неизменной верности своих возлюбленных и заключают с ним пари². Затем действие переносится в сад на берегу моря и в дом, где живут эти возлюбленные — сестры Дорабелла и Фьордилиджи. Берег моря — стратегически важная часть общей картины. От берега отплывает шлюпка с Феррандо и Гульельмо (которые, как верят сестры, догоняют корабль, идущий на войну), на берегу покинутые сестры вместе с доном Альфонсо поют трио *Soave sia il vento*, в котором обращаются к морской волне, ветру и каждому элементу (*ogni elemento*), то есть к стихиям, прося их о милости к путешественникам.

С этого момента пространственная картина значительно расширяется. И в следующем же номере — речитативе дона Альфонсо *Non son cattivo comico* — происходит закрепление новых атрибутов пространства. Его гневная сентенция³:

¹ Смысловая насыщенность либретто да Понте позволяет выявлять в них «ценности» самого разного свойства (ср.: [15]).

² По сути, это «пари против самих себя» [14].

³ Русские переводы приводимых фрагментов либретто в основном взяты из двух подстрочников,

Nel mare solca, e nell'arena semina,
e il vago vento spera in rete accogliere
chi fonda sue speranze in cor di femina.

Бороздить море, сеять на песке,
и ветер сетями ловить,
вот что значит надеяться на женское сердце

включает слова «море», «песок» и «ветер» и вновь отсылает к стихиям — воды, земли, воздуха. Отметим и еще одну существенную деталь: трехстишие Да Понте — свободная цитата из «Аркадии» Якопо Саннадзаро⁴:

Nell'onde solca, e nell'arena semina,
E'l vago vento spera in rete accogliere,
Chi sue speranze fonda in cor di femina.

Тот волны боронит и сеет на песке,
И сетью обуздать бег ветра тшится,
Кто сердцу женщины довериться решится

А оба эти фрагмента — расширенный повтор поговорки:

Sull'arena semina chi sue speranze pone
in cuor di femmina.

Тот сеет на песке, кто связывает свои надежды
с сердцем женщины.

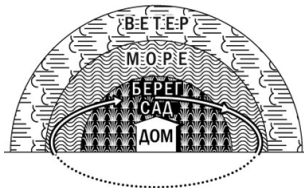
Еще одним инструментом расширения пространственной картины служит некая траектория передвижения военных, о которой возвещает хор *Bella vita militar*. Каждый день военные оказываются на новом месте:

Bella vita militar!
Ogni dì si cangia loco;
Oggi molto, doman poco,
Ora in terra ed or sul mar.

Хороша жизнь солдата!
Каждый день меняешь место,
Сегодня [пройдешь] много, завтра мало,
То по суше, то по морю.

При этом и в начале, и в конце действия хор доносится из одной и той же точки условного пространства оперы — как если бы поющие совершили кругосветное путешествие.

Расширяющуюся пространственную картину *Così* можно представить следующим образом (Иллюстрация 1):



выложенных в сети. См.: Страница Юрия Димитрина. Либретто во сне и наяву... URL: <http://seo.spb.ru/libretto/podstr/index.shtml> и Abyrvalg. Вольфганг Амадей Моцарт. Так поступают все, или школа влюбленных. URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/9100/9033.pdf (дата обращения: 01.12.2019).

⁴ Приведен один из трех известных нам поэтических переводов этого трехстишия, анонимно размещенный на сайте «Словари и энциклопедии на Академике»: URL: <https://translate.academic.ru/sull%27arena%20semina%20chi%20sue%20speranze%20pone%20in%20cuor%20di%20femmina/xx/xx/> (дата обращения: 01.12.2019). Там же дано сравнение с поговоркой «Sull'arena semina chi sue speranze pone in cuor di femmina». Ср. с переводами в одновременно опубликованных первых изданиях «Аркадии» на русском языке: [7, 179] и [8, 115].

Время обладает сходными чертами. Как и пространство, оно наделено способностью к расширению и, кроме того, — качеством неоднородности.

Очевидное время действия — классические сутки, что всячески подчеркнуто в тексте, особенно в репликах дона Альфонсо. И все же «день» в тексте *Così* означает не только всю протяженность времени действия, но и единицу его исчисления: к примеру, сестры, узнав об отъезде женихов, просят писать им каждый день. Это тонкая деталь.

Мужские персонажи — авторы и исполнители сюжетной интриги, у них имеется своего рода расписание, по которому движется действие. Однако дамы, в первую очередь, Фьордилиджи, существуют вне всякого расписания. Их время гораздо более насыщено, оно вмещает последовательность неожиданных сюжетных ходов, спроектированных доном Альфонсо и отчасти служанкой Деспиной.

Сестры всерьез переживают непредвиденные события. Пылко, хотя и ненадолго, предаются отчаянию, ошеломлены приходом незнакомцев, их мнимым отравлением; они честно сопротивляются искушению и искренне ему поддаются. Все это количество событий хотя и втиснуто в расписание дона Альфонсо, а вместе с этим и в рамки классического хронотопа, в сущности, «выпадает» из течения времени.

Еще более радикальное свидетельство того, что протекание времени в *Così* неоднородно, мы находим в тексте все того же хора *Bella vita militar*, да и в самом факте его звучания. Хор служит сигналом и начала и завершения эксперимента по испытанию женской верности. Время эксперимента — сутки. Однако у *Bella vita militar* свой собственный хронотоп, включающий неслучайное число «сегодня» и «завтра», поэтому повторение *Bella vita militar* в конце оперы указывает на завершение некоего круга времени, вряд ли сводимого именно к 24 часам классического эталона.

Эффекты мотивной игры. До сих пор мы ограничивались рассмотрением пространства и времени, теперь же попытаемся показать, что хронотопической ценностью обладает «каждый мотив, каждый выделяемый момент» *Così fan tutte*. К числу последних мы относим и механизмы оперирования мотивами.

Основные сюжетные мотивы *Così* хорошо известны: все женщины одинаковы — да и мужчины тоже, как утверждает Деспина. Ее тезис: «Все они из одного теста» (*Di pasta simile son tutti quanti*) является несомненным отражением тезиса дона Альфонсо (у него слово «все» в женском роде, у нее в мужском⁵) и тоже сводится к поговорке.

Наличие двух взаимно симметричных мотивов такого масштаба имеет принципиальное значение. Позиция Деспины изложена с неменьшей основательностью, чем позиция дона Альфонсо, и подтверждается так же успешно.

⁵ Ср. формулировку темы в [11].

Лживые слезы, обманчивые речи и тому подобные мужские свойства из перечня Деспины демонстрируют переодетые Феррандо и Гульельмо — мнимые незнакомцы, якобы умирающие от любви. Однако отличия сильнее сходств. Тезис Деспины не становится предметом пари, не подтверждается экспериментально и, главное, не оказывает никакого воздействия на ход сюжета. Его назначение в другом.

Да Понте постоянно вводит в текст разного рода повторы, комбинации мотивов, отвлекающих от основной линии сюжета и как бы затормаживающих темп: и действия, и восприятия. Парность тезисов Деспины и Дона Алфонсо — один из случаев, когда Да Понте использует прием мотивного распространения, часто имеющего форму удвоения или симметричного отражения. Вне зависимости от конкретной тематической принадлежности мотивов, названные приемы делают их носителями общей для всех идеи распространения — всякого действия, всякого свойства, о которых заходит речь. Излишне говорить, что обсуждаемые приемы имеют хронотопические значения.

Назовем лишь некоторые из многочисленных примеров. В начале Первой сцены Феррандо и Гульельмо восхищаются Дорабеллой и Фьордилиджи. В начале Второй сцены Дорабелла и Фьордилиджи восхищаются Феррандо и Гульельмо. Особенно интересен случай повтора вместе с удвоением — буквально, умножением на два. Узнав о мнимом призыве жениха в действующую армию, Фьордилиджи просит его писать письма *каждый день*. Дорабелла вступает *с повтором*, при этом *удваивает* просьбу Фьордилиджи: «Два раза в день... пиши мне... если сможешь...»⁶.

Один из примеров *симметричного отражения* — реплики Деспины, которая предлагает *два* утешения для *двух* разных вариантов развития ситуации. Уходят на войну — «Тем лучше для них: вернутся, увенчанные лавром» — «Но они могут погибнуть!» — «Ну, тогда еще и лучше для вас». На окрик Фьордилиджи «Дура, что ты говоришь?» Деспина отвечает, на этот раз следуя идее не удвоения, а расширения («до мировых масштабов»): «Чистую правду, двоих вы потеряете, все остальные вам останутся».

Особые случаи *распространения* связаны с побочными мотивами, как будто случайно возникшими и не связанными с окружающим текстом. Однако на деле это семена, прорастающие в благодатной почве с поразительной энергией и расширяющие смысловое пространство текста.

Первый из таких мотивов вплетен в разговоры сестер в начале Второй сцены. Они уже пропели похвалы возлюбленным, удвоив их похвалы в свой адрес. Затем Фьордилиджи резко меняет «тональность» и заявляет: «У меня

⁶ Первой в квартете влюбленных вступает Фьордилиджи, за ней, с расстоянием в такт, — Дорабелла, потом Гульельмо, отвечающий Фьордилиджи; Феррандо же, в ответ на призыв Дорабеллы писать *вдвое чаще*, вступает в полтакта, *вдвое* сокращая расстояние имитации.

сегодня с утра настроение сделать что-нибудь сумасшедшее (*la pazzarella*); у меня в крови какой-то огонь, какая-то дрожь. Знала бы ты, как я хочу разыграть Гульельмо, когда он вернется!».

Этот мотив не получает продолжения и все же оказывается «пророчеством», которое осуществилось, так сказать, в удвоении и обращении⁷. Фьордилиджи хочет разыграть Гульельмо. Но мы-то знаем, что сейчас начнут разыгрывать ее вместе с Дорабеллой: «мужской заговор» уже состоялся. После ответной реплики Дорабеллы: «Сказать тебе по правде, и я чувствую что-то новое в душе моей» Фьордилиджи принимается за гадание, предсказывая им обоим скорое замужество — очередной как бы брошенный мотив и «пророчество наоборот»: в конце оперы сестры вступают в «брак» с мнимыми женихами.

Столь же значительную роль играет фраза о желании *сделать что-нибудь сумасшедшее*. Как и оба «пророчества» Фьордилиджи, мотив сумасшествия связан со сценой «мужского заговора», где впервые звучит слово *pazzo*: дон Альфонсо называет безумным желание женихов испытать верность своих подруг. С тем же словом дон Альфонсо обращается к сестрам: «Вы сошли с ума, мои дорогие девочки?», ему вторит Деспина: «Это же безумие! Если один уехал, я найду ещё двух». Она же говорит о своих хозяйках дону Альфонсо: «Эти сумасшедшие поступят по-нашему». Сестры переадресуют эпитет Деспине: «Поверь мне, она сумасшедшая», а Гульельмо употребляет то же слово, утешая Феррандо, страдающего из-за неверности Дорабеллы: «Ты безумец?» Наконец, Фьордилиджи подводит итог: «Это дьявол обуюл меня, тебя, ее [Деспину — Л.Г.], Дона Альфонсо, чужестранцев [то есть переодетых женихов — Л.Г.]⁸, и *всех безумцев мира* [курсив мой — Л.Г.]» (*quanti pazzi ha il mondo*)⁹.

Механизм мотивной игры, приводящей к «распространению сумасшествия до мировых масштабов», соответствует механизму пространственного и временного расширения — от топоса дом+сад на берегу до морской и воздушной стихии и «элементов», из которых состоит все сущее; от суток в расписании дона Альфонсо до некоего круга времени, который замыкается к моменту возвращения военных в то же место пространства, откуда впервые прозвучал их хор.

⁷ В описании мотивной техники Да Понте мы намеренно употребляем лексику, относящуюся к комбинаторной области полифонии. Не этой ли технике вторит контрапунктическая насыщенность моцартовского письма в *Così*, отмеченная П.В. Луцкером и И.П. Сусидко [4, 536–537]? Ведь имитации, перестановки и прочие приемы полифонии способствуют разветвлению музыкальной фактуры и, вместе с этим, так сказать, увеличению объема воспринимаемой информации. Мы считаем целесообразным поставить вопрос о соответствии между мотивной техникой в тексте и музыке *Così fan tutte*. Ср. подобный подход А.Л. Порфирьевой к «Парсифалю» Вагнера [6].

⁸ Вопрос об их «территориальной идентичности» рассмотрен в [16].

⁹ Настойчивое повторение мотива сравнимо с повторами звуковысотных формул у Моцарта. См., в частности: [17].

Всеобъемлющая масштабность, с которой мы постоянно сталкиваемся, отнюдь не чужда основной концепции либретто, она задается самим его названием, которое утверждает: так поступают *все* женщины. Если *все*, то *всегда* и *повсюду*.

В целом же отчетливо прорисовываются два плана, соотносящиеся как *общее* и *частное*. Такое сочетание присуще *хронотопу притчи*, позволяющему, по словам Л.Е. Туминой, «проводить параллели между двумя планами или мирами». Хронотоп притчи формирует «обстановку для проведения “эксперимента”¹⁰ — проверки заданной в притче идеи» [9, 48].

Итак, действие, разыгранное шестью персонажами *Così*, оказывается «поучением в примере», то есть притчей [2, 1182]. П.В. Луцкер и И.П. Сусидко, сравнивая либретто Дж. Касты «Пещера Трофония» с либретто *Così*, употребляют понятие «притча», но применительно к «Пещере». В *Così* они отмечают «привкус бытовой анекдотичности» [4, 528], с чем, нельзя не согласиться. И все же мы вправе сказать, что в *Così* органично сочетаются черты названных жанров, к тому же связанных родством: анекдот нередко определяют как своеобразную юмористическую притчу¹¹.

В ряде публикаций, рассчитанных на широкого читателя, *Così* называется именно притчей. Одни авторы употребляют понятие без всяких объяснений: «Основная идея оперы заключается в притче: две пары влюбленных...» [18], «Фелим МакДермотт¹² [...] стремится только развлечь, рассматривая притчу как не более чем невинно-глупый циничный фарс...» [12]. Для других важно само понятие. В рецензии М. Верцолетто опера на либретто Да Понте названа «головокружительной и болезненной притчей о хрупкости человеческих чувств» [19, 107]. Это пронизательное определение подразумевает, конечно, не только женщин, но и весь род человеческий.

Показывая на многих примерах, в чем состоит жанровое и формально-содержательное значение хронотопа, Бахтин, по существу, выявил огромную роль пространственно-временных параметров и литературного произведения в целом, и образа человека в нем [1, 120–121]. Что подтверждает и осуществленный нами анализ либретто Да Понте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Формы времени хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 3. М.: Прогресс, Универс, 1994.
3. Литературный энциклопедический словарь / общая ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987.

¹⁰В случае *Così* это «научный эксперимент в виде комедии» [11, 31].

¹¹См., в частности, [3, 27].

¹²Фелим МакДермотт — английский актер и режиссер.

4. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. 2 изд. М.: Классика-XXI, 2015.
5. Луцкер П.В. Итальянская опера буффа как источник сюжетных мотивов моцартовских опер // Моцарт в пространстве и времени: сб. ст. по материалам научной конференции / ред. сост. С.Г. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. С. 92–97.
6. Порфирьева А.Л. Голубь и крест // Опера в музыкальном театре: история и современность. Тезисы международной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. Н.В. Пилипенко, под ред. И.П. Сусидко / Российская академия музыки имени Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 148–149.
7. Саннадзаро Я. Аркадия / пер. с итал. П. Епифанова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2017.
8. Саннадзаро Я. Аркадия / пер. с итал., статья, коммент. А. Триандафилиди. М.: Водолей, 2017.
9. Тумина Л.Е. Притча как школа красноречия. М.: URSS, 2007.
10. Ухтомский А.А. Доминанта. Серия: Психология-классика. СПб.: Питер, 2002.
11. Angelo E. d'. *Così fan tutte* (e tutti)? Percorsi tra Da Ponte e Mozart // La Fenice prima dell'Opera. 2012. No. 1. P. 31–46.
12. Christiansen R. *Così fan tutte*, ENO, review: 'amiable and colourful' [Electronic source] // The Telegraph, Wednesday 16 October 2019. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/10837991/Così-fan-tutte-ENO-review-amiable-and-colourful.html> (accessed: 01.12.19.2019).
13. Da Ponte L. *Così fan tutte, o sia La scuola degli amanti*. Drama giocoso. In due atti. Da rappresentarsi nel Teatro Nazionale di Praga. L'anno 1791. Praga: Imprimato nella Stamparia Elsenwanger, 1791.
14. Gazzola G. Betting Against Themselves: Conflicting Conceptions of Love in *Così fan tutte, o: la scuola degli amanti* // Mod Lang Notes. 2015. Vol. 130, No. 1. (Italian Issue). P. 105–123.
15. Magri G. Tra diritto, giustizia e regole sociali. La trilogia Mozart–Da Ponte // Law and Literature ISLL Papers. 2015. Vol. 8. P. 1–28.
16. Mellace R. 'Questi, nobili albanesi'. Neapolitan 'couleur local' in *Così fan tutte*? // Mozart Studien. Bd. 24. Wien: Hollitzer Verlag, 2016. P. 125–148.
17. Rice J.A. Voice-Leading Schemata and Sentences in Opera Buffa: Rising Lines in Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* and Mozart's *Le nozze di Figaro* // Academia.edu. 15 November 2018. URL: https://www.academia.edu/34111452/Voice-Leading_Schemata_and_Sentences_in_Opera_Buffa_Rising_Lines_in_Paisiello's_Il_barbiere_di_Siviglia_and_Mozart's_Le_nozze_di_Figaro (01.12.19.2019).
18. Stearns D.P. Review: James Levine Makes Solid Return in Met's *Così fan tutte* [Electronic source] // WQXR — New York's Classical Music Radio Station. URL: <https://www.wqxr.org/story/review-james-levine-makes-solid-return-mets-così-fan-tutte/> (accessed: 03.12.19.2019).
19. Verzoletto M. Trilogia italiana. Il video salisburghese del 1954 riappare ora in DVD (DG 073 019) // Letture. Agosto-Settembre 2001. Quaderno 579. P. 107.

REFERENCES

1. Bahtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike [Forms of Time and Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics]. In: Bakhtin M. *Voprosy literatury i estetiki* [Issues of Literature and Aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1975, pp. 234–407. (In Russian).
2. Dal' V. I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language], vol. 3. Moscow: Progress, Univers. 1994. (In Russian).

3. *Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar'* [Literary Encyclopedia], ed. by V.M. Kozhevnikova, P. A. Nikolaeva. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. 1987. (In Russian).
4. Lutsker P.V., Susidko I.P. *Motsart i ego vremya* [Mozart and His Time]. Moscow: Klassika XXI, 2015. (In Russian).
5. Lutsker P.V. Ital'yanskaya opera buffa kak istochnik syuzhetnykh motivov motsartovskikh oper [Italian Opera buffa as a Source of Plot Motives of Mozart Operas]. In: *Motsart v prostranstve i vremeni* [Mozart in Space and Time], ed. by S.G. Muratalieva. Moscow: Moscow Conservatore Publ., 2019, pp. 92–97. (In Russian).
6. Porfir'eva A.L. Golub' i krest [The Dove and the Cross]. In: *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'* [Opera in Musical Theatre: History and Modernity], ed. by I. P. Susidko, N. V. Pilipenko. Moscow: RAM im. Gnesinyh, 2019, pp. 148–149.
7. Sannadzaro J. *Arkadiya* [Arkady], transl. by P. Epifanov. Saint Petersburg: Ivana Limbakha Publ., 2017. (In Russian translation).
8. Sannadzaro J. *Arkadiya* [Arkady], transl., ed. and comm. by A. Triandafilidi. Moscow: Vodoley, 2017. (In Russian translation).
9. Tumina L.E. *Pritcha kak shkola krasnorechiya* [Parable as a School of Eloquence]. Moscow: Editorial URSS, LKI press, 2007. (In Russian).
10. Ukhtomskij A.A. Dominanta [Dominant]. Saint Petersburg: Piter, 2002. (In Russian).
11. Angelo E. d'. *Così fan tutte* (e tutti)? Percorsi tra Da Ponte e Mozart. In: *La Fenice prima dell'Opera*, 2012, no. 1, pp. 31–46.
12. Christiansen R. *Così fan tutte*, ENO, review: 'amiable and colourful'. In: *The Telegraph*, 16 October 2019. Available at: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/10837991/Così-fan-tutte-ENO-review-amiable-and-colourful.html> (accessed 01.12.19.2019).
13. Da Ponte L. *Così fan tutte, o sia La scuola degli amanti*. Drama giocoso. In due atti. Da rappresentarsi nel Teatro Nazionale di Praga. L'anno 1791. Praga: Imprimato nella Stamparia Elsenwanger, 1791.
14. Gazzola G. Betting Against Themselves: Conflicting Conceptions of Love in *Così fan tutte*, o: la scola degli amanti. In: *Mod Lang Notes*, 2015, vol. 130, no. 1, (Italian Issue), pp. 105–123.
15. Magri G. Tra diritto, giustizia e regole sociali. La trilogia Mozart–Da Ponte. In: *Law and Literature ISLL Papers*. 2015, vol. 8, pp. 1–28.
16. Mellace R. 'Questi, nobili albanesi'. Neapolitan 'couleur local' in *Così fan tutte*? In: *Mozart Studien*. Bd. 24. Wien: Hollitzer Verlag, 2016, pp. 125–148.
17. Rice J.A. Voice-Leading Schemata and Sentences in Opera Buffa: Rising Lines in Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* and Mozart's *Le nozze di Figaro*. In: *Academia.edu*. 15 November 2018. Available at: https://www.academia.edu/34111452/Voice-Leading_Schemata_and_Sentences_in_Opera_Buffa_Rising_Lines_in_Paisiello's_Il_barbiere_di_Siviglia_and_Mozart's_Le_nozze_di_Figaro (accessed 01.12.19.2019).
18. Stearns D.P. Review: James Levine Makes Solid Return in Met's *Così fan tutte*. In: *WQXR — New York's Classical Music Radio Station*. Available at: <https://www.wqxr.org/story/review-james-levine-makes-solid-return-mets-così-fan-tutte/> (accessed 03.12.19.2019).
19. Verzoletto M. Trilogia italiana. Il video salisburghese del 1954 riappare ora in DVD (DG 073 019). In: *Lecture*. Agosto-Settembre 2001. Quaderno 579, pp. 107.

Гервер Лариса Львовна

доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия имени Гнесиных, Москва

Larisa L. GERVER

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Analytical Musicology Department Gnessins Russian Academy of Music, Moscow

ПРОФЕССИОНАЛЫ И ЛЮБИТЕЛИ:
О ПЕРВЫХ ИСПОЛНИТЕЛЯХ «ВОЛШЕБНОЙ ФЛЕЙТЫ» В.А. МОЦАРТА

PROFESSIONALS AND AMATEURS:
ABOUT THE FIRST PERFORMERS OF MOZART'S *DIE ZAUBERFLÖTE*

Аннотация. Статья посвящена проблеме сосуществования в классическую эпоху профессионального и любительского исполнительства на примере премьерного состава «Волшебной флейты» Моцарта.

Среди первых исполнителей «Волшебной флейты», пожалуй, лишь двоих — Бенедикта Шака и Франца Ксавера Герля — можно в полной мере считать профессиональными певцами. Остальные были мастерами преимущественно в других сферах: Эммануэль Шиканедер — актер, импресарио, либреттист; Анна Готтлиб, Барбара Герль — актрисы. Даже Йозефа Хофер (Вебер), для которой была написана одна из сложнейших в истории оперы партия Царицы Ночи, была, скорее, полупрофессионалом. Это ставит вопрос о зыбкости границ между профессионализмом и дилетантизмом и, в конечном счете, о возможности достижения высочайшего уровня мастерства любителями музыки в классическую эпоху.

Принадлежность к «мастерам» или «дилетантам» выявляется с помощью реконструкции творческого пути певцов и составления их «вокальных портретов» на основе анализа специально написанных для них партий — как в сочинениях Моцарта («Волшебная флейта», концертные арии и ансамбли), так и его современников («Оберон, король эльфов» Пауля Враницкого, «Лабиринт, или Борьба элементов» Петера фон Винтера и др.). Сделан вывод о важнейших для Моцарта критериях профессионализма — это не только исполнительское мастерство, но также вкус, музыкальность, выразительность и артистизм.

Ключевые слова: профессионал, мастер, любитель, дилетант, моцартовские певцы, труппа Шиканедера, Йозефа Хофер (Вебер), «Волшебная флейта», Пауль Враницкий, Петер фон Винтер.

Abstract. The article is devoted to the issue of the coexistence of professional and amateur musical performance in the Classical epoch by the example of Mozart's opera *The Magic Flute*.

Among the first performers of *The Magic Flute*, only two — Benedikt Schack and Franz Xaver Gerl — may be considered with good reason to be professional singers. Others were musicians prominent mainly in other areas: Emmanuel Schikaneder was an actor, an impresario and a librettist, while Anna Gottlieb and Barbara Gerl were actresses. Even Josepha Hofer (Weber), for whom the part of the Queen of Night, one of the most difficult parts in the history of opera, was written, was more likely to be a semi-professional. This raises the question of the fragility of the boundaries between professionalism and amateurism and, ultimately, about the possibility of musical amateurs to achieve the highest level of skill in the Classical era.

The pertaining to the categories of ‘professionals’ or ‘amateurs’ is revealed through the reconstruction of the singers’ creative paths and the creation of their ‘vocal portraits’ based on the analysis of the parts especially written for them — as in Mozart’s compositions (the opera *The Magic Flute*, his concert arias and ensembles), as well as those of his contemporaries (*Oberon, König der Elfen* by Paul Wranitzky, *Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen* by Peter von Winter, etc.). The author arrives at the conclusion about the most important criteria of professionalism for Mozart: it presumes not only the mastery of performance itself, but also taste, musicality, expressiveness and artistry.

Keywords: professional, maestro, amateur, dilettante, Mozart’s singers, Schikaneder’s company, Josepha Hofer (Weber), *The Magic Flute*, Paul Wranitzky, Peter von Winter.

Профессионал, знаток, мастер — непрофессионал, любитель, дилетант: в классическую эпоху каждый из этих терминов имел свое значение. Так, в трактате Иоганна Рейхардта *мастером* провозглашается «тот, кто в точности знает искусство во всей его полноте, со всеми его правилами и достижениями» и «применяет их в своих собственных сочинениях» [цит. по: 1, 138]. Знатoki, согласно Генриху Коху, «не только правильно ощущают прекрасное или плохое в произведениях искусства, но... могут подлинно указать, почему то или иное в них прекрасно или плохо». Любители, «хотя и чувствуют воздействие прекрасного или плохого, но не имеют об этом никаких подлинных знаний» [11, 900]. Дилетант «практикуется в пении или [игре на] инструменте для своего удовольствия, не делая музыку главным средством своего обеспечения» [11, 431].

Особое отношение к этой оппозиции было у Вольфганга Амадея Моцарта. П.В. Луцкер и И.П. Сусидко обратили внимание на то, что в суждениях композитора она приобретает иерархическую «четырёхчленную структуру»: на ее вершине располагался сам Моцарт, прекрасно знавший цену своему выдающемуся таланту и мастерству, затем знатоки, любители и «вся остальная публика» [2, 416]. С точки зрения Моцарта, знатоками и незнатоками могли быть как профессионалы, так и любители [2, 415]: в этом вопросе он ориентировался, прежде всего, на собственные представления о музыкальности и вкусе. Достаточно вспомнить о том, сколь резкими и не всегда справедливыми могли быть его высказывания в адрес настоящих мастеров музыкального искусства (педагога и композитора Йозефа Фоглера, примадонны Катерины Габриелли, клавириста-виртуоза и композитора Муцио Клементи)¹ и как он

¹ Стоит отметить, что негативное отношение Моцарта к некоторым музыкантам имело разные причины. Так, критикуя блистательную Габриелли, звезду итальянской, а затем и российской сцены, Моцарт руководствовался своими представлениями об идеальном пении. «Мастерица лишь на пассажи и рулады» [15, 3], не владеющая техникой филирования (*messa di voce*), не могла произвести на него положительного впечатления [3, 41]. Низкая оценка профессиональных качеств Фоглера, как считает Саймон Киф, могла быть связана и с субъективным восприятием Моцартом личности этого музыканта [13, 7].

порой восхищался вкусом многих любителей, дорожил их мнением (семьи Лодрон, Готфрида ван Свитена и др.).

Музыкальные круги моцартовского времени невозможно представить состоящими только из мастеров и знатоков: всегда рядом были дилетанты и ценители. В частности, таким неровным, состоявшим как из профессионалов, так и из любителей, был состав певцов, задействованный на премьерных показах «Волшебной флейты». Сама природа зингшпиля — игрового музыкально-драматического жанра — не только не противоречила такому положению вещей, но и подразумевала его. Дэмон Гарофало в диссертации, посвященной «Волшебной флейте», акцентирует внимание на этом: «Одной из проблем немецкого зингшпиля было то, что из-за разговорных диалогов большинство исполнителей были актерами, а не профессиональными певцами, и, как результат, их пение было неудовлетворительным» [9, 34]. Однако зная, насколько трепетно Моцарт относился к опере и пению, как тщательно он выписывал партии, исходя из потенциала вокалиста («люблю, чтобы ария пришлась певцу точно впору, словно хорошо скроенное платье» [16, I; 3, 106–117]), было бы интересно выяснить, с какими исполнительскими ресурсами ему пришлось работать².

Начнем с директора труппы, исполнившего роль Папагено. Актер, режиссер, драматург, либреттист, импресарио, певец, танцор и композитор *Эммануэль Шиканедер* (1751–1812) был человеком, о которых говорят: талантлив во всем. В 1789 году он стал руководителем нового театра Фрайхаус в венском пригороде Виден, с которым связан самый интенсивный этап его карьеры, прошедший под знаком конкуренции с Леопольдштадт-театром. Вынужденный ставить перед своей труппой высокую планку, Шиканедер в качестве режиссера и, в большинстве случаев, либреттиста, создал ряд качественных и успешных спектаклей, среди которых сказочно-комические зингшпили «Оберон, король эльфов» (1789, музыка Пауля Враницкого), «Философский камень, или Волшебный остров» (1790, музыка Иоганна Хеннеберга, Бенедикта Шака, Франца Ксавера Герля, Шиканедера и Моцарта), «Волшебная флейта» (1791, музыка Моцарта), «Зеркало Аркадии» (1794, музыка Франца Ксавера Зюсмайра), «Вавилонские пирамиды» (1797, музыка Иоганна Медерича и Петера фон Винтера), «Лабиринт, или Борьба элементов» (сиквел «Волшебной флейты», 1798, музыка Винтера).

Певческая карьера не была главной в жизни Шиканедера. С этой точки зрения он был, скорее, любителем. Все созданные для него вокальные роли — как правило, простаков и выходцев из народа — лишены технических сложностей и основаны на песенности. Однако вкупе с блестящим актерским ма-

² В статье намеренно не рассматривается фигура актера и импресарио И.И. Нузойля (1747?–1821), исполнившего роль Моностатоса, по причине отсутствия достоверных сведений о его вокальном репертуаре.

стерством они превращались в колоритные образы, без которых зингшпили Фрайхауса потеряли бы очень многое.

Например, партия Шеразмина, оруженосца главного героя Гюона в «Обероне» Враницкого, которую, по мнению Дэвида Буха, Шиканедер мог исполнять [7, 293], проникнута нарочито грубоватыми интонациями. В первом дуэте с Гюоном *Nein, nein, nein, nein*, благодаря коротким мотивам, обыгрывающим на разные лады бесхитростную трезвучную попежку, кажется, что перед нами недалекий Уберто из «Служанки-госпожи» Джованни Баттисты Перголези. В комическом дуэте из «Философского камня» *Nun, liebes Weibchen*³ партия Лубанаро более лирична, в ее основе — мотивы опевания, поступенное движение и ходы по звукам аккордов.

В партии Папагено, помимо простых песенных интонаций и буффонной скороговорки, есть совершенно незабываемый момент. В сцене *Papagena! Papagena!* птицелов, не найдя свою возлюбленную, с горя решает повеситься на дереве, правда, как можно дольше откладывает осуществление этого замысла, картинно прощается с этим «фальшивым миром», ищет поддержки у зрителей, медленно считает до трех. Ситуация на грани драмы и фарса влечет за собой изменения в стилистике партии: появляются речитативные фразы, постепенно сменяющиеся жалобными ходами по звукам уменьшенных аккордов и нисходящими секундами-вздохами. Но, как мы знаем, все закончится хорошо, и партия Папагено вернется в свое привычное, лирико-комическое, русло.

Бенедикт Шак (1758–1826) принадлежал, несомненно, к мастерам музыкального искусства. Саймон Киф, автор новой монографии о венских годах Моцарта, охарактеризовал Шака как «интересного и талантливого музыканта» и певца с «превосходным качеством голоса и техникой» [10, 573–574]. Он владел игрой на флейте, сочинял оперы и духовную музыку. Помимо «Философского камня», ему принадлежат также зингшпиль «Глупый садовник с гор, или Два Антона», написанный совместно с Герлем на либретто Шиканедера (1789) и целый ряд его продолжений. Шак-певец был наделен высоким, подвижным тенором упоительного тембра, а о его искусном драматическом мастерстве говорят такие разноплановые партии, как Гюон в «Обероне» Враницкого, Дон Оттавио и граф Альмавива в немецкоязычных адаптациях «Дон Жуана» и «Свадьбы Фигаро» Моцарта (1792).

Особый интерес представляют роли, написанные специально для певца — Гюон и Тамино. Их амплуа схожи: оба благородных героя отправляется на поиски прекрасной возлюбленной, им и их невестам предстоят серьезные испытания. В «Обероне» это испытание верности, а в «Волшебной флейте» лю-

³ Дуэт долгое время приписывался Моцарту и даже был занесен в Каталог Кёхеля (KV 625/592a). Альфред Эйнштейн считает, что его авторство принадлежит Шаку, а Моцарт его только оркестровал [12, 756]. В последнее издание полного собрания сочинения Моцарта дуэт не включен.

блящие должны доказать, что они достойны друг друга и вступления в Храм Света. Неудивительно, что обе партии оказались схожими и по вокальному стилю — кантилене с изысканной нюансировкой. В обеих партиях используются коронные для Шака высокие звуки. Особенно эффектна в этом смысле партия Гюона: на протяжении арии *Des Lebens freuden* Шак трижды брал верхний b^1 , восемь раз — a^1 и тринадцать — g^1 .

Певец и композитор Франц *Ксавер Герль* (1764–1827), вероятно, был учеником Леопольда Моцарта [6]. В театре Фрайхаус он постоянно фигурировал как один из авторов зингшпилей и ведущий бас. Моцарт очень высоко ценил талант Герля, создав для него не только партию просветленного мудреца Зарастро с крайне низкими нотами (f – gis_1) и изящными фиоритурами, но и концертную арию KV 612 *Per questa bella mano* с облигатным контрабасом, рассчитанную на необычайно подвижный голос с огромным диапазоном (fis_1 – d^1). О мастерстве Герля свидетельствует и тот факт, что он превосходно справился со сложнейшей комической партией Осмина в возобновленной постановке «Похищения из Сералея» (1794), включающей, помимо традиционной для баса буффа скороговорки, изощренные технические элементы, например, серию уморительных скачков на ноны и выдержанный на протяжении девяти (!) тактов звук в арии *Oh! wie will ich triumphieren!*

Невероятно притягательные женские образы в «Волшебной флейте» были созданы певицами разной степени профессионализма.

Так, *Анна Готлиб* (1774–1856) по своему основному роду занятий была актрисой. С пяти лет она выступала в драматических постановках в Бургтеатре. В музыкальных спектаклях ей особенно удавались нежно-лирические и комические образы; критика высоко ценила ее пародийный талант [14]. О качествах ее голоса можно судить по сольным номерам в трех созданных для нее партиях: Аманды в «Обероне» Враницкого, Барбарини в «Свадьбе Фигаро» и Памины в «Волшебной флейте» Моцарта.

Ария Барбарини *L'ho perduta, te meschina* не представляет трудностей в вокальном отношении: ее мелодия заключена в узкий октавный диапазон (f^1 – f^2) и основана на повторении простейших интонаций — нисходящих секунд, терций и кварт. Но благодаря многозначительным паузам и изящным имитациям, образующимся в те моменты, когда Барбарина эхом отзывается на слезные мотивы в оркестре, каждая фраза арии концентрирует в себе такую щемящую тоску, что кажется, будто сердце бедной героини вот-вот разорвется. Ничтожный повод, спровоцировавший появление *lamento* — потеря булавки — сообщает ситуации комизм, но с оттенком искреннего сопереживания. Для одиннадцатилетней девочки этот сольный номер представлял отнюдь нетривиальную артистическую задачу.

Партия Аманды в «Обероне» Враницкого труднее. Несмотря на преобладание песенности, в ней то и дело появляются небольшие украшения — ап-

поджигатуры, короткие пассажи и ломаные арпеджио. Многие из них сосредоточены в нежной мечтательной C-dur'ной каватине *Dem ich hohn gesprochen habe*, посвященной Амуру, с чувствительным центральным разделом.

Изысканная кантилена арии Памины *Ach, ich fühl's* с фразами широкого дыхания и филигранной нюансировкой, с многоэлементными колоратурными распевами была под силу уже опытной певице. Однако главная сложность этого номера образная. Начинаясь как привычное для амплуа Готтлиб *lamento*, он заканчивается трагически: после вздохов и воззваний к Тамино Памина убеждается в том, что его любовь к ней прошла, и принимает решение уйти из жизни. Доверив Анне показ не просто определенного аффекта, а процесса трансформации состояния героини, Моцарт рассчитывал на очень искусную драматическую игру, которая, по всей видимости, певице удалась. Кстати, на премьере «Флейты» ей было всего 17 лет. Можно полностью согласиться с мнением Кифа о том, что для своего возраста Анна была хорошей певицей [10, 573].

Барбара Райзингер (Герль, 1770–1806) не оставила бы следа в музыкальной истории, не стань она женой Ф.К. Герля и первой Папагеной в опере Моцарта. До вступления в труппу Шиканедера в 1789 году она играла детей и танцовщиц. Более заметные, но все же второстепенные роли ждали ее во Фрайхаус-театре. Ее вокальный потенциал был невелик, созданные для нее партии либо подчеркнуто песенного склада, с бесхитростными мелодиями и совсем без украшений (Титания в «Обероне»), либо комедийного характера (Лубанара в «Философском камне», Папагена). Так, в упомянутом дуэте с Лубанаро Барбаре нужно было кокетливо... мяукать на однотипных повторяющихся трихордовых и квартовых интонациях, в дуэте с Папагено — весело щебетать, чередуя изящную скороговорку с лирическими интонациями-опеваниями и гаммообразными ходами.

Самым удивительным феноменом первого состава «Волшебной флейты» стала *Йозефа Вебер* (Хоффер, Майер, 1758–1819), занимавшая некую промежуточную позицию между профессионалами и дилетантами. Йозефа была старшей дочерью Ф. Вебера и сестрой жены Моцарта Констанцы. Ученица аббата Фоглера [8, 478], до вступления в труппу Шиканедера она практически никак не проявила себя. Пол Корнельсон предполагает, что она какое-то время могла петь в Леопольдштадт-театре [Ibid.]. В 1789 году, вскоре после вступления в брак с другом Моцарта — придворным венским музыкантом Францом Хофером (1755–96), она была приглашена в театр Фрайхаус. В этом же году Моцарт начал писать для нее бравурную арию *Schon lach der holde Frühling* KV 580 — вставной номер в оперу Джованни Паизиелло «Севильский цирюльник», сохранившийся во фрагменте. До 1805 года Йозефа пела во всех знаковых спектаклях театра Ауф дер Виден.

Отзывы о ее вокальном мастерстве противоречивы. Тембр голоса Йозефы называли грубым, а ее саму обвиняли в отсутствии артистизма [5]. Герман

Аберт писал об «умеренном музыкальном даровании» свояченицы Моцарта [4, 682] и ссылался на впечатления выдающегося актера, импресарио, композитора и хореографа Фридриха Людвига Шрёдера о партии Оберона в ее исполнении: «Очень неприятная певица, ей не хватило верхов для этой роли, и она их пропищала» [цит. по: 4, 784].

Тем не менее большинство партий, написанных специально для нее, поражают необычайной виртуозностью — в них Хофер демонстрировала головокружительно высокие ноты и поистине акробатическую технику. Так, в «Зеркале Аркадии» Зюсмайра Йозефа представляла в образе богини Юноны, помогающей Филании отыскать своего мужа Балламо. В единственной арии *Juno wird stets um dich schweben* (B-dur) колоратура, состоящая из эффектной серии фигур опевания шестнадцатыми и выдержанного звука с трелью, появляется уже в главной партии. Однако пик виртуозности приходится на побочную и кодовый раздел — в них заключены блестящие распевы с россыпью гаммообразных элементов и арпеджио.

Еще более сложна партия Царицы Ночи в «Лабиринте» Винтера. C-moll'ная ария *Ha! Bald nahezich die Stunde*, в которой героиня поет о приближающемся часе отмщения Зарастро, изобилует широкими скачками и колоратурами. В коде даже появляется арпеджированный ход с верхним f^3 , явно перекликаясь с одним из труднейших мест в моцартовской *Der hölle Rache*.

Наконец, созданная Моцартом партия Царицы в «Волшебной флейте» — одна из самых высоких и виртуозных в истории оперы, инструментальная по своей природе и невероятно сложная с драматической точки зрения. Героиня предстает то глубоко страдающей матерью, у которой отняли любимое дитя (в Larghetto арии *Zum Leiden bin ich auserkoren*), то благородной властительницей, вдохновляющей Тамино на спасение дочери (заключительный раздел первой арии Allegro moderato), то задыхающейся от ненависти мстительницей (ария *Der Hölle Rache*). Думается, что если у Йозефы и были проблемы с верхним регистром и сценическим мастерством, то в этой партии она, вероятно, преодолела их — в противном случае Моцарт, стремившийся к созданию арии, идеально подходящей певцу, необычайно чуткий к любой фальши на сцене, изменил бы роль.

К сожалению, мы не располагаем сведениями о том, насколько тот или иной солист понравился публике и критике. Известно, что в день премьеры успех оперы был умеренным, однако затем он нарастал от спектакля к спектаклю. 7 октября 1791 года в письме Констанце, находящейся на лечении в Бадене, Моцарт писал: «...Самое приятное — это Тихий успех! Действительно можно видеть, насколько поднялась и все больше поднимается Опера» [17, 1]. Безусловно, свой вклад в этот успех внесли и певцы. Мастера и любители, все они выступили на пределе собственных вокальных и драматических возможностей. Для каждого из них роль в «Волшебной флейте» стала ярчайшей

в творческой карьере, роль, в которой нужно было продемонстрировать всю свою музыкальность и артистизм. А для Моцарта эти качества были важнейшими составляющими профессионализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Московская государственная консерватория, 1996.
2. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. 2-е изд., испр. М.: Классика-XXI, 2015.
3. Нагина Д.А. Концертные арии В.А. Моцарта и вокальное искусство его времени. М.: РАМ им. Гнесиных, 2015.
4. Abert H. Mozart. Neue bearbeitete und erwartete Außgabe von Otto Jahns Mozart. In 2 Teilen. Leipzig: Breitkopf & Gärtel, 1921. T. 2 (1783–1791). Bd. II.
5. Bauman T. Josepha Weber [Hofer; Mayer] [Electronic source] // Grove Music Online. Oxford, 2019. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.013.6002276172> (accessed: 21.08.2019).
6. Branscombe P. Gerl Family [[Electronic source] // Grove Music Online. Oxford, 2019. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10925> (accessed: 21.08.2019).
7. Buch D.J. Magic Flutes and Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2008.
8. Corneilson P. Josepha Hofer, First Queen of the Night // Mozart Studien. Bd. 25 / hrsg. v. M.H. Schmid, T. Volek, M. Jonášová. Wien: Hollitzer, 2018. P. 477–500.
9. Garafallo D. Mozart's *Die Zauberflöte*: A Kingdom Of Notes And Number. A Thesis Submitted to the Faculty of The Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts. Florida Atlantic University, 2016.
10. Keefe S.P. Mozart in Vienna. The Final Decade. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2018.
11. Koch H.C. Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802.
12. Köchel L. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen. Nachdruck der dritten, von A. Einstein bearbeiteten Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1989.
13. Mozart in Context / ed. by S.R. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
14. Raeburn C. Gottlieb, (Maria) Anna [Nanette] [Electronic source] // Grove Music Online. Oxford, 2019. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11527> (accessed: 21.08.2019).
15. Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart in Salzburg, Mannheim, 19. Februar 1778, mit Nachschrift von Maria Anna Mozart (BD 426) [Electronic source] // Mozart Letters and Documents – Online Edition / ed. by International Mozarteum Foundation, Salzburg. Digital Interactive Mozart-Edition (DIME). URL: <https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/online-edition/> (accessed: 22.08.2019).
16. Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart in Salzburg, Mannheim, 28. Februar 1778, mit Nachschrift von Maria Anna Mozart (BD 431) [Electronic source] // Mozart Letters and Documents – Online Edition / ed. by International Mozarteum Foundation, Salzburg. Digital Interactive Mozart-Edition (DIME). URL: <https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/online-edition/> (accessed: 22.08.2019).

17. Wolfgang Amadé Mozart an Constanze Mozart in Baden bei Wien, Wien, 7. und 8. Oktober 1791 (BD 1193) [Electronic resource] // Mozart Letters and Documents – Online Edition / Ed. by International Mozarteum Foundation, Salzburg. Digital Interactive Mozart-Edition (DIME). URL: <https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/online-edition/> (accessed: 22.08.2019).

REFERENCES

1. Kirillina L.V. *Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka: Samosoznanie epohi i muzykal'naya praktika* [Classical Style in Music of the 18th – Early 19th Centuries: Self-consciousness of the Era and Musical Practice]. Moscow: Moscow State Conservatory, 1996.
2. Lutsker P.V., Susidko I.P. *Mozart i ego vremya* [Mozart and His Time]. 2-e izd., ispr. [2d edition, revised]. Moscow: Klassika-XXI, 2015.
3. Nagina D.A. *Koncertnye arii V.A. Mocarta i vokal'noe iskusstvo ego vremeni* [Mozarts Concert Arias and Vocal Art of His Time]. Moscow: Gnnessins Russian Academy of Music, 2015.
4. Abert H. *Mozart. Newly Edited and Expanded Edition of Otto Jan's Mozart Book*. In 2 parts. P. 2 (1783–1791), vol. II. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921.
5. Bauman T. Josepha Weber [Hofer; Mayer]. In: *Grove Music Online*. Oxford, 2019. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.013.6002276172> (accessed 21.08.2019).
6. Branscombe P. Gerl Family. In: *Grove Music Online*. Oxford, 2019. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10925> (accessed: 21.08.2019).
7. Buch D.J. *Magic Flutes and Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2008.
8. Corneilson P. Josepha Hofer, First Queen of the Night. In: *Mozart studien*. Bd. 25, hrsg. v. M.H. Schmid, T. Volek, M. Jonášová. Wien: Hollitzer, 2018, pp. 477–500.
9. Garafallo D. *Mozart's Die Zauberflöte: A Kingdom Of Notes And Number*. A Thesis Submitted to the Faculty of The Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters. In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts. Florida Atlantic University, 2016.
10. Keefe S.P. *Mozart in Vienna. The Final Decade*. Cambridge, United Kingdom; New York, NY: Cambridge University Press, 2018.
11. Koch H.C. *Musical encyclopedia, which deals with theoretical and practical musical art, works in an encyclopaedic way, explains all old and new art words, and describes the old and new instrument*. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802.
12. Köchel L. *Chronological-Thematic Register of all Wolfgang Amadeus Mozart's Pieces of Music, Along With Details of the Lost, Begun, Transmitted, Dubious and Deferred Compositions*. Reprint of the 3d edition, ed. by A. Einstein. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1989.
13. *Mozart in context*, ed. by S.R. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
14. Raeburn C. *Gottlieb, (Maria) Anna [Nanette]*. In: *Grove Music Online*. Oxford, 2019. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11527> (accessed 21.08.2019).
15. Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart in Salzburg, Mannheim, 19. Februar 1778, mit Nachschrift von Maria Anna Mozart (BD 426). In: *Mozart Letters and Documents – Online Edition*, ed. by International Mozarteum Foundation, Salzburg. Digital Interactive Mozart-Edition (DIME). Available at: <https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/online-edition/> (accessed: 22.08.2019).
16. Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart in Salzburg, Mannheim, 28. Februar 1778, mit Nachschrift von Maria Anna Mozart (BD 431). In: *Mozart Letters and Documents –*

Online Edition, ed. by International Mozarteum Foundation, Salzburg. Digital Interactive Mozart-Edition (DIME). Available at: <https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/online-edition/> (accessed 22.08.2019).

17. Wolfgang Amadé Mozart an Constanze Mozart in Baden bei Wien, Wien, 7. und 8. Oktober 1791 (BD 1193). In: *Mozart Letters and Documents – Online Edition*, ed. by International Mozarteum Foundation, Salzburg. Digital Interactive Mozart-Edition (DIME). Available at: <https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/online-edition/> (accessed 22.08.2019).

Нагина Дана Александровна

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Dana A. Nagina

PhD, Assistant Professor, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

dnagina@mail.ru

**ДРАМА ДУХОВНАЯ И СВЕТСКАЯ. АВСТРИЙСКАЯ ОРАТОРИЯ
И ОПЕРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА:
ВЗАИМОВЛИЯНИЯ И ПАРАЛЛЕЛИ**

**SACRED AND SECULAR DRAMA: PARALLELS AND MUTUAL
INFLUENCES IN AUSTRIAN ORATORIO AND OPERA IN THE SECOND
HALF OF THE EIGHTEENTH CENTURY**

Аннотация. В статье рассматривается соотношение важнейших вокально-инструментальных жанров в австрийском музыкальном искусстве второй половины XVIII века. Период был отмечен кризисными явлениями в сфере духовной музыки, и одним из путей преодоления этого кризиса стало проникновение в кантатно-ораториальную сферу многообразного опыта современной оперы, что проявилось в выборе сюжетов и соотношении компонентов либретто, в музыкальной драматургии, стилистике, инструментовке и, наконец, в исполнительской практике. Очевидно и обратное влияние ораториальных жанров на оперный театр. В более широком контексте австрийская ораториальная традиция XVII–XVIII веков предстает как самобытный феномен, оказавший заметное воздействие на эстетику и стиль венской классической школы. На примере сочинений Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, а также менее известных австрийских мастеров классического и предклассического периода: Г.К. Вагензейля, К.Д. Диттерсдорфа, Й. Барты и других — прослеживается сходство и различие в эволюции оперы и оратории. В статье также затрагивается проблема соотношения светского и духовного в культуре и музыкальном искусстве эпохи Просвещения.

Ключевые слова: Австрия, барокко, венская классическая школа, духовная музыка, оратория, опера, зингшпиль, эпоха Просвещения.

Abstract. The article explores the interrelationships between the oratorio and the opera, the two leading vocal genres of Austrian music in the second half of the 18th century. Austrian sacred music was undergoing a crisis during the era, and introduction of multiple elements from opera became a way to overcome that crisis. The impact of opera on the oratorio can be traced on several levels: on the level of the favorite plots, the structural organization of the libretti, musical style and dramaturgy, instrumentation, as well as performance practice. However, the influence of oratorio on opera remained just as strong and varied in the broader context of a prominent tradition of sacred music in Vienna in the late 17th and early 18th centuries. Exploration of these interconnections offers a productive means of tracing the similarities and the differences in the evolution of the opera and the oratorio in the

works of Haydn, Mozart and Beethoven, as well as the works of such earlier Viennese masters as Georg Christoph Wagenseil, Karl Ditters von Dittersdorf, Josef Bárta and others. In a broader sense, this approach sheds new light on the interdependence of the sacred and the secular in the music of the Enlightenment Era.

Keywords: Austria, Baroque, First Viennese School, sacred music, oratorio, opera, singspiel, Age of Enlightenment

В австрийской музыкальной культуре эпохи барокко опера и оратория были наиболее значительными репрезентантами доминировавшей тогда итальянской традиции. Эстетические кредо двух жанров созвучны друг другу: «развлекать поучая» и «поучать развлекая». Также очевидна тесная взаимосвязь их стилистики и социально-культурных функций. «Духовные драмы» замещали оперу в те периоды, когда светские развлечения были запрещены, прежде всего, во время Великого Поста и Адвента. Последний расцвет барочной *dramma sacra* миновал в конце 1730-х годов, после чего наступил период застоя. А в начале 1770-х начался новый этап развития жанра. Как известно, важная примета эпохи Просвещения — усиление светских тенденций. В католической Австрии одним из следствий этого процесса стали церковные реформы, начатые Марией Терезией и доведенные до логического завершения Иосифом II.

В этот период изменяется среда функционирования паралитургических жанров. Итальянская опера seria, в орбите которой более века развивалась оратория, постепенно сдает свои позиции. Серьезными конкурентами ей становятся музыкальные драмы Глюка, опера *buffa* и австро-немецкий Singspiel. Популярна также французская школа — это прежде всего *opéra-comique* и, с 1790-х годов, «опера спасения». Влияние французской «музыкальной трагедии» на «Идоменея» и «Дон-Жуана» Моцарта подробно прослеживает О. Блехл [4, 121], а о популярности жанра мелодрамы пишет в своей монографии Б. Бабич [2, 59–78].

Духовные жанры все больше тяготеют к светскому искусству. И хотя приуроченность к определенным датам христианского календаря сохраняется, теперь «священные драмы» из церквей, монастырских школ, императорской и княжеских капелл перемещаются на светские площадки; их включают в концертные программы наряду с инструментальными произведениями. Большая часть ораториальных премьер 1770–90-х годов прошла в Бургтеатре и театре у Каринийских ворот; позже были также задействованы Зал редутов и театр *An der Wien*.

На музыкальную практику Вены последней трети XVIII века сильно повлияли многочисленные музыкальные академии, общества и кружки, состоявшие из любителей и профессионалов¹.

¹ Их роль в музыкальной практике той эпохи рассматривается, в частности, в книге Д. Джонса [9, 72–96].

В 1771 году в Вене учреждается благотворительное «Общество музыкантов» (*Tonkünstlersocietät*). Центральное место в его концертных программах занимали кантатно-ораториальные сочинения, значительная часть которых создавалась по заказу самого «Общества». Среди них оратории Л.Ф. Гассмана, Д. Диттерсдорфа, Й.Г. Альбрехтсбергера, Й. Гайдна.

Благодаря деятельности подобных институций, «духовная драма» превращается в демократичный подconcertный жанр. Подобно громким оперным премьерам, ораториальные представления вызывали заметный общественный резонанс и даже обрастали светскими интригами. В «Автобиографии» Диттерсдорфа читаем: «Для того чтобы услышать ораторию “Эсфирь”, князь Д., которому, в силу политических обстоятельств, было запрещено открыто появляться при дворе, переоделся в одежду священника и поехал в Вену на концерт» [5, 185]. Не менее важно то, что теперь организаторы ораториальных собраний рассчитывают и на коммерческий успех.

Для исполнения ораторий привлекались лучшие венские музыканты, а составы отличались впечатляющими масштабами. Так, в премьере «Иова» (*Giob*, 1786) Диттерсдорфа, на которой присутствовал император и его семейство, были задействованы оркестр из 230 и хор из 80 человек; пышный антураж Зала редутов дополняли сотни свечей и декорации оперы «Протесилей» [5, 235–237].

С конца 1770-х годов в Вене распространяется практика сценического исполнения ораторий, что подтверждают, в том числе, ремарки в партитурах. Х.Федерхофер приводит подробные указания либреттиста П. Вайдмана, касающиеся оратории Й. Барты «Молниеносный легион» (*Die donnernde Legion*, 1781): «Розамунда, Хильдегарда, сопровождающие их девушки и римляне освещились у источников; нагруженные сосудами, они торопятся в шатры. Другие присматриваются к тому, что происходит вдали. Толпы людей хватаются за оружие и спешат навстречу врагу» [7, 142]².

На протяжении 120–130 лет главным языком ораториальных либретто был итальянский. И хотя оратории на немецком в Австрии все же создавались, до 1760-х годов они не были связаны с ведущим жанровым направлением и предназначались, в основном, для провинции³. Однако в 1770–80-е немецкоязычные оратории становятся привычным явлением и в столице. Таковы «Израильтяне в пустыне» (*Israeliten in der Wüste*) М. Ульбриха (1779), «Пилигримы на Голгофе» (*Die Pilgrime auf Golgatha*) Й.Г. Альбрехтсбергера (1781), «Пастухи у яслей в Вифлееме» (*Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem*) Й.Л. Эйблера (1794), вокальная редакция «Семи последних Слов Спасителя на

² Вероятно, оратория была исполнена в Бургатеатре, где шли оперы Барты.

³ Укажем на сеполькро И.Э. Эберлина 1750 – 60-х годов. Среди ранних образцов — оратории императора Лепольда I (“Die Erlösung des menschlichen Geschlechts”, 1679 и “Sig des Leydens Christi über die Sinnlichkeit”, 1682). На немецкие либретто писались также иезуитские комедии и школьные драмы.

Кресте» (*Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*) Й. Гайдна (1796) и другие. Эту же тенденцию отражает практика исполнения итальянских и французских опер и ораторий в переводе⁴. В итоге музыкальная продукция на немецком языке начинает количественно превосходить итальянскую. Последним заметным успехом итальянской оратории в Вене стал «Моисей в Египте» (*Moisè in Egitto*) Л. Кожелуха (1787) [6, 197]⁵.

В этот период Австрия переживает патриотический подъем, в связи с чем в оперно-ораториальных жанрах важное значение приобретают аспекты морали и национальной идентичности, которые подробно рассмотрены в исследовании М. Недбала [10, 87]. В 1778 году Иосиф II, «вождь Германской нации» и директор придворной оперы, официально учреждает Национальный театр зингшпиля, и этот шаг существенно усиливает позиции «народного» жанра. На идею работает и оратория: так, исполнение гайдновских «Сотворения мира» и «Времен года» воспринималось как творческий акт «во имя Отечества и патриотического чувства», а самого композитора превозносили как «образцовую фигуру немецкого национального искусства». Многочисленные исторические свидетельства, подтверждающие эту тенденцию, приведены в работе К. Альбрехта [1, 31].

Классический стандарт итальянских ораториальных либретто (Дзено и Метастазιο) оставался образцом для подражания и во второй половине XVIII века, однако уже в 1760–70-е гг. австрийские композиторы все чаще предпочитают новые тексты. Так, в 1772 году Диттерсдорф в качестве либреттиста выбирает некоего падре И.С. Пинто из силезского городка Иоханнисберг [5, 183]. Весьма востребованы и литераторы, активно работавшие в области комической оперы. Так, в 1786 году *Tonkünstlergesellschaft* заказало переделку нескольких старых ораториальных либретто Л. да Понте⁶.

Либреттист «Молниеносного легиона» П. Вайдман написал тексты для нескольких популярных зингшпилей, в том числе «Рудокопов» И. Умлауфа; в комедийном жанре отметился и Ф. К. Хубер, автор либретто бетховенской оратории «Христос на Масличной горе» (1803).

В 1760–80-е гг. итальянская оратория окончательно уходит от аллегоричности и созерцательности, свойственных ей ранее. Явное предпочтение отдается ветхозаветной и апокрифической тематике; персонажи — реальные герои, а сюжет — последовательность событий с завязкой, кульминацией и развязкой. На «опероподобные» сюжеты написаны «Эсфирь» и «Иов» Диттерсдорфа, важное место в которых занимают драматичные коллизии и психологические поединки, эффектные массовые сцены. Изменения отражает

⁴ Например, в переводном варианте шел «Дон Жуан» Моцарта.

⁵ У композитора есть оперы на библейские сюжеты: «Дебора и Сисара» (*Debora e Sisara*), «Юдифь» и «Олоферн» (*Judith und Holofernes*). Обе партитуры утрачены.

⁶ Деятельность да Понте в этот период подробно освещена в исследовании Х. Зайферта [12, 881–890].

и терминология. Если раньше действующие лица обычно обозначались как *interlocutori* (буквально «собеседники»), *persone che parlano* («разговаривающие персонажи») или просто словом *cantano* («поют»), то во второй половине XVIII века широко употребляется термин *attori* («актеры»).

В немецкоязычных ораториальных сочинениях этого периода, помимо ветхозаветной, встречается тематика Нового Завета, а также исторические сюжеты. В оратории «Христос на Масличной горе» Бетховена новозаветный страстионный сюжет, который в предшествующий период предпочитали трактовать в лирико-созерцательном ключе, получает драматическую окраску, а Христос, к тому же, является главным поющим персонажем (на последнее обстоятельство обратила внимание К. Бланкен [3, 44]). Однако в Вене это никого не удивляло — тем более, что премьера оратории состоялась в театре Э. Шиканедера *An der Wien*, где шли, в основном, зингшпили.

Эволюция австрийской оратории 2-й половины XVIII века была направлена на преодоление номерной структуры и обретение композиционно-драматургической свободы. Это выразилось в широком использовании смешанных речитативов (*secco—accompagnato—arioso*), а также в развитии форм, сочетающих разные композиционные типы: инструментальный эпизод и речитатив, речитатив и арию, ансамбль и хор. Композиторы стремятся объединять номера в сцены с помощью приема *attacca*, связующих разделов, тонально-гармонического и интонационного единства. В этом плане на ораториальный жанр повлияли реформаторские оперы Глюка. Вполне вероятно, что сцена у врат Аида из «Орфея и Эвридики» послужила прообразом хора фурий из «Эсфири» Диттерсдорфа *Per noi quel core s'aggita* (I). Здесь сходны не только драматические положения, но и музыкально-выразительные средства: стремительные пассажи, тираты и тремоло, хоровые унисоны, перепады *ff* и *pp*, *crescendo* и *diminuendo* и, наконец, «инфернальный» *c-moll*.

Черты театральной драматургии обнаруживаются в гайдновских «Временах года». Во II части оратории цепочку сольных номеров лирико-созерцательного и жанрового типа замыкает хор «Гроза», воплощающий идею действия: люди в смятении пытаются скрыться от непогоды. К числу подобных сцен относятся также эпизоды охоты (III, №№ 26–29), праздник сбора урожая (III, №№ 30–31), зимние посиделки крестьян (IV, песни Ханны с хором № 38, № 40). Приемы сквозного развития двумя годами позже использует в своей оратории Бетховен.

Из музыкальных драм глюковско-моцартовского образца в оратории проникают сложные контрастно-составные формы. Близость к оперной стилистике отмечали уже критики того времени. В восторженном отзыве о премьере «Времен года» специально отмечается: «Вокальное письмо имеет оперный характер»⁷. В музыкальной характеристике персонажей на первом плане уже

⁷ Речь об арии Ханны *Welche Labung für die Sinne*. Цит. по: [1, 75].

не система аффектов, а комплексы выразительных средств, подчеркивающие индивидуальность героев. В гайдновском «Возвращении Товия» (*Il ritorno di Tobia*, 1775/1784) особыми приемами выделена фигура Анны: это патетика и эмоциональность, порывистый «музыкальный жест», тематические и динамические контрасты, преобладание минорных тональностей и быстрых темпов. Неслучайно энергичная героиня-мать заставляет вспомнить мощартовских Донну Анну и Донну Эльвиру.

Парадоксально, но на высокий жанр оратории повлияла эстетика и стилистика австрийского зингшпиля. В то время существовал даже термин «духовный зингшпиль», которым обозначены, в частности, «Израильяне в пустыне» Ульбриха и «Молниеносный легион» Барты. Влиянием зингшпиля объясняется проникновение в ораторию не только светских сюжетов, жанрово-бытовых и комических мотивов, но и демократичного музыкального языка, причем даже тогда, когда содержание к этому совсем не располагает. Так, сюжет из раннехристианской истории в оратории «Молниеносный легион» изложен в весьма безыскусной манере, текст порой напоминает некоторые пассажи из «Волшебной флейты». Столь же проста и даже наивна в большинстве номеров музыка: тематизм основан на песенно-танцевальных интонациях, гармония элементарна, преобладает гомофонный склад, колоратуры и попытки имитации весьма редки. Финал оратории Барты, где соло протагонистов — Хильдегарды, Отто и Розамунды — чередуются с незатейливым хоровым рефреном, напоминает зингшпильные ансамбли, восходящие к форме водевиля. Поэтому вполне оправдано проводимое Федерхофером сравнение с финалом оперы Моцарта «Похищение из Сераля», которая увидела свет всего год спустя после оратории Барты [7, 148]. По сути, такой «духовный зингшпиль» отличается от светского только отсутствием разговорных диалогов, значительной ролью хоровых номеров и наличием финальной фуги.

Совершенно иначе приемы зингшпиля преломляются в поздних ораториях Гайдна и, прежде всего, во «Временах года», где жанрово-бытовая и комическая линии являются органичными составляющими либретто Г. ван Свитена. Однако юмор раскрывается не только в комизме ситуаций и «простонародности» слога, но и в самом музыкальном языке, приемах работы с материалом и даже трактовке формы. Яркий пример — знаменитая «Пьяная фуга», заключительный раздел хора *Juchhe! Der Wein ist da*, изображающего празднество по случаю сбора урожая. Следуя барочной модели хорового финала оратории, композитор претворяет ее в пародийном ключе: «ученая» полифоническая форма олицетворяет апофеоз народного веселья.

Интересные параллели духовного и светского жанров возникают в диспозиции действующих лиц, которая применительно к зингшпилю подробно описана в диссертации А. Шлезингер [11, 53–55]. Так, у Моцарта в центре событий находятся две пары персонажей: Констанца–Бельмонт и Блондхен–

Педрилло в «Похищении из Серaley» и Памина–Тамино и Папагена–Папагено в «Волшебной флейте». По такому же принципу соотносятся протагонисты в сверхцикле ораторий Гайдна: прародители Адам и Ева в «Сотворении мира» и молодые крестьяне Лукас и Ханна во «Временах года». Подобная расстановка сил вполне соответствует законам зингшпиля, где обычно действуют две пары «он и она» — «высокая» и «низкая».

Ролям опекуна или отца и в зингшпиле, и в опере буффа традиционно соответствует басовое амплуа (доктор Бартоло в «Свадьбе Фигаро», управляющий паши Осмин в «Похищении из Серaley», Зарастро в «Волшебной флейте» и т. д.). В гайдновских «Временах года» партия отца Ханны Симона также поручена басу. Жизнерадостный пахарь и охотник вовсе не лишен бытовых черт, но, подобно волшебнику в последней опере Моцарта, он воплощает образ мудрого наставника, символизирующего разумное и гармоничное начало.

Трое «неземных» мальчиков с ангельскими голосами («Флейта») «рифмуются» с тремя архангелами («Сотворение мира»), а три дамы в этой же опере Моцарта — с тремя крестьянками из «Времен года». При этом трудно не заметить символику числа 3, игравшего важнейшую роль в христианской и масонской нумерологии. Напомним, что многосторонние связи Гайдна и Моцарта с масонством неоднократно освещались в литературе, в том числе в книге Д. Херца [8, 65–72].

Жанрово-стилистический синтез, который мы наблюдаем в *Die Schöpfung* и *Die Jahreszeiten*, был характерен и для современной Гайдну оперы: на высочайшем художественном уровне «соединение несоединимого» осуществил Моцарт. На рубеже столетий подобный же метод избрал Бетховен, сочетавший в своей единственной опере возвышенный стиль музыкальных трагедий Глюка, жанровый колорит зингшпиля, пафос французской «оперы спасения», мощь генделевских и гайдновских ораторий. И в этом эксперименте композитор, несомненно, опирался на опыт своей единственной «духовной драмы», созданной всего за два года до «Фиделио».

ЛИТЕРАТУРА | REFERENCES

1. Albrecht C.P. *Music in Public Life. Viennese Reports from the Allgemeine Musikalische Zeitung 1798–1804*, diss. PhD. Ohio, 2008.
2. Babić B. Between the Sacred and the Profane: French Biblical Melodrama in Vienna c. 1800. In: *The Melodramatic Moment: Music and Theatrical Culture, 1790–1820*, ed. by K.G. Hambridge, J. Hicks. Chicago: The University of Chicago Press, 2018, pp. 59–78.
3. Blanken Ch. *Franz Schuberts „Lazarus“ und das Wiener Oratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Steiner, 2002.
4. Bloechl O.A. *Opera and the Political Imaginary in Old Regime France*. Chicago: The University of Chicago Press, 2019.
5. Dittersdorf C.D. v. *Dittersdorf: Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801.
6. Edelmann B. Haydns *Il ritorno di Tobia* und der Wandel des ‘Geschmacks’ in Wien nach 1780. In: *Joseph Haydn. Tradition und Rezeption: Bericht über Jahrestagung der*

- Gesellschaft für Musikforschung Köln 1982* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 144). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1985.
7. Federhofer H. „*Die donnernde Legion*“ von Joseph Barta: ein Beitrag zur Geschichte des Wiener Oratoriums am Ende des 18. Jahrhunderts. In: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Haendel – Festschrift Günter Massenkeil zum 60. Geburtstag*, hrsg. von R. Cadenbach und H. Loos. Bonn, 1986, S. 185–201.
 8. Heartz D. *Mozart, Haydn and Early Beethoven. 1781–1802*. London; New-York: W. W. Norton & Company, 2015.
 9. Jones D.W. *Music in Vienna 1700, 1800, 1900*. Woodbrige: Boydell & Brewer, 2016.
 10. Nedbal M. *Morality and Viennese Opera in the Age of Mozart and Beethoven*. New York, NY; Abingdon, Oxon: Routledge, 2017.
 11. Schlesinger A. *Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. (Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper)*, diss.PhD. Wien, 1938.
 12. Seifert H. *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert: Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von M. J. Pernerstorfer. Bd. 2. Wien: Hollitzer, 2014, S. 881–890.

Аристархова Лада Юрьевна

кандидат искусствоведения, кафедра музыкальной журналистики, Российская академия имени Гнесиных, Москва

Lada Y. Aristarkhova

PhD, Associate Professor, Music Journalism Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow

ari-lada@yandex.ru

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ АНДРЕ ГРЕТРИ НА СЦЕНЕ
КОРОЛЕВСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ**

**ANDRE GRÉTRY'S COMEDIE LYRIQUE ON THE STAGE
OF THE ACADEMIE ROYALE DE LA MUSIQUE IN PARIS**

Аннотация. На сцене парижской Оперы, Королевской академии музыки, в период 1775–1803 годов поставлено 15 произведений Андре Гретри. Первой на сцене появилась «Эмилия, или Прекрасная рабыня» (1781) на либретто Н.-Ф. Гийяра. Музыкальная комедия (*comédie lyrique*) Гретри — это парадный, полностью музыкальный комедийный спектакль без разговорных сцен со сквозным драматургическим развитием (при сохранении номерной структуры). Для его создания композитор объединил усилия лучших певцов, танцоров, художников, костюмеров и создателей театральной машинерии. Успех «Эмили» он объяснял не только комедийным началом, но и красочным балетом, к которому, как полагал композитор, французская публика имеет исторически сложившуюся склонность. В жанре музыкальной комедии Гретри демонстрирует мастерство музыкальной декламации в вокальных партиях, точных речитативах. Он внимателен к драматургической роли оркестровой партии. «Двойное испытание, или Колинетта при Дворе» (1782) по Ш.-С. Фавару утвердило положение жанра.

После «Колинетты» для парижской Оперы Гретри написал ещё шесть музыкальных комедий. Самая удачная из них — «Караван из Каира» (1784). В январе 1785 года состоялась премьера музыкальной комедии «Панург на острове фонарищев» либретто Шедвиля по Рабле. Подобно тому, как благодаря Мольеру высокая комедия заняла равноправное место с трагедией во французском драматическом театре, благодаря Гретри музыкальная высокая комедия заняла место, равноправное с другими жанрами, в парижской Королевской академии музыки. Композитор задал тон, в котором соперников у него не было.

Ключевые слова: Андре Гретри, парижская Опера, Королевская академия музыки, музыкальная комедия, «Эмилия», «Колинетта при Дворе», «Панург», «Караван из Каира», Фавар, Гийяр, Шедвиль, Мольер, Рабле

Abstract. During the period of the years 1775–1803 the Paris Opera and the Royal Academy of Music, presented fifteen works by Andre Grétry. The first to appear on the stage was *Emile ou La Belle Esclave* (1781) set to the libretto of Nicolas Francois Guillard. Grétry's musical comedy (*comédie lyrique*) presents a ceremonial, musical performance without any conversational scenes, and with a through dramatic development (nonetheless, maintaining a number structure). In order to create such a performance, the composer combined the efforts of the best singers, dancers, artists, costumers and creators of theatrical machinery. He attributed the success of *Emile* not only to the comedy beginning, but also to the colorful ballet, to which, as the composer believed, the French public has a historically developed tendency.

In this genre Grétry: 1) shows the art of vocal declamation, presenting a perfect recitative; 2) he is very attentive to the dramatic role of the orchestral part. *La Double épreuve ou Colinette à la Cour* (1782, libretto by Ch.-S. Favart) consolidated the position of the genre. After *Colinette*, Grétry wrote six musical comedies for the Paris Opera. The most successful of them is *La Caravane du Caire* (1784). In January 1785, the premiere of the musical comedy *Panurge dans l'isle des Lanternes* (libretto by E. M. de Chédeville, based on Rabelais). As Grétry wrote in *Mémoires, ou Essais sur la Musique*: 'Panurge is the first completely comic work which has successfully appeared on the stage of the Opera, and I dare to think it will serve as a model.' Just as, due to the efforts of Molière, high comedy assumed a position equal with tragedy in the French drama theater, due to the efforts of Grétry, musical high comedy assumed a position equal to the other musical genres at the Paris Royal Academy of Music. The composer set the tone in which he had no rivals.

Keywords: Andre Grétry, the Paris Opera, the Royal Academy of Music, comédie lyrique, *Emile*, *La Double épreuve ou Colinette à la Cour*, *Panurge*, *La Caravane du Caire*, Favart, Guillard, Chédeville, Molière, Rabelais

Примерно в половине девятого вечера 8 июня 1781 года по окончании оперы «Орфей и Эвридика» Кристофа Виллибальда Глюка, которая ставилась на этой сцене с 1774 года, в парижской Опере, в помещении, располагавшемся в восточном крыле Пале-Рояля¹, начался пожар [5]. Огонь разбушевался с такой силой, что зданию, построенному по проекту архитектора Пьер-Луи Моро, был нанесен непоправимый ущерб, кроме того была утрачена значительная часть декораций. Несколько полотен Робера Убера запечатлели здание Оперы, объятые пламенем во время пожара и на следующий день, 9 июня 1781 года². Финансовые потери и вынужденный переезд в новое помещение сначала на короткий промежуток в театр Меню-Плезира (*Salle des Menus-Plaisirs*) на улице Бержер, а затем в отстроенный за два месяца Театр у Ворот Святого Мартина на бульваре Сен-Мартан обязали администрацию искать репертуар, который в столь сложных условиях обеспечил бы полный кассовый сбор.

Андре-Эрнест-Модест Гретри, авторитет которого к 1781 году уже был неоспорим, предложил для сцены парижской Королевской академии музыки (Оперы) спектакль в новом жанре — музыкальную (высокую) комедию (*comédie lyrique*) — точнее, как считал сам композитор, обновленный жанр, так как его основоположником был Жан-Батист Мольер. Благодаря музыкальным комедиям Гретри, представленным на сцене парижской Оперы, реформа французского музыкального театра второй половины XVIII века осуществилась полностью [2, 244]. Сбылось пожелание Дени Дидро: «Пусть появится гений, который утвердит подлинную трагедию, подлинную комедию на [оперной] сцене» [1, 169], и музыкальная комедия заняло место, равноправное с

¹ Сейчас на этом месте проходит улица Валуа (*rue de Valois*) [5].

² См. на сайте «*Histoire par l'Image*» [5].

другими жанрами в Королевской академии музыки. «Новый» жанр имел такой успех, что многие композиторы стали предлагать музыкальные комедии, и, как отмечает Бенуа Дратвики, казалось, что о трагедии забыли [6, 102].

Как справедливо подчеркивает Роберт Джеймс Арнольд, Гретри был самым популярным, т.е. самым исполняемым, композитором в Париже в последней трети XVIII – начале XIX веков, о чём свидетельствовали его пышные похороны, когда полгорода пришлось проститься с ним, а траурную процессию сопровождал оркестр из 200 человек [4, 2]. На центральное место Гретри в музыкальной жизни Парижа указывают и Джулия Доэ в исследованиях патронажа французской оперы Марией-Антуанеттой [8, 85], и Ребекка Джофрой-Швинден при анализе ранее неопубликованного письма Гретри [10, 1] и преобразования статуса парижских музыкантов второй половины XVIII века [11, 62–64], и Аннели Андри, рассматривая историю парижской Оперы в период правления Наполеона [3, 60].

Музыкальная комедия Гретри — это парадный, полностью музыкальный комедийный спектакль без разговорных сцен со сквозным драматургическим развитием (при сохранении номерной структуры), в котором декорациям и костюмам уделялось не меньше внимания, чем его исполнительской стороне. Для создания подобного спектакля композитор объединил усилия лучших певцов, танцоров, художников, костюмеров и создателей театральной машинерии.

В сотрудничестве с Н.-Ф. Гийяром, перу которого принадлежит «Ифигения в Тавриде», положенная на музыку К.В. Глюком, А. Гретри еще до пожара в Опере представил 22 февраля 1781 года первую, одноактную, музыкальную комедию — «Эмилия, или Прекрасная рабыня» (*Emilie ou La Belle Esclave*). В основу её сюжета положена трагикомедия в пяти действиях «Прекрасная рабыня» К. де Л'Этуэля (1643) [15, 1]. Пьеса пользовалась большим успехом. В соответствии с законами жанра, описанными в «Компедиуме трагикомической поэзии» Баттиста Гварини, от трагедии здесь были заимствованы высокопоставленные герои, но речь не шла о великих событиях, присутствовала правдоподобная, но не историческая фабула, эмоциональный накал захватывал, но все обходилось без потрясений, гибели, мрачности, они уступали место вымышленным осложнениям и счастливому концу, и, самое главное, присутствовало комедийное, несерьезное начало.

Одноактная версия Гийяра — Гретри представляла собой продолжение пантомимного балета в четырех действиях «Праздник Мирзы» Ф.-Ж. Госсека в постановке М.Ф.Ж. Гарделя³. Иными словами, в премьерном показе 22 февраля 1781 года одноактная музыкальная комедия Гретри являлась пятым действием красочного балетного спектакля. Действие развивается динамично. Сольных номеров мало, большая часть сцен диалоговая — дуэты и речи-

³ Это была вторая версия балета, премьера первой версии одноименного балета состоялась еще 18 ноября 1778 года.

тативы-диалоги. Как часто в операх Гретри, наиболее патетический эпизод отражен в Трио (из пятой сцены); чем ближе к развязке, тем больше возрастает напряжение — увеличивается число одновременно говорящих героев. В шестой сцене разворачивается заключительный Квартет с хором, в котором постепенно ускоряются темпы. В рукописном экземпляре партитуры оперы красным карандашом вверху одной из страниц (р. 160) подписано «Presser»⁴. В «Записках, или Очерках о музыке» композитор упоминал, что успех его музыкальных комедий объяснялся не только комедийным началом, но и красочным балетом, к которому, как он полагал, французы имеют исторически сложившуюся склонность, тогда как к 1781 году, по его наблюдению, публика начала уставать от трагедии, не сходявшей со сцены Оперы, а среди поклонников балета стало нарастать недовольство, потому что танец стал играть второстепенную роль или даже оказался совсем не нужным в трагедии; вместе с тем администрация тщетно пыталась разнообразить репертуар, возобновляя постановки пасторалей или фрагментов прежних спектаклей [12, 282]. Уверенность композитора в том, что комедия должна найти свое место в Опере, подобно тому, как в драматическом театре оба жанра воспринимаются равноправными, окрепла [12, 282], и после пожара одна за другой последовали премьеры музыкальных комедий Гретри.

1 января 1782 года на сцене Оперы состоялась премьера музыкальной комедии (*comédie lyrique mise en musique*) «Двойное испытание, или Колинетта при дворе» (*La Double épreuve ou Colinette à la Cour*) на либретто Ж.-Б. Лурде де Сантера [13, 1]. Предшественницей этого спектакля стала комедия в стихах с ариеттами «Нинетта при Дворе, или Любовный каприз» (*Ninette à la Cour ou le Caprice amoureux*)⁵ Ш.-С. Фавара, положенная на музыку Э. Р. Дуни⁶. Та, в свою очередь, стала переделкой итальянской оперы-буффа «Бертольдо...» (*Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*) В.Л. Чампи⁷ на либретто К. Гольдони, представлявшейся на Ярмарке Сен-Жермен на французском языке («Бертольдо при Дворе») еще в марте 1754 года. Надо признать, что критика весьма прохладно восприняла версию Лурде де Сантера и Гретри, сравнивая ее с «Нинеттой» Фавара. В «Литературной переписке» отмечалось, что пьеса Фавара намного больше соответствует понятию «высокая комедия», чем произведение Лурде де Сантера, так в последней и меньше игры ума, и меньше вкуса [6, 51]. В «весьма приятной музыке» Гретри не хватило новизны, но отмечены деревенские сцены, эффектный хор в третьем действии и подчер-

⁴ Grétry A.-E.-M. *La Belle Esclave. En un Acte* / Guillard N.-F. Librettiste. Musique manuscrite. 1781. 1 partition (170 p.). Source: Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, A-285. URL: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40969986g> (дата обращения: 21.10.2019).

⁵ Ее премьера состоялась 12 февраля 1755 года.

⁶ Через три года после смерти Дуни, 16 августа 1778 года, в парижской Королевской академии музыки состоялась премьера одноименного одноактного балета в постановке М.Ф.Ж. Гарделя.

⁷ Премьера этой оперы состоялась 26 декабря 1748 года в Венеции.

кнуто, что несомненной заслугой этого произведения являются балеты: они «хорошо сгруппированы и великолепно написаны, составляя картины полные движения и разнообразия» [6, 52]. Видимо, именно балетам (около трети произведения), Гретри уделил особо пристальное внимание, так как думал об их «возвращении» на сцену Оперы.

Следующую премьеру Гретри подготовил также в соавторстве с Лурде де Сантером. 26 ноября 1782 года на сцене Оперы была представлена музыкальная комедия «Затруднение от избытка» (*L'Embarras des richesses*)⁸. Умеренность во времена античности считалась одной из четырех главных добродетелей наряду с мудростью, мужеством и справедливостью. В христианстве благодаря умеренности и мужеству Дух господствует над человеческой природой, так сохраняются мир души и чистота помыслов. Душевный покой есть одно из выражений счастья. Потому в Новое время умеренность стала пониматься как его условие. Обретение душевного покоя, счастья, умеренность как их залог становились темой не только романов, новелл и басен, но и театральных произведений. Философия достаточности находила отражение в эстетических взглядах Гретри на особенности композиции. В первом томе «Записок» он пишет, что излишество порождает уныние, сплин, тот губит душу человека и часто уносит его жизнь. Но композитор рассуждает об этом, не только на страницах «Записок», но и в своих операх. Умеренность и умение быть счастливым становятся темой многих произведений Гретри для музыкального театра.

Премьера оперы была встречена прохладно, опять по причине недостатков либретто. Больше всего возражений вызвала «совершенно нереалистичная ситуация», когда на сцене появлялся Плутос. К композитору критика отнеслась благосклонно, отметив много достоинств в музыке. Свидетельства и из «Литературной переписки», и из «Парижской газеты», и из «Французского Меркурия» приводит Виктор Вайлдер [14, IV]. В них подчеркивается, что авторитет композитора после этого сочинения возрос, так как «описать подробно все музыкальные красоты» не представляется возможным. Несомненно, многими приемами Гретри пользовался сознательно, чтобы привести слушателя к пониманию пагубности излишества, точнее к отказу от него. На-

⁸ В 1778 году на либретто Лурде де Сантера была поставлена опера с разговорными диалогами «Откупщик и Сапожник» с музыкой Г.-Ж. Ригеля по одноименной басне Ж. де Лафонтена. На основе последней еще в 1723 году появилась комедия с тем же названием, что и опера Гретри. Она принадлежала перу аббата Л.-Ж.-К. Сула д'Аленваля (сам сюжет басни Лафонтена заимствован из новеллы «Способ разбогатеть» из сборника Ж. Б. Деперье «Новые забавы и веселые разговоры», 1558). Пьеса аббата д'Аленваля стала популярной не только во Франции, но и за ее пределами. В переводе на английский язык (в 1738 году переведена Дж. Озелом) название звучало как *embarrassment of riches* и превратилось в устойчивое выражение: подразумевается избыток чего-то, как правило, положительного, т.е. есть так много хорошего, что трудно выбрать. Здесь также можно вспомнить Буриданова осла. В русском языке этой трудности выбора скорее соответствует выражение «глаза разбегаются».

пример, обращает на себя внимание длина и число дивертисментов, а также количество задействованных в них персонажей. В первом действии это пастухи и пастушки, во втором — свита Плутоса: увеличивается как разнообразие персонажей, так и их количество, а дивертисмент третьего действия был призван поразить изобилием и великолепием: здесь представлены и Богатство, и разные страны, и части света, все вместе..., что не могло не вызывать реакции «это уже через чур». Видимо, именно такая реакция и последовала, так как во время последующих показов дивертисменты претерпели изменения.

Но, пожалуй, самым интересным является то, как композитор показал влияние «золота» на человека — как искушение постепенно овладевает душой героя. Язык вокальных партий главных героев прост и мелодичен, оркестровая партия прозрачная. Например, в ариетте Миртиля «Как я люблю мой милый сад...»: первые и вторые скрипки играют в унисон, солирующая флейта, передавая любовное состояние, играет в октавный унисон с вокальной партией, так рисуется образ «пастушка». «Золото» появляется в речитативе Миртиля и Розетты, когда девушка рассказывает, что ей приснился сон, в котором Плутос одарил ее богатством, и она оказалась в золоченом дворце — волнение девушки от «золота, бриллиантов и рубинов» передается тремоло у струнных. Когда Миртиль возражает матери, что не согласится продать их садик, даже если сам Плутос начнет прельщать его всеми соблазнами, появляется Плутос — в партии оркестра звучит поступенный ход тремоло тридцать вторыми от h к f_2 (сцена X), который затем сменяется унисонным волнообразным арпеджированным движением. Но самое интересное, как меняется музыкальная ткань, когда постепенно мысль о «золоте» все больше овладевает Миртилем, что он уже готов отказаться от Розетты — об этом говорят стремительные октавные восходящие ходы шестьдесят четвертыми в партии оркестра, сменяющиеся тремоло, а затем волнообразным движением. Это Плутос овладел душой героя. Когда же Миртиль находит в себе силы отказаться от искушения — чары распадаются, и оркестровая партия вновь становится чистой и прозрачной. Таким образом, в жанре музыкальной комедии Гретри: 1) представляет мастерство музыкальной декламации в вокальных партиях, точных речитативах; 2) внимателен к драматургической роли оркестровой партии.

Самой удачной музыкальной комедией Гретри, и одной из самых его популярных опер⁹, считается «Караван из Каира» (*La Caravane du Caire*) (1783/1784). Настоящим автором либретто, по-видимому, является граф Прованский, младший брат Людовика XVI (впоследствии Людовик XVIII). Вос-

⁹ Одним из показателей популярности оперы служит наличие переводных версий произведения, представленных на сценах театров других европейских стран. Так и в случае с «Караваном из Каира» известно, что он переводился на многие европейские языки, например, версия на датском языке *De karavaan van Groot Kairo* в переводе Питера Пийперса (Pieter Pijpers) была опубликована в 1788 году, а в 1803 году спектакль был поставлен в Амстердаме. URL: <https://www.loc.gov/resource/musschatz.14826.0/?sp=3> (дата обращения: 22.10.2019).

точный колорит (*Иллюстрации 1, 2*), невольницы из разных стран, хорошая интрига представили неограниченные возможности для проявления таланта Гретри. Прежде всего обращает на себя внимание мастерство оркестрового письма в обрисовке каждого персонажа. Палитра деталей, нюансов видится безграничной. Выведя на сцену невольниц из разных стран, композитор на примере их сольных номеров сумел наглядно продемонстрировать всю разницу существовавших стилей, прежде всего итальянского и французского, вокруг которых кипели ожесточенные споры. Со свойственным ему превосходным чувством юмора Гретри показал, что писать можно во всех стилях, только выбор должен быть художественно оправдан. В 2013 году на сцене Королевской оперы в Версале было представлено концертное исполнение «Каравана из Каира» бельгийским ансамблем *Les Agréments* под руководством Гай Ван Вааса (Guy Van Waas), и на этот раз критика, как и более 200 лет назад отметила удачное сочетание комических и трагических эпизодов, красноречивый ритм, наличие буффонных аспектов, но в особенности «приятную музыку, поражающую своим разнообразием» и искусство деталей и мелких штрихов, исполненных тонкого юмора [7].

Как же критика воодушевилась, когда 25 января 1785 года на сцене Королевской академии музыки состоялась премьера музыкальной комедии «Панург на острове фонарильщиков» (*Panurge dans l'isle des Lanternes*) либретто Э. М. де Шедвиля по третьей книги романа Ф. Рабле «Пантагрюэль». Да, действительно, Панурга до этого еще на этой сцене не было. Но, как писал сам композитор, «это первое полностью комическое произведение, с успехом появившееся на сцене Оперы, и смею думать, оно послужит образцом» [12, 295]. Именно «Панурга» следует рассматривать как воплощение реформы французского музыкального театра XVIII века, задуманной Дидро, в жанре высокой комедии. Считая свой опыт удачным, Гретри посвятил этой опере в «Записках» несколько страниц, подчеркнув достоинства и находки, заслуживающие с его точки зрения внимания [12, 295–297]. Главное достоинство произведения — это тонкий юмор, которым оно пронизано с первой и до последней ноты. Посредством мелких деталей, едва заметных штрихов ритмических, интонационных и тембральных, как в вокальных, так и в оркестровой партиях создано полотно, слушая которое Ваше лицо непременно тает в улыбке. Перед нами, действительно, один из лучших образцов французской комедии, недаром современники называли Гретри Мольером в музыке.

Несмотря на то, что последующие музыкальные комедии Гретри «Амфитрион» (*Amphitryon*), «Аспазия» (*Aspasie*) и «Делфис и Мопса, или Супружество» (*Delphis et Mopsa, ou Le Ménage*) не вызвали столь же сильного резонанса как «Караван из Каира» и «Панург на острове фонарильщиков», можно утверждать, что подобно тому, как благодаря Мольеру высокая комедия заняла равноправное место с трагедией во французском драматическом театре,

благодаря Гретри музыкальная высокая комедия заняла место, равноправное с другими жанрами, в парижской Опере. Композитор задал тон, в котором соперников у него не было.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» / пер. под ред. Э. Гуревич // Дидро Д. Собрание сочинений: в 10 т. / под общ. ред. И. К. Луппола. М.–Л.: Academia, 1936. Т. V. Театр и драматургия. С. 83–182.
2. Сафонова А.А. Андре Гретри и реформа французского музыкального театра второй половины XVIII века // Моцарт в пространстве и времени: сб.ст. по материалам научной конференции / ред.-сост. С. Г. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. С. 234–245.
3. Andries A.H.E. Modernizing Spectacle: The Opéra in Napoleon's Paris, 1799–1815. PhD Diss. [New Haven, Connecticut]: Yale University, 2018.
4. Arnold R.J. Grétry's Operas and the French Public: From the Old Regime to the Restoration. (Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera). Farnham; Burlington, VT: Ashgate Publishing Limited, 2016.
5. Blond S. L'incendie de l'opéra du Palais-Royal [Electronic source] // Histoire par l'image [en ligne]. URL: <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/incendie-opera-palais-royal> (accessed: 21.10.2019).
6. Correspondance littéraire, philosophique et critique / par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.; revue sur les textes originaux... par Maurice Tourneux. 1877–1882. T. XIII. Paris: Garnier frères, Libraires-Éditeurs 6, Rue des Saints-Pères, 6. 1880.
7. Coudeyrat F. Versailles célèbre Grétry [Electronic source] // Les Trois Coups.com. Le journal quotidien du spectacle vivant: 25 octobre 2013. URL: <http://lestroiscoups.over-blog.com/article-la-caravane-du-caire-d-andre-gretry-critique-chateau-de-versailles-120786275.html> (accessed: 22.10.2019).
8. Doe J. Marie Antoinette et La Musique: Habsburg Patronage and French Operatic Culture (1770-1789) // Studies in Eighteenth-Century Culture. 2017. Vol. 46. P. 81–94.
9. Dratwki B. Grétry au cœur des modernités de l'Académie royale de musique (1775–1803) // Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières. Revue des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Université de Liège. 2013. № 32. P. 94–114.
10. Geoffroy-Schwinden R.D. Music, Copyright, and Intellectual Property during the French Revolution: A Newly Discovered Letter from André-Ernest-Modeste Grétry // Transposition: Musique et science Sociales. 2018. № 7. P. 1–17.
11. Geoffroy-Schwinden R. D. Politics, the French Revolution, and Performance: Parisian Musicians as an Emergent Musical Class, 1749–1802, PhD Diss. Duke University, 2015.
12. Grétry A.-E.-M. Mémoires ou Essais sur la musique: in 3 vol. T. 1. Nouvelle édition, augmentée de notes et publiée par J.-H. Mees. Bruxelles: Aug. Wahlen lib.-imp. de la Cour, 1829.
13. Grétry A.-E.-M. Colinette à la Cour ou la double épreuve, comédie lyrique en trois actes, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi premier janvier 1782. Œuvre XIX / Gravée par le sr Huguet. [1782].
14. Grétry A.-E.-M. Œuvres de Grétry. XI Livraison. L'Embarras des richesses / Edition publiée par le Gouvernement belge. Leipzig; Bruxelles: Breitkopf & Härtel, [s.d.].
15. L'Estoile C. de La belle esclave, tragicomédie de monsieur de L'Estoile. A Paris, se vend en l'imprimerie des nouveaux caractères de Pierre Moreau, Me. écrivain juré à Paris, & imprimeur ord[ina]ire du Roy, proche le portail du grand convent des RR. PP. Augustins, et en la boutique au Palais en la salle Dauphine, par F. Rouvelin, à l'enseigne de la Vérité, 1643.

REFERENCES

1. Diderot D. Besedi o "Pobochnom syne" [Entretiens sur le Fils naturel], ed. E. Gurevitch. In: Diderot D. Complete works: in 10 vol, ed. I. K. Luppolt, vol. V: Theater and Dramaturgy. Moscow; Leningrad: Academia, 1936, pp. 83–182. (In Russian translation).
2. Safonova A.A. Andre Grétry i reforma francuskogo muzikalnogo teatra vtoroy poloviny XVIII veka [Andre Grétry and the Reform of French Musical Theater in the Second Half of the 18th Century]. In: *Mozart v prostranstve i vremeny* [Mozart in Space and Time], ed. by S.G. Muratalieva. Moscow: Moscow Conservatory Publ., 2019, pp. 234–245. (In Russian).
3. Andries A.H.E. *Modernizing Spectacle: The Opéra in Napoleon's Paris, 1799–1815*. PhD Thesis. [New Haven, Connecticut]: Yale University, 2018.
4. Arnold R.J. *Grétry's Operas and the French Public: From the Old Regime to the Restoration*. (Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera). Farnham; Burlington, VT: Ashgate Publishing Limited, 2016.
5. Blond S. L'incendie de l'opéra du Palais-Royal. In: *Histoire par l'image [en ligne]*. Available at: <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/incendie-opera-palais-royal> (accessed 21.10.2019).
6. *Correspondance littéraire, philosophique et critique / par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. ; revue sur les textes originaux... par Maurice Tourneux. 1877–1882*. T. XIII. Paris: Garnier frères, Libraires-Éditeurs 6, Rue des Saints-Pères, 6, 1880.
7. Coudeyrat F. Versailles célèbre Grétry. In: *Les Trois Coups.com. Le journal quotidien du spectacle vivant*: 25 octobre 2013. Available at: <http://lestroiscoups.over-blog.com/article-la-caravane-du-caire-d-andre-gretry-critique-chateau-de-versailles-120786275.html> (accessed 22.10.2019).
8. Doe J. Marie Antoinette et La Musique: Habsburg Patronage and French Operatic Culture (1770–1789). In: *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 2017, vol. 46, pp. 81–94.
9. Dratwili B. Grétry au cœur des modernités de l'Académie royale de musique (1775–1803). In: *Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières. Revue des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Université de Liège*, 2013, no. 32, pp. 94–114.
10. Geoffroy-Schwinden R.D. Music, Copyright, and Intellectual Property during the French Revolution: A Newly Discovered Letter from André-Ernest-Modeste Grétry. In: *Transposition: Musique et science Sociales*, 2018, no. 7, pp. 1–17.
11. Geoffroy-Schwinden R.D. *Politics, the French Revolution, and Performance: Parisian Musicians as an Emergent Musical Class, 1749-1802*. PhD Thesis. Duke University, 2015.
12. Grétry A.-E.-M. *Mémoires ou Essais sur la musique: in 3 vol*. T. 1. Nouvelle édition, augmentée de notes et publiée par J.-H. Mees. Bruxelles: Aug. Wahlen lib.-imp. de la Cour, 1829.
13. Grétry A.-E.-M. *Colinette à la Cour ou la double épreuve, comédie lyrique en trois actes, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi premier janvier 1782*. Œuvre XIX / Gravée par le sr Huguot, [1782].
14. Grétry A.-E.-M. *Œuvres de Grétry. XI Livraison. L'Embarras des richesses*, Edition publiée par le Gouvernement belge. Leipzig; Bruxelles: Breitkopf & Härtel, [s.d.].
15. L'Estoile C. de *La belle esclave, tragicomedie de monsieur de L'Estoile*. A Paris, se vend en l'imprimerie des nouveaux caractères de Pierre Moreau, Me. écrivain juré à Paris, & imprimeur ord[ina]ire du Roy, proche le portail du grand convent des RR. PP. Augustins, et en la boutique au Palais en la salle Dauphine, par F. Rouvelin, à l'enseigne de la Vérité, 1643.

Сафонова Александра Анатольевна

кандидат искусствоведения, ведущий методист,
Отдел просветительской деятельности, Рос-
сийский национальный музей музыки, Москва

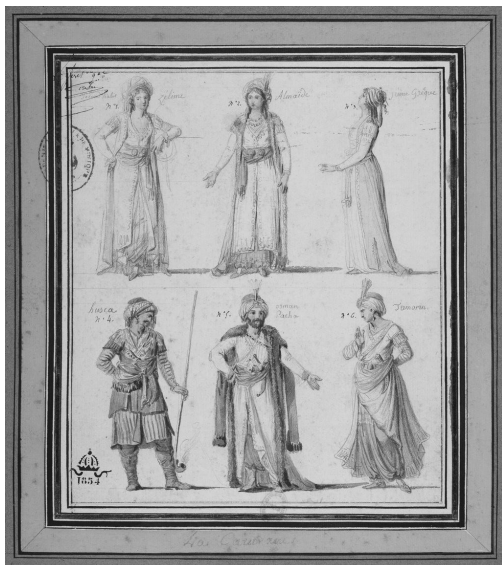
Alexandra A. Safonova

PhD, leading methodologist, Educational
Department, Russian National Museum of music,
Moscow

sashasafon@mail.ru



Илл. 1. Ж.-С. Беретелеми. Эскиз костюма Осман Паши для постановки музыкальной комедии «Караван из Каира» Андре Гретри на сцене парижской Оперы у Ворот Святого Мартина. 1790. Карандаш, акварель. Источник: Gallica BNF.



Илл. 2. Ж.-С. Беретелеми. Эскизы костюмов для постановки музыкальной комедии «Караван из Каира» Андрэ Гретри на сцене парижской Оперы у Ворот Святого Мартина. 1790. Карандаш, акварель. Источник: Gallica BNF.

**III. ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ОПЕРА:
ДИАЛОГИ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ**

**RUSSIAN OPERA:
DIALOGUES AND INTERSECTIONS**

**ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ
НА ПРИМЕРЕ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА Д.С. БОРТНЯНСКОГО**

**GENRE SYNTHESIS IN RUSSIAN MUSICAL THEATRE
(THE CASE OF BORTNIANSKY'S OPERAS)**

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению жанровых признаков, характеризующих оперное творчество Бортнянского русского периода. Анализ позволил выявить их характерные стилиевые признаки: маркирование эстетики галантного стиля, последовательная лиризация сюжета и образов. При этом внимание к глубоким личностным переживаниям героев в операх Бортнянского не выходит на уровень создания яркого и сложного психологического портрета.

В своем оперном наследии композитор ориентируется на музыкально-театральные жанры XVIII века. Однако он подчиняет их собственным творческим задачам, усиливая в них лирические нюансы и галантную стилистику. Вероятно, лиризация оперного жанра в творчестве композитора была вызвана следующими причинами: общеевропейской тенденцией усиления лирической образной сферы в комической опере; весомым значением в отечественном искусстве конца XVIII в. сентиментализма; условиями создания «русских» опер для «малого двора» императорского наследника Павла; собственными эстетическими предпочтениями Бортнянского, которому не было свойственно стремление к открытому выражению драматизма и конфликтности, присуща опора на сдержанный галантный, этикетный стиль проявления эмоций.

Ключевые слова: Д.С. Бортнянский, опера XVIII века, жанровый синтез, эстетика галантного, лиризация оперы.

Abstract. The article is devoted to examining the features of genre characterizing the composer's operatic oeuvres of his Russian period. Analysis has made it possible to reveal their characteristic stylistic features: identification of the aesthetics of the gallant style, a consistent endowment of lyrical qualities to the plotline and the images. At the same time, attention towards the profound personal emotional experiences of the protagonists in Bortnyansky's opera does not rise to the level of creation of a vivid and complex psychological portrait.

In his opera legacy the composer relies on various particular 18th century genres of musical theatre. However, he subordinates the operatic dramaturgical models to his artistic goals, enhancing the lyrical nuances and the aesthetics of the gallant style in them. In all probability, the lyrical enhancement of the opera genre in the composer's oeuvres was caused by the following reasons: the overall European tendency of intensification of the lyrical figurative sphere in comic opera; the substantial significance of sentimentalism in late 18th century Russian art; the conditions of creation of 'Russian operas' for the 'small court' of the imperial descendant Paul; the

personal aesthetic preferences of Bortnyansky, who cannot be characterized for an aspiration for an open expression of drama and conflicting collisions – on the contrary, his operas may be characterized for their reliance on a constrained gallant, etiquette-based style of demonstration of emotions.

Keywords: D. S. Bortnyansky, opera XVIIIth century, genre synthesis, aesthetics gallant, lyric Opera.

Развитие отечественного музыкального театра в XVIII столетии было ярким и динамичным, а сам XVIII в. — временем становления русской профессиональной композиторской школы и освоения системы музыкальных жанров, в том числе и оперных. В качестве ведущего придворного жанра со второй трети XVIII в. была привлечена опера *seria*, а с конца столетия получила распространение мелодрама. По мнению Б. Бровер-Любовского, «Русская интеллигенция высоко ценила музыку греческой сцены за ее нравственное величие и идейную значимость» [8, 9]. Однако наибольшую популярность в России во второй половине XVIII в. приобретает комическая опера. Музыкально-театральная жизнь в Санкт-Петербурге была достаточно многообразна, где, с одной стороны, целенаправленно инспирировался интерес к миру высоких страстей и показу нравственных добродетелей в «серьезных» антикизирующих жанрах, с другой, проявлялся интерес к сфере личных переживаний человека, выраженных прежде всего посредством пасторали и сентиментальной драмы.

В этой связи творчество Д. Бортнянского представляет особый интерес, так как в его оперном наследии органично сочетаются признаки разных жанровых парадигм: итальянские опусы композитора опираются на модель оперы *seria*, а театральные сочинения русского периода во многом воспроизводят модель французской комической оперы. При этом и в операх зарубежного, и русского периодов творчества мы наблюдаем стремление к синтезированию в одном произведении признаков разных жанров. Рассмотрению этих признаков, а также попытке обоснования такого творческого подхода Бортнянского и посвящена статья. Отметим, что если отдельные оперы композитора, прежде всего русского периода, становились предметом специального изучения [1; 3; 5; 6 и др.], то проблема жанрового синтеза в оперном творчестве Бортнянского пока еще не была в центре исследовательского внимания.

Как известно, профессиональное становление Бортнянского в области музыкального театра происходило в Италии, где он сочинил свои первые оперы: «Креонт» (1776), «Алкид» (1778) и «Квинт Фабий» (1779). Созданные по модели оперы *seria* и написанные на широко используемые в то время сюжеты, итальянские оперы Бортнянского свидетельствуют не только о качественном усвоении ведущих оперных жанров, но и о их собственной интерпретации. С одной стороны, здесь композитор воспроизводит типичные для итальянской оперы *seria* сюжетные мотивы (например, мотив нравственного

выбора в опере «Алкид»), опирается на прием аллегии, использует характерные типы оперных арий и речитативов, распространенные композиционные и драматургические приемы и т.п. С другой, — заметно усиливает в своих операх лирический компонент, приближая их к традициям пасторали. Таким образом, уже в первых театральных сочинениях он синтезирует признаки разных жанров. При этом отметим, что жанровая «чистота», «стерильность» отнюдь не были константным признаком динамично развивающейся в XVIII в. оперы [2; 7; 9; 11]. Напротив, для многих сценических произведений были характерны жанровая мобильность и диффузность. Так, в монографии, посвященной изучению различных национальных традиций мелодрамы в 1790–1820-х гг., авторы показывают взаимодействие и взаимообогащение разных традиций, когда одни жанровые формы проникают в другие [12, X, 58, 195].

Возвратившись в Россию, Бортнянский занимает должность великокняжеского капельмейстера, в обязанности которого входило создание музыки к спектаклям, исполняемым аристократами-любителями из окружения наследника престола. В результате, появляются три «русских» оперы: «Празднество сеньора» (1786), «Сокол» (1786) и «Сын-соперник» (1787).

Первый спектакль был приурочен к тезоименитству Павла Петровича. «Задуманный как “театральное празднество”, он должен был удовлетворять требованиям ... “аллегорической” пасторали, в которой сквозь общеизвестные положения французской лирической комедии следовало усмотреть черты персон, составлявших тесный придворный кружок, поделенный рампой на зрителей и исполнителей» [5, 151]. Бортнянский написал ряд отдельных номеров, а увертюру заимствовал из своей итальянской оперы «Квинт Фабий». Пожалуй, из всех опер русского периода, данное сочинение в жанровом отношении наиболее однородно, композитор здесь практически не выходит за рамки пасторали, лишь факультативно вкрапывая в партитуру отдельные элементы комической оперы, касающиеся прежде всего развития сюжета.

Последовавшая сразу после «Празднества сеньора» опера «Сокол» также репрезентирует эстетику двух жанров: пасторали и комической оперы. Точнее, лирический вариант комической оперы, на что указывают многие исследователи, называя оперу «лирической комедией» [4, 117], «лирической оперой-новеллой, итальянской лирико-комической оперой (semi-seria) во французском ее преломлении» [5, 693], родственной опере buffa с явно выраженным сентиментальным началом [1, 429] и т.д.

Устойчивые черты комической оперы, которые мы находим в «Соколе», проявляются на разных уровнях. В отношении либретто это: наличие пары «благородных» персонажей и пары слуг, колоритная обрисовка двух докторов, выдуманная «тяжелая» болезнь сына Эльвиры, мотив счастливого устройства личной жизни всех персонажей в финале; на композиционном уровне: двухчастная структура (в опере три акта, но четыре картины с развернутыми

финалами в четных картинах) с типично буффонным построением крещендирующих финалов, разговорные сцены. На музыкальном уровне признаки комического жанра проявляются в использовании пародийных эффектов (имитация кашля в партии Марины), характерно буффонной повторности интонаций, опоре на бытовые песенные напевы и жанры (ария Жаннетты, песенка Грегара из 2 акта). Отметим, что музыкальные приемы, характерные для обрисовки комических персонажей и ситуаций не распространяются на «благородных» персонажей, чей строй чувств строг и возвышен. Музыкальные характеристики Федерико и Эльвиры не имеют прямых аналогий с бытовыми жанрами, их возвышенный тоpos коррелирует с оперой *seria* и жанром пасторали.

Усиленное внимание композитора к лирической составляющей драматургии проявляется в обращении пристального внимания к передаче душевных состояний главной «благородной» пары, показу личной драмы героев. Пасторальная, галантная доминанта в драматургии «Сокола» обусловила опору мелодики на плавное развитие, синтез оперной кантилены и песенности, в структурном отношении — на краткие сольные номера куплетного строения или лаконичные арии *da capo* без блестящих украшений, что обусловлено ориентацией композитора на любительский состав исполнителей, для которого предназначалась эта опера. Следует отметить, что синтез комического и пасторального начала в опере выполнен органично, здесь признаки названных жанров, синтезируются, диффузно соединяются. Причем, пасторальные черты в опере являются центральными, системообразующими, а комические — периферийными, факультативными.

Последняя опера «Сын-соперник, или Новая Стратоника» — высший образец оперного творчества композитора, в котором также синтезируются признаки разных оперных жанров. Обратившись к хорошо известным в истории и литературе сюжетным мотивам о попоранной любви испанского наследника престола Дона Карлоса и истории о Стратонике, композитор и его либреттист Ф. Лафермьер маркируют мотив жертвенного отказа от своей любви. Напомним, что коллизия испанского наследника Дона Карлоса и короля Филиппа II в XVII–XVIII вв. волновала умы современников и была весьма актуальна. Так, Ф. Шиллер в 1783–1787 гг. предлагает трагическую интерпретацию данного сюжетного мотива, Бортнянский в это же время создает совершенно иную версию прочтения этого сюжета, проявляя свою предрасположенность к жанру пасторали.

Оставив основную коллизию прежней, он существенно ослабляет степень драматизма посредством редукции социального мотива. Так, главные герои оперы являются не представителями королевской династии, а благородными персонажами; в либретто оперы маркируется не социально-политическая, а лирическая сфера, в результате чего конфликт переводится в область

личного, частного, но от этого не менее значимого; ослабление выражения конфликта осуществляется путем введения дополнительных персонажей и счастливой развязки. Таким образом, в опере драматическое начало получает значительное упрощение, превращая спектакль в любовную пастораль.

В соответствии с такой интерпретацией сюжета, основным эмоциональным модусом оперы становится лирика в ее сентиментально-пасторальном воплощении. Главные герои оперы, чья жизнь починена только чувству любви, исключительно цельны и обладают общими психологическими качествами. Все благородные персонажи — Дон Педро, Карлос и Леонора — проявляют свое благородство и по отношению друг к другу, и в сдержанности проявления переживаний, и в этосе общения с остальными персонажами. Благородство героев проявляется также в готовности принести свои чувства в жертву чувствам другого. Пафос благородства распространяется и на остальных персонажей, среди которых даже слуги охарактеризованы в более серьезном и возвышенном тоне.

Однако в опере, наряду с ориентацией на пастораль, пожалуй, впервые в театральных сочинениях Бортнянского русского периода мы встречаемся и с яркими примерами драматических вокальных номеров, раскрывающих сильные душевные переживания героев. К показательным примерам такого рода можно отнести арию Леоноры «Напрасно себя я упрекаю!» из 2 акта. Здесь раскрывается сложная душевная борьба героини: стремление к верности данному ей обету выйти замуж за Дона Педро и сильным любовным чувством к Карлосу. Музыка арии построена на противопоставлении контрастных музыкальных планов: танцевальности и песенности, кантиленности и речитации, патетики, экспрессии и уравновешенности. Переменчивость эмоциональных состояний героини способствует контрастному сочетанию приемов выразительности: плавного ритма и активного пунктира; прозрачной фактуры и стремительного гаммаобразного взлета или драматического тремолирования струнных; неустойчивых гармоний с выразительными восходящими малосекундовыми задержаниями и хроматизмами; тональном сопоставлении разделов. В целом эта ария соответствует стилистике оперы *seria*, однако отметим, что даже при передаче сильных аффектов композитор сглаживает, эстетизирует переживания героини, удерживая выражения ее чувств в топосе «галантного».

Таким образом, и последняя опера Бортнянского не может быть однозначно определена по своим жанровым признакам, поскольку в ней, с одной стороны, достаточно сильно проявлены качества серьезной оперы, с другой — лирической пасторали. Наконец, в опере факультативно присутствуют и признаки комической оперы, что можно усмотреть, например, в образе Доктора, который выполняет роль устроителя личного счастья Карлоса и Леоноры. Несмотря на присутствие в опере «Сын-соперник» разных жанровых признаков,

драматургическим стержнем произведения является именно внутренний мир героев, стремление раскрыть глубину и богатство их переживаний.

На наш взгляд, при рассмотрении жанровых особенностей этой партитуры уместно обратиться к аналогии с чрезвычайно популярной в 1780–1790-х годах в России оперы Н. Далеярака «Нина, или Безумная от любви», которая неоднократно звучала и при «малом дворе», где служил Бортнянский. Созданные практически одновременно, оперы «Нина...» (1786) и «Сын-соперник...» (1787) оказываются удивительно созвучными по эстетическим установкам авторов. Также, как и автор «Нины...», который в своей опере «концентрируется на хрупком эмоциональном состоянии героини почти до полного исключения всего остального» [10, 178], Бортнянский фокусирует свое внимание на интимных переживаниях влюбленной пары, снимая социальную проблематику сюжета. М. Хантер, анализируя оперу «Добрая дочка» Н. Пиччинни и прослеживая родственность с оперой Дайлерака, определяет эти сочинения жанр как «“драму чувств”, а не как комическую оперу с одним или двумя сентиментальными персонажами» [10, 180]. На наш взгляд, такое жанровое определение возможно экстраполировать и на драматургию оперы «Сын-соперник», обнаруживающую выход в область богатого мира психологических переживаний героев, раскрывая подлинную «драму чувств».

Итак, рассмотрев жанровые признаки в оперном творчестве Бортнянского мы можем констатировать, что в его произведениях не воспроизводится однозначно та или иная оперная драматургическая модель, а синтезируются разножанровые компоненты. Вместе с тем в оперных партитурах композитора мы выделяем центральный музыкально-театральный жанр, который последовательно проявляет себя во всех сценических произведениях Бортнянского. Это пастораль, репрезентирующая эстетику галантного стиля, что прослеживается в: принципиальной неконфликтности или сглаживании остро выраженного конфликта; последовательной лиризации сюжета, а также в выборе главных героев, для которых лирический мир, выражение своего психологического переживания становится определяющим; выборе соответствующих музыкально-выразительных средств, отражающих топос пасторали. При этом процесс лиризации сюжета, внимание к глубоким личностным переживаниям героев в операх Бортнянского пока не приводит к созданию яркого, сложного и многогранного психологического портрета. Композитор, действуя в рамках системы аффектов, создает преимущественно выразительные, но неиндивидуализированные характеристики главных героев. В этом он проявляет себя как музыкант своего времени, следуя сложившимся сценическим амплуа.

Вместе с тем обратим внимание, что в отечественном театре музыкальная пастораль в 1780-е гг. не является широко распространенным жанром, и именно Бортнянский наиболее активно развивает эту сферу. Спустя несколько лет, по его стопам пойдет Е. Фомин («Клорида и Милон», отчасти «Амери-

канцы)), а уже в XIX в. внимание к передаче внутреннего мира героев станет важнейшим драматургическим принципом в творчестве А. Верстовского, А. Алябьева, А. Даргомыжского и др. композиторов, что приведет к рождению русской лирической оперы.

Вероятно, лиризация оперного жанра в творчестве Бортнянского, близость пасторали была вызвана несколькими внешними и внутренними причинами: общеевропейской тенденцией усиления лирической образной сферы в комической опере; весомом значении в отечественном искусстве конца XVIII в. стилевых тенденций сентиментализма; условиями создания «русских» опер Бортнянского, предназначенных для «малого двора»; наконец, собственными эстетическими предпочтениями композитора. Однако, жанр пасторали ни в одном сценическом произведении Бортнянского не представлен в чистом виде, композитор обогащает его жанровыми признаками оперы *seria* («Алкид», «Сын-соперник»), комической оперы («Сокол», «Празднество сеньора»). Глубина и многогранность развития лирических образов в поздних операх Бортнянского позволяет говорить о предвосхищении в его сочинениях романтических тенденций в сфере музыкального театра, которые в конце XVIII в. сливаются с эстетикой сентиментализма. Таким образом, Бортнянский в своих сценических опусах синтезирует важнейшие качества музыкальной драматургии второй половины XVIII столетия, объединяя в одном произведении признаки разных музыкально-театральных жанров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Келдыш Ю.В. Русская музыка XVIII века. М.: Наука, 1965.
2. Луцкер П.В. Итальянская комическая опера и ее место в западноевропейской музыкальной традиции // Старинная музыка. 2015. № 4 (70). С. 1–8.
3. Полозова И.В. Музыкальный быт «малого двора» и оперное творчество Д.С. Бортнянского // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 1 (26). С. 6–13.
4. Рабинович А.С. Русская опера до Глинки. М.: Музгиз, 1948.
5. Розанов А. «Сокол». Опера Д.С. Бортнянского // Памятники русского музыкального искусства. М.: Музыка, 1975. Вып. 5. С. 693–702.
6. Рыцарева М.Г., Порфирьева А.Л. Д.С. Бортнянский // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. СПб.: Композитор, 2000. Т. 1. XVIII век. Книга 1. А–И. С. 146–153.
7. Сусидко И.П. Опера *seria*: генезис и поэтика жанра: автореф. дис. ... докт. иск. М., 2000.
8. Brover-Lubovsky B. Giuseppe Sarti and the topos of the tragic in Russian music // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9. Вып. 1. С. 4–29.
9. Charlton D. New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754) // Eighteenth-century music, 2014. Vol. 11. Issue 1. P. 31–54.
10. Hunter M. «Pamela»: The Offspring of Richardson's Heroine in Eighteenth-Century Opera // Essays on Opera, 1750–1800. Edited by John A. Rice. Abingdon: Routledge, 2016. P. 169–184.
11. Rice J.A. The Morte: A Galant Schema as Emblem of Lament and Compositional Building-Block // Eighteenth-century music, 2015. Vol. 12. Issue 2. P. 157–181.

12. *The Melodramatic Moment. Music and Theatrical Culture 1790–1820*. Edited by Katherine Hambridge and Jonathan Hicks. Chicago, IL; London: University of Chicago Press, 2018.

REFERENCES

1. Keldysh Yu.V. *Russkaya muzyka XVIII veka*. [Russian music of the XVIII century]. Moscow: Nauka, 1965. (In Russian).
2. Lutsker P.V. Ital'yanskaya komicheskaya opera i ee mesto v zapadnoevropejskoj muzykal'noj tradicii [Italian comic Opera and its place in the Western European musical tradition]. In: *Starinnaya muzyka* [Early Music], 2015, no. 4 (70), pp. 1–8. (In Russian).
3. Polozova I.V. Muzykal'nyj byt «malogo dvora» i opernoe tvorchestvo D.S. Bortnyanskogo [Musical life of «Maly Dvor» and Opera creativity of D. S. Bortnyansky]. In: *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship], 2017, no. 1 (26), pp. 6–13. (In Russian).
4. Rabinovich A.S. Russkaya opera do Glinki [Russian Opera before Glinka]. Moscow: Muzgiz, 1948. (In Russian).
5. Rozanov A. «Sokol». Opera D.S. Bortnyanskogo [*Sokol*. Opera by D. S. Bortnyansky]. In: *Pamyatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva* [Monuments of Russian musical art]. Vol. 5. Moscow: Muzyka, 1975, pp. 693–702. (In Russian).
6. Rysareva M.G., Porfirieva A. L. D.S. Bortnyansky [D. Bortnyansky]. In: *Muzykal'nyj Peterburg. Enciklopedicheskij slovar'* [Music Petersburg. Encyclopaedic dictionary]. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2000. T. 1. XVIII vek. Kniga 1. A–I, pp. 146–153. (In Russian).
7. Susidko I.P. *Opera seria: genezis i poetika zhanra* [Opera seria: Genesis and poetics of the genre]: Dr. sci. dis. abstr.: 17.00.02. Moscow, 2000. (In Russian).
8. Brover-Lubovsky B. Giuseppe Sarti and the topos of the tragic in Russian music. In: *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvo* [Bulletin of St. Petersburg University. Arts], 2019, vol. 9, no. 1, pp. 4–29.
9. Charlton D. New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754). In: *Eighteenth-century music*, 2014, vol. 11, issue 1, pp. 31–54.
10. Hunter M. «Pamela»: The Offspring of Richardson's Heroine in Eighteenth-Century Opera. In: *Essays on Opera, 1750–1800*. Edited by John A. Rice. Abingdon: Routledge, 2016, pp. 169–18.
11. Rice J.A. The Morte: A Galant Schema as Emblem of Lament and Compositional Building-Block. In: *Eighteenth-century music*, 2015, vol. 12, issue 2, pp. 157–181.
12. *The Melodramatic Moment. Music and Theatrical Culture 1790–1820*. Edited by Katherine Hambridge and Jonathan Hicks. Chicago, IL; London: University of Chicago Press, 2018.

Полозова Ирина Викторовна

доктор искусствоведения, профессор, проректор, кафедра истории музыки, Саратовская государственная консерватория имени Л.Б. Собинова, Саратов, Россия

Irina V. Polozova

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Vice-Rector, Music History Department, L. Sobinov Saratov State Conservatoire, Saratov, Russia

naukasgk@inbox.ru

**«... БЫВАЮТ СТРАННЫЕ СБЛИЖЕНИЯ...»
ОПЕРА ГЛИНКИ «ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» И ЗНАКИ ЕЕ ВРЕМЕНИ**

**‘STRANGE RAPPROCHEMENTS OCCUR...’
THE OPERA *A LIFE FOR THE TSAR* AND THE SIGNS OF ITS EPOCH**

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00277 «М.И. Глинка: pro et contra. Личность и художественное наследие Глинки в контексте рецепции и интерпретации»

Funding: The reported study was funded by RFBR, project number 19-012-00277

Аннотация. В докладе рассмотрен характер соотношения оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя», поставленной в 1836 году, с опубликованным в тот же год в журнале «Телескоп» «Философическим письмом к Г-же***» П. Я. Чаадаева и премьерными показами «Ревизора» Н.В. Гоголя.

Постановка глинкинской оперы сыграла роль не только пафосного театрально-го события, приуроченного к открытию в Санкт-Петербурге Большого (Каменно-го) театра, но и публичной акцией, имевшей несомненное идеологическое значение. Статья Чаадаева, равно как комедия Гоголя, ставшие некими «маркерами» культурной истории России того времени, спровоцировали в обществе новое «волнение умов», расшатывая базисные представления об обществе и власти.

Впервые доказывается, что опера Глинки «Жизнь за царя» сыграла роль своего рода идеологического и эстетического противовеса по отношению к сочинениям Чаадаева и Гоголя. В большом историческом времени стало очевидно: описания оказались не просто культурными явлениями-погодками. Они были представлены публике как определенные смысловые антиподы, в равной степени, хотя и с разных сторон, задающие координаты единому императорскому театральному проекту, во главе угла которого стояла задача создания презентационного образа русской империи во всем многообразии его проявлений и форм воплощения. В этом смысле, при всей разности задач «Философическое письмо к Г-же***» «Ревизор» и «Жизнь за царя» «странным образом сближались» друг с другом, предопределяя и отзываясь друг на друга.

Ключевые слова: Глинка, Чаадаев, Гоголь, императорский культурный проект.

Abstract. The paper discusses the nature of the interrelation of Mikhail Glinka's opera *A Life for the Tsar*, which was first produced in 1836, with the *Philosophical Letter to Mrs. **** by Piotr Chaadayev and Nikolai Gogol's comedy *The Inspector General*.

The production of opera not only played the role of a pompous theatrical event, timed to coincide with the founding of the Bolshoi (Stone) Theatre in St. Petersburg, but also a public action possessing an apparent ideological significance. Chaadayev's

paper, as well as Gogol's comedy, which became certain 'markers' of the cultural history of Russia at that time, and provoked a new 'agitation of minds' in society, shattering the capstone perceptions of society and government.

It is validated for the first time that Glinka's opera played the role of a kind of ideological and aesthetic counterbalance to the works of Chaadaev and Gogol. The works were presented to the public as certain semantic antipodes, setting up the coordinates of a unified imperial theatrical project, at the head of which was the task of creating a presentational image of the Russian empire. In this sense, notwithstanding all the difference in the goals, the *Philosophical Letter to Mrs.****, *The Inspector General* and *A Life for the Tsar* 'strangely came close' to each other, 'predestinating' each other and responding to each other.

Keywords: Glinka, Chaadayevev, Gogol, imperial culture's project.

Премьера на Санкт-Петербургской императорской сцене оперы Глинки «Жизнь за царя» чаще всего рассматривалась либо в ряду синонимичных ей оперных образцов, либо в ряду сходных в смысловом и жанровом наклонении произведений отечественного драматического искусства. В первом случае в центре внимания оказывалась опера К. Кавоса «Иван Сусанин», поставленная в 1815 году в Петербурге. Во втором, — пятиактная драма в стихах Н.В. Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла», поставленная в 1834 году.

Сравнения эти уже давно вошли в музыковедческую науку [4, 5, 12]. Изучение существующих здесь притяжений и отталкиваний принесло свои плоды и хотя плоды эти, к сожалению, пока еще невелики, возможное направление дальнейшего научного поиска в определившемся направлении в целом понятно [13].

Непонятно другое: почему исследователи проходили и проходят мимо связей оперы Глинки со значительнейшими явлениями русской культуры, представленными современникам в том же 1836 году и явившимися, в известном смысле, «маркерами» своего времени?¹

Я имею в виду комедию Н.В. Гоголя «Ревизор» и «Первое философическое письмо» П.Я. Чаадаева. По сути дела, явившись непосредственными «сверстниками» «Жизни за царя», они стали определенной «точкой отсчета» на шкале интеллектуальных и эстетических ценностей людей того времени, — шкале, на которой опера Глинки заняла свое, вполне определенное место. Вот о том, как эти три классических произведения сложились в сознании современников в единый «пазл» под названием «Русская культура 1836 года» и пойдет речь далее.

Как известно, «Философическое письмо к Г-же ***» Чаадаева, созданное на французском языке, вышло, в переводе, в XXXIV части № 15 московского журнала «Телескоп». Цензурное разрешение было подписано 29 сен-

¹ Такой подход характерен как для комплексных исследований современных отечественных специалистов, так и для обобщающих исследований зарубежных ученых. См., к примеру: [11; 10].

тября, и в начале октября с сочинением смогли познакомиться читатели. Не следует думать, что публикация эта стала «громом среди ясного неба». Чаадаев был в обществе Москвы и Санкт-Петербурга человеком заметным, о его взглядах и убеждениях знали, их сильные и слабые стороны охотно обсуждали. Но открытая публикация перевела все на совершенно иной уровень. Примерно через месяц, 25 октября того же, 1836, года стало понятно: вокруг «Письма...» начался скандал, который грозил разрастись до солидных размеров.

Фиксируя происходящее в обществе, цензор А.В. Никитенко записывал: «Ужасная суматоха в цензуре и в литературе <...>. Напечатана статья под заглавием *Философские письма*. Статья написана прекрасно; автор Чаадаев. Но в ней весь наш русский быт выставлен в самом мрачном виде. Политика, нравственность, даже религия представлены как дикое, уродливое исключение из общих законов человечества. <...>. В публике поднялся шум. Журнал запрещен. <...> Министр крайне встревожен. Подозревают, что статья напечатана с намерением <...>. Думают, что это дело тайной партии». И, несколькими днями позднее, возвращаясь к той же теме: «Сегодня были созваны в цензурный комитет все издатели здешних журналов <...>, чтобы выслушать высочайшее повеление о запрещении “Телескопа” и приказание беречься той же участи. Все они вошли согнувшись, со страхом на лицах, как школьники» [6, 188].

Но не только издатели были согнуты страхом. Публика охотится за экземплярами запрещенного «Телескопа» — и страшится брать его в руки, читает — и боится читать. Спорит — и боится спорить. Власть судит, идя на небывалые и в высшей степени странные меры. Достаточно вспомнить обыск, прошедший в октябре 1836 года у Чаадаева в доме, изъятие всех его бумаг, распоряжение правительства считать Чаадаева сумасшедшим, его заключение под арест — но домашний; установление надзора над ним полицейского лекаря — но отказ от такового уже через несколько месяцев... Единственное, что было сделано твердо — запрещение Чаадаеву писать и публиковаться.

В этой ситуации все очень сложно, очень противоречиво и, конечно, все у всех на устах. Вздуроджаемая Москва вовлекает в орбиту своих умонастроений Санкт-Петербург. В обществе формируется определенное отношение к происходящему, формируются критерии его оценки. И касается это не только самого Чаадаева, его публикации, правительственных мер, но и тех суждений, что были высказаны в «Письме...». В числе наиболее острых вопросов — роль России в европейском пространстве, значение исторического пути, пройденного страной за века ее существования.

Пушкин, получив от Чаадаева журнальную брошюру с опубликованным «Письмом...», отмечает, что «не во всем согласен» с ним. «Пробуждение России, развитие ее могущества, ее движение к единству (к русскому единству,

разумеется) <...>, – как, неужели все это не история, а лишь бледный и полузабытый сон? <...> Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя <...>, но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал» [8, 309–310].

Все это брожение умов, все эти страхи, тайные споры, осторожные суждения до предела накаляют общественную атмосферу обеих столиц. Ползут слухи, что Чаадаев, невзирая на запрет правительства, приступил к написанию странной «Апологии сумасшедшего», что написанное в отрывках уже ходит по рукам ...

И происходит все это за месяц до премьеры «Жизни за царя» и непосредственно в дни первых спектаклей. Даже если принять во внимание глинкинскую, сходную с пушкинской, «сердечную привязанность к государю», его упорное дистанцирование от любых антиправительственных и антимонархических движений, даже если отнести к «Жизни за царя» как к сочинению, родившемуся в некоем стерильном деидеологизированном пространстве, подготовку спектакля и сам спектакль невозможно рассматривать вне и независимо от тех «волнений ума», которые «раскачивали» общество после публикации чаадаевского письма.

С этой точки зрения, спектакль, состоявшийся 27 ноября, являлся своего рода ответом на то интеллектуальное беспокойство, что разрасталось в обществе. Как справедливо подчеркивает С. Фролов (единственный современный исследователь, включивший «Письмо...» Чаадаева в круг культурных спутников «Жизни за царя») «в этом контексте особым образом высвечиваются и выбор Глинкой исторической темы для первой своей оперы, и особая тщательность проработки им хронологических реалий ее воплощения в ней, и глубоко нравственная позиция в решении национального вопроса в опере, высокий пафос патриотизма в ее исторической концепции <...>» [9, 46].

Я бы добавила: в этом контексте особым образом высвечивается и восприятие оперного спектакля современниками. Сочинение не только утверждает и убеждает, говоря пушкинскими словами, «развитие могущества» России, ее «движение к русскому единству». На фоне чаадаевской картины неопределенного будущего и бессмысленного прошлого создание Глинки в смысловом отношении и эстетическом воздействии воспринималось некой ожидаемой данностью, своего рода историко-культурным абсолютом, в котором все некогда сложившееся никогда не исчезнет в веках, продолжит существовать «вечно», сохраняя свою безусловную ценность. Оперный спектакль говорил с публикой об исторических и этических константах, говорил на языке, укорененном в русском национальном сознании, а может быть, здесь я согласна с мнением Фролова, и в подсознании [9, 47]. Оттого-то он был так нужен и так важен современникам.

Теперь о гоголевском «Ревизоре» и характере связи глинкинской оперы с ним — проблеме, вообще не рассматривавшейся отечественной наукой, хотя факт практически одновременного появления этих сочинений на казенной сцене отмечался неоднократно.

Разговор о связи гоголевской комедии и глинкинской оперы невозможен вне разговора о личности Николая I. Проводя немалое время в дворцовых передних, он, как писал В.О. Ключевский, «имел возможность взглянуть на существующее <...>, не руководствуясь идеями, не строя планов» [3, 432]. Такой взгляд позволял Императору «войти в положение дел без посредников» [3, 433]. В том числе и в решение вопросов художественной культуры.

В литературе со времен А.И. Вольфа утвердилось мнение, что «Ревизор» попал на стол Императора не просто так. О гоголевской комедии хлопотали В.А. Жуковский, князь П.А. Вяземский, граф М.Ю. Виельгорский. Николай I либо прочитал «Ревизора» сам, либо пьесу ему читал вслух граф. Документальных свидетельств, позволяющих фундировать какое-либо из этих предположений нет. Доподлинно известно лишь, что Император познакомился с пьесой, остался ею удовлетворен и распорядился дать ее на сцену.

К счастью, сегодня все реже слышны суждения о том, что «Ревизор» прошел по глупости и недалекости Николая I, что тот якобы «не понял ее сатирического смысла, решив, что в пьесе рассматривается анекдотическое происшествие в одном из уездных городов» [7, 88]. Нет сомнений в том, что Император прекрасно понимал смысловую интенцию гоголевского сочинения и знал, что делает, двигая его на сцену.

О реакции Императора и представителей дома Романовых на постановку «Ревизора» Никитенко писал: «Комедия <...> наделала много шума. Ее беспрепятственно дают почти через день. Государь был на первом представлении, хлопал и смеялся. Я попал на третье представление. Была государыня с наследником и великими князьями. Их эта комедия тоже много тешила» [6, 182].

Но, как известно, реакция Императора и членов августейшей фамилии мало повлияла на отношение публики. Большинство собравшихся комедия Гоголя не «тешила». Многие полагали, что сочинение зря вынесено на сцену, что «правительство напрасно одобряет эту пьесу» [6, 182]. О том как воспринимался «Ревизор» Гоголь писал М.С. Щепкину: «Все против меня. Чиновники <...> кричат, что для меня нет ничего святого <...>. Полицейские против меня, купцы против меня, литераторы против меня. <...> Если бы не высокое заступничество государя, пьеса моя не была бы ни за что на сцене, и уже находились люди, хлопотавшие о запрещении ее» [1, 38].

Вслух высказываемое недоумение за пределами досягаемости перерастало в нескрываемое недовольство и тщательно скрываемый протестный подтекст. Тем не менее, решение Императора оставалось в силе: «Ревизор» продолжал идти на казенной сцене, продолжая раздражать публику.

Проходит меньше месяца после премьеры гоголевской комедии, и в императорском театре начинают готовиться к сценическому воплощению «Жизни за царя». В обществе об опере говорят, ее премьеру ждут и, думаю, ждут не только, а, точнее, не столько из любопытства и желания познакомиться с опусом молодого музыканта, сколько как некую альтернативу «Ревизору», восстанавливающую «покой» в «театральном королевстве», подтверждающую незыблемость репертуарных приоритетов императорских театров и их роли в создании репутационных характеристик российской власти как таковой и ее носителей в частности.

С этой точки зрения можно сказать, что стимулирование театральной администрацией появления отечественной героико-трагической оперы на историко-патриотический сюжет было предопределено ситуацией с «Ревизором», являясь ответом на ожидания публики и властного чиновничества. Такое сочинение было необходимо как воздух. И дело здесь было не только в том, что ожидалось торжественное открытие Большого (Каменного) театра, для которого, конечно же, требовалось большое патриотическое представление. В определенном смысле ситуация, сложившаяся в зрительном зале после «Ревизора», была «беременна» ожиданием позитивного патриотического опуса, находящегося на шкале общественных ценностей со стороны, противоположной гоголевской комедии, и если бы идея глинкаевского сочинения не была к этому времени вполне сложившейся, если бы творческий замысел музыканта не был известен его друзьям и высоким покровителям, донесшим его до Императора, — разрешение от бремени ожидания все равно бы произошло: в других формах, на другой сюжетной основе, при другом художественном качестве. Но произошло бы, предопределенное самим характером развития культурной ситуации 1836 года. К счастью, глинкаевский замысел «созрел» необычайно вовремя.

PS.

В большом историческом времени становится все более очевидно: «Ревизор» и «Жизнь за царя» оказались не просто культурными явлениями-погодками. Они были представлены публике как определенные смысловые антитипы, в равной степени, хотя и с разных сторон, задающие координаты единому императорскому театральному проекту, во главе угла которого стояла задача создания презентационного образа русской империи во всем многообразии его проявлений и форм воплощения [2]. В этом смысле, при всей разности задач «Философическое письмо к Г-же***», «Ревизор» и «Жизнь за царя» «странным образом сближались» друг с другом, отзываясь друг в друге, и наша «слепота» и «глухота» к этой нужде — лишь проявление непонимания психологии людей того времени, тех интеллектуальных и эмоциональных «стандартов», которыми они руководствовались в действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 14 т. М.: Изд. АН СССР, 1952. Т. 11.
2. Киселева Л. Странный русский писатель барон Розен // *Wiener Slawistischer Almanach*, 93 (2017): Идеологические контексты русской культуры XIX-XX вв. и поэтика перевода. С. 39–63.
3. Клочевский В.О. Русская история. Полный курс лекций: в 3 кн. М.: Мысль, 1993. Кн.3.
4. Лобанкова Е.В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина: Историко-социологические очерки. СПб.: Изд. им. Н.И. Новикова; Галина скрипит, 2014.
5. Лобанкова Е.В. Глинка. Жизнь в эпохе. Эпоха в жизни. М.: Молодая гвардия, 2019.
6. Никитенко А.В. Дневник: в 3 т. М.: Художественная литература, 1955. Т. 1 (1826–1857).
7. Погожев В.П. Столетие организации Императорских Московских театров: Опыт исторического обзора: в 4 вып. СПб.: Дирекция Императорских театров, 1908. Вып. 1. Кн. 3 (1826–1831).
8. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10-ти тт. Т. 10. М. Художественная литература, 1962.
9. Фролов С. Культурные мифологемы оперы Глинки «Жизнь за царя» // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Материалы научных конференций. Том II. М.: МГК, СПбГК, 2006. С. 42–53.
10. Batchvarova V. *The Dramaturgy of Opera. Aspects of Contemporary Reading: From the Standpoint of the Director*. Bloomington: Xlibris Corporation, 2017.
11. Greenwald H. M. *The Oxford Handbook of Opera*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
12. Frolova-Walker M. *Russian music and nationalism. From Glinka to Stalin*. New Haven and London: Yale University press, 2007.
13. Morrison S.A. *Russian Opera and Symbolist Movement*, 2nd edition. Oakland: Univ. of California Press, 2019.

REFERENCES

1. Gogol N.V. *Sobranie sochinenij* [Collected works]: v 14 vols. Moscow: AN SSSR publ., 1952, v. 11. (In Russian).
2. Kiseleva L. Strannyj russkij pisatel' baron Rosen [Strange Russian writer Baron Rosen]. In: *Wiener Slawistischer Almanach, Sd 93 (2017): Ideologicheskie konteksty russkoj kultury XIX-XX vv. i poetika perevoda* [The ideological contexts of Russian culture of the XIX-XX centuries. and translation poetics], pp. 39–63. (In Russian).
3. Ključevskij V.O. *Russkaja istoria. Polnij kurs lekcij* [Russian history. Full lecture course]: v 3 vv. Moscow: Misl', 1993, v. 3.
4. Lobankova E.V. *Nacional'nyie mify v russkoj muzikal'noj culture ot Glinki do Skryabina: Istoriko-sociologicheskie očerki* [National myths in Russian musical culture from Glinka to Scriabin: Historical and sociological essays.]. Saint-Petersburg: N.I. Novikova publ.; Galina skripsit publ., 2014. (In Russian).
5. Lobankova E.V. *Glinka. Zhizn' v epohe. Epoha v shizni* [Glinka. Life in the era. The era in life]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2019. (In Russian).
6. Nikitenko A.V. *Dnevnik* [Diary]: v 3 vv. M.: Hudozhestvennaja literatura, 1955, v. 1.
7. Pogozhev V.P. *Stoletie organizacii Imperatorskih Moscovskih teatrov. Opi istoricheskogo obzora* [Centenary of the Imperial Moscow Theaters: An Historical Review], v 4 vols. Saint Petersburg: Direkcija Imperatorskih teatrov, 1908, iss. 1., book 3 (1826–1931). (In Russian).

8. Pushkin A.S. *Sobranie sochinenij* [Collected works]: v 10 vv.. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1962. V. 10. (In Russian).
9. Frolov S. Kulturnie mifologemi operi Glinki “Zhizn’ za Tzarya” [Cultural mythologemas of Glinka’s opera *Life for the Tsar*]. In: *M.I. Glinka. K 200-letiyu so dna’ rozhdenia’*. *Materiali nauchnih konferencij* [M.I. Glinka. To the 200th anniversary of his birth. Materials of scientific conferences], v. II. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2006, pp. 42–53. (In Russian).
10. Batchvarova V. *The Dramaturgy of Opera. Aspects of Contemporary Reading: From the Standpoint of the Director*. Bloomington: Xlibris Corporation, 2017.
11. Greenwald H. M. *The Oxford Handbook of Opera*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
12. Frolova-Walker M. *Russian music and nationalism. From Glinka to Stalin*. New Haven and London: Yale University press, 2007.
13. Morrison S.A. *Russian Opera and Symbolist Movement*, Second Edition. Oakland: University of California, 2019.

Лашенко Светлана Константиновна

доктор искусствоведения, заведующая сектором истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Svetlana K. Lashchenko

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Head of Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

vreikh@mail.ru

**«РУСЛАН И ЛЮДМИЛА» А.С. ПУШКИНА И М.И. ГЛИНКИ
В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ:
К ПРОБЛЕМЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПОСТАНОВКИ И ВОСПРИЯТИЯ**

***RUSLAN AND LUDMILA BY PUSHKIN AND GLINKA*
**IN A HISTORICAL AND CULTURAL CONTEXT:
CONCERNING THE ISSUE OF STAGE PRODUCTION AND PERCEPTION****

Аннотация. Автор обращается к проблеме жанра оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила», который определяется как опера-поэма, посвященная памяти А.С. Пушкина. Особенности жанра объясняются историко-культурным контекстом. Предлагаемый подход расширяет представление о семантическом поле этой оперы, открывая возможности для ее более динамичного восприятия и сценической постановки. Методология учитывает возможности когнитивной модели «миф-символ-ритуал» и герменевтического круга.

В статье рассматриваются важнейшие эпизоды скрытой «пушкинской линии», которые вызывают разнообразные ассоциации и побуждают вспомнить А.С. Пушкина. Эта линия делает восприятие оперы более глубоким и динамичным. Изначально доступ к ее восприятию, вероятно, был ограничен ближним кругом поэта.

«Пушкинская линия» открывает новые перспективы для современной оперной режиссуры и более счастливой сценической судьбы второй оперы Глинки. Понимание «тайных знаков» «Руслана» крайне желательно для всех участников современной постановки. Процесс распознавания смысла этих знаков весьма образованной и интеллектуальной современной публикой способен повысить интерес к опере, к творчеству Пушкина и Глинки, к истории России и пушкинской эпохи.

Ключевые слова: М.И. Глинка, А.С. Пушкин, «Руслан и Людмила», цензурные ограничения, концептуальная метафора, скрытый план драматургии, «Пушкинская линия» в опере «Руслан и Людмила», жанровый синтез, когнитивная модель «миф-символ-ритуал», модернизм

Abstract. The author addresses the issue of the genre of Glinka's opera *Ruslan and Ludmila*, which has been defined as an opera-poem dedicated to the memory of Alexander Pushkin. The peculiarities of the genre are explained by the historical and cultural context. The proposed approach expands the idea of the semantic field of this opera and opens up the opportunities for a more dynamic perception of it and its stage production. The methodology considers the capabilities of the cognitive model of 'myth-symbol-ritual' and the hermeneutic circle.

The article deals with the most important episodes of the concealed 'Pushkin line,' which cause a variety of associations and encourage our estimation of Pushkin. This

line makes the perception of the opera more profound and dynamic. Initially, access to its perception was probably limited to the poet's close friends.

The 'Pushkin line' opens up a new vision of Glinka's idea and gives hope for a happier stage destiny of his second opera. Understanding the 'concealed signs' of *Ruslan* is highly desirable for all participants of modern performance staging. The process of recognition of the sense of these signs by the very educated and intellectual modern public is capable of enhancing interest in this opera, in Pushkin and Glinka's artistic legacy, and in the history of Russia and Pushkin's time period. The very process of recognizing the meaning of these signs by the highly educated and intellectual modern audience increases interest in this opera, encourages us to read Pushkin once again, to listen to Glinka's music, and also to be interested in the history of Russia and Pushkin's epoch.

Keywords: M.I. Glinka, A.S. Pushkin, *Ruslan and Ludmila*, censorship restrictions, conceptual metaphor, hidden drama plan, "Pushkin line" of the opera *Ruslan and Ludmila*, genre synthesis, cognitive model "myth – symbol – ritual", modernism.

Музыкознание сегодня находится в поиске новых подходов к музыкальной классике. В зарубежном музыкознании растет интерес к русской музыке, в истории которой значение Михаила Ивановича Глинки общепризнано. Без обращения к Глинке сегодня не обходится ни одно крупное исследование русской и советской музыки [16; 15, 184–186]. Наиболее значительная часть музыкальных открытий Глинки представлена в опере «Руслан и Людмила», драматургические принципы которой получили неоднозначную оценку и послужили причиной многих споров [11]. Начиная с премьеры, опера более ста лет никогда не исполнялась в подлинном виде и судить о ее драматургической концепции приходилось из «привычных узаконенных вековой традицией искажений, которым подвергалась эта действительно «многострадальная» опера» [11, 48]. За это время «традиционные представления» о «Руслане» прочно вросли в нашу культуру.

В данной статье¹ мы попытаемся выделить важные исторические события, относящиеся к эпохе создания глинкинского «Руслана», которые, как мы предполагаем, повлияли на особенности ее драматургии. Более глубокая разработка намечаемых здесь вопросов — дело будущего.

Над своей второй оперой на сюжет поэмы Александра Сергеевича Пушкина Глинка работал в течение пяти лет — с 1837 года по 1842-й. Замысел и начало творческого процесса совпали с трагической гибелью Пушкина на дуэли в начале 1837 года, однако это совпадение обычно рассматривалось только как проблема, которая неожиданно осложнила создание либретто. Способствовать процессу создания либретто и записи уже готовых номеров, сочинявшихся более года и представленных друзьям, решил Нестор Кукольник. Он подарил Глинке тетрадь, сегодня известную как «тетрадь Куколь-

¹ Данная статья продолжает ряд предыдущих публикаций автора, часть которых приводится в списке литературы.

ника», где сохранился «первоначальный план» оперы «Руслан и Людмила». Фундаментальное исследование этой рукописи позволило М. Арановскому сделать вывод об особенностях творческого процесса Глинки, в котором латентное (скрытое) значительно преобладало над видимым. «План», или «театральные эскизы», фиксировал отдельные стороны замысла, работа над которым была связана с уточнениями [4, 110].

Долгое время считалось, что дань памяти Пушкину в опере Глинки ограничивается фразой «Но недолог век на земле певцу, все бессмертные в небесах» во Второй песне Баяна. За этот намек на смерть Пушкина она была запрещена театральной цензурой [11, 87]. Однако роль Второй песни Баяна в Интродукции нам, как и Юрию Златковскому, представляется более значимой. Согласно гипотезе названного исследователя, которую мы в целом разделяем, «Руслан и Людмила» Глинки представляет собой памятник Пушкину, утверждающий идею супружеской верности в ответ на сплетни и клевету, пятнавших честь Пушкина и его жены [7, 3]. К сходному выводу, однако еще не зная об этой точке зрения, пришли и мы, но на основе иного, интертекстуального подхода [2]. Златковский выделяет сатирические подтексты в опере Глинки и проводит аналогии Фарлаф — Дантес, Наина — Геккерн, Черномор — Николай I [7, 3–4]. Поначалу они казались не вполне очевидными, однако сегодня, по мере погружения в проблему, представляются вполне возможными.

Приведенные выше строки из окончания песни Баяна подчеркивают «преждевременную кончину» поэта. Такими словами, сдержанно, это событие композитор неоднократно упоминает в своих «Записках» [6, 79, 87–89]. Однако за его словами «Бахтурин вместо Пушкина! Как это случилось? — Сам не понимаю» [6, 88] стоят, на наш взгляд, глубокие эмоциональные переживания, для выражения которых у гениального композитора и музыканта есть более естественный язык — язык музыки.

Гибель Пушкина на дуэли стала потрясением для значительной части общества, а для его друзей и близких серьезной психологической травмой. Это событие, последствия которого для истории России до конца не осмыслены, не могло не оказать влияния и на общую концепцию оперы Глинки, а именно, на появление концептуальной метафоры² «Ратмир/Горислава — Пушкин/Натали, его супруга», которая определила ее композицию, скрытую драматургическую линию и, соответственно, цепь аллюзий. Идентификация концептуальной метафоры, которая лежит в основе отдельного высказывания, может привести нас к пониманию его логической структуры [12, 70].

Героиня в поэме Пушкина, ставшая в опере Гориславой, безымянна, ее образ едва намечен. У Глинки же она — один из самых ярких драматических персонажей. Каватина Гориславы, один из первых номеров, сочиненных Глинкой, была окончательно готова не позднее зимы 1837/1838 года

² О концептуальных метафорах подробнее см. [12, 70–72].

[11, 71]. В образе Ратмира есть признаки самоидентификации поэта. Само имя «Ратмир» представляет собой мирской вариант имени «Рача» (или Радша) [9, 30], о котором Пушкин говорит в стихотворении «Моя родословная» (1830 г.): «Мой предок Рача мышцей бранной / Святому Невскому служил». В автобиографии он пишет: «Мы ведем своей род от прусского выходца Радши, или Рачи (мужа честна), говорит летописец, т. е. знатного, благородного, выехавшего в Россию во время княжества св. Александра Ярославича Невского»» [10, 420].

В результате появилось произведение с двуплановой драматургией, множеством подтекстов и тайных смыслов, представляющее собой оперу-поэму — произведение со сложным жанровым синтезом, включающем эпос, лирику, драму (историческую и сатирическую), трагедию и трагикомедию. Распознавание подтекстов, ассоциаций и аллюзий возникает на основе когнитивной модели «миф—символ—ритуал»³, предполагающей особую роль континуальности и напряженного творческого внимания, во время оперного спектакля-ритуала направленного на распознавание значений и смыслов («мифологем»), которые вмещает в себя символ («Пушкин»).

Смелый и по-пушкински дерзкий замысел Глинки, вероятно, на одной из последних репетиций открылся графу Михаилу Виельгорскому, когда, прослушав первую половину V-го акта, он сказал: «*Mon cher, c'est mauvais*» (Дорогой мой, это плохо, франц.) [6, 108]. В этом слове «*mauvais*» немало оттенков, заслуживающих специального рассмотрения. Ограничимся здесь предположением, что граф Виельгорский имел в виду плохие последствия, к которым может привести Глинку задуманное. Еще раз напомним о запрете Второй песни Баяна, где намек на безвременную гибель поэта был едва заметным. Возможно, достаточно хорошо осведомленный в «деле Пушкина» Николай I [1, 174–186], ушел на премьеру в самом конце спектакля, не дожидаясь окончания оперы, потому что именно дуэт Ратмира и Гориславы в финале подтвердил: ему не «померещилось», так и есть — на сцене в виде Ратмира представлен Пушкин, в образе Гориславы — Натали.

Наиболее значимыми в Пушкинской драматургической линии представляются эпизоды, в которых зритель от спектакля к спектаклю может открывать все более глубокие смыслы, вспоминая поэму «Руслан и Людмила», стихи Пушкина и обаяние его личности, а также события, предшествующие гибели. Перечислим их.

1. Вторая песнь Баяна — важнейшая психологическая настройка на имя Пушкина. Воплощает мифологему «судьбы» и бессмертие души поэта (напомним, что о бессмертии говорится в той фразе, из-за которой была запрещена песня Баяна «Есть пустынный край»: «Но недолог век на земле певцу,

³ Антропологический подход к опере, рассматриваемой как ряд концептов, в том числе миф и ритуал, представлен в исследовании Влодо Котника [14, 50–139].

все бессмертные в небесах»). Здесь может возникнуть аллюзия на известные строки Пушкина: «Нет, весь я не умру: душа в заветной лире/ Мой прах переживет и тленья убежит. / И славен буду я, доколь в подлунном мире,/ Жив будет хоть один пиит» (стихотворение «Памятник», 1836 г.)

2. Канон «Какое чудное мгновенье». Возможна двойная аллюзия: 1) на пушкинские стихи «Я помню чудное мгновенье» и одноименный романс Глинки; 2) происходящее на сцене соответствует фрагменту поэмы, воспоминание о котором способно вызвать у зрителя смешанные чувства — улыбку, восхищение остроумием поэта, горечь утраты:

Ах, если мученик любви
Страдает страстью безнадежно, —
Хоть трудно жить, друзья мои,
Однако жить еще возможно.
Но после долгих, долгих лет
Обнять влюбленную подругу,
Желаний, слез, тоски предмет,
И вдруг минутную супругу
Навек утратить... о, друзья,
Конечно, лучше б умер я!

Мужской четырехголосный канон сочетает признаки траурной сарабанды и марша. К сарабанде можно отнести медленный темп (*Adagio*), трехдольный размер, подчеркивание второй доли синкопой, привлекающей внимание к слову «Какое...» в начале темы, оstinatную фигуру из двух восьмых, выделяемую штрихом *pizzicato* виолончелей и контрабасов на второй доле такта. В целом, все движение в каноне (с его зыбкой тональностью, замысловатым мелодическим и ритмическим рисунком, прерываемое многозначительными паузами) подчиняется скрытой метрической формуле *краткий/долгий* (1+2), характерной для сарабанды.

3. Финальный квартет первого действия «О, витязи!». В опере, в отличие от поэмы, первым на призыв Светозара отзывается Ратмир, а не Руслан, как у Пушкина: «*Однако жив Руслан несчастный. / Но что сказал великий князь? / Сраженный вдруг молвой ужасной, / На зятя гневом распалась, / Его и двор он созывает: / “Где, где Людмила?” — вопрошает / с ужасным пламенным челом. <...> “Я!” молвил горестный жених. / “Я! я! — воскликнули с Рогдаем / Фарлаф и радостный Ратмир — / Сейчас коней своих седлаем; / Мы рады весь изъездить мир”*».

При этом Глинка подчеркивает первенство Ратмира во всех в разделах квартета: шесть раз он вступает первым, тем самым выполняя роль главного героя. Сценической ситуацией такая инициативность Ратмира не поддерживается, но она задумана Глинкой, и рано, или поздно, в этом спектакле, или в следующий раз зритель обратит на нее внимание. По мере разворачивания сюжета и дальнейшей расстановки акцентов та горячность, пылкость и смелость

Ратмира, радостно и без колебаний бросающегося спасать Людмилу, способны вызвать аллюзии с теми же качествами, характерными для Пушкина.

4. Персидский хор — аллюзия на «грехи молодости» поэта, певца телесных наслаждений (например, стихотворение «Торжество Вакха», 1818 г.)

5. Каватина Гориславы «Любови роскошная звезда». Горислава — символ страдания и женской преданности. Повторяемые много раз слова «во цвете лет» могли напомнить зрителю слова из некролога Пушкину, хорошо известные многим. Каватина — самое напряженное и драматичное высказывание в опере. Аллюзия на супругу Пушкина Наталью Николаевну.

6. Ария Ратмира и каватина Гориславы расположены рядом, причем в самом центре оперы (№ 13 и № 14 из 27). Ария Ратмира написана для контральто А. Воробьевой-Петровой, лучшего из голосов, имевшихся в распоряжении Глинки. Удивительно внешнее сходство певицы с Пушкиным, обнаруживаемое на портрете работы К. Брюллова: в смуглости кожи и чертах лица⁴. Видимо, Воробьева-Петрова была и по росту невелика, как и Пушкин, так как играла Ваню в постановке «Жизни за царя».

Особенность облика Пушкина, в котором сочетались европейские и «не-европейские» черты, музыкально подчеркнута подлинным восточным напевом в первой части его арии («И жар, и зной»), сопоставляемым с вальсом во второй части («Чудный сон живой любви»). В устах хазарского хана жанр западного танца, недавно вошедшего в моду и набирающего популярность, должен был казаться довольно странным⁵.

7. Финал третьего действия. Квартет «Теперь Людмила от нас спасенья ждет» — духовная трансформация героев. Выделяется многократно повторяемый текст «Удел прекрасный: иль пасть, иль победить!».

8. Романс Ратмира «Она мне жизнь». Аллюзия на глубокие чувства Пушкина к жене, осуществление желания создать семью, Дом [8, 139, 151–166]. Дружеское участие Ратмира в судьбе Руслана и Людмилы — талант дружбы, присущий Пушкину.

9. Дуэты Ратмира и Гориславы в финале пятого действия. Вне связи с Пушкиным кажутся избыточными и полностью обычно не исполняются. Особое значение здесь приобретает Слово, воплощенное в хорошо продуманной музыкальной форме и музыкальной технике (сложного контрапункта, связывающей оба дуэта как первоначальное и производное соединения). Здесь для зрителя, который до сих пор, возможно, не был до конца уверен в своих догадках, может наступить «момент истины» (см. выше об оценке Виельгорского). О чем поют герои. Ратмир: «*Радость и утехи чистой любви / С вами*

⁴ Подробнее об этом, а также о каватине Гориславы и арии Ратмира см. [3, 57–66].

⁵ Б.М. Гаспаров отмечает, что Глинка прекрасно осознавал это парадоксальное сочетание ориентальности с западностью, ссылаясь на разговор Глинки с Ю. Арнольдом [5, 293]. См. наш комментарий к этому вопросу [3, 63–64].

будут вечно, друзья! / Вы же не забудьте вашего друга: С вами он душой всегда!» Ратмир и Горислава, вместе: *«Жизнь струей игривой промелькнет! / Злое горе места не найдет!»*

Далее начинается канон. Горислава, к которой присоединяется Ратмир, вместе поют: «Пусть память скорбных дней будет мечтой» (4 раза). Далее идет знак репризы, то есть эта фраза с небольшими вариантами звучит шестнадцать (!) раз.

Мы видим, что недвусмысленные пожелания Руслану и Людмиле ограничиваются одной фразой. Затем идет обращение к друзьям с просьбой не забывать друга, душа которого остается с ними (еще раз вспомним строки «душа в заветной лире...»). Далее можно наблюдать преобладание слов с негативным значением, которые многократно повторяются и контрастируют с радостным хоровым рефреном. Совершенно очевидно, что дуэт производит двойственное впечатление. Объяснить это можно тем, что текст дуэта поется не столько для Руслана и Людмилы, сколько для сидящих в зале, среди которых немало друзей Пушкина. Дело в том, что многие были виноваты в случившемся: «даже в дружеском кругу мучительная для Пушкина ситуация стала предметом язвительных шуток и изящного злословия» [1, 259]. Исследователь обстоятельств последней дуэли с горечью признает, что на его решение повлияло и отношение близких людей ко всему происходящему [1, 261].

Во втором дуэте материал первого повторяется в вертикально-подвижном контрапункте, подчеркивая неразрывную связь эпизодов. Дуэты окружены хоровыми рефренами «Слава великим богам» (*Prestissimo*). Они выделяются замедлением темпа и примерно равны по времени хоровым разделам, исполняемым с репризами. Сопоставления тональностей (D-dur и F-dur) при смене темпоритмов могут восприниматься как мгновенные переходы из прошлого в настоящее.

В принципе, каждый из перечисленных пунктов может стать импульсом для появления у зрителя концептуальной метафоры Ратмир/Горислава — Пушкин/Натали. Для нас таким импульсом стала каватина Гориславы.

Марина Фролова-Уокер тонко подметила, что 1842 год выделяется двумя крупными событиями в культуре России — премьерой оперы «Руслан и Людмила» и изданием поэмы Гоголя «Мертвые души». Глинку исследователь относит к классицизму, у Гоголя выделяет признаки модернизма [13, 44–45]. Однако сложная эстетика «Руслана» несет следы пост-травматического дискурса — диссоциацию, эмоциональное оцепенение, невозможность оплакивания, обнаруженные Патриком Зуком в Шестой симфонии Н. Мясковского и характерные для модернизма [17, 104–105]. В «Руслане», в связи с гибелью Пушкина в самом начале работы над оперой, диссоциация и невозможность открытого выражения чувств (из-за цензурных запретов) находят выражение во Второй песне Баяна, в квартете финала третьего дей-

ствия, в дуэтах Ратмира и Гориславы, следы эмоционального оцепенения в определенной мере присутствуют в каноне «Какое чудное мгновенье» и Романсе Ратмира. Все это позволяет нам говорить о наличии в эстетике «Руслана» признаков модернизма.

В заключение отметим, что Пушкинская линия делает восприятие оперы более динамичным, полным внутреннего напряжения, ожидания, поисков смыслов и значений. Она открывает новые возможности для современного музыкального театра и достойна пристального внимания зрителя и тех больших творческих усилий, которые превращают оперу в священнодействие, проверяющего на прочность такие ценности человеческого бытия, как любовь и верность, честь и благородство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамович С.Л. Пушкин в 1836 году (предыстория последней дуэли). 2-е изд., доп. Л.: Наука, 1989.
2. Алкон Е.М. «Чудный сон живой любви...»: о тайнах оперы Глинки «Руслан и Людмила» // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2013. № 4 (24). С. 56–66.
3. Алкон Е.М. О Гориславе, Ратмире и других тайнах оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» // М.И. Глинка: тайны творчества, проблемы интерпретации. Материалы Международной научной конференции к 210-летию со дня рождения М.И. Глинки 27-28 ноября 2014 года: сборник статей / ред.-составитель Е.М. Алкон. М.: РАМ имени Гнесиных, 2017. С. 55–70.
4. Арановский М.Г. Рукопись М.И. Глинки «Первоначальный план оперы “Руслан и Людмила”». М.: Композитор, 2004.
5. Гаспаров Б.М. Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре / Пер. с англ. Сергея Ильина. М.: Классика-XXI, 2009.
6. Глинка М.И. Записки / Подготовил А.С. Розанов. М.: Музыка, 1988.
7. Златковский Ю. О тайных смыслах в опере М.И. Глинки «Руслан и Людмила» // Израиль XXI век. Музыкальный журнал. 2010, № 6 (24). С. 1–4.
8. Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: «Искусство-СПб», 2009.
9. Петров П.Н. История родов русского дворянства. М.: Белый город, 2007.
10. Пушкин А.С. Начало автобиографии // Пушкин А.С. Сочинения. В 3-х т. Т. 3. Проза. М.: Художественная литература, 1987. С. 419–423.
11. Орлова А. Споры о «Руслане» // Михаил Иванович Глинка. Сборник статей. К столетию со дня смерти. М.: Гос. муз. издательство, 1958. С. 48–94.
12. Cox A. Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking. Indiana University Press. 2016.
13. Frolova-Walker M. On “Ruslan” and Russianness // Cambridge Opera Journal. 1997. Vol. 9. №. 1. P. 21–45.
14. Kotnik V. Opera as Anthropology: Anthropologists in Lyrical Settings. Cambridge scholars publishing, 2016. 365 p.
15. Rimsky-Korsakov and his World / ed. Frolova-Walker M. Princeton Univ. Press, 2018.
16. Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery. Ed. by P. Zuk and M. Frolova-Walker. Proceedings of the British Academy. Oxford University Press, New York and Oxford, 2017.

17. Zuk P. Music as Post-traumatic Discourse: Nikolay Myaskovsky's Sixth Symphony // Arts & Humanities in Higher Education. 2018. Vol. 17 (1). P. 104–118.

REFERENCES

1. Abramovich S.L. *Pushkin v 1836 godu (predystoriya posledney dueli)* [Pushkin in 1836 (backstory of the last duel)], second edition, add. Leningrad: Nauka, 1989. (In Russian).
2. Alkon E.M. “Chudnyj son zhivoj lyubvi...”: o tajnah opery Glinki “Ruslan i Lyudmila” [“A wonderful dream of real love ...”: on the secrets of Glinka's opera *Ruslan and Lyudmila*]. In: *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke* [Humanitarian Studies in Eastern Siberia and the Far East], 2013, №4 (24), pp. 56–66. (In Russian).
3. Alkon E.M. O Gorislave, Ratmire i drugih tajnah opery M.I. Glinki “Ruslan i Lyudmila” [On Gorislava, Ratmir and other mysteries of the opera M.I. Glinka *Ruslan and Lyudmila*]. In: M.I. Glinka: *tajny tvorchestva, problemy interpretatsii. Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii k 210-letiyu so dnya rozhdeniya M.I. Glinki 27-28 noyabrya 2014 goda: sbornik statej*, [M.I. Glinka: mysteries of creativity, problems of interpretation. Materials of the International Scientific Conference on the 210th Birthday of M.I. Glinka November 27–28, 2014: collection of articles], ed. by E.M. Alkon. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2017, pp. 55–70. (In Russian).
4. Aranovsky M.G. *Rukopis' M.I. Glinki “Pervonachal'nyj plan opery Ruslan i Lyudmila”* [Mikhail Glinka's initial plan of the opera *Ruslan and Ludmila*]. Moscow: Kompozitor, 2004. (In Russian).
5. Gasparov B.M. *Pjat' oper i simfoniya: Slovo i muzyka v russkoj kul'ture* [Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture. Moscow: Klassika–XXI, 2009. (In Russian translation).
6. Glinka M.I. *Zapiski* [Writing], ed. by A.S. Rosanov. Moscow: Muzyka, 1988. (In Russian).
7. Zlatkovsky Y. O taynykh smyslakh v opere M.I. Glinki “Ruslan i Lyudmila” [On Mystery Meanings in Glinka's Opera “*Ruslan and Ludmila*”]. *Izrail' – XXI vek. Muzykal'ny zhurnal*, 2010, no 6 (24), pp.1–4. Available at: http://www.21israel-music.com/Ruslan_podtekst.htm (accessed: 05.06.2013). (In Russian).
8. Lotman Y.M. *Pushkin. Sankt-Peterburg* [Saint-Petersburg]. Saint-Petersburg: Iskusstvo, 2009. (In Russian).
9. Petrov P.N. *Istorija rodov russkogo dvorjanstva* [The history of the families of the Russian nobility]. M.: Belyj gorod, 2007. (In Russian).
10. Pushkin A.S. Nachalo avtobiografii [The beginning of the autobiography]. In: Pushkin A.S. *Sochineniya* [Writings], in 3 vols, vol. 3. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1987, pp. 419–423. (In Russian).
11. Orlova A. Spory o “Ruslane”, [Disputes about “*Ruslan*”], *Mihail Ivanovich Glinka. Sbornik statej. K stoletiyu so dnya smerti* [Mihail Ivanovich Glinka. Collection of articles to the centenary of the day of death]. Moscow: Gosmuz. publ., 1958, pp. 48–94. (In Russian).
12. Cox A. *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking*. Indiana University Press, 2016.
13. Frolova-Walker M. On “*Ruslan*” and Russianness. In: *Cambridge Opera Journal*, 1997, vol. 9, no. 1, pp. 21–45.

14. Kotnik V. *Opera as Anthropology: Anthropologists in Lyrical Settings*. Cambridge: Cambridge scholars publishing, 2016.
15. *Rimsky-Korsakov and his World*, ed. Frolova-Walker M. Princeton: Princeton University Press, 2018.
16. *Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery*, ed. by P. Zuk and M. Frolova-Walker. Proceedings of the British Academy. New York and Oxford: Oxford University Press, 2017.
17. Zuk P. Music as Post-traumatic Discourse: Nikolay Myaskovsky's Sixth Symphony. In: *Arts & Humanities in Higher Education*, 2018, vol. 17 (1), pp.104–118.

Алкон Елена Мееровна

доктор искусствоведения, профессор, кафедра
теории музыки, Российская академия имени
Гнесиных, Москва, Россия

Elena M. Alkon

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor,
Music Theory Department, Gnessins Russian
Academy of Music, Moscow, Russia

elenalkon@mail.ru

В.Р. Дулат-Алеев
Vadim R. DULAT-ALEEY

**«РУССКИЕ БОЛЬШИЕ ОПЕРЫ» А. Н. СЕРОВА
В КОНТЕКСТЕ ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ТЕМЫ
И «НОВОГО РУССКОГО СТИЛЯ»**

**‘RUSSIAN GRAND OPERAS’ BY A. SEROV
IN THE FRAME OF THE PATRIOTIC THEME
AND THE ‘NEW RUSSIAN STYLE’**

Аннотация. В первой половине XIX века в России активно формировалось новое национальное самосознание. В статье рассматривается влияние общественно-политических и художественно-эстетических тенденций на развитие русского музыкального театра в период 1830–1860-х гг. В этот период сформировалась «большая русская опера», которая стала одной из главных форм воплощения в музыкальном искусстве патриотической темы, а в дальнейшем всего общественно значимого дискурса. Основным музыкальным материалом для статьи являются оперы А.Н. Серова. Опера «Юдифь» (1863) продемонстрировала воплощение патриотической темы на материале библейской легенды. «Юдифь» оказала большое влияние на следующее поколение русских композиторов, не смотря на их демонстративную критику в адрес Серова. Оперу «Рогнеда» (1865) можно назвать самой яркой и непосредственной иллюстрацией официальной концепции «национальных основ», сформулированных в триаде С. С. Уварова «православие, самодержавие, народность» еще в 1843 году. Последняя опера А.Н. Серова «Вражья сила» завершает период становления русской большой оперы, начало которому было положено оперой М.И. Глинки «Жизнь за царя». Во «Вражьей силе» произошло превращение бытовой драмы в притчу, совпадающую с идеологией русского патриотического движения «почвенничество». С точки зрения «нового русского искусства» большие оперы Серова вобрали в себя все основные черты «европейского стиля» и национальной репрезентации XIX века в области оперы, продемонстрировали уникальный синтез французской Grand opéra, «вагнеровского проекта», русской комической оперы и других направлений оперного искусства.

Ключевые слова: История русской оперы, Большая русская опера, Глинка, Серов, рецепция Вагнера, национальная идея в эпоху романтизма, патриотическая и религиозная тема в опере.

Abstract. In the first half of the 19th century, a new national self-identity was actively formed in Russia. The article examines the influence of socio-political and artistic-aesthetic tendencies on the development of Russian musical theater in the period 1830–1860s. This was the period when the ‘Russian grand opera’ was formed, which became one of the main forms of the embodiment of the patriotic theme in

the musical art and of the whole socially significant discourse from then on. The main musical materials for the article are the operas by A. Serov. The opera *Judith* demonstrated the embodiment of a patriotic theme based on material from a biblical legend. *Judith* had a great influence on the next generation of Russian composers, despite their well-seen criticism of Serov. The opera *Rogneda* can be called the most striking and immediate illustration of the official concept of 'national foundations' formulated in the triad of S. S. Uvarov 'Orthodoxy, autocracy, nationality' in 1843. The last opera by A. Serov *The Power of the Fiend* completes the period of the Russian great opera formation that started with the opera of M. Glinka *A Life for the Tsar*. In *The Power of the Fiend*, a usual drama turned into a parable, coinciding with the ideology of the Russian patriotic movement 'pochvennicestvo'. From the point of view of the 'new Russian art,' Serov's grand operas included all the main features of the 'European style' and the 19th-century national representation in the field of opera, demonstrated a unique synthesis of the French Grand opéra, the 'Wagnerian project,' Russian comic opera and other areas of opera art.

Keywords: The history of Russian opera, The Russian grand opera, Glinka, Serov, the Wagner's reception, the national idea in the era of romanticism, the patriotic and religious theme in the opera.

After the victory in the Patriotic War of 1812, the patriotic theme became very popular in Russian society. In 1832, the famous historian Mikhail Pogodin developed for a compendium 'Essay on Russian History' for the Moscow University, on the basis of which he delivered a resonant lecture series at the university. The final part of the compendium included an assessment of the current stage of Russia development: 'The founding by Alexander of the championship of Russia in Europe and the end of the European period of Russian history. The beginning of the national period with the reign of Emperor Nicholas. Krylov and Pushkin' [12, 33]. It should be noted that the names of representatives of Russian literature were included in the compendium. Thus, the achievements of modern national art were interpreted as symbolically significant phenomena and took an important place in the patriotic discourse.

The high public status of art led to numerous discussions about national literature, Russian theater, and Russian music in the press of the 1830–1860s. Meanwhile, many did not see a phenomenon equal meaning in Russian music to the works and names of 'new Russian literature'. In addition, the Russian musical theater offered a fairly extensive repertoire of various authors, including quite large figures (Catarino Cavos, Alexander Verstovsky and others). Their works were defined as 'operas', but were actually a 'Russian singspiel', as Vsevolod Chesikhin fairly constituted [1, 24]. This genre was not associated with the idea of 'primacy of Russia' and with achievements. Its stage production could not claim the status of a large-scale national project. A breakthrough in the Russian opera happened only with the *Life for the Tsar* by Mikhail Glinka.

Glinka wrote the first Russian grand opera. The main feature of the Russian grand opera was the combination of 'eternal' and 'present', history and modernity,

glory of the past and greatness of present, official and ‘folk’. The Grand Russian Opera simultaneously solved socio-political and artistic problems. Can we say that the French grand opera came to Russia? Only in part.

At the end of the 20th century, foreign scholars deliberately considered the French grand opera as a socio-political phenomenon, defining it as ‘Politics and Politicized Art’ [6], presentation of relevant ideology, and more recently, as the embodiment of ‘Historical Imagination’ [8]. Russian operas were also considered in a similar perspective, in relation to which the definition of ‘historical-sophical musical illustrations’ was used [4, 69], and their ideological aspects correlated with the ‘axiological space of the era’ [5, 7]. The same works has shown the ideological and aesthetic connection between the operas of Glinka and Serov with the Empire style and the great French opera [5, 11].

The concept of ‘grand opera’ applies to works outside the French musical theater only in certain cases (for example, to *Rienzi* by Wagner, *Sicilian Vespers* and *Don Carlos* by Verdi). But in Russia, the ‘grand opera’ formed its own tradition, which persisted in the 20th century (*The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Virgin Fevronia* by Rimsky-Korsakov, *War and Peace* by Prokofiev, and others). The designation ‘grand opera’ is found in some editions of Glinka’s *Life for the Tsar*, and his second opera *Ruslan and Lyudmila* continued this line. Nathan Seinen says in his review on the book of Rutger Helmers ‘Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera’: “Glinka’s two operas may both have conveyed nationalist ideas, but they presented different ‘Russian’ styles, and although these were never intended to be replicated in his other works or imitated by other composers, their legacy was significant in terms of creating categories of style and local colour” [13, 174].

But the Russian grand opera became an independent genre-style tradition thanks to three operas by Alexander Serov. He ‘made a bridge’ from the French opera that faded in the 1850–1860s to the advanced Russian opera art of the last third of the 19th – early 20th centuries. Three Serov’s operas *Judith*, *Rogneda* and *The Power of the Fiend* were followed by *Prince Igor* by Borodin, *Salambo*, *Boris Godunov* and *Khovanshchina* by Mussorgsky, a number of grand operas by Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov.

The main typological features of the grand Russian opera are the scale of the composition, correlation with the national idea, the symbolic and ‘historical-sophical’ potential, the aim not only for the artistic, but also for the socio-political effect. In Russia, the grand opera became the genre ‘that connects Romantic music with contemporaneous artistic and philosophical developments, thereby ending its undeserved isolation from the world of ideas’ [3, 533]. In addition, the Russian grand opera correlates with the ‘big theaters’, implying a specific large-scale style of stage embodiment.

The first Russian opera, equally appreciated by contemporaries with Glinka's operas, was *Judith*¹ by Serov, staged in 1863 in St. Petersburg. The idea of Serov's first opera corresponded to the aesthetics of a Russian grand opera, but Serov declared himself to be a follower of Wagner. According to Gabriela Cruz: 'Wagner's revolution has often been described in light of the poetics of return and homecoming that contributed a new sense of identity to (German) opera' [2, 5]. Serov wanted the same for Russian opera.

The public outcry after the premiere of *Judith* in St. Petersburg was comparable to the effect produced by *Life for the Tsar*, and even surpassed it to some extent. The opera demonstrated the embodiment of a patriotic theme based on material from a biblical legend. The lack of direct links with Russian history in this case did not become an obstacle to the perception of Serov's opera in the framework of the national cultural paradigm. Marvelous staging in exotic costumes, ballet scenes, colorful orientalism and oratorio-style were designed in a five-act grand opera². *Judith* had a great influence on the next generation of Russian composers, despite their well-seen criticism of Serov. The influence of Serov is immediately confirmed by several examples of not only ideological and aesthetic, but also intonational-harmonic and musical-thematic analogies in the subsequent works of Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakov. Interestingly, Simon Morrison sees a synthesis of style techniques of all these composers in the work of Rimsky-Korsakov: 'Glinka is here, likewise Alexander Serov, and Mily Balakirev, Alexander Borodin, Modest Musorgsky, Rimsky-Korsakov himself, as well as Rimsky-Korsakov's cleaned-up, stylized, anthologized folksong arrangements. If an opera could be like a dictionary, this is it, and to look up the source of one of Rimsky-Korsakov's paraphrases is to encounter additional paraphrases' [10, 180].

Serov, as a composer, was able to significantly develop his success in the field of patriotic themes in his next opera. In 1865, the premiere of the opera *Rogneda* took place, in which all the plot lines were subordinated to the final event — the adoption of Christianity by Prince Vladimir and the Baptism of Russia³. The opera *Rogneda* can be called the most striking and immediate illustration of the official concept of 'national foundations' formulated in the triad of Sergey Uvarov 'Orthodoxy, autocracy, nationality' in 1843. It is no coincidence that Serov was assigned a lifetime state pension for this opera, and in 1899, along with Glinka,

¹ The term 'Russian grand opera' cannot be used, for example, for the historical plot «The Battle of Kulikovo» by Anton Rubinstein, written in 1850 on the tragedy of Vladislav Ozerov «Dmitry Donskoy». The premiere took place in St. Petersburg at the Bolshoi Theater in 1852 under the direction of the author. However, Rubinstein chose a three-act structure and shifted the emphasis from a heroic-patriotic theme to a love-lyrical one. In addition, there were no «signs» of the Russian style in the music. Rubinstein's opera was oriented towards a pan-European show rather than a public outcry in Russia.

² 'The whole of Scribo-Halevi-Meyerbeer ... is on-foot,' wrote Mussorgsky, sharing with Balakirev impressions of the premiere of the opera *Judith* [11, 48]. In the same letter, he calls Serov's opera 'Wagner's Kindchen' (Ger. 'Wagner's child'). Members of 'the Five Mighty' used to criticize Serov.

³ Audio: <https://www.youtube.com/watch?v=-HrVJ52okKM>.

he was awarded a commemorative bust in the niche of the front of the Mariinsky Theater. *Rogneda* remained one of the most demanded operas in Russia until the 1917 revolution.

In the opera *The Power of the Fiend*, based on the play by Alexander Ostrovsky *Live Not as You Would Like To*, Serov used the five-act structure that had already become familiar, massive choral and dance scenes. He built the drama on the contrast of paganism and Christian values, dark passions and moral duty. For the first time in the history of Russian opera, Serov uses in the plot the image of Shrovetide, the Old Russian pagan carnival⁴. The two-week carnival presents the antithesis 'light – darkness' as more expressive. Speaking of theater and carnival, Dick McCaw quotes Mikhail Bakhtin: 'Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates...', and adds that 'he explains the meaning of these carnivalesque images by insisting upon their connection with a way of life' [9, 51].

Without resorting to a clear historical plot, Serov nevertheless remained in the paradigm of the Russian grand opera, proclaiming socially significant (and historically determined) norms of spiritual life and social behavior. In «The Power of the Fiend», a usual drama turned into a parable, coinciding with the ideology of the Russian patriotic movement 'pochvennicestvo'.

From the point of view of the 'new Russian art', Serov's grand operas included all the main features of the 'European style' and the 19th century national representation in the field of opera, demonstrated a unique synthesis of the French Grand opéra, the 'Wagnerian project', Russian comic opera and other areas of opera art. And if at the early (Glinka) and middle (Serov) stages of the development of the Russian grand opera, it is not so easy to assess the degree of its uniqueness for various reasons. Then in later samples of the genre, primarily in Rimsky-Korsakov's opera *The Legend of the Invisible City of Kitezh and The Virgin Fevronia*, a work based on volumetric historical ('historical-sophical') thinking, is unconditionally perceived as one of the pinnacles of the national tradition development.

At the beginning of the 19th century, Heinrich Heine proclaimed the formation of the 'German-Christian-Romantic School' and the approval of the 'New German-religious-patriotic art' [7, 282]. This definition can be rephrased in relation to the Russian grand opera: '*New-Russian-religious-patriotic art*'.

REFERENCES

1. Cheshihin V.S. *Istoriya russkoj opery s 1674 po 1903 gg.* [The history of Russian opera from 1674 to 1903]. Saint-Petersburg: P. Yurgenson, 1905. (In Russian).
2. Cruz G. The Flying Dutchman, English Spectacle and the Remediation of Grand Opera. In: *Cambridge Opera Journal*, 2017 / 03. vol. 29, iss. 1, pp. 5–32.
3. Donelan J. H. Schubert's Lieder and the Philosophy of Early German Romanticism, by Lisa Feuerzeig; Reclaiming Late-Romantic Music: Singing Devils and Distant Sounds, by Peter Franklin. In: *European Romantic Review*, 2016 / 07, vol. 27, iss. 4, pp. 532–537.

⁴ Audio: <https://www.youtube.com/watch?v=UDizrLfw1s8>.

4. Dulat-Aleev V.R. Nacional'naya ideya v operah A.N. Serova [The national idea in the operas of A. N. Serov]. In: *Iz istorii russkoj muzykal'noj kul'tury. Pamyati Alekseya Ivanovicha Kandinskogo* [The history of Russian musical culture. In memory of Alexei Ivanovich Kandinsky]. Moscow: Moscow Conservatory P.I. Tchaikovsky, pp. 65–76. (In Russian).
5. Dulat-Aleev V.R. *Opernoe tvorchestvo A.N. Serova v kontekste razvitiya nacional'noj kompozitorskoj shkoly* [Opera works of A.N. Serov in the context of the development of the national composer school: Cand. sci. dis.: 17.00.02. Moscow, 1995.
6. Fulcher J. F. *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
7. Gejne G. *Polnoe sobranie sochinenij*: v 12 vv., v. 4. [Heine H. Complete Edition 12 volumes. 4 vol.] Saint-Petersburg: A.F. Marks, 1904. (In Russian translation).
8. Hibberd S. *French Grand Opera and the Historical Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
9. McCaw D. *Bakhtin and theatre: dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*. London and New York: Routledge, Taylor&Francis Group, 2016.
10. Morrison, S. *The Golden Cockerel, Censored and Uncensored*. In: *Rimsky-Korsakov and his world*, ed. by Marina Frolova-Walker. Princeton: Princeton University press, 2018, pp. 177–196.
11. Musorgskij M.P. *Pis'ma* [Mussorgsky M. P. Letters]. Moscow: Muzyka, 1984.
12. *Russkoe obshchestvo 30-h godov XIX v. Lyudi i idei. Memuary sovremennikov* [Russian society of the 30s of the 19th century. People and ideas. Memoirs of Contemporaries], ed. by I.A. Fedosova. Moscow: MGU Publ., 1989. (In Russian).
13. Seinen N. Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera, by Rutger Helmers. In: *Music and Letters*, 2016 / 02, vol. 97, iss. 1, pp. 173–176.

Дулат-Алеев Вадим Робертович

доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории музыки Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, Казань, Россия

Vadim R. Dulat-Aleev

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of Music History Department, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory, Kazan, Russia

vadimdulataleyev@gmail.com

**РЕДАКЦИИ И ВЕРСИИ ОПЕРЫ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»:
ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ И ЭДИЦИОННЫЕ ПРОБЛЕМЫ**

**EDITIONS AND VERSIONS OF TCHAIKOVSKY'S OPERA
EUGENE ONEGIN: TEXTUAL AND EDITORIAL PROBLEMS**

Аннотация. «Евгений Онегин» Чайковского — самая исполняемая в мире русская опера. Тем не менее история этого сочинения не проста, и на сегодняшний день не существует настоящего современного научно-критического издания.

Известно о двух авторских редакциях. Первая была издана в виде переложения для пения с фортепиано в 1878 г., а также партитуры в 1880 г. По этому тексту опера впервые была поставлена как ученический спектакль Московской консерватории на сцене Малого театра 17 марта 1879 г.

Вторая редакция включала ряд изменений, связанных с переносом оперы уже на Императорскую сцену — для постановки в Мариинском театре в 1885 г. Партитура «Онегина» с учетом всех изменений вышла в 1891 г. и стала последним прижизненным изданием. В советское и постсоветское время обе редакции отдельно не публиковались, а существующие издания большей частью представляют собой смесь разнообразных версий, которые практически невозможно разделить. В статье рассмотрены ключевые вопросы подготовки оперы «Евгений Онегин» к публикации в составе Академического полного собрания сочинений Чайковского.

Ключевые слова: П.И. Чайковский, «Евгений Онегин», опера, Большой театр, Мариинский театр, И.А. Всеволожский, редакция, версия, Академическое полное собрание сочинений П.И. Чайковского.

Abstract. Tchaikovsky's *Eugene Onegin* is the most performed Russian opera in the world. At the same time, the history of this work is hardly a simple one, and there is no modern scholarly-critical edition of this composition in existence today.

There are two known original editions of this composition. The first one was published as a transcription for singing with piano in 1878, and the full score came out in 1880. It was this score which was first performed by students of the Moscow Conservatory at the Maly Theater on March 17, 1879. The second edition involved a number of changes made by Tchaikovsky for the performance of the opera on the Imperial stage, mainly for production at the Mariinsky Theater in 1885. The full score was published in 1891, and it was the last edition in the composer's lifetime. During the Soviet and post-Soviet periods both editions were never published separately, and the existent editions are for the most part a mixture of all versions, which are almost impossible to discern or separate from each other.

This article limits the focus of study to the key issues of preparing the opera *Eugene Onegin* for publication as part of the project 'P.I. Tchaikovsky Complete Works. Academic Edition.'

Keywords: P.I. Tchaikovsky, *Eugene Onegin*, opera, Bolshoi Theater, Mariinsky Theater, I.A. Vsevolozhsky, Editorial, edition, version, P.I. Tchaikovsky Complete Works. Academic edition

Проблема публикации русского классического наследия, аутентичности авторского текста, вариантов и редакций является насущной и для современной гуманитарной науки. В отношении каждого автора, ситуация часто индивидуальна, она безусловно связана и с особенностями творческого процесса, степенью сохранности источников и т.д. Очень важно, учитывая и постоянно анализируя достижения и опыт прошлых поколений российских и зарубежных филологов, литературоведов, музыковедов, новые методологические подходы с целью максимально полно и объективно представить авторский текст, тем самым дать возможность приблизиться к подлинным замыслам и идеям, казалось бы хорошо знакомых сочинений, одновременно открыть для себя неизвестные страницы творчества писателей, поэтов и композиторов (об этом см. [3; 4; 5; 6]).

Петр Ильич Чайковский — самый исполняемый в мире русский композитор. Его жизнь и творческое наследие вызывает интерес как музыкантов, исследователей и, конечно, любителей музыки¹. Данное утверждение согласно мировой статистике относится в полной мере к его оперному творчеству. Чайковский и сам особенно относился к этому жанру, о чем писал Н.Ф. фон Мекк 27 сентября 1885 года: «Есть нечто неудержимое, влекущее всех композиторов к опере: это то, что только она одна дает вам средство сообщаться с массами публики. Мой “Манфред” будет сыгран раз-другой и надолго скроется, и никто, кроме горсти знатоков, посещающих симфонические концерты, не узнает его. Тогда как опера, и именно только опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях — всего народа» [13, 159–160].

Произведения для музыкального театра с момента их завершения композиторами живут по особым законам, обусловленным различными факторами. Театральная природа оперного жанра изначально несет в себе подвижность авторского текста, что создает определенные сложности в выявлении вариантов, определение редакций и т.д. (об этом см. [2; 14]). «Евгений Онегин» Чайковского — самая популярная опера Чайковского и самая популярная русская опера. Увы, на сегодняшний день не существует настоящего современного научно-критического издания этого сочинения. Известно о двух авторских редакциях. Первая была издана в виде переложения для пения с фортепиано в 1878 г., а также партитуры в 1880 г. По этому тексту опера впер-

¹ В мире ежегодно готовятся и издаются ведущими музыковедами книги о Чайковском, предназначенные и для профессионалов и самого широкого круга читателей [15; 16].

вые была поставлена как ученический спектакль Московской консерватории на сцене Малого театра 17 марта 1879 г.

Вторая редакция включала ряд изменений, связанных с переносом оперы уже на Императорскую сцену — главным образом, для постановки в Мариинском театре 1885 г. Партитура «Онегина» с учетом всех изменений вышла в 1891 г. и стала последним прижизненным изданием.

История оперы «Евгений Онегин» была не проста изначально. Как известно сюжет был предложен певицей Е.А. Лавровской. Сочинение шло непоследовательно, эскизы были завершены в июле-августе 1877 года. Инструментовка продолжалась до февраля 1878 года, также в январе-феврале досочинялись пропущенные в эскизах фрагменты. Партитура делалась параллельно с переложением, которое записывалось подстрочно и также было полностью завершено в феврале 1878 года. Непоследовательность в работе скорее всего была связана со сложными обстоятельствами жизни Чайковского — его неудачная женитьба, тяжелый душевный и творческий кризис, отъезд за рубеж: над оперой Чайковский работал и в подмосковном Глеbove и в различных городах Европы — Венеции, Кларане, Сан-Ремо.

Еще одним важным обстоятельством было то, что Чайковский писал «Онегина» не для императорской сцены, а как консерваторский спектакль — это было его позицией, которую он неоднократно излагал.

В письме к Альбрехту композитор писал: «Я *никогда* не отдам этой оперы в Дирекцию театров, прежде чем она не пойдёт в Консерватории. Я её писал для Консерватории потому, что мне нужна здесь не Большая сцена с её *рутиной, условностью, с её бездарными режиссёрами, бессмысленной, хотя и роскошной постановкой, с её махальными машинами вместо капельмейстера и т. д. и т. д. <...>*» [10, 275]².

Вмешательства хоть и с санкции автора многочисленные варианты начались практически сразу по окончании оперы. Так 3/15 ф[евраля] 1878 Чайковский писал К.К. Альбрехту, в котором просит его и С.И. Танеева проверить и внести исправления в клавиш, а актера Малого театра И.В. Самарина «поправить в сценических отметках всё, что ему покажется глупо, неудобно, неловко» [11, 92–93].

В сентябре 1878 года вышло в свет первое издание переложения оперы для пения с фортепиано. В декабре отдельные фрагменты «Онегина» были исполнены в Московской консерватории, а между 20 февраля и 5 марта 1879 под рояль оперу исполнили в доме Ю.Ф. Абазы. И наконец настоящая премьера оперы «Евгений Онегин» состоялась 17 марта 1879 года. Это был ученический спектакль Московской консерватории на сцене Малого театра, дирижер — Н.Г. Рубинштейн, режиссер — И.В. Самарин, как и задумывал Чайковский.

² Свои опасения и намерения в отношении премьеры и дальнейшей судьбы Онегина Чайковский подробно обсуждает на всех этапах работы над оперой с Н.Ф. фон Мекк [6; 7; 8].

Первоначально, и так было поставлено в Малом театре в финале оперы после слов Онегина «Ты моя!» следовала сценическая ремарка «Входит князь Гремин, Татьяна, увидев его, испускает крик и падает в обморок к нему в объятия» [17, 249]. Всего одна ремарка но то, что Онегину указывал на дверь князь, а не Татьяна сильно меняло идею, не говоря о расхождении в этом ключевом моменте была болезненно воспринята современниками. Чайковский в итоге сдался.

В письме к брату А.И. Чайковскому 17 октября 1880 г. композитор сообщал: «Толичка! Ты говоришь, что желательно было бы изменение последней сцены в “Онегине”. Хотя лично я не согласен с тобой и нахожу, что Пушкин не-которыми намёками и недомолвками как бы даёт право закончить эту сцену в том роде, как я это сделал, — но, вняв гласу твоему, попробовал изменить сцену так, как ты усмотришь из прилагаемых листочков.

Во-1-х), на стр[анице] 242 вместо замечания, что Татьяна падает на грудь к Онегину и т. д., я написал: *Онегин подходит ближе*. Затем он поёт то, что написано на этой стр[анице], говоря ещё с ней на Вы; потом все идёт по-старому; в самом же конце я изменил слова Татьяны, а именно: она уж не будет склоняться и слабеть, а будет все продолжать твердить о долге; Онегин не будет её хватать, а лишь молить на словах, затем вместо: «я умираю!» Татьяна скажет: «*прости на веки!*» и исчезнет, а он после нескольких минут ошолбенения скажет свои заключительные слова. Генерал входить не должен.

Поручаю эти изменения тебе. Отнеси их к Климентовой, побывай у Бегичева и у Бевиньяни или же попроси все это сделать Ник[олая] Григ[орьевича]. Полагаю, что все должны остаться довольны этими изменениями» [15, 301].

22 октября композитор получает ответ от Анатолия Ильича: «Донельзя счастлив, что ты согласился на эти перемены. Ей-богу, почти не приходится говорить об “Онегине”, чтоб сейчас же не зашла речь о том, что ты напрасно по-правлял Пушкина» [22].

В таком виде опера была поставлена на Императорской сцене Москве в Большом театре 11 января 1881 года, затем музыкально-драматическом кружке любителей в театре Кононова в Петербурге, Харькове и, наконец, в Санкт-Петербурге в Мариинском театре — 19 октября 1884 года.

Далее в августе 1885 года последовала просьба И.А. Всеволожского до-бавить в сцену Петербургского бала танцевальный номер — Чайковский пишет два экосеза и делает ряд купюр. Премьера этой редакции состоялась уже в сентябре 1885 года. Эти изменения закреплены во втором издании партитуры 1891 года. Так опера шла до конца жизни Чайковского, так она была поставлена в 1892 го-ду в Гамбурге под управлением Густава Малера (об этом см. [1]).

Источники оперы «Евгений Онегин» сохранились в достаточно полном объеме, за исключением набросков, а также эскизов, которые композитор подарил Н.Ф. фон Мекк — их местонахождение неизвестно.

В итоге, существуют две зафиксированные редакции «Онегина», а также некий промежуточный вариант – измененный финал для постановки в Москве.

Казалось бы все просто:

- Первое издание партитуры — первая редакция,
- Второе — окончательная редакция, последняя воля автора, которую и следует воспроизводить.

Однако при самом беглом знакомстве с первым изданием партитуры, которое вышло в 1880 году, через год после первой постановки, возникают вопросы. В финале оперы после слов Онегина «Ты моя!» следует сценическая ремарка «Входит князь Гремин, Татьяна, увидев его, испускает крик и падает в обморок к нему в объятия». Далее следует заключительная фраза Онегина: «О смерть! О смерть! Иду искать тебя» [18, 356–357]. Очевидно, вербальный текст и ремарку просто забыли исправить, так как в этом же году при постановке в Большом театре в финальной картине Гремин уже не появлялся, а всем известная фраза «Позор, тоска, о жалкий жребий мой» присутствовала уже при первой постановке в Малом театре³.

Со второй редакцией «Евгения Онегина», зафиксированной во втором издании партитуры [19] сложности оказались другого рода. На сегодняшний день удалось выявить лишь один экземпляр этого издания на классном абонементе Московской государственной консерватории (ныне хранится в Отделе редкостей Научной музыкальной библиотеки имени С.И. Танеева) и один с типографским браком в Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге.

В советское и постсоветское время обе редакции отдельно никогда не издавались. В самом авторитетном издании оперы в «зеленом» собрании сочинений текст оперы не соответствует ни одному из авторских вариантов. Как пример рассмотрим Полонез, открывающий Шестую картину оперы – бал в Петербурге.

В первой редакции (первом издании партитуры) этот эпизод охватывает 165 тактов, для второй редакции Чайковский сделал три купюры и сократил полонез до 141 такта – в Полном собрании сочинений он занимает 149 тактов.

Первая купюра воспроизведена целиком, отмечена знаками и имеет комментарий: «Следующие далее 8 тактов <...>, имеющих в автогра-

³ Относительно заключительной фразы Онегина композитор сильно переживал, и еще только завершив сочинение оперы, просил через Альбрехта совета у Самарина: «Я прошу его также обратить особенное внимание на последний стих. Я принуждён был ради музыкальных и сценических требований сильно драматизировать сцену объяснения Татьяны с Онегиным. В конце у меня появляется муж Татьяны и жестом повелевает Онегину удалиться. При этом мне нужно было, чтобы *Онегин* сказал что-нибудь, и я вложил в его уста следующий стих: “О смерть, о смерть! Иду искать тебя!”. Мне кажется всё, что это глупо, что ему надо сказать что-нибудь другое, а что? не могу придумать. Вот я и прошу И[вана] В[асильевича], чтобы он оказал мне неоценённую услугу и выручил из этого затруднения» [11, 92–93].

фе и в изд. партитуры, сокращены и заклеены, возможно, это сокращение сделано автором» [20, 394]. Текст следующей купюры отсутствует, а на ее месте стоит звездочка со следующим комментарием: «В автографе и в изд. Партитуре имеются далее 8 тактов, аналогичные восьми тактам основной темы полонеза, которые по-видимому сокращены автором» [20, 407]. Текст третьей купюры также отсутствует, но в комментарии уже написано: «См. примечание на стр. 383»⁴ [20, 411]⁵. И это только один, но увы не единственный случай для оперы — столь востребованной среди исполнителей.

Для подготовки оперы двух редакций оперы «Евгений Онегин» в рамках проекта «Академическое полное собрание сочинений П.И. Чайковского» предстоит дальнейшее изучение сохранившихся источников во всех их компонентах с целью максимально точно передать авторский текст и замысел. Отдельный вопрос — это переложение, так как было несколько переиздания и допечаток тиражей, Чайковский сам участвовал в корректурах, часто делал изменения, забывая о предыдущих собственных решениях. Все варианты еще предстоит выявить и структурировать.

Важной нерешенной пока проблемой остается текст либретто — оно существует в виде отдельной рукописи Чайковского [23], выписанного им же текста внутри автографа партитуры [24], в отдельных изданиях либретто и соответственно в изданиях клавира и партитуры. Везде сильные разночтения в отдельных деталях, особенно по пунктуации. Эти детали безусловно требуют внимания — это интонация текста. Что из этого является сознательным решением Чайковского или его же небрежностью, или неточностью в наборщиках, которую не досмотрели при редакции — решение этого вопроса также впереди.

Чайковский писал: «Вопрос о том, *как следует писать оперы*, я всегда разрешал, разрешаю и буду разрешать чрезвычайно просто. Их следует писать (впрочем, точно так же, как и все остальное) так, *как Бог* на душу *положит*. Я всегда стремился как можно *правдивее, искреннее* выразить музыкой то, что имелось в тексте. *Правдивость* же и *искренность* не суть результат умствований, а непосредственный продукт внутреннего чувства. Дабы чувство это было живое, тёплое, я всегда старался выбирать сюжеты, способные согреть меня. Согреть же меня могут только такие сюжеты, в коих действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я» [11, 29]. Для композитора была очень важна правда и искренность его «продукта внутреннего чувства», коим безусловно является его «Евгений Онегин» — тем важнее

⁴ Номер страницы указан ошибочно, на с. 383 нет никаких комментариев, более того, она относится к Пятой картине — сцене дуэли. Очевидно, имелся в виду комментарий ко второй купюре на с. 407.

⁵ В издании клавира оперы ситуация идентична [21].

максимально правдивое и точное воспроизведение его текстов дабы донести замысел автора до исполнителей и слушателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айнбиндер А.Г. К истории постановки «Евгения Онегина» в Гамбурге под управлением Малера // Густав Малер и музыкальная культура его времени. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С. 181–188.
2. Вайдман П.Е., Айнбиндер А.Г. Предисловие к Серии I: Сценические произведения. Оперы. // Чайковский П.И. Академическое полное собрание сочинений [Ноты]. Серия I. Сценические сочинения. Т. 3. Ундина: опера в 3 действиях (ЧС 2); реконструкция сохранившихся фрагментов. Челябинск: МРИ, 2016. С. XIX–XXIV.
3. Вайдман П.Е. Предисловие // Чайковский П.И. Академическое полное собрание сочинений [Ноты]. Серия I. Сценические сочинения. Т. 3. Ундина: опера в 3 действиях (ЧС 2); реконструкция сохранившихся фрагментов. Челябинск: МРИ, 2016. С. XI–XVIII.
4. Заваркина М.В., Панюкова Т.В., Тарасова Н.А. Текстологические проблемы ранних публикаций рукописей Достоевского // Неизвестный Достоевский. Т.4 № 4. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 2017. С. 3–47.
5. Кузьменко Т.А. К истории академического издания собрания сочинений А.С. Пушкина (1937–1949) // Берковские чтения 2019. Книжная культура в контексте международных контактов = Berkovskye chteniya 2019. Book culture in the context of International contacts: материалы V Международной научной конференции, Пинск, 29–30 мая 2019 / Международная ассоциация Академий наук, Совет по книгоизданию; сост.: Авгуль Л.А., Бакун Д.Н. Минск: Центр. науч. б-ка НАН Беларуси; М.: Наука, 2019. С. 227–234
6. Левашев Е.М., Тетерина Н.И. Полное академическое собрание сочинений М.П. Мусоргского: научные проблемы и практические решения // Искусствознание: наука, опыт, просвещение: Сборник статей по материалам международной научной конференции. 9–11 ноября 2017 г. / Ред.-сост. Г.У. Лукина. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 316–325.
7. Чайковский П.И. Академическое полное собрание сочинений: в XVIII сериях. Серия XVII-A.: Переписка. П.И. Чайковский – Н.Ф. фон Мекк. Переписка: в 5 т. Т. 1 / сост., науч.-текст. ред., коммент. П.Е. Вайдман. Челябинск: МРИ, 2017.
8. Чайковский П.И. Академическое полное собрание сочинений: в XVIII сериях. Серия XVII-A.: Переписка. П.И. Чайковский – Н.Ф. фон Мекк. Переписка: в 5 т. Т. 2 / сост., науч.-текст. ред., коммент. П.Е. Вайдман. Челябинск: МРИ, 2017.
9. Чайковский П.И. Академическое полное собрание сочинений: в XVIII сериях. Серия XVII-A.: Переписка. П.И. Чайковский – Н.Ф. фон Мекк. Переписка: в 5 т. Т. 3 / сост., науч.-текст. ред., коммент. П.Е. Вайдман. Челябинск: МРИ, 2017.
10. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. VI. М.: Музгиз, 1961.
11. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. VII. М.: Музгиз, 1962.
12. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. IX. М.: Музгиз, 1965.
13. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. XIII. М.: Музыка, 1971.
14. Aynbinder A. P. I. Tchaikovsky's Operas: Textual-critical and Editorial Problems in the Context of the Project of Academic Edition of P. I. Tchaikovsky's Complete Works // The 20th Congress of the International Musicological Society. Musicology: Theory and Practice, East and West. Tokyo, 2017. P. 223.

15. Bullock P.R. Pyotr Tchaikovsky. London: Reaktion Books, 2016.
16. Redepenning D. Peter Tschaikowsky. München: C.H. Beck, 2016.

Нотные издания

17. Чайковский П.И. Евгений Онегин. Лирические сцены в 3-х действиях. Текст по Пушкину. М.: П. Юргенсон, [1878].
18. Чайковский П.И. Евгений Онегин. Лирические сцены в 3-х действиях. Текст по Пушкину. М.: П. Юргенсон, [1880].
19. Чайковский П.И. Евгений Онегин. Лирические сцены в 3-х действиях. Текст по Пушкину. М.: П. Юргенсон, [1891].
20. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Т. 4: [Евгений Онегин. Партитура.] / Подгот. И. Шишовым. М.: Музгиз, 1948.
21. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Т. 36: [Евгений Онегин. Переложение для пения с фп.] / Подгот. И. Шишовым. М.: Музгиз, 1946.

Рукописные источники

22. Чайковский А.И. Письмо к Чайковскому П.И. 22 октября 1880 г. ГМЗЧ, а4 № 4852.
23. Чайковский П.И. «Евгений Онегин». Автограф либретто. РНММ, ф. 88 № 11.
24. Чайковский П.И. «Евгений Онегин» Автограф партитуры. РНММ, ф. 88 № 8 а, б.

REFERENCES

1. Aynbinder A.G. K istorii postanovki «Evgeniya Onegina» v Gamburgue pod upravleniem Malera [For the history of the production of “Eugene Onegin” in Hamburg under the direction of Mahler]. In: *Gustav Maler i muzykal'naya kul'tura ego vremeni* [Gustav Mahler and the musical culture of his time]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2013, pp. 181–188. (In Russian).
2. Vaydman P.E., Aynbinder A.G. Predislovie k Serii I: Scenicheskie proizvedeniya. Opery [Preface to Series I: Stage works. Operas]. In: *Tchaikovsky P.I. Akademicheskoe polnoe sobranie sochinenij. Seriya I. Scenicheskie sochineniya. T. 3. Undina: opera v 3 dejstviyah* [Tchaikovsky P.I. Complete works, academic edition. Series I: Stage works. Vol. 3 Undina.]. Chelyabinsk, MPI, 2016, pp. XIX–XXIV. (In Russian).
3. Vaydman P.E. Predislovie [Preface]. In: *Tchaikovsky P.I. Akademicheskoe polnoe sobranie sochinenij. Seriya I. Scenicheskie sochineniya. T. 3. Undina : opera v 3 dejstviyah* [Tchaikovsky P.I. Complete works, academic edition. Series I: Stage works. Vol. 3 Undina.]. Chelyabinsk MPI, 2016, pp. XI–XVIII. (In Russian).
4. Zavarkina M.V., Panyukova T.V., Tarasova N.A. Tekstologicheskie problemy rannih publikacij rukopisej Dostoevskogo [Textual problems of the early publication of Dostoevsky's manuscripts]. In: *Neizvestnyj Dostoevskij* [Unknown Dostoevsky], vol. 4, no. 4. Petrozavodsk: Petrozavodskij gosudarstvennyj universitet, 2017, pp. 3–47. (In Russian).
5. Kuz'menko T.A. K istorii akademicheskogo izdaniya sobraniya sochinenij A.S. Pushkina (1937–1949) [On the history of the academic edition of the collected works of A.S. Pushkin (1937–1949)]. In: *Berkovskie chteniya 2019. Knizhnaya kul'tura v kontekste mezhdunarodnykh kontaktov: materialy V Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 29–30 maya 2019* [Berkovskie chteniya 2019. Book culture in the context of International contacts. Materials of the scientific conference May 29–30]. Minsk: Centr. nauch. b-ka NAN Belarusi; Moscow: Nauka, 2019, pp. 227–234. (In Russian).
6. Levashev E.M., Teterina N.I. Polnoe akademicheskoe sobranie sochinenij M.P. Musorgskogo: nauchnye problemy i prakticheskie resheniya [The complete works of M.P. Mussorgsky: scientific challenges and practical solutions] In: *Iskusstvoznanie: nauka, opyt, prosveshchenie: Sbornik statej po materialam mezhdunarodnoj nauchnoj*

- konferencii. 9–11 noyabrya 2017 g.* [Art studies: science, experience, enlightenment, collection of articles on the materials of the scientific conference on November 9–11 2017], ed. by G.U. Lukina. Moscow: Gosudarstvennyj institut iskusstvovznaniya, 2018, pp. 316–325. (In Russian).
7. Tchaikovsky P.I. *Akademicheskoe polnoe sobranie sochinenij. Seriya XVII-A.: Peregiska. P.I. Tchaikovsky – N.F. fon Meck, v. 1* [Tchaikovsky P.I. Complete works, academic edition. Series XVII-a. P.I. Tchaikovsky – N.F. von Meck Correspondence, vol. 1], ed. by P.E. Vajdman. Chelyabinsk: MPI, 2017. (In Russian).
 8. Tchaikovsky P.I. *Akademicheskoe polnoe sobranie sochinenij. Seriya XVII-A.: Peregiska. P.I. Tchaikovsky – N.F. fon Meck, v. 2* [Tchaikovsky P.I. Complete works, academic edition. Series XVII-a. P.I. Tchaikovsky – N.F. von Meck Correspondence, vol. 2], ed. by P.E. Vajdman. Chelyabinsk: MPI, 2017. (In Russian).
 9. Tchaikovsky P.I. *Akademicheskoe polnoe sobranie sochinenij. Seriya XVII-A.: Peregiska. P.I. Tchaikovsky – N.F. fon Meck. Peregiska, v. 3* [Tchaikovsky P.I. Complete works, academic edition. Series XVII-a. P.I. Tchaikovsky – N.F. von Meck Correspondence. Vol. 3], ed. by P.E. Vajdman. Chelyabinsk: MPI, 2017. (In Russian).
 10. Tchaikovsky P.I. *Polnoe sobranie sochinenij: Literaturnye proizvedeniya i perepiska, v. VI* [P.I. Tchaikovsky Complete works: literary works and correspondence] . Moscow, Muzgiz, 1961. (In Russian).
 11. Tchaikovsky P.I. *Polnoe sobranie sochinenij: Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [P.I. Tchaikovsky Complete works: literary works and correspondence]. v. VII. Moscow, Muzgiz, 1962. (In Russian).
 12. Tchaikovsky P.I. *Polnoe sobranie sochinenij: Literaturnye proizvedeniya i perepiska.* [P.I. Tchaikovsky Complete works: literary works and correspondence] v. IX. Moscow, Muzgiz, 1965. (In Russian).
 13. Tchaikovsky P.I. *Polnoe sobranie sochinenij: Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [P.I. Tchaikovsky Complete works: literary works and correspondence] v. XIII. Moscow, Muzyka, 1971. (In Russian).
 14. Aynbinder A. P.I. Tchaikovsky's Operas: Textual-critical and Editorial Problems in the Context of the Project of Academic Edition of P.I. Tchaikovsky's Complete Works. In: *The 20th Congress of the International Musicological Society. Musicology: Theory and Practice, East and West.* Tokyo, 2017, p. 223.
 15. Bullock P.R. *Pyotr Tchaikovsky.* London: Reaktion Books, 2016.
 16. Redepennig D. *Peter Tschaiowsky.* München: C.H. Beck, 2016.

SCORES

17. Tchaikovsky P.I. *Evgenij Onegin* [Eugene Onegin]. Moscow, P. Yurgenson, [1878].
18. Tchaikovsky P.I. *Evgenij Onegin. Liricheskie sceny v 3-h dejstviyah* [Eugene Onegin. Lyrical scenes in 3 acts. Text after Pushkin]. Moscow, P. Yurgenson, [1880].
19. Tchaikovsky P.I. *Evgenij Onegin. Liricheskie sceny v 3-h dejstviyah* [Eugene Onegin. Lyrical scenes in 3 acts]. P. Yurgenson, [1891].
20. Tchaikovsky P.I. *Polnoe sobranie sochinenij. T. 4: Evgenij Onegin. Partitura* [P.I. Tchaikovsky Complete works. Vol. 4: Eugene Onegin. Full score]. Moscow, Muzgiz, 1948.
21. Tchaikovsky P.I. *Polnoe sobranie sochinenij. T. 36: Evgenij Onegin. Perelozhenie dlya peniya s fp.* [Complete works. Vol.36: Eugene Onegin. Vocal score.]. Moscow, Muzgiz, 1946.

MANUSCRIPTS

22. Tchaikovsky A.I. *Pis'mo k Tchaikovskomu P.I. 22 oktyabrya 1880 g.* [Letter to Tchaikovsky P.I. 22 October 1880]. GMZCH [P.I. Tchaikovsky State museum-reserve], a4 №4852. (In Russian).

23. Tchaikovsky P.I. *Evgenij Onegin. Avtograf libretto* [Eugene Onegin. Autograph libretto]. RNMM [Russian national museum of music], f. 88 №1 l. (In Russian).
24. Tchaikovsky P.I. *Evgenij Onegin. Avtograf partitury* [Eugene Onegin. Autograph full score]. RNMM [Russian national museum of music], f. 88 №8 a, b. (In Russian).

Айнбиндер Ада Григорьевна

кандидат искусствоведения, заведующая отделом рукописных и печатных источников, Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского в Клину, старший научный сотрудник, сектор Академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Ada G. Aynbinder

PhD, Director of the Manuscript and Printed Sources, Tchaikovsky State Memorial Music Museum – Reserve in Klin, Senior Researcher, Department of Academic Music Publications, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

adaainbinder@mail.ru

М.В. Скуратовская
Maria V. SKURATOVSKAYA

**«ПСКОВИТЯНКА» Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
И «БОРИС ГОДУНОВ» М.П. МУСОРГСКОГО:
ДИАЛОГИ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ**

***THE MAID OF PSKOV* BY NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOV
AND *BORIS GODUNOV* BY MODEST MUSSORGSKY:
DIALOGUES AND INTERSECTIONS**

Аннотация. Первая редакция «Псковитянки» и «Борис Годунов» создавались на рубеже 60-х – 70-х гг. одновременно и в тесном сотрудничестве Римского-Корсакова и Мусоргского. Сюжетной основой обоих сочинений стали события одного и того же исторического периода: поздний этап правления Ивана Грозного и последовавшее за ним царствование Бориса Годунова (1570–1605). Однако восприятие композиторами этой эпохи, как показывает анализ, было полярно противоположным. Различие трактовки во многом было обусловлено литературными первоисточниками – историческими драмами А. С. Пушкина и Л. А. Мея – и, в целом, концепциями исторического развития России, выраженных, соответственно, в трудах ведущих ученых XIX века — «История государства Российского» Н.М. Карамзина и «История России с древнейших времен» С.М. Соловьева.

Индивидуально-стилевые особенности музыки Римского-Корсакова и Мусоргского в «Псковитянке» и «Борисе Годунове» выявлены более отчетливо, чем точки соприкосновения, что, по-видимому, объясняет отсутствие детального сравнения опер в научной литературе. Вместе с тем в обоих сочинениях заметны сходные музыкально-языковые и композиционные приемы в областях вокальной декламации, мелодики, гармонии, оркестровки, формы. Наконец, драматургия обеих опер строится по одному принципу: и общая структура, и отдельные сцены обнаруживают явные взаимовлияния. Выявленные сходства позволяют предположить наличие некой единой оперной модели большой исторической оперы, адаптированной к русскому контексту и ставшей актуальной на раннем этапе развития «Могучей кучки».

Ключевые слова: опера, либретто, историзм, Римский-Корсаков, Мусоргский.

Abstract. The first edition of *The Maid of Pskov* and *Boris Godunov* were created at the turn of the 1860s and the 1870s, at the same time and in the close cooperation of Rimsky-Korsakov and Mussorgsky. The plot basis of both works are events of the same historical period: the late stage of the reign of Ivan the Terrible and the subsequent reign of *Boris Godunov* (1570–1605). However, the composers' perception of this era, as analysis shows, was of a polar opposite nature. The differences of interpretation were largely due to the literary origins — the historical dramas of Alexander Pushkin and Lev Mei — and, in general, Russian historical development concepts, expressed, accordingly, in works of leading scholars of the 19th century, such as 'The History of the Russian State' by Nikolai Karamzin and 'The History of Russia since Ancient Times' by Sergei Solov'yov.

The individual stylistic features of Rimsky-Korsakov's music in *The Maid of Pskov* and Mussorgsky's music in *Boris Godunov* are more clearly identified than the points of intersection, which apparently explains the lack of detailed comparison of the two operas in scholarly literature. At the same time, in both compositions it is possible to discern similar musical-linguistic and compositional techniques in the areas of vocal recitation, melody, harmony, orchestration, and form. Finally, the dramaturgy of both operas is built on the same principle: both the general structure and individual scenes exhibit obvious mutual influences. The revealed similarities suggest that there exists a certain unified operatic model of a large historical opera adapted to the Russian context, which becomes relevant at an early stage in the musical development of the composers of 'The Mighty Handful.'

Keywords: opera, libretto, historicism, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky.

Статья посвящена многочисленным параллелям между «Псковитянкой» Н.А. Римского-Корсакова и «Борисом Годуновым» М.П. Мусоргского. Две главные исторические оперы младших кучкистов похожи целым рядом факторов, начиная с истории создания и жанра и заканчивая интонационным родством. При этом существует устойчивое мнение о том, что «Псковитянка» во многом наследует идеи «Годунова», и лишь некоторые музыковеды, указывают на важнейшие детали взаимовлияния и взаимопроникновения в музыкальный язык опер противоположных порой стилиевых черт. Так, например, М.П. Рахманова в своей монографии пишет: «Уникальный в творчестве Римского-Корсакова стиль “Псковитянки” нередко рассматривался под знаком “Бориса Годунова”, чему дал повод некоторыми своими высказываниями и сам Римский-Корсаков. Бесспорно, эта опера, особенно в первой редакции, — самое “мусоргское” среди сочинений Римского-Корсакова, что определялось уже жанром “Псковитянки”. Но важно также отметить, что влияние было не односторонним, а взаимным, и многое рождалось, по-видимому, в совместных исканиях» [4, 86–87].

Пересечения возникли уже на уровне замыслов обеих опер. В период создания «Псковитянки» и «Бориса Годунова», а именно осенью 1871 года, Римский-Корсаков и Мусоргский поселились вместе. Подробные воспоминания об этом оставили и Стасов, и сам Корсаков: «Наше житье с Модестом было, я полагаю, единственным примером совместного житья двух композиторов. С утра часов до 12 роялем пользовался обыкновенно Мусоргский, а я или переписывал, или оркестровал что-либо, вполне уже обдуманное. К 12 часам он уходил на службу в министерство, а я пользовался роялем. В эту осень и зиму мы оба много поработали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями. Мусоргский сочинял и оркестровал польский акт “Бориса Годунова” и народную картину “Под Кромами”. Я оркестровал и заканчивал “Псковитянку”» [5, 83–84].

Свою оценку совместной работе двух композиторов дал и Бородин, заметивший, что: «Модинька с Корсинькой, с тех пор как живут в одной квартире, сильно развились оба. Оба они диаметрально противоположны по музы-

кальным достоинствам и приемам; один как бы служит дополнением другому. Влияние их друг на друга вышло крайне полезное. Модест усовершенствовал речитативную и декламационную сторону у Корсиньки; этот, в свою очередь, уничтожил стремление Модеста к корявому оригинальничанию, сгладил все шероховатости гармонии, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм, — словом, сделал вещи Модеста несравненно музыкальнее» [1, 313]. Пожалуй, в этом описании творческого процесса заложены все основные стереотипные оценки, которые давались и даются редакторской работе Корсакова над сочинениями Мусоргского. Но здесь же Бородин говорит и об обратном влиянии, которое не так часто упоминают исследователи: в тот период декламационная техника Корсакова существенно обогатилась именно благодаря Мусоргскому.

Говоря о самой идее создания «Псковитянки» и «Бориса Годунова», нельзя не сказать также о важнейшей фигуре, повлиявшей на эти замыслы — о Милии Алексеевиче Балакиреве. В то время глава «Могучей кучки», как и остальные участники кружка, задумывал оперный проект — и в числе прочих сюжетов его интересовали исторические (например, «Царская невеста» Мей). Опера Балакиревым так и не была написана, однако мы можем выдвинуть гипотезу о том, что неосуществленный замысел Балакирева оказал важнейшее влияние и на Мусоргского, и на Римского-Корсакова. Балакирев обычно подолгу обсуждал свои планы и намерения с младшими коллегами, а его настойчивость и степень убеждения вполне могли сделать эти идеи определяющими для молодых композиторов.

Доказательством этому оказывается единый «набор» элементов, обнаруживаемый в «Борисе Годунове» и «Псковитянке» — некая сумма композиционных и драматургических решений, восходящих к обоим операм Глинки и обобщенных именно Балакиревым. Эти элементы составляют основу поэтики опер Мусоргского и Корсакова, что позволяет предположить и взаимное влияние композиторов друг на друга, и роль общего руководства Балакирева. Близость проявляется не только в композиции и ее компонентах, но также в фактурных, гармонических и мелодических деталях:

	«Псковитянка»	«Борис Годунов»
Игровая сцена	«Игра в горелки», «Сказка про Царевну Ладугу»	Сцена в тереме («Как комар дрова рубил», «Сказочка про то и про се»), частично – Песня Шинкарки
Рассказ о «давно минувших днях»	Сцена Токмакова и Матуты	Сцена Пимена и Григория Отрепьева
Сцена народного бунта	Вече	Пролог, сцена под Кромами
Сцена-жалоба	Хор «Грозен царь идет во великий Псков»	Хор «Кормилец батюшка» в сцене у собора

Заключительный комментирующий хор	Хор «Совершилось! Волей божией»	Хор «Плачьте, плачьте, люди» из сцены смерти Бориса
Величальный хор	«Из-под холмика, под зеленого»	«Уж как на небе солнцу»
Сцена Царя и разоблачителя-жертвы	Сцена Ивана и Ольги, сцена Ивана и Николы Салоса (вторая редакция)	Сцена Бориса и Юродивого
Развернутая ария/монолог Царя в нескольких эпизодах	Ариозо Ивана «Вот обещал я Псков»	Монолог Бориса «Достиг я высшей власти»
Ариозо-ожидание героини/героя	Ариозо Ольги «Одна в лесу»	Ариозо Самозванца «Придешь ли ты, желанная»
Любовный дуэт	Дуэт Ольги и Михаила Тучи	Дуэт Марины Мнишек и Самозванца

Таким образом, «Годунова» и «Псковитянку» можно считать не только сочинениями, в которых ярко проявилась индивидуальность их создателей, но и в каком-то отношении ярчайшими образцами коллективного кучкистского творчества (наряду с неоконченной «Младой» рубежа 60-х – 70-х). В них в наибольшей мере можно проследить работу своеобразной уникальной композиторской лаборатории, которой и была «Могучая кучка» в те годы.

Еще одно важнейшее сходство опер Мусоргского и Корсакова — литературные первоисточники. Трагедия Пушкина и драма Мей повествуют об одном и том же, по сути, историческом периоде — вскоре после событий «Псковитянки» начинается действие «Годунова». В истории создания пьес случилось ровно наоборот — трагедия Пушкина стала неким «образцом» для меевской драмы. В обоих сочинениях генеральной идеей становится сочетание двух конфликтов — столкновение власти и народа как основа для человеческого, частного конфликта, то есть, пересечение «внешнего» и «внутреннего» действия (к слову, вопросы, касающиеся власти, стали причиной того, что обе пьесы к началу работы над операми были запрещены цензурой).

Однако трактовка исторических событий в пьесах оказывается прямо противоположной. На это повлияли, по-видимому, концепции двух исторических трудов: «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, на которую опирался Пушкин при написании «Бориса», и «Истории России с древнейших времен» С.М. Соловьева, которой следовал Мей. Историки рассматривают события нередко с разных точек зрения. Линия Карамзин — Пушкин (и вслед за ними — Мусоргский) затрагивает в большей степени остроконфликтные социальные вопросы, а линия Соловьев — Мей (и затем Римский-Корсаков) придерживается более консервативной трактовки событий. Вероятно, это свойство и

стало одной из причин обращения Корсакова к сюжету драмы Мея: идеям композитора, его взгляду на историю и современность оказались очень близки воззрения Соловьева, которые называли «охранительными» [2, 7].

Следуя этой логике — заострить внимание на частном конфликте, сделав исторические события в большей степени фоном, — Корсаков купирует один чрезвычайно важный эпизод драмы Мея: большую сцену беседы Грозного с Царевичем Иоанном, Борисом Годуновым, Афанасием Вяземским и другими приближенными Царя. В опере эта картина отсутствует полностью, а из всей свиты Царя в опере остается лишь Вяземский, играющий совершенно второстепенную роль. Вероятно, в данной ситуации Корсаков осознанно отказывается от сюжетной линии, уводящей в сторону «Бориса Годунова», стремясь сделать акцент на других деталях.

Для Мея же эта сцена представляет собой важнейший эпизод, в котором Иван обсуждает судьбу Пскова со своими «сыновьями» — родным, царевичем Иваном и «восприемным» — Борисом Годуновым. В этой беседе звучит своеобразное «крело» Ивана, главная причина конфликта власти и народа: «Попомни: то только царство крепко и велико, Где ведает народ, что у него Один владыка, как в едином стаде Единый пастырь...». Этот момент особенно важен для характеристики Грозного: уже помиловав Псков, царь продолжает сомневаться в правильности своего решения. В этом эпизоде образ Грозного оказывается практически идентичен образу Бориса Годунова. Но если в своей опере Мусоргский даже усилил психологизм главного героя по сравнению с литературным первоисточником, то Римский-Корсаков попросту купирует эту сцену. Образ Царя для него, вероятно, более интересен с точки зрения его взаимоотношений с Ольгой и с народом, чем в связи с его внутренней рефлексией. Исследователь Эмили Фрей пишет об этом так: «Совершенно не кровавый образ Ивана Грозного в опере Римского-Корсакова оправдан особой исторической трактовкой, которая резонировала с взглядами современных либеральных историков, таких, как Сергей Соловьев» [11, 63].

Во второй, неизданной редакции «Псковитянки», Корсаков добавил одну сцену, которой не было в драме Мея, и которая стала главным, по сути, элементом пересечения с «Борисом Годуновым». В этой сцене Грозный встречает псковского юродивого Николу Салоса, который грозит царю карой за пролитие неповинной крови. Царь в страхе удаляется, а после решает помиловать Псков. Идентичность этой сцены и сцены Бориса Годунова с Юродивым у собора Василия Блаженного поражает. Тем более удивительно то, что Корсаков никак не прокомментировал это сходство в «Летописи моей музыкальной жизни», а в своей редакции «Годунова» 1896 года пропустил сцену у собора, не только не включая ее в оперу, но даже и не оркеструя ее.

План эпизодов у Корсакова и Мусоргского сделан будто «под копирку»: в обеих операх Царь-убийца просит благословения у Юродивого, а тот облича-

ет его при народе. Более удивительно то, что Юродивый из обеих опер – это, по большому счету, один исторический персонаж. Корсаков прямо указывает в либретто имя реально существовавшего блаженного Николы Салоса. Образ Юродивого в «Борисе Годунове», взятый Мусоргским практически без изменений из трагедии¹, несколько сложнее – Пушкин изучил множество исторических источников, собирая образ из нескольких блаженных сразу. Основными прототипами стали двое — Иван Большой Колпак и Никола Салос (собственно, Пушкин и именует своего Юродивого Николкой Колпаком, объединяя прозвища). Любопытно, что, указывая на оппозиционный характер своей пьесы, Пушкин писал так: «Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию – навряд. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат» [3, 239–240].

Таким образом, можно считать, что оперы Мусоргского и Корсакова, помимо прочих сходств, объединены еще и одним героем. Сцены с Юродивыми в обеих операх оказываются ключевым моментом, единственным, в котором напрямую сталкиваются две силы – сила царская и сила народная, гласом которой и стал Юродивый. Однако в окончательной, третьей редакции «Псковитянки» Корсаков купирует эту сцену, считая ее музыкальный язык несовершенным². Эпизод с Николой Салосом остается лишь во второй редакции оперы, а также в музыке к драме «Псковитянка».

Увертюра и антракты к драме были созданы Корсаковым в 1881 году. В тот период это – единственное обращение к собственному творчеству, так как после кончины Мусоргского Корсаков систематизирует и готовит к изданию все оставшиеся рукописи и наброски. Он сам подчеркивает в «Летописи», что в этот период ничего нового не создает: «Главным занятием моим в течение всего сезона были сочинения Мусоргского, с которыми работы было не мало» [5, 169]. Тем более важно, что единственное обращение к собственному творчеству в этот период – вновь его первая опера.

Сложно предполагать, какое именно влияние на этот замысел имела работа над произведениями Мусоргского – вероятно, само обращение к сочинениям коллеги напомнило Корсакову о периоде совместного композиторского процесса, когда младшие участники «Кучки» одновременно начинали свои первые оперы. В любом случае, работа над неоконченными сочинениями Мусоргского, требовавшими композиционного осмысления, стала импульсом к аналогичной редактуре «Псковитянки», в которой Корсаков обнаружил «архитектонические» недочеты. Таким образом, можно сказать, что каждое обращение Корсакова к «Псковитянке» было так или иначе связано с «Борисом

¹ Кэрил Эмерсон трактует такое последовательное воплощение Мусоргским идеи Пушкина как одно из доказательств «круговой», а не линейной эволюции принципа исторического конструирования в XIX веке» [12, 237].

² Ричард Тарускин считает, что во второй редакции «Псковитянки» «в творце, безусловно, владал педант» [14, 168].

Годуновым»: первая редакция создавалась параллельно с оперой Мусоргского (что сказалось на мелодике и гармонии), вторая связана с «Годуновым» драматургически, а редактура и оркестровка Корсаковым эпизодов «Годунова» повлияла на третью редакцию и музыку к драме.

Ричард Тарускин в статье «Догоняя Римского-Корсакова» упоминает «раздражающую своей учтивой снисходительностью» [6, 279] формулировку Джеральда Абрахама, сравнивавшего две корсаковские редакции – своей и чужой опер: «Римский-Корсаков был прав, улучшив свою собственную раннюю партитуру, но подвергать этой же операции детище своего друга ему не следовало. “Борис Годунов” – творение гения Мусоргского; первая версия “Псковитянки” – произведение его собственного исключительного таланта. Корсаков возвысил одно и принизил другое примерно до одного и того же уровня» [10, 73].

Мы же можем предположить, что процессы редакции своих и чужих сочинений для Римского-Корсакова оказались практически неотделимы друг от друга – как неотделим был процесс авторского сочинения от коллективного. Для младшего из композиторов кружка редактирование наследия старших коллег было своеобразной учебой, вдохновляющей его на создание собственных сочинений. Так и в случае редактирования «Псковитянки» и «Бориса Годунова» Корсаков, скорее всего, просто не разделял материал на «свой» и «чужой».

Подробное исследование многочисленных редакций дает ценнейший материал для анализа творческого процесса Корсакова, благодаря которому не только наследие, но и сама личность композитора приобретают совершенно новый ракурс рассмотрения. И если редактура его собственного творчества пока что практически не исследована, то переработки чужих произведений теперь могут быть по праву лишены претензий по поводу аутентичности в отношении творчества Мусоргского и Бородина. Сам Корсаков писал об издании «Бориса Годунова» в своей редакции: «Издание без упорядочивания умелой рукой не имело бы никакого смысла, кроме биографическо-исторического. Необходимо было издание для исполнения, для практических и художественных целей, для ознакомления с громадным талантом Мусоргского, а не для изучения его личности и художественных грехов» [5, 167]. Корсаков стремился в первую очередь создать «звучащее наследие» [7, 38] «Могучей кучки», и поэтому гораздо важнее оценивать гигантскую редакторскую работу композитора не с музыкальной точки зрения, а с человеческой – как уникальный феномен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин А. П. Письма. Вып. II (1872–1877). М.: Музыкальный сектор, 1936.
2. Бухмейер К.К. Лев Александрович Мей // Мей Л.А. Стихотворения. М.: Сов. Россия, 1985. С. 5–22.
3. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. М.: Наука, 1937. Т. 13.
4. Рахманова М.П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995.
5. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Директ-Медиа, 2015.
6. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы междуна-

- родной музыковедческой конференции 19-22 марта 2010 г. СПб.: Санкт-Петербургский музей театра и музыки, 2010.
7. Скуратовский В.И. «Продолжение будет. Н. Р-К» // Ученые записки Рос-сийской академии музыки им. Гнесиных. 2015. № 4 (15). С. 34–43.
 8. Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир: сборник статей. СПб.: Санкт-Петербургский музей театра и музыки, 2016.
 9. Шиман М.В. Музыкальное мироощущение Н. Римского-Корсакова и не-которые особенности символического историзма в опере «Псковитянка» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 3 (28). С. 37–42.
 10. Abraham G. *Pskovityanka: The Original Version of Rimsky-Korsakov's First Opera* // *Musical Quarterly*, 1968. Vol. 54. №. 1. P. 58–73.
 11. Frey E. Rimsky-Korsakov, *Snegurochka* and Populism // *Rimsky-Korsakov and his world*. Ed. by M. Frolova-Walker. Princeton: Princeton University Press, 2018. P. 63–97.
 12. Emerson C. Mussorgsky's Boris on the Stage of the Maryinsky Theater: A Chronicle of the First Production // *National Traditions in Nineteenth-Century Opera*. London: Routledge, 2016. P. 321–355. Vol II.
 13. Morrison S. Russian opera and the symbolist movement. Oakland: University of California Press, 2019.
 14. Taruskin. R. The Case for Rimsky-Korsakov // *On Russian Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2008. P. 166–179.

REFERENCES

1. Borodin A.P. *Pis'ma*. [Letters]. Vol. II (1872–1877). Moscow: Muzikalnyi sector, 1936.
2. Bukhmeier K.K. Lev Aleksandrovich Mei. In: *Mei L.A. Stihotvoreniya*. [Poems]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1985. (In Russian).
3. Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Set of Works], vol. 13. Moscow: Nauka, 1937. (In Russian).
4. Rakhmanova M.P. *Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov*. Moscow: RAM im. Gnessinykh, 1995. (In Russian).
5. Rimsky-Korsakov N.A. *Letopis' moej muzykal'noj zhizni* [My Musical Life]. Moscow: Direct-Media, 2015. (In Russian).
6. *Rimskij-Korsakov i ego nasledie v istoricheskoy perspective. Materialy mezhdunarodnoj konferencii 19–22 marta 2010 goda*. [Rimsky-Korsakov and His Works in Historical Perspective. Materials of International Musicology Conference of 19–22 March 2010]. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskiy muzej teatra i muzyki, 2010. (In Russian).
7. Skuratovskiy. V.I. «Prodolzhenie sleduet. N. R-K». [«To be continued. N. R-K»]. In: *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh*. [Scientific Notes of Gnessins Russian Academy of music], 2015, no. 4 (15), pp. 34–43. (In Russian).
8. *Triumf russkoj muzyki, Rimskij-Korsakov — okno v mir* [Triumph of Russian music. Rimsky-Korsakov — window to the world]. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskiy muzej teatra i muzyki, 2016.
9. Shiman M.V. Muzikal'noe mirooshchushhenie N. Rimskogo-Korsakova i nekotorye osobennosti simvolicheskogo istorizma v opera *Pskovityanka* [Musical Attitude of N. Rimsky-Korsakov and Some Features of Symbolic Historicism in Opera «Pskovityanka»]. In: *Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah* [South-Russian musical almanac], 2017, no. 3 (28), pp. 37–42. (In Russian).
10. Abraham G. *Pskovityanka: The Original Version of Rimsky-Korsakov's First Opera*. In: *Musical Quarterly*, 1968, vol. 54, no. 1, pp. 58–73.
11. Frey E. Rimsky-Korsakov, *Snegurochka* and Populism. In: *Rimsky-Korsakov and his world*, ed. by M. Frolova-Walker. Princeton: Princeton University Press, 2018, pp. 63–97.
12. Emerson C. Mussorgsky's Boris on the Stage of the Maryinsky Theater: A Chronicle of

the First Production. In: *National Traditions in Nineteenth-Century Opera*, vol II. London: Routledge, 2016, pp. 321–355.

13. Morrison S. *Russian Opera and the Symbolist Movement*. Oakland: University of California Press, 2019.
14. Taruskin R. The Case for Rimsky-Korsakov. In: *On Russian Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2008, pp. 166–179.

Скуратовская Мария Владимировна

аспирант, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Maria V. Skuratovskaya

Postgraduate Student, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

littlestur@gmail.com

СЕМИОТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО КОНТРСФЕРЫ
В «ЦАРСКОЙ НЕВЕСТЕ»: ТЕКСТ В ТЕКСТЕ

THE SEMIOTIC SPACE OF THE COUNTER-SPHERE
IN *THE TSAR BRIDE*: THE TEXT IN THE TEXT

Аннотация. Статья посвящена исследованию драматургии оперы Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста» на примере трактовки сферы контрдействия, которая имеет в ней особое место и значение и во многом определяет языковое и концепционное новаторство оперы. Обосновывается, что концепция «Царской невесты», при отсутствии традиционного для Римского-Корсакова двоemiрия (реального и фантастического миров) и других элементов его оперной поэтики, вместе с тем полностью сохраняет принципы его глобальной концептуализации мифопоэтической картиной мира и основана на оппозиционности миров, выраженной оппозиционностью различных звуковысотных систем как «разнородных семиотических пространств». Но трактована иначе.

Особая сложность «Царской невесты» в том, что в ней различные интонационно-смысловые пласты взаимодействуют внутри единого «реального» мира и их противопоставление уходит в глубину внутренней жизни, характеризует внутреннее пространство героев и происходящую там «борьбу миров». Музыкальный текст оперы устроен так, что в нём звуковысотная система контрсферы эмансипируется, приобретает «знаковый» характер, образуя своего рода «текст в тексте», и существует внутри гармонического пласта основного действия, «обозначая» связь героев с пространством нижней бездны в христианской картине мира.

Создание целостного семиотического пространства контрсферы, говорящего своим языком, и представление его как системы и составляет, по мнению автора, новаторство оперы и скрытый пласт в ее музыкальной драматургии. Взаимодействие с ним всех героев контрсферы разработано композитором как последовательно выраженная концепция.

В статье анализируется лейтмотивная система контрсферы «Царской невесты» в заданном смысловом контексте.

Ключевые слова: новаторство «Царской невесты», семиотическое пространство контрсферы, «текст в тексте», духовная драматургия героев, внутреннее двоemiрие.

Abstract. The article is devoted to study of the dramaturgy in Nikolai Rimsky-Korsakov's opera *The Tsar Bride* by the example of the composer's interpretation of the sphere of counter-action, the latter sphere holding a prominent position and being of special importance for the opera. The counter-sphere in question determines most prominently the opera's linguistic and conceptual novelty. It is substantiated that the opera conception lacks the traditional bipolarity of the real and the fantastic worlds, so typical for Rimsky-Korsakov, as well as a number of other elements of his operatic

poetics, while, at the same time, preserves fully within the conception of the opera the principles of global conceptualization of the operatic material by means of the mythopoetic picture of the world, and is based on the opposition between the two worlds, musically expressed through the opposition between different pitch systems, as if they were 'heterogeneous semiotic spaces.' But the treatment of the material differs here from the way it is treated in the composer's other works.

The special complex character of *The Tsar Bride* is expressed in the fact that the different intonational and semantic layers interact with each other within a single 'real world, and their juxtaposition stems from the background of the characters' inner lives and characterizes their inner space and that 'struggle of the worlds' occurring there. The opera's musical text is organized in such a way as to emancipate the pitch system of the counter-sphere, to assign to it a 'sign' character, thereby producing a kind of 'text within the text.' The latter text exists in a hidden manner within the harmonic layer of the main action, thereby 'signifying' the protagonists' link to the space of the lower abyss, according to the Christian worldview.

It is the creation of the integral semiotic domain of the counter-sphere which would speak its own language, and its representation as a system, is what comprises, according to the author, the novelty of the opera, as well as the hidden layer in its dramaturgy. The interaction within it of all the protagonists of the counter-sphere has been elaborated by the composer as a consistently expressed conception.

The leitmotiv system of the counter-sphere in *The Tsar Bride* is analyzed in the article in the aforementioned conceptual perspective.

Keywords: the novelty of *The Tsar Bride*, the counter-sphere semiotic space, "the text in the text", the characters' spiritual dramaturgy, the inner bipolarity.

В драматургии «Царской невесты» сфера контрдействия приобретает особое место и значение: она экспонируется прежде основного действия и занимает самый продолжительный и многогеройный первый акт, ей отведена полностью вторая половина второго акта, сцена отравления и финал в третьем, а также весь четвертый акт – зона прямого взаимодействия обеих сфер конфликта и результата действия контрсферы. Тем самым в целом в опере этот пласт представлен едва ли не большей половиной ее музыкально-сценического времени и драматургического пространства. Кроме того, особая тщательность его интонационной разработки требует соответствующего детального рассмотрения, диктует необходимость расшифровать звуковой и смысловой «коды» контрсферы, ее конструкт и концепт, и «прочитать» ее буквально знаковый музыкальный текст, чтобы понять новаторство концепции оперы и выражающего ее позднего стиля композитора.

Ибо концепция «Царской невесты», при отсутствии традиционного для Н.А. Римского-Корсакова двоemiрия (реального и фантастического миров) и других элементов его оперной поэтики, вместе с тем полностью сохраняет принципы его глобальной концептуализации мифопоэтической картиной мира и основана на оппозиционности миров, выраженной оппозиционно-стью различных звуковысотных систем. Но трактует их иначе. Контрсферу

в «Царской невесте» отличает многогеройность, многотемность, разветвленная сеть интонационно-семантических образований и вместе с тем – целостность, структурированность и системность. Она представлена разными героями, но образует единое смысловое пространство, говорящее своим языком, зашифрованное в глубинной структуре музыкального текста и образующее в нем свой «текст в тексте». В результате музыкальный текст «Царской невесты» устроен именно так, что в нем, как писал Ю.М. Лотман, вычлениются не только разные, но, что особенно существенно, «взаимно-непереводимые субтексты», служащие раскрытию его внутренней конфликтности [3, 72]. Создание целостного семиотического пространства контрсферы как системы и составляет, на наш взгляд, новаторство оперы и скрытый пласт в ее музыкальной драматургии. Взаимодействие с ним всех героев контрсферы разработано композитором как последовательно выраженная концепция.

Особая сложность его обнаружения в том, что если раньше в операх Римского-Корсакова разными звуковысотными системами характеризовались различные миры, которые противопоставлялись в синтагматике сюжета, то в «Царской невесте» оппозиционные интонационно-смысловые пласты взаимодействуют внутри «реального» мира, а их противопоставление характеризует внутреннее пространство героев и происходящую там «борьбу миров», уходит в глубину их внутренней жизни и выражающей ее интонационной системы. Ключевым здесь является понятие духовной драматургии и представление драмы героев не только как психологической, но именно как духовной, «залегающей» глубже и определяющей сам характер их переживаний и отношений, их выбор в сложных, особенно решающих, жизненных ситуациях.

Контрсфера в «Царской невесте» представлена образами и тематизмом Грозного, Малюты, Бомелия, опричнины, зелья. Однако сказанное прежде всего касается Григория и Любаши как главных, но нетрадиционных героев контрдействия. Композитором последовательно раскрывается напряженная диалектика их внутренней борьбы и овладения их интонационной характеристикой языком контрсферы. И можно с уверенностью сказать, что такой духовной глубины в представлении героев контрдействия, в раскрытии сложнейших процессов переживания всех перипетий их внутренней драмы, их преступления и наказания, еще не было достигнуто в опере.

Для понимания языка контрсферы в «Царской невесте» особое значение имеют гармонические формулы, состоящие из тесного сопряжения двух аккордов, обычно звучащих половинными (или по целому такту), перемещаемые по целотоновому звукоряду, словно бы «выпадающие» из динамичного развивающегося действия и создающие ему вполне определенный смысловой контрапункт. Образующие свои последовательности-цепи или звучащие отдельно, связывающиеся с различными героями и ситуациями, они имеют сквозное развитие на протяжении оперы и играют в ней важнейшую роль.

Главная формула этих аккордовых образований, пронизывающих всю интонационную драматургию «Царской невесты», обнаружена в оркестровом сопровождении к «программной речи» Малюты на пирушке у Грязного («Гроза-то милость Божья», ц. 45–47), на словах «Мы выметем из Руси православной весь сор!». Ее последовательность: уменьшенный септаккорд — увеличенное трезвучие (квартсекстаккорд) на одном басу, в тесном расположении, половинными — изложена в нижнем регистре оркестра хоралом меди (валторны, тромбоны и туба), проводится тремя звеньями и занимает шесть тактов. В этих аккордах сконцентрирован и представлен в виде некоего шифра, родоначального зерна контрсферы ее главный интонационно-семантический (знаковый) комплекс, объединяющий связью с ним в различных комбинациях весь тематизм контрдействия. Как показывает анализ, это центральный элемент (ЦЭ) данной звуковысотной системы, «тоническая формула» симметричного искусственного лада, синтезирующего целотонику и хроматику (уменьшенно-увеличенного), а производная от него лейтмотивная система контрсферы является вариациями на него. В результате композитор достигает такой проработанности интонационного пласта контрсферы, которая позволяет говорить о его практически полной тематизации и семиотизации¹.

Одновременно центральный элемент трактуется композитором и как центральный символ (ЦС) смыслового пространства контрсферы и является той порождающей моделью, которая разворачивается в множественный ряд образов, вырастающих на основе ее интонационных вариаций. Симметричность таких интонационных структур, замкнутых на самих себе и словно «окольцовывающих» героев, становится в опере главным средством выражения «пленения» нижней бездной, приобщения к ней. При этом лейтмотивы действующих лиц контрсферы в первый раз звучат в действии, характеризуя героев в конкретной ситуации, а затем, по ходу развития, эмансипируются от событийной и психологической реальности и приобретают черты внеличных сил, «управляющих» развитием драмы. Приведем лишь один пример.

Любаша — образ исключительной глубины и великого сострадания к ней автора. В первом и втором действиях в ее партии композитором и либреттистом добавлено много проникновенных лирических страниц (в Трио и Дуэте первого акта, несколько ариозо во втором). Однако в первом же выходе на Пирушке она появляется со своей гармонической формулой $t — VI$ низкая минорная («Ты крестницу сам к песне приневолил»: $g — es$), которая сначала звучит и воспринимается как выразительный элемент в характеристике ее психологического состояния. Вместе с тем это двухаккордовое сочетание является элементом системы контрсферы, где семиотически означенными выступают симметричные перемещения по замкнутым терцовым кругам («ложные круговые последовательности»), среди которых — сочетания двух малых

¹ Подробный анализ лейтмотивной системы контрсферы см. [6, 345–383].

терций на расстоянии нисходящей большой (лейтмотив зелья), большетерцовые нисходящие круги, проходимые минорными трезвучиями (финал III акта), хроматические нисхождения большетерцовых цепей (лейтмотив Милоты, «лестница Любаши», явление Грозного) и другие элементы терцовых систем, выраженные в большом разнообразии мелодико-фактурных воплощений на протяжении оперы².

Но главная ее тема как героини контрсферы появляется во втором акте. «Аккорды ревности» (ц. 123, тт. 1–8) образуют восьмитактовую последовательность из десяти аккордов в тесном расположении, длящихся по целому такту или половинными, следующих в ненарушаемом порядке. В ее основу положен принцип чередования трезвучий (минорных или мажорных) с сектаккордами (уменьшенными и минорными) в тритоновом отношении: e – aïs, D – gis, c – fis, B – e, as – e. Аккордовый ряд построен так, что его двухзвенный «модуль» перемещается вниз по целотоновому звукоряду, а верхний голос – по хроматическому. Принцип тот же, что и в других гармонических формулах, но именно данная последовательность становится ключевой формулой в дальнейшем. От нее будут производны «аккорды безумия», а точнее – «аккорды гибели» Марфы, на которых построено все четвертое действие, и она же прозвучит формулой свершившейся трагедии во Вступлении к заключительному акту, представляя некую надличностную, метафизическую силу.

Далее во втором акте развитие интонационного комплекса контрсферы проходит через сцены Любаши с Бомелием, где появляются и новые вариации на ЦЭ («лестница Любаши», «формула заклатья»), и прежний лейттема- тизм контрсферы подвергается мощному симфоническому развитию (которым, по свидетельству «Летописи», сам композитор гордился и ставил себе в новаторскую заслугу как «разработку аккомпанемента» [5, 267]). Эта «разработка» демонстрирует разрушительное действие пространства контрсферы на Любашу, приводя к страшной кульминации ее заклатья на гибель Марфы и превращая ее в главную вершительницу трагедии.

Вступление к IV действию оставляет сильное и неизъяснимое впечатление. После стремительно развивающихся событий оперы здесь словно бы остановилось время. Возвышаясь над действием, Вступление будто представляет некую обобщенную «формулу трагедии» и в то же время семиотически точно прочитывается в лейтмотивной системе оперы.

Семантически это «аккорды ревности» Любаши, но характер их звучания резко изменен, подчеркнуто выделен композитором, и в нем заложен не-

² В новейших зарубежных исследованиях гармоническая техника Римского-Корсакова, основанная на сочетании целотоновых и октатоновых звукорядов, рассматривается сквозь призму так называемой теории «звуковой сетки», графически отображающей абсолютно симметричную организацию музыкального пространства в пересечении горизонтальных, вертикальных и диагональных терцовых рядов, и в ее создании в историческом плане Римскому-Корсакову отводится центральная роль (см.: 7; 8; 11; 14).

кий особый смысл. Римский-Корсаков радикально меняет само проведение формулы, темброво и динамически разделяя ее на два параллельных аккордовых ряда. Фанфарным трезвучиям на форте у меди «отвечают» секстаккорды на пиано у струнных, образуя два семантических пласта, находящихся между собой в «несовместимом» звуковысотном (тритоновом) и смысловом отношениях. Трудно сказать, что конкретно выразил композитор этим «говорящим» текстом, но думается, что в уникальной музыке Вступления дано звучание двух пространств: метафизического infernalного (в котором погибает Любаша) и жизненного трагедийного (пространства ухода Марфы). Первые аккорды звучат непреложным роковым начертанием, вторые — тихой траурной музыкой, страшным затишьем уже свершившейся трагедии.

Вместе с тем представляется, что во Вступлении к финалу скрыт и другой смысл, раскрывающий его значение в целостной драматургии оперы. Несмотря на то, что истоком ряда являются аккорды Любаши, они сведены здесь к экстрагированной надличной формуле и из средства характеристики героини превратились в знак, маркирующий некое особое пространство. Ибо эффект эха, наглядно заданный в артикуляции этой аккордовой последовательности (f — P: произнесение — отзвук издалека), явственно репрезентирует пространство, но не природное (она не пейзажно-пространственна), а символическое. Пространство же в художественном произведении, по мысли В.Н. Топорова, является «основным семиотическим конструктом» [2, XXIII-XXIV] и имеет основополагающее значение в создании картины мира, являясь одним из ее главных концептов.

Думается, что на основе христианской картины мира, которая структурирует и концептуализирует художественное пространство «Царской невесты», во Вступлении к IV действию композитор символически воссоздает метафизическое пространство inferno, оппозиционное сакральному хронотопу основного действия («мира Марфы»). И представляет им infernalный хронотоп контрсферы как пространство гибели с его остановившимся, окаменевшим временем, с которым в интонационной драматургии оперы связаны все героини контрсферы. Ибо, как известно, отождествление смерти и окаменения — одна из универсалий во всех культурах, как верх/низ, мужское/женское, живое/мертвое и др.

Подтверждение тому дает и уже отмеченная особенность интонационной трактовки контрсферы. Римский-Корсаков не только создает здесь свою индивидуальную систему симметричных ладов³ — он наделяет их структуры специфической образной выразительностью, уподобляя неким знакам и сознательно реализуя принцип обнажения конструкции. Используя язык семиотики, можно

³ Их роль в создании фантастической образности Римского-Корсакова описана в работах Ю.Н. Холопова [9], Р. Тарускина [7; 8] и ряда других авторов. «Царская невеста» в таком контексте не рассматривалась.

сказать, что смысловой и конструктивный коды контрсферы определяют аккордовые формулы как некие «графические начертания». Эти «начертания», выделяющиеся из окружающего контекста, также вызвали к их расшифровке и символической интерпретации как «глубинного кодирующего устройства» и порождающей модели текста контрдействия. Что они изображают и означают?

Исходя из того, как их использует Римский-Корсаков и какой смысл им придает, можно предположить, что источник этих интонационных формул как шифра находится там, где содержится подробное описание inferнального мира и всей его «атрибутики», – в Откровении Иоанна Богослова. Действительно, везде в Откровении грешники называются «поклоняющиеся зверю и образу его и принимающие начертание имени его» (ОИБ: 14-11, 16-2, 19-20, 20-4), а праведники – «победившие зверя и образ его, и начертание его и число имени его» (ОИБ: 15-2). Тем самым не просто слово, а понятие «начертание» как мета, знак является ключевым для описания грешников, предназначенных пространству inferнального. И напротив, праведникам возвещаются другие венцы – золотые венцы спасения («златые венцы» в опере, символизирующие пространство Марфы и Лыкова).

«Религиозное познание символично. Оно не может выразить религиозную истину в рациональных понятиях. <...> Но этот символизм реалистический, отображающий бытие, а не идеалистический, отображающий лишь состояния человека, – писал Н.А. Бердяев. – Метафизика не может найти свое завершение в системе понятий, она завершается в мифе, за которым скрывается реальность» [1, 22].

Христианские оперы Римского-Корсакова связаны друг с другом трактовкой контрсферы, и «Царская невеста» наследует здесь «Псковитянке» (характеристика Матуты). Но как системно организованное интонационно-смысловое пространство, притом данное скрытым пластом в глубинной структуре текста, она впервые полностью сложилась в «Царской» и стала характерной для последующих опер позднего периода. Вскоре, откликаясь на постановку «Китежа», Ю. Д. Энгель назвал системность и виртуозность композиторской работы «самодержавием музыкальной концепции» в отношении драмы [4]. Такое «самодержавие» было свойственно Римскому-Корсакову всегда, но в «Царской невесте» оно радикально изменило концепцию и жанр драматического источника (от драмы к трагедии). Ибо того смыслового пласта контрдействия, который последовательно выстроен композитором в интонационной драматургии оперы, нет в драме Мея.

На пороге нового века, в атмосфере сложнейших общественных коллизий и предчувствий апокалиптических катастроф, проанализировать «внутреннего человека» не в исторических обстоятельствах и социальных конфликтах, а в глубинной проблематике его микрокосма, поднять антропологические проблемы в опере на религиозно-философский уровень, заглянуть в «духовные

бездны» и выразить происходящие там процессы – это задача (после Достоевского, Толстого, Мусоргского, Чайковского, в более широком контексте своего времени и во все времена) огромная. Это тема о «двоемирии» человека — о человеке историческом и духовном, о пребывании одновременно «здесь» и «там».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. О русской философии. Свердловск: Изд-во УрГУ, 1991. Ч. 1.
2. Из работ Московского семиотического круга / сост. и вступ. ст. Т. М. Николаевой. М.: Языки русской культуры, 1997.
3. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Ю. М. Лотман. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2010. С. 5–11.
4. Рахманова М. П. Н. А. Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995.
5. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М.: Музыка, 1982.
6. Серебрякова Л.А. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. М.: Аграф, 2017.
7. Тарускин Р. Догоняя Римского-Корсакова // Н.А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы Международной музыковедческой конференции (19–22 марта 2010 г., Санкт-Петербург). СПб.: СПбГМТиМИ, 2010. С. 277–306.
8. Тарускин Р. Римский-Корсаков догоняет // Год за годом. Римский-Корсаков – 175. Материалы Международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. СПб.: СПбГМТиМИ, 2019. С. 3–21.
9. Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988.
10. Frolova-Walker M. (ed.). Rimsky-Korsakov and His World. Princeton: Princeton University Press, 2018.
11. Jackson L. Rimsky-Korsakov, s Harmonic Theory: Practical Manual of Harmony, Its Sources, History and Traditions. Leuven: University of Leuven Press, 2019.
12. Morrison S. Rimsky-Korsakov and Religious Syncretism // Morrison S. Russian Opera and the Symbolist Movement. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 2002. P. 115–183.
13. Seaman G.R. Nikolay Andreevich Rimsky–Korsakov. A Research and Information Guide. Second Edition. New York; London: Routledge, 2018.
14. Taruskin R. Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's Angle // Journal of the American Musicological Society. University of California Press, 1985. Vol. XXXVIII. P. 72–142.

REFERENCES

1. Berdyaev N.A. *O russkoj filosofii* [On Russian Philosophy]. Sverdlovsk: UrGU, 1991. vol. ICH (In Russian).
2. *Iz rabot Moskovskogo semioticheskogo kruga*. Sost. i vstup. st. T. M. Nikolaevoy. Moscow: YAzyki russkoj kul'tury, 1997. (In Russian).
3. Lotman Yu.M. Tekst v tekste [Text in the Text]. In: Yu.M. Lotman. *Semiosfera* [Semiosphere]. Saint-Petersburg.: Iskusstvo-SPB, 2010, pp. 5–11. (In Russian).
4. Rahmanova M. P. N. A. *Rimskij-Korsakov*. M.: RAM im. Gnesinyh, 1995. (In Russian).
5. Rimskij-Korsakov N. A. *Letopis 'moej muzykal'noj zhizni* [The Chronicle of My Musical Life]. Moscow: Muzyka, 1982. (In Russian).
6. Serebryakova L.A. *V poiskah obretaemogo smysla. Russkaya muzyka v dvizhenii vremeni* [Searching for the Sense Appropriated. The Russian Music Within the Motion of Time]. Moscow: Agraf, 2017. (In Russian).

7. Taruskin R. Dogonyaya Rimskogo-Korsakova [Catching up with Rimsky-Korsakov]. In: *N.A. Rimskij-Korsakov i ego nasledie v istoricheskoy perspektive. Materialy Mezhdunarodnoj muzykovedcheskoj konferencii (19–22 marta 2010 goda, Saint-Peterburg)* [Nikolay A. Rimskij-Korsakov and His Legacy in the Historical Perspective. Proceedings of the International Conference of Musicologists, March 19th to 22nd, St. Petersburg]. Saint-Petersburg.: SPbGMTiMI, 2010, pp. 277–306. (In Russian).
8. Taruskin R. Rimskij-Korsakov dogonyayet [Rimskij-Korsakov Catches Up]. In: *God za godom. Rimskij-Korsakov – 175. Materialy Mezhdunarodnoj muzykovedcheskoj konferencii 18–21 marta 2019 goda, Saint-Peterburg* [Year by Year. Rimskij-Korsakov – 175. Proceedings of the International Conference of Musicologists, March 18th to 21nd, St. Petersburg]. Saint-Petersburg.: SPbGMTiMI, 2019, pp. 3–21. (In Russian).
9. Holopov Yu.N. *Garmoniya. Teoreticheskij kurs* [Harmony. A Theoretical Course]. Moscow: Muzyka, 1988. (In Russian).
10. Frolova-Walker M. (ed) *Rimsky-Korsakov and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2018.
11. Jackson L. *Rimsky-Korsakov, s Harmonic Theory: Practical Manual of Harmony, Its Sources, History and Traditions*. Leuven: University of Leuven Press, 2019.
12. Morrison S. Rimsky-Korsakov and Religious Syncretism. In: Morrison S. *Russian Opera and the Symbolist Movement*. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 2002, pp. 115–183.
13. Seaman G.R. *Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov. A Research and Information Guide. Second Edition*. New York–London, 2018.
14. Taruskin R. Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's Angle. In: *Journal of the American Musicological Society*. University of California Press, 1985, vol. XXXVIII, pp. 72–142.

Серебрякова Любовь Алексеевна

кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского, Екатеринбург, Россия

Lyubov' A. Serebrjakova

PhD, Full Professor, Head of the Musical History Department, Urals State M.P. Mussorgsky Conservatoire, Yekaterinburg, Russia

serebriakova08@mail.ru

Е.П. Прокопьева
Ekaterina P. PROKOPIEVA

СТИЛИЗАЦИЯ В ОПЕРЕ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
«СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ»

STYLIZATION IN *THE TALE OF TSAR SALTAN*
BY NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOV

Аннотация. В широком смысле стилизация есть «процесс подчинения формы формату» (В.Г. Власов). При этом в музыковедении в качестве «формы» чаще всего выступают элементы собственного стиля, которые сознательно подчиняются автором «формату» иных авторских, национальных или исторических стилевых систем. В творчестве Римского-Корсакова складывается особый тип стилизации: не своя, а «чужая» музыкальная интонация подчиняется нормам корсаковского стиля, как это происходит уже в ранних сочинениях композитора, для которых он приводит подробные списки заимствованных музыкальных «ингредиентов» в «Летописи».

В «Сказке о царе Салтане» такой тип стилизации играет важнейшую формо- и смыслообразующую функцию. В качестве главного (но не единственного) музыкально-интонационного источника оперы выступает «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера: 1 сцена «Золота Рейна» (Три русалки и Альберих) стилизуется в Введении (Три девицы и Бабариха), тема любви Милитрисы – стилизация темы любви Зигмунда и Зинлинды, марш Салтана происходит из лейтмотива Хундинга, встреча Гвидона с Царевной-Лебедью — стилизация разговора Зигфрида и Лесной птицы и т.д.

Системность интонационных заимствований из одного источника позволяют предположить, что в «Сказке о царе Салтане» стилизуются не только отдельные интонации, но и вагнеровский миф в целом, «форма» которого подчиняется «формату» корсаковской сказки.

Ключевые слова: Римский-Корсаков, стилизация, «Сказка о царе Салтане», русская музыка рубежа XIX–XX веков, творческий метод.

Abstract. In a broad sense, stylization is a ‘process of subordination of form to format’ (V.G. Vlasov). At the same time, in musicology, elements of one’s own style often act as ‘forms,’ which are consciously subordinated by the author to the ‘format’ of other author’s, national or historical style systems. In the work of Rimsky-Korsakov, a special type of stylization develops: not his own, but ‘someone else’s’ musical intonation obeys the norms of Korsakov’s style, as it happens already in the composer’s early works, for which he gives detailed lists of borrowed musical ‘ingredients’ in the ‘Chronicle.’

In *The Tale of Tsar Saltan* this type of stylization plays an important form-and meaning-forming function. As the main (but not only) musical-intonational source of the opera is *Der Ring des Nibelungen* by Richard Wagner: scene 1 of *Das Rheingold* (three Rhinemaidens and Alberich) stylized in the Introduction (three sisters and

Babarikha), the love of Militrisa stylized themes of love Siegmund and Sieglinde, March of the Sultan comes from the Hunding's leitmotif, the meeting of the Guidon with the Tsarevna Swan-Bird stylized talking Siegfried and the Forest Bird, etc.

The system of intonation borrowings from one source suggests that in *The Tale of Tsar Saltan* not only individual intonations are stylized, but also the Wagnerian myth as a whole, the 'form' of which is subject to the 'format' of Korsakov's tale.

Keywords: Rimsky-Korsakov, stylization, *The Tale of Tsar Saltan*, Russian music of the turn of the XIX – XX centuries, creative method.

Опера Николая Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» до сих пор остается одним из наиболее загадочных сочинений композитора. С восторгом принятая русской публикой рубежа веков, в глазах самого мастера она всегда оставалась в тени «Царской невесты», а для современных исследователей — в тени «Золотого петушка» и других поздних сказочных опер композитора. Вслед за композитором музыковеды чаще всего лишь констатируют «чистую сказочность» оперы, оставляя за рамками обсуждения возможные причины, которые побудили композитора возмущенно восклицать в одном из писем Владимиру Бельскому, пожелавшему усилить символистское значение образа Царевны-Лебедь: «Так было у Вагнера, <...> а у меня сказка, так сказка!» [3, 287].

Появление имени Рихарда Вагнера в переписке композитора вряд ли было случайным: на рубеже веков музыка немецкого романтика постоянно находилась в поле внимания Римского-Корсакова и как предмет искреннего восхищения, и как главная причина близкого, как казалось композитору, «конца искусства». В этом контексте противопоставление концепций Вагнера и «Салтана», сделанное в связи с принципиальным для оперы параметром «чистой сказочности», могло указывать на глубокую внутреннюю связь между операми русского и немецкого композиторов.

Ориентация на музыку других композиторов была свойственна Римскому-Корсакову еще в ранний период его творчества. Судя по «спискам музыкальных ингредиентов», приведенных композитором в «Летописи моей музыкальной жизни» [2, 67, 79], его первые творческие успехи – симфоническая картина «Садко» и Вторая симфония «Антар» — состояли сплошь из заимствованного материала. Так, по заверению Римского-Корсакова, музыкальная характеристика моря из поэмы Ференца Листа «Что слышно на горе» стала темой моря в «Садко», тема одинокого Антара родилась из одного из лейтмотивов Вильяма Радклиффа из одноименной оперы Цезаря Кюи, интонационным источником темы золотых рыбок в «Садко» оказался романс Милия Балакирева «Песня золотой рыбки» и т.д.

Именно в ранний период сформировалось и присущее Римскому-Корсакову отношение к «чужому» музыкальному материалу: основанием для заимствования всегда было максимально точное образное совпадение с

первоисточником, но корсаковское музыкальное воплощение разительно отличалось от музыкального прототипа. Обращаясь к «чужому» музыкальному материалу, композитор нивелировал его характерность путем вычленения отдельных интонационных идей — гармонии, мелодического рисунка, типа фактуры, которые затем трансформировались в декоративных орнаментальных темах, ставших «визитной карточкой» корсаковского стиля.

Способ работы Римского-Корсакова с заимствованным материалом можно назвать стилизацией. Ее универсальная идея в декоративно-прикладном искусстве формулируется как «подчинение формы формату» [1]: форма (размер, цвет) реального изображения подчиняется формату (размеру, цветовой гамме, фактуре поверхности) декорируемого предмета. В традиционном музыковедческом понимании роль «формы» в стилизации чаще всего играет индивидуальная авторская интонация, которая подчиняется заранее известному «формату» чужого исторического, авторского или национального стиля. Такая логика стилизации нашла свое отражение в музыке композиторов «Могущей кучки», Чайковского [7, 68], а отчасти и Римского-Корсакова, например, в «Моцарте и Сальери» [5, 97]. Музыкальные признаки первоисточника при этом оставались хорошо ощутимыми, что позволяло композиторам пользоваться возникающими аллюзиями.

Однако гораздо большее распространение в музыке Римского-Корсакова получает иная логика стилизации: не «своя», а «чужая» интонация подчиняется декоративному «формату» корсаковского стиля. Иными словами, «чужие» произведения для композитора становятся не источником музыкальных ассоциаций с «чужой» системой творчества, а кладезем универсальных интонационных идей, которые могут получать индивидуальное авторское истолкование. Этот принцип, напоминающий принцип функционирования «готового слова» в искусстве риторической эпохи, объясняет «антиромантический» характер музыкального высказывания Римского-Корсакова: по наблюдению Ричарда Тарускина, композитор одним из первых в XIX веке стал писать, основываясь не на вдохновении или непосредственном чувстве, а на знании приемов музыкальной выразительности [9, 80]. Прямое продолжение этой традиции можно увидеть также в творчестве И. Стравинского [6].

В подобной трактовке стилизации связь с первоисточником сохраняется, но может казаться далеко не очевидной даже самому композитору. В этом случае указанием на источник интонационных идей может служить совокупность косвенных свидетельств — системных образных или сюжетных совпадений, отдельных высказываний, слуховых ассоциаций современников композитора и т.д.

В «Сказке о царе Салтане» одним из главных указаний на «Кольцо нибелунга» можно считать либретто оперы. Бельский серьезно изменил композицию пушкинской сказки и добавил ряд персонажей, вследствие чего в

образной диспозиции «Салтана», его изменившемся сюжете стали просвечивать контуры вагнеровской тетралогии. Так, можно заметить, что первая сцена оперы — три девицы, собравшиеся «вечерком» — воспроизводит начало вагнеровского «навечерия». Именно здесь, еще до рождения Гвидона, Баба-риха — «русский Альберих» — начинает шептать свои заклинания на фоне фигураций, напоминающих лейтмотив ковки меча. Параллель между Бабарихой и Альберихом подчеркивает и замечание Милитрисы в I действии оперы «Что ты бабушка сидишь, жабой злой на нас глядишь», где в оркестре звучит единственный звук у трубы, привлекающий внимание к слову «жаба». Неожиданное появление Салтана в доме возлюбленной превращает его в русского Зигмунда, а Милитрису — в Зиглинду, парой же к русскому Зигфриду-Гвидону становится русская Брунгильда-Лебедь, окруженная стенами города Леденца, как стеной огня с соответствующей музыкальной отсылкой.

Аналогия с вагнеровской тетралогией объясняет и появление в опере Старого Деда — чрезвычайно словоохотливого и абсолютно декоративного персонажа, не связанного непосредственно с действием оперы: он лишь рассказывает длинную сказку «от начала времен» (и просит его не перебивать — тонкий намек на вагнеровские монологи!) и ведет игровой диалог со Скоморохом, в котором и раскрывается его сущность «русского Вотана».

Игровая песня со Скоморохом является авторской интерпретацией древней ритуальной песни ««Государь мой батюшка, Сидор Карпович», которая содержится во многих фольклорных сборниках, в том числе и в сборнике Александра Афанасьева, известного композитору и либреттисту. В тексте песни упоминаются многие, присущие Вотану, качества: он «государь» и в то же время странник-нищий, у него есть дети-сироты, умирать он будет в среду — день Вотана в скандинавской мифологии и т.д. Интересно, что Владимир Топоров в одном из своих исследований приходит к выводу, что имя главного героя песни — Сидор Карпович — это обозначение вырожденного Зевса-громовержца [4, 147].

Параллели с «Кольцом нибелунга» в либретто оперы позволяют предположить существование и музыкальных связей между концепциями Римского-Корсакова и Вагнера. На некоторые из них обращают внимание современники композитора, прозвавшие Гвидона «русским Зигфридом». Важно отметить, что в «Салтане» большинство интонационных параллелей возникает не столько на основе совпадения функций персонажей, как в либретто оперы, сколько на основании совпадения ситуаций, в которых оказываются герои. Например, марш Салтана-Зигмунда, неожиданно появляющегося не только в качестве возлюбленного, но и потенциального мужа, напоминает лейтмотив Хундинга: общим для двух музыкальных характеристик оказывается темброво-фактурное решение сцены (удары литавр, опора на тембр медных духовых), а также начальная тирата, которая в корсаковском варианте звучит

в увеличении и органично вписывается в декоративную тему марша. Мотив несправедливого наказания связывает между собой сцены прощания Милитрисы и прощания Вотана с Брунгильдой, с музыкальной же точки зрения их объединяет фактурная идея переключки женского голоса и соло духового инструмента. Разговор Зигфрида с Лесной птицей в «Сказке о царе Салтане» также вызывает не только сюжетные, но и музыкальные ассоциации с разговором Гвидона и Лебеди, изысканный вокальный арабеск которой, ставший едва ли не музыкальным символом эпохи рубежа веков, почти дословно воспроизводит вагнеровский лейтмотив Лесной птицы.

Несмотря на тождество многих интонационных идей, в музыке Римского-Корсакова практически не возникает аллюзий с вагнеровским стилем, прежде всего, потому, что в «Сказке о царе Салтане» типичные «вагнеризмы» подчиняются формату стиля убежденного «глинкианца» Римского-Корсакова: хроматика становится диатоникой, энгармонические последования превращаются в отклонения и модуляции, бесконечная мелодия вписывается в четкие рамки квадратных структур, а массивная оркестровка приобретает прозрачность и декоративную яркость. Так происходит, например, в теме любви Милитрисы и Салтана, которая в рамках сравнения вагнеровской и корсаковской трактовок одной интонационной идеи оказывается декоративным вариантом темы любви Зигмунда и Зиглинды.

Системность сюжетных и интонационных параллелей с «Кольцом нибелунга» позволяет предположить, что «Сказка о царе Салтане» могла рассматриваться ее авторами как стилизация вагнеровской тетралогии на уровне концепции целого, которая у немецкого композитора была целиком обусловлена логикой мифа. В «Салтане» же миф подчиняется формату сказки, корсаковской и пушкинской. Потому в нем преодолеваются все проблемные точки, которые в тетралогии Вагнера складываются в путь к мировой катастрофе: злодейский замысел Бабарихи оказывается причиной счастья Гвидона и Царевны-Лебедь, любовь Салтана и Милитрисы освящена браком, а потому их «Майская песня» — задыхающиеся реплики персонажей на фоне проведения темы любви в оркестре — звучит в финале оперы как символ вечного счастья. Если род Вельзунгов разобщен и обречен, то три поколения салтановской семьи в финале оперы празднуют свое воссоединение. Даже проблема мирового капитала в образе угнетенных жителей Нибельхейма разрешается легко и просто: волшебная Белка, в музыкальной характеристике которой слышны отзвуки молотков гномов, играючи, пополняет казну и живет с почестями не в мрачных подземельях, а в хрустальном дворце!

Что же стало той чудесной силой, которая в «Сказке о царе Салтане» спасла от катастрофы вагнеровский мир — художественный и музыкальный? Видимо, по мнению Бельского, ею должна была стать Красота, «лекцию» о которой он планировал вложить в уста Царевны Лебеди, в том числе

и «странная красота и причудливая симметрия» корсаковского стиля [3, 278]. Однако, Римский-Корсаков, который воспротивился слишком откровенному изложению этой философской идеи в опере, был намного ближе к правде. Не отстраненная Красота, а искренняя Вера — детская вера в чудеса, которые случаются со всеми, вера в непременный благополучный исход истории, где добро всегда побеждает зло, все грехи прощаются, и на веки вечные в мире устанавливается абсолютное, безоблачное счастье — именно такая вера оказалась в корсаковской опере тем подлинным чудом, которое спасло род Салтана от печальной судьбы рода Вельзунгов.

«Чудо» вообще стало главным смысловым и музыкальным центром оперы, наполненной чудесными встречами, избавлениями, волшебными персонажами и, главное, музыкой Римского-Корсакова, в которой композитор также «проявил чудеса» оркестровой и гармонической изобретательности, в том числе, в знаменитом симфоническом антракте «Три чуда». Более того, в мудром и древнем жанре сказки именно корсаковское Чудо было противопоставлено вагнеровской Судьбе [8] и своей иррациональностью разрушило логику причинно-следственных связей вагнеровского мифа, заложником которых в тетралогии оказался целый мир.

Размышления над философской идеей Чуда, связанной в русской сказке с функцией «волшебного помощника», продолжают и в других поздних операх-сказках Римского-Корсакова, где отношения между главным героем и его «волшебным помощником» оказываются каждый раз важнейшим драматургическим стержнем оперы. Однако, если Гвидон связан со своей волшебной помощницей узами любви, то Кашей, подчинивший себе Бурю-Богатыря, гибнет от его рук, как и Додон, искренняя любовь которого к Шемаханской царице намного сильнее, нежели договор с Петушком.

Таким образом, все три поздние оперы-сказки Римского-Корсакова, объединенные темой взаимоотношений между героем и его «волшебным помощником», между человеком и иррациональным Чудом, можно рассматривать как три части одной эмблемы, «тайнозамкнутым» замыслом которой оказывается утверждение Веры и взаимной Любви как единственного возможного пути спасения для человека и мира. Еще одной составляющей частью этой эмблемы, связанной с религиозным истолкованием того же замысла, становится опера «Сказание о невидимом граде Китеже», которая замыкает круг поздних оперных сочинений композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власов В.Г. К определению понятия «декоративность» в различных видах изобразительного искусства // Архитектон: известия вузов. 2009. № 26. (Электронный ресурс). URL: <https://archive.ph/xXJSg> (дата обращения: 12.12.2019).
2. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М.: Музыка, 1982.

3. Римский-Корсаков Н.А. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. СПб.: Санкт-Петербургская Государственная Консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2004.
4. Топоров В.Н. Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифопоэтическом аспекте // Проблемы славянской этнографии. Л.: Наука, 1979. С. 141–150.
5. Frolova-Walker M, (ed.). Rimsky-Korsakov and His World. Princeton: Princeton University Press, 2018.
6. Neff S., Horlacher G., Carr M., (editors). *The Rite of Spring at 100*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
7. Riley M., Smith A. *Nation and Classical Music: From Handel to Copland*. London: Boydell Press, 2016.
8. Shapiro A. *The Consolations of History: Themes of Progress and Potential in Richard Wagner's Gotterdammerung*. London: Routledge, 2019.
9. Taruskin R. *Russian Music at Home and Abroad: New Essays*. Oakland, California: University of California Press, 2016.

REFERENCES

1. Vlasov V. K opredeleniyu ponyatiya «dekorativnost» v razlichnykh vidakh izobrazitelnogo iskusstva. [To the definition of “decorativeness” in various types of fine art]. In: *Arkhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: University News], 2009, no. 26. Available at: <https://archive.ph/xXJSg> (accessed 12.12.2019). (In Russian).
2. Rimskiy-Korsakov N. *Letopis moyey muzykalnoy zhizni* [My musical life] 9-e izd. Moscow: Muzyka, 1982. (In Russian).
3. Rimskiy-Korsakov N. *Perepiska s V.V. Yastrebtsevim i V.I. Belskim* [Correspondence with Yastrebtsev and Belsky] Saint-Petersburg: Sankt-Peterburgskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2004. (In Russian).
4. Toporov V. Ob odnom sposobe sokhraneniya traditsii vo vremeni: imya sobstvennoe v mifopoeticheskom aspekte [About one way to preserve tradition over time: proper name in the mythopoetic aspect]. In: *Problemy slavyanskoy etnografii* [Problems of Slavic ethnography]. Leningrad: Nauka, 1979, pp. 141–150. (In Russian).
5. Frolova-Walker M. *Rimsky-Korsakov and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2018.
6. Neff S., Horlacher G., Carr M. *The Rite of Spring at 100*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
7. Riley M., Smith A. *Nation and Classical Music: From Handel to Copland*. London, Boydell Press, 2016.
8. Shapiro A. *The Consolations of History: Themes of Progress and Potential in Richard Wagner's Gotterdammerung*. London: Routledge, 2019.
9. Taruskin R. *Russian Music at Home and Abroad: New Essays*. Oakland, California: University of California Press, 2016.

Прокопьева Екатерина Павловна

аспирант, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Ekaterina P. Prokopieva

Postgraduate Student, Music Theory Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

katrinkinka@yandex.ru

ПОЗДНИЕ ОПЕРЫ РИМСКОГО-КОРСАКОВА: СВОЕ И ЧУЖОЕ

IDIOMS IN RIMSKY-KORSAKOV'S LATE OPERAS: PERSONAL AND ALIEN

Аннотация. Творчество Римского-Корсакова начала XX века рассматривается в статье как актуальное явление искусства эпохи модерн. С Римским-Корсаковым молодые композиторы соизмеряли свои творческие искания и новации. «Последний из могикиан» чутко слышал изменяющийся пульс исторического времени и удивительно тонко ощущал духовную «ауру» своей эпохи, состояние умом своих современников. В силу этих обстоятельств, творческие открытия композитора шли не только в ногу со временем, но часто и опережая его.

Диалог с эпохой, традицией русской композиторской школы и с самим собой выражался в разностороннем интересе к искусству своих современников, в осмыслении путей развития русской музыки, в подведении итогов своего творчества, в философско-эстетических рассуждениях о сути музыки как таковой. В операх Римского-Корсакова 1900-х годов наблюдается процесс осознанной интеллектуальной смысловой игры композитора с другими творческими мирами, выражающийся в приемах моделирования, обращения к «чужому» тексту. Тем самым в «Кашее», «Китеже» и «Золотом петушке» композитор создает новую художественную реальность, отражающую в причудливой форме атмосферу искусства начала XX века.

Ключевые слова: Римский-Корсаков, оперы «Кашей», «Золотой петушок», художественная картина мира эпохи модерн, текст в тексте, «свое/чужое», язык художественного моделирования.

Abstract. In the article the Rimsky-Korsakov's oeuvre of the early 20th century is regarded as an essential phenomenon of Modern era. Young composers compared their ideas and vision with Rimsky-Korsakov. 'The last of the Mohicans' sensitively felt and precisely perceived the evolving spirit of the era, the states of mind of the contemporaries. Due to this, the creativeness of the composer predominantly was ahead of time.

The dialogue between the Russian traditional composer school and the composer himself expressed in a genuine versatile interest to the works of his contemporaries, in understanding the evolution of music, in reviewing his own works. The process of deliberate intellectual and conceptual game with other creative worlds, addressing to 'borrowed' text can be clearly seen in Rimsky-Korsakov operas of 1900's. Therefor *Kashchei the Immortal*, *Kitezh*, and *The Golden Cockerel* creates a new fictional reality, which reflects the art vibe of the early 20th century in a peculiar way.

Keywords: Rimsky-Korsakov, operas *Kashchei*, *Golden Cockerel*, art map of the world of the Modern era, text in the text, "own"- "alien", language of art modeling.

Начав свою композиторскую деятельность в недрах балакиревского кружка, Римский-Корсаков приходит к творческим вершинам в начале XX века, в ином культурном пространстве с радикально новой поэтикой и эстетикой. Несмотря на порой достаточно резкие и категоричные отзывы о художественных и музыкальных исканиях многих своих современников, Римский-Корсаков отнюдь не оставался закрытым для нового времени. Композитор осознавал неизбежность эволюционных процессов как в историко-политическом контексте своей эпохи, так и в пространстве искусства рубежа веков: осмысление путей развития русской композиторской школы, размышление о своем месте в этом процессе, подведение определенных итогов собственного творчества, приведших к редактированию своих сочинений, скрупулезное изучение философии с древнейших времен до современных концепций, создание труда по эстетике музыки — таков был контекст композиторского творчества Римского-Корсакова на рубеже XIX–XX вв.

Порой представляется, что Римский-Корсаков вступал в некую «игру» со своим веком, делая вызов своему времени. Здесь имели место и личностные черты характера композитора — стремление соответствовать духу эпохи и вместе с тем — разрушить общепринятые стереотипы суждений о себе. «Вы знаете, — говорил Римский-Корсаков В. Ястребцеву, — я положительно прихожу к тому заключению, что многое я сочинил почти исключительно из самолюбия. Чечот, киевский критик, пишет, что я по преимуществу симфонист, это меня немного обижает — и я стараюсь как можно больше написать опер. С.К. Булич говорит, что у меня особенно удаются народные сцены — и вот я особое внимание начинаю обращать на певцов и пишу свою “Царскую невесту”, “Царя Салтана” и “Сервилию”, где главное внимание обращено на сольные партии. Ларош бракует Мусоргского — и я окончательно берусь за переработку “Бориса Годунова”. В. Стасов уверяет, что я не умею писать речитативов — и вот я сочиняю специально речитативного “Моцарта и Сальери” и т.д.» [10, II, 223]. Композитор словно стремился всякий раз доказать, что и его «краюха не шербата» [там же, 427]. На клавире «Кашея», подаренного С. Танееву, автор написал — «мое декадентство».

В операх Римского-Корсакова 1900-х годов наблюдается процесс осознанной интеллектуальной смысловой игры композитора с другими творческими мирами и в этой связи проблема «свое/чужое» включает самые разнообразные аспекты: от вопросов диалога с эпохой и формирования собственного стиля до вопросов заимствования и диалектики «своего» и «чужого» в авторском художественном пространстве, выражающихся в приемах моделирования, обращения к «чужому» тексту. Тем самым в «Кашее», «Китеже» и «Золотом петушке» композитор создает новую художественную реальность, отражающую в причудливой форме атмосферу искусства начала XX века¹.

¹ Интересно, что в современных работах зарубежных музыковедов поздние оперы Римского-Кор-

В этом контексте, несомненно, обращает на себя внимание то, что корсаковские сочинения сразу обретали актуальное звучание, современники даже наделяли его оперы социально-обличительной символикой (как это было, например, с оперой «Кашей бессмертной»). Сам же автор противился по-добному восприятию и связывал его с возбуждением всего русского общества накануне социальных катастроф и сдвигов начала XX столетия. Тем не менее, трактовка сказочных сюжетов и концепция двоемирия претерпевали в поздних операх значительные изменения — смещались акценты сюжетной фабулы сказки, в нее вплетались разнообразные жанровые приемы, восходящие к мифу и трагедии, лирической драме и театру эпохи «серебряного века». Сказка являлась лишь аллегорической оболочкой, условные рамки которой позволяли включить актуальнейшие для русской культуры начала XX века философско-эстетические проблемы, раскрывая их сквозь призму мифологического архетипа². В результате Римский-Корсаков создает такое художественное пространство, в котором возникают многочисленные сюжетные, образно-смысловые связи, а порой — и музыкально-тематические аллюзии с «чужими» текстами.

Последнее оперное творение Римского-Корсакова и его либреттиста Владимира Бельского — «Золотой петушок» — можно отнести к такого рода удивительным загадочным художественным явлениям, удивляющим своей неисчерпаемостью, бесконечным множеством смысловых граней.

В сюжете оперного либретто нашли отражение многочисленные сюжетные и образно-смысловые мотивы, восходящие к литературным и исследовательским сочинениям, в частности — к мифам о славянской богине Зоре, античных Афродите и Венере, к «Поэтическим воззрениям славян на природу» Афанасьева, к сюжетным мотивам пьесы Даля «Ночь на распутии» и пьесы Грильпарцера «Геро и Леандр» (см. об этом: [7, 86–96]). Концепция же двоемирия обрела в «Золотом петушке» столь причудливую форму, что даже автор либретто не смог до конца понять — каков образ Шемаханской царицы, что есть она — «бесовский» соблазн или идеал чистой красоты? Тайна, которой окутана связь фантастических персонажей, как написал Бельский в предисловии либреттиста к первому изданию клавира оперы, простирается далеко за пределы «истории черной неблагодарности», показанной Звездочетом в своем волшебной фонаре. Тайна эта надсюжетна. Загадка Сфинкса сквозит в мифопоэтическом контуре, которым фантастические образы оперы объединены: более отчетливо он заметен в обликах Шемаханской царицы и Золотого петушка. Под маской же Звездочета, появившегося впервые в «Салтане»

сакова погружаются в художественный контекст таких явлений как символизм (применительно к опере «Китеж», например [11, 9]), или связываются с характером отражений исторических событий начала XX века в художественной практике (например, ироничный литературный язык «Золотого петушка» и рисунки времен русско-японской войны [13, 400–410]).

² О трактовке сказки в опере «Кашей бессмертной» см. [6, 127–134].

и приводившего композитора еще тогда в неопиcуемый восторг, скрывается сам автор «Золотого петушка»³ — художник — по призванию, звездочет — по профессии, «астролог и маг», «небеспристрастный наблюдатель и управитель» [1, 137]. Загораживающая кристалличность темы Звездочета — словно многогранный магический камень, сквозь грани которого видно все — и тайное, и явное, и близкое, и далекое (особо волновавшее композитора в последние годы его жизни).

Любимая Римским-Корсаковым солярная символика предстает в «Золотом петушке» в необычном ракурсе. Дуальность миропредставлений — основа мифологического мышления — в сказочных операх Римского-Корсакова отражалась, в частности, в системе бинарных оппозиций, смысловая однозначность и ясность каждого элемента этой системы была продиктована логикой сказки, так же, как и неизменный закон жанра — победа добра над злом. В последней опере Римского-Корсакова все это обретает абсолютно новое качество. Соотношение «реальное/ирреальное» в «Золотом петушке» заключено в весьма неоднозначную форму, основанную на игре противоположными значениями, на переключении смысловых акцентов, что и порождает совершенно новое качество корсаковского двоемирия — «неясность, неразрешимость вопроса, где тут зло, а где добро» [5, 213], где реальное, а где условное.

Игра на противопоставлении «реальное/условное» актуализирует в «Золотом петушке» прием текст в тексте, в соответствии с которым знак одной плоскости, переносимый на другую, приобретает противоположное значение [4, 156–157]. А потому мир Додонова царства, обладающий знаками реальности (бытовой язык в речах Додона, Амелфы и бояр), оказывается условным, тогда как ирреальный мир мечты, воспоминаний и утонченных чувств Шемаханской царицы в условном театральном пространстве оборачивается явлением подлинным.

Изменение оси «правое/левое» всякий раз порождает в опере не только новые символы, значения и иначе расставляет смысловые акценты, но и, следуя закону обратимости, создает их зеркально противоположные варианты⁴, то есть «Золотой петушок» несет в себе определенный язык моделирования, среди выразительных средств которого — метод парадоксального переворачивания знаков.

Примечательно, что язык моделирования распознается и в сюжетно-фабульной основе «Золотого петушка»: характерные функциональные элементы волшебной сказки включены в игру противоположных смысловых пере-

³ По словам Ю. Энгеля, Римский-Корсаков сказал как-то в шутку: «Собственно, звездочета, следовало бы загримировать мною» [9, 229].

⁴ Вопросы проявления зеркальности в операх Римского-Корсакова обозначил в своих «Симфонических этюдах» Асафьев. Но и в современных исследованиях этот вопрос является актуальным (например, работа Симона Моррисона [11, 355–360]).

ключений. Все сюжетное развитие складывается из определенного действия и обратного по смысловому значению антидействия, которое фактически нивелирует первое звено этой оппозиции, лишая его первоначального смысла и содержательной глубины.

Троекратное повторение завязки сказки в I действии — призыв Петушка, сбор и проводы войска в поход, которое должно бы усиливать героический аспект её начала, напротив — дискредитирует саму идею героизма в сценах с Додоном и сыновьями: «манифестируется» большое количество героев, отзывающихся на призывы Додона о помощи, при отсутствии явного врага (антагониста). Мотивы пути и пространственного перемещения Гвидона и Афрона так же лишены героической торжественности: проводы сыновей Додона походят на кукольный переполох — плясовые интонации, растворенные в суетливых пассажах верхних регистров оркестровой ткани, снижают серьезность ситуации. Проводы самого Додона, увенчанные по началу трубными фанфарами и виватными возгласами хора, тут же обескураживают «частушечными» мотивами городских песен («Светит месяц» и «Коробейники»).

Во втором акте действия врага (антагониста) сценически ярко выражены и четко обозначены (убиты оба сына), и Додон в функции героя впервые решительно настроен на подвиг, однако некое душевное движение к столь славному поступку физически превращается в «топтанье» около шатра на одном месте, а битва героя с антагонистом не начинаясь, оборачивается решением «трудных» задач, преподнесенных искомым персонажем («трудных» для Додона). Таким образом, принцип обратимости и переключений формирует и круг действий фантастических персонажей относительно образа Додона: Шемаханская царица является одновременно и антагонистом, и искомым персонажем⁵, Звездочет — дарителем, героем и ложным героем, Петушок — волшебным средством, помощником и антагонистом. Действия же Додона по отношению к фантастическим персонажам совсем не меняются по значению — ампула героя выдерживается до самого финала оперы. Суть принципа обратимости определяет и содержание финальной сцены III действия: в начале оперной «небылицы» между Додоном и Золотым петушком устанавливаются отношения как между героем и волшебным средством — помощником, но к концу сказки царь становится антагонистом (убив Звездочета), противодействие которому оказывает новый (и последний герой в опере, именем которого и названо произведение) — Золотой петушок. Однако победа его тоже далеко не однозначна — смерть Додона может трактоваться как новая завязка следующего хода сказки, для которого, правда, отсутству-

⁵ А. Байбурин и Г. Левинтон, обращая внимание на амбивалентность женских персонажей в некоторых сказках (невеста — вредитель и искомый персонаж одновременно), рассматривают это явление как один из приемов перекодировки обряда инициации и свадьбы в нарративном тексте [2, 69].

ют необходимые условия — в сказке нет уже ни героя, ни антагониста, ни искомого персонажа, только пустота, разделяющая плачущий додонов народ и недоумевающих зрителей (кстати, Бельский долго не соглашался на подобный финал, настоятельно предложенный композитором). Но все это до того момента, когда на сцене появится Звездочет и заполнит эту пустоту заключительным поясняющим словом от автора, которое в очередной раз изменит угол зрительского восприятия, переворачивая ось реальное/нереальное, добро/зло, правое/левое...

Такое своеобразное моделирование Римским-Корсаковым осуществляется и на музыкально-драматургическом уровне: композитор действует с помощью неких клише — интонационных, ритмических, жанровых и т.п., за которыми в истории музыки уже закрепилась определенная образно-эмоциональная семантика. Выразительные особенности той или иной модели (клише) композитор гиперболически утрированно подчеркивает и использует, как правило, с подменой смыслового значения.

Так, к примеру, тронная речь Додона на заседании царской думы (I действие) изобилует хроматическими нисходящими малосекундовыми интонациями «страдания», что вполне понятно — неразрешимые проблемы довлеют над Додоном, при этом на сцене обыгрывается драматическая коллизия; однако эффект, который данный эпизод производит на зрителя, обратно противоположен характеру ситуации: многократное повторение малосекундовых интонаций в вокальной партии, сопровождаемое золотым ходом валторн в оркестре (охотничий рог — символ «воинственности» в данном контексте), лишает их силы эмоционального воздействия, доводя страдания до банальной слезливости.

В сценах с Амелфой и попугаем, в эпизодах снов Додона по особенностям фактуры, ритма и гармонического языка (тонический органнй пункт, диатоническая ясность) угадываются черты жанра баркаролы, идиллическая знаковость которой подчеркнута усилена и вызывает иллюзию «застывшего» времени, некоего пребывания в пространстве идеального мира. Выражение благодарности Звездочету, подчеркивание собственной значимости и царской добродетельности, учтивый тон речи Додона переданы через использование ритмоинтонационной модели барокко (с характерными интонационными переключками в инструментальных голосах). Но стилиевой элемент галантной эпохи (в контексте «крепкого» додоновского словца в адрес Полкана, дискредитации героизма Афрона и Гвидона, эмоционального спора бояр по поводу методов гадания) предстает в виде театральной маски, удваивающей условность, без того присущую небывлице, и, тем самым, вовлекая зрителя в интеллектуальную игру.

М. Рахманова высказала интересную мысль о том, что в «Золотом петушке» словно нарочно собраны излюбленные образы кучкистов и основные

мотивы русских опер (преступный царь, страдающий народ, заседание царской думы, проводы и встреча войска [5, 214]), проводя при этом интонационные аналогии между репликами Бориса Годунова («Ох, нелегка ты, шапка Мономаха!») и Додона («Нелегко носить корону»).

В продолжение этого наблюдения отметим, что спектр аналогий (музыкальных, образных, сценических) в «Золотом петушке» необычайно широк и затрагивает фактически всех композиторов национальной школы от Глинки до Чайковского. Ограничимся перечислением.

Глинка – Римский-Корсаков:

- идентичность приемов в создании сцен-состояний, эпизодов оцепенения (похищение Людмилы у Глинки, оплакивание царя Додона, III д.): ритмическое *ostinato*, доминантовый органнй пункт, тональность *As-dur*, канон — у Глинки 4-х голосный, у Римского-Корсакова 2-х голосный;
- ариозная реплика Звездочета «Мудрецам дары не лестны <...> Но любовь мне дорога» в интонационном отношении близка теме Персидского хора (фраза «Лишь путник молодой»)⁶;
- первый оборот ариозо Афрона «Наше доблестное войско» точно соответствует мелодическому контуру первой фразы арии Руслана «Дай, Перун, булатный меч мне по руке!» (восходящее движение по звукам тонического трезвучия, выделение секстового тетра хорда); по героическому же настрою и решительности Афрону в русской опере может быть «равен» не только Руслан, но и Князь Игорь.

Бородин – Римский-Корсаков:

- музыкальная стилистика образов Востока (гармонические и ритмические средства, орнаментальность мелоса);
- сюжетные мотивы проводов и встречи войска и царя (князя).

Мусоргский – Римский-Корсаков:

- плач Додона и его войска над телами царевичей (II д.) и плач народа по царю (III д.) на звук «А!» идентичны плачу народа в «Борисе Годунове» (заключительные такты хоров «На кого ты нас покидаешь» и «Хлеба!»);
- разделение Римским-Корсаковым хора на отдельные группы и солирующие голоса в диалогических хоровых сценах (I и III д.) вызывает аналогии с подобными приемами у Мусоргского, и, конечно же, использование Римским-Корсаковым в данных эпизодах разговорно-декламационных интонаций.

Чайковский – Римский-Корсаков:

- как роковое предзнаменование звучит мотив Шемаханской царицы во снах Додона (I д.) и в тот момент, когда Додон впервые увидит ее обиталище, воскликнув: «Шатер!», ритм тем судьбы или фатума из опер и сим-

⁶ Римскому-Корсакову на это указывал Бельский.

фоний Чайковского прослеживается во всех проведениях лейтмотива Царицы.

Обширные аналогии говорят, пожалуй, сами за себя. Ретроспективный взгляд Римского-Корсакова на русскую оперу XIX века замечает самые существенные и показательные черты стиля каждого композитора: у Глинки Римскому-Корсакову ближе героическая эпичность, приемы создания сцен-состояний, симметричность и рондообразность формообразования; в Бородине он обращает внимание на самые яркие страницы музыки, связанные со сферой Востока; при этом подчеркивает новаторскую суть Мусоргского и драматические особенности мировосприятия Чайковского.

Постоянно возникающий в «Золотом петушке» эффект аллюзии (и не только музыкальной) и собственно цитирование открывают широкое семантическое поле. Это особое свойство языка оперы раздваивает ее текст, играет роль зеркала, которое не просто отсылает зрителя, распознающего и читающего мир музыкально-театральных символов, к другим значениям, но и придает этому тексту новое освещение, приводя его в движение все тем же приемом переворачивания знаков. Излюбленные образы кучкистов к началу XX века обрели форму типического, со всеми характерными для балакиревцев сюжетно-образными и музыкально-смысловыми элементами. И Римский-Корсаков в «Золотом петушке» не развивает основные мотивы русской оперы, а свободно работает с ними как со сложившимися и устоявшимися типами, клише, моделируя на их основе некую новую художественную реальность. И стиль русской оперы XIX века стал в «Золотом петушке» своего рода метаязыком, на котором Римский-Корсаков вступает в диалог со своей эпохой, размышляя о прошлом и пристально всматриваясь в будущее, в «дыхании» которого так явно ощущался разрыв связи времен и разрушение сложившихся в XIX в. миропредставлений и механизмов преемственности в искусстве и культуре. И Римский-Корсаков выполнил важную миссию: его художественная картина мира объединила XIX и XX столетия, в ней слились в едином времени прошлое, настоящее и будущее русской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970.
2. Байбурин А., Левинтон Г. Тезисы к проблеме «волшебная сказка и свадьба» // *Quinquagenario: сборник статей молодых филологов к 50-летию профессора Ю.М. Лотмана*. Тарту: Издательство ТГУ, 1972. С. 67–85.
3. Из переписки Н.А. Римского-Корсакова с В.И. Бельским. Публикация А.А. Орловой. В трех частях // *Советская музыка*, 1976, №№ 2, 3, 6.
4. Лотман Ю. Текст в тексте // Лотман Ю. Избранные статьи в 3-х томах. Таллинн: Александра, 1992. Т.1. С.148–160.
5. Рахманова М. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995.
6. Скрынникова О. Опера «Кащей бессмертный»: к вопросу о трактовке сказки в творчестве Н.А. Римского-Корсакова // *Болховитиновские чтения-2007. Культурное про-*

странство России: прошлое, настоящее, будущее / Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Воронеж: ВГАИ, 2007. С.127–134.

7. Скрынникова О. Славянский космос в операх Н.А. Римского-Корсакова: исследование (издание второе, дополненное, исправленное). Воронеж: Наука-Юнипресс, 2016.
8. Труды по знаковым системам. XXII: Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту: Издательство ТГУ, 1988.
9. Энгель Ю. В опере: Сборник статей об операх и балетах. М.: Издательство Юргенсона, 1911.
10. Ястребцев В.Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. В 2-х томах. Л.: Музгиз, 1959–1960.
11. Morrison S.A. *Russian Opera and the symbolist Movement*. 2d ed. Oakland, California Press, 2019.
12. *National Traditions in Nineteenth-Century Opera, Volume II, Central and Eastern Europa* / Edited by Michael C.Tusa. London and New York: Routledge, 2016.
13. Rimsky-Korsakov and his World, ed. by Marina Frolova-Walker. Princeton: Princeton University Press, 2018.

REFERENCES

1. Asafyev B. *Simfonicheskie etyudy* [Essays about Russian Opera]. Moscow, Kompozitor, 2008. (In Russian).
2. Bajburin A., Levinton G. Tezisy k probleme «vol'shebnyaya skazka i svad'ba» [Abstracts about the problem of fairy tales and weddings]. In: *Qunquagenario: sbornik statej molodyh filologov k 50-letiyu professora Yu. M. Lotmana*. Tartu: TGU, 1972. S.67–85. (In Russian).
3. Iz perepiski N.A. Rimskogo-Korsakova s V. I. Bel'skim. Publikaciya A. A. Orlovoj. 3 vols. [From The Correspondence of N.A.Rimsky-Korsakov with V.I.Belsky]. In: *Sovetskaya muzyka, 1976, №№ 2, 3, 6*. (In Russian).
4. Lotman Y. Tekst v tekste [Text in Text]. In: Lotman Y. *Izbrannye stat'i v 3-h tomah*. Vol.1. Tallinn: Aleksandra, 1992, pp.148–160. (In Russian).
5. Rahmanova M. *Nikolaj Andreevich Rimskij-Korsakov*. Moscow: RAM im. Gnesinyh, 1995. (In Russian).
6. Skrynnikova O. Opera «Kashchej bessmertnyj»: k voprosu o traktovke skazki v tvorchestve N.A. Rimskogo-Korsakova [“Kashchei the immortal”: Interpretation of the tale in opera of Rimsky-Korsakov]. In: *Bolhovitinovskie chteniya-2007. Kul'turnoe prostranstvo Rossii: proshloe, nastoyashchee, budushchee. Materialy nauchno-prakticheskoy konferencii* [Bolkhovitin Readings-2007. Cultural Space of Russia: Past, Present, Future, materials of the Scientific and Practical Conference]. Voronezh: VGAI, 2007, pp.127–134. (In Russian).
7. Skrynnikova O. *Slavyanskij kosmos v operah N.A. Rimskogo-Korsakova* [Slavic Space in the Operas of Rimsky-Korsakov]. Voronezh: NAUKA-YUNIPRESS, 2016. (In Russian).
8. *Trudy po znakovym sistemam. XXII: Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti* [Semiotics articles. Mirror. Semiotics of Secularity]. Tartu: TGU, 1988. (In Russian).
9. Engel' Y. *V opere: Sbornik statej ob operah i baletah* [Articles about Opera and Ballet]. Moscow, Izdatel'stvo YUrgenсона, 1911. (In Russian).
10. Yastrebecev V.N. A. Rimskij-Korsakov. Vospominaniya. V 2-h tomah [Memories of Rimsky-Korsakov. In two volumes]. Leningrad: Muzgiz, 1959–1960. (In Russian).
11. Morrison S.A. *Russian Opera and the Symbolist Movement*. 2d ed. Oakland, California Press, 2019.
12. *National Traditions in Nineteenth-Century Opera, vol. II, Central and Eastern Europa*, ed. by Michael C.Tusa. London and New York, Routledge, 2016.
13. *Rimsky-Korsakov and his World* ed. by Marina Frolova-Walker. Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2018.

Скрынникова Ольга Анатольевна

кандидат искусствоведения, доцент, ректор,
Воронежский государственный институт ис-
кусств, Воронеж, Россия

Olga A. Skrynnikova

PhD, Associate Professor, Rector, Head of Music
History Department, Voronezh State Institute of
Arts, Voronezh, Russia

olgskr@yandex.ru

А.С. Виноградова
Anna S. VINOGRADOVA

**И.В. САМАРИН И С.И. МАМОНТОВ:
ПОДХОДЫ К ПОДГОТОВКЕ ОПЕРНОЙ ПАРТИИ
ПО МАТЕРИАЛАМ БИОГРАФИИ ПЕВИЦЫ Т.С. ЛЮБАТОВИЧ**

**IVAN SAMARIN AND SAVVA MAMONTOV:
PREPARING THE OPERA PART
BASED ON THE BIOGRAPHY OF THE SINGER TATIANA LYUBATOVICH**

Аннотация. В статье намечены контуры исследования принципов постановки оперных спектаклей, сформировавшихся в последнюю четверть XIX века на казенных и частных московских сценах. В центре внимания — работа театральных деятелей нарождающейся профессии режиссера оперного театра с певцами, с целью преобразования оперы в музыкальный спектакль.

Режиссерский подход с позиций драматического (И.В. Самарин) и музыкального (С.И. Мамонтов) театров к подготовке партии-роли оперного певца (Т.С. Любатович) показан в отражении документов — воспоминаний и прессы. Артистические мемуары, с учетом неизбежных погрешностей, содержат бесценную информацию об опыте становления оперных постановок нового образца. Современная им пресса, также не свободная от ошибок, подтверждает или порой опровергает те данные, на которых основываются современные научные исследования и популярная литература о жизни и творчестве тех личностей из прошлого, что по-прежнему интересны сегодня.

Впервые дана информация о драматическом классе Московской консерватории первых двух десятилетий существования как о полноценной части образования вокалистов; это отмечено как принципиальное отличие от современных им классов Петербургской консерватории. Новым в нашем сообщении можно также считать то, что первый этап становления оперы Мамонтова рассматривается как часть процесса взаимодействия казенных и частных сцен Москвы. Введен в научный оборот архивный источник – Автобиография артистки оперы Татьяны Спиридоновны Любатович.

Ключевые слова: Малый театр (Москва), Московская консерватория, Н.Г. Рубинштейн, П.И. Чайковский, И.В. Самарин, Т.С. Любатович, Московская Частная опера, С.И. Мамонтов.

Abstract. This article outlines the study of the principles of staging opera performances which were formed during the last 25 years of the 19th century on state-run and private Moscow stages. The focus is made on the work with singers of an opera director who was motivated by the goal of transforming opera into a musical performance.

The directorial approach from the perspective of the dramatic theatre (Ivan Samarin) and the musical theatre (Savva Mamontov) to prepare the role of the opera singer (by the example of Tatiana Lyubatovich) is shown in the examination of documents, including memoirs and the press of the time. The artistic memoirs, notwithstanding inevitable errors

present in them, contain invaluable information about the experience of the formation of opera productions of a new type. The crucial role is played by the press of the time, which, albeit, also not being free from errors, confirms and at times refutes the data on which modern scholarly research and popular literature about the life and work of those personalities from the past, which are still of interest today, are based on.

This article first gives information about the drama class of the Moscow Conservatory of the first two decades of the latter's existence presenting a full-fledged part of the education of vocalists; this is noted as a fundamental difference from the classes of the St. Petersburg Conservatory, that it forms a modern phenomenon. We can also consider a new occurrence in our article that the first stage in the formation of Mamontov's opera is considered as part of the process of interaction between the state-run and the private theatre stages in Moscow. We have introduced into scholarly circulation a new archival source – the autobiography of opera artist Tatyana Spiridonovna Lyubatovich.

Keywords: Maly Theater (Moscow), Moscow Conservatory, N.G. Rubinstein, P.I. Tchaikovsky, I.V. Samarin, T.S. Lyubatovich, Moscow Private Opera, S.I. Mamontov.

ТРИ ПЕРСОНЫ

Три персоны, заявленные в теме статьи, объединяло творчески активное участие в музыкально-театральной жизни Москвы. Все трое были связаны с истинно московскими культурными институтами: Малым театром, консерваторией и Частной оперой Мамонтова.

Императорский Малый театр занимал лидирующее место в театральной жизни Москвы 1860–1880-х, спектакли пользовались успехом у самых разных кругов публики. Эти годы — золотой век Малого театра, «образцовой школы сценического искусства». Артисты Малого были вхожи в высшее общество, приглашались в качестве экспертов, способных к оценке качества и поддержке новых тенденций, были желанными гостями на собраниях художественных кружков. Общими качествами актеров труппы были признаны:

- ансамбль исполнителей (их звезды не гнушались вторыми ролями);
- высокий уровень исполнения репертурных спектаклей, — как драм, так водевилей и оперетт;
- а также сосуществование диаметрально противоположных артистических приемов (музыкальных ориентиров в игре, мелодраматизма, и новых требований простоты и естественности интонаций).

Оформление спектакля важным не считалось [см. 5, 274–314].

Благодаря бурной артистической деятельности и личной харизме Н.Г. Рубинштейна, Московская консерватория в первые десятилетия существования заняла место посредницы между Императорским Малым театром, многочисленными художественными кружками и частной оперной антрепризой. Стремление Николая Григорьевича «вживить» идею и практику консерватории в разные слои общества, сняв из московской художественной жизни все «сливки», воплотилась в том числе в организации драматического класса и приглашение в качестве преподавателей ведущих артистов Малого театра.

Выбор педагогов свидетельствовал о вкусе и эстетических предпочтениях самого Н.Г. Рубинштейна. Так, он посчитал нужным призвать не артистов утверждающейся на театре традиции бытовой реалистической драмы А.Н. Островского (П.М. Садовского), а более универсальных специалистов. Первым стал С.В. Шумский, характеризующийся современниками как умный и тонкий профессионал, который сразу подтвердил свою репутацию, разработав программу нового для консерватории «класса декламации и мимики» (по сути, актерского мастерства). Заметим, что такого класса в Петербургской консерватории не существовало (см. Отчеты Санкт-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества за 1860-е и 1870-е годы).

После ухода Шумского Рубинштейн обратился с предложением к артисту того же типа (актера-рационалист) — И.В. Самарину [3, 132]. Последний обогатил деятельность драматического класса консерватории своей актерской индивидуальностью (приверженность к образам классической драматургии; самостоятельная режиссура нескольких своих спектаклей) и педагогическим опытом (преподавание в московском Театральном училище). Он воспитывал в учениках вкус и навык к драматической декламации; из российских образцов — в основном на пушкинских поэмах, драматических сценах и романе в стихах «Евгений Онегин». В отзывах прессы на спектакли консерватории рецензенты отмечали «оживленную игру» «не только солистов, но и хора, подвижность его и участие в ходе пьесы»: «Каждое слово главного действующего лица отражалось в этой обыкновенно мертвенной группе людей» [10]; направленность драматического класса И.В. Самарина на создание в молодых исполнителях представления о спектакле как об «общем деле», на помощь в выработке «ученической» и «художнической» техники [1]. Деятельность Самарина создала основу для сценической постановки учениками вокальных классов постановки «Евгения Онегина» П.И. Чайковского (1879).

На фоне лидерства Малого театра среди императорских сцен Москвы (труппа Русской оперы Большого театра в то время явно проигрывала Малому) и популярности негосударственных структур (консерватория), а также семейных и «кружковых» театральных обществ инициатива Мамонтова по созданию частного музыкального театра предстает весьма здоровой. Мамонтов-предприниматель взял лучшее из опыта современных ему казенных театров и альтернативных оперно-драматических сцен, соединив с предрасположенностью собственного таланта к изобразительному искусству.

Певица Татьяна Спиридоновна Любатович занимала не столь значительное, но все же важное место в этой истории. Она стала связующим звеном между консерваторскими певцами выучки Самарина (известность пришла к ней после исполнения партии Ольги в премьерных спектаклях «Евгения Онегина») и первым составом труппы Частной оперы Мамонтова. А.В. Амфитеатров, знавший ее лично, писал: «Любатович оказалась очаровательной

Ольгой, совершенно пушкинского облика, была отмечена всеобщим одобрением и обратила на себя внимание знаменитого “московского Медичиса”, Саввы Ивановича Мамонтова, что определило весь ее дальнейший артистический путь. Да не ее одной, а благодаря ей многих-многих» [2, 400].

САМАРИН И УЧЕНИКИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Автобиография Т.С. Любатович, хранящаяся в РНММ имени М.И. Глинки таит немало сложностей для исследователя, желающего узнать драгоценные детали о специфике обучения в драматическом классе консерватории и начальном этапе существования Частной оперы. Текст певицы представляет чередование бесхитростного рассказа о, казалось бы, незначительных для истории музыкально-театрального искусства подробностях и умолчаний о важных. Но путем сопоставления фактов этого документа с теми, на которых строятся современные исследования и монографии, можно многое уточнить. Для начала, вот как на страницах автобиографии Любатович выглядит первая часть творческой биографии певицы, консерваторская, «самаринская»:

«Имея хороший голос — меня принимают [в консерваторию] бесплатно (отец мой, женившись вторично, был обременен большой семьей и не мог платить за меня). Поступаю к проф[ессору] М.М. Милорадович, по выбору Н.Г. Рубинштейна.

Меня замечают, как способную ученицу и в первый год поступления назначают Ольгой в оп[еру] «Евгений Онегин». <...> В то время считалось, что слава Консерватории в певцах (определение самого Н.Г. Рубинштейна) и их выдвигали» [8, 1–1 об.].

В качестве исполнительниц партии Ольги Любатович называет две фамилии, свою и А.Н. Амфитеатровой-Левицкой, тогда как последняя в многочисленных мемуарных рассказах о премьере не упоминает о Татьяне Спиридоновне, закрепляя таким образом собственное первенство. Это не единственный факт из автобиографического текста Любатович, по результатам проверки которого придется внести коррективы в научные и энциклопедические издания о П.И. Чайковском. Факты, связанные с первой постановкой всемирно известной оперы, на протяжении многих десятилетий не подвергались проверке. Досадно, что иностранные исследователи, вынужденно полагаясь на сведения отечественных, воспроизводят их в новых изданиях. (Например, во впечатляюще подробном и корректном «Путеводителе по русской опере» А. Лишке [14, 189]).

Вернемся к автобиографии Т.С. Любатович. Вот абзац, посвященный занятиям у Самарина, в классе, который назван «оперным» (он по существу таким и был), но именовался иначе: класс декламации и мимики.

«Работать приходилось много. В оперном классе у нас был И.В. Самарин (известный артист Мал[ого] театра). Был строг и горяч. Мы играли в драматических и оперных сценах и целых спектаклях. Танцевали, фехтовали, декламировали, пела на вечерах Консерватории и в больших концертах» [8, 1 об.].

Сведения ученицы Любатович прекрасно дополняются воспоминаниями других учеников класса Самарина, в частности, актрисы А.Я. Гламы-Мещерской:

«Постановкой и оперных и драматических спектаклей руководил тот же Иван Васильевич Самарин, в качестве главного режиссера. Тогда не говорили: “я оперная”, и потому должна выполнять только музыкально-вокальное задание, или: “я драматическая”, и оттого могу сторониться работы над развитием слуха и голоса» [6, 38]. «Мы, драматические, обязаны были посещать классы пения, сольфеджио, класс чтения с листа и хорового пения» [Там же, 39–40].

«Самаринским» подходом к подготовке партии можно считать прохождение в классе и подготовку к показу-экзамену отрывков из пьес, ставших основой оперных либретто: например, «Борис Годунов» и «Каменный гость» Пушкина, «Псковитянка» Л. Мея, «Севильский цирюльник» Бомарше и т. д. Квинтэссенцией этого метода была работа над драматическими и музыкальными отрывками по одному и тому же литературному источнику. Так случилось с «Русалкой» Пушкина-Даргомыжского, то же произошло и с «Евгением Онегиным» Пушкина-Чайковского.

МАМОНТОВ И ПЕРВЫЙ СОСТАВ ЧАСТНОЙ ОПЕРЫ

Любатович в автобиографии не упоминала о предыстории Мамонтовской оперы, к которой имела прямое отношение. Речь о том, что для 2-х актов «Виндзорских кумушек» О. Николаи, одной из первых оперных постановок Саввы Ивановича в рамках кружка позже названного Мамонтовским, он пригласил профессора московской консерватории М.М. Милорадович и ее учениц (в том числе Т. Любатович). «Виндзорских кумушек» сыграли 20 мая 1883 года в Абрамцево, вскоре после выпускного акта ученицы консерватории Любатович (она пела Рогнеду из одноименной оперы А.Н. Серова в апреле того же года) [9, 40].

В контексте нашей темы важна и еще одна подготовительная ступень к основанию Частной оперы. В концерте московского отделения ИРМО 11 марта 1884 года, посвященном памяти Н. Г. Рубинштейна, должен был исполняться «Манфред» Р. Шумана впервые с участием драматических артистов Малого театра Г.Н. Федотовой и А.И. Южина [9, 41]. Перевод немецкого текста и предварительная работа с ведущими актерами были поручены С. И. Мамонтову, по рекомендации Федотовой, ученицы Самарина. У артистов драмы были следующие задачи: «соединительные» тексты, восполняющие отсутствие декораций, и стихотворная декламация. В рецензиях имя Мамонтова никак не упоминалось, но очевидно, что он немало способствовал успеху и гармоничному сочетанию музыки, поэзии и прозы [там же].

Стремление Мамонтова на раннем этапе формирования собственной эстетики заниматься режиссерской деятельностью в драматическом и музыкальном театрах (в том числе постановки драмы и оперы на один сюжет;

вспомним «Снегурочку» Островского — Римского-Корсакова) происходило от модели домашнего театра (на эту связь указано, например, в работе О. Хелди [13, 84]). Заметим, что та же модель стимулировала в дальнейшем осознание самоценности текстов, избираемых основой либретто (см. в данной связи главы 1 и 2 из монографии С. Моррисона [15, 45–183]). Тогда же, на первом этапе, Мамонтов начал со стремления найти в молодых певцах «материал», подготовленный к осмыслению текста в оперных партиях и разбору содержания оперы как драмы.

По версии В.А. Бахревского, автора монографии «Савва Мамонтов», выдержавшей несколько переизданий (последнее в 2018 году), процесс набора певцов в Частную оперу осенью 1884 года начался в Тифлисе [4, 274]. Однако в автобиографии Любатович назван другой город, — Одесса. Пресса подтверждает последнее. 2 сентября 1884 года в Одессе начались гастроли харьковской Русской оперы певца-антрепренера М. Е. Медведева (первый Ленский), который взял в труппу своих соучеников по консерватории В. В. Махалова (первый Гремин) и Любатович (первая Ольга). Они и выступали 20 сентября того же года в первой одесской постановке «Евгения Онегина», вызвавшей ажиотажный интерес публики и критики.

В монографии Бахревского эпизод с Мамонтовым-нанимателем певцов для собственной труппы и Любатович-исполнительницей партии Ольги (в Тифлисе, согласно версии автора; в действительности, в Одессе) выглядел так:

«Были еще [с Н.С. Кротковым, первым музыкальным руководителем Частной оперы] на “Евгении Онегине”. Любатович пела Ольгу. — Она моя! — сказал после спектакля Савва Иванович. — Изящно вела роль. Игриво, но деликатно. Она моя, Кротков. Меццо-сопрано у нас есть» [4, 275].

О приглашении в Мамонтовскую оперу Любатович написала:

«В это время в театре [в труппе М.Е. Медведева] стали ходить слухи, что в Москве возникает интересное дело — Московская Частная опера под управлением Саввы Ивановича Мамонтова на новых основаниях, с большим художественным уклоном. Условия предлагались на два круглые года — дело обещало быть солидным. Товарищи отговаривают меня, советуют подождать, пока дело окрепнет. По своему они были правы» [8, 2-2 об.]

В мамонтовском театре ей помогал опыт консерваторских ученических упражнений и первого сезона на профессиональной сцене (некоторое время она была единственной певицей у Мамонтова, предварительно выступавшей перед публикой). Первый состав труппы Частной оперы Мамонтова был совсем не готов сцене, именно это и сделало ее столь уязвимой. Вопреки распространенному мнению, публика и пресса сразу рассмотрела в начинании Мамонтова не антрепризный, а творческий подход к делу и одобрила его. Помешала успеху недооценка руководителя стадии работы с певцами над их партиями-ролями. Мамонтов заботился о создании оперного спектакля в целом, упуская деталь-

ную проработку с каждым исполнителем в отдельности. Поняв вскоре свою ошибку (после трех премьерных спектаклей, «Русалки», «Фауста» и «Виндзорских кумушек»), он пошел по пути обучения своих певцов у опытных и имеющих статус знаменитостей коллег-итальянцев, столкнув их прямо на сцене. Опыт был жестким и не все из певцов это выдержали. Любатович писала:

«<...> Пригласили итальянцев, как бы на подмогу. Пошли итальянские оперы. Репертуар чередовался с русским. <...> Некоторым из нас не нравилось выступать с итальянцами. Это было для нас хорошей школой и заставило кое-кого перейти в дальнейшем на итальянский репертуар и почти переселиться в Италию, но вначале задача была довольно трудная, выступать бок-о-бок с знаменитостями» [8, 2 об.].

Воспоминания Н.В. Салиной, также выступавшей в первом составе труппы Частной оперы, подтверждают, что молодые певцы работали сами, а их руководитель вносил решающую корректировку:

«Мамонтов не был учителем сцены в обыкновенном понятии этого слова. Мы работали сами под его всевидящим оком. Стараний и желания разработать рисунок того или другого образа было много, и кое-что, может быть, из наших стараний и выходило. Но вот подходил Савва Иванович, становился перед вами, молча наблюдая ваши движения, улыбался чуть-чуть насмешливо, и вдруг вы внутренне начинали осознавать, что вся работа, проделанная с таким жаром, являлась надуманной и бессодержательной. И тут же на ваших глазах он делал скупой жест, давал едва заметный поворот фигуре и, освещая мимикой лицо, мгновенно зарисовывал в вашей памяти выпуклый, естественный и живой рисунок образа» [11, 62].

Впоследствии Савва Иванович, как известно, настолько преуспел в занятиях с певцами, что смог подготовить целую плеяду исполнителей специально под вкусы композитора; речь идет разумеется о Н.А. Римском-Корсакове [12, 25–44]. Он стал «выдающимся режиссером-постановщиком и театральным педагогом» [7, 16].

Размеры статьи позволяют только наметить контуры формирования особого подхода выдающихся театральных деятелей Москвы к важнейшей составной части подготовки оперы к постановке, который привел к блестящему расцвету музыкально-театрального искусства рубежа XIX и начала XX веков. Очень важны здесь материалы, оставленные самими певцами, то есть «инструментами» в руках постановщиков. Они дают возможность анализировать не только и не столько успешные результаты, но и фазы пути поиска новых решений, ошибки, неудачи, столь важные для любого творческого деятеля и творческого процесса в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверкиев Д.В. Московская драматургия // Московские ведомости. 1877. 1 апреля. № 75.
2. Амфитеатров А.В. Предтеча демонических женщин (памяти Т.С. Любатович) // Амфитеатров А.В. Жизнь человека, неудобного для себя и многих. М.: НЛО, 2004. Т. 1. С. 399–404.

3. Баренбойм Л.А. Николай Григорьевич Рубинштейн. История жизни и деятельности. М.: Музыка, 1982.
4. Бахревский В.А. Савва Мамонтов. М.: Молодая гвардия, 2018.
5. Бродский Н. Л. В Малом театре 50-70-х годов // Московский Малый театр, 1824–1924. М.: ГИЗ, 1924. С. 247–314.
6. Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания. М.–Л.: ГИЗ, 1937.
7. Кузнецов Н.И. С.И. Мамонтов — реформатор оперного искусства в России // Культурное наследие России. 2016. №1. С. 16–22.
8. Любатович Т.С. Автобиография артистки оперы Татьяны Спиридоновны Любатович. С дополнением Э.К. Розеновой (с прил[ожением] справки о смерти Т.С. Любатович) // РНММ им. М.И. Глинки. Ф. 151. Инв. № 15. К. п. № 4320.
9. Россикина В.П. Оперный театр С. Мамонтова. М.: Музыка, 1985.
10. С.М. Сценическое упражнение учеников Московской консерватории // Московские ведомости. 1875. 16 марта. № 68.
11. Салина Н.В. Жизнь и сцена. Воспоминания. М.–Л.: ВТО, 1941.
12. Frolova-Walker M. Rimsky-Korsakov and His World. Princeton: Princeton University Press. 2018.
13. Haldey O. Savva Mamontov and the Moscow private opera: from realism to modernism on the Russian operatic stage: PhD diss. Ohio State University, 2002.
14. Lischke A. Guide de l'Opéra Russe. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2017.
15. Morrison S. Russian Opera and the Symbolist Movement. Oakland, California: University of California Press, 2019.

REFERENCES

1. Averkiev D.V. Moscovskaya dramaturgiya [The Moscow drama]. In: *Moscowskie Vedomosti* [Moscow's Gazette], 1877, April 1, no. 75. (In Russian).
2. Amfiteatrov A.V. Predtecha demonicheskikh zhenshin (pamyati T. S. Lyubatovich) [The forerunner of demonic women (in memory of T. S. Lyubatovich)]. In: Amfiteatrov A. V. *Zhizn' cheloveka, neudobnogo dlya sebya i mnogih* [The life of a person uncomfortable for himself and many others]. Moscow, NLO, 2004, v. 1, pp. 399–404. (In Russian).
3. Barenbojm L.A. *Nikolay Grigorievich Rubinstein. Istoriya zhizni i deyatel'nosti* [Nikolay Grigorievich Rubinstein. History of Life and Activity] Moscow: Muzyka, 1982. (In Russian).
4. Bahrevskij V.A. *Savva Mamontov*. Moscow, Molodaya gvardiya, 2018. (In Russian).
5. Brodskij N.L. V Malom teatre 50–70-h godov [At the Maly Theater of the 50s and 70s] In: *Moscovskij Malyj teatr*. [Moscow Maly Theater]. 1824–1924. Moscow: GIZ [State publishing house], 1924, pp. 247–314. (In Russian).
6. Glama-Meshcherskaya A.Ya. *Vospominaniya* [Memories] Moscow: Leningrad: GIZ [State publishing house], 1937. (In Russian).
7. Kuznecov S.I. Mamontov — reformator opernogo iskusstva v Rossii [S. I. Mamontov — reformer of opera in Russia]. In: *Kul'turnoe nasledie Rossii* [The cultural heritage of Russia], 2016, no. 1, pp.16–22. (In Russian).
8. Lyubatovich T.S. *Avtobiografiya artistki opery Tatyany Spiridonovny Lyubatovich. S dopolnieniem E.K. Rozenovoj (s prilozheniem spravki o smerti T.S. Lyubatovich)* [The autobiography of the opera artist Tatyana Spiridonovna Lyubatovich. With the addition of E.K. Rosenova (with the appendix [death certificate] of T. S. Lyubatovich)]. In: RNMМ im. M. I. Glinki [Russian National M.I. Glinka Museum of Music], F. 151. no. 15, K.p. no. 4320. (In Russian).
9. Rossiikhina V.P. *Opernyj teatr S. Mamontova* [Opera House S. Mamontov]. Moscow: Muzyka, 1985. (In Russian).

10. S.M. Scenicheskoe uprazhnenie uchenikov Moskovskoj konservatorii [Stage exercise for students of the Moscow Conservatory]. In: *Moskovskie vedomosti* [Moscow Gazette], 1875, March 16, no. 68. (In Russian).
11. Salina N.V. *Zhizn' i scena. Vospominaniya* [Life and scene. Memories]. Leningrad; Moscow: VTO, 1941. (In Russian).
12. Frolova-Walker M. *Rimsky-Korsakov and His World*. Princeton: Princeton University Press. 2018.
13. Haldey O. *Savva Mamontov and the Moscow private opera: from realism to modernism on the Russian operatic stage*: PhD diss. [Columbus], Ohio State University, 2002.
14. Lischke A. *Guide de l'Opéra Russe*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2017.
15. Morrison S. *Russian Opera and the Symbolist Movement*. Oakland, California: University of California Press, 2019.

Виноградова Анна Сергеевна

кандидат искусствоведения, научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Anna S. Vinogradova

PhD, Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

annavino@list.ru

**«ПУЛЬЧИНЕЛЛА» ПЕРГОЛЕЗИ – СТРАВИНСКОГО:
«БАЛЕТ С ПЕНИЕМ» ИЛИ «ОПЕРА С ТАНЦАМИ»?**

***PULCINELLA* BY PERGOLESI – STRAVINSKY:
‘BALLET WITH SINGING’ OR ‘OPERA WITH DANCING’?**

Аннотация. «Пульчинелла», «балет с пением» (согласно авторскому определению), представлял собой образец балета-pasticcio, партитура которого, по воле Сергея Дягилева, «кроилась» Стравинским из разнородных фрагментов музыки XVIII века, обнаруженных импресарио в хранилищах Неаполя и Лондона. Создатели спектакля были уверены, что имеют дело с творчеством Перголези, но исследования Б. Брука в 1980-е годы доказали, что обработанные Стравинским пьесы были написаны пятью разными композиторами. Исчерпывающий перечень атрибутированных источников с воспроизведением факсимильных материалов, сопутствовавших рождению «Пульчинеллы» в сезоне 1919/20, приводит в своем исследовании М. Карр (2010). Важно, что авторство практически всех вокальных фрагментов, использованных Стравинским, принадлежит Перголези (commedie musicali «Влюбленный брат» и «Фламинио», кантата № 2). Как корреспондирует сюжетика опер Перголези с фабулой Стравинского? Какая роль в драматургии балета-pasticcio отведена вокальным эпизодам? Ответы на эти вопросы помогает дать документальный источник, хранящийся в Фонде Пауля Захера и впервые обсуждаемый в отечественной науке: письмо хореографа Леонида Мясина Игорю Стравинскому, содержащее детальный сценарий «Пульчинеллы» в соотнесении с конкретными эпизодами музыкальной партитуры произведения.

Ключевые слова: Игорь Стравинский, Леонид Мясин, Сергей Дягилев, Перголези, «Пульчинелла», балет-pasticcio, опера, сценарий.

Abstract. *Pulcinella*, a ‘ballet with singing’ (according to the composer’s definition), presented an example of a pasticcio ballet, the score of which at the will of Sergei Diaghilev was patched by Stravinsky from heterogeneous fragments of 18th century music discovered by the impresario in archives in Naples and London. The creators of the performance were convinced that they were dealing with the music of Pergolesi, but research of B. Brook in the 1980s proved that the pieces arranged by Stravinsky were written by five different composers. An exhaustive list of attributed sources with reproductions of facsimile materials accompanying the genesis of *Pulcinella* in the 1919–1920 season is examined by M. Carr in his research (2010). It is important that the authorship of almost all the vocal fragments used by Stravinsky belongs to Pergolesi (the commedie musicali *Lo frate ‘nnamorato* [*The Enamoured Brother*] and *Flaminio*, Cantata No. 2). How does the plotline of Pergolesi’s operas correspond with Stravinsky’s storyline? What role in the dramaturgy of the pasticcio ballet is related to the sung episodes? The answers to these questions are given with the help of the documentary source discussed for the first time in Russian scholarship, preserved in the Paul Sacher

Foundation: the letter of choreographer Leonid Myasin to Igor Stravinsky containing a detailed scenario of *Pulcinella* in connection with concrete episodes of the composition's musical score.

Keywords: Igor Stravinsky, Leonid Myasin, Sergei Diaghilev, Pergolesi, Pulcinella, pasticcio-ballet, opera, plot.

Как известно, партитура балета-pasticcio «Пульчинелла» (1920), наметившая поворот Игоря Стравинского к неоклассицизму, стала «первым намеренным рейдом» [5, 296] русского композитора в западноевропейское музыкальное прошлое. Для инициатора проекта Сергея Дягилева и его авторов — Игоря Стравинского, Леонида Мясина, Пабло Пикассо — ретро-маршрут пролегал по территории Италии раннего settecento и выстраивался вокруг театральных и инструментальных сочинений Джованни Баттиста Перголези. Импресарио, переживавший фазу глубокого увлечения итальянским искусством¹, предложил объединить в новое художественное целое найденные им в хранилищах Неаполя и Лондона разнородные фрагменты музыки знаменитого неаполитанца, с использованием комедии дель арте «Четверо одинаковых Пульчинелл» (1700) в качестве сюжетного стержня. И хотя без малого семь десятилетий спустя после премьеры балета Барри Брук доказал, что обработанные Стравинским пьесы были написаны пятью разными композиторами [см.: 10], авторство Перголези практически во всех вокальных фрагментах сегодня не подвергается сомнению². Исчерпывающий перечень атрибутированных источников с воспроизведением факсимильных авантекстовых материалов, сопутствовавших рождению «Пульчинеллы» в дягилевском сезоне 1919/20, выстраивает в своем фундаментальном труде Морин Карр [см.: 14]; смысловой экстракт в виде развернутой таблицы воспроизводится ею и в позднейшей монографии «After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25)» [11, 216–224].

Изыскания американской исследовательницы с некоторыми уточнениями подтвердили, что из наследия Перголези в «Пульчинеллу» Стравинского вошли фрагменты двух *commedie musicali* «Lo frate 'nnamorato» / «Влюбленный брат» (1732) и «Il Flaminio» / «Фламиньо» (1735), а также Кантаты da camera № 2 «Luce degli occhi miei» / «Свет очей моих»; все сочинения — на тексты Дженнаро Антонио Федерико³.

¹ Впрочем, романское начало как доминанта мирискуснического пассаеизма первоначально входило в композиторский мир Стравинского через погружение в современные французские (импрессионистические) образцы, включая изучение музыкальных ресурсов французской просодии [см.: 9, 89–90].

² После смерти Перголези, «одного из первых голосов Восемнадцатого столетия» [4, 15], по словам П. Луцкера и И. Сусидко, «в погоне за коммерческой выгодой издатели еще долго приписывали ему авторство чужих произведений» [6, 134]. Продукты «Перголези-индустрии» (Р. Тарускин) [15, 61] неминуемо затронули и партитуру «Пульчинеллы», в которую оказалась привнесена музыка не только итальянская и не только современная Перголези: среди «разоблаченных» авторов — голландец Wilhelm van Wassenae и ровесник Сен-Санса Alessandro Parisotti (1835–1913).

³ Именно такой вариант имени — Gennaro Antonio Federico — используют и Хельмут Хукс – Дэйв

Свод вокальных источников балета дополняет ариетта Алессандро Паризотти «Se tu m'ami» / «Если ты любишь меня» из сборника «Arie antiche» (1885), по последним данным, предположительно написанная на текст Паоло Антонио Ролли [см.: 14, 432].

Скрупулезный анализ, выполненный Карп, позволил представить все первичные сегменты будущего музыкального целого «Пульчинеллы» и определить их точное место в композиции целого. При этом из 25 «чужих» тематических единиц — 14, т. е. более половины, составили пришедшие из вокальной музыки. Впрочем, количественный перевес вокального материала над инструментальным обманчив: при общем хронометраже ок. 39 минут доля пения составляет примерно 12 минут, т. е. менее трети всего звукового пространства одноактного балета в восьми сценах. В опоре на 14 упомянутых фрагментов в «Пульчинелле» складывается рассредоточенная вокальная сюита из 9 номеров, исполняемых сопрано, тенором или басом — соло либо в различных ансамблевых комбинациях⁴:

- I. Larghetto «Mentre l'erbetta» (тенор) — «Фламинио», I акт (ария Полидоро)⁵
- II. Allegretto «Contento forse vivere» (сопрано) — ария из кантаты «Свет очей моих»
- III. Allegro alla breve «Con queste paroline» (бас) — «Фламинио», I акт (ария Бастьяно)
- IV. Largo «Sento dire» (трио) — «Влюбленный брат», III акт (ариозо Асканьо, ария Нины)
- V. Larghetto «Chi dise» (тенор) — «Влюбленный брат», II акт (канцона Ваннеллы)
- VI. Allegro «Nce sta quaccuna» (дуэт сопрано и тенора) — там же
- VII. Presto «Una te fa la nzemprece» (тенор) — там же
- VIII. Andantino «Se tu m'ami» (сопрано) — ариетта А. Паризотти
- IX. Tempo di minue «Pupilette fiammette» (трио) — «Влюбленный брат», I акт (канцона Пьетро)

Несмотря на то, что в первых парижских постерах и программах роль Стравинского в «Пульчинелле» оценивалась весьма скромно (Musique par Pergolési, arrangée et orchestrée par Igor Strawinsky) [см.: 15, 61], неизменный стилистический «акцент» Стравинского был силен в этом сочинении, как и во всех его прежних попытках обращения к творчеству других композиторов, включая сложную историю с «Хованщиной» (1914), самую близкую по времени к обсуждаемому итальянскому проекту⁶.

Не углубляясь здесь в особенности музыкального языка Стравинского, отметим, что далеко не все вокальные оригиналы использованы им целиком; в результате преобладающей тактики сокращений самый протяженный пою-

Монсон [13, 390], и Карп [14, 430], в противоположность распространенной русской версии «Джен-нарантонио».

⁴ Драматургия вокальной сюиты и особенности итальянской просодии в условиях наречия «il Silentano» рассматриваются в другой публикации автора [см.: 2, 257–262].

⁵ Через тире указан первоисточник каждого номера.

⁶ Как отмечает Ярослав Тимофеев, Стравинский оказался «между Сциллой и Харибдой», когда общественное обсуждение дягилевского проекта «переместилось с темы неприкосновенности подлинного Мусоргского на тему неприкосновенности Римского-Корсакова» [16, 306]. Сходные обертоны «посягательства на святых», как известно, присутствовали и в ряде оценок «Пульчинеллы».

щийся эпизод (трио «Sento dire») длится 2 минуты 15 секунд, а минимальный (дуэт «Nce sta quassupa») — 35 секунд. В некоторых случаях композитор прибег к полной инструментализации исходного вокального образца, что и произошло, например, с канцонной Кекки из «Фламиньо», в мимолетной версии Стравинского приближенной к игрушечному варианту Scheltlied, комической «бранчливой песни» (Г. Аберт) [1, 405].

«Как в “Свадебке”, певцы не тождественны сценическим персонажам, — объясняет Стравинский. — Они поют “подходящие по характеру” песни — серенады, дуэты, трио как вставные номера» [8, 172]. Но что значит «подходящие по характеру», если сам автор «балета с пением» позаботился об известной энигматичности сочинения уже в момент его первых публикаций? Так, в честеровском издании клавира «Пульчинеллы» (1920) все программные ремарки умещались в несколько строк на обороте титула, обрисовывавших «краткое содержание»⁷ неаполитанской комедии; нотный текст был полностью свободен от внемузыкальных комментариев.

Возникают закономерные вопросы: каким образом корреспондирует сюжетика опер Перголези с фабулой Стравинского — Мясина? Какая роль в литературной и музыкальной драматургии балета-pasticcio отведена поющим эпизодам? Ответы на них помогает дать впервые обсуждающийся в отечественной науке документальный источник, хранящийся в Фонде Пауля Захера: письмо Леонида Мясина Игорю Стравинскому, датированное октябрём 1919 года и заключающее в себе детальный сценарий «Пульчинеллы»⁸.

Сценарий, составленный первым исполнителем главной роли и хореографом «Пульчинеллы», занимает шесть с половиной из восьми листов общего объема документа⁹; он разбит на 8 сцен и 18 эпизодов. Манускрипт, выполненный черными чернилами, содержит большое количество исправлений, пометок; кроме того, сам почерк Мясина не слишком разборчив, так что в целом ряде случаев Стравинский, наряду с некоторыми смысловыми изменениями, привнесенными им в текст оригинала, вынужден надписывать простым карандашом расшифровки отдельных слов — для удобства дальнейшей работы¹⁰. Хотя данный источник опубликован в приложении к упомянутому изданию Карр¹¹, его расшифровка страдает рядом неточностей. Пожалуй, главный недочет концепционного характера в этой транскрипции касается финального абзаца. Уточняющую надпись Стравинского «свадебный менюэт» над

⁷ «Тексты песен исходят из иного источника, нежели либретто — или краткое содержание, так как “Пульчинелла” это больше танцевальное действие (action dansant), чем балет», — пояснял композитор, словно намеренно не желая раскрывать детали сюжетных перипетий «Пульчинеллы» [8, 171].

⁸ Paul Sacher Stiftung. Sammlung Igor Strawinsky. № 228 / 0868–0875 (далее — PSS).

⁹ Один лист отведен на описание действующих лиц (Л. 7), половина листа — на собственно письмо Мясина (Л. 8).

¹⁰ Правда, Мясина извиняло обстоятельство, указанное в письме: «Простите, я очень торопилось, и рука не действует, разбил себе плечо сейчас, в Петрушке, удирая от Негра (т. е. Арапа. — Н. Б.)). Там же. Л. 8.

¹¹ См.: Appendix A: Scenario and Letter in Massine's Hand [14, 419–429].

фразой Мясина «свадебный галоп» переводчики в издании Карр расшифровали как «свадебная мелодия» и перевели, соответственно, «wedding tune», что противоречит реальности. К тому же, приводит к сдвигу в генеральной таблице сценарных эпизодов балета, которую выстраивает Карр, группируя вместе №№ 19–20. В оригинале Мясина цифры 19 и 20 не существуют, их вставляет Стравинский, внося таким образом свою лепту в разработку сценария. Композитор предпочитает разделить два сюжетно-музыкальных блока: «...и начинают свадебный менуэт [sic] **19**, который переходит в общий радостный финаль **20**»¹². Следуя намерению Стравинского, в многочисленных таблицах и схемах, сконструированных Карр, логично было бы обособить финал, № 20, созданный на основе финала Трио-сонаты № 12 Д. Галло, от № 19 — вокального менуэта «Pupilette...» Перголези, объединив последний со сценическим эпизодом № 18 («Выходить отцы, которымъ Магъ (Фурбо) предлагаетъ благословить дочерей, на что тѣ соглашаются, а Пульчин[елла] беретъ Пимпинеллу»)¹³.

Сценарий Мясина объясняет логику многих музыкальных выражений «Пульчинеллы» — и пафосное акцентирование слова «morigo» в коде басовой арии (III), совпадающей с эпизодом № 8 («Пульчин[елла] одинъ, боится нападения, мечется в страхъ. Его протыкают из-за колонны шпагой, и он падаетъ якобы мертвый»), и функцию самого медленного вокального фрагмента, Largo «Sento dire» (IV), в момент осознания смерти Пульчинеллы (пусть и мнимой) в эпизоде № 9, и quasi-оперный буффонный дуэт тромбона и контрабаса — месть врагам воскресшего героя в эпизоде № 17 («Пульчин[елла] вымываетъ рожи Ковьело и Флориндо в фонтанъ»)¹⁴...

Общим знаменателем для вокальных (оперных) и инструментальных (балетных) компонентов в «Пульчинелле» становится универсальное свойство танцевальности. «Инструментальная или вокальная, духовная или светская, музыка XVIII века вся является в известном смысле танцевальной», — к такому открытию пришел Стравинский, адаптируя оперные и концертные пьесы «из прошлого» к условиям современной хореографической партитуре [8, 172]. Действительно, редкий номер вокальной сюиты «Пульчинеллы» не отмечен печатью какого-либо сопряженного с танцевальным движением жанра: сицилиана (I, V), менуэт (IV, IX), гавот (II, VI), марш (III), тарантелла (VI).

Что касается другого, более общего уровня театрального синтеза «Пульчинеллы», в дихотомии музыкального и немusicalного компонентов с течением времени композитор все более настойчиво подчеркивал полную автономию звуковой партитуры по отношению к остальным параметрам театрального

¹²PSS. Л. 8.

¹³PSS. Л. 6.

¹⁴См.: PSS. Л. 3, 6.

действия. «Абсолютную чистоту» всей своей музыки, в том числе театральной («русские балеты» и «Пульчинелла»), Стравинский провозглашал уже в статье-манифесте неоклассицизма «О моих последних произведениях» (1924): «...Если в шаблонных балетах музыка — это дополнение действия, то в моих произведениях обе эти сферы совершенно независимы и самодовлеющи. <...> Я стремлюсь к самому существу музыки...» [5, 44–45].

Не потому ли столь скупы программные пометы композитора и в эскизах к «Пульчинелле»? Среди немногих ремарок Стравинского в так называемой репетиционной партитуре, наряду с вполне понятным «рабочим» названием торжественно-патетического эпизода трио-сонаты Галло — «Scène du Mage» [14, 361]¹⁵, нотному фрагменту из предшествующего эпизода № 10 Стравинский дает совершенно обескураживающий заголовок: «Troïka!» Этим словом обозначено ре-минорное Presto среднего раздела канцоны Ваннеллы (VII) [14, 357]¹⁶. Что общего может быть между бренчанием русских бубенцов в лошадиной упряжке и лихорадочной оперной скороговоркой на чилентанском наречии? «У меня очень чуткое ухо, я остро реагирую на всякие звуки, не только музыкальные...», — вспоминала Е. А. Стравинская фразу своего двоюродного деда, Игоря Федоровича, произнесенную при звуке внезапно звякнувшего на столе бокала, когда семья принимала великого родственника в Ленинграде осенью 1962 года [3, 43]. Неотступная ритмическая остиатность стремительно несущихся восьмых и шестнадцатых перголезиевской канцоны Ваннеллы, то балансирующих на тоне *ля*, то на мгновение захватывающих верхнюю секунду *си-бемоль-ля*, напомнила Стравинскому очень далекий от южноиталийских пейзажей звуковой образ. Разумеется, ремарку «Тройка» невозможно расценивать как знак программных коннотаций¹⁷; это своего рода шифр, кодовое слово «для домашнего пользования», вписанное Стравинским в рабочую партитуру с практической целью безошибочной слуховой атрибуции одного из многих «чужих» фрагментов, которые ему предстояло переплавить в партитуре «Пульчинеллы». Недаром Стивен Уолш указывает, что композитор Стравинский «был в высшей степени эмпирической личностью. ... Он сочинял за фортепиано, путем эксперимента, и, по-видимому, также редактировал — путем эксперимента» [18, 5]. Существование феномена «Тройки», спрятанного в эскизах «Пульчинеллы», еще раз доказывает прагматический подход композитора к звуковому материалу, являясь в то же время и яркой приметой непредсказуемых ассоциативных шифтов в его сознании.

¹⁵В полном соответствии с фразой из сценария Мясина: «Появляется Магъ — Пульчин[елла], дѣлает пассы...» (PSS. Л. 4).

¹⁶Этот парадокс оставлен публикатором без комментария.

¹⁷В своей недавней публикации Светлана Савенко подчеркивает «антипередвижническую» природу гения Стравинского, как и Владимир Набоков, создающего в искусстве новую реальность, а не копирующего реальность «объективную» [см.: 7, 81].

Подобие ответного шага с итальянской стороны можно наблюдать в театральной биографии знаменитого уроженца Неаполя Эдуардо де Филиппо (1900–1984) — актера, выступавшего в роли Пульчинеллы в импровизированных комедиях, режиссера, драматурга, автора пьесы «Сын Пульчинеллы» (1959). В 1964 году Э. де Филиппо поставил во Флоренции сочинение, которое родилось через восемь лет после «Пульчинеллы» Стравинского в творчестве другого композитора из школы Николая Римского-Корсакова — Дмитрия Шостаковича, хорошо знавшего «балет с пением» по ленинградской постановке Федора Лопухова (1926). В русской игровой природе оперы «Нос» (1928) Гоголя – Шостаковича Э. де Филиппо улавливал близкие восприятию итальянца обертоны «острого юмора» и «сюрреализма истории» [12, 181], что лишний раз подтверждает силу кросскультурных импульсов, которые, по словам Даниеле Вьянелло, были в свое время «активированы» комедией дель арте: «Художественное наследие, завещанное мифом *commedia dell'arte*, продолжает разрастаться, находя свое место между традицией и творческим обновлением» [17, 12].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. Часть I. Книга 1 / пер. с нем., вступ. статья, коммент. К.К. Саквы. 2-е изд. М.: Музыка, 1987.
2. Брагинская Н.А. Итальянские транскрипции Игоря Стравинского: от Перголези к Джекьюальдо // Русско-итальянские музыкальные связи: сб. статей / ред.-сост. А.К. Кенигсберг. Санкт-Петерб. гос. консерватория; Каф. истории заруб. муз. СПб.: СПбГПУ, 2004. С. 246–288.
3. Брагинская Н.А. О визите Игоря Стравинского в Ленинград в 1962 году. Интервью с Е.А. Стравинской и Вс.П. Степановым // *Musicus*. 2012. № 4 (32). С. 42–43.
4. Делла Корте А. Перголези / пер. О. Римского-Корсакова (Della Corte A. Pergolesi. Torino, 1936). Лен. консерватория, 1940. (Машинопись).
5. И. Стравинский — публицист и собеседник / сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указат. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988.
6. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. II. Эпоха Метастазіо. М.: Классика-XXI, 2004.
7. Савенко С.И. «Да это настоящее передвижничество!» Об эстетических пристрастиях И.Ф. Стравинского // Стравинский жив! Сб. статей / ред.-сост. Е. Д. Кривицкая. Гос. институт искусствознания. М.: Композитор, 2019. С. 73–84.
8. Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971.
9. Braginskaya N. Stravinsky's first steps on the French cultural soil: The enigma of the original verbal text in the Two Poems of Verlaine // *Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories* / ed. and comp. by R. Stanevičiūtė and R. Povilionienė. Vilnius: LAMT, 2015. P. 84–94.
10. Brook B.S. Stravinsky's "Pulcinella": the "Pergolesi" Sources // *Musiques, signes, images: liber amicorum François Lesure* / ed. by J.-M. Fauquet. Geneva: Minkoff, 1988. P. 41–66.

11. Carr M.A. *After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25)*. Oxford University Press, 2014.
12. Filippo E de. *Il naso di Gogol' // Dmitrij Šostakovič: Il grande compositore sovietico* / ed. by D. Petrocoli, A. Soudakova Roccia, V. Voskoboynikov. Milano: Fondazione Mudima, 2019. P. 181.
13. Huckle H., Monson D. E. Pergolesi, Giovanni Battista // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. Vol. 19 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. L.: Macmillan, 2001. P. 389–397.
14. Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches / ed. by M. A. Carr. Middleton, Wisconsin: A-R Edition, 2010.
15. Taruskin R. Parody as Homage // *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches* / ed. by M. A. Carr. Middleton, Wisconsin: A-R Edition, 2010. P. 61–62.
16. Timofeev Ya. *How Stravinsky Stopped Being a Rimsky-Korsakov Pupil // Rimsky-Korsakov and His World* / ed. by M. Frolova-Walker. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2018. P. 298–327.
17. Vianello D. Introduction. *Commedia dell'Arte: History, Myth, Reception // Commedia dell'Arte in Context* / ed. by C. B. Balme, P. Viescovo, D. Vianello. Cambridge University Press, 2018. P. 1–14.
18. Walsh S. *Thinking of a Stravinsky Edition // Working on Composer's Collected Works. International Symposium: IMS Regional association for the Eastern Slavic countries, Study Group "Stravinsky: between East and West"*. St. Petersburg, 2015. 6 p. (Рукопись).

REFERENCES

1. Abert H. W.A. *Mozart*, part I, book 1, ed. by K. K. Sakva, 2 ed. Moscow: Muzyka, 1987. (In Russian translation).
2. Braginskaya N. *Italyanskie transkriptsii Igorya Stravinskogo: ot Pergolezi k Dzhuzualdo* [Italian transcriptions of Igor Stravinsky: from Pergolesi to Gesualdo]. In: *Russko-italyanskije muzykal'nye svyazi* [Russian-Italian musical connections], ed. A.K. Kenigsberg. Saint-Peterburg, 2004, pp. 246–288. (In Russian).
3. Braginskaya N. *O vizite Igorya Stravinskogo v Leningrad v 1962 godu. Intervyu s E. A. Stravinskoi i Vs. P. Stepanovym* [About the visit of Igor Stravinsky to Leningrad in 1962, interview with E. A. Stravinsky and Vs. P. Stepanov]. In: *Musica*, 2012, no. 4 (32), pp. 42–43. (In Russian).
4. Della Corte A. *Pergolezi*, per. O. Rimskogo-Korsakova [Della Corte A. Pergolesi. Torino, 1936]. Leningrad: Len. konservatoriya, 1940. (In Russian translation, typescript).
5. *I. Stravinsky — publitsist i sobesednik* [Stravinsky — publicist and interlocutor], ed. by V. Varunts. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1988.
6. Lutsker P., Susidko I. *Italyanskaya opera XVIII veka, p. 2: Epokha Metastazio*. [Italian opera of the 18th century, part 2, the era of Metastasio]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. (In Russian).
7. Savenko S. «Da eto nastoashchee peredvizhnichestvo!» Ob esteticheskikh pristrastiyakh I. F. Stravinskogo [«Yes it is currently Wanderers!» About the aesthetic preferences of I.F. Stravinsky]. In: *Stravinsky zhiv!* [Stravinsky is alive!], ed. by E. D. Krivitskaya. Moscow: Kompozitor, 2019, pp. 73–84. (In Russian).
8. Stravinsky I. *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* [Dialogs. Memories. Reflections Comments], ed. by M. S. Druskin. Leningrad: Muzyka, 1971.

9. Braginskaya N. Stravinsky's first steps on the French cultural soil: The enigma of the original verbal text in the Two Poems of Verlain. In: *Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories*, ed. by R. Stanevičiūtė and R. Povilionienė. Vilnius: LAMT, 2015, pp. 84–94.
10. Brook B.S. Stravinsky's "Pulcinella": the "Pergolesi" Sources. In: *Musiques, signes, images: liber amicorum François Lesure*, ed. by J.-M. Fauquet. Geneva, Minkoff, 1988, pp. 41–66.
11. Carr M.A. *After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25)*. Oxford University Press, 2014.
12. Filippo E de. Il naso di Gogol'. In: *Dmitrij Šostakovič: Il grande compositore sovietico*, ed. by D. Petrocoli, A. Soudakova Roccia, V. Voskobojnikov. Milano: Fondazione Mudima, 2019, p. 181.
13. Huckle H., Monson Dale E. Pergolesi, Giovanni Battista // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. 19*, ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. L.: Macmillan, 2001, pp. 389–397.
14. *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches*, ed. by M. A. Carr. Middleton, Wisconsin: A-R Edition, 2010.
15. Taruskin R. Parody as Homage. In: *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches*, ed. by M. A. Carr. Middleton, Wisconsin: A-R Edition, 2010, pp. 61–62.
16. Timofeev Ya. How Stravinsky Stopped Being a Rimsky-Korsakov Pupil. In: *Rimsky-Korsakov and His World*, ed. by M. Frolova-Walker. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2018, pp. 298–327.
17. Vianello D. Introduction. *Commedia dell'Arte: History, Myth, Reception*. In: *Commedia dell'Arte in Context*, ed. by C. B. Balme, P. Viescovo, D. Vianello. Cambridge University Press, 2018, pp. 1–14.
18. Walsh S. Thinking of a Stravinsky Edition. In: *Working on Composer's Collected Works. International Symposium: IMS Regional association for the Eastern Slavic countries, Study Group "Stravinsky: between East and West"*. Saint-Petersburg, 2015 (manuscript).

Брагинская Наталья Александровна

кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Natalia A. Braginskaya

PhD, Head of Foreign Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

nb-sky@yandex.ru

**ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ И ФАНТАЗИИ НА ОПЕРНЫЕ ТЕМЫ В
ПЕТЕРБУРГСКИХ КОНЦЕРТАХ 1830-х ГОДОВ**

**PIANO VARIATIONS AND FANTASIES BASED ON OPERA THEMES IN
ST. PETERSBURG'S CONCERTS IN THE 1830s**

Аннотация. Статья посвящена истории исполнений в петербургских концертах в 1830-х годах фортепианных произведений, написанных на темы опер. На основе архивных источников, публикаций в периодической печати и других документов эпохи устанавливается, какие сочинения исполнялись в концертах, восстанавливается датировка и музыкально-исторический контекст событий, говорится об особенностях бытования различных жанров фортепианной музыки в концертной жизни российской столицы 1830-х годов. В докладе приводятся выверенные и уточненные данные об исполнениях произведений популярных в то время композиторов, в частности: К. Черни, Г. Герца, К. Мейера, Ф. Шоберлехнера. Упоминается о гастролях в России пианистки А.К. де Бельвиль-Ури и исполненных ею в Петербурге произведениях на оперные темы Г. Герца, об уникальном ансамблевом исполнении Увертюры к опере «Немая из Портичи» Д.Ф.Э. Обера в переложении для восьми фортепиано в 4 руки, о концертных исполнениях Фантазий на оперные темы С. Тальберга. Восстанавливается хронология первых исполнений музыки Ф. Листа в Петербурге с момента премьеры 24 февраля 1838-го и до конца 1840 года.

В заключении делается ряд выводов: 1) среди оперных фантазий и вариаций в петербургских концертах 1830-х годов наиболее часто звучали произведения, написанные на темы Дж. Россини и В. Беллини, реже исполнялись сочинения на темы Моцарта, Мейербера, Доницетти, Обера; 2) с заимствованными мотивами композиторы обращались весьма вольно; 3) публикой и критикой в произведениях, написанных на оперные темы, ценились, в первую очередь, мастерство варьирования, построения драматургической канвы и блеск новейших достижений фортепианной техники.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство, вариации, фантазии, Санкт-Петербург, концерт, опера, романтизм, Шопен, Лист, Тальберг.

Abstract. The article is devoted to the history of performances of concerts in St. Petersburg during the 1830s of piano compositions written on themes from operas. On the basis of archival sources, publications in periodical editions and other documents of the time period it becomes established, which compositions were performed in concerts, the timing and the musical-historical context of the events becomes restored, and the particularities of the existence of various genres of piano music in the concert life of the Russian capital of the 1830s are discussed. The paper provides precise and clarified information about performances of works by composers who were popular at that time, including Carl Czerny, Henri Herz, Carl Meyer and Franz Schuberlechner.

The chronology of the first performances of the music of Liszt in St. Petersburg from the moment of the premiere on February 24, 1838 and to the end of 1840 is given.

At the end, a number of conclusions is arrived at: 1) among the opera fantasies and variations in the concerts in St. Petersburg in the 1830s the most frequently sounding compositions were written on themes by Gioachino Rossini and Vincenzo Bellini, while compositions written on themes of Mozart, Meyerbeer, Donizetti and Aubert were performed more rarely; 2) the composers used the themes derived from other composers in a very free manner; 3) in the compositions written on opera themes the audience and the critics esteemed, first of all, the skill of variation, construction of the dramaturgical outline and the brilliance of the newest achievements of piano technique.

Keywords: piano performance, variations, fantasies, Saint-Petersburg, concert, opera, romanticism, Chopin, Liszt, Thalberg.

Как известно, отечественная концертная жизнь первой половины XIX века существенно отличалась от той, к которой мы привыкли сегодня. Формат сольного общедоступного фортепианного концерта вошел в практику лишь к концу указанного периода, а репертуар пианистов состоял по большей части из произведений современных для того времени композиторов¹. Первое место по числу исполнений занимали всевозможные вариации, за ними следовали фантазии и рондо. Наиболее содержательным из популярных жанров длительное время оставался концерт для фортепиано с оркестром². Сонаты вовсе не включались в репертуар, за редкими исключениями. Музыкальная критика тех лет писала о сонате в следующем контексте: «В течение почти сорока лет, т. е. с того времени, как кончилось владычество сонаты, — все вообще инструменты испытали важные и значительные усовершенствования...» [1, 777].

Среди исполнявшейся музыки значительное место сочинения, написанные на темы из опер. Историческая панорама их исполнения ярко демонстрирует, как укоренялся в музыкально-исполнительской культуре и достигал своих высот романтический стиль. В 1830-е годы петербургская публика впервые познакомилась с сочинениями Фридерика Шопена, Ференца Листа и Сигизмунда Тальберга³, и во всех случаях это были произведения, написанные на темы популярных опер: Вариации на тему «Là ci darem la mano» для фортепиано с оркестром op. 2 Шопена⁴; Большая фантазия «Réminiscences des Puritains» LW A34 Листа; Большая фантазия и вариации на темы из оперы *Norma* Беллини op. 12 Тальберга.

Из звучавших в Петербурге в начале 1830-х годов фортепианных сочинений на оперные темы наиболее значительными следует признать про-

¹ Из числа современных исследований фортепианно-исполнительской практики Москвы см.: [6; 7].

² За десять лет в с больших сцен Петербурга фортепианные концерты различных композиторов звучали не менее 70 раз.

³ Подробно об этом см.: [8, 108–118].

⁴ В том же концерте был исполнен Фортепианный концерт op. 11 e-moll Ф. Шопена.

изведения Генри Герца и Карла Черни. В частности, музыка Герца звучала в Большом вокально-инструментальном концерте Генриха Зуссмана (Soussman) [13], состоявшемся в Михайловском театре 22 декабря 1830 года, где Карл Мейер⁵ и Франц Шоберлехнер дуэтом исполнили его Блестящие вариации на каватину «O dolce concento» op. 16 (версию для двух фортепиано). Произведения Черни исполнялись чаще: 24 марта 1831 года в собственном Большом вокально-инструментальном концерте в Михайловском театре Адель Тоннар в дуэте с Александром Бернардом играли Большие вариации на темы из оперы *I Capuleti e i Montecchi* Беллини для двух фортепиано op. 285 [14]; ровно год спустя, 24 марта 1832 года, в зале Энгельгардт Эрнст Гоппе представил на суд публики Интродукцию, вариации и Полонез на тему из оперы «Il Pirato» Беллини op. 160 (версию для двух фортепиано) [15]; в конце того же года, 22 декабря, в том же зале Карл Мейер в дуэте с организатором концерта Иосифом Леви исполнили Блестящие вариации на тирольскую песню из оперы *Guillaume Tell* Россини op. 220 в переложении для фортепиано и «рожка» [16]. Помимо того, в некоторых концертах 1830–1833 годов звучали произведения Мейера и Франца Шоберлехнера, написанные на темы опер Россини и Пачини. Попурри на мотивы Россини для двух арф и фортепиано исполнялись в последнем концерте Марии Шимановской, состоявшемся в зале Энгельгардт 21 марта 1830 года, «...первая фортепианистка Ея Величества Государыни Императрицы...» [12] играла их в ансамбле с сестрами Бертран.

Во время гастролей по России в 1832–1834 годах выдающаяся пианистка своего времени Анна Каролина де Бельвиль-Ури включала в репертуар вариации Герца на темы опер Россини и Мегюля. Осенью 1832 года в Петербурге она исполняла Бравурные вариации на романс Иосифа из оперы «Иосиф» Мегюля op. 20 и Большие вариации на марш из оперы Россини *Guillaume Tell* op. 50b, а весной 1833 года – Фантазию и вариации op. 67 на тему марша из другой россиниевской оперы — *Otello*. Концертам посвящено было необычайно много, по меркам того времени, газетных статей. В одной из них князь Николай Борисович Голицын, в полной мере отдав дань таланту де Бельвиль-Ури, высказался о вариациях Герца в уничижительном тоне: «...Что касается до творений Герца, Черни и подобных фигляров, то я об исполнении их прыжков (*salti mortali*) не намерен распространяться, ибо я видал Фуриозо и Киарини [цирковых артистов. — *Д. III.*], которые удивляли меня еще более» [2, 919]. Восхищение техникой и художественным талантом артистов, наряду с критическим отношением к художественным достоинствам музыкальной

⁵ Фамилия знаменитого петербургского пианиста и педагога — Mayer — до 1838 года чаще транскрибировалась как «Мейер». После петербургских гастролей Леопольда Мейера наметился постепенный отход от этой традиции и более частое использование написания «Майер». «Мейером» называет своего друга и протеже В.Ф. Одоевский. В данной статье используется транскрипция, соответствующая историческим источникам.

композиции, — общий мотив многих рецензий того времени на исполнение фортепианных произведений на заимствованные темы.

Вариации ор. 2. Шопена прозвучали впервые в знаменательном концерте 10 апреля 1834 года, открывшем широкой петербургской публике музыку этого композитора. «Вариации на бессмертный дуэт Моцарта (*Là ci darem la mano*) суть верх музыкальных трудностей», — писалось в рецензии на концерт [5, 603]. Произведение впоследствии исполнялось в Петербурге в 1835 и 1836 годах, а затем постепенно сошло со сцены.

В разгар Великопостного концертного сезона 1835 года, 13 марта в Михайловском театре в Большом вокально-инструментальном концерте Генриха Ромберга состоялось уникальное прижизненное исполнение Серенады на темы из оперы Доницетти *Anna Bolena* для фортепиано, арфы, альты, виолончели, контрабаса, фагота, и валторны Es-dur М. И. Глинки. В состав ансамбля входили: (Иоганн?)⁶ Рейнгардт (фортепиано), Георг Шульц (арфа), Гримм (альт), Адольф Мейнгард (виолончель), Диберг (контрабас), Кёниг (фагот) и Кайзер (валторна). В концертной практике Петербурга первой половины XIX века включение в программу сочинения Михаила Ивановича Глинки — явление крайне редкое. Ни до, ни после в этот период Серенада с концертной сцены не звучала. Не удостоилось это исполнение и внимания критики.

Как отклик на российскую премьеру «Роберта» с конца 1834 года в Петербурге стали исполняться вариации и фантазии на темы опер Джакомо Мейербера. Дуэт и вариации на темы из *Robert le Diable* для скрипки и фортепиано ор. 111 Фридерика Калькбреннера и Шарля Лафона 16 декабря 1834 года в зале Энгельгардт в Большом вокально-инструментальном концерте братьев Эйхорн (Eichorn) исполнили Куммер (фортепиано) и Эйхорн (скрипка). 23 марта 1835 года петербургская публика слушала то же произведение в Большом вокально-инструментальном концерте Людвиг Маурера, состоявшемся в Михайловском театре, в исполнении Мейера (фортепиано) и Всеволода Маурера (скрипка). В 1837 году дважды — 25 января и 31 марта собственные Фантазию и вариации на темы из оперы *Les Huguenots* исполнял пианист Карл Фольвейлер.

21 февраля 1836 года в Михайловском театре в Большом вокально-инструментальном концерте Мейера состоялось еще одно уникальное исполнение — звучала Увертюра к опере *La Muette de Portici* Д. Ф. Э. Обера в переложении для восьми фортепиано в 4 руки (для 32 рук) [4; 17]. За роялями были преимущественно петербургские пианисты: Карл Мейер, г-жа (?) Бер⁷,

⁶ Имена или инициалы некоторых артистов установить не всегда возможно достоверно установить. Предполагаемое имя приводится в скобках и сопровождается вопросительным знаком. В других случаях приводится только фамилия артиста.

⁷ Супруга И. А. Бера.

(?) Бер⁸, г-жа Мейер, г-жа Габлер, Амалия Матье, Герке, (Александр?) Бернард, А. (Александр?) Черлицкий, (Отто?) Черлицкий, Фридерик Шрейнцер, Шиллер, Цеге, Липгард, Адам, Куммер.

Интересный концерт 15 марта 1838 года организовал пианист Алоис Тауизиг. В программу выступления он включил исключительно фантазии и вариации на оперные темы. В каждом из трех исполненных им произведений варьированию и аранжировке подвергались темы различных оперных композиторов. В первом отделении исполнялись Фантазии оп. 9 и оп. 20 Тальберга на темы опер *La Straniera* Беллини и *Les Huguenots* Мейербера, во втором — Концертные вариации оп. 1 Адольфа Гензельта на тему из оперы *L'elisir d'amore* Гаэтано Доницетти.

В конце 1830-х годов в Петербурге среди сочиненных на оперные темы фортепианных произведений наибольшей популярностью пользовались Фантазии Тальберга⁹. С момента первого исполнения в имперской российской столице музыки Тальберга 23 марта 1837-го и до конца 1839 года его сочинения на темы известных опер звучали не менее шестнадцати раз [7, 271–291]. Сам Тальберг, гастролировавший в Петербурге в 1839 году, чаще других произведений играл Фантазии оп. 33 на темы *Mosè in Egitto* и оп. 40 на темы *La Donna del Lago* Россини. Звучали также в его исполнении Большая фантазия на темы оперы *Norma* Беллини оп. 12 и Большая фантазия на Серенаду и Менуэт из оперы *Don Giovanni* Моцарта оп. 42.

В тени популярности тальберговской музыки оказались исполнявшиеся в тот же период произведения на оперные темы таких знаковых для истории фортепианного романтизма фигур, как Адольф Гензельт, Леопольд Мейер, Теодор Дёлер.

Петербургская премьера Большой Фантазии *Réminiscences des Puritains* LW A34 Листа¹⁰, состоявшаяся 24 февраля 1838 года в Большом театре в Петербурге, осталась незамеченной критикой. Впоследствии фортепианные Фантазии великого композитора звучали 13 марта 1838 года в зале Энгельгардт и 13 февраля 1839-го в Михайловском театре в исполнении Герке. А 18 ноября 1840 года в Большом вокально-инструментальном концерте Джудитты Пасты, данном в зале Дворянского собрания, пианист Легран исполнил *Hexaméron* (Grandes variations de bravoure sur la marche des *Puritains* de Bellini LW A41), состоящий из вариаций, написанных, помимо Листа, знаменитыми

⁸ Дочь И. А. Бера.

⁹ Интересно, что даже в работах современных южно-азиатских ученых искусство Тальберга, как композитора и пианиста ставится очень высоко (см. публикацию Чанчапхонг Тонгсаванг “Opera Paraphrase for Piano in the First Half of the 19th Century» [12, 74]), в то время, как в отечественном музыкознании творчество этого незаурядного музыканта редко привлекает внимание исследователей.

¹⁰ В исследованиях, посвященных творчеству Листа иногда в один ряд ставятся жанры: «...транскрипции, фантазии, реминисценции...» [11, 283]. Но не следует забывать, что при жизни композитора определение «фантазия» зачастую использовалось как объединяющее для произведений, написанных на заимствованные темы.

пианистами того времени: Тальбергом, Иоганном Петером Пиксисом, Герцем, Черни и Шопеном¹¹.

Среди оперных фантазий и вариаций наиболее часто в петербургских концертах 1830-х годов звучали произведения, написанные на темы Россини и Беллини. Реже исполнялись сочинения на темы Моцарта, Мейербера, Доницетти, Обера. С заимствованными мотивами композиторы зачастую обращались весьма вольно. «...Мы ожидали, что после этого вступления правая рука войдет с новою темою, которая соединится с прежними фразами левой руки, но [так] как такое обстоятельство должно было завести в хитросплетения двойного контрапункта, то сочинитель благоразумно от них удалился и потерялся в тысяче бесчисленных рулад, трелей, прыжков и трудностей всякого рода; в этой суматохе не знаешь, что сделалось с темою Беллини, хотя г-жа Плейель очень внятно выговаривала некоторые из нее отрывки в средних нотах...», — писал Одоевский об исполнении Камиллой Плейель¹² Фантазии Дёлера оп. 17 на темы из *Anna Bolena* Доницетти [3, 176]. Яркие оперные интонации привлекали внимание слушателей, но ценились в произведениях и исполнениях, в первую очередь, мастерство варьирования, построения драматургической канвы и, конечно, блеск новейших достижений фортепианной техники.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гилью [Гийу] Ж. Концерт г-жи Бельвиль-Ури. Перевод с фр. В. Б. [Булгарин Ф. В.] // Северная пчела. 1833. № 195. 31 авг. С. 777–780.
2. [Голицын Н. Б.]. Ответ любителю музыки и правды // Северная пчела. 1833. № 230. 11 окт. С. 917–919.
3. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / ред., вступ. ст. и прим. Г. Б. Бернандта. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956.
4. Музыка // Северная пчела. 1836. № 40. 20 февр. С. 157.
5. Фортепианов Василий [В. П. Боткин]. Смесь. Концерт г. Герке в пользу бедных (11 апреля) // Сын отечества и Северный архив. 1834. Том. 42. С. 602–605.
6. Шабшаевич Е. М. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике. М.: Композитор, 2012.
7. Шумилин Д. А. Фортепианная музыка в концертной жизни Петербурга в 30-х гг. XIX века. Хронограф // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 13: XIX век. 1801–1861 / Отв. ред. и сост.: Н. А. Огаркова. СПб.: Российский институт истории искусств; Композитор, 2014. С. 222–291.
8. Шумилин Д. А. Первые исполнения произведений Ф. Шопена, Ф. Листа и С. Тальберга на петербургской сцене. Антон Августович Герке // Вестник музыкальной науки. 2018. № 3. С. 108–118.
9. Walker A. Fryderyk Chopin: A Life and Times. Farrar: Straus and Girou, 2018.

¹¹Из новейших исследований, в которых описывается история создания этого произведения, обратим внимание на книги Алана Уокера «Fryderyk Chopin: A Life and Times» [9, 299–301] и Майкла Сэйфла The Music of Franz Liszt. Stylistic Development and Cultural Synthesis. [10] Мотив соревнования, «битвы» в «Гексамероне» получает интересную трактовку в современном китайском музыковедении (см. статью Ган Юйчэна [13, 5–12])

¹²Камилла (настоящее имя — Marie-Félicité-Denise) Плейель гастролировала в Петербурге в 1838–1839 гг. Описываемый концерт состоялся 21 декабря 1838 года в зале Энгельгардт.

10. Saffle M. The Music of Franz Liszt. Stylistic Development and Cultural Synthesis. 2018, London. eBook ISBN9781351243339. (Электронный ресурс) URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/9781351243339> DOI: <https://doi.org/10.4324/9781351243339> (accessed: 07.12.2019).
11. Zolotareva N. Paraphrase in the Genre System of Piano Transcriptions of Franz Liszt // National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald. 2018. №3. P. 282–287. (Электронный ресурс) URL: <http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/147431/146809> DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147431> (accessed: 07.12.2019).
12. Chanyaphong Thongsawang Opera Paraphrase for Piano in the First Half of the 19th Century // Rangsit Music Journal. 2015. Vol 10. № 2. P. 67–83. URL: <https://www.tci-thaijo.org/index.php/rmj/article/view/127180/95998> (accessed: 07.12.2019).
13. Gān Fúchéng Huàshān lùn jiàn, shuǐ yǔ zhēngfēng-lǎngmàn shíqī gāngqín jiǎ xuàn jì duìjué zhī zhāng “lǐsī tè: Chuàngshì liù rì (Huashan on the Sword, Who and the Fight-The Chapter of Pianist Showdown in the Romantic Period «Liszt: Hexameron») // Yishù xīnshǎng. 2016. 12 Juǎn 2 qī.

Архивные источники

14. РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3020 «Афиши Дирекции императорских театров». Л. 56, 57.
15. РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3022 «Афиши Дирекции императорских театров». Л. 157–160.
16. РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3024 «Афиши Дирекции императорских театров». Л. 77.
17. РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3026 «Афиши Дирекции императорских театров».
18. РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3027 «Афиши Дирекции императорских театров».
19. РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3037 «Афиши Дирекции императорских театров». Л. 7.

REFERENCES

1. Gil'yu [Giju] J. Koncert g-zhi Bel'vil'-Uri, perevod s fr. V. B. (Bulgarin F. V.) [M-me Belleville-Oury's concert, translate V. B. (Bulgarin F. V.)]. In: *Severnaya pchela* [Northern bee], 1833, no. 195, pp. 777–780. (In Russian translation).
2. [Golitsyn N. B.]. Otvet lyubitelyu muzyki i pravdy [The answer to the lover of music and truth]. In: *Severnaya pchela* [Northern bee], 1833, no. 230, 11 okt., pp. 917–919. (In Russian).
3. Odoevskij V. F. Muzykal'no-literaturnoe nasledie [Musical and literary heritage], ed. by G. B. Bernandta. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe publ, 1956. (In Russian)
4. Muzyka [Music]. In: *Severnaya pchela* [Northern bee], 1836, no. 40, 20 fevr., p. 157. (In Russian).
5. Fortepianov Vasilij (V. P. Botkin). Smes'. Koncert g. Gerke v pol'zu bednyh (11 aprelya) [Mixture. Gerke Charity Concert (April 11)]. In: *Syn otechestva i Severnyj arhiv* [Son of the Fatherland and the Northern Archive], 1834, vol. 42, pp. 602–605. (In Russian).
6. Shabshaevich E. M. Muzykal'naya zhizn' Moskvy XIX stoletiya i ee otrazhenie v koncertnoj fortepiannoj praktike [Musical life of Moscow in the 19th century and its reflection in concert piano practice]. M.: Kompozitor, 2012. (In Russian).
7. Shumilin D. A. Fortepiannaya muzyka v koncertnoj zhizni Peterburga v 30-h gg. XIX veka. Hronograf [Piano music in the concert life of St. Petersburg in the 30s. XIX century. Chronograph]. In: *Muzykal'nyj Peterburg*. Enciklopedicheskij slovar'-issledovanie. [Musical Petersburg. Encyclopedic dictionary research], vol. 13: XIX century, 1801–1861, ed. by N. A. Ogarkova. Saint-Petersburg: Rossijskij institut istorii iskusstv; Kompozitor, 2014, pp. 222–291. (In Russian).
8. Shumilin D. A. Pervye ispolneniya proizvedenij F. Shopena, F. Lista i S. Tal'berga na peterburgskoj scene. Anton Avgustovich Gerke [The first performances of works by F. Chopin, F. Liszt and S. Talberg on the St. Petersburg stage. Anton Avgustovich Gerke]. In: *Vestnik muzykal'noj nauki* [Bulletin of music science], 2018, no. 3, pp. 108–118. (In Russian).

9. Walker A. *Fryderyk Chopin: A Life and Times*. Farrar: Straus and Girou, 2018.
10. Saffle M. *The Music of Franz Liszt. Stylistic Development and Cultural Synthesis*. London, 2018. eBook ISBN9781351243339. Available at: <https://www.taylorfrancis.com/books/9781351243339> DOI<https://doi.org/10.4324/9781351243339> (accessed 07.12.2019).
11. Zolotareva N., Paraphrase in the Genre System of Piano Transcriptions of Franz Liszt. In: *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2018, no.3, pp. 282-287. URL: <http://journals.urau.ru/visnyknakkim/article/view/147431/146809> DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147431> (accessed 07.12.2019).
12. Chanyaphong Thongsawang, Opera Paraphrase for Piano in the First Half of the 19th Century. In: *Rangsit Music Journal*, 2015, vol. 10, no. 2, pp. 67–83. Available at: <https://www.tci-thaijo.org/index.php/rmj/article/view/127180/95998> (accessed 07.12.2019).
13. Gān Fúchéng Huàshān, lùn jiàn, shuǐ yǔ zhēngfēng-làngmàn shíqī gāngqín jiǎ xuàn jì duìjué zhī zhāng “lǐsī tè: Chuàngshì liù rì (Huashan on the Sword, Who and the Fight-The Chapter of Pianist Showdown in the Romantic Period «Liszt: Hexameron»). In: *Yìshù xīnshǎng*, 2016, 12 Juǎn 2 qī. (In Chinese).

ARCHIVAL SOURCES

14. RGIA. F. 497. Op. 4. D. 3020 «Afishi Direkcii imperatorskih teatrov» [Posters of the Directorate of the Imperial Theaters]. L. 56, 57. (In Russian).
15. RGIA. F. 497. Op. 4. D. 3022 «Afishi Direkcii imperatorskih teatrov» [Posters of the Directorate of the Imperial Theaters]. L. 157–160. (In Russian).
16. RGIA. F. 497. Op. 4. D. 3024 «Afishi Direkcii imperatorskih teatrov» [Posters of the Directorate of the Imperial Theaters]. L. 77. (In Russian).
17. RGIA. F. 497. Op. 4. D. 3026 «Afishi Direkcii imperatorskih teatrov» [Posters of the Directorate of the Imperial Theaters]. (In Russian).
18. RGIA. F. 497. Op. 4. D. 3027 «Afishi Direkcii imperatorskih teatrov» [Posters of the Directorate of the Imperial Theaters]. (In Russian).
19. RGIA. F. 497. Op. 4. D. 3037 «Afishi Direkcii imperatorskih teatrov» [Posters of the Directorate of the Imperial Theaters]. L. 7. (In Russian).

Шумилин Дмитрий Анатольевич

кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе Санкт-Петербургского «Российского института истории искусств»

Dmitry A. Shumilin

PhD, Deputy Director, Russian Institute for the History of Arts, Saint Petersburg

e-mail: deputy@artcenter.ru

**IV. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА:
ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ**

**MUSICAL THEATRE OF THE 19th – EARLY 20th CENTURY:
COMMON AND UNIQUE**

ФРАНЦ ШУБЕРТ: МЕЖДУ ПЕСНЕЙ И ОПЕРОЙ

FRANZ SCHUBERT: BETWEEN LIED AND OPERA

Аннотация. Большинство любителей музыки ценят Шуберта прежде всего как автора песен и лишь немногие знают его как оперного композитора. Проблема пересечения этих двух жанров в его творчестве не нова, однако рассматривается обычно с позиций воздействия песни на оперу — вплоть до приравнивания последней к лидершпилю (*Liederspiel*). Между тем обратное влияние было не менее важным: многие черты шубертовского песенного стиля, которые мы сегодня воспринимаем как сугубо имманентные, уходят корнями в оперную музыку, в том числе и его собственную.

Воздействие оперы на песню в шубертовском творчестве ощущается в первую очередь в особенностях музыкального языка — например, в вокальных «итальянизмах», которые, как правило, настолько органично вписаны в собственный шубертовский стиль, что мы не осознаем их как таковые; в речитативных вставках, явно имеющих оперное происхождение; в изобразительных эпизодах фортепианной партии и т.д. Кроме того, есть случаи, когда Шуберт переносит музыкальные идеи из собственных опер в песни (самый известный — отрывок из арии Фроилы во II акте «Альфонсо и Эстреллы», послуживший основой песни «Обман» из «Зимнего пути»). Все это говорит о глубинных связях двух жанров в шубертовском творчестве, причем связях двухсторонних.

Ключевые слова: Франц Шуберт, песня, опера, топос, пастораль, охота, буря, речитатив.

Abstract. Without a doubt, most music lovers value Schubert primarily as a songwriter and only few of them know him as an Opera composer. The question of the intercrossing of these two genres in his heritage is not new, but it is usually considered in terms of the impact of the song on Opera — up to equating the latter to the *Liederspiel*. Meanwhile, the opposite effect was no less important: many features of Schubert's song style, which today seems to us as purely immanent, are rooted in Opera music, including his own.

The opera influence on song in Schubert's work is felt primarily in the peculiarities of musical language — for example, in vocal 'italianisms,' which, as a rule, are so organically inscribed in Schubert's style that we don't realize of their alienness. There are many of them in recitative inserts, obviously of operatic origin, in pictorial episodes of the piano part, etc. In addition, it happens sometimes that Schubert transfers musical ideas from his own operas into songs (the most famous is an excerpt from Froila's Aria in act II *Alfonso und Estrella*, which served as the basis for the song *Täuschung* from *Winterreise*). All this demonstrates the deep ties between the two genres in Schubert's works, and their bilateral direction.

Keywords: Franz Schubert, Lied, opera, topic, pastoral, hunt, storm, recitative.

Шуберт для нас — в первую очередь «композитор песен». С музыкальной школы мы знаем, что песня — центральный жанр его творчества, что она влияла на все остальные жанры, что свои первые шедевры в этой области композитор создал в очень юном возрасте. Мы, однако, часто забываем о той питательной среде, которая сыграла не последнюю роль в развитии шубертовского таланта. Вена рубежа XVIII — XIX веков была оперной столицей — с пятью театрами, где ставилось множество музыкальных спектаклей, с прочными итальянскими связями, с целой когортой собственных композиторов, писавших для сцены. И главное, наставником Шуберта был Саллери, учивший своего подопечного писать не песни, но арии.

Существует точка зрения (восходящая к воспоминаниям одного из друзей Шуберта), что композитор этим обучением тяготился. Вместе с тем известно, что с самого юного возраста именно оперу он рассматривал как основную сферу для реализации своих карьерных устремлений. И то, что при его жизни эта реализация состоялась в очень малой степени, а после смерти театральные сочинения оказались почти забыты, этого факта не отменяет.

В отношении художественного итога дилемма «песня-опера» вроде бы разрешилась в пользу песни. Влияние последнего жанра принято рассматривать в качестве одной из основных причин неудач композитора на оперном поприще, а сами его сочинения для музыкального театра даже иногда приравнивать к лидершпилям. Действительно, в операх Шуберта немало песенного, и эта песенность бросает зримый ответ на их лучшие страницы. Но мы далеко не всегда осознаем, что тот песенный стиль, который воспринимается как чисто шубертовский, самым своим рождением в немалой степени обязан опере¹ (прежде всего итальянской). И многие черты, ему внутренне присущие, восходят к этому жанру.

Например, знаменитый шубертовский одноименный мажоро-минор, который восходит к кьяроскуро, приему, широко распространенному в опере XVIII века². У итальянцев он сохраняется вплоть до Россини, чьи оперы ставились в Вене, а сам Шуберт охотно использовал его не только в песнях, но и в своих итальянских канцонах (например, *Mio ben ricordati*, D 688, № 4), и в оперных номерах (таких, как ария Флоринды с хором или дуэт Флоринды и Марагонд из «Фьеррабраса»).

Или неаполитанский секстаккорд в кульминационных моментах песен. Интересный случай такого рода — «Злой цвет» (№ 19 из «Прекрасной мель-

¹ В последние годы эта проблема все больше привлекает внимание исследователей. В 2019 году Дж. Дэвис и Дж. В. Собаски выпустили сборник статей, объединенных общей темой – драма в музыке Шуберта (*Drama in the Music of Franz Schubert*). Пять из тринадцати входящих в него работ посвящены влиянию драматического искусства (в том числе и оперы) на песню (см. [7; 9; 14; 15; 16]).

² И не только итальянской. Марк Дарлоу вполне справедливо называет это явление панъевропейским [4, 38].

ничихи»). Примечателен здесь и сам факт использования неаполитанской гармонии, и условия ее применения: Шуберт особым образом выделяет этот момент — не только с помощью синкопы, но также восходящего движения в мелодии и смены фактуры (при появлении неаполитанского секстаккорда во второй и третий раз он резко обрывает фигурацию, которая затем возобновляется). Сравнение с его же ариями на итальянские тексты показывает, что к двум последним приемам при использовании этой гармонии композитор прибегал еще в годы обучения у Сальери — и вряд ли исключительно по собственной инициативе (см. *Пример 1*).

Конечно, это не означает, что Шуберт всегда вводит неаполитанский секстаккорд именно таким образом. Однако в рассмотренных трех случаях сходство приемов может быть обусловлено совпадением аффекта — это предельный накал страстей, вызванный отчаянием. Причем в случае арии покинутой Дидоны и песни «Злой цвет» причина одна и та же: возлюбленный/возлюбленная покидает героиню/героя. Одинаков и грядущий трагический исход: самоубийство (см. *Таблицу 1*).

Таблица 1.

D 510	che viver non potrei fra tanti <i>affanni</i>	что жить не смогу в такой <i>печали</i>
D 795 № 17	und singen ganz leise bei Tag und Nacht das eine Wörtchen <i>ade</i>	и петь совсем тихо днем и ночью одно словечко « <i>Прощай!</i> »

Шуберт в своих песнях охотно обращается и к распространенным оперным топосам — таким, как пастораль, охота, буря, война и др. На некоторых случаях мне бы хотелось коротко остановиться.

ПАСТОРАЛЬ

Говоря об образах природы в песнях Шуберта, мы обычно обращаем внимание прежде всего на романтические, новаторские черты и редко задумываемся об истоках этой образности, в том числе и музыкальных. А между тем пастораль, как известно, глубоко укоренена в европейском оперном искусстве XVIII века (и не только итальянском). Сочиняя музыку к соответствующим текстам, композиторы оперировали готовым набором выразительных средств, твердо ассоциировавшихся с образами природы³. среди которых выдержанный бас на одном звуке или на квинте, определенный набор тональностей (в первую очередь соль мажор, фа мажор и до мажор), размеры 3/8, 6/8, особый тип фактуры, в том числе альбертиевы басы и триольные фигурации и т.д. Существует множество примеров подобного рода выразительности, но здесь мне хотелось бы обратить внимание на арию Аминты из ранней оперы Моцарта «Король-пастух» (1775). В ней примечательна не только музыка, но и текст:

³ Подробнее о выразительных средствах, ассоциирующихся с пасторалью, см. [1, 88; 5, 204–208; 11, 229–271, 12, 21], в том числе в музыке Шуберта [6, 56].

Aminta: Intendo, amico rio, quell basso mormorio, tu chiedi in tua favella, il nostro ben dov'è?

Аминта: Я понимаю, милый ручей, / твое низкое журчанье: / ты спрашиваешь на своем языке: / где наша милая?

Принято считать, что обращение к ручью с вопросами о возлюбленной — чисто романтическое изобретение. Однако «Король-пастух» — это либретто Метастазия, созданное в начале 1750-х гг. Естественно, возникают ассоциации с «Прекрасной мельничихой». В целом ряде песен — «Куда?», «Любопытство», «Утренний привет», «Мельник и ручей» — мы находим весь (или почти весь) набор музыкальных средств, характерных для пасторального топоса в опере. Случайно ли это?

Очевидно, что нет: освоение этого набора, безусловно, входило в обучение Шуберта. Сохранилась его юношеская ариетта «Пастушка на лугу» (*La pastorella al prato*, D 528) из либретто Гольдони «Деревенский философ» (*Il filosofo di campagna*), также скорее всего написанная под руководством Сальери [13, 29]. И в ней мы опять же находим почти все перечисленные приемы.

Показательно сравнение отрывка из этой ариетты с некоторыми фразами из центрального раздела песни «Мельник и ручей» (№ 19 из «Прекрасной мельничихи»).

Совпадают не только тональность, гармоническая схема, тип фигурации и фактически размер (6/8 и 3/8). Прослеживается также явное мелодическое сходство. Вокальные «итальянизмы» ариетты наиболее ярко выражены именно в этом месте (что, возможно, связано с содержанием текста: ‘cantando in libertà’ — «петь на свободе»). И благодаря им мы можем по-новому оценить мелодику песни «Мельник и ручей»: ее прихотливые изгибы, взлеты, широкий диапазон (в обоих случаях — fis^1 — g^2) — все это явно восходит к итальянской оперной мелодике (см. *Пример 2, а, b*).

Еще отчетливей мелодическое сходство проявляется при сравнении того же отрывка ариетты «Пастушка на лугу» и последних фраз из ответа Мельника ручью — вплоть до точного совпадения (см. *Пример 2, с, d*). (Кстати, в последнем случае речь в тексте также идет о пении — и в какой-то степени о свободе, точнее, об освобождении.)

ОХОТА

Сказанное о пасторали справедливо и для других оперных топосов. Например, в опере конца XVIII — начала XIX столетия были исключительно популярны сцены охоты. Они есть не только в хорошо всем известном «Вольном стрелке», но также в целом ряде опер итальянских, французских и австрийских композиторов, как, впрочем, и в музыкально-сценических опусах самого Шуберта (подробнее см. [3]).

Поэтому неудивительно, что в его песнях, связанных с охотничьей тематикой, нередко появляется в более или менее полном виде комплекс выра-

зительных средств, типичных для оперной охоты: фанфарные мотивы, дуэт валторн (biscinia), размер 6/8 (здесь передающий ритм скачки⁴), тональности, связанные со строем охотничьих рогов (ре мажор, ми бемоль мажор, фа мажор, си бемоль мажор) [1, 73; 5, 196–197; 11, 82–83; 12, 18–19].

Наиболее известный случай — «Охотник» из «Прекрасной мельничихи»⁵. Вообще же у Шуберта есть немало песен, в которых «охотничий» комплекс представлен достаточно полно. Например, «Альпийский охотник» на слова И. Майрхофера (D 524): помимо уже описанного стандартного набора выразительных средств, здесь есть также аллюзия на подлинную фанфару из французского охотничьего трактата первой половины XVIII века, которая неоднократно использовалась в оперной музыке — в частности, в увертюре к опере Гайдна «Вознагражденная верность» [11, 89], а также в «Сигизмунде» и «Золушке»⁶ Россини (см. *Пример 3*).

Буря

И, наконец, топос, который невозможно не упомянуть — топос бури⁷. Он также имеет свой собственный, абсолютно узнаваемый комплекс выразительных средств, в том числе тремоло, органнe пункты в сопровождении, быстрые гаммообразные пассажи, хроматизмы, диссонансы, минорные тональности (в первую очередь d-moll, c-moll), пронзительные и напряженные ходы высоких деревянных духовых [1, 91; 9, 155; 10, 282].

Топос бури — один из наиболее показательно оперных. Можно, конечно, вспомнить и многочисленные симфонические грозы, начиная с «Времен года» Вивальди и заканчивая «Пасторальной» Бетховена. Но корни их все равно уходят в сцены, сформировавшиеся в барочной опере — в инструментальные эпизоды с блеском молний, ударами грома и кораблекрушениями, в арии с морскими и «грозовыми» сравнениями, где бурлящие водные потоки выступают как метафора кипящих чувств, прежде всего ревности.

Насколько сильна была эта — последняя — традиция, мы видим по песне «Ревность и гордость» из «Прекрасной мельничихи», которая начинается словами «Куда несешься бурно ты, о мой ручей?»⁸. Эта же метафора использова-

⁴ Согласно Монелю, использование сложных трехдольных метров (6/8, 9/8, 12/8) имеет изобразительное значение, поскольку передает ритм скачки (дословно — «копыт лошади») [11, 5].

⁵ Замечу попутно, что тот же набор средств появляется и при упоминании охоты в тексте другого номера из «Прекрасной мельничихи» — «Злой цвет». Подробный разбор охотничьих мотивов в сочинениях Шуберта см. [8].

⁶ В «Золушке» нет сцен охоты, но для сцены с Доном Маньифико (Хор и ария), которой открывается вторая картина I действия, использован материал охотничьего хора из «Сигизмунда».

⁷ Клайв Макклелланд соотносит этот топос с топосом сверхъестественного (ombra – досл. тень) и рассматривает его в творчестве Шуберта на примере нескольких песен («Лесной царь», «Нестовая любовь», «Жалобная песня пастуха», «У моря», «Молодая монахиня», «Плач Кольмы», «Девушка и смерть» — см. [9, 155–159]) и цикла «Зимний путь» [Ibid., 159–169].

⁸ Более точный перевод — «Куда [бежишь] так быстро, так бурно и дико, мой милый ручей?» (Wohin so schnell, so kraus und wild, mein lieber Bach?)

на и в арии Электры из оперы Моцарта «Идоменей»: здесь появление практически полного комплекса музыкальных средств, традиционно связанных с топосом бури, обусловлено чувством ревности, которое испытывает героиня. В этой арии встречается прием, который показателен для такого рода вокальных номеров — это разделенные паузами нисходящие секундовые (ламентозные) интонации. Такие «вздохи», по-видимому, входили в общий набор вокальных приемов, обязательных для арий подобного типа — по крайней мере тех, в которых основу содержания составляли «бурные» чувства, связанные с любовными страданиями. Именно такой прием мы находим в шубертовской «Дидоне». А его явные следы — только освобожденные от чувствительных предъёмов — в песне «Ревность и гордость» (см. *Пример 4*).

Вернусь к собственно топосу бури. В песнях Шуберта есть случаи, когда ее музыкальное изображение обусловлено сюжетом стихотворения. Например, в «Вечерней песне княгини», созданной на текст Майрхофера, речь идет о спящем на холме охотнике, которого внезапно будит удар грома и вспышка молнии. Это вызывает к жизни практически «оперную» картину грозы с речитативом и с аллюзиями, с одной стороны, на главную партию Патетической сонаты Бетховена, а с другой — на шестой эпизод сцены в Волчьей долине и соответствующий раздел увертюры в опере Вебера «Вольный стрелок». Замечу, что во всех трех случаях это до минор — одна из самых распространенных тональностей в оперных бурях (*Пример 5*).

Эти пересечения позволяют поставить вопрос о времени создания этой песни. Дело в том, что ее автограф не датирован, но, согласно некоторым данным [13, 4], она была написана в ноябре 1816 года. Однако аллюзии на оперу Вебера здесь ощущаются столь же явственно, как и на главную партию Патетической Бетховена. Поэтому вполне возможно, что на самом деле песня была создана уже после венской премьеры «Вольного стрелка» (1821 год).

О месте и значении в песенном творчестве Шуберта каждого из названных оперных топосов можно было бы сделать отдельную статью. Однако мне хотелось бы сейчас отойти от топики и сказать несколько слов о других случаях, которые свидетельствуют о влиянии «интонационного словаря» итальянской оперы на песню Шуберта.

В «Вечерней песне княгини» есть раздел, вокальная партия которого обозначена как речитатив. Такого рода примеры в песнях Шуберта не единичны, хотя подобное обозначение присутствует не всегда. Более того, в этих речитативных вставках нередко вполне узнаваемые формулы *secco*. Эти формулы, как и общие требования к такого рода речитативу, описаны в книге П.В. Луцкера и И.П. Сусидко по отношению к итальянской опере первой половины XVIII столетия [2, 439]. Однако во второй его половине и даже в начале XIX века они меняются мало — во всяком случае их легко можно найти у Моцарта и Россини. И если приглядеться к мелодической линии в речитати-

ве из «Вечерней песне княгини», становится очевидно, что Шуберт опирался на те же формулы.

Другой очевидный случай — «Любопытство» из «Прекрасной мельничихи» (*Пример 7*). Пусть здесь и нет прямого обозначения, но все говорит о том, что Шуберт имел в виду именно речитатив — причем между двумя разделами с практически итальянской кантиленой. Эта маленькая двухтактовая вставка практически полностью сделана по правилам *secco* [2, 436–446]:

1. выдержанный аккорд (а именно: секстаккорд — что обычно для начала речитатива);

2. на его фоне голос вступает с задержкой в одну восьмую (что тоже типично);

3. первая вокальная фраза представляет собой вариант одной из распространенных речитативных формул;

4. вторая фраза примечательна тем, что разворачивается на фоне прерванного оборота — прием, который в итальянской опере связан с внезапным поворотом событий, сменой настроения [2, 441–442]; здесь его применение также обусловлено содержанием;

5. даже реальный размер здесь фактически не 3, а — как положено — 4/4.

Все приведенные примеры ни в коем случае не умаляют оригинальности шубертовского песенного наследия. Они лишь показывают, насколько мы недооцениваем влияние оперы на его песенный стиль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М.: Композитор, 2007. Ч. III. Поэтика и стилистика.
2. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. М.: Классика-XXI, 2004. Часть II. Эпоха Метастазियो.
3. Пилипенко Н.В. Музыкальный топос охоты в европейской опере конца XVIII – начала XIX века // Опера в музыкальном театре: история и современность: сб. ст. по материалам Второй Международной научной конференции 12-14 октября 2015 года. М.: РАМ им. Гнесиных, Гос. институт искусствознания, 2016. С. 71–89.
4. Darlow M. *Nihil per saltum: Chiaroscuro in Eighteenth-century Lyric Theatre* // *Art, Theatre, and Opera in Paris, 1750–1850: Exchanges and Tensions* / ed. by S. Hibberd, R. Wrigley. Abingdon, Oxon, New York: Routledge, 2016. P. 37–51.
5. Haringer A. *Military, and Pastoral Topics* // *The Oxford Handbook of Topic Theory* / ed. by D. Mirka. New York: Oxford University Press, 2014. P. 194–213.
6. Hatten R. S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
7. Hirsch M. *Gretchen abbandonata: The Lied as Aria* // *Drama in the Music of Franz Schubert*, ed. by J. Davies, J. W. Sobaskie. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY: NED – New edition ed., Boydell and Brewer, 2019. P. 107–132.
8. Litschauer W. *Jagd motive in Werken Schuberts* // *Schubert: Perspektiven*. Jg. 2012. Band 12. Heft 2. Stuttgart 2016. S. 125–192.
9. McClelland C. *‘Durch Nacht und Wind’: Tempesta as a Topic in Schubert’s Lieder* // *Drama in the Music of Franz Schubert*, ed. by J. Davies, J. W. Sobaskie. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY: NED – New edition ed., Boydell and Brewer, 2019. P. 152–170.

10. McClelland C. *Ombra and Tempesta* // *The Oxford Handbook of Topic Theory* / ed. by D. Mirka. New York: Oxford University Press, 2014. P. 279–300.
11. Monelle R. *The musical topic: hunt, military, and pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
12. Ratner L. G. *Classic music: expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.
13. Reed J. *The Schubert Song Companion*. Manchester: Mandolin, 1997
14. Sobaskie J. W. *The Dramatic Strategy within Two of Schubert's Serenades* // *Drama in the Music of Franz Schubert*, ed. by J. Davies, J. W. Sobaskie. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY: NED – New edition ed., Boydell and Brewer, 2019. P. 133–150.
15. Wollenberg S. *Schubert's Dramatic Lieder: Rehabilitating 'Adelwold und Emma'*, D. 211 // *Drama in the Music of Franz Schubert*, ed. by J. Davies, J. W. Sobaskie. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY: NED – New edition ed., Boydell and Brewer, 2019. P. 85–105.
16. Youens S. *Reentering Mozart's Hell: Schubert's 'Gruppe aus dem Tartarus'*, D. 583 // *Drama in the Music of Franz Schubert*, ed. by J. Davies, J. W. Sobaskie. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY: NED – New edition ed., Boydell and Brewer, 2019. P. 171–201.

REFERENCES

1. Kirillina L.V. *Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. III. Poetika i stilistika* [Classical Style in Music of the 18th – early 19th Century. Part III. Poetics and Stylistics]. Moscow, Composer, 2007. (In Russian).
2. Lutsker P., Susidko I. *Ital'yanskaya opera XVIII veka. Ch.2: Epoha Metastazio*. [18th-century Italian opera. Part.2: Era of Metastasio.] Moscow, Classic-XXI, 2004. (In Russian).
3. Pilipenko N.V. Muzykal'nyj topos ohoty v evropejskoj opere konca XVIII – nachala XIX veka [Musical topos of hunting in the European Opera of the late 18th – early 19th century]. In: *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost': sb. st. po materialam Vtoroj Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 12-14 oktyabrya 2015 goda* [Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the Second International Academic Conference, October 12–14, 2015]; ed. I.P. Susidko. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, State Institute for Art Studies, 2016, pp. 71–89. (In Russian).
4. Darlow M. Nihil per saltum: Chiaroscuro in Eighteenth-century Lyric Theatre. In: *Art, Theatre, and Opera in Paris, 1750–1850: Exchanges and Tensions*, ed. by S. Hibberd, R. Wrigley. Abingdon, Oxon, New York, NY, Routledge, 2016, pp. 37–51.
5. Haringer A. Hunt, Military, and Pastoral Topics In: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. by D. Mirka. New York: Oxford University Press, 2014, pp. 194–213.
6. Hatten R. S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
7. Hirsch M. Gretchen abandonata: The Lied as Aria. In: *Drama in the Music of Franz Schubert*, ed. by J. Davies, J. W. Sobaskie. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY, NED – New edition ed., Boydell and Brewer, 2019, pp. 107–132.
8. Litschauer W. Jagdmotive in Werken Schuberts. In: *Schubert: Perspektiven*, Jg. 2012, Band 12, Heft 2, Stuttgart 2016, S. 125–192.
9. McClelland C. 'Durch Nacht und Wind': Tempesta as a Topic in Schubert's Lieder. In: *Drama in the Music of Franz Schubert*, ed. by J. Davies, J. W. Sobaskie. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY, NED – New edition ed., Boydell and Brewer, 2019, pp. 152–170.
10. McClelland C. *Ombra and Tempesta*. In: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. by D. Mirka. New York, Oxford University Press, 2014, pp. 279–300.
11. Monelle R. *The musical topic: hunt, military, and pastoral*. Bloomington, Indiana University Press, 2006.

12. Ratner L. G. *Classic music: expression, form, and style*. New York, Schirmer Books, 1980.
13. Reed J. *The Schubert Song Companion*. Manchester: Mandolin, 1997
14. Sobaskie J. W. The Dramatic Strategy within Two of Schubert's Serenades. In: *Drama in the Music of Franz Schubert*, ed. by J. Davies, J. W. Sobaskie. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY, NED – New edition ed., Boydell and Brewer, 2019, pp. 133–150.
15. Wollenberg S. Schubert's Dramatic Lieder: Rehabilitating 'Adelwold und Emma', D. 211. In: *Drama in the Music of Franz Schubert*, ed. by J. Davies, J. W. Sobaskie. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY, NED – New edition ed., Boydell and Brewer, 2019, pp. 85–105.
16. Youens S. Reentering Mozart's Hell: Schubert's 'Gruppe aus dem Tartarus', D. 583. In: *Drama in the Music of Franz Schubert*, ed. by J. Davies, J. W. Sobaskie. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY, NED – New edition ed., Boydell and Brewer, 2019, pp. 171–201.

Пилипенко Нина Владимировна

доктор искусствоведения, доцент, кафедра
аналитического музыкознания, Российская
академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Nina V. Pilipenko

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Associated
Professor, Analytical Musicology Department,
Gnessins Russian Academy of Music, Moscow,
Russia

n.pilipenko@gnesin-academy.ru

[Ziemlich geschwind]

Пример 1а. D 795 № 17 «Злой цвет» из «Прекрасной мельничихи», тт. 37–41

[Andante con moto]

Пример 1б. D 42 'Misero pargoletto' из «Демофонта» Метастазо, тт. 59–64

[Allegro affettuoso]

fra tan - - - tiaf - fan - - - ni

Пример 1с. D 510 'Vedi quanto adoro' из «Покинутой Дидоны» Метастазιο, тт. 106–110

can - tan - do in li - ber - ta, can - tan - do in li - ber - ta.

Пример 2а. D 528 'La pastorella al prato' из «Деревенского философа» Гольдони, тт. 8–12

ein Sternlein, ein neu-es, am Him - mel er - blinkt, ein Sternlein, ein neu-es, am Him - mel er - blinkt;

Пример 2б. D 795 № 19 «Мельник и ручей» из «Прекрасной мельничихи», тт. 32–40



Пример 2с. D 528, тт. 8–12



Пример 2д. D 795 No. 19, тт. 74–82



Пример 3а. Фанфара “La sourcillade” из сборника М.-А. Дампьера Tons de chasse et fanfares (1734)



Пример 3б. Шуберт D 524 (1817) «Альпийский охотник» (сл. И. Майрхофера)



Пример 3с. Россини «Сигизмунд» (1814), I д., сц. 6, Хор охотников



Пример 4а. Моцарт «Идоменей» Ария Электры № 4, тт. 31–37



Пример 4b. Шуберт D 510 'Vedi quanto adoro', тт. 94–98



Пример 4с. Шуберт D 795 № 15 «Ревность и гордость», тт. 12–17



Пример 5a. Шуберт D 495 «Вечерняя песня княгини» (?1816), тт. 30–38

Пример 5b. Вебер «Вольный стрелок» (1821), Увертюра, раздел Molto vivace, тт. 31–41



Пример 6a. Шуберт D 495 «Вечерняя песня княгини», тт. XX–XX

Пример 6b. Речитативная формула из [2, 444]

Пример 6с. Россини «Танкред» I д., сц. 12

Wörtchen um und um. Ja, heißt das eine Wörtchen, das andre heißt nein,
 Argene
 Dunque Li-cida, ingrato,

SUS: (timida) CONTE: (alzando)
 Si_gnor, se o - sas. si... Parla, par-la, mia ca - ra,

Пример 7a. Шуберт D 795 № 6 «Любопытство», тт. 31–35

Пример 7b. Перголези «Олимпиада» I д., сц. 6 [2, 440]

Пример 7c. Моцарт «Свадьба Фигаро» I д., сц. 6

**НЕМЫЕ ПЕРСОНАЖИ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX СТОЛЕТИЯ**

**THE MUTE CHARACTERS IN THE FIRST HALF OF THE NINETEENTH-
CENTURY MUSICAL THEATER**

Аннотация. Статья посвящена бытованию немых персонажей европейского театра первой половины XIX столетия. С течением времени большинство таких ролей ушло из обихода и оказалось забытым. Материалом стали опубликованные романы, новеллы, стихи и пьесы, а также либретто опер и балетов. В целом сюжетов с участием немых персонажей обнаружено не менее 20, пьес — около 40. В статье впервые предприняты попытки классификации сюжетов и героев, исходя из различных критериев: принадлежности тому или иному театральному жанру, врожденной либо приобретенной немоты выведенных там обычных людей, либо фантастических существ, ее причин и следствий, взаимоотношений положительных и отрицательных персонажей, наличия в сочинении счастливого либо трагического финала.

В результате анализа многочисленных источников можно констатировать, что из обилия немых ролей, бытовавших в рассматриваемый период, в настоящее время известны прежде всего фантастические персонажи, созданные для балетной сцены. Уникальным случаем преемственности в этой области является сюжет «Баядерки», который очень сильно менялся на протяжении своей долгой жизни. Несмотря на то, что традиция создания немых персонажей давно ушла в прошлое, в сочинениях позднейших периодов иногда также можно уловить оставленные ею сувениры.

Ключевые слова: театр, сюжет, персонаж, немые, финал, мелодрама, комедия, трагедия, балет, стихи.

Abstract. The article is devoted to the existence of mute characters in the European theater of the first half of the 19th century. Over time, most of these roles have gone out of use and have been forgotten. The material for the work was provided by published novels, short stories, poems and plays, as well as librettos of operas and ballets. In general, at least 20 plots and about 40 plays including mute characters have been found. The article was the first to attempt to classify plots and characters based on various criteria: those belonging to a particular theatrical genre, congenital or acquired muteness of ordinary people or fantastic creatures depicted there, its causes and consequences, the relationship of the positive and negative characters, and the presence of a happy or a tragic conclusion.

As the result of analysis of numerous sources, it may be stated that out of the abundance of silent roles which existed during the period under question, it is the fantastic characters created for ballet scenes which are now the best known of all. A unique case of continuity in this area is the plot of the operetta *Bayadere*, which was greatly changed throughout its long life. Despite the fact that the tradition of creating mute characters is a relic of

the past, it is also possible at times to encounter the souvenirs left by it in the musical compositions of later periods.

Keywords: theater, plot, personage, dumb, final, melodrama, comedy, tragedy, ballet, elements.

В настоящее время специалистам известны немногие «безмолвные» персонажи музыкального театра XIX столетия. Среди них только двое — обычные люди: Сильвана К.М. Вебера («Лесная девушка», 1800; «Сильвана», 1810–1812) и Фенелла Д.-Ф.-Э. Обера («Немая из Портичи», 1828). Остальные — фантастические существа классического балетного мира: сильфиды, дриады, домовые, эльфы, русалки, тени. И те, и другие, и произведения с их участием составляют миниатюрную «вершину айсберга», основная часть которого давно и прочно скрыта водами времен. Пестрые сувениры, нередко разрозненные на хронологической шкале и не позволяющие судить об общих тенденциях, напоминают о реалиях театрального искусства, значительно более разнообразного, чем нынешнее.

В целом в первой половине XIX столетия на европейских сценах было не менее 35 сюжетов, связанных с немотой, глухотой либо слепотой основных персонажей. Среди них слепые и глухие — в отличие от немых и глухонемых, — как выяснилось, гораздо легче поддаются классификации в зависимости от наклонения сюжета, мелодраматически-сентиментального либо комического. Напротив, генезис сценической немоты устанавливается зачастую с трудом, оставаясь явлением сложным и неоднозначным. Прежде всего это обусловлено, конечно, универсальностью таких героев, которые занимали выигрышное положение в романе, поэме, мелодраме, водевиле, опере, балете, в зависимости от специфических требований жанра приобретая и специфические черты.

Однако к этой универсальности необходимо добавить еще одну особенность, связанную уже не с имманентными качествами жанров, а, скорее, с нюансами их восприятия. Явившись на театральную сцену в обличье комических героев, мнимых немых [16], безмолвные персонажи довольно быстро модулировали в сферу трогательной чистоты и незащитности — сферу инакости, одновременно и притягивавшей, и настораживавшей окружающих. Такова первая безмолвная героиня, чьи характеристики далеки от комических водеvilных образов, — Лесная девушка (*Das Waldmädchen*), приведенная на европейские подмостки драматургом К. фон Штейнсбергом и композитором П. Враницким, создавшими «пантомимный комический балет», впервые представленный 23 сентября 1796 года в венском *Kärntnerthortheater*.

Газетные материалы, связанные с содержанием «Лесной девушки», свидетельствуют, что ее создание и заинтересованное восприятие публикой подогревалось информацией о реальных случаях пропажи детей и их жизни в лесах. На эту тему написаны статьи, романы, научные труды [6, 26–31]. По-видимо-

му, в истории музыкального театра сочинение Штейнсберга–Враницкого стало первым, в котором появилась ставшая затем популярной сюжетная линия, посвященная обнаружению молодыми охотниками «дикой девушки», с детства жившей вдали от цивилизации. Неудивительно, что 13-летний Вебер заинтересовался сюжетом и на то же либретто написал одноименную оперу [7, 191–193], которую затем многократно переделывал — она имела две редакции, и каждая из них существовала в двух версиях («Лесная девушка» — «Немая девушка» — «Девушка Шпессардского леса» — «Сильвана», 1800–1824).

Симптоматично, что эта героиня изначально не была немой, но дала обет немоты, таким образом обеспечив вступление еще одной сюжетной линии, со временем ставшей востребованной. Немота как отражение глубинных человеческих взаимоотношений, как свидетельство искушений и испытаний, выдержанных личностью, обрела существенное значение в таких непохожих произведениях, как, например, «волшебное представление» А. фон Коцебу «Мудрая женщина в лесу, или Немой рыцарь» (1801) и его же комедия «Немой» (1808) [20; 21]. Мнимая немота персонажей, с одной стороны, продолжила линию более ранних «волшебных превращений», колдовства и заклятий [17], а с другой — развивалась как естественная составляющая готического повествования «мистики и тайн».

В купели французского «романа тайн» и примкнувшей к нему мелодрамы естественным образом родились и первые «абсолютные злодеи», угрожавшие безоблачному течению жизни «абсолютно положительных» — и традиционно незащитных — немых персонажей. Обычно это их родственники, прикидывавшиеся заботливыми и любящими, а на самом деле — мошенники, стремившиеся присвоить чужие родословные и состояния. Таков негодяй Трюгелен в некогда известном романе Ф.Г. Дюкре-Дюминия «Селина, или Дитя тайны» (1798), на сюжет которого [4, 160–161] оперативно создали одноименные драмы Р.-Ч.-Ж. де Пиксерекур (1800) и А. Лемэр (1801) [24; 22]; а также злодей Дарлемон в исторической комедии Ж.-Н. Буйи «Аббат д’Эпе» (премьера в 1799, издание в 1800 [15]). Данное сочинение стоит в какой-то степени особняком среди вымышленных историй и персонажей: главный герой здесь — знаменитый французский ученый (1712–1789), который изобрел знаки специального языка (сурдоперевод) и основал институции для глухих и немых. Нетипичен для театральной сцены того времени и второй положительный герой — страдающий врожденной немотой и глухотой юноша, жестоко обманутый родственником-опекуном [8, 154–156].

Тем не менее оба сюжета завершаются благополучно. Эта особенность с самого начала существования повествований о немых стала для них своеобразным карт-бланш, открывавшим дорогу к сердцам зрителей. В случаях приобретенной немоты голос, как правило, возвращался к героям для последних реплик, что даже акцентировано в названии комической оперы

Н.-М. Далеирака на либретто Б.-Ж. Марсолё «Два слова, или Ночь в лесу» (1806). Причем неожиданное обретение речи, как правило, отражало более значительную установку, унаследованную от французской «оперы спасения». Произнесенные слова или фразы помогали героям избежать дальнейших несчастий, испытаний, потрясений, например, в мелодраме Пиксерекура и Б. Антье «Лесная немая» (1828), в фантастически популярном водевиле Э. Скриба, Т.-Ф. Девильнева и Деверже «Ельва, или Русская сирота» (1828), в комической опере М.-Э. Карафы на либретто Ж.-А. де Сен-Жоржа «Женни, или Немая» (1829), отчасти — в знаменитой комедии-водевиле Ж.-Ф.-А. Баяра, Ш.-И. Дюбуа-Давена и Х.-Д.-М. Буффе «Энгуильский немой» (1836).

С другой стороны, на фоне подавляющего большинства финальных торжеств и апофеозов весьма эффектно смотрелись и немногочисленные завершающие трагедии. Мнимая немая любимого в России романа Ш. П. де Кока «Сестра Анна» (1824) скончалась от эмоционального потрясения, настоящая немая Фенелла (большая опера «Немая из Портичи», 1828) бросилась в жерло вулкана, отважная героиня драмы У. Б. Бернарда «Долина Виш-Тон-Виш» (1831; на сюжет одноименного романа Ф. Купера, 1829) умерла после прощальных реплик, обнимая тело только что казненного супруга.

Соприкосновение со стихией огня, в разной степени роковое для немых персонажей, также стало традиционной составляющей многих сюжетов. Использование ситуации пожара как истока для возникновения, а затем — для исчезновения немоты позволяло организовать повествование, прочно «закольцевав» его при помощи повторов и аллюзий. Второй по значимости стихией, привлекаемой для подобной функции, стала, естественно, вода: потеря речи в результате кораблекрушения — также достаточно типичный поворот для рассматриваемых сюжетов.

Однако если обратиться к представительству в них всех четырех стихий, то сразу выявится глубинное противопоставление земных персонажей, живших чаще всего в лесах, — и фантастических, обитавших в огне, воде и воздухе. Так, девы леса и разного рода отшельники — в подавляющем большинстве обычные люди, чего нельзя сказать о феях, нимфах и виллисах — девах воздуха, ундилах и русалках — девах вод, кобольдах — наследниках богатств подземного мира вулканов и огня. Неслучайно из всех них смертны лишь дриады — лесные нимфы, существовавшие вместе с деревьями столько, сколько жили эти деревья.

Многочисленным обиталищем фантастических существ, имманентно лишенных речи, традиционно являлся балетный театр. Здесь необходимо выделить совокупности сюжетов, связанных

1) с легендами об эльфах, феях и домовых, начиная от шотландских баллад В. Скотта (1802–1803) и продолжая новеллой Ш. Нодье «Трильби, или до-

мовой Аргайла» (1822), балетами «Сильфида» (1832), «Дочь воздуха» (1837), «Кобольд» (1838);

2) с преданиями о виллисах в новелле Г. Гейне (1833) и балете «Жизель» (1841);

3) с историей об Ундине — в повести Ф. де ла Мотт Фуке (1811), феерии Пиксерекура «Ундина, или нимфа вод» (1830), балете «Дева Дуная» (1836), сказке Г.Х. Андерсена «Маленькая русалка» (*Den lille Havfrue*, 1837), балетах «Ундина, или Наяда» (1843) и «Наяда и рыбаки» (1851);

4) с единственным балетом о дриаде — «Эолиной» Ж. Перро, — имевшем две редакции (1845 и 1858);

5) наконец, с явлениями теней, пришедших из потустороннего мира и прочно обосновавшихся в искусстве танца и пантомимы.

В этой области уникальным сюжетом, синтезировавшим многие разнонаправленные открытия, и ныне остается история о баядерке. Сюжет возник еще в XVIII столетии с появлением баллады И.-В. Гете «Бог и баядера» (1797), в которой мистические и ориентальные мотивы прочно переплетены с модными тогда веяниями сентиментализма. В балладе Бог, странствовавший на Земле в человеческом облике, пожелал испытать чувства падшей женщины. Она же полюбила его столь искренне, что была готова после его смерти (разумеется, мнимой) отправиться в огонь и потом вместе с ним вознестись на небеса.

Этот сюжет, 13 лет спустя использованный Э. де Жуи и Ш.-С. Кателем в опере-трагикомедии «Баядерки», получил широкое признание позднее, в опере Обера на либретто Скриба «Бог и баядерка, или Влюбленная куртизанка», написанной специально для М. Тальони (1830) на волне успеха «Немой из Портичи». Благодаря этуали в повествование впервые вошла немая роль: баядерка Золое отмечена именно таким знаком общей судьбы с божеством [13]. Сочинение, перенесенное в Россию в 1835-м, в свою очередь, стало отправной точкой для спектакля М. Петица «Баядерка» (1877), после множества изменений украсившего и репертуар современного мирового балета.

Сюжет, традиционный для первой половины XIX столетия, во второй был переписан целиком. Наивная декоративность пантомимной партии немой баядерки уступила место бесконечному арабеску безгласных призраков [10, 173–181]. В либретто разрабатывались повествовательные повороты балета «Тень» [25], в 1839 году сверкнувшего на петербургском театральном небосклоне: отравление счастливой возлюбленной ее менее удачливой соперницей; явление тени на границе сна и яви, а затем — уже наяву, на пиру; разрушение реального мира и вознесение героев в мир небесный [2, 265–276]. Кроме того, монохромность «белого балета» — перспективное и яркое решение — этот спектакль унаследовал от французского театра, по-разному интерпретировавшего магию поведения «лунных дев» [9]

и таким образом добавлявшего к четырем природным стихиям еще одну, имманентно театральную.

По отношению к сюжетике первой половины XIX века такое прочтение, вероятно, может считаться близким пародийному, если понимать его в значении переосмысления оригинала. Однако необходимо заметить, что в ситуации широкой популярности немых персонажей пародиями можно считать и более ранние переосмысления—переработки—адаптации, гроздьями выраставшие на плодоносных ветвях успешных сочинений. Число пьес, созданных на основании не менее чем 20 подобных сюжетов, приближается к 40.

В рамках данного понимания пародии находится и добавление безгласных ролей в повествования, сперва такого не предполагавшие. Помимо «Баядерок», это сюжет «Мазаньелло» [5], известный с 1706 года [18] и обогащенный для либретто «Немой из Портичи»; история о цыганах (*I Zingari*), рассказанная впервые как минимум в 1789-м в опере Дж. Паизиелло, а в 1840-м расцветшая по-новому благодаря пантомимной роли немого героя, исполненной Ж. Перро; мелодрама «Отшельник Сьерры-Морены» (1806) [23], от которой в немецкой и русской версиях осталось только название [19; 12]; уже упоминавшийся роман Купера «Долина Виш-Тон-Виш», в процессе появления одноименной пьесы дополненный немотой главной героини [14]; наконец, это поэма А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» (1820), в интерпретации М.И. Глинки (1842) получившая немого Черномора вместо «говорящего».

В глинкинском «Руслане» много пародийного, и безгласный карлик, выступавший в качестве уродливого приложения к собственной бороде, явно отсылал зрителей к традиции развлекательно-сатирического, даже гротескного пародирования. В отношении немых такого рода пародии, привычные публике разных времен, в первой половине XIX столетия симптоматично немногочисленны. Даже в демократичной Вене, предпочитавшей комедии, феерии, буффонады, пока обнаружена лишь одна такая пьеса — «пародия с пением» Й.Н. Нестроя на музыку А. Мюллера «Кобольд, или Штаберль в услужении у фей» (*Der Kobold oder Staberl im Feendienst*, 1838) [11, 65], впервые представленная спустя полтора месяца после очень успешной премьеры балета «Кобольд» Ж. Перро.

В России же комические пародии на немых персонажей не появлялись достаточно долго; одним из первых примеров можно считать одноактную волшебную комедию-балет «Принцесса Тревизонская, или Остров немых» князя А.А. Шаховского на музыку К. Кавоса, поставленную в Москве не позднее лета 1825 года. Скорее всего, на ее основе в 1857-м сочинен балет-комедия того же Перро «Остров немых». В этом представлении действовали обычные люди, разделенные на говорящих и немых, так сказать, естественным способом: первых играли драматические, вторых — балетные артисты. По-

мимо нескольких смешных положений [3, 190–193], в спектакле мало пародийного, и в принципе его мягкий незамысловатый юмор, конечно, блекнет на фоне очень жесткого пародирования, характерного для позднее наступивших времен [1].

Наследие первой половины века, представлявшее разных немых — от беззащитных до устрашающих, — постепенно выпадало из обихода под воздействием иных приоритетов: реалистических, позднеромантических, натуралистических... Однако и в творческих поисках позднейших направлений нередко проглядывают сувениры, позабытые ушедшей традицией. Слепой Великий Инквизитор, напоминающий привидение, в «Доне Карлосе» Дж. Верди (1867), вещие сны «Млады» (1879) и «Раймонды» (1898), «белый акт» и «темный волшебник» «Лебединого озера» (1894), явление Огневущи («огненной девы») в «Сказе о каменном цветке» (1954) и немом Вия в одноименной опере-балете В. С. Губаренко (1984) — все это напоминания об инакости, недоступности, волшебстве, которыми некогда пленяло, поражало и очаровывало театральное искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. ИССЛЕДОВАНИЯ

1. Енукидзе Н.И. «Кривая из Портитчи»: о мотиве гиньоля в русской оперной пародии // Опера в музыкальном театре: история и современность. Сб. статей по материалам Второй Международной конференции 12–14 октября 2015 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ, ГИИ, 2016. С. 110–125.
2. Красовская В.М. «Баядерка» // Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 265–276.
3. Федорченко О.А. Творчество Жюль Перро в Петербурге (1848–1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета: дис. ... канд. иск.: 17.00.01. СПб., 2006.
4. Arnold R.J. 'The Long-Dispersed Debris of French Theatre is Being Reassembled'. Grétry and his Public in Post-Revolutionary France // Arnold R. J. Grétry's operas and the French public. From the old regime to the restoration. Farnham and Burlington: Ashgate Publishing Limited, 2016. P. 141–176.
5. Burwick F.L. Masaniello on the London Stage // Dante and Italy in British Romanticism / Ed. by F. Burwick and P. Douglass. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2011. P. 161–182.
6. Deal B.L. The Origin and Performance History of Carl Maria von Weber's Das Waldmädchen (1800). D. Ph. diss. Florida State University, College of music, 2005.
7. Francien M. Carl Maria von Weber: The Thorny Path of an Emerging Opera Composer // Francien M. E.T.A. Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera. Leiden: Brill; Boston: Rodopi, 2016. P. 191–194.
8. Hibberd S. La Mulette and her context // The Cambridge Companion to Grand Opera / Ed. by D. Charlton. New York: Cambridge University Press, 2003. P. 149–167.
9. Lee A. The Romantic Ballet and the Nineteenth-Century Poetic Imagination // Dance Chronicle. 2016. Vol. 39. Issue 1, Part II. P. 32–55.
10. Meisner N. At Home and at Work // Meisner N. Marius Petipa, The Emperor's Ballet Master. New York: Oxford University Press, 2019. P. 159–188.

11. Piok M. *Sprachsatire in Nestroys Vaudeville-Bearbeitungen*. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. Bd. 87). Innsbruck: Innsbruck univ. press, 2017.

II. ИСТОЧНИКИ

12. Немой в горах Сиерры Морены, или Таинственный нищий. Опера в трех актах с хорами и танцами, либретто в стихах и прозе в переводе с немецкого И. Н. Свечинского. СПб.: Типогр. Имп. театров, 1821.
13. Auber D.-F.-E., Scribe A.-E. *La bayadère amoureuse, ou Le Dieu et la bayadère*. Opéra en deux actes. Libretto et partition reduite avec accompagnement de piano. Mainz, Antwerpen: B. Schott's Söhne, 1831.
14. Bernard W.B. *The Wept of the Wish-Ton-Wish*. A drama in two actes. Adapted to the stage, from J.F. Cooper's selebrated novel // Dicks' Standard Plays. No. 546. London: John Dicks, 1831.
15. Bouilly J.-N. *L'Abbé de l'Épée, comédie historique en cinq actes et en prose*. Paris: Chez André, [1800].
16. [Brueys D.A. de], Palaprat J. de. *Le Muet, comédie en cinq actes & en prose* [1691]. Avignon: Louis Chambeau, 1773.
17. Cuvelier J.-G.-A. *L'Enfant du malheur, ou les Amans muets, comédie-féerie en quatre actes, en prose, mêlée de pantomimes, combats et danses*. Paris: Chez Barba, [1797].
18. Feind B. *Masagniello furioso, oder, Die neapolitanische Fischer-Empörung*. Musicalisches Schauspiel // Feind B. *Deutsche Gedichte*. Stade, H. Brunner, 1708. Reprint ed. W.G. Marigold. Bern: Peter Lang, 1989. S. 251–320.
19. Fränzel F., Vogel W. *Carlo Fioras, oder Der Stumme in der Sierra morena. Eine Oper in 3 Aufzügen* [Text Arien und Chöre]. München, 1810.
20. Kotzebue A. von. *Die kluge Frau im Walde, oder Der Stumme Ritter. Ein Zauberspiel in fünf Aufzügen*. Wien: auf Kosten und im Verlag bey Joh. Baptist Wallishaußer, 1801.
21. Kotzebue A. von. *Der Stumme. Ein Lustspiel in einem Akt*. [Leipzig.] 1808.
22. Lemaire H. *Coelina, ou l'Enfant du mystère, drame en trois actes, en prose*. Paris: Chez Fages, 1801.
23. [Le Riche M.-lle et Labenette J.-B.]. *L'Hermite de la Sierra-Morena, mélodrame en trois actes*. Paris: Magasin de Pièces de Théâtre, 1806.
24. Pixérécourt R.C.G. *Coelina, ou l'Enfant du mystère, drame en trois actes, en prose* [premiere en 1800]. Paris: se vend au théâtre, 1803.
25. [Taglioni F., Maurer L. W.]. *L'Ombre, ballet en trois actes*. St. Petersburg, 1839.

REFERENCES

1. Enukidze N.I. "Krivaya iz Portichi": o motive gin'olya v russkoj opernoj parodii [The curve of Portici: on the Guignol Motif in a Russian Opera Parody]. In: *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'. Sbornik statej po materialam Vtoroj Mejdunarodnoj konferencii 12–14 oktyabrya 2015 g.* [Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the Second International Academic Conference, October 12–14, 2015], ed. by I. P. Susidko. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, State Institute for Art Studies, 2016, pp. 110–125. (In Russian).
2. Krasovskaya V.M. "Bayaderka" [La Bayadère]. In: Krasovskaya V.M. *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka* [Russian Ballet Theater of the Second Half of the 19th century]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1963, pp. 265–276.
3. Fedorchenko O.A. *Tvorchestvo Jyulya Perro v Peterburge (1848–1859): k probleme formirovaniya muzykal'no-horeograficheskoy struktury akademicheskogo baleta* [Jules Perrault's Legacy in St. Petersburg (1848–1859): on the Problem of Forming the Musical

- and Choreographic Structure of Academic Ballet]. Cand. sci. diss. Saint Petersburg, 2006. (In Russian).
4. Arnold R.J. 'The Long-Dispersed Debris of French Theatre is Being Reassembled'. Grétry and his Public in Post-Revolutionary France. In: Arnold R. J. *Grétry's operas and the French public. From the old regime to the restoration*. Farnham and Burlington: Ashgate Publishing Limited, 2016, pp. 141–176.
 5. Burwick F.L. *Masaniello on the London Stage*. In *Dante and Italy in British Romanticism*, ed. by F. Burwick and P. Douglass. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 161–182.
 6. Deal B.L. *The Origin and Performance History of Carl Maria von Weber's Das Waldmädchen* (1800). PhD diss. Florida State University, College of music, 2005.
 7. Francien M. Carl Maria von Weber: The Thorny Path of an Emerging Opera Composer. In: Francien M. *E.T.A. Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera*. Leiden; Brill; Boston: Rodopi, 2016, pp. 191–194.
 8. Hibberd S. La Muette and Her Context. In: *The Cambridge Companion to Grand Opera*, ed. by D. Charlton. New York: Cambridge University Press, 2003, pp. 149–167.
 9. Lee A. The Romantic Ballet and the Nineteenth-Century Poetic Imagination. In: *Dance Chronicle*, 2016, vol. 39, issue 1, part II, pp. 32–55.
 10. Meisner N. At Home and at Work. In: Meisner N. *Marius Petipa, The Emperor's Ballet Master*. New York: Oxford University Press, 2019, pp. 159–188.
 11. Piok M. *Sprachs satire in Nestroys Vaudeville-Bearbeitungen*. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. Bd. 87). Innsbruck: Innsbruck University Press, 2017.

II. Sources

12. *Nemoj v gorah Sierry Moreny, ili Tainstvennyj nischij. Opera v treh aktah s horami i tancami, libretto v stihah i prose v perevode s nemeckogo I. N. Svechinskogo* [The Mute in the Sierra Morena Mountains, or the Mysterious Beggar. Opera in three acts with choruses and dances, libretto in verse and prose translated from German by I. N. Svechinsky]. Saint Petersburg: Tipogr. Imp. teatrov, 1821. (In Russian).
13. Auber D.-F.-E., Scribe A.-E. *La bayadère amoureuse, ou Le Dieu et la bayadère*. Opéra en deux actes. Libretto et partition reduite avec accompagnement de piano. Mainz, Antwerpen: B. Schott's Söhne, 1831.
14. Bernard W.B. The Wept of the Wish-Ton-Wish. A drama in two actes. Adapted to the stage, from J.F. Cooper's celebrated novel. In: *Dicks' Standard Plays*, no. 546. London: John Dicks, 1831.
15. Bouilly J.-N. *L'Abbé de l'Épée, comédie historique en cinq actes et en prose*. Paris: Chez André, [1800].
16. [Brueys D.A. de], Palaprat J. de. *Le Muet, comédie en cinq actes & en prose* [1691]. Avignon: Louis Chambeau, 1773.
17. Cuvelier J.-G.-A. *L'Enfant du malheur, ou les Amans muets, comédie-féerie en quatre actes, en prose, mêlée de pantomimes, combats et danses*. Paris: Chez Barba, [1797].
18. Feind B. Masagniello furioso, oder, Die neapolitanische Fischer-Empörung. Musicalisches Schauspiel. In: Feind B. *Deutsche Gedichte*. Stade, H. Brunner, 1708. Reprint ed. W.G. Marigold. Bern, Peter Lang, 1989, S. 251–320.
19. Fränzel F., Vogel W. *Carlo Fioras, oder Der Stumme in der Sierra morena*. Eine Oper in 3 Aufzügen [Text Ariens und Chöre]. München, 1810.
20. Kotzebue A. von. *Die kluge Frau im Walde, oder Der Stumme Ritter*. Ein Zauberspiel in fünf Aufzügen. Wien: auf Kosten und im Verlag bey Joh. Baptist Wallishaußer, 1801.
21. Kotzebue A. von. *Der Stumme*. Ein Lustspiel in einem Akt. [Leipzig.] 1808.

22. Lemaire H. *Cælina, ou l'Enfant du mystère, drame en trois actes, en prose*. Paris, Chez Fages, 1801.
23. [Le Riche M-lle et Labenette J.-B.]. *L'Hermite de la Sierra-Morena, mélodrame en trois actes*. Paris, Magasin de Pièces de Théâtre, 1806.
24. Pixérécourt R.C.G. *Cælina, ou l'Enfant du mystère, drame en trois actes, en prose* [premiere en 1800]. Paris, se vend au théâtre, 1803.
25. [Taglioni F., Maurer L. W.]. *L'Ombre, ballet en trois actes*. St. Petersburg, 1839.

Петухова Светлана Анатольевна

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Svetlana A. Petukhova

PhD, Senior Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

sapetuch@yandex.ru

ГОЛУБЬ И КРЕСТ

THE DOVE AND THE CROSS

Аннотация. С момента премьеры «Парсифаля» прошло 135 лет, и все эти годы, по мере того как менялись объекты и символы веры, философия, культура и пропаганда, в опере видели разное — от утверждения католического идеала до пророчества нового паганизма. Примерно столетие ушло на интерпретацию структуры мифа, соотносимую с музыкальной композицией. Гуманитарии разных специальностей и направлений, кажется, выжали все возможное из сопоставления либретто с литературными источниками и различными религиозными течениями. Наиболее утвердившиеся в современном восприятии мифообразы — это путь инициации и воссоединение копья и чаши, преобразующее всех к нему причастных. Действенность этих образов обеспечена потоком новых театральных представлений, ставящих вопросы еще более сложные, чем те, которые обсуждались филологами на протяжении XX столетия.

В основе мистерии «Парсифаля» как процесса преобразования лежат те же музыкально воплощенные мифологемы пробуждения и струения, из которых выросло «Кольцо». В основе ее символического здания — поэтические аллитерации-символы, почти омонимы: Blut и Blüte, Wund и Wunder, Qual и Quelle. В пространстве мифа они резонируют, сближаются и расходятся, перетекая друг в друга как музыкальные темы. Наблюдая за их взаимодействием, за движением ритуалов в их музыкальном и действенном смыслах, можно прийти к убеждению, что акт приобщения, единения, получения нового и неоспоримого духовного опыта мыслился Вагнером как пробуждение на новой ступени веры, в новой церкви Святого Духа.

Ключевые слова: Р. Вагнер, Парсифаль, мистерия, миф, аллитерации-символы, новая церковь Святого Духа

Abstract. 135 years have passed since the *Parsifal* premiere. During this period objects and symbols of faith, philosophy, culture and propaganda had changed thus different things were seen in the opera: from the establishment of the Catholic ideal to the prophecy of new paganism. About a century has been spent for the interpretation of the structure of myth correlated with the musical composition. The scholars of various specialties and directions seem to have extracted everything possible from comparing the libretto with the literary sources and various religious movements. The myths that have become most established in modern perception are the initiation and the reunion of the spear and the cup transforming all those involved. The effectiveness of these images is provided by a volley of new theatrical performances which are raising questions even more complex than those discussed by philologists over the course of the 20th century.

The mystery of Parsifal as a process of transformation is based on the same musically embodied mythologemes of awakening and flow, which are the basis of the *Ring*. Its symbolism is based on the poetic alliteration-symbols which are almost homonyms: Blut and Blüte, Wund and Wunder, Qual and Quelle. They resonate, draw together and diverge, flowing into each other like musical themes in the myth. When one observes their interaction, the movement of rituals in their musical and effective senses, one can come to the conclusion that Wagner thought the act of communion, unity, and the receipt of a new and undeniable spiritual experience as an awakening at a new level of faith, in the new Church of the Holy Spirit.

Keywords: Richard Wagner, Parsifal, mystery, myth, alliteration-symbols, new Church of the Holy Spirit

Около 30 лет назад вышли две небольшие статьи о тайных смыслах «Парсифаля» — «осколки» моей незавершенной книги о мифологическом театре Вагнера [2; 3]. Суть — в нескольких словах — сводилась к тому, что 1) Вагнер сконструировал собственный миф, укорененный в «irdische Religion»; 2) что христианские мотивы «священного действия» в фотографическом смысле проявляют другие — еретические мотивы альбигойской церкви, зашифрованные авторами средневековых романов, и особенно Вольфрамом; 3) что почвой вагнеровского концепта «чистой человечности» является миф об андрогине, обнаруживающий себя в некоторых загадках «Парсифаля». За прошедшее с тех пор время было опубликовано несколько кубометров новой литературы о Вагнере, а «Парсифаль» стал едва ли не главной точкой приложения исследовательских и режиссерских фантазий — именно в силу своей таинственности.

Идея *андрогинности* подтвердилась в фильме Ханса Юргена Зиберберга (1981), благодаря интернету послание режиссера распространилось настолько, что и самому фильму уже посвящают специальные исследования [10; 14]. Некоторую лепту в эту тему, до сих пор скандальную для правоверных вагнеристов, внесла книга Жан-Жака Натицца «Вагнер андрогин» (1987), получившая достаточное число читателей и критиков благодаря английскому переводу [13]. В защиту француза замечу, что Мартин Фогель — столп и утверждение пролегомены «was ist Deutsch» — нисколько не сомневался в адекватности того, что послужило ее биографическими предпосылками [15, 370].

Образ *святыни как мужеженской пары копы и чаши*, восходящей к древним мистериям, постепенно стал столь приемлемым, что просочился в книги, публикуемые в сериях «для любителей оперы» [4, 57-60; 12, 137-140]. Начало научному обсуждению этой темы положило исследование Джесси Уэстон, ученицы Джорджа Фрэзера и первой переводчицы Вольфрама фон Эшенбаха на английский. Ее труд [18], переизданный в 2008 в серии «забытые книги», теперь исправно упоминается во всех академических библиографиях вагнерианы. Не лишено интереса, что намерение автора продемонстрировать связь святыни Грааля с мистериальными культами эллинизма и первых веков

христианства, возникло непосредственно из вагнеровского «Парсифаля», как следует из авторского введения.

О еретических мотивах романа «Parzifal» ученые пишут меньше, напирая на известное письмо Матильде Везендонк 1859 года. Бестолковый Вольфрам, копиист скверного французского романа... Между тем, подаренный Матильдой «Парцифаль» в обработке и с комментариями Сан-Марте (псевдоним магдебургского литературоведа Альфреда Шульца, 1802 – 1893), имел продолжение в библиотеке Ванфрида: 3 тт. его Parzifal-Studien (1861), «Молодой Титурель», «Гальфрид Монмут» и еще несколько книг в ней стоят до сих пор. Из дневников Козимы известно, что Маэстро обращался к комментариям Сан-Марте в середине 1870-х. Очевидно — это был том «Über das religiöse in den Werken Wolframs von Eschenbach und die Bedeutung des heiligen Grals in dessen Parzifal» [5, 57].

Сан-Марте — лицо почти забытое, его упоминают лишь некоторые ученые, занимающиеся историей изучения средневековой литературы в 19-м веке. Между тем именно в современных трудах с богословским уклоном (к ним относится и упомянутый в ссылке Ричард Белл, и целое направление немецких исследований, занятых религиозным истолкованием вагнеровского священного представления) Сан-Марте считается филологическим диссидентом, настаивавшим на еретических подтекстах богоспаваемой германской классики. Направляю на него прожектор потому, что Вагнер очень внимательно относился к нюансам и разночтениям в трактовке романа, о чем свидетельствует собранная им внушительная коллекция «Парцифалей» с комментариями разных германистов. На протяжении его жизни наука о средневековой литературе была горяченькой, она еще только формировалась. И полемика толкователей его безусловно занимала. Так что отделиваться от проблемы, цитируя всё то же письмо 15-летней давности не стоит. Главное в нем не остроумные нападки на Вольфрама, а очень точно и кратко сформулированный метод: «я должен все уплотнить в три ситуации грубо наглядного содержания таким образом, чтобы все глубокое и разветвленное внутреннее содержание мифа выступало ясно и отчетливо, ибо так именно действовать и представлять — это и есть мое искусство» [9, 148]. Каким способом достигалось это *zusammendrängen* и как объяснить суть свободно разрастающегося и одновременно «уплотненного» мифа — вот в чем состоял и состоит главный исследовательский вопрос.

На протяжении примерно столетия к нему подходили преимущественно филологически, сравнивая средневековые поэтические тексты с либретто. Притом уже в самом начале вагнероведения филологические штудии объединили с двумя философско-этическими темами. Возникли «три источника — три составных части парсифализма»: 1) шопенгауэровская апология страдания — главной силы, позволяющей преодолеть границу «я» и «не я»,

2) различные аспекты буддо-христианства и 3) весьма традиционный анализ литературных источников. Очевидно, что эта академическая триада не учитывает разного рода оккультные толкования, спровоцировавшие невероятный поток праздной болтовни в диапазоне от арийского Христа [17, 185-186] до онтологической оскорбленности адептов феминизма. Мы тоже стараемся его не замечать. Что же касается смысла «уплотненного» мифа, то исследователи долгое время явно не принимали во внимание его действие. Ситуация, как мне кажется, поменялась благодаря усилиям театральных режиссеров. Разнообразие образов, хлынувшее со сцены, все новые пластические толкования того, что есть Грааль и Спасение, обусловили необходимость выразить словами: почему возникают подобные сценические видения, и почему это так действует. Наконец-то вспомнили фразу Малера, выходящего с премьеры «Парсифаля»: «этот опыт, священный и незапятнанный, пребудет со мной до конца жизни». Речь, стало быть, не об «этике», не о «художественном впечатлении», а именно о духовном опыте, которого композитор добивался, и пережить который иногда удастся грешным нам.

На одном из перекрестков множества разнонаправленных стремлений постичь живое в движении (сменивших академическое наблюдение за беседой текстов с текстами) сформировалось новое направление искусствоведческих усилий¹, пытающееся отразить устойчивое переживание оперы как события, подобного церковной службе, квалифицируемого не по жанру происходящего на сцене или описанного в либретто, а по результату, производимому на сопричастников. Странно, ведь Вагнер хотел именно этого, но научное мировоззрение постоянно останавливалось на пороге «истоков религиозных символов», и не шло далее рассуждений о том, с какого христианского канона скопирована служба первого акта. Теперь, наконец, появились смешные, но более близкие определения, вроде «ревизионистской мессы» [6, 31]. Они хотя бы свидетельствуют о том, что месса замечена и обсуждается, а также о том, насколько неудобна для прикосновения словом вера, ради которой ее служат. Мириады слов, роящихся вокруг «Парсифаля» — тому лучшее доказательство.

Мистерия «Парсифаля» — это путь перерождения, условием которого является «чистота и глупость» — добровольная не рассуждающая готовность принять муки инициации. Поход долгий и трудный, но именно он последовательно выделен композитором: если хронометрически подсчитать всю «музыку шага», звучащую на протяжении оперы, окажется, что ее не менее трети².

В первом акте мы присутствуем на церемонии «полднего луча». Еще в «Искусстве и Революции» Вагнер утверждал, что лучшими учителями человечества были Христос и Аполлон: первый за него страдал, а второй под-

¹ Начало ему положила книга Джона Детриджа «Вагнер по ту сторону добра и зла» (2008) [7].

² О метафоре странствий см. остроумную статью Мелиссы Кейген [11, 5–7].

нял человека до своего «радостного достоинства». И вот они соединяются на алтаре, священнойшая кровь [8, 33] «пробуждается» и начинает изливаться некую силу, «питающую» Erlösungs-Helden, в том числе хлебом и вином. Хлеб — для силы и верности, вино — зажигает кровь для смелых деяний (Эти разъясения распеваются в ритме победного торжественного марша, в целом получается «солдатский хорал»³). То, что изливает Грааль — это чудо цветущей крови, непредставимо, как можно вступить с ней в физический или символический контакт. Вагнер подчеркивал, что никакого «пресуществления» и «причастия» не происходит. 26 сентября 1877 Козима записала, что он в первый раз сыграл вступление к «Парсифалю», а потом произнес: «Grals Misterium, dass das Blüt zu Wein wird, dadurch also gestärkt die Erde, werend die Wandlung die Weines in Blüt uns von den Erde abzieht» [16, 1072]. И когда он позднее писал, что кровь Спасителя излилась в жилы его героев, имелся в виду не физический акт, а слияние героев с Гралем в направленной волне «сознательного сострадания». «So müssen wir Jetzt im Blute des Heilands den Inbegriff des bewußt wollenden Leidens selbst erkennen, das als göttliches Mitleiden durch die ganze menschliche Gattung als Urquell derselben, sich ergreift». Еще раз: сострадание бога — кровью Спасителя струится сквозь весь человеческий род как Urquell — довременный родник, во всякой мифологии понимаемый как начало Жизни.

Qual и Quelle, Wund и Wunder; Blut и Blüte — на созвучиях этих соответствий держится *всё* мифологическое здание мистерии, благодаря им мы переносимся туда, где смыслы вздымаются и затухают, резонируют и сливаются, потому что в пространстве мифа с ними происходит то же, что с музыкальными волнами. Мы не можем с полной определенностью сказать, что «звучит», потому что «исток», «кровь», «страдание», «рана», «дева», «цветок» постоянно зыблются, текут и отражаются друг в друге, как и постоянно преобразуемые музыкальные темы. Фундаментальные мифологемы *Пробуждения* и *Струения*, образовавшие «Кольцо», руководят и «Парсифалем», но в ином качестве и соотношении. А возвращаясь к «грубо наглядному» содержанию Первого акта, приходится сделать вывод, что, не смотря на подправленную цитату из Liebesmahl (Матф. 26: 26, 28) здесь нет имени Христа, нет распятия, трапеза — это трапеза и обставлена она духе тех представлений, которые Вагнер почерпнул у немецких историков раннего христианства А. Гфрёрера, Й. Гёрреса и др. А упоминавшийся Сан-Марте подарил ему счастливое наблюдение: легенда о Граале — нецерковного происхождения, а потому она быстро и мирно была выведена за пределы канонических представлений. И если irdische Religion — религия жизни, начало Элевсинских мистерий, и почти христианская музыкальная литургия сливаются в славлении Чаши, то

³ Связи этих хоров с духовной песней XVI – XVII вв. посвящена целая глава в книге Михаила Пащенко [1, 85-109].

из слов понятно, что именно ей — Чаше — и служат. Здесь нужно напрячься: Вагнер не дуалист, и манихейство ругал очень зло. Но Христос отсутствует. Чаша — что-то вроде антенны, она улавливает и излучает полдневную силу, одновременно храня связь с живым Спасителем. Как это происходит — невозможно объяснить, потому что главная цель службы — чудо, излияние благодатного потока, в котором всё смешано.

О том, как сливаются раны, цветы, страдания и девы во Втором акте оперы, предлагаю посмотреть в спектакле Ромео Кастелуччи⁴. А мы, за неимением свободного пространства для слов, перейдем сразу к Третьему действию.

Явление героя (он снова без имени) — совершеннейшая жуть: потусторонние литавры, выход в черном и без лица, ждущие знают, что это он, но медлят его признать. А когда пропето «*heilige Speer*» — вот оно, ради чего были все испытания, — никакого ликования не наступает. Хвалу Гурнеманц возносит на теме страдания, поданной так, что от неё сердце разрывается. Обряды омовения ног, помазания и крещения — этапы приготовления жертвы. И вот час пробил, они идут на тризну, которая пластически и музыкально представлена как абсолютный конец, как черная река смерти. Траурный марш вздымается волной отчаяния и ужаса, усиливаемого текстом кондукта, в котором гроб Титуреля и ковчег Граля — тождественны. Великий Пяток и крестная смерть, конечно, здесь витают, но вести о Воскресении нет. Зато воссоединение чаши и копья обставлено светло и блаженно. Это новое чудо свыше:

Der deine Wunde durfte schließen,
im seh' ich heil'ges Blut entfließen,
in Sehnsucht nach dem verwandten Quelle,
der dort fließt in des Grales Welle.

«Копье изливает святую кровь в тоске по родному источнику, струящемуся в волнах Граля» — поет Герой вместо молитвы, которая теперь вроде бы и не нужна. И в этот главный момент белый голубь слетает из-под купола и «пребывает» над головой нового царя. Только тут мы осознаем, что третья фаза мистерии — это утверждение камня новой церкви: Церкви Святого Духа. Первая поклонялась Богу-Отцу, вторая служила Сыну, а теперь настало время поклониться третьему члену Троицы. Это он носился над водами до света, это его Господь вдохнул в человека, это он — благодатная сила «иже везде сый и вся исполняй», творец и начало жизни, всякое её дыхание... Пройдя сквозь смерть, Парсифаль становится третьим царем — царем после сына. Он вестник нового — третьего завета.

Дух — творческое начало, думал Вагнер. Как и сострадание в шопенгауэровском смысле, он связывает всё живое. И в то же время он *fließen durch* — течет сквозь все, как прана, заряжает, живит. Здесь очень важно

⁴ Поставлен в 2011, а в 2013 ему была посвящена научная конференция.

прочувствовать значение этого понятия для композитора, имеющего дело именно с невидимым, идеальным и в то же время очень физически ощутимым: с звуковой волной, с потоком. И важно вспомнить, что голубь — птица Афродиты и оргиастических культов. И что прилетел он сюда из романа фон Эшенбаха, который не случайно заменил крест на рыцарских плащах на эмблему голубя.

Возвращаясь к тезисам, изложенным в начале, полагаю необходимым дополнить их тем, что «чистая всеобщность», наступающая в момент совершения священного брака, вставшего в этой церкви на место Евхаристии, полностью преобразует его участников. Но никто не успевает это осознать, потому что финал — молниеносен. И «Искупленный Искупитель» повисает неразрешимой загадкой — чудом, которое растворяется в Вышних. Вагнер хотел, чтобы музыка «Парсифаля» была похожа на шелк, на сходящиеся и расходящиеся облака...

ЛИТЕРАТУРА

1. Пашенко М.В. Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив. 2018.
2. Порфирьева А.Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиции в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время. *Problemata musicologica* 3. Л: ЛГИТМИК им. Н. Черкасова, 1989. С. 108–128.
3. Порфирьева А.Л. Романтическая антропология и вагнеровская концепция «чистой человечности» // Музыка. Культура. Человек. Вып. 2. Свердловск: Изд-во Урал. университета, 1991. С. 101–114.
4. Becket L. Richard Wagner: *Parsifal*. Cambr. Univ. Press, 1995.
5. Bell R.H. Wagner's *Parsifal*: an Appreciation in the Light of his Theological Journey. Wipf & Stock publ., 2013.
6. Cicora M.A. The Literary Background of *Parsifal* // A Companion to Wagner's *Parsifal*. New York: Rochester, 2005, pp. 29–53.
7. Deathridge J. Wagner beyond Good and Evil. Berkeley: Univ. of California Press. 2008.
8. Engels D. Das Symbolik des Bluts in Richard Wagners *Parsifal* // Blut. Die Kraft die ganz besonderen Saftes in Medizin, Literatur, Geschichte und Kultur. Studien des Aachener Kompetenzzentrums für Wissenschaftsgeschichte. Bd.7. Kassel: Univ. Press. 2017. S. 29–66.
9. Golter W. [Hrsg.] Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebücher und Briefe (1853–1871). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.
10. Hans-Jurgen Sieberg, the Film Director as Critical Thinker: Essays and Interviews. Rotterdam, Boston, Taipei: Sens Publishes, 2017.
11. Kagen M. Zombie Parsifal: Undead Walkers and Post-Apocalyptic Stagings // The Opera Quarterly, vol. 33, issue 2, 2017, pp. 122–139.
12. Kindermann W. Wagner's *Parsifal*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2018.
13. Nattiez J.-J. Wagner Androgyne: a Study in Interpretation. Transl. S.Spenser. Princeton Univ. Press, 1993, 2nd ed., 2014.
14. Olsen S. H.J. Sieberg and his film of Wagner's *Parsifal*. Lanham: University Press of America, 2006.
15. Vogel M. Nietzsche und Wagner. Ein deutsches Lesebuch. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH., 1984.

16. Wagner C. *Die Tagebücher*, Bd.2, 1873–1977. München und Zürich: R.Piper, 1982.
17. Wagner R. «Des übermenschlichen Schönheit kam zu mir als Schatten». Frankfurt am Main: Books On Demand, 2015.
18. Weston J.L. *From ritual to romance: history of the Gail legend*. Cambr. Univ. Press. 1920.

REFERENCES

1. Pashchenko M.V. *Syuzhet dlya misterii: Parsifal' — Kitez — Zolotoj petushok (istoricheskaya poetika opery v kanun moderna)* [A Plot for Mystery: Parsifal — Kitez — Golden Cock (Historical Poetics of Opera on the Eve of Modern)]. Moscow; Saint Petersburg: Centr humanitarnykh iniciativ, 2018. (In Russian).
2. Porfir'eva A.L. «Parsifal'» i ego srednevekovye korni [Parsifal and it's Medieval Roots]. In: *Tradicii v istorii muzykal'noj kul'tury*. [Tradition in the History of Musical Culture. Problematika musicologica, 3]. Leningrad: LGITMIK, 1989, pp. 108–128. (In Russian).
3. Porfir'eva A.L. Romanticheskaya antropologiya i vagnerovskaya koncepciya «chistoj chelovechnosti» [Antropology of Romanticism and Wagnerian Conception of «reiner Menschlichkeit»]. In: *Muzyka. Kul'tura. Chelovek*, v. 2 [Music. Culture. Human - Issue 2]. Sverdlovsk: Ural University, publ., 1991, pp. 101–114. (In Russian).
4. Becket L. *Richard Wagner: Parsifal*. Cambr. Univ. Press, 1995.
5. Bell R.H. *Wagner's Parsifal: an Appreciation in the Light of his Theological Journey*. Wipf & Stock publ., 2013.
6. Cicora M.A. The Literary Background of Parsifal. In: *A Companion to Wagner's Parsifal*. New York: Rochester, 2005, pp. 29–53.
7. Deatrbridge J. *Wagner beyond Good and Evil*. Univ. of California Press. 2008.
8. Engels D. Das Symbolik des Bluts in Richard Wagners Parsifal. In: *Blut. Die Kraft die ganz besonderen Saftes in Medizin, Literatur, Geschichte und Kultur, Studien des Aachener Kompetenzzentrums für Wissenschaftsgeschichte*, Bd.7. Kassel: Univ. Press. 2017, S. 29–66.
9. Goltz W. [Hrsg.] *Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebüche und Briefe* (1853 – 1871). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.
10. Hans-Jurgen Sieberberg, *the Film Director as Critical Thinker: Esseys and Interviews*. Rotterdam, Boston, Taipei: Sens Publishes, 2017.
11. Kagen M. Zombie Parsifal: Undead Walkers and Post-Apocalyptic Stagings. In: *The Opera Quoterly*, vol. 33, iss. 2, 2017, pp. 122–139.
12. Kindermann W. *Wagner's Parsifal*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2018.
13. Nattiez J.-J. *Wagner Androgyne: a Study in Interpretation*, transl. by S.Spenser. Princeton: Princeton Univ. Press, 1993.
14. Olsen S. H.J. *Sieberg and his film of Wagner's Parsifal*. Lanham: University Press of America, 2006.
15. Vogel M. *Nietzsche und Wagner. Ein deutsches Lesebuch*. Bonn: Verlag für sistematische Musikwissenschaft GmbH., 1984.
16. Wagner Cosima. *Die Tagebücher*, Bd.2, 1873–1977. München, Zürich: R.Piper. 1982.
17. Wagner R. «Des übermenschlichen Schönheit kam zu mir als Schatten». Frankfurt am Main: Books On Demand, 2015.
18. Weston J.L. *From ritual to romance: history of the Gail legend*. Cambr. Univ. Press. 1920.

Порфирьева Анна Леонидовна

кандидат искусствоведения, заведующая сектором музыки, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург

Anna L. Porfirieva

PhD, Head of Music Department, Russian Institute of Arts History, Saint Petersburg

**«MUSICA FICTA» ФИЛИППА ЛАКУ-ЛАБАРТА И GESAMTKUNSTWERK:
ОПЕРЫ ВАГНЕРА КАК ИСТОЧНИК КОНЦЕПЦИИ
«НАЦИОНАЛ-ЭСТЕТИЗМА»**

**‘MUSICA FICTA’ BY PHILIPP LAKU-LABART AND GESAMTKUNSTWERK:
WAGNER’S OPERAS AS A SOURCE OF THE CONCEPT OF
‘NATIONAL AESTHETICS’**

Аннотация. В статье рассмотрен постструктуралистский дискурс, принадлежащий крупному современному французскому философу нашего времени Филиппу Лаку-Лабарту: осмысление оперного наследия Вагнера выдающимися поэтами второй половины XIX в. (Бодлер, Малларме) и видными мыслителями первой половины XX в. (Хайдеггер, Адорно).

Лаку-Лабарт показывает, что через вагнеровское творчество, использующее преимущество тотальности сценического воздействия Gesamtkunstwerk на публику, в Германии было сформировано полноценное состояние эстетизации политики (Kunstpolitik), превратившееся затем в идеологический эстетизм и наладившее «прямую корреляцию между искусством политики и искусством как таковым». Автор пытается дискредитировать традицию немецкой эстетики, предлагая считать движение «от Лессинга и Винкельмана до Ницше и даже далее, вплоть до Хайдеггера 30-х и всей эпохи национал-социализма» единой последовательной линией тотальной мобилизации, необратимой и «неотступной мыслью “немецкой эстетической политики”». Вагнеровская опера как пиковая, акматическая фаза немецкой сцены конца XIX в., в таком случае, уже не может рассматриваться «сама по себе», как феномен музыкально-театрального искусства, но должна быть интерпретирована в горизонте методологических установок логики «архифашизма и национал-эстетизма».

Фактически, можно констатировать, что все еще чрезвычайно авторитетная в среде французских интеллектуалов марксистско-троцкистская методологическая оптика, сам исследовательский взгляд, являющийся по преимуществу идеологическим — вынуждает Ф. Лаку-Лабарта манипулировать творчеством Вагнера, использовать его лишь для того, чтобы «окончательно разоблачить», демистифицировать немецкую эстетику XVIII–XX вв., показать (якобы) изначально присущий ей мифотворческий, «миметологический» и криптонацистский характер.

Ключевые слова: Gesamtkunstwerk, постструктурализм, смерть субъекта, политическое искусство, оперы Вагнера

Abstract. The article deals with the post-structuralist discourse initiated by the great modern French philosopher of our time, Philippe Lacoue-Labarthe, representing the comprehension of Wagner’s opera heritage by the outstanding poets of the second half of the 19th century (Baudelaire, Mallarmé), and the outstanding thinkers of the first half of the 20th century (Heidegger, Adorno).

Lacoue-Labarthe demonstrates that through Wagner's musical legacy, which takes advantage of the totality of the stage influence of Gesamtkunstwerk on the public, in Germany a full-fledged state of the aesthetization of politics was formed (Kunstpolitik), which later turned into ideological aesthetics and established a 'direct correlation between the art of politics and art as such.' The author tries to discredit the tradition of German aesthetics by proposing to consider the movement 'from Lessing and Winkelmann to Nietzsche — and even further, up to Heidegger of the 1930s and the entire era of National Socialism' as a single consistent line of total mobilization, the irreversible and 'relentless thought' of German aesthetical politics. Wagner's operas as the peak, akmatic phase of the German scene of the late 19th century, in this case, can no longer be considered 'on its own,' as a phenomenon of musical and theatrical art, but must be interpreted in the horizon of methodological settings of the logic of 'archifascism and national aesthetics.'

In fact, it may be stated that the Marxist-Trotskyist methodological optics, still extremely authoritative among French intellectuals, the research perspective itself, which is predominantly ideological, forces Lacoue-Labarthe to manipulate Wagner's work, to use it only for the sake of 'finally exposing' and demystifying the German aesthetics of the time period from the 18th to the 20th centuries, and showing (supposedly) the mythological, 'mimetological' and crypto-Nazi character originally inherent in it.

Keywords: Gesamtkunstwerk, poststructuralism, the death of the subject, political art, Wagner operas

С того момента, как Фридрих Шеллинг в 1800 г. в «Системе трансцендентального идеализма» определил, что тождество рационального и иррационального, «одновременно сознательная и бессознательная деятельность обнаруживается в субъективном, *в самом сознании* ... идеальный мир искусства и реальный мир объектов суть продукты одной и той же деятельности» (курсив мой — А.Х.) [11, 241] — вопрос эстетических оснований человеческой деятельности продолжает тревожить мысль и мыслителей. И хотя XIX и XX вв. стали временем величайших трагедий человечества — одновременно они явились и временем высочайших взлетов человеческого духа. Научно-философская рефлексия не могла не обратиться к осмыслению концептуальных предпосылок и эстетических оснований искусства этого времени: ибо, если искусство, действительно, является познающим инструментом, (устар.) *чувствилицем* духа — то только таким путем, через искусствоведческую рефлексию, мы можем рассмотреть его как прямого выразителя того «духа эпохи», который виден только через искусство и никак иначе. Но рассмотрение это следует вести с двух сторон — как со стороны общекультурного контекста Германии XIX в., сформировавшего феномен вагнеровского оперного творчества — так и со стороны того воздействия, которое оно оказало на современников. И, действительно, предметом книги «MUSICA FICTA: фигуры Вагнера» Филиппа Лаку-Лабарта¹, вышедшей в 1991 г. «является не

¹ Французский философ Филипп Лаку-Лабарт (*Philippe Lacoue-Labarthe*, 1940–2007) большую

сам Вагнер, а, скорее, эффект, который он произвел и который был громаден. Сегодня трудно составить себе представление о том шоке, который вызвал Вагнер, превозносили ли его или поносили. Для всей Европы это было событие; и если вагнеризм — своего рода поветрие в среде образованной буржуазии — распространился с такой энергией и скоростью, обязан он этим не одному только выказанному Мэтром таланту пропагандиста или рвению отдельных фанатиков; просто внезапно обнаружилось: то, что с начала романтизма безнадежно пытался породить век, — произведение “великого искусства”... — вот оно, вот оно и произведено, вновь обретен секрет того, что Гегель назвал когда-то “религией искусства”. И в самом деле, установилась словно бы новая религия» [2, 16].

Действительно, в 1817 г. в «Энциклопедии философских наук в кратком очерке» Гегель описывает «религию искусства»: ее содержанием (как говорится в § 459) является «рожденный из духа конкретный образ ... это образ *красоты*. ... красота как наполненность созерцанием и образа мыслью является чем-то *формальным*» (курсив мой — А.Х.) [1, 166]. А «непосредственность образа» представляет собой нечто *конечное* — отчасти потому, что бытие есть непосредственный и поэтому внешний материал, отчасти же потому, что содержанием является лишь *особенный народный дух*» (курсив мой — А.Х.) [1, 167]². Этот гегелевский пассаж об «особенном народном духе» в 1817 г. не был *всего лишь безобидным упоминанием* общеизвестной и модной в то время темы для размышлений, которая касалась так называемого «национального характера»³. Сразу же после ухода Гегеля из жизни, чиновники Пруссии, курировавшие университеты, продолжили транслировать ту его мысль, что через государственное управление (якобы) царит и реализуется Абсолютное: в этом же параграфе, чуть выше Гегель прямо пишет, что: «государство — это шествие Бога (Gang Gottes — А.Х.) в мире» [14, 349]⁴. Подобное «шествие Бога» неизбежно должно будет привести к прямому обожествлению государства (поскольку оно встает на место невидимого или исчезнувшего Бога): еще ранее, в 1802 г. «молодой Гегель в конце своего трактата *Вера и знание* пишет

часть своего творчества посвятил исследованию немецкой философии и культуры.

² Ниже, в §§ 556–563 даже классическое искусство Древних Греции и Рима «Гегель называет “ограниченным народным духом” (beschränkter Volksgeist)» [10, 268].

³ Античное понятие *характера* (букв. «оттиск, отпечаток», в значении *знака, условного обозначения*), хотя и имеет долгую европейскую историю, только в начале XIX в. начинает употребляться в значении «нрав», «отличительное душевное свойство». Гегель прямо говорит, что «государство есть божественная воля как наличный, *развертывающийся* в действительный образ и *организацию мира духа*» [14, 209]. «Духи народов» ведут непримиримую борьбу между собой (создавая этим динамику Истории).

⁴ «Порядок и законы» государства для надлежащего функционирования (чтобы не выступать только в виде системы государственного насилия и принуждения) требуют эстетизации своих форм проявления. Отсюда возникает, как пишет Лаку-Лабарт «вера в необходимость для организации национального сообщества некой фигуры (некоего Gestalt’a). Именно в этом смысле я и отважился на слово “национал-эстетизм”» [2, 18].

о “чувстве, на которое опирается вся религия нового времени, о чувстве: сам Бог мертв...”... Сюда же, к этой области, относятся и слова Паскаля, заимствованные из Плутарха: “Le grand Pan est mort”» (курсив мой — А.Х.) [13, 214]⁵. Смерть Великого Пана резко отделила античный αἰών, «эон» от нового, христианского «эона».

Но и христианский αἰών переживает «Смерть (своего) Бога» — фиксация этого в «Заратустре» становится первой мыслью постсовременности и первой же мыслью постхристианского Запада. Понятен весь восторженный пафос Ницше — вагнеровское «Кольцо» в таком случае это «не только» воплощенное в совершенной художественной форме *первый* музыкально-поэтический текст начавшейся в Европе постхристианской эпохи, — но и торжественное *итоговое завершение* огромного, в полторы тысячи лет продолжительностью периода времени, начальная и завершающая фазы которого (смерть великого Пана у Плутарха и смерть Бога у самого Ницше) презентованы в несомненно четкой, завершенной и к тому же весьма поэтичной форме. «Смерть Бога», зафиксированная в «Заратустре» как раз и станет «конечной точкой романтического искусства (Endpunkt)» (как последнего этапа, привнесенного в мир христианством), а значит — по Гегелю, «само искусство устраняет себя (aufhebt sich, снимает себя — А.Х.) и показывает, что для постижения истины сознанию необходимо перейти к более высоким формам, чем те, которые может дать искусство» [10, 272]⁶. Вышеупомянутый «эффект Вагнера» в таком случае, действительно, может быть объяснен двумя причинами. Во-первых, согласно Лаку-Лабарту, «опера, или музыкальная драма [оказались] наиболее пригодными, чтобы в полном масштабе реализовать ту *фигурацию*, каковая, в общем-то, вписана в ее философскую программу ... (И, во-вторых, благодаря тому, что музыка стала местом громадных технических перемен — А.Х.), с Вагнером же музыкальное усиление — и эстетическое накопление — достигает своей высшей точки» [2, 16–17].

Однако, даже если признать правоту того (весьма сомнительного) тезиса Лаку-Лабарта, что *на протяжении последних столетий задача композиторов состояла в том, «чтобы обречь музыку на подражание»* — то, конечно же, это было задачей далеко не всех композиторов (и уж конечно, не самых великих)⁷. Поэтому, возникшие как некие аксиомы, характеризующие вагнеровскую музыку понятия «миметологической лексики» (Лаку-Лабарт), «ми-

⁵ «Умер великий Пан» (франц.).

⁶ Так называемые «более высокие» формы, согласно Гегелю — религия и философия.

⁷ Как пишет автор, «с конца Ренессанса — или даже со времен Петрарки и Ars Nova, — во всяком случае, начиная с появления современного в современном смысле слова, западная музыка на протяжении по меньшей мере трех веков будет определяться главным образом как *musica ficta*. ... По сути дела, это означало, что музыку подчиняли принципу — “эстетическому” *мимесиса*, презентации [представления] или репрезентации [изображения]» [2, 12–13]. Глагол *ingere*, будучи латинским эквивалентом греческого *πλάττειν*, означает не только «обрабатывать, формировать, ваять», но и «изображать, воображать».

метического механизма» (В. Лапицкий) и др. (закономерно появляющиеся как следствия трактовки музыки как такого искусства, в основе которого якобы лежит «подражание реальности»), транслирующие левую марксистскую идеологию, в попытке разоблачить композитора как продолжателя дела немецкой романтической эстетики (якобы изначально имеющей в своей основе «мифотворческий и криптионацистский характер») на деле разоблачают *саму эту идеологию*. Нацисты заимствуют опыт большевиков по эстетизации политики⁸, действительно, «*миметизируя*» искусство, видя главную его задачу преимущественно в пропедевтике Нового Человека – человека, разорвавшего свой Завет с Богом, но вместо свободы получившего лишь «дыру в душе размером с Бога, которую каждый заполняет как может» (Ж.-П. Сартр)... Гегель «не отказывал искусству в возможности развиваться. Наоборот, он “освобождал” его от религиозного содержания, тем самым ставя в центр искусства “новое божество”: человека» [10, 277].

Если, действительно, верно то, что, как указывает Лаку-Лабарт, «... существовала и существует по сию пору тесная, существенная корреляция между искусством политики и искусством как таковым» [4, 214–215]⁹, то тогда следует признать, что нацисты победили: они сумели подчинить Историю и представить ее ход в виде закономерного «предыкта» к себе... Великолепная идея Лаку-Лабарта — проследить через феномен вагнеровской оперы динамику, историческую ретроспекцию и концептуально-теоретическую реконструкцию идеи *Gesamtkunstwerk* как целостности, которая исчезла, сломалась (исчезновение этой целостности было впервые зафиксировано в «Заратустре») — эта идея не сработала, не осуществилась. Она выродилась в желание использовать «явление Вагнера» (еще один «казус Вагнер!», “Wagner-Probleme” [15, 140]) как и его оперную эстетику *лишь как повод* для осуществления троцкистской атаки на Германию и ее духовное наследие. С одной стороны, сработала методологическая оптика исследовательского взгляда автора, оказавшаяся настолько жестко идеологически детерминированной, что он увидел в истории оперы *всего лишь* триста лет миметологии, подражательного конструирования реальности [4, 12–15, 162–163; 21, 129–130]. С другой — зависть и ревность Ницше, композитора-неудачника, вынужденного акцентировать внимание на *фи-*

⁸ Томас Манн был первым, кто начал «протестовать против узурпации вагнеровского наследия национал-социализмом» [19, 9]. Сама же тема эстетизации политики, как пишет М. Ямпольский, пронизывает известное письмо Геббельса Фуртвенглеру от 11 апреля 1933 года. Вот цитата из него: «Политика — тоже искусство, возможно даже, самое возвышенное и объемное из существующих, и мы, придающие форму современной немецкой политике, чувствуем себя художниками, которым доверили высокую ответственность сформировать из грубой массы полновесный и устойчивый образ народа. Миссия искусства и художника — не просто в том, чтобы объединять, она больше. Она в их долге творить, придавать форму, уничтожать большое и открывать дорогу здоровому». Цель политики — создавать новое *Gesamtkunstwerk*, в какой-то мере созвучное вагнеровским операм» [курсив автора — А.Х., 12].

⁹ О понимании Лаку-Лабартом такой «существенной корреляции» [см.: 18, 1133–1134].

гуративном в вагнеровском творчестве: по словам Ницше, «музыка Вагнера, не защищаемая театральным вкусом, вкусом очень толерантным, *просто плохая музыка*, быть может, вообще худшая из всех» [курсив мой — А.Х., 7, 542]. Это (кажется) следствие того, что, Вагнер «был по существу человеком театра и актером ... если теорией Вагнера было, что “драма есть цель, а музыка всегда лишь ее средство”, — то *практикой* его, напротив, было от начала до конца, что “поза есть цель, драма же, а также и музыка лишь *ее* средство”. Музыка как средство для толкования, усиления, углубления драматических жестов актерской ощутимости» [курсив автора — А.Х., 6, 691]. Однако, действительно, пользуясь «театральным вкусом» и его эстетикой, Вагнер открыл новую страницу в поэтике музыкальной композиции! Он стал первым, кто научился организовывать время восприятия как формообразующий принцип композиции (помимо того, чтобы создавать — «компонировать» музыкальную форму). Вагнер как бы «перевернул с ног на голову» метод европейской музыкальной композиции: у него впервые пространства огромной протяженности приобрели качество «истинной длительности», *la durée vraie* (Бергсон), качество постоянной, континуальной идентичности звучащего самому себе. Вагнер — автор не только одного «Кольца». Но в Парсифале, разумеется, даже близко невозможны «архифашизм и национал-эстетизм»

«Просто плохая музыка Вагнера», согласно словам Ницше — это ни что иное, как вырванная из временного последовательного осуществления *изолированная локальная единичность* вагнеровского музыкального текста (такт, леймотив, вертикаль), которая, действительно, может быть с помощью идеологии реконструирована как некий жест, *фигурация*. Взятая как «единичность», изолированно — она не представляет собой ничего оригинального. Поразительно другое — и Ницше, и французские марксисты сходятся в одном: они, выступая с различных позиций, пытаются дискредитировать вагнеровское творчество, представляя его в виде некоего *жеста* (фигуры-фикции), *позы* (Ницше) — т.е. интерпретировать Вагнера не как *композитора* (создателя системы временных динамичных музыкальных потоков-процессов непрерывностей), а как *скульптора или архитектора* (автора системы статичных пространственных фиксированных единичностей — жестов, поз или фигур). Фактически, перед нами развитие той методологической оптики французского марксизма, которая впервые была «налажена» у Фуко в его концепциях гетеротопизма и *спатIALIZации* (и продолжена, скажем, у Анри Лефевра) в качестве попыток дать новое определение пространства как целостного единства социальных и общественных практик (используя идею пространства в качестве базовой для формирующихся новых идентичностей горожан).

«Смерть бога», зафиксированная Ницше в его «Заратустре», автоматически не привела к окончательной победе нигилизма (как судьбы и предназначения постхристианского Запада), хотя и продемонстрировала действительный

масштаб обезбоживания (Entgötterung) европейского человечества. Вагнер своим «Парсифалем» заранее (до выхода в печать «Заратустры» в июне 1883 г.) показал, что постхристианский мир (действительно, в «Кольце» рушившийся и не имевший никакого выхода) стал судьбой Запада и гибель последнего стала возможной из-за того, что Запад, говоря словами Хайдеггера, «пользовался христианством как фактором силы, власти» (als Machtfaktor gebrauchen) [13, 220]. Парсифаль же, напротив, следуя выражению Хайдеггера в работе 1943 г. «Слова Ницше: Бог мертв», есть пример того, что «христианская жизнь отнюдь не непременно нуждается в христианстве» (подразумевая под последним историческое христианство Запада – А.Х.) [13, 220].

Когда Ницше говорит, описывая сверхчеловека, «что скорее в нем можно видеть Чезаре Борджиа, чем Парсифаля» [8, 728], то мы понимаем, что Ницше видит главную опасность учению о сверхчеловеке именно в Парсифале¹⁰. Возникновение фигуры Парсифаля показывает, что «смерть бога», о которой столько говорится в начале Заратустры – является неокончательной, а точнее – неверно понимать под ней окончательное умирание, элиминацию (обнуление), подобное смерти человека. Возможно ли, что Бог, умирая, делает это потому, что это Ему угодно (по каким-то своим, еще неясным для нас божественным причинам)? Тогда в каком случае человек может стать сверхчеловеком? Не в том ли случае, когда он, подобно Парсифалю, сперва преодолевает состояние *осла*, затем *льва*, затем *ребенка* и в итоге – воцаряется как полностью реализовавший свою *волю воли*ть власть? Тогда, действительно, как пишет М. Хайдеггер, «сущность сверхчеловека – это не охранная грамота для буйствующего произвола. Это основанный в самом же бытии закон длинной цепи величайших самопреодолений (Gesetz einer langen Kette der höchsten Selbstüberwindungen), в продолжение которых человек постепенно созревает для такого сущего, которое как сущее всецело принадлежит бытию – бытию, что выявляет свою сущность воления как воля к власти» [13, 253]. Но если Вагнер все-таки успевает создать Парсифаля, то что тогда – ницшевский Заратустра становится уже бесполезен? Точнее, не возникает ли в таком случае такая ситуация, что «христианство Запада после смерти бога» не исчезает, но становится таковым, *которое может существовать только как преодоление метафизики?*¹¹

ЛИТЕРАТУРА

1. Гегель Г.В.Ф. Из «Энциклопедии философских наук в кратком очерке» // Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х тт. Т. IV. М.: Искусство, 1973. С. 165–170.

¹⁰Недаром, как пишет Карэн Свасьян, «вся IV часть «Заратустры» «представляет собою не что иное, как пародийный противополообраз вагнеровского «Парсифаля» (...)» [9, 786].

¹¹Как преодоление того взгляда, который превратил бытие, «а с ним и Бога в разряд сущего, хотя и высшего, (который – А.Х.) породил нигилизм, субъективизм, технократизм и все беды исторического, в особенной мере новоевропейского и современного человека. По сути, этот путь ведет весь мир по пути к катастрофе» [5, 59].

2. Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta* (Фигуры Вагнера) / Пер. с франц., послесловие и примечания В.Е. Лапицкого. СПб.: Аксиома; Азбука, 1999.
3. Лапицкий В. *Deconstructio facta*. Уроки Лаку-Лабарта // Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta* (Фигуры Вагнера). СПб.: Аксиома; Азбука, 1999. С. 209–218.
4. Лефевр А. Производство пространства / Пер. с фр. М.: Strelka Press, 2015.
5. Нижников С. Мертв ли Бог? М.Хайдеггер о нигилизме и метафизике // Пространство и Время. 2014. № 2 (16). С. 57–62.
6. Ницше Ф. Веселая наука (*La gaia scienza*) // Ницше Ф. Сочинения. В 2 тт. Т. 2. М.: «Рипол-классик», 1998. С. 489–716.
7. Ницше Ф. Казус Вагнер // Ницше Ф. Сочинения. В 2 тт. Т. 2. М.: «Рипол-классик», 1998. С. 527–558.
8. Ницше Ф. Эссе Номо. Как становятся сами собой // Ницше Ф. Сочинения. В 2 тт. Т. 2. М.: «Рипол-классик», 1998. С. 697–781.
9. Свасьян К. Примечания к «Так говорил Заратустра» // Ницше Ф. Сочинения. В 2 тт. Т. 2. М.: «Рипол-классик», 1998. С. 782–792.
10. Татаренко Н. «Конец» искусства в гегелевской философии: толкование и смысл // Философская антропология, 2017. Т. 3. № 2. С. 265–282.
11. Шеллинг Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма / Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2 тт. Т. 1. М.: Мысль, 1987. С.227–489.
12. Ямпольский М. Политика как эстетика. URL: <http://archives.colta.ru/docs/13720> (дата обращения: 1.10.2019)
13. Heidegger M. Nietzsche's Word "Gott ist tot" // Heidegger M. Gesamtausgabe. I Abteilung: veröffentlichte Schriften 1914–1970. Band V. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977. S. 209–267.
14. Hegel G.W.F. Grundlinien der Philosophie des Rechts. Leipzig: Felix Meiner, 1911.
15. Kapp R. Wagner-Probleme in Nachkriegszeiten // Sündenfall der Künste? Richard Wagner, der Nationalsozialismus und die Folgen, hrsg. von K.Wagner, H.von Berg und M.L. Maintz. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2018. S. 140–148.
16. Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemande. Paris: Seuil, 1978.
17. Lacoue-Labarthe Ph. La Parodie (la question de la mythologie) / L'Esprit Créateur, Volume 57, Number 4, Winter 2017, pp. 98-145 / Published by Johns Hopkins University Press.
18. Lawtoo N. Poetics and Politics (with Lacoue-Labarthe): Introduction // MLN, Volume 132. № 5, December 2017. P. 1133–1139.
19. Lühe I., von der. "Hitlers Hoftheater". Thomas Manns Auseinandersetzung mit Bayreuth // Sündenfall der Künste? Richard Wagner, der Nationalsozialismus und die Folgen, hrsg. von K.Wagner, H. von Berg und M.L. Maintz. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2018. S. 9–15.

REFERENCES

1. Gegel' G.V.F. Iz «Enciklopedii filosofskih nauk v kratkom ocherke» [Hegel G.V.F. From the Encyclopedia of Philosophical Sciences in a Brief Essay]. In: Gegel' G. V. F. *Estetika* [Aesthetics], v. IV. Moscow: Iskusstvo, 1973, S. 165–170. (In Russian translation).
2. Laku-Labart F. *Musica ficta* (*Figury Vagnera*) [Musica ficta (Wagner figures)]/ Per. s franc., posleslovie i primechaniya V. E. Lapickogo. Saint Petersburg: Aksioma; Azbuka, 1999. (In Russian translation).
3. Lapickij V. *Deconstructio facta*. Uroki Laku-Labarta [Deconstructio facta. Lessons from Lacu-Labart]. In: Laku-Labart F. *Musica ficta* (*Figury Vagnera*). [Deconstructio facta. Lessons from Lacu-Labart]. Saint Petersburg: Aksioma; Azbuka, 1999, pp. 209–218. (In Russian).
4. Lefevr A. *Proizvodstvo prostranstva* [Space Manufacturing]. Moscow: Strelka Press, 2015. (In Russian translation).

5. Nizhnikov S. Myortv li Bog? M. Hajdegger o nигilizme i metafizike [Is God Dead? M.Heidegger's nihilism and metaphysics]. In: *Prostranstvo i Vremya* [Space and time], 2014, no. 2 (16), pp. 57–62. (in Russian).
6. Nicshe F. Vesjolaya nauka (la gaya scienza) [Merry Science (la gaya scienza)]. In: Nicshe F. *Sochineniya* [Works], v. 2. Moscow: Ripol-klassik, 1998, pp. 489–716. (In Russian translation)
7. Nicshe F. Kazus Vagner [Casus Wagner]. In: Nicshe F. *Sochineniya* [Works], v. 2. Moscow: Ripol-klassik, 1998, pp. 527–558. (In Russian translation)
8. Nicshe F. Ecce Homo. In: Nicshe F. *Sochineniya* [Works], v. 2. Moscow: Ripol-klassik, 1998, pp. 697–781. (In Russian translation).
9. Svas'yan K. Primechaniya k «Tak govoril Zaratustra» [Notes to «So said Zaratustra»]. In: Nicshe F. *Sochineniya* [Works], v. 2. Moscow: Ripol-klassik, 1998, pp. 782–792. (In Russian).
10. Tatarenko N. «Konec» iskusstva v gegelevskoj filosofii: tolkovanie i smysl [«End» of art in Hegelian philosophy: interpretation and meaning]. In: *Filosofskaya antropologiya*, [Philosophical Anthropology], 2017, v. 3, no.2, pp. 265–282. (In Russian).
11. Shelling F.V.J. Sistema transcendental'nogo idealizma [System of Transcendental Idealism]. In: Shelling F.V.J. *Sochineniya* [Works] 2 vv., v. 1. Moscow: Mysl', 1987, pp. 227–489. (In Russian translation).
12. Yampol'skij M. *Politika kak estetika* [Politics as aesthetics]. Available at: <http://archives.colta.ru/docs/13720>, (accessed: 01.10.2019). (In Russian).
13. Heidegger M. Nietzsches Wort “Gott ist tot”. In: Heidegger M. *Gesamtausgabe*. I Abteilung: veröffentlichte Schriften 1914–1970, Bd. V. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, S. 209–267.
14. Hegel G.W.F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Leipzig: Felix Meiner, 1911.
15. Kapp R. Wagner-Probleme in Nachkriegszeiten. In: *Sündenfall der Künste? Richard Wagner, der Nationalsozialismus und die Folgen*, hrsg. von K.Wagner, H.von Berg und M.L. Maintz. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2018, S. 140–148.
16. Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. *L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemande*. Paris: Seuil, 1978.
17. Lacoue-Labarthe Ph. La Parodie (la question de la mythologie). In: *L'Esprit Créateur*, vol. 57, no. 4, Winter 2017, pp. 98–145.
18. Lawtoo N. Poetics and Politics (with Lacoue-Labarthe): Introduction. In: *MLN*, Volume 132, no. 5, December 2017, pp. 1133–1139.
19. Lühe I., von der. “Hitlers Hoftheater”. Thomas Manns Auseinandersetzung mit Bayreuth. In: *Sündenfall der Künste? Richard Wagner, der Nationalsozialismus und die Folgen*, hrsg. von K.Wagner, H. von Berg und M.L. Maintz. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2018, S. 9–15.

Хасаншин Азамат Данилович

кандидат искусствоведения, доцент; кафедра эстрадно-джазового исполнительства, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, Уфа,

Azamat D. Khasanshin

PhD, Associated Professor, Department of Pop-Jazz Performance, Ufa State Institute of Arts named after Z. Ismagulov, Ufa

brigadir_narodny@mail.ru

**FINALI CENTRALI В ОПЕРАХ ВЕРДИ:
К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ**

**THE FINALI CENTRALI IN VERDI'S OPERAS:
CONCERNING THE COMPOSER'S EVOLUTION**

Аннотация. В статье обобщены наблюдения над центральными финалами (*finali centrali*) в операх Верди. Под *finale centrale* понимается замыкающая акт массовая сцена, в которой происходит кульминационное обострение конфликта. Подобные финалы рассматриваются с точки зрения музыкально-драматургической структуры в соотношении с типовой для итальянской оперы XIX века моделью *la solita forma*. Впервые в российской вердиане проводится попытка классификации центральных финалов исходя из общей структуры сцены и из принципов музыкальной организации лирического раздела *la solita forma* — *pezzo concertato*. Выявляются особенности центральных финалов на разных этапах творческого пути композитора, в связи с чем предлагается адаптированный вариант периодизации.

Начав путь с опоры на выработанную Россини структуру финала, а в отдельных случаях и на россиниевский «ложный канон» в *pezzo concertato*, Верди уже в «Набукко» впервые отказывается от *stretta* и находит самобытный принцип композиции *concertato* (цепная форма). Дальнейшее творчество представляет пусть и не прямолинейное, но планомерное раскрепощение типовой структуры. Углубление музыкально-драматического значения вводных и связующих разделов, гибкость строения *concertato*, окончательный отказ от *stretta* в финалах опер 1850-х обусловили постепенное стирание внутренних границ *la solita forma*, а в отдельных случаях и переосмысление музыкально-драматических функций ее разделов, особенно в последних операх, *finali centrali* которых реализуют стремление Верди одновременно к усилению драматической правды и к сохранению значения имманентно музыкального в опере.

Ключевые слова: Верди, опера, центральный финал (*finale centrale*), музыкальная драматургия, *la solita forma*.

Abstract. The article presents generalizations of observations of the central finales (*finali centrali*) in Verdi's operas. The term *finale centrale* implies a large-scale multi-sectional conflict scene which concludes one of the acts in the middle of the opera. Such finales are examined from the perspective of musical-dramatic structure in comparison with the conventional early nineteenth-century Italian opera model *la solita forma*. For the first time in Russian Verdi studies the attempt is made at classification of central finales stemming from the general structure of the stage and the principles of the musical organization of the lyrical section (*pezzo concertato*). The specific features of the central finales at different stages of the composer's evolution are demonstrated, for which purpose an adapted version of periodization is proposed.

Having begun his path with basing himself the structure of the finale based on Rossini's model, and in certain cases, the Rossini-type *falso canone* in the *pezzo concertato*, already

in *Nabucco* Verdi discards the *stretta* for the first time and discovers the original principle of *concertato* composition (chain form). Verdi's subsequent musical output presents, though not entirely a direct, but still a systematic tendency of loosening structural conventions. Extension of the musical and dramatic meaning of the introductory and transitional sections, the flexibility of the *concertato* structure in the finale sections of the operas from the 1850s stipulated the gradual dissolution of the internal boundaries of *la solita forma*, and in certain cases even a reevaluation of the musical and dramatic sections of its sections, especially in the last operas, the *finali centrali* of which realize Verdi's aspiration to strengthen the dramatic truth and at the same time to preserve the meaning of the inherent musical component of the operas.

Keywords: Verdi, opera, central finale (*finale centrale*), musical dramaturgy, *la solita forma*.

Творчество Джузеппе Верди вобрало в себя столь значительную часть истории развития центрального финала¹, что на примере вердиевских опер можно проследить эволюцию этой формы от этапа кристаллизации типовой модели до почти полного ее рассеивания. Своим происхождением *finale centrale* в равной мере обязан комическим и серьезным жанрам: сложная структура, основанная на чередовании эпизодов «активных» и «рефлексивных» [12, 194], подготовлена цепными финалами оперы *buffa*, а эффект «застывшего мгновения» в кульминационном лирическом ансамбле восходит к балетной пантомиме Жан-Жака Новерра², (см. [14, 44]). Через Новерра «картины изумления» попали в итальянскую оперу *seria*³, а в 1780-е — и в оперу *buffa*. В опере *seria* примеры разработанных центральных финалов представляют произведения авторов переходного периода — Симона Майра, Николо Дзингарелли и др. Относительная стабилизация *finale centrale* происходит в операх Джоакино Россини: начиная с его сочинений анализ итальянской оперы в современном музыкознании проводится на основе *la solita forma*, т. е. «обычной формы» дуэтов, арий и финалов⁴. Четыре ее раздела в *finale centrale* отражают как драматургию сцены — динамику чередования эпизодов событийных, передающих внешнее действие (*tempo d'attacco*, *tempo di mezzo*), и «внутренне действенных», представляющих эмоциональную реакцию на событие (*pezzo concertato*, *stretta*), так и принципы музыкальной композиции

¹ В итальянской опере наряду с заключительным финалом (*finale ultimo*) обязательной и более строго регламентированной композиционной единицей стал центральный финал (*finale centrale*).

² В «Медее и Ясоне» (1763) при неожиданном появлении Медеи в разгар свадебного торжества герои застывают с жестами, выражающими различные эмоции (см. [14, 41]).

³ Одним из первых образцов оперы *seria* с разработанным финалом акта стал «Фаэтон» Н. Йомелли, М. Вераци и Ж.-Ж. Новерра (1768) [14, 44].

⁴ Правда, как отмечает Эмануэле Сеничи, опора на *la solita forma* по отношению к финалам вызывает известные трудности, поскольку «интродукции и особенно финалы итальянских опер менее стандартизированы, чем арии и другие типы ансамблей» [15, 32]. *La solita forma*, утверждавшаяся в науке в 1980-е [13, 68–69], подвергалась критике (см. [11, 46]), одним из аргументов которой было то, что в полном объеме «аутентичная» терминология встречается только у Абрамо Базеви [4, 167]. Тем не менее анализ на базе *la solita forma* был принят научным сообществом.

— текучесть строения, речитативно-декламационную манеру пения, нередко скрепляющую роль оркестрового материала в *tempo d'attacco* и *tempo di mezzo* и композиционную замкнутость, господство вокального начала в *pezzo concertato*⁵ и *stretta*. *Tempo d'attacco* в финалах обычно предваряется массовыми эпизодами церемониального плана. Примером типовой структуры *finale centrale* может служить финал II акта «Жанны д'Арк» (Таблица 1).

Раздел	Coro	Scena	Tempo d'attacco		Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta
Темп	Allegro maestoso		Allegro	Moderato	Andante	Allegro	Allegro vivo
Сюжетный план	Коронация Карла (хор из собора)	Появление Жака, отца Жанны, обвиняющего дочь в связи с дьяволом		Жак вспоминает об отцовских чувствах, король не хочет верить в вину Жанны, Жанна уповает на волю небес, народ в изумлении		Отец трижды требует от Жанны покаяться в невинности	Народ проклинает и гонит Жанну
Текст	endecasillabi	Sciolti	sciolti	Otonari	doppi quinari	Decasillabi	Otonari
	Te, Dio, lodiam	Compiuto è il rito	Non fuggir, donzella	Comparire il ciel m'ha stretto	No! forme d'angelo	Ti discolpa!	Fuggi, o donna maledetta
Тон-сть	Es-dur	→	b→	F-dur→	Des-dur	→	es-Es
Тт.	31	14	85		69	45	259

Вердиевские оперы насчитывают 29 сцен, которые могут быть определены как *finali centrali* и имеют признаки *la solita forma*. Исходя из особенностей музыкально-драматургической структуры такие сцены можно рассматривать согласно следующей периодизации⁶: 1. От «Оберто» до «Битвы при Леньяно» (1839–1849); 2. От «Луизы Миллер» до «Бала-маскарада» (1849–1859); 3. «Дон Карлос» и «Аида» (1865–1871); 4. «Симон Бокканегра» (2-я ред.), «Отелло», «Фальстаф» (1880–1893).

Выделить единую, поступательную линию эволюции музыкально-драматургической структуры финала в операх Верди не представляется возможным — не раз после новаторских решений композитор возвращался к более традиционной модели. Но преобразования, не столь заметные при анализе финалов опер одного периода, оказываются кардинальными, если сопоставить первые опыты композитора с его последними работами.

Будучи сложной структурой, *finale centrale* требует рассмотрения на разных уровнях. По положению в акте финалы можно разделить на две группы. К первой относятся финалы, представляющие собой итоговую сцену акта⁷, причем направленность музыкально-драматического движения к финальной сцене может быть обусловлена даже интонационным развитием («Ломбард-

⁵ В широком смысле *pezzo concertato* — номер, предполагающий двух и более участников, однако в последней трети XX в. утвердилось специфическое понимание *pezzo concertato*, или, в зависимости от темпа — *Largo concertato*, *Adagio concertato*, как ансамбля не менее трех солистов с хором.

⁶ В данном случае не учитываются оперы без *finali centrali* — «Риголетто» и «Сила судьбы».

⁷ «Оберто», «Король на час», «Набукко» (I, II — номера актов уточняются в операх с несколькими *finali centrali*), «Ломбардцы», «Альзира», «Аттила» (I), «Макбет» (I), «Разбойники», «Корсар», «Трубадур», «Сицилийская вечерня» (IV), «Бал—маскарад» (I, II), «Отелло».

цы», «Макбет», «Отелло»). Ко второй — финалы-картины, занимающие обособленную и порой весьма значительную часть акта⁸.

По особенностям *la solita forma* финалы различаются исходя из наличия или отсутствия *stretta*⁹, а также масштабами разделов. На уровне составляющих *la solita forma* наибольший интерес вызывает *pezzo concertato*. Начало *concertato* может представлять собой коллективную реакцию (например, общее восклицание при обнаружении убийства в «Ломбардах» и «Макбете») или сольное лирическое высказывание. Различаются *concertati* и по композиционному решению, о чем речь пойдет ниже.

В *finali centrali* опер «Оберто, граф ди Сан-Бонифаччо» и «Король на час» еще сохраняется тональная замкнутость, характерная для финалов Россини, притом что Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти уже не придерживались единства тоники в крайних разделах *la solita forma*. Особенного внимания в вердиевской трактовке заслуживают *pezzi concertati*, ведь уже в первых операх композитор обращается не к традиционному россиниевскому ложному канону (*falso canone*)¹⁰ и не к двухчастной форме, характерной для ансамблей Беллини и Доницетти (см. [5, 20]), а к трехчастной с динамизированной репризой в «Оберто» и еще более оригинальной свободной структуре в «Короле на час». При этом Верди демонстрирует два типа начала *concertato*: *tutti* и *solo* (ансамбль «Оберто» открывается коллективной реакцией, «Короля на час» — сольной). Оба типа будут развиваться параллельно вплоть до «Симона Бокканегры», но именно второй станет преобладающим в позднем творчестве. Суть монологического начального раздела вердиевских *concertati* заключается в его относительной самостоятельности (тематической и структурной), в противовес, например, соло *concertati* Беллини и Доницетти¹¹, материал которых становится основой следующих построений, порождая впечатление строфичности. Верди же с первых шагов встает на борьбу со статичностью формы *concertato*, стремится создать ощущение сквозного развития.

Магистральная линия развития музыкально-драматургической формы финала в первый период связана с постепенным отказом от *stretta*. Уже в фи-

⁸ «Двое Фоскари», «Жанна д'Арк», «Аттила» (I), «Макбет» (II), «Битва при Леньяно», «Луиза Миллер», «Стиффелио», «Травиата», «Сицилийская вечерня» (III), «Симон Бокканегра» (1-я и 2-я ред.), «Дон Карлос», «Аида», «Фальстаф».

⁹ Без *stretta* решены центральные финалы опер «Двое Фоскари», «Набукко» (II), «Эрнани» (III), «Аттила» (I), «Макбет» (I, II), «Разбойники», «Луиза Миллер», «Трубадур», «Травиата», «Бал-маскарад» (II), «Дон Карлос», «Аида», «Симон Бокканегра» (2-я ред.), «Отелло», «Фальстаф». В письме к Антонио Гислантони от 30 сентября 1970 г. Верди называет заключительный раздел финала «Аиды» *stretta* [2, 159]. Этот и аналогичный раздел гранд-финала «Дона Карлоса» являются *strette* в широком смысле (от итал. *stringere* — сжимать, сокращать), но не в значении регламентированного раздела *la solita forma*, аналогичного *cabaletta* в ариях и дуэтах.

¹⁰ Название обусловлено имитационной фактурой в строфической форме, основанной на поочередном проведении одной темы в партиях всех солистов. Верди обращается к *falso canone* в *concertati* «Набукко» (II) и «Стиффелио».

¹¹ См. центральные финалы «Пирата», «Сомнамбулы», «Лючия ди Ламмермур».

нале II акта «Набукко» Верди замещает *stretta* развернутым соло теряющего рассудок¹² вавилонского царя. Иной сценарий представляет финал¹³ II акта «Двух Фоскари», где после *tempo di mezzo* следует реминисценция ведущей лирической темы *concertato*; похожий прием композитор применяет в финале II акта «Трубадура». Так Верди стирает границы между разделами *la solita forma*, совмещая функции статичной лирической (*pezzo concertato*) и действенной (*tempo di mezzo*) составляющих.

Одно из наиболее существенных завоеваний Верди — музыкальное решение *concertato*. Заметной становится тенденция к выделению ведущего голоса: излюбленным для Верди является баритон («Набукко», «Ломбардцы», «Эрнани», «Битва при Леньяно»), однако в ряде случаев доминирует сопрано («Альзира», «Жанна д'Арк»¹⁴, предвосхищающие в этом плане «Травиату» и «Трубадура»). Верди находит для *concertato* самобытный принцип композиции. Так, в финале I акта «Набукко» ансамбль организован как последовательность мелодических образований, которые оформлены в построения, соотношенные между собой на синтаксическом уровне. Первая тема не развивается, а рождает следующие, образуя цепную форму, в которой роль развития может выполнять не мотивное преобразование, а «новый, продолжающий тематизм, связанный с какой-либо предыдущей темой лишь общностью жанрово-интонационных истоков» [2, 16], при этом некоторые темы могут возвращаться, приобретая итоговое значение. Нередко дважды проводится тема заключительного построения, что с точки зрения синтаксиса может быть расценено как дополнение, а в музыкально-эмоциональном плане служит «лирическим *crescendo*» [7, 73]. Для обозначения такого раздела Джулиан Бадден ввел термин *groundswell*¹⁵ [5, 19]. Ярким образцом является *groundswell*, венчающий *concertato* первого финала «Макбета» (от слов «L'ira tua») (см. [21, 159]).

В операх 1849–1859 годов возрастает масштаб центральных финалов. Общим для всех финалов, за исключением «Стиффелио», является расширение связующих разделов, свобода их построения с гибким соединением речитативных, ариозных и хоровых элементов (образцом здесь является *tempo d'attacco* второго финала «Травиаты»). В *pezzi concertati* все более рельефным становится выражение контрастных эмоций: характерностью тематизма раз-

¹²В научной литературе была предпринята попытка медицинского анализа состояния героя [см.: 15, 181–183].

¹³*Gran finale*, согласно первоначальному сценарию [8, xv]

¹⁴Уже в *concertato* первого финала «Набукко» инициатива от баритона (Набукко) переходит к сопрано (Абигайль). Образ амбициозной героини открывает путь к вердиевским девам-воительницам Жанне д'Арк и Одабелле, что позволило Соне Арьента рассматривать «Набукко», «Жанну д'Арк» и «Аттилу» как «трилогию военных времен» [3, 81].

¹⁵*Groundswell* (англ.) — 1. донная волна; 2. широкая общественная поддержка; 3. массовый энтузиазм. Идея волны просматривается на разных уровнях, прежде всего, в мелодическом рисунке *groundswell*. Именно здесь нередко вводится хор, так что весь состав объединяется в лирическом экстазе, будто приподнимаясь над противоречиями земной жизни.

ных персонажей отличаются *concertati* «Травиаты» (II д.), «Сицилийской вечерни» (IV д.), «Симона Бокканегры» (I д.), «Бала-маскарада» (I и II д.). Появляются образцы мастерского полифонического соединения тем, вершиной которого на данном этапе становится заключительный раздел первого финала «Бала-маскарада».

Богато документированный процесс становления сценарных планов и либретто опер 1865–1893 годов позволяет проследить сложный процесс работы композитора с типовой структурой финала и показать то значение, которое имела *la solita forma* для Верди вплоть до последних опер. Гранд-финалы «Дона Карлоса» и «Аиды» представляют уникальный в творчестве Верди пример почти полного подobia музыкально-драматургического решения, которое относится к наиболее оригинальным находкам композитора. Мастерское воплощение грандиозного массового действа (аутодафе в «Доне Карлосе» и триумфальный парад египетских войск в «Аиде») в условиях *finale centrale* породило своеобразный музыкально-сценический рельеф картины. В обоих случаях после *concertato* церемония возобновляется — этим обусловлена реприза вводного раздела на месте традиционной *stretta*, в чем проявляется влияние французской оперы¹⁶, так что усеченный вариант *la solita forma* воспринимается как середина грандиозной трехчастной формы. Если общая структура гранд-финала «Аиды» почти точно повторяет строение картины аутодафе, чисто музыкальное развитие внутри отдельных эпизодов здесь оказывается более интенсивным — прежде всего это относится к контрапунктической работе в *concertato* и особенно в репризном разделе.

Финалы 1880–1893 годов создавались в сотрудничестве с Арриго Бойто. В одну из самых сильных массовых сцен у Верди превратился в новой редакции «Симона Бокканегры» финал I акта (Палата консулов), в котором почти теряются очертания *la solita forma*. Слишком значительны во всех отношениях первые разделы финала — речь дожа и сцена восстания, слишком нов по своей сути монолог Бокканегры, переходящий в *concertato*, слишком необычен заключительный раздел картины — проклятие Паоло.

Предельная для Верди симфонизация оперы в «Отелло» сказалась и в *concertato*. Вердиевские *concertati* демонстрируют важную особенность композиторского почерка: при всей мелодической щедрости, Верди не расточает темы безоглядно. Как рачительный хозяин он лелеет самые драгоценные плоды своей фантазии и не упускает возможности вернуться к удачному обороту по ходу развертывания цепной формы. В «Отелло» этот способ работы с материалом поднимается на новый уровень общей музыкальной организации: любое возвращение материала обусловлено закономерностями драматургии и музыкальной формы, характеризующейся ощутимым влиянием сонатной

¹⁶Параллели с финалами опер Мейербера особенно подчеркивались критиками после лондонской премьеры (см. [16, 222]).

логики поэзного типа. О сонатных принципах свидетельствуют и сквозная структура, в которой нет ни одной «случайной» темы, и драматичное сопряжение двух ведущих тематических идей, и активное тональное движение с возвращением к основной тональности и закреплением ее в синтезированной репризе-коде. Обобщая все эти черты, можно говорить о подлинной симфоничности *concertato* «Отелло».

В «Фальстафе» Верди будто возвращается к истокам традиции *finale centrale* — жанру оперы *buffa*. Во 2-й картине II акта впервые собираются вместе все участники действия и вводится хор. Если применять традиционную терминологию *la solita forma*, получается, что основную часть картины занимает многоэпизодный *tempo d'attacco*. В отношении *la solita forma* центральный финал «Фальстафа» представляет собой полное переосмысление драматургической функции *concertato*, изначально представлявшего собой наиболее статичный эпизод сцены, реакцию на неожиданное событие. Момент, идеально соответствующий такому событию — обнаружение за ширмой Нанетты и Фентона. Верди помещает *concertato* перед этим разоблачением, так что статичный по природе раздел предельно насыщается движением: вместо обстоятельной реакции на событие, он представляет собой активную его подготовку и нетерпеливое ожидание. Совершая экскурс в итальянскую оперные традиции конца XVIII века, Верди в то же время разрушает одну из самых устойчивых традиций века XIX.

Парадоксальным образом ретроспективный взгляд на центральные финалы опер Верди демонстрирует выраженную тенденцию одновременно к усилению драматического напряжения и к росту значения чисто музыкальной составляющей. Путь Верди простирался от следования руссиниевским образцам к энергичной работе с типовой схемой и постепенному преодолению ее закономерностей. Финал, метко описанный Лоренцо да Понте как род маленькой оперы, где «любая оперная форма возможна» (цит. по: [9, 327]), по сути, является квинтэссенцией основных принципов музыкальной драматургии Верди на каждом этапе его творческого пути, и рассмотрение финалов наглядно демонстрирует эволюцию композитора как драматурга, новизну его идей при сохранении верности национальным традициям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Верди Дж. Избранные письма / сост., пер., вступ. ст. и прим. А. Д. Бушен. 2-е изд. Л.: Музыка, 1973.
2. Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева: опыт исследования. М., Л.: Музыка, 1964.
3. Arienta S. Una trilogia per tempi di guerra // Studi Verdiani. Vol. 27. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2017. P. 81–110.
4. Basevi A. The Operas of Giuseppe Verdi / transl. by E. Schneider with S. Castelvechi / ed. with an Introduction by S. Castelvechi. Chicago: The University of Chicago Press. 2013.
5. Budden J. The Operas of Verdi: in 3 v. Vol. 1. Rev. ed. New York: Oxford University Press, 1992.

6. Cambioli L., Bava M., Bellelli G., Clerici M., Cesana G., Riva M. A. «Nabucco» by Giuseppe Verdi: A Case of Delirium in an Italian Romantic Opera // *European Neurology*. 2017. № 77. P. 180–185.
7. Carnini D. I concertati nelle opere di Verdi // *Studi Verdiani*. 17. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 2003. P. 70–109.
8. Giger A. Introduction // Verdi G. *I due Foscari: tragedia lirica in three acts* / Ed. by Andreas Giger. Chicago and London: The University of Chicago Press; Milano: Ricordi, 2017. P. xi–xxv.
9. Gossett P. The «Candeur Virginal» of «Tancredi» // *The Musical Times*. Vol. 112. 1971. № 1538. P. 326–329.
10. Kerman J., Grey T. S. Verdi's Groundswells: Surveying an Operatic Convention // *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989. P. 153–179.
11. Parker R. «Insolite forme», or Basevi's Garden Path // Parker R. *Leonora's last Act: Essays in Verdian Discourse*. Princeton: Princeton University Press, 1997. P. 42–60.
12. Platoff J. Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale // *Journal of Musicology*. Vol. 7. 1989. № 2. P. 191–230.
13. Powers H. S. «La solita forma» and «The Uses of Convention» // *Acta Musicologica*. Vol. 59. 1987. № 1. P. 65–90.
14. Russo P. All origini del «quadro di stupore» // *Il Saggiatore musicale*. Vol. 15. № 1. 2008. P. 33–66.
15. Senici E. *Music in the Present Tense: Rossini's Italian Operas in their Time*. Chicago: University of Chicago Press, 2019.
16. Zicari M. *Verdi in Victorian London*. Cambridge: Open Book Publishers, 2016.

REFERENCES

1. Verdi Dzh. *Izbrannye pis'ma* [Selected Letters], ed. by A. D. Bushen. 2-nd ed. Leningrad: Muzyka, 1973. (In Russian).
2. Slonimskij S. M. *Simfonii Prokof'eva: opyt issledovaniya* [Symphonies by Prokofiev: Research Experience]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1964. (In Russian).
3. Arienta S. Una trilogia per tempi di guerra [The Trilogy for Times of War]. In: *Studi Verdiani*, vol. 27. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2017, pp. 81–110.
4. Basevi A. *The Operas of Giuseppe Verdi*, transl. by E. Schneider with S. Castelvechi, ed. with an Introduction by S. Castelvechi. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.
5. Budden J. *The Operas of Verdi*: in 3 vols., vol. 1, rev. ed. New York: Oxford University Press, 1992.
6. Cambioli L., Bava M., Bellelli G., Clerici M., Cesana G., Riva M. A. *Nabucco* by Giuseppe Verdi: A Case of Delirium in an Italian Romantic Opera. In: *European Neurology*, 2017, no. 77, pp. 180–185.
7. Carnini D. I concertati nelle opere di Verdi. In: *Studi Verdiani*, 17. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 2003, pp. 70–109.
8. Giger A. Introduction. In: Verdi G. *I due Foscari: tragedia lirica in three acts*, ed. by Andreas Giger. Chicago and London: University of Chicago Press; Milano, Ricordi, 2017, pp. xi–xxv.
9. Gossett P. The «Candeur Virginal» of «Tancredi». In: *The Musical Times*, 1971, vol. 112, no. 1538, pp. 326–329.
10. Kerman J., Grey T. S. Verdi's Groundswells: Surveying an Operatic Convention. In: *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989, pp. 153–179.
11. Parker R. «Insolite forme», or Basevi's Garden Path. In: Parker R. *Leonora's last Act: Essays in Verdian Discourse*. Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 42–60.

12. Platoff J. Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale . In: *Journal of Musicology*, 1989, vol. 7, no. 2, pp. 191–230.
13. Powers H. S. «La solita forma» and «The Uses of Convention». In: *Acta Musicologica*, 1987, vol. 59, no. 1, pp. 65–90.
14. Russo P. All origini del «quadro di stupore». In: *Il Saggiatore musicale*, 2008, vol. 15, no. 1, pp. 33–66.
15. Senici E. *Music in the Present Tense: Rossini's Italian Operas in their Time*. Chicago, University of Chicago Press, 2019.
16. Zicari M. *Verdi in Victorian London*. Cambridge: Open Book Publishers, 2016.

Логунова Анастасия Александровна

кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Anastasia A. Logunova

PhD, Senior Lecturer, Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

ventolibero@mail.ru

СИГЕТВАРСКАЯ БИТВА КАК ИМПУЛЬС ДЛЯ ХОРВАТСКОЙ ОПЕРЫ

THE SIEGE OF SZIGETVÁR AS AN INSPIRATION FOR CROATIAN OPERA

Аннотация. Осада Сигетвара (1566), в которой погибли хорватский вице-король Никола Зрински (Миклош Зриньи IV, 1508–1566) и султан Османской империи Сулейман I Великолепный (1520–1566), — один из легендарных эпизодов хорватской истории. Вполне понятно, что в патриотически настроенном XIX веке она нашла свое воплощение и на музыкально-театральной сцене. Эта битва была судьбоносной для будущего Европы в целом, и вдохновляла не только хорватских, но и зарубежных авторов. Истоком сочинений, о котором идет речь в докладе, стала драма «Црини» немецкого поэта Теодора Кёрнера (1791–1813). Эта драма легла в основу шести опер, написанных Францом Ксавером Клейнхайнцем (1765–1832), Францем Иосифом Глэзером (1798–1861), Альбертом де Влешоувером (1863–?), Куртом Вайлем (1900–1950), Августом Адельбургом Абрамовичем (1830–1873) и Иваном Зайцем (1832–1814). Две из них — «Зрини» Адельбурга и «Никола Шубич Зринский» Зайца — связаны с хорватским культурным пространством.

Основная цель статьи — дать представление об этих операх, проанализировать их либретто, музыкальные особенности, постановки, оценить их место в национальной культурной памяти. Адельбург сочинил свою оперу сначала на собственный немецкий текст, затем перевел ее на хорватский, а позже и на венгерский. Первые ее планировали исполнить в Загребе в 1866 году. Однако ни театра, ни соответствующих исполнительских сил в Загребе еще не было, и идея не осуществилась. Премьера состоялась 23 июня 1868 года в Будапеште. Если сочинение Адельбурга было впоследствии полностью забыто, то опера Зайца «Никола Шубич Зринский» (1876, Загреб), вошла в постоянный репертуар всех хорватских оперных театров. Сочиненная на либретто Гуго Бадалича (1851–1900), она признана самой успешной хорватской романтической оперой.

Ключевые слова: Иван Заяц, «Никола Шубич Зринский», Август Адельбург Абрамович, «Зрини», хорватская опера XIX века.

Abstract. The siege of Szigetvár (1566), during which both the Croatian Ban (viceroys) Nikola Zrinski/Miklós Zrínyi IV. (1508–1566) and the Sultan of the Ottoman Empire Suleiman I the Magnificent (1520–1566) perished, presents one of the mythical episodes in Croatian history. For this reason it becomes rather understandable that in the patriotic 19th century it found its reflection on the musical stage as well. Nonetheless, this battle was fateful for the future of Europe in general, and it thereby

provided an inspiration not only to Croatian artists, but to others as well. Moreover, a focal point of future staging was the drama *Zriny* by German romantic playwright Theodor Körner (1791–1813). As is known so far, Körner's drama inspired six composers to write operatic works: Franz Xaver Kleinheinz (1765–1832), Franz Joseph (František Josef) Gläser (1798–1861), Albert de Vleeshouwer (1863 – ?), Kurt Weill (1900–1950), August Adelburg Abramović (1830–1873) and Ivan Zajc (1832–1814). Two of them were connected to the Croatian cultural domain: *Zriny* (*Zrinjski*) by Adelburg Abramović and *Nikola Šubić Zrinjski* by Zajc.

The major aim of the article is to present these two operas in particular on the basis of musical analysis and the relevant literature, paying special attention not only to the compositional and libretto procedures, but also to the staging and, finally, to their position in the collective national memory. Adelburg composed his opera *Zriny* initially to his own German text, which he subsequently translated to Croatian, and later to Hungarian as well. The opera was first offered for performance in Zagreb in 1866. However, the opera as an institution had not yet existed in Zagreb and, consequently, there was no adequate ensemble in existence to perform it, so the proposal was refused. Thus, it was premiered on 23 June 1868 in Budapest. While Adelburg's opera was later completely forgotten, Zajc's *Nikola Šubić Zrinjski*, which was premiered on November 4, 1876 in Zagreb, has managed to become a standing part of the repertoire of all the Croatian opera houses. Composed to the libretto of Hugo Badalić (1851–1900), it has become the most successful Croatian romantic opera. Presenting heroic patriotism as a bodement of Croatian victory, it has also become as legendary as the battle itself.

Keywords: Ivan Zajc, *Nikola Šubić Zrinjski*, August Adelburg Abramović, *Zrinyi*, 19th-century Croatian opera.

The siege of Szigetvár (1566), in which both the Croatian Ban (viceroys) Nikola Zrinski/Miklós Zríny IV (1508–1566) and the Sultan of the Ottoman Empire Suleiman I the Magnificent (1520–1566) died, is one of mythical events in Croatian history. It is hence rather understandable that in the patriotic 19th century, it found its reflection in music as well [22; 18]. However, special attention is paid to the works written for the musical stage. Finally, it should be pointed out that this battle was fateful for the future of Europe in general, and it was hence an inspiration not only to Croatian artists, but to others as well. Moreover, the focal point of future settings for the stage was the drama *Zriny* by the German romantic author Theodor Körner (1791–1813). The tragedy (*Trauerspiel*) «*Zriny*» in five acts (1812, Zagreb) was performed on three occasions in the original German language between 1832 and 1834. The second performance (1834) is of particular importance for the history of Croatian theatre in general, as it marked the opening of the new theatre building – the so-called Stanković Theatre on Trg sv. Marka (St. Mark's Square).¹

¹ During the 19th century, the tragedy was put on stage in various Croatian translations (Stjepan Marjanović Brođanin, 1802–1860; Špiro Dimitrović Kotoranin, 1813–1868) on another seven occasions in Zagreb (1841, 1862, 1865–67), and on three in Sisak (1865–67).

As known so far, Körner's drama inspired six authors to compose music for the theatre.² Two of them are connected to Croatian cultural space: *Zrinyi* (*Zrinjski*) by August Adelburg Abramović and *Nikola Šubić Zrinjski* by Ivan Zajc; therefore, this paper pays special attention to these two operas in particular – tackling not only the compositional procedures and the libretto, but also the staging.

August Adelburg Abramović, violinist and composer of Croatian-Italian origin, and librettist of his own operatic works (*Zrinyi*, *Martinuzzi*, and *Wallenstein*) composed his opera *Zrinyi* initially to a German text, which he then translated into Croatian, and later Hungarian as well. It is evident that the opera was composed to mark the 300th anniversary of the siege of Szigetvár and it was suggested that the opera should be first performed in Zagreb. However, opera as an institution did not yet exist in Zagreb, and consequently, there was no adequate ensemble to perform this opera in five acts with twelve soloists, ballet, huge orchestra and choir. Consequently, the proposal was refused.

Understandably determined to see his 'historical dramatic musical fresco in five acts', as he himself named his opera, put on stage, Adelburg offered it to the Pest opera house. The Management Board accepted the proposal, but with some requests. Namely, Adelburg was asked to translate the libretto into Hungarian, and to incorporate elements of Hungarian folk music into the musical structure. He fulfilled those requests by translating the libretto and Magyarising both some narrative aspects (e.g. Zrinski and his soldiers are explicitly called Hungarians) as well as its music (e.g. some elements of csárdás in the folk dance). Thus adjusted, and with several more modifications (primarily certain necessary cuts to the score) the opera *Zrinyi* was for the first time performed on 23 June 1868 in Pest. Thanks to the topic and the Hungarian libretto, both the musical public as well as musical critics welcomed it warmly. Moreover, the critics did not evaluate Adelburg's opera so highly only from the national point of view, but also artistically. Nevertheless, the opera *Zrinyi* was later forgotten; it is only rarely mentioned in newspapers articles, while in Croatian musical historiography, it is merely mentioned as a fact in some musical-historiographical syntheses. In the 1990s, the novelist, opera lover and music critic Nedjeljko Fabio (1937–2018), endeavored to bring it back to life at the Zagreb opera house; his attempt, however, did not bear fruit.³

The opera «Nikola Šubić Zrinjski» by Ivan Zajc, as is well known, had a very different kind of fate [5; 6]. Unlike Adelburg's opera Zajc's work has managed to become central to the repertoire of all Croatian opera houses. After the premiere

² Franz Xaver Kleinheinz (1765–1832), Franz Joseph (František Josef) Gläser (1798–1861), Albert de Vleeshouwer (1863–1913), Kurt Weill (1900–1950), August Adelburg Abramović (1830–1873) and Ivan Zajc (1832–1814) [15, 217–224; 16, 118–124; 17, 611–648, 26; 111–123].

³ However, in the journal «Kolo» the «Dossier Abramović/Adelburg» was published, which consists of the translations of the libretto and the Hungarian criticisms of the time into Croatian, then the texts of Fabio, Zoran Juranić and Sead Muhamedagić, and the reprint of relevant Croatian texts [7, 654; 21, 652–653; 1, 643–647; 2, 648–652; 3, 576–585; 10, 569–572; 14, 638–639; 25, 669–670].

on 4 November 1876 at the Zagreb opera house, *Nikola Šubić Zrinjski* had its first performance at the Croatian National Theatre in Osijek in 1908; at the Croatian National Theatre in Split in 1941; and finally, after the end of World War Two, in Rijeka, Zajc's home town, in the Croatian National Theatre, bearing Zajc's name, in 1946. There followed numerous performances, refreshed director's readings of the work, and new casts in all Croatian opera houses. The most prominent Croatian conductors, starting with Ivan Zajc himself, have so far conducted performances that included multiple generations of singers during the long history of this opera's performance. *Zrinjski* has simply become an integral part of the standard repertoire, and it still functions as a symbol of resistance to any aggressor, or — as Stanislav Tuksar pointed it out — as the 'Croatian Nabucco' [24, 8], presenting heroic patriotism as an *omen* of eventual Croatian victory [4, 174].⁴ Finally, as William A. Everett pointed out, performances of *Zrinjski* 'have extended the work's legacy far beyond European shores. The opera has received three especially significant productions in North America, one in 1929 by the 'Zora' Singing Society in Chicago; a second in 1986 in abbreviated concert version performed by the Philharmonica Hungarica (a German orchestra), the men of the Munich Chamber Chorus, and the Munich Sängerrunde Choir; and the third in 2002 by Opera Missisauqua in the Greater Toronto (Canada) area.' [9, 103]

Ivan Zajc (Rijeka, 3 August 1832 — Zagreb, 16 December 1914) is one of the most popular Croatian opera composers in general [20]. He was the first and most gifted Croatian composer who was completely professionally trained at that time. Zajc was the composer of 19 operas and was for 19 years musical director of the Zagreb Opera founded in 1870. The patriotic element in some operas, especially the librettos, as well as his remarkable melodic invention which had already been noted by the music critics in Milan during his studies (1850–1855) [23, 33–42, 111–120], certainly contributes to his popularity. Inspired by the particular elements of folk music, Zajc was trying to follow Franjo Kuhač's (1834–1911)⁵ ideas of national music (according to which art music should be based on folk music to serve as a means of identifying and affirming the nation), but he simply did not know enough

⁴ The period of the Croatian National Revival, i.e. the Illyrian Movement, of the first half of the 19th century was immediately followed, in 1850, by a decade of Habsburg absolutism, which was marked by a rigid policy of centralization and strong Germanization of the entire public life. In 1854 German became the official language in government offices and schools. Due to military defeats (battles at Magenta and Solferino, 1859; war with Prussia, 1866) Francis Joseph I was forced to make certain changes and to give more political freedom to the peoples of Austria. However, for the Croatian Lands that only meant the replacement of Germanization with Magyarization, which was very strong at the time of Zajc's arrival in Zagreb (1870) and his composition of *Zrinjski* (1876). Namely, in 1867 the Emperor made the agreement with Hungary which introduced a dual system of government (Austria-Hungary), with the Croatian Lands joined to Hungary as part of its territory. *Nikola Šubić Zrinjski* also retained the status of a symbol of resistance to the repressive system in the Yugoslav era.

⁵ Franjo Ksaver Kuhač is generally considered the founder of Croatian (ethno)musicology and music historiography. He was the first to introduce the term 'musicology' into the Croatian culturological space [19, 555–556].

about the features of Croatian folk music. The first attempts of that kind which Zajc made can be found in the historical-romantic operas *Mislav* (1870) and *Ban Leget* (1872), which were basically composed in the style of the Italian belcanto. They can be considered as a preparation for the composition of «Nikola Šubić Zrinjski», the most popular opera of Croatian music romanticism.

The national-historical opera *Nikola Šubić Zrinjski* is the third in Zajc's national operatic trilogy, alongside the already mentioned *Mislav* and *Ban Leget*. A prominent Croatian writer Hugo Badalić (1851–1900) wrote the libretto based on Körner's drama. Though Badalić's libretto is much closer to Körner's original than Adelburg's, he also made certain cuts to the plot, left some characters out, and shortened the verse from hendecasyllable to hexameter and octosyllabic verse – which proved to be a good choice for setting to music, but also to decasyllabic which directly associates it with epic folk poetry, which indeed was what Badalić aimed at. The choir 'Tako meni/nama Boga velikoga' (So help me/us the great God) in Zrinjski's 'Zakletva' (The Oath) shows an obvious connection with usual epic formulas, and is most often mentioned as an example thereof.

In his final version, the opera by Zajc has three acts consisting of eight images and thirty-two scenes. It is worth pointing out that the final choir, entitled 'U boj!' (Into the Battle), was written earlier, during Zajc's Viennese days (1862–1870). Zajc composed it ten years before to the text by the philosopher and poet Franjo Marković (1845–1914) and on the occasion of the 300th anniversary of the battle fought between the Croatian-Hungarian and Ottoman powers at Szigetvár. The 'Velebit Academic Company' gave the first performance in Vienna in 1866. Its popularity goes beyond the borders of Croatia, first of all at the turn of the 20th century in Bulgaria, where many other of Zajc's choruses and solo songs were very popular. Certainly, that was also helped by the education of many Bulgarian musicians at the Music School of the Croatian Music Institute in Zagreb, so one can point here to a great example of cultural transfer [11, 35–66]. A curious detail in connection with this chorus is its huge popularity in Japan, where male choirs perform it in Croatian. It seems that the choir became popular after the First World War, when a ship carrying Czech and probably Croatian former soldiers docked in Kobe for repairs in 1919. There were also members of the 'Kwansei Gakuin Glee Club' on the ship, who quickly embraced the song [9, 106–108].⁶ Let us also point out here that an abundance of Croatian texts, from music criticism, newspaper articles and essays to research papers, have been published, and that «Zrinjski» since the last decade of the 20th century has also started to attract the attention of some foreign authors. So, for example, it became the subject of a graduate thesis in France [13], studies by William A. Everett [8, 277–290, 12, 103–109], and chapter of Elena Isaakovna Gordina's book [12, 259–273].

⁶ Let it be mentioned here that in 2014 members of Kwansei Gakuin University's Shingetsu-Kai travelled to Croatia and sang U boj! in performances in Dubrovnik and Zagreb.

As regards the musical aspect itself, apart from much praise, Zajc also received remarks from two other sources – from the advocates of a national orientation, who claimed Zajc's music was insufficiently national; and from the advocates of modernism, who held the opera to be outgrown and conservative. Withal, the critics often also complained about too simple, sometimes monotonous and uniform instrumentation. However, it is worth remembering the ensemble and its (im)possibilities for which Zajc actually composed his works. A frequently cited paragraph from Antonija Kassowitz-Cvijić's «Sličice o Ivanu pl. Zajcu» [Scenes from the Life of Ivan von Zajc] from 1924, which deals with the orchestra that Zajc found in Zagreb, with which he began the establishment of the Zagreb opera, was quoted by Josip Andreis in his «Music in Croatia»:

In the orchestra...he found...a real mess, mainly deeply rooted members of the medieval guild music. A grocer from Kapucinska Street blew into the flute, day-clerks from the town hall played violins and basses, old veteran soldiers beat the kettledrums, large and small drums in the military style and blew into the horns violently; each would sit in a position which he found most convenient that evening, which would be most comfortable for his old bones, and which would enable him to see best. The musical rhythm for them was that of a march or waltz, in the $\frac{3}{4}$ measure, and since many enjoyed their snuffs of tobacco, their pauses would be filled with relieving sneezing [4, 189].

Zajc's invaluable role in professionalizing all spheres of musical life in Zagreb is really huge. It seems that the most systematic review of Zajc's merits in this field was given by Lovro Županović:

- During his many years at the head of the Croatian Opera, he brought this institution to a high artistic level and, in the process, educated several excellent performers.
- With his systematic and well-planned promotion of new European musical trends, he raised the level of musical tastes in Zagreb and prepared the ground for those who came after him.
- As the principal and teacher of the Zagreb Music School, he made this institution a central school of music in Croatia and gave it the quality of a conservatory even before it was formally elevated to that rank. [26, 165]

Despite the rather dilettantish circumstances he encountered upon his arrival in Zagreb, Zajc managed in «Zrinjski» — in addition to using the usual belcanto man-ner – to implement certain folklore fragments and a rather modern structure as well. The former is particularly evident in the occasional musical characterization of the Ottoman world and the world of Croats. The latter becomes especially manifest in sporadic musical inclinations toward Wagner's concept. Namely, in «Zrinjski» Zajc sometimes leaves a strict division between recitative and aria, which is the result of his search for musical expression of a powerful dramatic charge. A complete and important novum is 'Jelena's dream' with the fairies' song being visible on stage (and not just a story about dreams) — a rarity in European opera in general. A

further novum on the Croatian stage was the dance itself; hence, 4 November 1876 is considered the beginning of the activity of the Zagreb ballet ensemble.

It moreover needs pointing out that «Zrinjski» has become so widely popular not only on the grounds of patriotic heroism, but also thanks to its authentic artistic values. Drama and lyricism intertwine beautifully in it, as do the powerful dynamics of mass scenes and dramatic psychological elements. All that makes it a true masterpiece.

It is thus evident that within Zajc's opus, which numbers around one thousand works, «Nikola Šubić Zrinjski» deserves a special place. It holds such a place in the Croatian cultural milieu among artworks that were inspired by the legendary siege of Szigetvár. This most successful Croatian romantic opera has become as legendary as the battle itself.

ЛИТЕРАТУРА | REFERENCES

1. Ábrányi K. «Zrinjski». Povijesna dramska glazbena freska u 5 činova. Libreto napisao i uglazbio: vitez Ágoston Adelburg. (Slobodnom obradom teksta Körnerove drame.) Prvi put davana u nacionalnome kazalištu 23. Lipnja. Zenészeti Lapok/Glazbeni listovi. Pešta. Nedjelja, 28. lipnja 1868. Translated by Xénia Detoni. In: *Kolo*, 1998, no. 4, pp. 643–647.
2. Ábrányi K. O autoru „Zrinjskog“. Životopis i opis osobnosti. Zenészeti Lapok/Glazbeni listovi. Pešta. Nedjelja, 28. lipnja 1868. Translated by Xénia Detoni. In: *Kolo*, 1998, no. 4, pp. 648–652.
3. Adelburg A.A. Proslov povijesnoj dramskoj glazbenoj fresci Zrinjski. Zenészeti Lapok, Budapest, 1867. (789–792, 804–806, 819–823). Translated by Xénia Detoni. In: *Kolo*, 1998, no. 4, pp. 576–585.
4. Andreis J. *Music in Croatia*. Zagreb: Institut of Musicology – Academy of Music, 1974.
5. Babić P. Opera Zrinyi Augusta Abramovića Adelburga. In: Stanislav Tuksar, Kristina Milković, Petra Babić (eds.). *Bitka kod Sigeta i Nikola Šubić Zrinski u umjetnosti*. [The Battle of Szigetvár and Nikola Šubić Zrinski in the Arts]. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2018, pp. 125–141.
6. Čunko T. Djela Ivana Zajca na javnim koncertima i studijskim snimkama u produkciji Hrvatske radiotelevizije. In: Stanislav Tuksar (ed.). *Ivan Zajc (1832–1914). Glazbene migracije i kulturni transferi u srednjoj Europi i šire u 'dugom' 19. stoljeću / Ivan Zajc (1832–1914)*. [Musical Migrations and Cultural Transfers in the 'Long' 19th Century in Central Europe and Beyond]. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2016, pp. 499–516.
7. Događaj tjedna, Magyarországon és a Nagyvilág/Madarska i veliki svijet, Pešta, 5. srpnja 1868, translated by Xénia Detoni. In: *Kolo*, 1998, no. 4, p. 654.
8. Everett W.A. Aspects of Musical-Dramatic Form in Zajc's Nikola Šubić Zrinjski (1876). In: Stanislav Tuksar (ed.). Zagreb 1094–1994: Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednjoeuropskih i mediteranskih glazbenih kultura [Zagreb and Croatian lands as a bridge between Central-European and Mediterranean musical cultures]. *Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska*, 28. 09. – 1. 10. 1994. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1998, pp. 277–290.
9. Everett W.A. The Global Reach of Zajc's Nikola Šubić Zrinjski. In: Stanislav Tuksar, Kristina Milković, Petra Babić (eds.). *Bitka kod Sigeta i Nikola Šubić Zrinski u umjetnosti* [The Battle of Szigetvár and Nikola Šubić Zrinski in the Arts]. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2018, pp. 103–109.
10. Fabrijo, Nedjeljko. Pismo gospodinu Augustu Abramoviću Adelburgu. In *Kolo*. 1998, no. 4, pp. 569–572.

11. Georgieva S. The Croatian Composer Ivan Zajc in the History of Bulgarian Music Culture (An Attempt at a Brief Chronography). In: *Arti musices*, 2008, no. 1, pp. 35–66.
12. Gordina E.I. Horvatskij kompozitor Ivan Zajc i ego opera Nikola Šubić Zrin'skij. In: *Muzykal'naja kul'tura Serbii, Horvatii, Slovenii* [Musical culture of Serbia, Croatia, Slovenia]. Moskva: Muzyka, 2008, pp. 259–273.
13. Jerkunica S. *Opéra et sentiment national en Croatie: Nikola Šubić Zrinski d'Ivan Zajc (1876)*. Doctoral thesis. Aix en Provence: Universitte de Provence, 1994.
14. Juranić Z. Abramovićev Zrinski: Skica za predgovor budućoj glazbenoj analizi. In: *Kolo*, 1998, no. 4, pp. 638–639.
15. Katalinić V. Još jedan Zrinski prema Theodoru Körneru. In: *Arti musices*, 2000, no. 1–2, pp. 217–224.
16. Katalinić V. Četiri Zrinska. In: Branko Hećimović (ed.). *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – Inventura milenija*. Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, 2001, pp. 118–124.
17. Katalinić V. Nikola Zrinyi (1508–66) as a National Hero in 19th-Century Opera between Vienna, Berlin, Budapest and Zagreb. In: *Musica e storia*, 2004, no. 3, pp. 611–648.
18. Katalinić V. Ponovno o Zrinijadi na glazbenoj sceni u 'dugom 19. stoljeću'. In: Stanislav Tuksar, Kristina Milković, Petra Babić (eds.). *Bitka kod Sigeta i Nikola Šubić Zrinski u umjetnosti* [The Battle of Szigetvár and Nikola Šubić Zrinski in the Arts]. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2018, pp. 111–123.
19. Kuhač F.K. Abramović August. In: *Prosvjeta*, 1910, no. 1, pp. 9–11.
20. Majer-Bobetko S. Ivan Zajc in the Whirlpool of Croatian Music Historiography: Towards a Monograph. In: Stanislav Tuksar (ed.). *Ivan Zajc (1832–1914). Glazbene migracije i kulturni transferi u srednjoj Europi i šire u 'dugom' 19. stoljeću* [Ivan Zajc (1832–1914). Musical Migrations and Cultural Transfers in the 'Long' 19th Century in Central Europe and Beyond]. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2016, pp. 527–551.
21. Nacionalno kazalište, Zenészeti Lapok/Glazbeni listovi, Pešta. Nedjelja, 28. lipnja 1868, translated by Xénia Detoni. In: *Kolo*, 1998, no. 4, pp. 652–653.
22. Palić-Jelavić R. Nikola Šubić Zrinski u Zajčevoj hrvatskoj nacionalnopovijesnoj opernoj trilogiji. Utjecaj ideja i svjetonazora 19. stoljeća na oblikovanje sadržaja i likova. In: Stanislav Tuksar, Kristina Milković, Petra Babić (eds.). *Bitka kod Sigeta i Nikola Šubić Zrinski u umjetnosti* [The Battle of Szigetvár and Nikola Šubić Zrinski in the Arts]. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2018, pp. 143–170.
23. Scarpetta U. Skladateljsko djelovanje Ivana Zajca u Milanu: La Tirolese [L'attività compositiva di Zajc a Milano: La Tirolese]. In: Stanislav Tuksar (ed.). *Rani Zajc: Rijeka – Milano – Rijeka (1832–1862). Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Rijeci, Hrvatska, 23. i 24. studenog 1996.* [Early Zajc: Rijeka – Milan – Rijeka (1832–1862). Proceedings of International Musicological Symposim held in Rijeka, Croatia, on November 23–24, 1996]. Rijeka: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, 1998, pp. 33–42/111–120.
24. Tuksar S. Ten Centuries of Croatian Music. In: Srećko Lipovčan (ed.). *Croatian Music*. Zagreb: Music Information Centre, 1992, pp. 7–15.
25. Zelmanović Đ. Opera o Zrinjskom, napjev od Zrinjskog, Népszabadság, Budimpešta, 21. XI. 1998. Kultura, p. 11. Translated by Xénia Detoni. In: *Kolo*, 1998, no. 4, pp. 669–670.
26. Županović L. *Centuries of Croatian Music*, vol. 2. Zagreb: Music Information Center, 1989.

Майер-Бобетко, Санья

Dr. sc., кафедра истории хорватской музыки,
Институт истории хорватской литературы, те-
атра и музыки, Хорватская академия наук и
искусств, Загреб, Хорватия

Sanja Majer-Bobetko

PhD, Department for History of Croatian Music,
Institute for History of Croatian Literature,
Theatre and Music, Croatian Academy of
Sciences and Arts, Zagreb, Croatia

smb@hazu.hr

**ИСТОРИЧЕСКИЕ ОПЕРЫ «ГЕНРИХ VIII» И «ЭТЬЕН МАРСЕЛЬ»
КАМИЛЯ СЕН-САНСА: НОВЫЙ ВЗГЛЯД
НА ОСНОВЕ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КОМПОЗИТОРА**

**THE HISTORICAL OPERAS *HENRY VIII* AND *ÉTIENNE MARCEL*
BY CAMILLE SAINT-SAËNS: NEW PERSPECTIVES PROVIDED
BY THE COMPOSER'S LITERARY HERITAGE**

Публикация выполнена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 18-312-00195.

Funding: The reported study was funded by RFBR, project number 18-312-00195

Аннотация. Во второй половине XIX века во Франции активизируется развитие исторической оперы. К числу апологетов жанра относился Камиль Сен-Санс, трижды использовавший исторические сюжеты в своих операх. Благодаря своему живому характеру и активной деятельности в роли музыкального критика Сен-Санс оставил богатое литературное наследие, предоставляющее нам уникальную возможность взглянуть на развитие жанра французской исторической оперы второй половины XIX века глазами современника, композитора-критика.

В статье на основе анализа литературного наследия композитора рассматриваются две исторические оперы Сен-Санса: «Этьен Марсель» (1879) и «Генрих VIII» (1883). Изложена история их создания; приводится сравнение пьесы Педро Кальдерона де ла Барка «Английская схизма» (1627), послужившей источником сюжета, и ее интерпретации в либретто «Генрих VIII» Леона Детроя и Арманда Сильвестра; рассмотрены приемы, использованные Сен-Сансом для того, чтобы усилить национальный французский колорит в опере «Этьен Марсель» и передать образ средневековой Англии в опере «Генрих VIII».

В итоге сделан вывод об общих чертах и отличиях двух опер. Их появление обусловлено единой интенцией: возродить традиции французской исторической оперы и создать серию образов из истории Франции. Отличия же связаны с политической направленностью. В опере «Этьен Марсель» композитор и либреттист стремились создать аллюзию на события Парижской коммуны 1871 г. В опере «Генрих VIII» Сен-Санс и либреттисты напротив создают редакцию сюжета Кальдерона максимально далекую от политических реалий.

Ключевые слова: Камиль Сен-Санс, французская историческая опера, музыкальная критика, «Генрих VIII», «Этьен Марсель».

Abstract. The second half of the 19th century was marked by the development and competition between two groups of composers of the French Grand Opera. The first group consisted of the followers of Richard Wagner, who drew the inspiration for their musical dramas from legends. The second group included advocates of French

historical opera, who readily used the plots from the history of France and of the world for the creation of their opera librettos. Camille Saint-Saëns belonged to the group of the apologists of historical opera. He turned to historical subjects in his operas three times. Saint-Saëns had a lively character, and his intensive activities as a music critic provided us with his rich literary heritage. This heritage gives us a unique opportunity to perceive the evolution of the genre of the French historical opera of the second half of the 19th century in the legacy of the composer and musical critic.

This article is focused on the historical operas by Camille Saint-Saëns: *Étienne Marcel* (1879) and *Henry VIII* (1883) and their analysis with the use of Camille Saint-Saëns' literary heritage. The facts from the correspondence of the composer and his memoirs present a new highlight on the creation of the two opera. Comparison is made between the play *La cisma de Inglaterra* (1627), which was used as a prototype for the plot, and the libretto *Henry VIII* by Léonce Détroyat and Armand Silvestre. Techniques are discussed, which were utilized by Saint-Saëns to emphasize the local color in the opera Étienne Marcel and to provide the spirit of medieval England in the opera *Henry VIII*.

Analysis of the musical criticism, letters, and memoirs of Camille Saint-Saëns has demonstrated the similarities and the differences between the two operas. Both musical works have been created during the same period. The composer wrote both of them with the aim of reviving French historical opera. He wanted to create a series of sketches from French history. The political subject defines the differences between the two operas. While the composer and the librettist created *Étienne Marcel* as an allusion to the events of Paris Commune of 1871, the edition of Calderon's play of *Henry VIII* is free of political allusions.

Keywords: Camille Saint-Saëns, French historical opera, musical critics, *Henry VIII*, *Étienne Marcel*.

Имя Камиля Сен-Санса как оперного композитора в первую очередь связывают с оперой «Самсон и Далила» (1877) [11, 56]. Второе место по частоте постановок занимает опера «Генрих VIII». В 1909 г. в письме Марселю Хутину¹ одному из редакторов газеты «Эхо Парижа» композитор писал: «Детруайя предложил мне создать оперу на сюжет о Генрихе VIII. Это не слишком меня обрадовало, мой замысел заключался в том, чтобы создать серию опер на сюжеты из истории Франции. Этот замысел я смог реализовать лишь частично в операх “Этьен Марсель” и “Асканию”» [13, 648]. В 1877 г. Сен-Санс получил предложение от своего друга Эме Гроса² написать оперу для Гранд театра в Лионе на сюжет, выбранный композитором. Сен-Санс обратился к либреттисту Луи Галле³ с предложением начать работу над либретто оперы «Этьен Марсель». Примечательно, что, когда молодые французские композиторы, вдохновленные творчеством Рихарда Вагнера, были увлечены созданием опер на сюжеты легенд и мифов, Сен-Санс выбрал сюжет

¹ Марсель Хутин (1869–1942) — журналист, редактор газеты «Эхо Парижа».

² Эме Грос (Aimé Gros) (1837–1901) — учился в Парижской консерватории, скрипач, затем директор Гранд театра в Лионе.

³ Луи Галле (1835–1898) — французский писатель и либреттист.

из истории Франции [1, 159]. Композитор обосновал интерес к жанру исторической оперы в эссе «История и легенда в музыкальной драме». Рассуждая о данном вопросе, он писал: «история сама по себе до такой степени приближается к легенде, что подчас сливается с ней» [2, 110]. Сен-Санс отмечал, что историческая опера в определенном плане уступает опере на сюжет легенды, поскольку не допускает сказочно-чудесных событий, в которых музыка черпает «драгоценные возможности». Однако, по мнению композитора, у истории есть другое преимущество над легендой и мифом. Он подчеркивал, что персонажи легенд и мифов мало интересуют зрителя сами по себе: «Вовсе не они — как это принято воображать — поддерживают музыку, а, наоборот: только текст и музыка придают им жизнь» [2, 111]. Подобное мнение шло вразрез с позицией французских музыкальных критиков [10, 102]. Например, Катюль Мендес⁴ в своем сборнике эссе «Искусство в театре» рекомендовал французским композиторам обратиться к французским легендам. Мендес, говоря о постановке «Кольца нибелунга» и сравнивая французские и немецкие легенды, отмечал «<...> у нас есть французские легенды, точно так же, как есть немецкие легенды; у нас есть наши традиции, народные песни, герои, рыцари, героини и многое другое. Я всегда в мечтах завидовал тому поэту, который создаст либретто для некоего великого композитора и воплотит стародавние чудеса, живущие в старинных преданиях» [7, 132].

Общее восхищение Вагнером среди молодых французских композиторов⁵ явно создавало предпосылки для появления большого числа опер на сюжеты легенд. В связи с этим Сен-Санс выступил в своих статьях в защиту постановок оперы «Гугеноты» Мейербейера, которая, по его мнению, «в течение полувека оставались вершиной исторической оперы» [2, 111].

Основной целью Сен-Санса в начале его творческого пути в музыкальном театре было создание серии произведений, основывавшихся на французской истории. Опера «Этьен Марсель» стала его первой пробой в данном жанре. Сен-Санс в 1879 г. в эссе «Беседа о музыке», писал: «Я хотел взять именно легенду как основу для либретто, и чтобы избежать неудобств, связанных с национальными легендами, непонятными за границей, я взял легенду из Библии, так появилась опера “Самсон и Далила”. Но я хотел создать серию опер, показывающих фрагменты из истории Франции; Я начал с “Этьена Марселя” и намерен несмотря на все препятствия продолжать» [13, 236].

В 1911 г. в газете «Эхо Парижа» Сен-Санс писал «Мы мечтали об исторической опере и не имели столь глубоких предубеждений по поводу этого жанра, как молодые композиторы. Но в тот момент, я не был “персона грата”

⁴ Катюль Мендес (Catulle Mendès) (1841–1909) — французский поэт, писатель и драматург, представитель парнасской школы.

⁵ К числу молодых композиторов, восхищавшихся творчеством Вагнера во Франции 1870–1880-х годов, относились Эдуар Лало (1823–1892), Эммануэль Шабрие (1841–1894), Эрнест Шоссон (1855–1899).

для директоров театра, напротив, я был для них “bête noir”⁶. Я не знал в какую дверь постучать, когда Эме Грос, который возглавил Гранд театр в Лионе, попросил меня написать оперу. Это был прекрасный случай, за который мы и ухватались, и с большим удовольствием создали историческую оперу “Этьен Марсель”» [13, 752]. В опере «Этьен Марсель» Галле и Сен-Санс следовали примеру Мейербера и выбрали исторический сюжет, явно перекликающийся с политическими событиями Парижской коммуны 1871 г. Галле обратился к периоду истории после поражения в битве при Пуатье (1356). Французский зритель 1870-х годов легко угадывал в сюжетных ходах «Этьена Марселя» аллюзию на тревожные события 1871 г.: поражение во Франко-прусской войне, восстание в Париже, ослабление власти императора и возвышение революционного авангарда, быстрый крах мятежников.

Действие оперы происходит в Париже после поражения французской армии при Пуатье. Основными действующими лицами являются как исторические персонажи⁷, так и вымышленные⁸. Дочь Этьена Беатрис была введена в сюжет Галле для создания романтической сюжетной линии, показывающей влюбленных (Беатрис Марсель — Робер де Лори), разделенных политическим расколом.

Характерные приемы большой оперы Мейербера: большой балет, мундальные шествия и активная роль хора (триумф Этьена в первом акте и месть толпы в четвертом) — Сен-Санс объединил с системой лейтмотивов⁹. Лейтмотив Этьена Марселя (*Пример 1*) [14] появляется в опере дважды: в прелюдии к первому акту (прелюдия, 1 т.) и в третьей сцене четвертого акта, когда Этьен готов открыть ворота Королю Наварры.

После успешной премьеры в Гранд театре Лиона и нескольких постановок в Амстердаме, Праге и Алжире, опера сошла со сцены [6, 121]. В 1919 г. в письме к Жаку Руше¹⁰ Сен-Санс писал: «Я не могу забыть, что при первой постановке в Лионе “Этьена Марселя” состоялось сорок спектаклей подряд с полным залом» [12, 156]. В 1879 г. Сен-Санс писал Эммануэлю Вокорбею¹¹, только что занявшему пост директора Гранд Опера: «Этой зимой “Этьена Марселя” будут играть в Амстердаме и Гааге; будут постановки по всему свету и в конце концов будет постановка и в Гранд Опера. Не лучше ли было бы

⁶ bête noir (фр.) — любимая моль.

⁷ Этьен Марсель (баритон), Робер де Лори — оруженосец дофина (тенор), дофин Карл (контральто), Робер де Клермонт — маршал Нормандии (бас кантанте), Маргарита Марсель — супруга Этьена (меццо-сопрано), Жан Майяр — член муниципалитета (бас).

⁸ Эташ — придворный авантюрист (баритон), Беатрис Марсель — дочь Этьена (сопрано фалькон).

⁹ Лейтмотив Этьена Марселя (прелюдия, 1 т.), лейтмотив Эташа (3 акт, 2 сцена, 30 т.), лейтмотив Короля Наварры (3 акт, 2 сцена, 81 т.)

¹⁰ Жак Руше (1862–1957) — директор Гранд Опера в период с 1913 по 1945 г.

¹¹ Эммануэль Вокорбей (1821–1884) — французский композитор директор Гранд Опера в 1879–1884 г.

осуществить постановку прямо сейчас?» [9, 104]. Несмотря на все усилия Сен-Сансу не удалось осуществить постановку в парижской Гранд Опера.

Вскоре после этого Сен-Санс принял приглашение от Эммануэля Вокорбея написать историческую оперу об английском короле Генрихе VIII. Вокорбей предложил Сен-Сансу сотрудничать с двумя либреттистами: Леонсом Детруайя¹² и Арманом Сильвестром¹³. В это время Детруайя уже работал над либретто оперы «Генрих VIII» на основе пьесы испанского драматурга Педро Кальдерона де ла Барка «Английская схизма»¹⁴. В письме к Марселю Хутину в 1909 г. Сен-Санс вспоминал: «Детруайя отстаивал свое либретто о “Генрихе VIII”. Первое, либретто, которое он мне показал, отличалось необыкновенной экстравагантностью» [13, 648].

Сомнения Сен-Санса в создании оперы на либретто о «Генрихе VIII» до этого разделял и Шарль Гуно. Рене Торель¹⁵ в статье «История создания оперы “Генрих VIII”, рассказанная Шарлем Гуно, Камилем Сен-Сансом и Арманом Сильвестром» в газете «Галлы» в 1903 г. сообщал, что над либретто оперы изначально работал Шарль Гуно, однако в 1880 г. вернул его Детруайя. В 1883 г. Гуно в большом эссе об опере «Генрих VIII» писал: «Итак, мой дорогой Сен-Санс, твое имя теперь связано с одной из опер, которая вошла в число самых уважаемых произведений французского искусства и нашей Национальной академии музыки» [4, 8].

В пьесе Кальдерона присутствует кардинал Уолси, который замышляет интригу против Екатерины Арагонской и приводит ее в исполнение с помощью Анны Болейн. Он был исключен из либретто, чтобы избежать представления духовного лица на оперной сцене в негативном свете. Первый вариант либретто включал роль придворного шута Паскина также заимствованного из пьесы Кальдерона. Однако в последующих редакциях либретто роль шута была исключена в силу того, что тенор Пьер Вилларе¹⁶, которому предназначалась эта роль отказался ее исполнить [3, 107]. К тому времени у Вилларе уже сформировался свой репертуар, и ему не хотелось менять его.

Для того чтобы удовлетворить требованиям жанра большой французской оперы композитор и либреттисты ввели сцену большого синода, заменив небольшой эпизод пьесы Кальдерона, в котором Екатерина объявляет придворным о своей преданности королю и требует, чтобы ее дело было представлено Папе Римскому. В то время как Кальдерон намеренно выносит за сцену события, приведшие к формированию англиканской церкви и отказу Англии от подчинения Папе Римскому, Сен-Санс и либреттисты добавляют в оперу массовую сцену большого синода, включающую процессию и хор. В своем

¹²Леонс Детруайя (1829–1898) — морской офицер, политический деятель и литератор.

¹³Арман Сильвестр (1837–1901) — литератор, поэт и либреттист.

¹⁴Также известен вариант перевода «Ересь в Англии».

¹⁵Рене Торель (1877–1916) — журналист, литератор, музыкальный критик.

¹⁶Пьер Франсуа Вилларе (1830–1896) — французский тенор.

эссе, посвященном опере «Генрих VIII» в газете «Время» в 1903 г. Пьер Милль¹⁷ писал, что либреттисты показали свое видение истории «Генриха VIII», видоизменив пьесу Кальдерона и отказавшись от трактовки Шекспира в одноименной пьесе. Милль писал: «Авторы мало опираются на Шекспира, их либретто самостоятельное произведение. Оно образец того, как не следует преподносить историю в музыкальной форме» [7, 2]. В действительности авторы либретто опирались как на пьесу Кальдерона, так и на Шекспира, о чем свидетельствует появление в опере таких персонажей, как герцог Норфолк и герцог Саффолк, которые есть в пьесе Шекспира, но отсутствуют у Кальдерона. В качестве примера образца исторической оперы Милль приводит оперу «Борис Годунов» Модеста Мусоргского: «Этот музыкант — Мусоргский, его опера “Борис Годунов” восхитительна и невероятна» [8, 2]. В эссе Милль указывал на то, что музыка Мусоргского передает глубокие переживания царя Бориса, в то время как портрет Генриха VIII Сен-Санса поверхностен. Сен-Санс отвечал на эссе Милля: «Для Генриха VIII, — говорится в начале оперы, — нет ничего святого: дружбу, любовь, клятвы он ставит ни во что <...>. И когда этот король, улыбаясь, одурачивает прибывшего к нему посла пустыми обещаниями, оркестр, сопровождающий его слова музыкой предыдущей сцены, освещает состояние его души» [2, 114]. В предыдущей второй сцене придворные поют о суровом нраве короля, казнившего герцога Бекингемского. Повтор тревожной темы придворных резко контрастирует с фимиамом слов короля, обращенных к послу дону Гомесу.

Сен-Санс при работе над партитурой оперы «Генрих VIII» обращался к британской музыке начала XVI. В 1881 г. он отправился в Лондон [5, 68], чтобы посетить Королевскую библиотеку в Букингемском дворце, которая по мнению Сен-Санса, «полна любопытных документов» [13, 794]. В эссе «Ее Величество», опубликованном в газете «Эхо Парижа» в 1912 г., композитор вспоминал: «В большом рукописном манускрипте XVI в. я нашел, прятая в зарослях арабесок, тему с таким прекрасным характером, что она задавала канву для всей оперы, а также для “Марша”, сочиненного позднее по случаю коронации короля Эдуарда» [13, 794]. В обработке Сен-Санса эта тема открывает прелюдию к опере (*Пример 2*) [15].

Влияние британской музыки также чувствуется в балете, открывающем первую картину второго акта и первую картину третьего акта. Сен-Санс, почерпнул образцы шотландских и английских мелодий в старом сборнике ирландской и шотландской музыки, принадлежащем жене либреттиста Детруайя [13, 648]. Таким образом, Сен-Санс при работе над оперой «Генрих VIII» стремился достичь исторического правдоподобия как в сюжетной линии, так и в использовании аутентичного музыкального материала, характерного для английской музыки начала XVI века.

¹⁷Пьер Милль (1864–1941) — журналист, социолог, писатель.

Сравнение опер «Этьен Марсель» и «Генрих VIII» показывает, что при их создании композитор пытался возродить интерес к жанру исторической оперы, ориентируясь на жанровую модель опер Мейербера. Отвергая вагнеризм как положительное явление во французском музыкальном театре, Сен-Санс был восхищен системой лейтмотивов и активно использовал ее, остроумно совмещая особенности жанра большой оперы и приемы Вагнера. Анализ литературного наследия Сен-Санса, в котором композитор вспоминает и анализирует оперы «Этьен Марсель» и «Генрих VIII», позволяет по-новому взглянуть на место данных произведений в творчестве композитора и его времени. Опера «Этьен Марсель» в действительности являлась первым шагом в большом проекте Сен-Санса по созданию серии опер на сюжеты из истории Франции. Однако проверка временем взглядов Сен-Санса на соотношение легенды и истории в опере показала на примере «Самсона и Далилы», что легендарная тема нашла больший отклик в сердцах зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Князь З.Н. От Рихарда Вагнера — к собственному стилю: оперное творчество в статьях Камиля Сен-Санса // Проблемы музыкальной науки (Problemy Muzykal'noj Nauki) / Music Scholarship. 2019. № 2. С. 155–165.
2. Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX – начало XX в. / под ред. А. Бушен. Ленинград: Музыка. Ленинградское отделение, 1972.
3. Bonnerot J. C. Saint-Saëns (1835–1921): sa vie et son œuvre. Paris: A. Durand et fils, 1922. P. 45–46.
4. Gounod C. Son opinion sur Henry VIII de Camille Saint-Saëns. Paris: La Nouvelle Revue, 1883.
5. Leteuré S. Camille Saint-Saëns, le compositeur globe-trotter (1857–1921). Paris: [Actes Sud] Beaux-Arts, Palazzetto Bru Zane, 2017.
6. Macdonald H. Saint-Saëns and the Stage: Operas, Plays, Pageants, a Ballet and a Film. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
7. Mendès Catulle. L'Art au Théâtre. Paris: E. Fasquelle, 1897.
8. Mille P. A propos de la reprise d'Henry VIII. Paris: Le Temps, 1903. P. 2.
9. Ratner S.T. Camille Saint-Saëns, 1835–1921: A Thematic Catalogue of His Complete Works. Oxford: Oxford University Press, 2012. Vol. II.
10. Robert F. La musique française dans l'Europe musicale entre Berlioz et Debussy, 1863–1894. Paris: Éditions l'Harmattan, 2017.
11. Soret M.-G. Saint-Saëns et Dalila: une histoire d'amour contrariée // L'Avant-Scène Opéra, juin 2016, n° 293. P. 56–59.
12. Soret M.-G. Camille Saint-Saëns Jacques Rouché. Correspondance (1913–1921). Présentée et commentée par Marie-Gabrielle Soret. Paris: Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2016.
13. Soret M.-G. Écrits sur la musique et les musiciens: 1870–1921. Paris: Vrin, 2012.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

14. Saint-Saëns C. Étienne Marcel. Paris: Durand, Schoenewerk & Cie, 1878.
15. Saint-Saëns C. Henry VII. Paris: Durand, Schoenewerk et Cie, 1883.

REFERENCES

1. Knyaz' Z.N. Ot Riharda Vagnera — k sobstvennomu stil'yu: opernoe tvorchestvo v stat'yah Kamilya Sen-Sansa [From Richard Wagner to a Personal Style: The Operatic Legacy in the

- Articles of Camille Saint-Saëns]. In: *Problemy Muzykal'noj Nauki* [Music Scholarship], 2019, no. 2, pp. 155–165. (In Russian).
2. *Stat'i i recenzii kompozitorov Francii. Konec XIX – nachalo XX v.*, ed. by A. Bushen. [Papers and essays of French composers. The end of XIX century – the beginning of XX century. Editor A. Bushen]. Leningrad: Muzyka, 1972. (In Russian).
 3. Bonnerot J. C. *Saint-Saëns (1835–1921): sa vie et son œuvre*. Paris: A. Durand et fils, 1922.
 4. Gounod C. *Son opinion sur Henry VIII de Camille Saint-Saëns*. Paris: La Nouvelle Revue, 1883.
 5. Leteuré S. *Camille Saint-Saëns, le compositeur globe-trotter (1857–1921)*. Paris: [Actes Sud] Beaux-Arts, Palazzetto Bru Zane, 2017.
 6. Macdonald H. *Saint-Saëns and the Stage: Operas, Plays, Pageants, a Ballet and a Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
 7. Mendès C. *L'Art au Théâtre*. Paris: E. Fasquelle, 1897.
 8. Mille P. *A propos de la reprise d'Henry VIII*. Paris: Le Temps, 1903.
 9. Ratner S.T. *Camille Saint-Saëns, 1835–1921: A Thematic Catalogue of His Complete Works*. Oxford: Oxford University Press, 2012. Vol. II.
 10. Robert F. *La musique française dans l'Europe musicale entre Berlioz et Debussy, 1863–1894*. Paris: Éditions l'Harmattan, 2017.
 11. Soret M.-G. Saint-Saëns et Dalila: une histoire d'amour contrariée. In: *L'Avant-Scène Opéra*, juin 2016, n° 293, p. 56–59.
 12. Soret M.-G. *Camille Saint-Saëns Jacques Rouché. Correspondance (1913–1921). Présentée et commentée par Marie-Gabrielle Soret*. Paris: Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2016.
 13. Soret M.-G. *Écrits sur la musique et les musiciens: 1870–1921*. Paris: Vrin, 2012.

SCORES

14. Saint-Saëns C. *Étienne Marcel*. Paris: Durand, Schoenewerk & Cie, 1878.
15. Saint-Saëns C. *Henry VII*. Paris: Durand, Schoenewerk et Cie, 1883.

Князь Зоя Николаевна

свободный исследователь, стипендиат РФФИ,
Москва, Россия

Zoya N. Kniaz

Free Researcher, RFBR Grant Holder, Moscow,
Russia

art.vivus@gmail.com



Пример 1. Лейтмотив Этьена Марселя



Пример 2. Прелюдия к опере «Генрих VIII».

**«СКАЗКИ ГОФМАНА» Ж. ОФФЕНБАХА:
СЕМАНТИЧЕСКИЕ ЛАБИРИНТЫ СЮЖЕТА**

***LES CONTES D'HOFFMANN* BY JACQUES OFFENBACH:
THE SEMANTIC LABYRINTHS OF THE PLOT**

Аннотация. В статье рассматриваются особенности семантической организации сюжета «Сказок Гофмана» Ж. Оффенбаха. Изначальная гетерогенность источников либретто неизбежно предопределяет множественность его интертекстуальных ссылок, связанных с либретто как непосредственно, так и косвенно. Рассмотрена специфика композиции оперы, построенной по модели «текст в тексте». Показано, что в ее формировании участвуют два принципа – параллелизма (он проявляется в композиционных арках между разными участками действия) и многозначности, когда сюжет обретает дополнительные смысловые измерения, не всегда читаемые явно, но воздействующие на его восприятие. С точки зрения конкретных музыкальных средств они воплощаются в виде стилизации, обращения к материалу своих/чужих сочинений. Они же могут активизировать смысловые связи с сюжетами других произведений, в том числе – написанных самим Оффенбахом. Делается вывод о том, что формирование межсюжетных связей в «Сказках Гофмана» происходит двумя основными путями: за счет непосредственных ссылок на них (например, в виде цитат); благодаря общим для разных сюжетов мотивам, имеющим значительный масштаб внетекстовых ассоциаций (в первую очередь это мотивы магических предметов, выступающих в качестве посредников между живым и потусторонним мирами – портрет, зеркало)..

Ключевые слова: опера, сюжет, либретто, мотив, семантика, текст, портрет, зеркало.

Abstract. In the demonstrated features of Jacques Offenbach's *Les contes d'Hoffmann* (*The Tales of Hoffmann*) the semantic organization of the plot is considered. The initial heterogeneity of the libretto sources inevitably predetermines the plurality of its intertextual references connected with the libretto both directly and indirectly. The specificity of the composition of the opera constructed by the model of 'the text in the text' is considered. It is demonstrated that there are two principles participating in its formation – overlapping (which is shown in the composite arches between the different sites of action) and polysemy, wherein the plot finds additional semantic measurements, which are not always realized obviously, but which, nonetheless, influence its perception. In the musical plan they are embodied in stylization, appealing to the musical material of other musical compositions. The latter intensify the semantic communication with the plots of other operatic works, including those written by Offenbach himself. The conclusion is arrived at that the formation of intersubjective communications in *The Tales of Hoffmann* occur by two main means: direct references to them (for example, in

the form of quotes), and motives which are common to different plots, which possess the considerable scale of additional text associations (first of all, the motives of the magic objects which act as intermediaries between the living and transcendent worlds – such as the portrait and the mirror).

Keywords: opera, plot, libretto, motive, semantics, text, portrait, mirror.

Одним из наиболее загадочных произведений в истории оперы можно в полной мере считать «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха. На протяжении всего времени своего существования оно провоцирует разные интерпретации¹, касающиеся как минимум двух взаимосвязанных аспектов — организация сюжета и сценическое воплощение. Очевидно, что в первую очередь это обусловлено незавершенностью сочинения, которая сама по себе вызвала к жизни множество версий трактовки — как его финала, так и существенных особенностей композиции (подробнее см.: [7; 9]).

Помимо вопросов «внешнего» порядка, призванных раскрыть логику организации целого, исследование этой оперы сопряжено с проблемами глубинных измерений семантики сюжета, создающих в нем особую стереофонию смыслов. Изначальная гетерогенность источников либретто неизбежно предопределяет множественность его интертекстуальных ссылок, связанных с ним и непосредственно, и косвенно. Они сами по себе имеют неоднозначный характер, формируя несколько траекторий «чтения». Взаимодействуя же между собой, они рождают сложное сплетение мотивов, требующих расшифровки.

Одна из наиболее характерных особенностей «Сказок Гофмана» — ее композиция, следующая принципу «текст в тексте» [4, 66]. В искусстве он воплощался на протяжении многих веков, причем в многообразных формах. В самом общем виде его обозначают термином «mise en abyme», то есть — помещение одной текстовой структуры в рамках другой («картина в картине», «спектакль в спектакле», «рассказ в рассказе»). Именно по этому принципу построены «Серapiоновы братья» Э. Гофмана, который использовал этот прием нередко, и притом в разных сюжетных контекстах. Судя по всему, данное обстоятельство учитывали и авторы первоисточника либретто оперы Оффенбаха — Ж. Барбье и М. Карре [11].

В музыкальном театре эта модель также встречается достаточно часто. Решалась она обычно в форме «спектакль в спектакле», которая обнаруживается в опере уже начиная с XVII в. Среди примеров — «Деревенские певички» В. Фьораванти; либретто по А. Сальви «Арсак, или любовь и величие»; «Аксур, царь Ормуза» А. Сальери. Возможной оказывается ситуация подобия основного и встроенного сюжетов: в музыкальной трагедии Ж. Рамо «Абарис, или Бореады» разыгрывается сцена похищения Оритии, предвосхищающая события самой оперы.

¹ Шокирующее разнообразие сценических версий оперы показано в [12, 286–295], соответствующий раздел работы имеет выразительное название «Гофман 1000 лиц».

Другое воплощение модели «текст в тексте» — жанр оперы-балета XVIII в., предполагавший существование ряда самостоятельных сюжетов в каждом акте (точнее — *entrées*), при этом ключевая идея, объединяющая их, в аллегорической форме представляла в прологе (см., например, [8, 235]). Это давало возможность, с одной стороны, значительно большей (по сравнению с жанром музыкальной трагедии) свободы в организации целого, так как последовательная взаимосвязь между актами не требовалась, с другой — позволяло упрощать внутреннюю организацию сюжета каждого акта, который неизбежно становился более компактным и интегрированным. Образцы жанра оперы-балета хорошо известны, среди них — «Галантная Европа» А. Кампра, «Галантные Индии» Ж. Рамо, «Празднества на Пафосе» Ж. Мондонвиля.

Уникальность «Сказок Гофмана» заключается в том, что внешнее следование композиции оперы-балета в ней соединяется с идеей рассказа о прошедших событиях, а также с композиционным обрамлением, представляющим события настоящего времени. В музыкальном театре такое решение до Оффенбаха не использовалось, как и ряд других особенностей сюжетной организации, в их числе — функциональное подобие героев разных актов (возлюбленная героя, его антагонист, создатель/отец героини, его слуга)².

Очевидно, что это решение непосредственным образом воздействует на пространственную и временную координаты сюжета. Все три истории любви поэта происходят в разных местах, в разные периоды его жизни. Характерно, что его рассказ включает и те события, которые он лично не мог видеть, так как не присутствовал при их свершении. В результате они предстают во внеперсонифицированном освещении, так как воплощают позицию автора произведения, видящего все события со стороны. Ему поручается точка зрения Гофмана, который в своих рассказах проявляет себя на сцене уже как один из героев, полностью вовлеченный в процесс действия (но никак не раскрывающий себя как рассказчик), что создает особый эффект. Точка зрения поэта равноправна по отношению ко всем прочим героям, его статус оказывается предельно близким их статусу. В подобном решении его субъективные переживания выглядят как непосредственно свершающиеся, лишенные той дистанции, которая возникает при реальном рассказе героя, переживающего их вместе со слушателями как давно свершившиеся в прошлом.

Все эти особенности ставят перед либреттистом и композитором ряд довольно существенных проблем. Самая сложная заключается в необходимости высокой степени конструктивной упорядоченности целого — обилие действующих лиц и мотивов, смена времени и места действия неизбежно создают опасность распада художественного целого. В «Сказках Гофмана» эта пробле-

² М. Куклинская связывает это подобие с разделением пространства оперы на мир реальный и миры, рожденные творческим воображением художника-творца, что влечет за собой появление групп персонажей «двойников» [3, 78].

ма решается за счет двух взаимосвязанных приемов. Первый самоочевиден — это принцип *параллелизма*. Помимо сходства общей конструкции фабулы всех актов, он проявляется в композиционных арках между разными участками действия. Например, вторая половина второго акта и начало четвертого содержат праздничные сцены, в каждом из них есть повторы одинаковых в отношении музыкального материала разделов.

Кроме того, это принцип *многозначности*, когда сюжет обретает дополнительные смысловые измерения, не всегда читаемые явно, но воздействующие на его восприятие. С точки зрения конкретных музыкальных средств они воплощаются в виде стилизации, обращения к материалу своих/чужих сочинений. Как будет видно ниже, они могут создавать связи с сюжетами других произведений, в том числе — написанных самим Ж. Оффенбахом.

Первый такой сюжет активизирует цитата из интродукции «Дон Жуана» В. Моцарта, звучащая у Ж. Оффенбаха в первом акте. Цитата музыкального материала в данном случае соответствует цитате вербального текста оперы В. Моцарта («*Notte e giorno mal dormire*» — «Днем и ночью плохо спать» — иронично вспоминает Никлаус), в пьесе Ж. Барбье и М. Карре она отсутствует. Эта цитата говорит о явных связях оперы с сюжетом «Сказок Гофмана» — певица Стелла, которой увлечен Гофман, но на некоторое время *разорвал* отношения, поет в «Дон Жуане» партию *Донны Анны* в тот вечер, когда разворачивается действие сочинения Ж. Оффенбаха.

Очевидны и скрытые связи, отчасти напоминающие о взаимоотношениях творчества самого писателя с оперой В. Моцарта и переосмысленных в сюжете «Сказок Гофмана». Новелла «Дон Жуан» была написана после *разрыва* Э. Гофмана с Юлией Марк, в ней рассказчику кажется, что в его ложу входит исполнительница партии Донны Анны, с которой его соединяют «таинственные узы». Утром же он узнает, что певица, изображавшая *Донну Анну*, скончалась ночью, словно вложив все жизненные силы в воплощение ее образа (вспомним о судьбе Антонии в опере Ж. Оффенбаха).

В результате с одной стороны усиливаются смысловые связи событий крайних актов с историями, рассказанными поэтом: то, что происходило в них, теперь повторяется уже перед глазами всех присутствующих, и в конце оперы то, что в устах Гофмана представало как видения прошлого, проецируется на реальные события. С другой — изменяется ракурс восприятия по сравнению с новеллами самого Э. Гофмана (см. об этом также: [2]). Как известно, главные герои всех трех историй («Песочный человек», «История о пропавшем отражении» и «Советник Креспель») — три *разных* человека. То, что в пьесе Ж. Барбье и М. Карре они воплотились в личности самого писателя, привело к полному смещению позиции их восприятия в сторону интроспективно-автобиографического плана. Все происходящее в этих рассказах — есть мир только одного автора, его позиции и отношение к событиям оказываются ведущим ценностным центром.

Другой скрытый сюжет возникает во втором акте. Его содержание косвенно ссылается на миф о Пигмалионе и Галатее в пародийной деформации. Влюбившийся в Олимпию Гофман не знает о том, что она бездушная кукла, и не может дать ей подлинную человеческую жизнь во всей ее полноте оттенков и переживаний³. В итоге она оказывается разбитой одним из ее создателей, оптиком Коппелиусом. В опере (как и в новелле Э. Гофмана «Песочный человек») этот сюжет включает ряд мотивов, раскрывающих оппозиции «живое — мертвое», «истинное — мнимое». Во-первых — мотив зрения, воплощающего жизненное начало, или же дающего человеку призрачные иллюзии. Он связан с чудесным предметом, искусственным образом меняющим восприятие героя: в опере поэт видит Олимпию как живого человека благодаря волшебным очкам, в новелле — с помощью подзорной трубы⁴. Эти предметы имеют важную смысловую нагрузку и в других произведениях Э. Гофмана («Повелитель блох», «Принцесса Брамбилла», «Пустой дом»). Как отмечает М. Рон, они «выступают как инструменты, посредством которых человек может созерцать мир. Но это созерцание наделено аксиологическим значением, которое может быть амбивалентно: оно олицетворяет как истинное, так и ложное восприятие реальности» [5, 143].

Во-вторых — мотив *виртуозного пения*, становящийся здесь метафорой механического, безжизненного начала (в новелле Э. Гофмана этот мотив слегка намечен, в пьесе Ж. Барбье и М. Карре Олимпия и вовсе в состоянии произнести только одно слово: «oui»). Для его воплощения Оффенбах обращается к стилизации, имеющей ощутимый пародийный оттенок. Знаменитые куплеты Олимпии содержат приемы, не только имитирующие ее механическую природу (квадратность, точная повторность, в целом — инерционность и предсказуемость решения), но и в гиперболизированной форме воспроизводящие стилистику итальянского *bel canto*. Следует отметить, что ранее аналогичным приемом Ж. Оффенбах воспользовался в оперетте «Господин Шуфлери». Интересно, что и ее сюжет имеет параллели со вторым актом «Сказок Гофмана» — в обоих произведениях устраивается прием с многочисленными гостями, на котором должен прозвучать эффектный вокальный номер. Но если в «Господине Шуфлери» пародийный план дан в явной, прямолинейной форме (пленительно-сладостная кантилена сменяется откровенно гротескным разделом), то в «Сказках Гофмана» она решена в более рафинированном ключе — сверхсложная каденция в конце куплетов находится как будто за пределами человеческих возможностей, лишая эффект пародии полной однозначности.

³ В пьесе Ж. Барбье и М. Карре этот акт назван «Автомат», возможно, ссылаясь на другое произведение Э. Гофмана — «Автоматы», в котором речь идет о различных механизмах, в том числе — музыкальных (примечательно, что один из героев, Фердинанд, характеризует их музыку как «мертвую», производящую отталкивающее впечатление).

⁴ Глядя в нее, Натанаэлю все более казалось, что в ранее неподвижных и мертвых глазах зажглась зрительная сила, и все живее становились взоры Олимпии. Но в конце новеллы, взглянув в эту трубу, он сходит с ума и погибает.

В третьем акте мотив пения обретает новое звучание — inferнально-губительное. Певица Антония неизлечимо больна, и пение неизбежно должно свести ее в могилу. Искусство, отнимающее жизненные силы у человека — один из известных образов культуры, среди примеров — сюжеты, в которых человека лишает этих сил танец (вспомним, например, сюжет «Сильфиды» А. Адана); или же создание совершенного произведения возможно лишь ценой человеческой жизни («Овальный портрет» Э. По). Мотив пения, доводящего человека до изнеможения предстает в опере Ж. Оффенбаха «Рейнские русалки»⁵ — возглавляемые Конрадом фон Венкгеймом солдаты издеваются над местными жителями и заставляют петь несчастную Армгард, пока она не падает замертво. В «Сказках Гофмана» данный мотив, представляющий по сути своей инверсию орфического мифа, соединяется с другим, не менее важным. Это мотив *оживающего портрета*, отсутствующий в новелле Э. Гофмана «Советник Кrespель», но введенный в либретто оперы.

Сам по себе он получил особое значение в готической литературе, наиболее известные примеры — «Замок Отранто» Г. Уолпола и «Мельмот ски-талец» Ч. Метьюрина. Этот мотив обнаруживается в произведениях разных авторов, в их числе — Ш. Нодье («Инес де Лас-Сьеррас»), В. Скотт («Комната с гобеленами»), Н. Гоголь («Портрет»), К. Аксаков («Вальтер Эйзенберг»), Н. Готорн («Портрет Эдуарда Рэндольфа»), неоднократно он привлекал и самого Э. Гофмана («Артусова зала», «Эликсиры сатаны»)⁶. Почти всегда он обретает мистическое звучание: как отмечает М. Сидельникова, «инобытие, открывающееся в изображении, становится двойником самой жизни» [6, 79]. В опере Ж. Оффенбаха его зловещий смысл максимально усилен: призрачное видение матери Антонии, оживающее по воле доктора Миракля⁷ представляет явное вторжение сверхъестественного мира в человеческую жизнь, и в контакте с ним она неизбежно должна угаснуть в его недрах⁸.

⁵ В «Сказках Гофмана» композитор использовал два номера из этого сочинения — знаменитую баркаролу (в «Рейнских русалках» она звучит в увертюре и в конце всей оперы), а также куплеты Конрада из первого акта, превратившиеся в застольную песню Гофмана из четвертого акта.

⁶ В музыкальном искусстве этот мотив, трактованный в комическом освещении, был представлен в опере А. Гретри «Говорящая картина».

⁷ Этого персонажа нет в новелле «Советник Кrespель», зато о нем недвусмысленно напоминает «чудесный доктор» Трабаччио из «Игнаца Деннера», воплощающий дьявольское начало. Сама же сцена оперы отчасти напоминает сцену явления призрака матери Антонии (!), предвещающего ее скорую смерть из «Монаха» М.Льюиса: «Антония содрогнулась. — Мы встретимся опять? С трудом повторила она. — Но где? И кого я встречу? Одной рукой фигура указала вниз, другой приподняла платок, закрывавший ей лицо. — Боже всемогущий! Матушка! Антония пронзительно вскрикнула и упала замертво».

⁸ Основная тема этой сцены оперы ранее была использована в увертюре к опере «Фантазио» Ж. Оффенбаха (по пьесе А. Мюссе). Авантюрный характер ее главного героя отдельными чертами напоминает образ поэта из «Сказок Гофмана» (он вопреки воле Кrespеля проникает к Антонии, как и Фантазио, жаждущий любовных приключений, тайно встречается с принцессой).

В инфернальных сценах оперы парадоксальным образом вновь возникает отдаленный отзвук сюжета «Дон Жуана» В. Моцарта. Не исключено, что он создает *скрытый смысловой уровень* «Сказок Гофмана»⁹, главный герой которых постоянно ищет идеал любви, оборачивающийся для него разочарованием или же губительным разрушением (в новелле Э. Гофмана главный герой восклицает: «неизменно досадуя на неудачный выбор; неизменно надеясь обрести воплощение своего идеала, Дон Жуан дошел до того, что вся земная жизнь стала ему казаться тусклой и мелкой»). О нем напоминает и четвертый акт, где безудержное ликование карнавала¹⁰ образует параллель со вторым актом, одновременно контрастируя подчеркнуто мрачному и камерному третьему. Ключевая идея последней «сказки» Гофмана заключена уже в названии, данном ей Ж. Барбье и М. Карре — *пропавшее отражение*, которое воплощает потерю души героя. Гофман отдает его Джульетте, повинующейся злой воле Дапертутто, подобно тому, как Петер Шлемиль расстается со своей тенью в повести А. Шамиссо.

Ее герой упоминается в «Истории о пропавшем отражении» Э. Гофмана в самом конце, в опере же он предстает как поклонник Джульетты, которого поэт убивает на дуэли. Судьба обоих литературных героев оказывается одинаковой: утратив отражение/тень, от них отворачивается общество, включая близких людей, сами они готовы совершить следующий шаг — подписать договор с дьяволом. Но если до этого Шлемиль отдает тень ради денег, то Эразм свое отражение — ради мнимой любви Джульетты, такой же обманчивой, как и призрачный мир зеркальных видений.

Образ зеркала, символизирующего трансцендентное начало — один из ключевых в произведениях Э. Гофмана (подробнее см.: [1, 1–2; 5, 143–147]). Оно нередко представляет инобытие земного мира, враждебное и таящее опасность. В опере неизбежность роковой развязки усилена за счет введения мотива *карточной игры*: Гофман проигрывает Шлемиллю. И здесь уже воля случая, над которым не властен человек, определяет главный проигрыш героя, теряющего не только свою душу, но веру в любовь¹¹.

⁹ В связи с этим Э. Лакомб напоминает о весьма выразительном обстоятельстве: все три повествования Гофмана разворачиваются *одновременно* с представлением «Дон Жуана» В. Моцарта, в котором поет Стелла [10, 122]. Таким образом, эта опера оказывается незримым, но постоянно ощущаемым смысловым планом произведения Ж. Оффенбаха, в котором взаимодействие реального и иллюзорного происходит в системе *трех* измерений (непосредственно свершающиеся события — рассказы Гофмана — сюжет «Дон Жуана» В. Моцарта).

¹⁰ Не случайно действие этого акта в опере перенесено в Венецию, которая в литературе могла обретать связь как с праздничными, так и мистически-зловещими образами («Удольфские тайны А. Рэдклиф, «Дождь и догаресса» Э. Гофмана), в то время как события новеллы «История о пропавшем отражении» (и соответствующего акта пьесы Ж. Барбье и М. Карре) разворачиваются во Флоренции.

¹¹ Реальный масштаб этой «потери» становится ясным в наиболее распространенной версии финала четвертого акта, следующего, кстати, пьесе Ж. Барбье — М. Карре: Джульетта оставляет Гофмана, уплывая вместе с Питикиначчо. Имя этого героя имеет откровенно гротескный смысл, т. к. у самого Э. Гофмана в «Синьоре Формико» им назван уродливый карлик, вынужденный пере-

Таким образом, формирование межсюжетных связей в «Сказках Гофмана» происходит двумя основными путями: (1) за счет непосредственных ссылок на них (например, в виде цитат); (2) благодаря общим для разных сюжетов мотивам, имеющим значительный масштаб внетекстовых ассоциаций. В первую очередь это мотивы магических предметов, выступающих в качестве посредников между реальностью и потусторонним миром, а также приводящих к фатальным для героя последствиям. Они расширяют семантическую перспективу произведения, концентрируя опыт разных художественных традиций, диалог которых формирует в нем уже новые смыслы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артемова М. Образ зеркала в новеллистике Э.Т.А. Гофмана // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сборник статей VI Международной научной конференции молодых ученых. Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2017. С. 128–133.
2. Гордина Е.И. «Сказки» Гофмана — Оффенбаха: диалог художников // Памяти Н.С. Николаевой: сборник статей, воспоминаний, материалов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. Вып. 2. С. 97–111.
3. Куклинская М. «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха — музыкальная квинтэссенция романтизма // Южно-российский музыкальный альманах. 2017. № 1 (26). С. 77–83.
4. Лотман Ю. Текст в тексте // Лотман Ю. Семиосфера. СПб.: «Искусство-СПб», 2001. С. 62–73.
5. Рон М. Метаморфозы образа зеркала в истории культуры: дис. ... канд. иск. СПб., 2004.
6. Сидельникова М. Образ «оживающего» портрета в художественной философии Н.В. Гоголя и Э.Т.А.Гофмана // Сибирский филологический журнал. 2011. № 4. С. 77–81.
7. Цодоков Е. Метаморфозы «Сказок Гофмана» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.operanews.ru/15022301.html> (дата обращения: 12.09.2019).
8. Harris-Warrick R. Dance and Drama in French Baroque Opera: A History. Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
9. Jacques Offenbachs «Hoffmanns Erzählungen»: Konzeption, Rezeption, Documentation / Gabriele Brandstetter. Laaber, Laaber-Verlag, 1988.
10. Lacombe H. The Keys to French Opera in the Nineteenth Century. California, University of California Press, 2001.
11. Les contes d'Hoffmann, drame fantastique en 5 actes par MM. Jules Barbier et Michel Carré. Paris: impr. de Arbieu, 1851.
12. Senelick L. Jacques Offenbach and the Making of Modern Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

REFERENCES

1. Artemova M. Obraz zerkala v novellistike E.T.A. Gofmana [The image of the mirror in the short story of E.T.A. Hoffmann]. In: *Aktual'nye voprosy filologicheskoy nauki XXI veka* [Actual Problems of Philological Science of the 21st Century]. Ekaterinburg: Ural Federal University Publ., 2017, pp. 128–133. (In Russian).
2. Gordina E. «Skazki» Gofmana — Offenbaha: dialog hudozhnikov [«Tales» of Hoffmann – Offenbach: a dialogue of artists]. In: *Pamyati N.S. Nikolaevoy* [In memory of N.S. Nikolaeva], iss. 2. Moscow: Moscow State Conservatory Publ., 2018, pp. 97–111. (In Russian).

одически переодеваться в женское платье, в одной из сцен жестоко избитый, а в итоге отправившийся на тот свет, подавившись ядром миндального ореха.

3. Kuklinskaya M. «Skazki Gofmana» Zh. Offenbaha — muzykal'naya kvintessenciya romantizma [«The Tales of Hoffmann» by J. Offenbach — the Musical Quintessence of Romanticism]. In: *Yuzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah* [South Russian Musical Almanac], 2017, no. 1 (26), pp. 77–83. (In Russian).
4. Lotman Yu. Tekst v tekste [Text in the Text]. In: Lotman Yu. *Semiosfera* [Semiosphere]. Saint-Petersburg: Iskustvo-SPb, 2001, pp. 62–73. (In Russian).
5. Ron M. *Metamorfozy obraza zerkala v istorii kul'tury* [Metamorphoses of the image of the Mirror in the History of Culture:]: cand. sci. diss. Saint-Petersburg, 2004. (In Russian).
6. Sidel'nikova M. Obraz «ozhivayushchego» portreta v hudozhestvennoj filosofii N.V. Gogolya i E.T.A.Gofmana [Image of the “Reviving” Portrait in the Artistic Philosophy of N. V. Gogol and E.T.A. Hoffman]. In: *Sibirskij filologicheskij zhurnal* [Siberian Journal of Philology], 2011, no. 4, pp. 77–81. (In Russian).
7. Codokov E. *Metamorfozy «Skazok Gofmana»* [Metamorphoses of “The Tales of Hoffmann”]. Available at: <http://www.operanews.ru/15022301.html> (accessed 12.09.2019). (In Russian).
8. Harris-Warrick R. *Dance and Drama in French Baroque Opera: A History*. Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
9. *Jacques Offenbachs «Hoffmanns Erzählungen»: Konzeption, Rezeption, Documentation* hrsg. v. Gabriele Brandstetter. Laaber: Laaber-Verlag, 1988.
10. Lacombe H. *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*. London: University of California Press, 2001.
11. *Les contes d'Hoffmann, drame fantastique en 5 actes par MM. Jules Barbier et Michel Carre*. Paris: impr. de Arbieu, 1851.
12. Senelick L. *Jacques Offenbach and the Making of Modern Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

Денисов Андрей Владимирович

доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Andrei V. Denisov

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

denisow_andrei@mail.ru

**ПРОЦЕДУРА ГРАЖДАНСКОГО СУДОПРОИЗВОДСТВА
В ЗЕРКАЛЕ КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА:
НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ**

**CIVIL LEGAL PROCEEDINGS IN THE MIRROR OF COMIC OPERA
IN THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURY: SOME OBSERVATIONS**

Аннотация. Статья посвящена специфике воплощения «неоперного» сюжета в комическом музыкальном театре конца XIX — начала XX века. Отправной точкой рассуждений послужило «Действо об опротестованном векселе и исполнительном по оному листе» В. Азова–В. Эренберга, поставленное в петербургском кабаре «Кривое зеркало» в рамках антиоперного движения А.Р. Кугеля. Основным методологическим подходом к «Действу...» стал подход с позиций контекстного анализа.

Фабула оперы опирается на процедуру гражданского судопроизводства, а текст либретто включает правовые документы, содержащие типичные юридические формулы, в том числе цитаты из «Устава Гражданского судопроизводства по продолжению 1908 года», тарифов на услуги нотариуса, таксы вознаграждения судебных приставов и др. Кульминацией оперы становятся торги, проведенные по всем правилам аукциона и сопровождаемые ударами аукционного молотка. Использование подобного сюжета и юридической лексики было призвано продемонстрировать абсурдность применения в оперном жанре «неоперных» текстов и сюжетов.

Вместе с тем «Действо...» не было прецедентом: еще в 1875 году английские соавторы Уильям Гилберт и Артур Салливан избрали в качестве фабулы своей савойской оперы судебное заседание по иску о нарушении брачных обязательств («Суд присяжных»). Этот эксперимент показал, что «неоперный» текст, реализуемый в традиционных формах (арии, ансамбли, хоры), органично встраивается в специфику академической музыки и музыкального театра, являясь одним из мощных инструментов достижения комического эффекта. Перспективность подобного подхода подтвердил целый ряд сочинений 20-го столетия, среди которых — октет дворников из оперы Д. Шостаковича «Нос», его же «Антиформалистический раек», «Четыре газетные объявления» А. Мосолова, «Бюрократиада» Р. Щедрина и другие.

Ключевые слова: опера, пародия, «Кривое зеркало», кабаре, театр миниатюр, А.Р. Кугель, В. Азов, В.Г. Эренберг, «Действо об опротестованном векселе», У. Гилберт, А. Салливан, Савойская опера, «Суд присяжных», гражданское судопроизводство.

Abstract. The topic of the article is ‘a subject beyond the Opera’ in the comic musical theater of the late XIX — early XX century. The starting point of the discourse

became the Opera *The Action on the Protested Bill and Its Execution File* by V. Azov and V. Ehrenberg. The play was staged in St. Petersburg cabaret 'Distorted mirror' as a part of the movement against Opera by A. R. Kugel. In our article we use as a main methodological approach the context analysis.

The plot of the Opera incorporates the development of civil proceedings. The libretto is based on the documents which contain the typical legal formula. For example, fragments of the *Charter of Civil Procedure, 1908* include tariffs for services of the notary, fees for the remuneration of bailiffs etc. The Climax of the Opera is the auction. It is accompanied by hammer blows. The use of such plots and legal language shows the absurdity of such texts and subjects application in the Opera.

However, this show was not something new. In 1875 the English co-authors William Gilbert and Arthur Sullivan based their Opera on the topic of marital obligations violation (*Assize Court*). This experiment showed that the 'non-Opera-text' presented in traditional forms (arias, ensembles, choruses) could exist in classical music and musical theater. It is one of the strongest tools for achieving comic effect. This approach has proved promising and was confirmed by a number of works in the 20th century. Among them, we find the octet of janitors from *The Nose* by Shostakovich, *Four Newspaper Announcements* by A. Mosolov, *Burocracia* by R. Shchedrin and others.

Keywords: Opera, parody, «Distorting Mirror [Krivoe zerkalo]», cabaret, theatre of miniatures, A.R. Kugel, V. Azov, V.G. Ehrenberg, «The Action on the Protested Bill», W. Gilbert, A. Sullivan, Savoy Opera, «Trial by Jury», Civil Legal Proceedings.

В 1914 году на страницах журнала «Театр и искусство» видный театральный критик Александр Кугель в очередной раз обратился к рассуждениям о роли и функциях музыки в оперном спектакле. Поводом к статье послужила «переинсценировка» «Пиковой дамы» театром Музыкальной драмы. Причиной – твердая убежденность в необходимости оперной реформы.

В этот раз Кугелю удалось отчетливо определить «границы» музыкального в оперном театре. «Ей [музыке — Н.Е.] предугазана область романтического, с одной стороны, затем, в несколько меньшей степени, трансцендентного и мистического и, наконец, в-третьих, область ритма» [4, 904]. И далее: «...Музыка не может быть ни орудием реалистического выражения [курсив мой. — Н.Е.], ни средством отвлеченной борьбы идей» [Там же]. Есть, таким образом, по его мнению, сюжеты, ситуации и тексты, опере категорически противопоказанные.

Самым абсурдным примером «неоперного» сюжета стала для Кугеля процедура гражданского судопроизводства. «Представьте себе, — фантазировал критик, — что какой-нибудь Метерлинк действительно подсмотрел и нашел в процессе, свершаемом гражданским судопроизводством, элементы рока. Положим, начинается с того, что является судебный пристав и продает имущество с аукциона, а выводы, в дальнейшем отвлеченные от этого аукциона, слагаются в хор мистических видений. И вот, по плану нынешней оперы, композитор

будет писать музыку на продажу дивана, обитого старым плюшем, потому что опера — как можно? — надо и диван воспеть и “кто больше?” и три удара прозаического молотка... Между тем совершенно ясно, что как музыке нечего делать на аукционе, так точно она может дать очень много, когда начинается действие смутных видений, воплощающих рок» [Там же].

Дабы доказать абсурдность музыкального воплощения столь нелепого сюжета, в петербургском театре миниатюр «Кривое зеркало», художественным руководителем которого Кугель, собственно, и являлся, поставили оперную пародию — «мистико-реалистическое представление» под названием «Действо об опротестованном векселе и исполнительном по оному листе». Либретто к нему написал Владимир Азов¹, музыку — многолетний сотрудник театра Владимир Эренберг. К сожалению, рукописи Эренберга пока не обнаружены, зато либретто сохранилось в фонде драматической цензуры Санкт-Петербургской театральной библиотеки, благодаря чему мы можем составить некоторое представление об этом кривозеркальном эксперименте.

Основным сюжетом «Действа...» стала одна из процедур гражданского судопроизводства — опротестование векселя с последующим аукционом и пресловутыми ударами аукционного молотка. Соответственно, действующими лицами оперы оказались традиционные участники судебного процесса: истец — векселедержатель 2-й гильдии купец Иван Иванович Сибиряков, ответчик — векселедатель титулярный советник Иван Степанович Мышкин, а также Нотариус, Судебный пристав, судебные рассыльные и маклаки (видимо, маклеры). Остальные персонажи имеют, так сказать, бифункциональную (одновременно оперную и «неоперную») природу. Это Благие духи («возможно, что присяжные поверенные» [1]²), Злые духи («возможно, что юрисконсульты» [1]), Устав Гражданского судопроизводства «по продолжению 1908 года. Издание неофициальное (Дух нейтральный)» [1] и единственный женский персонаж в опере — Фея Мораториум.

В тексте либретто Азов намеренно сталкивает (а порой и совмещает) возвышенную «оперную» и сугубо прозаическую юридическую лексику. Так, реплики Устава Гражданского судопроизводства, Нотариуса, Судебного пристава частично извлечены из официальных документов. Особенно показательны в этом отношении «партии» «Устава...» и Нотариуса. Приведем два примера.

У с т а в Г р а ж д а н с к о г о с у д о п р о и з в о д с т в а
(медленно и бесстрастно)

Извлечение из устава о векселях (изд[ания] 1903 г[ода]). С наступлением срока вексель предъявляется к платежу векселедатель (ст[атья] 38). Вексель, не оплаченный при предъявлении его к платежу, должен быть протестован в неплатеже. Векселедержатель должен предъявить нотариусу вексель к протесту в срочный день (ст[атья] 41). Если до трех часов следующего за сим дня не по-

¹ В либретто фигурирует под псевдонимом Владимиров В.

² Здесь и далее либретто цитируется по [1]. Машинопись без пагинации.

ступит платеж по векселю, нотариус в тот же день протестует вексель учинением о сем записи в реестре и отметке на векселе [1].

<...>

Вздывается занавес и показывается нотариус

Н о т а р и у с

Обратился я, нижепоименованный биржевой нотариус, по предъявлении мне подлинного векселя, с коего выше всего копия, с письменным требованием о платеже к векселедателью Мышкину, но в месте его жительства объявили, что он выбыл неизвестно куда. А как срок наступил, и платеж не учинен, того ради я, нотариус, для охранения вексельного права, надлежащим образом протестовал [1].

Вместе с тем отдельные эпизоды неоперного сюжета Азов облакает в типично оперные ситуации и «формы». Таково, например, явление Истца Ответчику. Портрет заимодавца Сибирякова оживает и грозно предупреждает Мышкина о грозящей ему каре. Здесь, безусловно, музыка вступает в свои права, поскольку, согласно Кутелю, такой поворот событий относится к области «мистического и трансцендентного». Поэтому лексика Мышкина демонстрирует типично «оперные» формулы, но Сибиряков, напротив, придерживается бюрократического стиля:

М ы ш к и н

Но, Боже мой, что видит там мой воспаленный взор?

Ужель опять мерещится мне алчный кредитор?

Все ближе, ближе, о, Создатель!

Портрет покидает раму

Проклятый бланконадписатель!

О, Боже мой, душа моя разбита...

С и б и р я к о в

Заплатите приказу Санкт-Петербургского общества Взаимного Кредита при Санкт-Петербургской фруктовой, винной и рыбной бирже. Валюта получена. Иван Иванович Сибиряков. <...>

Исчезает в раме, окаменев [1]

Безусловной кульминацией оперы является аукцион — наиболее неподходящий для музыкального воплощения сюжет — по крайней мере, по мнению Кутеля³. Именно в этот момент в оперную сцену включается самый что ни на есть реалистический и одновременно прозаический стук судебного молотка.

Подведем предварительный итог. Главная характеристика этого антиоперного эксперимента – использование процедуры судебного судопроизводства в качестве основы либретто. При этом процедура воплощена не обобщенно, а вполне детализированно: в ней последовательно представлены опротестование векселя нотариусом, передача векселя «мировому судье 32

³ В своих заметках Кутель аттестует «Действо...» как «вершину оперно-музыкальной нелепости» [4, 904].

участка» [1], вручение судебной повестки ответчику, судебное заседание и, наконец, собственно торги.

Подобный сюжет влечет за собой использование в качестве действующих лиц не совсем типичных для оперы персонажей — например, Устава Гражданского судопроизводства, Судебного пристава, судебных рассыльных и маклаков. Справедливости ради, впрочем, следует отметить, что фигура нотариуса для оперного искусства — не вполне инородная, поскольку в целом ряде итальянских комических опер XVIII и, отчасти, XIX веков она встречается с завидной регулярностью и подчас являет собою оперную карикатуру на представителей закона.

Наконец, в либретто широко используется неоперная лексика, сталкиваемая и / или совмещаемая с типичной лексикой оперных либретто. Напомню, что апогеем абсурдности стал для Кугеля стук судебного молотка.

Смею предположить, что и Кугель, и его соратники по так называемой антиоперной кампании рассматривали свой эксперимент как первый в истории. Однако они не были знакомы с историческим прецедентом. А прецедент был, и снискал поистине огромную любовь у публики. Более того, он вполне мог послужить хорошим аргументом в дискуссии о границах музыки в оперном искусстве, поскольку неоспоримо доказывал: опере вполне под силу органично воплотить любой сюжет, даже основанный на такой прозаической процедуре, как исковое судопроизводство.

Еще в 1875 году⁴ драматург и либреттист Уильям Гилберт и композитор Артур Салливан представили английской публике свою вторую «савойскую оперу»⁵ «Суд присяжных», в которой просматриваются определенные аналогии с «Действом об опротестованном векселе». В отличие от Кугеля, Гилберт и Салливан, насколько мне известно, не имели реформаторских амбиций. Они не собирались критиковать оперный жанр, не стремились акцентировать абсурдность «неоперного» сюжета. Целью Гилберта было сатирическое изображение социальных институтов викторианской Англии. Салливан облек эту сатиру в оболочку оперной пародии. Впрочем, существовала и сверхзадача: развлечение и привлечение зрителя⁶ — чего соавторы с легкостью достигли: в первом же сезоне опера прошла 131 раз [5, 66].

Подобно Азову и Эренбергу, в качестве основы совместного проекта Гилберт и Салливан также использовали процедуру искового судопроизводства, только на этот раз речь шла о судебном процессе по поводу нарушения брачных обязательств.

⁴ Премьера «Суда присяжных» состоялась 25 марта 1875 года в лондонском Королевском театре.

⁵ На русском языке феномен савойской оперы подробно рассмотрен в кандидатской диссертации Я.М. Поляновской [2].

⁶ По авторитетному мнению М. Горона, успех савойских опер обеспечивался, не в последнюю очередь, новым типом театрального зрелища, созданного как коммерческое предприятие и опиравшегося на ценности среднего класса. См.: [7, 51–52].

Круг действующих лиц в обеих операх также сходен. Это Истица, Ответчик, Судья, Судебный пристав, Адвокат истицы, Старшина присяжных. Список дополняют Подруга Истицы, а также хоры — присяжных, публики и подружек невесты.

Либретто довольно подробно реализует почти все этапы судебного процесса. Вслед за вступительным хором звучит обращение Судебного пристава к присяжным, разъясняющего им суть судебного разбирательства. Появление Судьи сопровождается торжественным полифоническим хором в манере Генделя. Вслед за Судьей появляется Адвокат истицы. Звучит клятва присяжных. Вызывается Ответчица. Начинается выступление адвоката, после чего суд переходит к прениям. Все эти этапы составляют основу сюжета, однако прослаиваются традиционными для оперы сольными характеристиками, написанными, в основном, в песенной форме. Музыкально-драматической кульминацией становится ансамбль «A nice dilemma», написанный в беллиниевско-доницеттиевском стиле.

В отличие от Азова, развернутые фрагменты из нормативных документов Гилберт в либретто не использует. Однако традиционные «формулы» есть и в нем. Так, появление Судьи сопровождается репликой Судебного пристава «Прошу всех встать»; его же призывы «Молчание в суде» и стук судебного молотка вообще имеют статус лейтмотивов. Они появляются и внутри сцен, но также маркируют границы между ними, и нередко звучат вместе.

Развязка сюжета имеет анекдотическую природу. Поскольку Ответчик не может жениться сразу на двух леди (Истице и новой возлюбленной), Судья принимает Соломоново решение и сам берет Истицу в жены.

Помещение «бытового», в том числе юридического, сюжета в высокий оперный контекст традиционно для английского театра. Непосредственным предшественником «Суда присяжных» были драматический бурлеск⁷ и бурлетта (пьеса с музыкальными вставками), принципы которых Гилберт и Салливан применили к театру музыкальному. Сочетая «неоперные» ситуации и персонажи с оперными, сталкивая в либретто возвышенную и «прозаическую» лексику, «савойский» тандем извлек из этих приемов большой комический, а местами и пародийный эффект. Для него, как видим, проблема «неоперного» просто не стояла. Более того, подобного рода сюжеты оказались особенно к месту именно в комическом оперном жанре.

Не то с авторами «Действа...». Создавая пародию, они были уверены в своей правоте относительно оперного и неоперного в музыкальном театре.

⁷ Подробнее об истории английского театрального бурлеска до Гилберта см. [3]. Вместе с тем, в становлении савойской оперы нельзя недооценивать и роль французской оперетты, точнее — творчества Жака Оффенбаха, оказавшего колоссальное влияние и на жанр английской бурлетты, и на Гилберта — Салливана. Об этом влиянии подробнее см. [8, 98–121]. Общность савойских опер и оперетт Оффенбаха заключается, прежде всего, в использовании пародийной техники. См. [6, 101–126].

Однако дальнейшее развитие жанра доказало эстетическую несостоятельность концепции Кугеля⁸. Ибо опера – и впрямь великое искусство. Она все вынесет и все стерпит. А уж процедуру гражданского судопроизводства — и подавно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Владимиров В. Действо о протестованном векселе и исполнительном по оному листе: представление в 1 д.. [Б. м.]: [Б. и.], ценз. 1914. С. 903–905.
2. Поляновская Я.М. Савой-опера Гилберта и Салливена: дис. ... канд. иск. СПб., 2000.
3. Хайченко Е.Г. Английская мелодрама, бурлеск, экстраваганца, пантомима [Электронный ресурс]. М.: ГИТИС, 1996. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/hajchenko-romanticheskie-zrelischa/index.htm> (дата обращения: 16.12. 2019).
4. Homo Novus [Кугель А.Р.] Заметки // Театр и искусство. 1914. № 47. С. 903–905.
5. Complete Works of Gilbert and Sullivan. Hasting, East Sussex: Delphi Classics, 2017.
6. Cummins M. Use of Parody Techniques in Jacques Offenbach's Opérettes and Germaine Tailleferre's Du Style Galant au Style Méchant. PhD diss., University of Kansas, 2017.
7. Goron M. Gilbert and Sullivan's «Respectable Capers». Class, Respectability and the Savoy Operas 1877–1909. London: Palgrave Macmillan, 2016.
8. Senelick L. Jacques Offenbach and the making of Modern Culture. Cambridge University Press, 2017.
9. Sheinberg E. Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruities. London, New York: Routledge, 2016.

REFERENCES

1. Vladimirov V. Dejstvo o protestovannom veksele i ispolnitel'nom po onomu liste: predstavlenie v 1 d. [The action on the protested bill and the executive on this sheet]. [B. m.]: [B. i.], ценз. 1914, pp. 903–905. (In Russian).
2. Markusova Ya.M. Savoy-opera Gilberta i Sallivena [Gilbert and Sullivan Savoy Opera]. Cand. sci. diss.: 17.00.02. Saint Petersburg, 2000. (In Russian).
3. Hajchenko E.G. Anglijskaya melodrama, burslek, ekstravaganca, pantomima [English melodrama, burlesque, extravaganza, pantomime]. Moscow: GITIS publ., 1996. Available at: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/hajchenko-romanticheskie-zrelischa/index.htm> (accessed: 16.12. 2019). (In Russian).
4. Homo Novus [Kugel' A.R.] Zametki. In: *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art], 1914, no. 47, pp. 903–905. (In Russian).
5. Complete Works of Gilbert and Sullivan. Hasting, East Sussex: Delphi Classics, 2017.
6. Cummins M. Use of Parody Techniques in Jacques Offenbach's Opérettes and Germaine Tailleferre's Du Style Galant au Style Méchant. PhD diss., University of Kansas, 2017.
7. Goron M. Gilbert and Sullivan's «Respectable Capers». Class, Respectability and the Savoy Operas 1877–1909. London: Palgrave Macmillan, 2016.

⁸ В пользу такого вывода свидетельствует целый ряд сочинений XX века – например, октет дворников из оперы Дмитрия Шостаковича «Нос», его же «Антиформалистический раек», «Четыре газетные объявления» Александра Мосолова, «Бюрократида» Родиона Щедрина и другие. Велик также соблазн провести аналогию между появлением Судебного пристава в «Действе...» и в «Носе» Шостаковича, однако свидетельств того, что композитор видел кривозеркальную постановку, пока не обнаружено. Следовательно, стоит говорить скорее о симптоматичном совпадении, ведь и в «Действе...», и в «Носе» эта сцена имеет отчетливо выраженный пародийный характер. Примечательно, что рассматривая пародийную технику в творчестве Шостаковича, Эсти Шейнберг акцентирует, в качестве главного индикатора пародии, именно фактор несочетаемости. См.: [9, 231].

8. Senelick L. *Jacques Offenbach and the making of Modern Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
9. Sheinberg E. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruities*. London, New York: Routledge, 2016.

Енукидзе Натэла Иисидоровна

кандидат искусствоведения, доцент, кафедры истории музыки, декан, историко-теоретико-композиторский факультет, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Natela I. Enukidze

PhD, Associate Professor, Music History Department, Dean, Faculty of Music History, Theory and Composition, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

telemuh@mail.ru

РУССКИЙ ЦАРЬ НА СЦЕНЕ МОНТЕ-КАРЛО: ОПЕРА Р. ГЮНСБУРГА
«ИВАН ГРОЗНЫЙ»

A RUSSIAN TSAR ON THE STAGE OF MONTE CARLO:
RAOUL GUNZBOURG'S OPERA *IVAN THE TERRIBLE*

Аннотация. Статья посвящена личности и творчеству Рауля Гюнсбурга – импресарио театра Оперы Монте-Карло, которым он руководил более 50 лет. Особую любовь Гюнсбург испытывал к России, русской истории и культуре. Гюнсбурга связывала тесная творческая дружба с Ф. Шаляпиным, М. Кшесинской, Ф. Литвин, С. Дягилевым и артистами «Русских сезонов», которые часто выступали на сцене театра Монако. В начале 1910-х годов Гюнсбург решил попробовать себя в качестве композитора. Сюжет оперы «Иван Грозный» композитор (он же либреттист) насытил яркими эпизодами, которые, по мнению автора, должны были обеспечить постановке эффектность и эмоциональный накал. На сцене театра русский царь Иван IV устраивал кровавые оргии, играл в шахматы, служил литургию, устраивал пожар, раскаивался в грехах и даже умирал. Однако все эти сюжетные перипетии также предоставляли возможность показать архаичный колорит древней Руси.

В статье анализируются приемы, которыми пользовался композитор для создания русского колорита. Среди них — русские слова и междометия в тексте, имитация богослужения и колокольного звона, дикie танцы татар на пиру в Московском Кремле.

Ключевые слова: Рауль Гюнсбург, Иван Грозный, русская история, русский колорит, опера Монте-Карло, Федор Шаляпин.

Abstract. The article is dedicated to the personality and work of Raoul Gunzbourg – an impresario of the Monte-Carlo Opera, which he directed for over 50 years. Gunzbourg felt a special love for Russia, Russian history and culture. Gunzbourg was connected by artistic friendship with Feodor Chaliapin, Matilda Kshesinskaya, Felia Litvin, Sergei Diaghilev and the artists of ‘Saisons Russes,’ who often performed on the stage of the Monaco theater.

In the early 1910s, Gunzbourg decided to try himself as a composer. The plot of the opera *Ivan the Terrible* is saturated by the composer (who is also a librettist) with vivid episodes, which, according to him, were meant to provide the production with effectivity and emotional intensity. On the stage of the theater, Russian Tsar Ivan IV organized bloody orgies, played chess, served a liturgy, instigated a fire, repented his sins, and even died. However, all these twists and turns of the plot also provided an opportunity to show the archaic color of ancient Russia.

The article analyzes the techniques used by the composer to create a Russian flavor. Among them are Russian words and interjections present in the text, imitation of church service and bells, and the wild dances of the Tatars at a feast in the Moscow Kremlin.

Keywords: Raoul Gunsbourg, Ivan the Terrible, Russian history, Russian flavor, opera Monte-Carlo, Fedor Chaliapin.

Интерес европейских композиторов к русской тематике наметился еще в конце XVIII века. Оперные сюжеты о Петре Первом, Екатерине Великой, Лжедмитрии, сибирских ссыльных и беглецах отвечали требованиям колорита, ставшего актуальным в эпоху романтизма.

Однако и к концу XIX столетия интерес театральной публики к истории нашей страны не только не угас, но и разгорелся с большей силой. В 1890 году в парижском журнале *Le Ménestrel* писалось: «В настоящее время очень хорошо быть русским в нашей дорогой Франции. Все, что к нам приходит с Севера, восхитительно. Все то, что касается истории царей, волнует патриотические чувства в той же степени, что и история наших королей и императоров. <...> Наши симпатии теперь славянские» [10, 42]. Действительно, выпуски журнала *Le Ménestrel* (№1–№6, 1890) оказались посвящены операм на русскую тему. Помимо статей о «Северной звезде» Дж. Мейербера, опере «Димитрий» В. Жонсьера, читатель мог узнать и о постановке в городском театре Нишцы оперы М. Глинки «Жизнь за царя». Со слов обозревателя журнала, грандиозный финал оперы со знаменитым «Славься» настолько воодушевил директора театра, что тот в патриотическом порыве, «перешагнув через балюстраду на авансцене, выскочил на сцену и с упоением подпевал звукам русского гимна» [10, 42]. Этим директором и был Рауль Гюнсбург (1860–1955).

Небольшой эпизод, описанный парижским критиком, позволяет живо представить характер Рауля, щедро одаренного артистизмом, эксцентричностью и яркой эмоциональностью. Тем не менее, патриотические чувства, заставившие импресарио сорваться с места, могли быть вполне искренними. На протяжении своей долгой жизни (он прожил 95 лет), Гюнсбург не раз признавался в любви к России и всему, что связано с ней. Видимо, поэтому знакомство с русским басом Ф. Шаляпиным вызвало у Гюнсбурга столь бурную реакцию. Он закричал: «"Ах, как я р-рада!" И тотчас же, извиваясь, точно его жарили на невидимом огне, он, выговаривая по шестисот слов в минуту, рассказал мне, что любит Россию, служил в русской армии во время турецкой кампании, первый вошел в Никополь¹ и даже был ранен ударом штыка», — вспоминал русский бас. [5, 173]. В доказательство последнего факта Гюнсбург

¹ О боевых заслугах Гюнсбурга вспоминала и русская балерина Матильда Кшесинская: «Здесь в Монте-Карло, я вновь встретила своего старого друга, известного импресарио Рауля Гюнсбурга. Мы [Кшесинская и ее муж Великий Князь Андрей Владимирович — Е.Ш.] его знали в Петербурге с давних пор... Он описывает в своих воспоминаниях, как поступил санитаром в Российский Красный Крест. Под Никополем, подбирая раненых, он заметил, что редут слабо охраняется противником и, недолго думая, крикнув «ура», бросился с другими санитарами вперед, увлекая за собою всю боевую линию, и Никополь был взят. Он не утверждал, что взял Никополь, а только рассказывал, что способствовал. С тех пор он стал преданным другом России» [1, 383].

продемонстрировал Шляпину шрам от полученного ранения: «Вот, дорогая Шляпин, какой р-рана! Она показывает, как я любит Россию! Моя душа есть русский народ, и я за нему дрался, как лев!» [5, 173].

Творческая биография Гюнсбурга настолько увлекательна, что вполне достойна экранизации. Тем удивительнее, что она привлекла внимание исследователей относительно недавно². «Русский душой»³ Р. Гюнсбург родился в Бухаресте, в семье французского офицера и румынки с еврейскими корнями. Известно, что он занимался изучением медицины, но прервал обучение в связи с началом Русско-турецкой войны 1877 года и отправился на фронт в качестве медбрата. После полученного ранения Гюнсбург отправился в Париж, где увлекся театральными постановками, которые стали приносить ему признание и финансовую стабильность. В период с 1880–89 год он работал в России, получив приглашение от самого императора Александра III. За это время он достаточно хорошо выучил русский язык, хотя и продолжал впоследствии пикантно коверкать слова.

Личное знакомство Гюнсбурга с семьей Александра III⁴ помогло ему получить должность директора театра в Монако. На протяжении более чем полувека (!) (1892–1951) он возглавлял Opéra de Monte Carlo, что само по себе уже достижение. На сцене театра за это время было поставлено более восьми-десяти спектаклей, среди которых «Осуждение Фауста»⁵ Г. Берлиоза (1893), оперы Ж. Массне «Жонглер богоматери» (1902) и «Дон Кихот» (1910), произведения С. Франка, К. Сен-Санса и многих других. Неслучайно за Гюнсбургом закрепилась слава «легендарного короля Оперы Монте-Карло». Сцена театра стала свидетелем триумфа русского искусства. Ф. Шляпин, Ф. Литвин, М. Кшесинская, С. Дягилев и артисты «Русских сезонов» считали гостеприимного хозяина театра своим личным другом.

В конце 1910-х годов Гюнсбург решает попробовать свои силы на композиторском поприще⁶. Страстная любовь к России определила выбор сюжета для оперы: период правления царя-деспота Ивана Грозного.

Музыкально-театральные произведения европейских композиторов об Иване Грозном немногочисленны. К ним относятся оперы «Иван IV» Ж. Бизе (созд. 1865), «Иван IV» (1876) К. д'Оржеваля. В общий фонд «русских» спек-

² Биография Гюнсбурга достаточно подробно изложена в статье Е. Цодокова «Легендарный король оперы Монте-Карло. Рауль Гюнсбург: правда и вымысел» [4].

³ Шляпин по этому поводу вспоминал: «...у Рауля Гинсбурга [орфография сохранена — Е. Ш.] была некоторая склонность к замоскворецкому размаху, в чем я не без гордости вижу влияние русской культуры на этого интернационального человека» [5, 235].

⁴ Александр III лично порекомендовал Гюнсбурга князю Монако Альберту I в качестве импресарио нового театра.

⁵ В 1893 году Гюнсбург осуществил редакцию «Осуждения Фауста» Г. Берлиоза.

⁶ Для своей первой оперы Гюнсбург выбрал сюжет крымско-татарской легенды «Старый Орел» в пересказе М. Горького. Главную роль Хана Асваба на премьере 13 февраля 1909 года в Opéra de Monte-Carlo исполнил Ф. И. Шляпин. Вероятно, дружба певцом и подтолкнула Гюнсбурга к творчеству.

таклей оперы об Иване IV влились достаточно поздно, в 70-е годы XIX века. Хотя опера «Иван IV» Бизе была написана раньше, но, не удостоившись постановки, она оставалась неизвестна широкой публике до середины XX столетия [подробнее: 6, 180–210]. Единственным ориентиром для Гюнсбурга могла стать опера «Псковитянка» Римского-Корсакова⁷. Постановка этой оперы во французских театрах в конце 1910-х годов, с Шаляпиным в заглавной роли, имела цель почтить память недавно скончавшегося русского композитора. Либретто своей оперы Гюнсбург написал сам. Премьера состоялась, однако, не в родном для композитора Монте-Карло, а в Брюсселе, в *Théâtre-Royal de la Monnaie* 20 (26) октября 1910 года. Некоторое время спустя опера была поставлена в парижском театре *Gaité*. В обеих постановках партию Ивана Грозного исполнил Жан Бурбон. В 1911 году «Иван Грозный» был поставлен в Монте-Карло. Заглавную партию исполнил Шаляпин.

Вероятно, будучи «прирожденным театральным человеком», Гюнсбург стремился насытить сюжет яркими захватывающими сценами, которые не дадут скучать театральной публике. Интрига сюжета разворачивается вокруг самого Ивана Грозного, а также молодой девушки Елены, которая едва не стала жертвой царя-тирана. С помощью боярина Афанасия (отца Елены) и Владимира (ее жениха) раскрывается тайна происхождения Елены. Она – дочь Ивана Грозного, рожденная в результате надругательства над матерью девушки. Узнав об этом, царь раскаивается, просит покаяния и, в конце концов, умирает.

Можно предположить, что основную сюжетную фабулу Гюнсбург «позаимствовал» у «Псковитянки» Римского-Корсакова: обретение Иваном Грозным своей внебрачной дочери, раскаяние царя и его смерть. Тем не менее, Шаляпин вспоминал: «Черт знает, чего только не было наворочено в этой опере! Пожар, охота, вакханалия в церкви, пляски, сражения, Грозный звонил в колокола, играл в шахматы, плясал, умирал...» [5, 174]. Можно сколь угодно долго упражняться в злословии, высмеивая нелепости сюжета оперы и отсутствие правдивости⁸, однако все эти сюжетные перипетии предоставляли воз-

⁷ Р. Тарускин отмечает, что обращение русских композиторов к сюжетам об эпохе Ивана Грозного («Псковитянка» Римского-Корсакова, «Опричник» Чайковского), зачастую имело политическую окраску. Жестокость царя-тирана, описанная в трудах Н. Карамзина, разительно контрастировала с благородными устремлениями Романовых. В этой связи, «любая опера, основанная на пьесе писателя, опиравшегося в качестве источника на Карамзина, отражала династические интересы» [13, 61].

⁸ Отсутствие пресловутой «исторической правды» зачастую характеризуется эпитетом «развешенная клюква». Однако подобные насмешки звучат лишь в отношении «русских» опер зарубежных композиторов, что и произошло с «Иваном Грозным» Гюнсбурга. Несмотря на то, что сюжеты «Псковитянки» и «Ивана» весьма схожи, опера Римского-Корсакова не давала повода к ироничным высказываниям. В новейшем исследовании о творчестве великого русского композитора «Псковитянка» названа «грандиозным историческим театрализованным представлением, которому было что сказать в историографии» [8, 63].

можность показать атмосферу древней Руси. На примере «Ивана Грозного» можно убедиться, что принципы создания русского колорита, сложившиеся в XIX веке, сохраняли свою актуальность и в начале XX столетия.

Первый принцип — русские слова и имена в либретто. Ф. Шаляпин вспоминал, что «были пущены в дело наиболее известные русские слова: изба, боярин, батюшка, закуса, извозчик, степь, водка» [5, 174]. Действительно, уже в первой сцене настойчиво повторяется слово «барин» (*barin*): крестьяне просят боярина (*boyard*) Афанасия спасти их от разгула опричников (*opritchnikis*). В кульминации хора крестьян слово «барин» приобретает значение всенародной мольбы (*Пример 1*), вызывая в памяти хоровую сцену «На кого ты нас покидаешь...» из пролога оперы М. Мусоргского «Борис Годунов».

В том же хоре звучит «россыпь» русских имен собственных. Крестьяне почти скороговоркой перечисляют имена похищенных Иваном Грозным девушек: *Aniouchka, Maliouta, Vasiouta, Maroussia*. И хотя среди них оказываются и мужские имена (Васюта и Малюта), автора больше привлекает сама фонетика звучащих слов⁹ [14, 20].

Второе действие оперы происходит в слободском монастыре, что дает возможность создания религиозного колорита¹⁰. Как правило, композиторы ограничивались внешним подражанием церковной музыке, а различия православного и католического богослужения нивелировались использованием универсальных приемов: приглушенной оркестровки, строгого хорового звучания, тембра симфонических колоколов и даже звучания органа (как, например, в «Иване IV» Бизе). Все эти средства Гюнсбург использовал в первой картине второго действия, в которой представлен образ мудрого настоятеля монастыря.

С появлением Ивана Грозного в святой обители меняется и характер музыки. Стены монастыря для него уже давно стали местом кровавых пыток и утех. Царь бьет в колокола, созывая опричников на шутовскую службу, чтобы отпустить им грехи, совершенные во имя царя. Имитация колокольной звучности в оркестре осуществляется путем совмещения нескольких фактурных пластов: 1) размеренного, глубокого звучания низких струнных, 2) ритмичного биения церковного колокола (*cloches*), 3) триольной пульсации оркестра, имитирующей звучание «малых колоколов» (*Пример 2*).

Тема вокальной партии Ивана «Звоните в колокола, звоните!» становится импульсом для дальнейшего развертывания хорового фугато. Возгласы царя подхватывают верные ему опричники. Усиленное мерной пульсацией колоколов, фугато приобретает оттенок тревожного набатного звона. [14, 211–221].

⁹ М. Мейлах в интереснейшей статье «*„My dearest Leningradievna!“* Традиция русификации имен танцовщиков “Русских балетов”» прослеживает развитие «модной тенденции» на русские имена и фамилии, наметившейся в начале 1910-х годов [см: 2, 368–378].

¹⁰ Подобные сцены можно встретить в таких операх на русский сюжет, как «Иван VI» Ж. Бизе, «Дмитрий» А. Дворжака, «Дмитрий» В. Жонсьера, «Сибирь» У. Джордано.

Колокола и привязанные к их языкам канаты хорошо видны на уникальной фотографии, сделанной непосредственно из зрительного зала во время спектакля и опубликованной в газете *Comoedia* [7]. Можно предположить, что амплитуда вращения длинных канатов заполняла все пространство сцены, динамически усиливая звучание колокольного звона в оркестре и хорошей фуги в партии Ивана и опричников.

Фотограф запечатлел и главных героев оперы [см: 7]. Иван Грозный (сидит на стуле) передает кинжал своему верному соратнику Бельскому (перед Иваном на полу). Этим ножом он должен убить Елену (слева) после того, как надругается над ней. По жестокому замыслу царя Елена должна умереть на глазах у своего отца боярина Афанасия. Его удерживают опричники Морозов и Грязной (стоят на заднем плане). Лишь слова Афанасия «Остановись, царь! Елена – твоя дочь!» заставляют Ивана прекратить издевательства над невинной девушкой.

Своеобразный национальный «штрих» вносит в оперу и танцевальная сцена третьего действия, события которого происходят в покоях Ивана в Московском Кремле. Желая отвлечь царя от тяжелых мыслей и угрызений совести, опричники устраивают «дикие»¹¹ танцы пленных татар. Экзотический колорит танца подчеркнут синкопированным ритмом, резкими тональными сдвигами, акцентами и форшлагами [14, 264–286]. Авторы газетных рецензий отмечали и пластику русской балерины Анны Павловой, чей танец стал центральным номером в парижской постановке.

Фотографии, сделанные во время спектакля, сохранили для нас изображений декораций, представляющих покои Ивана Грозного в Кремле [12]. Согласно ремарке в клавире оперы [14, 242], на сцене должен располагаться шахматный стол, за которым русский царь любил проводить время¹².

Опера «Иван Грозный», так же, как и имя ее создателя, сегодня практически неизвестна русской театральной публике. Гюнсбург не имел специаль-

¹¹ Акцентуация «дикий стихии» в характеристике татар прослеживается и в операх русских композиторов. Так, например, С. Моррисон в статье о «Китеже» отмечает, что Римский-Корсаков и В. Бельский насытили речь татарских богатырей Бедяя и Бурундая нарочито грубыми словами, подчеркивающими «чуждость» иноверцев [11, 114].

¹² Любовь Ивана Грозного к шахматам в представлении Гюнсбурга подчеркивала связь русского царя с татарами. Вероятно, среди европейцев было распространено убеждение о «татарском» происхождении этой игры. Так, например, в книге писателя Чарльза Хантера «Россия: полная картина этой империи» все народности, проживающие в России, называются татарскими племенами: монголы, калмыки, мордва, башкиры, чуваша, якуты, остяки, тунгусы и даже ингерманландцы [9]. Автор книги оставил весьма любопытные описания быта этих народов. Например, он утверждал, что чуваша поклонялись солнцу и регулярно приносили в жертву черных ягнят [9, 114–115]. А монгольские татары, по свидетельству Хантера, очень любили петь под аккомпанемент струнных инструментов и играть в шахматы: «Развлечения этих людей очень различны: скачки, стрельба из лука, гонка, борьба, танцы и т.д. Конечно же, любимым развлечением было пение; молодые девушки пели родные мелодии под аккомпанемент сладких звуков лютни или виолы. <...> Известно одно любопытное обстоятельство, правдивость которого общепризнана

ного музыкального образования, сочинял оперы для собственного удовольствия, а также, не в последнюю очередь, для привлечения русских артистов в театр Монте-Карло. Поэтому судить о художественной ценности «Ивана Грозного», или говорить о возрождении забытого шедевра на современной сцене не приходится. Однако знакомство с этим произведением дает возможность взглянуть на самих себя со стороны, а также убедиться, насколько по-разному воспринимаются оперы на русские сюжеты европейцами и «носителями культуры».

Иностранец Гюнсбург осуществил попытку не только музыкальными, но и вербальными средствами придать оперному тексту экзотический колорит. Имитация церковных колоколов, пляски татар на пиру, русские имена и слова, яркая сценография — Гюнсбург насытил оперу практически всеми приемами (пожалуй, в опере нет лишь цитат народных песен), накопленными композициями-предшественниками для воплощения русского мира.

Для Шалапина, как «носителя русской культуры», опера Гюнсбурга оказалась торжеством невежества и воплощением абсурда. Не скрывая своего в целом негативного отношения к музыке и сюжету «Ивана Грозного», русский бас отдал должное постановке в Монте-Карло: «Это было настоящее театральное представление, потому что талантам артистов дана была свобода, и они сумели сделать из пустяков серьезное и даже поучительное зрелище» [5, 174].

В этой связи весьма показательны слова С.П. Дягилева: «Вся слепотворская русская культура с виду космополитична, и надо быть тонким и чутким судьей, чтобы отметить в ней драгоценные элементы своеобразности; надо быть иностранцем, чтобы понять в русском русском; они гораздо глубже чувствуют, где начинаемся “мы”, то есть видят то, что для них всего дороже, и к чему мы положительно слепы» [3, 99]. В этом контексте я и пыталась рассмотреть оперу «Иван Грозный» композитора и импресарио Рауля Гюнсбурга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кшесинская М.Ф. Воспоминания / под ред. Л.М. Суриса. Москва, Берлин: Директ-Медиа, 2016.
2. Мейлах М. "My dearest Leningradievna!" Традиция русификации имен танцовщиц "Русских балетов" // Мейлах М. Поэзия и миф. Избранные статьи. 2-е издание. Москва: Издательский дом ЯСК, 2018. С. 368–378.
3. Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х томах. Т. 1 / Сост. И. Зильберштейн, В. Самков. Москва: Изобразительное искусство, 1982.
4. Цодоков Е.С. Легендарный Король Оперы Монте-Карло. Рауль Гюнсбург: правда и вымысел. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belcanto.ru/gunsbourg.html> (дата обращения: 5.08.2019).
5. Шалапин Ф.И. Страницы из моей жизни; Маска и душа. Москва: Книжная палата. 1990.
6. Шигаева Е.Ю. Русская тема в западноевропейском музыкальном театре (конец XVIII – начало XX вв.). Дисс. ... канд. иск. Казань, 2014.

7. Comoedia / réd. Gaston de Pawlowski. 31 Octobre 1911.
8. Frey E. Rimsky-Korsakov, Snegurochka, and Populism // Rimsky-Korsakov and his world. Ed. by Marina Frolova-Walker. Princeton: Princeton university press, 2018. P. 63–76.
9. Hunter C.G. Russia: being a complete picture of that empire, including a full description of their government, laws, religion, commerce, manners, customs &c.; with the history of Russia, civil, military, and ecclesiastical from the earliest period to the present time; containing ample memorials of the reign of the illustrious Emperor Alexander I. London: Crabb. 1817.
10. Moreno H. Semaine théâtrale: Dimitri á l'Opéra-Comique // Le Ménestrel: journal de musique et théâtres. 9 février, 1890.
11. Morrison S. Russian Opera and the Symbolist Movement, 2d ed. Oakland: Univ. of California Press, 2019.
12. Schneider L. Musique // Les Annales politiques et littéraires: revue populaire paraissant le dimanche. 1910, 30 octobre.
13. Taruskin R. Russian Music at Home and Abroad: New Essays. Oakland: Univ. of California Press, 2016.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

14. Gunsbourg R. Ivan le Terrible. Partition Chant et Piano / Poème R. Gunsbourg. Paris: Choudens, 1910.

REFERENCES

1. Kshesinskaya M.F. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow; Berlin: Direkt-Media, 2016. (In Russian).
2. Mejlah M. "My dearest Leningradievna!" Tradiciya rusifikacii imen tancovshchikov "Russkih baletov" ["My dearest Leningradievna!": the tradition of Russification of "Russian Ballets" dancers names]. In: Mejlah M. *Poesiya i mif* [Poetry and myth]. Izbrannye stat'i. 2-e izdanie. Moscow: Izdatel'skij dom YASK, 2018, pp. 368–378. (In Russian).
3. *Sergej Dyagilev i russkoe iskusstvo* [Sergey Diaghilev and Russian art]. 2 vols., v. 1, ed. by I. Zil'bershtejn, V. Samkov. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982. (In Russian).
4. Codokov E.S. *Legendarnyj Korol' Opery Monte-Karlo. Raul' Gyunsburg: pravda i vymysel* [The legendary King of the Opera Monte Carlo. Raul Gunsburg: truth and fiction]. Available at: <http://www.belcanto.ru/gunsbourg.html> (accessed: 5.08.2019). (In Russian).
5. Shalyapin F.I. *Stranicy iz moej zhizni; Maska i dusha* [Pages from my life; Mask and soul]. Moscow: Knizhnaya palata, 1990. (In Russian).
6. Shigaeva E. Russkaya tema v zapadnoevropejskom muzykal'nom teatre (koniec XVIII – nachalo XX vv.) [Russian theme in the West European musical theater]. Cand. sci. diss.: 17.00.02). Kazan, 2014. (In Russian).
7. Comoedia / réd. Gaston de Pawlowski. 31 Octobre 1911.
8. Frey E. Rimsky-Korsakov, Snegurochka, and Populism. In: *Rimsky-Korsakov and his world*, ed. by Marina Frolova-Walker. Princeton: Princeton university press, 2018, pp. 63–76.
9. Hunter C.G. *Russia: being a complete picture of that empire, including a full description of their government, laws, religion, commerce, manners, customs &c.; with the history of Russia, civil, military, and ecclesiastical from the earliest period to the present time; containing ample memorials of the reign of the illustrious Emperor Alexander I.* London; Crabb, 1817.
10. Moreno H. Semaine théâtrale: Dimitri á l'Opéra-Comique. In: *Le Ménestrel: journal de musique et théâtres*, 9 février, 1890.

11. Morrison S. *Russian Opera and the Symbolist Movement*, 2d ed. Oakland: Univ. of California Press, 2019.
12. Schneider L. Musique. In: *Les Annales politiques et littéraires: revue populaire paraissant le dimanche*. 1910, 30 octobre.
13. Taruskin R. *Russian Music at Home and Abroad: New Essays*. Oakland: Univ. of California Press, 2016.

SCORES

14. Gunsbourg R. *Ivan le Terrible*. Partition Chant et Piano. Poème R. Gunsbourg. Paris: Choudens, 1910.

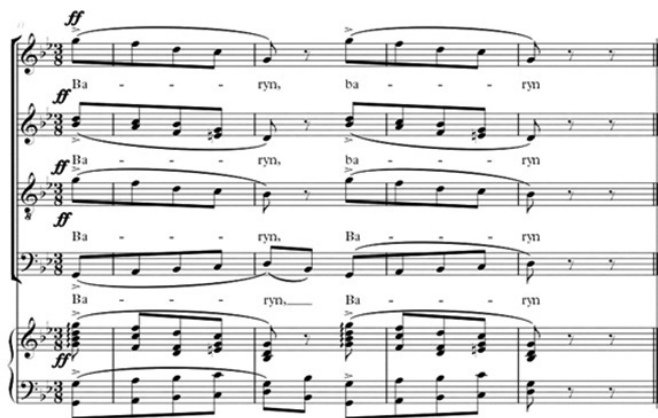
Шигаева Евгения Юрьевна

кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра теории и истории исполнительского искусства и музыкальной педагогики, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань

Evgeniya J. Shigaeva

PhD, Senior Lecturer, Theory and History of Performing Arts and Musical Pedagogics Department, Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan

evgeniya-shigaev@mail.ru



Пример 1. Р. Гюнсбург. Опера «Иван Грозный». Хор крестьян (фрагмент). [14, 10]

Modèrante mosso Cloches



5

9

Пример 2. Р. Гюнсбург. Опера «Иван Грозный». Колокольный звон. [14, 211]

Н.И. Дегтярева
Natalia I. DEGTYAREVA

**МЕТАМОРФОЗЫ СМЫСЛОВ
В СУДЬБЕ «ОТМЕЧЕННЫХ» (“DIE GEZEICHNETEN”)
ФРАНЦА ШРЕКЕРА: ОТ ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОКОВ
ДО СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ**

**THE METAMORPHOSES OF MEANINGS
IN THE HISTORY OF *DIE GEZEICHNETEN* (*THE STIGMATIZED*)
BY FRANZ SCHREKER: FROM THE LITERARY SOURCES
TO STAGE INTERPRETATION**

Аннотация. Музыкально-драматическое содержание оперы Франца Шрекера «Отмеченные» (1915), одного из ярких произведений венского модерна, характеризуется сложной полифонией смыслов. Сочетание контрастных семантических планов обнаруживается в опере на разных уровнях: в обрисовке ведущих персонажей, в характеристике их взаимоотношений, в разветвлении драматургических пластов и смешении признаков разных жанров. Взаимодействие планов подвижно, что не всегда дает возможность определить центральный или же доминирующий элемент. Эти свойства «Отмеченных» обуславливают интерес со стороны современной экспериментальной режиссуры, что подтверждается значительным количеством постановок оперы на сценах XXI века. Освещению данных вопросов посвящена настоящая статья.

Преращения смыслов сопутствуют опере с момента формирования ее замысла. Рассматриваются черты сближения и разнотения в соотношении мотивов сказки Уайльда «День рождения инфанты», возникшего на ее основе одноименного балета Шрекера и «Отмеченных», влияние культурно-философской атмосферы австро-немецкого модерна (психоанализ, Отто Вейнингер, Густав Климт, Франк Ведекинд), ошутимое в построении конфликта оперы, истолковании психологии героев и трактовке гендерной проблематики. В качестве примера смысловой трансформации рассматривается постановка Николауса Ленхоффа (в рамках Salzburger Festspiele 2005), актуализирующая внутренний пласт драматургии «Отмеченных» и оставляющая в стороне эстетику «тотального театра» Шрекера.

Ключевые слова: Франц Шрекер, «Отмеченные», венский модерн, Salzburger Festspiele 2005, Николаус Ленхофф.

Abstract. The musical and dramatic content of Franz Schreker's opera *Die Gezeichneten* (*The Stigmatized*, 1915), one of the most striking works pertaining to Viennese modernism, is characterized by a complex polyphony of meanings. The combination of contrasting semantic aspects may be found in the opera on different levels: in the description of the leading characters, the characterization of their relationship, the branching of dramaturgical layers and the mixing of features of

different genres. The interaction of semantic aspects is mobile, which does not always make it possible to determine the central or dominant element. These properties of *Die Gezeichneten* are of interest to the modern experimental direction, as testified by a significant number of opera productions on stage in the 21st century. This article is dedicated to the coverage of these issues.

The transformations of meanings accompany the opera from the moment of the formation of its concept. The article discusses the features of convergence and discrepancy in the motives of Wilde's tale *The Birthday of the Infanta*, the ballet of the same name by Schreker, written on the basis of the story, and *Die Gezeichneten*, as well as the influence of the cultural and philosophical atmosphere of the Austro-German modernist style (psychoanalysis, Otto Weininger, Gustav Klimt, Frank Wedekind), which may be noticed in the construction of the conflict of the opera, the interpretation of the psychology of the characters and the understanding of gender issues. As an example of a semantic transformation, we consider the stage production by Nikolaus Lehnhoff (as part of the Salzburger Festspiele 2005), which actualizes the inner layer of *Die Gezeichneten* drama and leaves aside the aesthetics of Schreker's 'total theater.'

Keywords: Franz Schreker, *Die Gezeichneten* (*The Stigmatized*), Viennese modernism, Salzburger Festspiele 2005, Nikolaus Lehnhoff.

Творчество Франца Шрекера, внесенное идеологами Третьего рейха в разряд «*entartete Kunst*», оказалось практически забытым в годы после Второй мировой войны. В международный концертный и театральный репертуар оно начало возвращаться только в последние десятилетия XX века. Среди опер Шрекера и сегодня, как в 1910-е – 1920-е годы (время наивысшего успеха композитора), особой популярностью пользуются три произведения, созданные в венский период — «Дальний звон» (1910), «Отмеченные» (1915), «Кладоискатель» (1918).

«Отмеченные» (*Die Gezeichneten*) в этом ряду привлекают внимание постановщиков такими притягательными для современного театра качествами, как острота психологического рисунка, экзистенциальный характер конфликта, многообразие связей с венским модерном, приобретающим в наши дни неожиданную (а может быть, и вполне ожидаемую) актуальность. Только за последние годы (с 2010) на сценах крупных западных театров состоялось свыше десяти постановок «Отмеченных», включая американскую (Лос-Анджелес, 2010), итальянскую (Палермо, 2010), французскую (Лион, 2015), швейцарскую (Цюрих, 2018) и другие премьеры.

Заметной вехой в новейшей сценической истории оперы стал спектакль в рамках Salzburger Festspiele 2005 (режиссер — Николаус Ленхофф, дирижер — Кент Нагано)¹, обозначивший в интерпретации сочинения Шрекера некоторые характерные для современной режиссуры тенденции. В опере были произведены купюры, редуцированы побочные сюжетные линии, действие

¹ Тогда же была осуществлена видеозапись спектакля и выпущен диск (DVD, 2055298, EuroArts Music International, 2006).

сосредоточено вокруг трех главных персонажей. В авторской концепции сместились отдельные акценты, какие-то смысловые пласты вышли на первый план, какие-то — ушли на периферию. Изменения произошли и в жанровом облике произведения: сквозь поэтику шрекеровского «тотального театра» [7, 22] проступили контуры камерной оперы.

Режиссерская трактовка может преследовать цель отражения авторского замысла, а может существенно его преобразить. Это касается как современных произведений, так и классического наследия. Уно Еверетт Яёй констатирует: «с 1980-х годов режиссеры трансформировали сеттинг классических и великих опер, создав постмодернистскую коллизию времени, места, текста и/или музыкального стиля» [16, 6]. Надо признать, что «Отмеченные» являются благодарным объектом для подобного рода экспериментов. Этому способствуют разветвленность драматургии, межтекстовые и межстилевые аллюзии, широко представленные и в либретто, и в музыке оперы (Вагнер, Дебюсси, Пуччини), символика, смешение разнородных жанровых красок, причудливая конфигурация контрастных смысловых обертонов в облике центральных персонажей и в трактовке их взаимоотношений. В последнем, что крайне любопытно, признается сам автор. Так, размышляя о позициях героев «Отмеченных», блуждающих по закоулкам собственного разума, он пишет Паулю Беккеру: «Женщина [речь о Карлотте, главной героине. — Н.Д.], и при этом исключительное явление, по меньшей мере, для той эпохи, окончательно и бесповоротно побеждена в ней “самкой”. Чисто человеческое в нас может об этом сожалеть, но кто знает, не судит ли Тамаре с более высокой точки зрения, когда он бросает Альвиано: “Ей удалось больше, чем смог бы ты, она сама сделала себя свободной!” Это ведь противоборствующие мировоззрения, и я сам точно не знаю, какое из них я собственно исповедую» [цит. по: 4, 20].

Смысловые метаморфозы сопровождали оперу с момента возникновения ее замысла. «Трагедия уродливого человека» — такова была идея, с которой к Шрекеру обратился Александр Цемлинский, попросивший написать для него оперное либретто [1, 156, 196]. Шрекер, закончив работу, не смог отдать ее заказчику (с чем, кстати сказать, Цемлинский согласился, выказав полнейшее понимание ситуации). В процессе создания литературного текста первоначальный замысел вобрал в себя множество флюидов венского модерна. Над драмой витает дух психоанализа, ее гендерный дискурс пронизан мотивами Отто Вейнингера, главная героиня словно бы сошла с полотен Густава Климта, в тексте мелькают метафоры литературного югендстиля...

«Отмеченные» не имеют конкретного литературного прообраза, однако в них ощутимы пересечения с целым рядом произведений Оскара Уайльда, Франка Ведекинда, других писателей эпохи модерна. Яснее всего параллели со сказкой Уайльда «День рождения инфанты», которая как раз и послужила исходным импульсом как для Цемлинского, так и для Шрекера. Шрекер ра-

нее уже обращался к этой сказке: по заказу известных танцовщиц — сестер Визенталь — он написал одноименный балет-пантомиму, исполнение которого в рамках знаменитой венской выставки Kunstschau 1908 принесло ему первый значительный успех. Связи балета и «Отмеченных» охватывают разные уровни концепции — от драматической идеи и символики взаимодействия персонажей до музыкального материала. [11, 113–122].

Действие оперы происходит в Генуе XVI века. Молодой аристократ Альвиано Сальваго отмечен судьбой: он горбат и безобразен. Свою тоску по красоте он воплощает в создании Элизиума, волшебного острова-сада, сердцем которого является тайный подземный грот, задуманный как воплощение чувственных грез, навеянных языческими мифами и сказками Востока. И Элизиум, и грот — этот храм Венеры — становятся для Альвиано психологической компенсацией, иллюзией свершения несбывшихся желаний. Внутренне слабый, Альвиано заигрывает с силой. «Красота — добыча сильного» — внушает он своим друзьям, отпрыскам благородных семейств Генуи, которые под предводительством молодого красавца, графа Вителлоццо Тамаре похищают дочерей и жен уважаемых горожан и устраивают в подземном гроте дикие оргии. При этом сам Альвиано, буруемаемый комплексом неполноценности и жадной самоуничтожения, участия в бесчинствах не принимает.

Дочь генуэзского подесты Карлотта, одаренная художница и весьма эксцентричная натура, также является «отмеченной»: у нее большое сердце, ее гнетет страх перед жизнью и перед любовью. Очарованная загадками души Альвиано, Карлотта просит его позировать для портрета, но после завершения работы ее влечение к Альвиано угасает и она поддается обаянию любовного пыла Тамаре. Столкновение «противоборствующих мировоззрений» приводит к шокирующей развязке: Карлотта умирает, Альвиано убивает Тамаре, а сам теряет рассудок.

Образ центрального персонажа движется в «Отмеченных» по достаточно причудливой траектории. Альвиано (в отличие от Карлика сказки и балета) живет в мучительном сознании своего безобразия, разрушающем его психику. Но уверовав в любовь Карлотты и испытав (подобно Карлику) сильное лирическое переживание, он неожиданно превращается в защитника человечности, традиционных представлений о достоинстве любви. В финальном диалоге-поединке с Тамаре в его образе из-под фрейдистской маски невротика начинают проступать черты романтического героя. Напластование в образе Альвиано противоречивых психологических смыслов делает его чрезвычайно подвижным и неустойчивым. Об этом, в частности, пишет Хельмут Кюн. В статье с многозначительным названием «Почему изуродован Альвиано Сальваго?» он утверждает: персонажи оперы «очень мало знают о самих себе» [12, 104], и предлагает постановщикам «Отмеченных» сконцентрироваться на процессах поиска героями собственной идентичности. Анализируя

разные проявления личности персонажа (в том числе «благородство души» [12, 103]), исследователь в итоге приходит к выводу о том, что в рамках концепции Шрекера внешнее уродство Альвиано является способом выражения деформированной психики, «психологическим символом экстремально-го нарциссизма» [12, 106].

Кажется, что Николаус Ленхофф в зальцбургской постановке «Отмеченных» словно бы следует советам Кюна. Он отменяет всякие аллюзии на романтизм, отказывается и от трагедии внешнего безобразия. В спектакле Ленхоффа «Отмеченные» предстают как психологическая драма, решенная в символистском ключе. Символизмом проникнута изобразительно-пластическая концепция, а обращение к культурным кодам разных эпох подчеркивает вневременной характер конфликта. Так, одиночество Альвиано, его непохожесть на окружение переданы при помощи несложного приема, актуализирующего современные представления: в пантомимической сцене, разыгрываемой на фоне музыки вступления к опере, он показан как трансгендер. «Декорацией», не меняющейся на протяжении всего действия, служит интерьер барочной постройки — каменные аркады театра Фельзенрайтшуле. Единственным пластическим объектом на сцене является огромная полуразрушенная статуя обнаженной женщины, навевающая (как отмечает Сюзанна Штер, автор статьи в буклете к DVD [14, 8]) воспоминания о знаменитом ренессансном парке «Sacro Bosco» Бомарцо.

На протяжении первых двух актов интерпретация Ленхоффа органично обыгрывает смысловую «топографию» авторского текста. Рискованные мотивы насилия, жестокости, запретных желаний, формирующие атмосферу «Отмеченных», не предполагают у Шрекера сценического воплощения: об убийствах, похищениях, сексуальном принуждении мы узнаем только из рассказов действующих лиц (при этом Шрекер зачастую прибегает к недомолвкам и смутным намекам). В либретто третьего акта лексика становится более откровенной, но и здесь не престапуются границы «дозволенного» в оперной традиции. Однако в постановочном решении финального акта режиссер эти границы существенно раздвигает. Действие практически целиком развертывается на фоне эротической пантомимы масок. Сценки масок множатся, их хореографическая пластика приобретает все более раскованный характер, а визуальная атмосфера начинает напоминать скандально известные кинематографические шедевры XX века — «Салó или 120 дней Содомы» Пазолини или «С широко закрытыми глазами» Кубрика (о чем в откликах на DVD-версию зальцбургской премьеры упоминала пресса [6]).

Замысел Шрекера предполагает иное решение. События третьего акта происходят на празднестве в Элизии и в отличие от «интерьерных» перво-второго актов здесь чрезвычайно важную роль играет живописно-картинный план, призванный передать великолепие «райского сада» [2, 228–232].

Фоновые сцены, то в качестве отдельных интермедий (эротические игры фавнов и наяд, костюмированное феерическое шествие Аполлона, муз, Венеры, вакханок и т.п.), то в виде эпизодов, контрапунктирующих основному действию (диалоги горожан, ошеломленных увиденным, реплики сенаторов, разгневанных непристойным характером праздника, и т.д.), заполняют почти все пространство акта. В дело вступают мультимедийные средства шрекеровского «тотального театра»: пантомима, танец, световые, акустические эффекты... В подробнейших авторских ремарках с почти «кинематографической» рельефностью показаны детали оформления, сценического движения, жесты, манера поведения персонажей. Постановочный план, вписанный композитором в партитуру, обычно не учитывается в современных режиссерских интерпретациях, хотя при этом утрачиваются некоторые важные смыслы. Так, в одной из начальных сцен III акта при звуках *Angelus*, доносящихся из города (ремарка: «очень издалека, едва слышно»), горожане, впервые попавшие в Элизиум, опускаются на колени — это символ традиционной морали «простых людей», морали, которая подвергается опасности при столкновении с искусственным раем Альвиано [9, 346]. Именно на такой смысловой эффект рассчитывает композитор, выстраивая отношения между «закадровой» музыкой и мизансценой — «драматические отношения, которые не могут быть достигнуты иным способом» [13, 3].

В авторской версии оба музыкально-драматургических пласта — внутренний и внешний — находятся в зеркальных смысловых взаимодействиях: они переплетаются, обмениваются символами, при этом в обрисовке Элизиума постепенно накапливается дионисийское напряжение. Будоражающий гротескный тон изнутри подтачивает гармонию «сада Нарцисса», и в сложной оптике семантических взаимоотражений апокалипсис «уродливого человека» укрупняется, резонируя с крушением художественной иллюзии Альвиано.

Творчество Шрекера в постановочной практике, в музыкальной критике, в исследовательской литературе часто интерпретируется как отражение психоаналитической теории Зигмунда Фрейда. Эта рецептивная традиция, зародившаяся еще в годы Веймарской республики, сохраняет свою актуальность и в наши дни [см.: 8; 9]. Вместе с тем, психоаналитический ракурс составляет всего лишь один из смысловых пластов музыкально-театральной концепции композитора, хотя, быть может, и стержневой. И «Отмеченные» в этом контексте предоставляют в распоряжение постановщиков широкое пространство конкурирующих смыслов, в котором контрапунктируют не только эротико-психологический триллер, история расколотого сознания, но и трагедия одиночества, утраты смысла жизни, и одновременно — социально-критическое сообщение, аккумулирующее кризисные настроения эпохи модерна и адресованное современникам. Шрекер «держит зеркало перед обществом своего времени, показывая его лживость» — отмечает Ульрика Кинцле [цит

по: 5, 198]. Добавим еще одно выразительное высказывание, связанное с судьбой шрекеровского наследия: «Чтобы исправить прошлое, его музыка должна жить в концертных залах будущего» [15, 69].

Процесс «реабилитации» шрекеровских опер, в свое время предсказанный Шёнбергом [10, 17], российскую сцену пока обходит стороной. «Отмеченные» не ставились в России, хотя замысел российской постановки уже существовал. Шрекер, приехавший в 1925 году на ленинградскую премьеру «Дальнего звона», показывал оперу группе музыкантов и театральных деятелей (Владимир Дранишников, Александр Гаук, Сергей Радлов и др.), после чего журнал «Рабочий и театр» сообщил, что «Отмеченные» произвели сильное впечатление и возможно будут поставлены в Акопере [3, 16]. Надо надеяться, что российская премьера оперы все же когда-нибудь состоится.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власова Н.О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество: монография. М : Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2014.
2. Детярева Н.И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии: монография. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2010.
3. Рабочий и театр [Хроника]. 1925. № 43. С. 16.
4. Brzoska M. Franz Schrekers Oper “Der Schatzgräber”. — Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1988. (Archiv für Musikwissenschaft. Band XXVII).
5. Bujara K. Klang — Farbe — Geschlecht — Sexualität. Diskursive Metaphorik nationaler Identität / Alterität in der Rezeptionsgeschichte der Musikalischen Moderne am Beispiel des Komponisten Franz Schreker: Ph. D diss. — Berlin: Humboldt-Universität, 2015. 4
6. Clements A. Schreker: Die Gezeichneten... [Электронный ресурс] / The Guardian [сайт]. URL: <https://www.theguardian.com/music/2006/jul/21/dvdreviews.classicalmusicandopera> (дата обращения: 06.07.2019).
7. Döhring S. Der Operntypus Franz Schrekers. In: Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik. Hrsg. v. O. Kolleritsch. Graz : Universal Edition, 1978. S. 19–30.
8. Gasenzer E.R. Psychologische und psychoanalytische Grundlagen in Schrekers Musikdrama “Die Gezeichneten”. In: Wiener Medizinische Wochenschrift. 2016. Vol. 166 (15). S. 466–478.
9. Grieser A. “Der Sexualforscher unter den Opernkomponisten?”: Religionshistorische Bemerkungen zur Thematisierung von “Geschlecht und Geist” in Franz Schrekers *Die Gezeichneten*. In: Münchener Theologische Zeitschrift. 2004. Bd. 55. № 4. S. 343–353.
10. Heller F.C. Arnold Schönberg und Franz Schreker. In: Arnold Schönberg — Franz Schreker. Briefwechsel: Mit unveröffentlichten Texten von Arnold Schönberg. Hrsg. v. F. C. Heller. Tutzing : Hans Schneider, 1974. S. 7–24.
11. Hoogen E. van den. Der Spiegel ist ein Spiegel. Franz Schrekers “Der Geburtstag der Infantin” in seiner Urgestalt. In : Franz Schreker (1878–1934) zum 50. Todestag. Hrsg. v. R. Ermen. Aachen : Rimbaud Presse, 1984. S. 105–123.
12. Kühn H. Warum ist Alviano Salvago verkrüppelt? In: Franz Schreker-Symposion. Hrsg. v. E. Budde, R. Stephan. Berlin : Colloquium Verlag, 1978. S. 102–109.
13. Pope G.N.G. Auf der Bühne: Culture and History in the Performance of Diegetic Music in German Opera: diss., Doctor of Musical Arts. Los Angeles: University of California, 2017.
14. Stähr S. «Das sind Weltanschauungen, die da aufeinanderprallen». In: Franz Schreker. Die Gezeichneten [booklet]. DVD, EuroArts Music International, 2006. S. 8–9.

15. Wallace A. *Do you know the Storm?: The Forgotten Lieder of Franz Schreker*: diss., Doctor of Musical Arts. University of North Texas, 2016.
16. Yayoi U.E. *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera*: Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun. Bloomington: Indiana University Press, 2015.

REFERENCES

1. Vlasova N.O. *Aleksandr Cemplinskij. Zhizn' i tvorchestvo: monografija*. [Alexander Zemlinsky. Life and work: monografy]. M: Moskovskaja konservatorija, 2014. (In Russian).
2. Degtyareva N.I. *Opery Franca Schrekera i modern v muzykal'nom teatre Avstrii i Germanii: monografija* [Franz Schreker's Operas and Modern Style in Ausirian and German Music Theater]. Saint Petersburg: Politekhnikeskij un., publ, 2010. (In Russian)
3. *Rabochij i teatr (Hronika)*. [Worker and Theater (Chronicle)], 1925, no. 43, pp. 16. (In Russian).
4. Brzoska M. *Franz Schrekers Oper "Der Schatzgräber"*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1988. (Archiv für Musikwissenschaft. Band XXVII).
5. Bujara K. *Klang — Farbe — Geschlecht — Sexualitet. Diskursive Metaphorik nationaler Identität / Alterität in der Rezeptionsgeschichte der Musikalischen Moderne am Beispiel des Komponisten Franz Schreker*: Ph. D diss.. Berlin: Humboldt-Universität, 2015.
6. Clements A. Schreker: Die Gezeichneten... In: *The Guardian*. Available at: <https://www.theguardian.com/music/2006/jul/21/dvdreviews.classicalmusicandopera> (accessed: 06.07.2019).
7. Döhring S. Der Operntypus Franz Schrekers. In: *Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik*, hrsg. v. O. Kolleritsch. Graz: Universal Edition, 1978, S. 19–30.
8. Gasenzer E.R. Psychologische und psychoanalytische Grundlagen in Schrekers Musikdrama "Die Gezeichneten". In: *Wiener Medizinische Wochenschrift*, 2016, vol. 166 (15), S. 466–478.
9. Grieser A. "Der Sexualforscher unter den Opernkomponisten?": Religionshistorische Bemerkungen zur Thematisierung von "Geschlecht und Geist" in Franz Schrekers *Die Gezeichneten*. In: *Münchener Theologische Zeitschrift*, 2004, Bd. 55, no. 4, S. 343–353.
10. Heller F.C. Arnold Schönberg und Franz Schreker. In: *Arnold Schönberg — Franz Schreker. Briefwechsel: Mit unveröffentlichten Texten von Arnold Schönberg*, hrsg. v. F. C. Heller. Tutzing: Hans Schneider, 1974, S. 7–24.
11. Hoogen E. van den. Der Spiegel ist ein Spiegel. Franz Schrekers "Der Geburtstag der Infantin" in seiner Urgestalt. In: *Franz Schreker (1878–1934) zum 50. Todestag*, hrsg. v. R. Ermen. Aachen: Rimbaud Presse, 1984, S. 105–123.
12. Kühn H. Warum ist Alviano Salvago verkrüppelt? In: *Franz Schreker-Symposion*, hrsg. v. E. Budde, R. Stephan. Berlin: Colloquium Verlag, 1978, S. 102–109.
13. Pope G.N.G. *Auf der Bühne: Culture and History in the Performance of Diegetic Music in German Opera*: diss., Doctor of Musical Arts. Los Angeles: University of California, 2017.
14. Stähr S. «Das sind Weltanschauungen, die da aufeinanderprallen». In: *Franz Schreker: Die Gezeichneten* [booklet]. DVD, EuroArts Music International, 2006, S. 8–9.
15. Wallace A. *Do you know the Storm?: The Forgotten Lieder of Franz Schreker*: diss., Doctor of Musical Arts. University of North Texas, 2016.
16. Yayoi U.E. *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera*: Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun. Bloomington: Indiana University Press, 2015.

Дегтярева Наталья Ивановна

доктор искусствоведения, профессор, кафе-
дра истории зарубежной музыки, Санкт-Пе-
тербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Пе-
тербург, Россия

Natalia I. Degtyareva

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor,
Western Music History Department, Saint
Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
Saint Petersburg, Russia

natad-49@mail.ru

**Р. ШТРАУС „DIE FRAU OHNE SCHATTEN” («ЖЕНЩИНА БЕЗ ТЕНИ»):
СИМВОЛИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И ОБРАЗНЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ**

**RICHARD STRAUSS *DIE FRAU OHNE SCHATTEN*:
THE SYMBOLIC CONTEXT AND METAPHORICAL TRANSFORMATIONS**

Аннотация. Философская сказка Гуго фон Гофманшталя, положенная в основу оперы Рихарда Штрауса, насыщена символами, превращающими повествование в притчу. Символ Тени, стержень всех сюжетных линий оперы, обладает многозначной и многоуровневой природой. Прорастая глубоко в сюжет, он объединяет, казалось бы, не связанные друг с другом сущности и события, лишённые (даже в пространстве сказки) логического объяснения: в течение трех дней главной героине — Императрице — нужно приобрести (в либретто Гофманшталя — купить) тень, в противном случае ее супруг — Император — окаменеет. Кроме этого, существует целый ряд явных и подспудных символов, связанных с образом Тени. Это символы-концепты, символические превращения персонажей. С действием символов тесно связаны образные метаморфозы, происходящие в группе женских персонажей.

Музыкальные символы представлены широко развитой системой лейтмотивов, изменяющиеся в зависимости от сюжетных ситуаций и образных трансформаций. Дифференцирована оркестровка: большой оркестр (107 участников) используется в земных сценах, камерный с различными соло — в сценах потустороннего мира. Одним из символов выступает лейттебр Императрицы, соло скрипки, а также изменение манеры ее пения от прозрачного сопрано к *Sprechstimme*, когда она превращается в земную женщину.

Мотивы поступков героев, трудно объяснимые с точки зрения привычной логики, отражают философию Гофманшталя, вслед за Л. Витгенштейном, исповедующим идею преодоления причинно-следственной связи событий. На первый план выходит «логика абсурда», мотивированная незримыми внутренними связями, лежащая в основе постмодернистской деконструкции.

Ключевые слова: опера, Рихард Штраус, «Женщина без тени», символы.

Abstract. The philosophical fairy tale of Hugo von Hoffmannsthal, taken as the basis for Richard Strauss' opera, is saturated with symbols, which transform the narrative into a parable. The *Symbol of the Shadow*, presenting the stem of all the opera's plotlines, possesses a polysemic and multiple-level nature. Growing deeply into the subject, it unifies what seem to be essences and events which are disconnected to each other, even devoid (even within the dimension of a fairy tale) of logical explanation: during the course of three days the main heroine, the Empress, has the necessity of acquiring (in Hoffmannsthal's libretto – purchasing) a shadow, otherwise, her husband, the Emperor, shall petrify into a stone. In addition to this semantic pinnacle, there exists an entire set of obvious and underlying symbols connected with the image of a Shadow. These are *symbols-concepts* and *symbolic transformations of the characters*.

The actions of the symbols are in close connection with *figurative metamorphoses*, taking place within the group of the female characters.

The musical symbols are presented by a broadly elaborated system of leitmotifs, transforming in connection with the storyline situations and figurative transformations; the orchestration involves a large orchestra (consisting of 107 participants), used during the earthly scenes, and a chamber orchestra with various soloists in the scenes involving the other world. One of the symbols is presented by the leit-timbre of the Empress – a solo violin, as well as the change of her manner of singing from a transparent soprano to *Sprechstimme*, when she turns into an earthly woman.

The motives of the protagonists' actions, explained with difficulty from the point of view of customary logic, reflect the philosophy of Hoffmannsthal, who, following Ludwig Wittgenstein, who embraced the idea of overcoming the causal connection of events. The 'logic of the absurd' appears on the forefront, being motivated by unseen inner connections, lying at the basis of postmodernist deconstruction.

Keywords: opera, Richard Strauss, *Die Frau ohne Schatten*, symbols.

Прежде чем говорить об опере «Женщина без тени», которую Рихард Штраус назвал «последней романтической оперой», следует кратко остановиться на самом образе тени, который в качестве архетипа существует в разных культурах и больше всего представлен в литературе. Потеря тени или ее приобретение — один из ведущих романтических мотивов европейской литературы XIX века. Он получил свое воплощение в произведениях Э.Т. Гофмана, Мерики, Жан Поля, Шамиссо, Э. По, Г.Х. Андерсена, Е. Шварца и других. Образ тени всюду разный, но почти всегда, имеет негативные коннотации.

Герой сказки Андерсена «Тень» — Ученый — становится тенью при своей же Тени, которая занимает королевский трон. В итоге Тень побеждает своего владельца и Ученый погибает. В сказке Шамиссо «Удивительные приключения Петера Шлемеля» герой продает черту свою тень за волшебный кошелек, который никогда не опустошается. Однако богатство приносит одни несчастья и разрушает любовь. В знаменитой пьесе Евгения Шварца тень убегает от своего хозяина, и это уже дань постмодернизму: в постмодернистских романах именно так себя ведут двойники героев (почти все романы Умберто Эко наполнены двойниками, всегда враждебными по отношению к своей первосущности)¹. В романе американской писательницы Урсулы Ле Гуин «Волшебник Земноморья» волшебник Гед в сражении с тенью становится человеком. Тень выступает как его враг, хотя и необходимый, чтобы он смог стать человеком. В XX веке и далее концепт тени получил не только художественный, но и научный резонанс в области психологии и психоанализа [3]. Представления о тени как «изнанке» человеческой души содержатся в работах З. Фрейда [7] и К. Юнга [5]².

¹ Мотив двойников особо ярко проявился в последнем романе писателя [8].

² К. Юнг был одним из первых, кто по-настоящему изучал личность человека как состоящую из субличностей. Тень — одна из них.

Образ Тени у Г. Гофманстала, на чье либретто Р. Штраус написал оперу «Женщина без тени» (1915, премьера 1918) отличается от других классических сюжетов: Тень несет в себе положительное начало, хотя все, что вокруг нее происходит — сплошные ужасы постмодернистского толка. Гофмансталь любил и постоянно искал загадочные сюжеты и образы, говоря о том, что «цель поэзии — передать дыхание смерти и жизни» [4, 412; 9]. В либретто «Женщина без тени» ему это сполна удалось [10].

Либретто Гофманстала выглядит настолько запутанным, что логические мотивации поступков героев понять весьма трудно, поскольку сюжетный ряд не имеет причинно-следственных связей³. Возможно, по этой причине, казалось бы, известная опера не получила должного освещения в научной литературе и редко ставится оперными театрами⁴. Своеобразие произведения проявляется в сочетании фантастического сюжета и реалистических, даже бытовых зарисовок, что в XX веке не является редкостью. Волшебный и обыденный миры пересекаются и взаимодействуют, герои порой действуют синхронно, как это происходит в четвертой картине II акта: Императрица погружается в сон, одновременно с ней — в другой реальности — то же самое делает жена Барака.

В опере «Женщина без тени» Р. Штраус создал особый музыкальный язык — язык романтической мистерии, проявившийся в наличии волшебных мотивов и ряде музыкальных символов. Основные символы — тени, сна, воды, камня — представлены развитой системой лейтмотивов, трансформирующихся в зависимости от сюжетных ситуаций и личностных изменений персонажей.

Символ тени является стержнем всех сюжетных линий оперы. Он многозначен, и помимо мистериальной функции, трактуется как источник психологического конфликта: на первый план постепенно выходят семейные отношения двух пар. Прорастая глубоко в сюжет, образ тени объединяет разные события и связывает разных персонажей, говорящих или думающих о тени.

Лейтмотив тени, многократно звучащий на протяжении оперы, представляет собой две восходящих кварты. Он впервые появляется в начале оперы в партии посланца Кейкобада⁵. Квартовые реплики проникают в партию Им-

³ Краткое содержание. Однажды на охоте Император подстрелил лань, которая превратилась в прекрасную девушку, оказавшуюся дочерью феи и Кейкобада — царя духов. Став женой Императора, она не может быть человеком: у нее нет тени. Если к назначенному Кейкобадом сроку (3 дня) у Императрицы не появится тень, Император превратится в камень. Кормилица предлагает купить тень у жены красильщика Барака. Она строит коварные планы, вынуждая жену красильщика продать свою тень и та соглашается, но продав, раскаивается. Барака с женой и Императрицу ждет суд духов в преисподней. Заканчивается все хорошо: Императрица получает желаемую тень.

⁴ Подтверждением этому может служить недавно вышедший сборник статей, целиком посвященный Р. Штраусу: в нем нет материалов, касающихся оперы «Женщина без тени» [2]. Краткое описание оперы с включением звучащего фрагмента см. [6].

⁵ Посланец исполняет маленькую, но важную роль: обращаясь к Кормилице со словами: «Я при-

ператрицы⁶, затем в партию Кормилицы, предлагающей жене Барака продать тень. Наконец, жена Барака, осознав все преимущества, принимает решение о продаже собственной тени. Лейтмотив красноречиво сообщает об этом, заполняя собой все звуковое пространство. Кварты в процессе развития обретают разные модификации, меняя звуковой состав (впрочем, чаще всего это звуки с–f–b) (*Пример 1*).

Единственный персонаж, ничего не подозревающий о женском заговоре продажи/покупки тени — красильщик Барак. Здесь, конечно, не обошлось без знаменитого штраусовского юмора⁷. Не будучи привязанным к конкретному персонажу, лейтмотив тени обретает в опере значение символа, являясь носителем самой идеи.

Вторым по значимости можно назвать *символ сна*. Он с самого начала включается в коллизию оперы как важнейший психологический компонент действия. В каждом акте существует сцена сна Императрицы, и этот символ в основном связан с ней. Сон Императрицы всегда озаглавлен симфоническим фрагментом, а пробуждение — тембром солирующей скрипки, тонко сочетающимся с вокальной колоратурой. Это рождает ассоциацию с неземным существом, о чем наглядно говорит и причудливая нотопись⁸.

В четвертой картине II акта оркестрово-симфоническая картина повествует о сновидении, в котором Императрица видит бредущего по пустыни Императора. Постоянно звучащий *лейтмотив камня*, контрапунктирующий солирующей скрипке, грозно напоминает о грядущем окаменении Императора.

В III акте очередной сон Императрицы (кульминация линии снов) завершается ламентозным монологом ее пробуждения, сопровождаемым скрипкой. Кроме лейттембра, символизирующего волшебную сущность героини, ее тонкость и красоту⁹, композитор часто использует в ее партии восходящее мелодическое движение. Этот прием становится емкой характеристикой Императрицы, ее энтузиазма и энергичного желания обрести тень (*Пример 2*).

Символ воды проявляется в опере дважды, воплощая идею разрушения и привнося апокалиптический оттенок в коллизию оперы. В конце II акта вода затопливает дом Барака, символизируя обрушение его жизненного уклада. В III акте Императрица, останавливаясь у врат вечности, спрашивает Кормилицу: «Куда ведут эти врата»? И получает ответ: «К воде жизни». Но Императри-

шел спросить: отбрасывает ли она тень?» он сразу же обозначает проблемную ситуацию, развивающуюся на протяжении всей оперы.

⁶ Императрица просит Кормилицу помочь обрести тень, настойчиво произнося слова: «Я так хочу».

⁷ Следует отметить, что к «теме мужа» композитор относится с большой долей иронии. Например, в «Домашней симфонии» проявилось огромное мастерство композитора-нарратора. Согласно литературной программе, одним из персонажей является Муж, два других — Жена и Ребенок), юмористически представлен с помощью инструментального арсенала средств.

⁸ См. к примеру, I акт, цифры партитуры оперы 47–49.

⁹ Здесь уместно вспомнить симфоническую поэму «Жизнь героя Р. Штрауса, в которой соло скрипки является лейттембром возлюбленной.

ца оценивает иначе: «К порогу смерти»! Отказываясь пить воду, она спасает себя и других участников драмы. Мотивы ее оценки не ясны, но вода выступает как символ смерти¹⁰.

С символами тесно переплетены различные образные метаморфозы персонажей, их превращения и преображения. Императрица — главный носитель идеи преображения, поскольку сама дважды преображается: из Газели — в Императрицу, из Императрицы — в земную женщину. Ключевым моментом трансформации ее образа является обретение тени, но лишь после больших испытаний и готовности к самопожертвованию. В отличие от других историй на эту тему, в сюжете Гофмансталя тень выступает как награда. Все изменения, происходящие с героиней, отражаются в музыке. В интонационной лексике Императрицы наблюдается постепенный рост экспрессии, страдания, а в результате — изменение манеры пения, тембра голоса, динамики интонирования: от прозрачного сопрано к экспрессивному *Sprechstimme*, символизирующему превращение Императрицы в земную женщину. На суде Духов она получает заветную тень, добытую не обманом, а дарованную свыше; Император же не превращается в камень.

Роль Кормилицы — главная пружина развития сюжета. Ее образ полон контрастов: владея техникой волшебства, она постоянно превращается то в простую служанку (в доме Барака)¹¹, то в существо, полное сарказма и неврастенических всплесков. В конце она раскрывается как злобная демоническая личность.

Жена Барака — резкая, импульсивная женщина, имеет два превращения: сначала ложное — принцессу, тайные желания которой, согласно обещаниям Кормилицы, скоро исполнятся: как в волшебном сне ей грезятся красота, богатство, знатное происхождение, любовь юноши — все это она получит в обмен на тень, которую продаст Императрице. Партия жены Барака чрезвычайно экзальтирована¹². Второе превращение жены Барака настоящее — в любящую жену. Дуэт из III акта свидетельствует о новых отношениях супружеской пары. Это любовный дуэт: лирическая кантилена впервые включается в их музыкальную лексику.

Мужские персонажи также претерпевают некоторые изменения, но их градус значительно ниже. Император превращается из человека в камень и снова в человека, В целом Император не претерпевает личностных измене-

¹⁰Отказавшись испить воды из Золотого источника, Императрица полна решимости разделить участь мужа, пожертвовав собой, и, соответственно, тенью ради любви. В поступке Императрицы заложен христианский смысл: героиня обретает собственную тень без нанесения ущерба ближнему, а добывая ее личным опытом, способностью к самопожертвованию.

¹¹В этой сцене Р. Штраус использует простенькую мелодию в *C-dur*. См. начало II акта, цифры 2,3.

¹²В пятой картине II акта очень ярко и динамично показана сцена безумия жены Барака. К счастью, это временное помешательство. Рыбки, которые жарятся на сковороде, внезапно превращаются в детей и поют детскими голосами. Это говорит о том, что с рассудком героини после встречи с Кормилицей творится что-то неладное; впоследствии рассудок к ней вернется.

ний. Об этом говорит его лейтмотив, не подверженный трансформации. Красильщик Барак добр, прост и терпелив. Его дом, атмосфера дома характеризуются не тематизмом, а тональностью D-dur. При первом же переключении событий из волшебного мира в мир обыденный (это происходит во второй картине 1 акта) данная тональность становится важнейшим знаком повседневности, характеризует сферу земной жизни вообще.

Идея преображения в опере в основном связана с женскими персонажами. Как известно, оперы Штрауса–Гофмансталь в основном носят женские имена, в чем сказалось и влияние Климта с его бесконечной галереей прекрасных женских образов.

Подведем итоги. *Мир символов* в опере «Женщина без тени» существует не только на сюжетном уровне. Поднимая важнейшие философские, социальные и психологические проблемы, опера является символом своей эпохи. Что она символизирует?

1. «Женщина без тени» написана в период Первой Мировой войны, в которой Гофмансталь был непосредственным участником военных действий. Наряду с разными трактовками оперы она нередко трактуется как *тень войны* и *тень смерти*, витающей над людьми в такие периоды.

2. В опере ощущается новый подход к человеческой личности. Осмысление роли подсознания, в частности, на примере сновидений (работа Фрейда «Толкование сновидений»), многое объясняет в своеобразной логике сюжета: разрыв связей между событиями – так происходит именно во сне: Император окаменеет, если жена (бывшая газель) не приобретет тень в течение трех дней. А если учесть, что Императрица сама находится на грани сна и бодрствования, то, можно предположить, что опера – некая модель сна.

3. Отсутствие видимых причинно-следственных связей в сюжете далее ведет к Людвигу Витгенштейну — основоположнику аналитической философии и психологической лингвистики — и его «*Логико-философскому трактату*»¹³. Философ, в частности, утверждал, что каждое событие имеет равную вероятность [1; 12]. Наступление одного события не более вероятно, чем другого. Они не обязательно имеют между собой причинно-следственную связь. В свою очередь, Гофмансталь говорил, что сферу настоящей поэзии образует стихия слов, существующих в многозначных и неуловимых смыслах [11, 245]. Важным оказалось и его заявление, что поэтический образ действительности, возникающий из мгновений, лишен причинности, в нем нет признаков времени и пространства [11, 246]. В этом видится сходство с идеями Витгенштейна.

4. Осознание бессмысленности бессмертия, поиск новой идентичности, составляет стержень образа Императрицы. Наделенная даром бессмертия, она желает от него избавиться. Как и Элина Макропулос, Императрица тяготеет

¹³Гофмансталь был хорошо знаком с Витгенштейном по литературному кружку, который оба посещали.

к обычному существованию. Этот мотив также созвучен эпохе, пристально изучающей человеческую личность.

Множественность смыслов, присутствующих в опере «Женщина без тени» порождает музыкальную притчу, наполненную символикой. Кроме того, опера Штрауса во многом напоминает моцартовскую «Волшебную флейту»: посланные двум парам испытания, героически преодолеваются во имя любви.

ЛИТЕРАТУРА

1. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / пер. Л. Добросельского. М.: АСТ, 2018.
2. Рихард Штраус и его время: сб. статей / ред.-сост. Н.А. Брагинская. СПб.: Скифия-принт, 2017.
3. Холлис Дж. Многоликие тени души. Четыре формы выражения Тени // Журнал практической психологии и психоанализа. 2011. № 4. URL: <https://psyjournal.ru/articles/mnogolikiye-teni-dushi-chetyre-formy-vyrazheniya-teni> (дата обращения: 01.11.2019).
4. Шорске К.Э. Вена на рубеже веков. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2001.
5. Юнг К. Проблема души современного человека // Юнг К. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 191–209.
6. Cathey B. Richard Strauss and the Survival of Western Culture (October 2019) URL: https://www.newenglishreview.org/custpage.cfm?frm=189859&sec_id=189859 (дата обращения: 17.12.2019).
7. Cherry K. The Interpretation of Dreams by Sigmund Freud History and Significance. Updated on October 07, 2019. URL: <https://www.verywellmind.com/the-interpretation-of-dreams-by-sigmund-freud-2795855?print> (дата обращения: 22.12.2019).
8. Eco U. Numero Zero. London: Vintage books, 2016.
9. Evans A.R. Hugo von Hofmannsthal as a Critic // On Four Modern Humanists: *Hofmannsthal, Gundolph, Curtius, Kantorowicz*. Princeton Legacy Library, 2015. P. 3–53.
10. Hofmannsthal H. von. Die Frau ohne Schatten. Audiobook. Narrated by: Hans Jochim Schmidt. Length: 4 hrs and 30 mins. Categories: Classics, European Literatur, 2018. URL: <https://www.audible.com/author/Hugo-von-Hofmannsthal/B001HCVD60> (дата обращения: 16.12.2019).
11. Hofmannsthal H. von. Prosa II. Berlin; Frankfurt am Main: S. Fischer, 1951.
12. Wittgenstein Lectures, Cambridge 1930–1933, ed. by David G. Stern, Brian Rogers and Gabriel Citron. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

REFERENCES

1. Vitgenshtejn L. *Logiko-filosofskij traktat*, per. L. Dobrosel'skogo [Logical and philosophical treatise / trans. L. Dobroselsky]. Moscow: AST [Publisher: AST], 2018. (In Russian).
2. *Rikhard Shtraus i ego vremya*: sb. statej [Richard Strauss and His Time: a Collection of Articles], ed. N.A. Braginskaya. Saint Petersburg: Skifiya-print, 2017. (In Russian).
3. Kholis Dzh. *Mnogolikiye teni dushi. Chetyre formy vyrazheniya Teni* [The many-faced shadows of the soul. Four forms of Shadow expression]. In: *Zurnal prakticheskoy psikhologii i psikhoanaliza* [Journal of Practical Psychology and Psychoanalysis], 2011, no. 4. (In Russian).
4. Shorske K.Eh. *Vena na rubezhe vekov* [Vienna at the turn of the century]. Saint Petersburg, N.I. Novikova publ., 2001. (In Russian translation).

5. Yung K. Problema dushi sovremennogo cheloveka [The problem of the soul of modern man]. In: Yung K. *Arkhetip i simvol* [Archetype and Symbol]. Moscow: «Renessans», 1991, pp. 191–209. (In Russian translation).
6. Cathey B. *Richard Strauss and the Survival of Western Culture* (October 2019) Available at: https://www.newenglishreview.org/custpage.cfm?frm=189859&sec_id=189859 (accessed 17.12.2019).
7. Cherry K. *The Interpretation of Dreams by Sigmund Freud History and Significance*. Updated on October 07, 2019. Available at: <https://www.verywellmind.com/the-interpretation-of-dreams-by-sigmund-freud-2795855?print> (accessed 22.12.2019).
8. Eco U. *Numero Zero*. London: Vintage books, 2016.
9. Evans A.R. Hugo von Hofmannsthal as a Critic // On Four Modern Humanists: *Hofmannsthal, Gundolph, Curtius, Kantorowicz*. Princeton Legacy Library, 2015. P. 3–53.
10. Hofmannsthal H. von. *Die Frau ohne Schatten*. Audiobook. Narrated by: Hans Jochim Schmidt. Length: 4 hrs and 30 mins. Categories: Classics, European Literatur, 2018. Available at: <https://www.audible.com/author/Hugo-von-Hofmannsthal/B001HCVD60> (accessed 16.12.2019).
11. Hofmannsthal H. von. *Prosa II*. Berlin; Frankfurt am Main, S. Fischer, 1951.
12. *Wittgenstein Lectures, Cambridge 1930–1933*, ed. by David G. Stern, Brian Rogers and Gabriel Citron. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

Стогний Ирина Самойловна

доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Irina S. Stogny

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

istogniy@mail.ru



Пример 1. Р. Штраус. «Женщина без тени». Лейт-мотив тени.



Пример 2. Р. Штраус. «Женщина без тени». Восходящий мотив в партии Императрицы.

**ФИЛЬМ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ. FILMMUSIK АЛЬБАНА БЕРГА
В КОНТЕКСТЕ СЦЕНИЧЕСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТОВ 1920-х ГОДОВ**

**FILM IN THE MUSICAL THEATER. FILMMUSIK BY ALBAN BERG
IN THE CONTEXT OF STAGE EXPERIMENTS IN THE 1920s**

Аннотация. Статья посвящена киноинтерлюдии (Filmmusik) из оперы «Лулу» Альбана Берга. Она рассматривается как образец нового синтеза искусств в музыкальном театре, который наряду с традиционными компонентами использует новые, в первую очередь кино («интермедийность»). Киноинтерлюдия анализируется в двух аспектах: функция фильма в музыкальном театре начала 1930-х гг. и специфика киномузыки как составной части оперного спектакля.

В период «новой вещественности» меняется статус киномузыки: она привлекает многих композиторов-модернистов (среди них П. Хиндемит, Х. Эйслер, Э. Сати, композиторы французской шестерки, А. Шенберг) и дает импульс к преобразованиям не только в области прикладных жанров, но и жанров «абсолютной» музыки. Так, кинематографическую природу имеют берговские манипуляции со временем (Zeitlupe, play back) в опере «Лулу» и в зрелых инструментальных сочинениях.

Практика введения световых проекций, а также киноэпизодов в драматические и оперные спектакли берет начало в довоенный период и позже становится обычной в жанрах Zeitstück и Zeiteoper. Задумывая Filmmusik, Берг опирался на опыт как драматического (Э. Пискатор), так и музыкального театра (киноинтерлюдия в операх «Королевский дворец» К. Вайля и «Кристофор Колумб» Д. Мийо). Filmmusik не ограничивается функцией разъяснения действия, о которой сообщает сам композитор, но служит одним из средств актуализации как сюжета Ведыкина, так и экспрессионистской музыкальной драмы, которая сближается с новыми направлениями музыкального театра конца 1920 – начала 1930-х гг.

Ключевые слова: киномузыка, Альбан Берг, «Lulu», новая вещественность, Zeiteoper.

Abstract. The article is devoted to the Filmmusik from Alban Berg's Opera Lulu. It is considered as an example of a new synthesis of the arts in musical theater, which along with the traditional components uses new means, primarily cinema ("intermediality"). The film interlude is analyzed in two aspects: the function of the film in the musical theater of the early 1930s and the specificity of film music as an integral part of opera performance.

During the period of the 'new objectivity' the status of film music changes: it attracts many modernist composers (among them Paul Hindemith, Hans Eisler, Erik Satie, composers of the 'Les Six' and Arnold Schoenberg) and provides the impetus for transformations not only in the field of applied genres, but also in the genres of "absolute" music. Thus, there is an inherent cinematographic nature in Berg's manipulations with time (Zeitlupe, play back) in his opera Lulu and in his instrumental works.

The practice of introducing light projections as well as silent film sequences into dramatic and opera productions dates back to the pre-war period and later becomes commonplace in the genres of *Zeitstück* and *Zeitoper*. Conceiving his *Filmmusik*, Berg based himself on the experience of dramatic theater (Erwin Piscator) and musical theatre (the film interludes in operas *Christopher Columbus* by Darius Milhaud and *Royal Palace* by Kurt Weill). The *Filmmusik* is not limited to the function of explaining the action reported by the composer himself, but serves as one of the means of actualizing both the plot of Wedekind and the expressionist musical drama, which comes closer to the new directions of the musical theater of the late 1920s and early 1930s.

Keywords: film music, Alban Berg, “Lulu”, new objectivity, *Zeitoper*.

Киноинтерлюдия (*Filmmusik*) в опере Альбана Берга «Лулу» все чаще привлекает исследователей, изучающих проблемы аудиовизуального синтеза искусств в музыкальном театре, значительное место в котором занимают новые медиа, в первую очередь кино [13; 18; 23]¹. Трехминутный эпизод как в зеркале отражает разные аспекты взаимоотношений музыки и кино, так называемой «медиаальной комбинации». В данной статье будут затронуты два из них: функция фильма в музыкальном театре и специфика киномузыки как составной части оперного спектакля².

Берг, который на протяжении всей жизни горячо интересовался киноискусством, посещал кинотеатры, обсуждал с друзьями и близкими фильмы [8, 110], писал Арнольду Шенбергу: «Можешь вообразить, насколько и меня лично как композитора волнуют вопросы кино и звукового кино»³. «Я давно абсолютно уверен в большом будущем звукового кино (также в связи с нашей музыкой)», – добавляет он в следующем письме⁴. Спустя три года, на международном музыкальном фестивале во Флоренции он имел возможность познакомиться с опытами синхронизации звука и видеоряда⁵. Берг получает предложение написать музыку к фильму по новелле Т. Шторма, но отказывается от него из-за нехватки времени⁶, однако год спустя загорается идеей киномузыки к фильму «Сорок дней Муса Дага» по роману Ф. Верфеля, который планировали снять в Голливуде⁷.

Наряду с развитием индустрии киномузыки огромное значение имела и другая тенденция: фильм проникает в недра драматического и музыкального театра,

¹ Подобный ракурс представлен и во многих новейших исследованиях, посвященных французской музыке 1920–1930-х гг. В частности, сквозь призму «нарастающей технизации и медиализации жизни» рассматривается творчество Жоржа Орика [14, 13].

² Одним из его проявлений интермедальности является и практика перенесения на киноэкран оперного спектакля, которая осталась за рамками данной статьи. См. об этом, в частности, коллективную монографию «Opéra et cinéma», рассматривающую феномен оперных киноверсий при помощи теории адаптации [5, 10].

³ Письмо от 24.4.1930, [7, 398].

⁴ Письмо от 18.5.1930, [Ibid, 402].

⁵ См. письмо Хелене от 3.5.1933 [6, 652]: «Утреннее заседание: интереснейшие опыты со звуковым фильмом: время, когда это станет возможным, наступит раньше, чем я себе представлял».

⁶ См. письмо Адорно от 8.9.1933 [4, 276].

⁷ Недатированное письмо (март 1934) Хелены Берг Альме Малер [22, 224].

обогащая новыми возможностями традиционный синтез: возникает своего рода инобытие вагнеровского гезамткунстверка. Литература, театр, музыка на протяжении десятилетий учились у кино, присваивали его достижения независимо от смены художественно-эстетических парадигм.

Первые эксперименты в области нового театрального синтеза начались еще до Первой мировой войны. Они были направлены как на воссоздание реальности на сцене при помощи световых проекций и документальных кадров, так и на ее преодоление. Возможно, Берг читал или слышал от Шёнберга и Веберна о берлинских инсценировках Г. фон Хюльзена («Волшебная флейта», 1911, с кинематографическим изображением водопада, «Золото Рейна», 1912, с богами, шагающими по радуге). Новый импульс взаимодействие театра и кино получает после войны. Как утверждал либреттист и драматург Иван Голль, «кинотеатр уже вытесняет и заменяет собой государственный театр. Но театр может отомстить кино, сожрав его, т.е. присвоив» (цит. по: [16, 159]). Кино становится одним из компонентов нарушающего все жанровые каноны сценического коллажа [16, 13].

Введение киноинтерлюдий, которые заполняют временной промежуток между сценами, разъясняют действие или же остраивают его, получает распространение и в драматическом, и в музыкальном театре. Так, в своем политическом театре Эрвин Пискатор использует кинокомментарий, который помогает вовлечь зрителя в пространство действия [16, 86-87]. Киноэпизоды появляются и в опере новой вещественности, которая, отказываясь от традиции психологизированной музыкальной драмы, стремилась воплотить новое трезво-оптимистическое и даже агрессивное мироощущение, определенное техническим прогрессом. Мир машин, джаз, кино – все это неотъемлемые атрибуты нередко близкой ревю злободневной оперы (Zeitoper) [15, 233]. Важным для истории «Лулу» прецедентом стала опера Курта Вайля «Королевский дворец» («Royal Palace»), исполненная в Берлине в марте 1927 года под управлением Эриха Клайбера, год назад продирижировавшего премьерой «Воццека». Берг, очевидно, не видел этого спектакля, однако наверняка знал о нем из рассказов дирижера [10, 93]. Автор либретто, Иван Голль избирает темой своего сочинения бунт против условностей буржуазного общества. Фильм делит оперу пополам и показывает кругосветное путешествие героини. Кадры с актерами чередуются с видами Парижа, Лондона, Нью-Йорка и Африки. Музыка киноинтерлюдии основывается на ритмах и интонациях фокстрота, «гротескно деформированного атональными гармониями и постоянными сменами метра» [11, 119].

В 1930 использование фильмов и проекций на оперной сцене приобретает массовый характер. Киносцены внедряются в драматургию музыкального театра с полностью противоположными целями. П. Клодель и Д. Мийо в опере «Христофор Колумб» создают «насыщенный символический «духовный ландшафт», который должен заменить реалистический задник сцены» [9, 275]. Дж. Антейль в «Трансатлантическом» («Transatlantic, 1930) в духе Zeitoper показывает «реалистическую

картину сегодняшней Америки». «Техника оперы выведена из результатов фильма, — гласит авторский комментарий. — Она идет быстро, сцена за сценой, приближаясь к неизбежному концу. В конце действие разворачивается параллельно на 4 сценах и экране» [цит. по: 15, 240]. Кинопроекции использовались и на премьере оперы М. Бранда Машинист Хопкинс [23, 64].

Берг, безусловно, знал о практике введения фильма в оперу, поскольку пристально и ревниво следил за развитием современного музыкального театра. Еще в период работы над «Воццеком» он лелеял замысел драматической пьесы «Ночь (ноктурн)», где планировал использовать кинопроекцию на экране⁸. В «Лулу» идея фильма, вынашиваемая Бергом на протяжении многих лет, была реализована, чему способствовал сам первоисточник.

Скандалные и в свое время запрещенные к показу драмы Ведекинда о Лулу спустя три десятилетия обрели вторую жизнь как в драматическом театре, там и в кинематографе, и это не могло не повлиять на выбор Бергом сюжета. Отто Фалькенберг в 1928 году поставил «Лулу» в Мюнхене в духе современной *Zeitstück*, темой которой была жизнь большого города с ее стремительными темпами и кричащими контрастами. Он соединил обе драмы в одно целое с кинофильмом посредине, ввел новые, актуальные для 1920-х гг. сюжетные мотивы, добавил музыкальное сопровождение на основе джаза и танго (композитор — Илья Якобсон) [21, 152–153]. Как полагает Р. Симмс, именно к пьесе Фалькенберга отсылает общая концепция берговской оперы. 19 января 1930 года его версия «Лулу» исполнялась и в Новом театре Вены (*Neues Wiener Schauspielhaus*). Несмотря на отсутствие документального подтверждения, знакомство с ней Берга представляется очень вероятным. Определенно знал он и другую версию современной «Лулу» в знаменитом фильме Г. Пабста «Ящик Пандоры» (1929)⁹ с Луизой Брукс в главной роли, которая переосмыслила героиню в американском духе¹⁰. Несмотря на то, что в одной из своих статей Берг высказывается против введения в оперу атрибутов современности — джаза и кино [1, 359], сам он скорее придерживается направления Фалькенберга, пытаясь следовать его «формуле успеха». Центральная интерлюдия оперы как раз и концентрирует в себе это иное видение сочинения, причем как в образном, так и в структурном отношении, выступая как своего рода *mise en abyme*¹¹ — «микроскопическое зеркало, отражающее сочинение в целом» [23, 61].

План зеркально-симметричной интерлюдии в центре оперы перенесен в «Лулу» из неосуществленной трилогии «Три В» (1923), где он не был связан с

⁸ См. об этом [8, 104].

⁹ Этот фильм упоминает Адорно в письме Бергу от 8.9.1933 [4, 276]. Однако по свидетельству Хелены Берг композитор был знаком с ним ранее, в период работы над оперой [20, 95].

¹⁰ Дж. Габриэль отмечает влияние американизма и на немецкую *Zeitoper*, см. [12, 195].

¹¹ Букв. с фр. «помещение в бездну» — рекурсивная техника, «принцип матрешки».

фильмом¹². Однако в последней опере симметрия определенно становится топосом кино: в основе ее кинематографический прием обратной проекции (play back), столь распространенный в сюрреалистических и дадаистских фильмах (вспомним, к примеру, последние кадры фильма «Антракт» Рене Клера («Entr'acte», 1924). Он же нашел воплощение в и в опере-скетче Хиндемита «Туда и обратно» («Hin und zurück», 1927).

Киноинтерлюдия потребовалась Бергу не только затем, чтобы сообщить о событиях, произошедших с момента ареста Лулу после убийства Шёна и до ее освобождения¹³. Как отмечает композитор, «интерлюдия, которая заполняет <...> разрыв между последним актом «Духа земли» и первым «Ящика Пандоры», является также центральным пунктом всей трагедии, в которой — после подъема предыдущих актов (или картин) — спад последующих картин, образует обращение»¹⁴. События фильма разворачиваются сначала в прямом, потом в условно обратном движении, выстраивая систему параллелей (арест-освобождение, следствие — изоляционный барак, процесс — консилиум) и сопровождаясь ракоходом музыкального материала. Таким образом, фильм призван наглядно продемонстрировать симметричную структуру всей оперы.

Вместе с тем, многие исследователи сомневаются в том, что киноинтерлюдия способна выполнять разъясняющую функцию. Чрезвычайная краткость, преувеличенно быстрый темп, напоминающий об ускоренном движении пленки при воспроизведении немого фильма (интерлюдия длится всего три минуты), ведет к тому, что публика с трудом успевает следить за событиями, которые к тому же еще раз предстают перед нами в рассказе Лулу Альве в следующей сцене. Фильм просто погружает нас в кинематографическую среду, воспроизводя «широкий спектр тропов, с которыми был связан в сознании европейских зрителей в начале XX века ранний немой фильм» [23, 55]. Большинство этих тропов относится к жанру криминальной драмы, рисующей полную опасностей жизнь в мегаполисе, как, например, в фильмах «Метрополис» Ф. Ланга («Metropolis», 1926) или «Берлин — Симфония большого города» В. Рутtmана («Berlin – Die Sinfonie der Großstadt», 1927).

Интерлюдия задумана Бергом именно как Filmmusik: это стремительно пролетающее остинато¹⁵, которое контрастирует с окружающими сценами лихорадочно быстрым темпом и резкими переходами, напоминающими смену кадров. Однако Берг не пишет фоновую, «меблировочную» музыку, каковой

¹²См. [2, 1054–1056]. Зеркально-симметричные структуры Берг использовал и в инструментальных сочинениях, созданных до «Лулу».

¹³Сценарий фильма, приложенный к партитулле оперы, публиковался неоднократно (см., в частности, [17, 633], [3, 63–65]).

¹⁴Письмо Шенбергу от 7.8.1930 [7, 409]. Р.Симмс полагает, что после этого письма Берг изменил свою концепцию оперы, уменьшив строгую симметрию.

¹⁵Такое название Берг дал ей в «Лулу-сюите».

является основанная на принципе конструктора («Baustkastenprinzip», термин Г. Вемайер) музыка Э. Сати к «Антракту», не прибегает к острашению при помощи чужеродного в опере звучания джаз-банда, как делает Вайль. Он идет по другому пути: аккумулируя тематический материал оперы — темы-серии персонажей, мелодические, гармонические и ритмические лейтмотивы (Erdgeist-кварты, Bild-аккорды, Hauptrhythmus, ради узнаваемости не обращаемый) — он выстраивает волнообразную форму с тихой кульминацией и ферматой в центре симметрии.

К сожалению, Берг не дожид до сценической реализации фильма, оставив лишь сценарий с указанием соответствующих тактов и отметив основные события в партителле. На цюрихской премьере оперы 2 июня 1937 года был показан фильм, снятый Хайнцем Риккертом на студии «Темпо» Ганса Рудольфа Мейера. Хотя этот фильм не сохранился, судя по фотографиям, он воспроизводит намеченный Бергом сюжет, в котором участвуют те же актеры, что и на сцене (см. *Иллюстрации 1, 2, 3*). О степени синхронизации его с музыкой судить трудно.

В дальнейших постановках, несмотря на стремительное развитие технических средств, облегчавших поставленную Бергом задачу совмещения живого звука и видеоряда, фильм использовался редко. Предпочтение отдавалось серии слайдов, иногда интерлюдия звучала при закрытом занавесе. Пожалуй, в наибольшей степени приближается к авторскому замыслу постановка Грэма Вика (Глайндборн, 1996), где используется стилизованный немой фильм. Отказ от введения фильма, скорее всего, имеет не технические, но эстетические причины.

Несомненно, киноинтерлюдия Берга вписывается в ряд сходных явлений в современном драматическом и музыкальном театре, обозначаемых терминами *Zeitstück* и *Zeitorper*. Однако, следуя эстетическим идеям эпохи, Берг создает собственный индивидуально трактованный образец киномузыки, которая вносит в оперу совершенно иное ощущение времени — как музыкального, так и психологического. Не идя на уступки требованиям общедоступности, не снижая критерии композиторского мастерства, Берг делает киноинтерлудию одним из средств актуализации как сюжета Ведекинда, так и экспрессионистской музыкальной драмы, сближая ее с новыми направлениями музыкального театра конца 1920 – начала 1930-х годов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берг А. Проблемы оперы / пер. А.В. Михайлова // Михайлов А.В. Избранное: Феноменология австрийской культуры. М., СПб.: Университетская книга, 2009. С. 359–361.
2. Векслер Ю.С. Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии. СПб: Композитор, 2009.
3. Векслер Ю.С. О композиционном процессе Альбана Берга. Монография. Нижний Новгород: Издательство Нижегородской гос. консерватории им. М.И.Глинки, 2017.

4. Adorno Theodor W. – Berg Alban. Briefwechsel 1925–1935 / hrsg. von H. Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
5. Ameille A., Lecroart P., Picard T., Reibel E. (ed.). Opéra et cinéma. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017.
6. Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek / hrsg. von H. Knaus und Th. Leibnitz. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012–2016. Bd. 3. 1920–1935.
7. Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg / hrsg. von J. Brand, Ch. Hailey, A. Meyer, Mainz u.a.: Schott, 2007. Bd. II.
8. Busch R. Alban Bergs Bühnenstück „Nacht (Nokturn)“ // Rudolf Stephan zum 80. Geburtstag / hrsg. von R. Busch und K. Lippe. Wien: Universal Edition, 2008 (Alban Berg Studien 6). S. 96–208.
9. Danuser H. Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber: Laaber, 1984.
10. Drew D. Musical Theatre in the Weimar Republic // Proceedings of the Royal Musical Association 88. 1961/62. P. 89–108.
11. Finocchiaro F. Musical Modernism and German Cinema from 1913 to 1933. London: Palgrave Macmillan, 2017.
12. Gabriel J. There and back again: Zeitoper and the transatlantic search for a uniquely American opera in the 1920s // Journal of the Society for American Music. Vol. 13. 2019. № 2. P. 195–215.
13. Goldsmith M. Alban Berg's filmic music: intentions and extensions of the film music interlude in the opera Lulu. Doctoral Diss. Arbor, Mich.: UMI Services, 2002.
14. Kollinger F. Von der Bühne zum Film: Georges Aurics Musik der 1930er Jahre / Archiv für Musikwissenschaft. Beihefte. Band 82. Franz Steiner Verlag, 2019.
15. Mildemberger M. Film und Projektion auf der Bühne. Emsdetten, Westf.: Lechte, 1961.
16. Mücke P. Musikalischer Film, Musikalisches Theater, Medienwechsel und Szenische Collage Bei Kurt Weill. Münster; New York: Waxmann, 2011. (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau. Kurt Weill-Studien, Bd. 7).
17. Perle G. Das Film-Zwischenspiel in Bergs Oper „Lulu“ // Österreichische Musikzeitschrift. 1981. S. 631–638.
18. Recknagel M. «The big turnaround in the middle»: on the silent movie and the film music interlude in Alban Berg's opera «Lulu» // Music, narrative and the moving image: varieties of plurimedial interrelations. Leiden: Brill Rodopi, 2019. P. 140–152.
19. Schönberg A. Gibt es eine Krise der Oper? // Musikblätter des Anbruch. 1926. № 5. S. 209.
20. Seminara G. Il montaggio e il tempo nel teatro musicale di Berg // Musica e cinema nella Repubblica di Weimar / a cura di Francesco Finocchiaro. Roma: Aracne editrice S.r.l., 2012. P. 75–108.
21. Simms B.R. Berg's «Lulu» and Theatre of the 1920s // Cambridge Opera Journal. 1994. Vol. 6. No. 2. P. 147–158.
22. Steiger M. (Hrsg.) «Immer wieder werden mich thätige Geister verlocken». Alma Mahler-Werfels Briefe an Alban Berg und seine Frau. Wien: Seifert, 2008.
23. Weiner M.A. Alban Berg, Lulu, and the Silent Film // Composing for the screen in Germany and the USSR / ed. by Robynn Stilwell. Bloomington, Indiana Univ. Press, 2008. P. 54–73.

REFERENCES

1. Berg A. Problemy opery [Problems of Opera], per. A.V. Mixajlova. In: Mihajlov A.V. *Izbrannoe: Fenomenologiya avstrijskoj kul'tury* [Selected: Phenomenology of Austrian culture]. Moskva; Saint Peterburg: Universitetskaya kniga, 2009. P. 359–361. (In Russian).
2. Veksler Yu.S. *Al'ban Berg i ego vremya. Opy't dokumental'noj biografii* [Alban Berg and his time. Experience documentary biography]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2009. (In Russian).

3. Veksler Yu.S. *O kompozicionnom processe Al'bana Berga*. [On the composition process of Alban Berg]. Nizhnij Novgorod: Nizhegorodskoj gos. konservatorii publ., 2017. (In Russian).
4. Adorno Theodor W. — *Berg Alban. Briefwechsel 1925–1935*, hrsg. von H. Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
5. Ameille A., Lecroart P., Picard T., Reibel E. (ed.). *Opéra et cinéma*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017.
6. *Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg: Gesamtausgabe*; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, hrsg. von H. Knaus und Th. Leibnitz. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012–2016, Bd. 3, 1920–1935.
7. *Briefwechsel Arnold Schönberg — Alban Berg*, hrsg. von J. Brand, Ch. Hailey, A. Meyer, Mainz u.a.: Schott, 2007. Bd. II.
8. Busch R. Alban Bergs Bühnenstück „Nacht (Nokturn)“. In: *Rudolf Stephan zum 80. Geburtstag*, hrsg. von R. Busch und K. Lippe. Wien: Universal Edition, 2008 (Alban Berg Studien 6), S. 96–208.
9. Danuser H. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag, 1984.
10. Drew D. Musical Theatre in the Weimar Republic. In: *Proceedings of the Royal Musical Association* 88 (1961/62), pp. 89–108.
11. Finocchiaro F. *Musical Modernism and German Cinema from 1913 to 1933*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
12. Gabriel J. There and Back Again: Zeitoper and the Transatlantic Search for a Uniquely American Opera in the 1920s. In: *Journal of the Society for American Music*, 2019, vol. 13, no. 2, pp. 195–215.
13. Goldsmith M. *Alban Berg's Filmic Music: Intentions and Extensions of the Film Music Interlude in the Opera Lulu*. PhD Diss. Ann Arbor, Mich.: UMI Services, 2002.
14. Kollinger F. *Von der Bühne zum Film: Georges Aurics Musik der 1930er Jahre*. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 82). Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2019.
15. Mildenerberger M. *Film und Projektion auf der Bühne*. Emsdetten, Westf.: Lechte, 1961.
16. Mücke P. *Musikalischer Film, Musikalisches Theater, Medienwechsel und Szenische Collage Bei Kurt Weill*. (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau. Kurt Weill-Studien, Bd. 7). Münster; New York: Waxmann, 2011.
17. Perle G. Das Film-Zwischenspiel in Bergs Oper „Lulu“. In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 1981, Bd. 36, H. 12, S. 631–638.
18. Recknagel M. 'The Big Turnaround in the Middle': On the Silent Movie and the Film Music Interlude in Alban Berg's Opera Lulu. In: *Music, Narrative and the Moving Image. Varieties of Plurimedial Interrelations*. Leiden: Brill Rodopi, 2019, pp. 140–152.
19. Schönberg A. Gibt es eine Krise der Oper? In: *Musikblätter des Anbruch*, 1926, no. 5, S. 209.
20. Seminara G. Il montaggio e il tempo nel teatro musicale di Berg. In: *Musica e cinema nella Repubblica di Weimar*, a cura di F. Finocchiaro. Roma, Aracne editrice S.r.l., 2012, pp. 75–108.
21. Simms B.R. Berg's Lulu and Theatre of the 1920s. In: *Cambridge Opera Journal*, 1994, vol. 6, no. 2, pp. 147–158.
22. Steiger M. (hrsg.) *«Immer wieder werden mich thätige Geister verlocken». Alma Mahler-Werfels Briefe an Alban Berg und seine Frau*. Wien: Seifert, 2008.
23. Weiner M. A. Alban Berg, Lulu, and the Silent Film. In: *Composing for the Screen in Germany and the USSR*, ed. by Robynn Stilwell. Bloomington: Indiana University Press, 2008, pp. 54–73.

Векслер Юлия Сергеевна

доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки

Julia S. Wexler

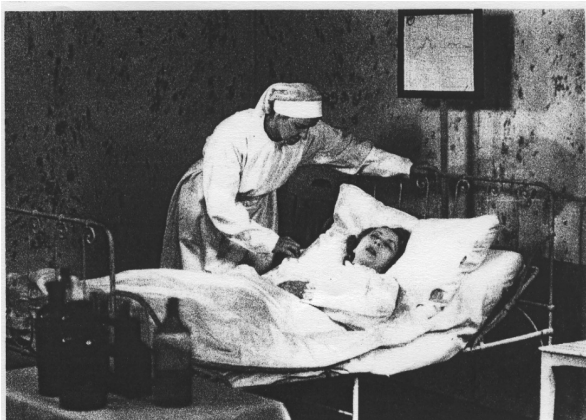
Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Music History Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

Илл. 1. Альбан Берг. «Лулу» (Цюрих 1937). II/1 (после убийства Шена). Лулу – Нури Хаджич, Шен – Асгер Стиг, Гешвиц – Мария Бернхард. Grove Music Online



Илл. 2. Альбан Берг. «Лулу» (Цюрих 1937). II/1-2. Киноинтерлюдия. «Арест». Альва – Петер Баксеванос, Лулу – Нури Хаджич. Goldsmith M. Alban Berg's filmic music: intentions and extensions of the film music interlude in the opera Lulu. P. 49.

Илл. 3. Альбан Берг. «Лулу» (Цюрих 1937). II/1-2. Киноинтерлюдия. «В изоляционном бараке». Лулу – Нури Хаджич. P. 51.



ОБРАЗ ВЕНЕЦИИ В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ ДЖ. Ф. МАЛИПЬЕРО

**THE IMAGE OF VENICE IN OPERA THEATRE
OF GIAN FRANCESCO MALIPIERO**

Аннотация. Статья посвящена теме Венеции в оперном творчестве Джан Франческо Малипьеро, самого оригинального и изобретательного из итальянских музыкантов «поколения 1880-х». Венецианская линия выделяется автором работы как одна из основных в наследии композитора. В центре оказываются произведения Малипьеро разных периодов творчества (от экспериментального до позднего), демонстрирующие облики столицы итальянского карнавала во всевозможных вариантах: буффонно-игровом, эпико-героическом, аристократически идиллическом, мрачно-трагическом, утрированно-уродливом.

Воплощение венецианской темы получает освещение через анализ сюжетники и музыкальной стилистики неизвестных и практически неисполняемых опер — «Мнимый Арлекин» (1925) и «Один из Десяти» (1970). В исследование вовлечены и другие музыкально-сценические опусы Малипьеро, также не получившие должного раскрытия в музыковедческой литературе: оперы «Семь канцон» (1919), «Кьоджинские перепалки» (1920), «Смерть масок» (1922), «Кофейная лавка» (1922), «Сеньор Тодеро-Брюзга» (1922), «Аквильонские орлы» (1928) и «Воробы святого Марка» (1928).

В отечественный научный обиход вводятся новые материалы, обогащающие представления об одной из значительных страниц истории итальянской музыки прошлого столетия.

Ключевые слова: Джан Франческо Малипьеро, оперное творчество, Венеция, история, итальянский оперный театр.

Abstract. The article deals with the theme of Venice in the operatic oeuvres of Gian Francesco Malipiero, the most original and inventive Italian composer of the 'generation of the 1880s.' The Venetian subject matter is discerned by the author of the paper as one of the principal ones in the composer's musical heritage. Attention is focused Malipiero's compositions from different periods of his musical activities (from the experimental to the late), demonstrating the outward image of the capital of the Italian carnival in various ways: buffoonish-playful, epic-heroic, aristocratically idyllic, darkly tragic and exaggerated ugly.

The demonstration of the Venetian theme becomes elucidated through analysis of the plots and musical styles of a number of operas which are unknown and practically never performed — *Il finto Arlecchino* (1925) and *Uno dei Dieci* (1970). This research also invokes Malipiero's other musical stage productions, which also had not received their due evaluation in musicological literature: the operas *The Sette canzoni* (1919), *Le baruffe chiozziotte* (1920), *La morte delle maschere* (1922), *La bottega da caffè* (1922), *Sior Todero Brontolon* (1922), *Le aquile di Aquileia* (1928) and *I corvi di San Marco* (1928).

New materials are introduced into Russian scholarly use, which broaden the perceptions about one of the most significant pages in the history of Italian music of the last century. The obtained research information may provide the starting point for possible more detailed, in-depth research in the future.

Keywords: Gian Francesco Malipiero, opera oeuvre, Venice, history, Italian opera theatre.

Выдающегося композитора XX века Джан Франческо Малипьеро (1882–1973) исследователи называют «одним из самых прогрессивных представителей влиятельного и амбициозного “поколения 1880-х”, сформировавшегося в итальянской музыкальной культуре в период Первой мировой войны» [6, 24]. В историю европейского искусства Малипьеро вошел как музыкант-патриот, истинный венецианец¹, воспевавший в своем творчестве родной город с его богатейшей историей и причудливой культурой феерических карнавалов и маскарадных празднеств. Девяностолетний жизненный путь мастера, ознаменовавший собой целую эпоху, был неразрывно связан с регионом Венето².

Гигантское, разнообразное по жанрам музыкальное наследие композитора буквально пропитано венецианским духом. Атмосфера города, несомненно, повлияла на появление в поэтике Малипьеро устойчивого тяготения к карнавальным и масочным образам. Известно, что нигде жизнь так не похожа на театральное зрелище, как в Венеции, где карнавал длился почти полгода. Венецианцы носили маски с первого воскресенья в октябре и до Рождества, с 6 января и до первого дня поста, а также в День святого Марка, в праздник Вознесения, в день выборов дожа и других должностных лиц. В эти периоды маска позволяла делать что угодно — никаких преград, никаких званий. Сандра Велт подчеркивает, что «замаскированный венецианец обладал полной социальной свободой, не имеющей аналогов в Европе» [11, 10]. В Венеции во время карнавала не было «ни патриция в длинной мантии, ни носильщика, который целует ее край, ни шпиона, ни монахини, ни сбира, ни благородной дамы, ни инквизитора, ни фигляра, ни бедняка, ни иностранца», не было «ничего, кроме одного титула и одного существа, Sior Maschera...» [4, 24].

Венецианская тема в творчестве Малипьеро наиболее ярко раскрылась в жанре оперы³. Венеция становится местом действия триптихов «Три комедии

¹ Малипьеро был выходцем старинного аристократического рода, к которому принадлежали представители высших органов власти Венецианской республики: дожи Орио Малипьеро (Орио Мастропьетро — время правления 1178–1192), Паскуале Малипьеро (время правления 1457–1462), сенатор Доменико Малипьеро (1428–1515) и др.

² Филип Уильям Шилдс в своей диссертации о ранних сочинениях Малипьеро пишет: «Он провел детство в лагуне Венеции, жил в большой аристократической резиденции, менее чем в минуте ходьбы от главного концертного зала <...>. Позже композитор перебрался в маленький городок Азоло, находящийся на Северо-Западе региона Венето, в 82 километрах от Венеции» [9, 16].

³ В качестве произведений Малипьеро, имеющих отношение к венецианской тематике, можно также упомянуть «Семь венецианских канцонетт» для голоса с фортепиано (1960) и парافраз на это

Гольдони» (1920–1922) и «Венецианская мистерия» (1925–1928), а также оперы «Один из Десяти» (1970)⁴. Примечательно, что появление образа города у Малипьеро не всегда связано с обозначением места происходящего в сочинении действия. Так, в триптихе «Орфеиды» венецианский колорит проступает, несмотря на общую пространственно-временную размытость его частей («Смерть масок», 1922; «Семь канцон», 1919; «Орфей, или Восьмая канцона», 1920). Согласно сохранившимся воспоминаниям Малипьеро, сюжетные прообразы «Семи канцон» были навеяны реальными жизненными наблюдениями, большинство из которых отсылают именно к Венеции [цит. по: 8].

В Венеции я несколько раз встречал нищих музыкантов: хромого скрипача и слепого гитариста, сопровождаемых женщиной <...>. Мое внимание привлекала их крайняя антимзыкальность. Однажды слепой остался совсем один со своей старой гитарой: его подруга сбежала с хромым скрипачом. Эта маленькая драма подсказала мне первую канцону «Бродяги». <...> Пьяницу (четвертая канцона) я увидел в Венеции; там же, в Венеции, я наблюдал картину отпевания умершей на фоне звучащей серенады (пятая канцона). <...> Седьмую канцону я слышал несколько раз в последнюю ночь венецианского карнавала.

Образ Венеции находит отражение и в первой части триптиха «Орфеиды» — опере «Смерть масок». Здесь маски комедии дель арте (Бригелла, Арлекин, Доктор Баланцон, Капитан Спавента, Панталоне, Тарталья и Пульчинелла), устраивая перед публикой автопрезентации, по словам Ларисы Кириллиной, «представляют не только самих себя, но и всю Италию, показанную в лице ее отдельных областей с их локальным колоритом, диалектом и нравами» [3, 122].

Венеции посвящен монолог Панталоне. В отличие от своего красноречивого тезки из бузониевской «Турандот», герой оперы Малипьеро, вспоминая родной город, не ограничивается лишь перечислением узнаваемых мест (площадь и собор святого Марка, Дворец дождей, Гранд-канал с гондолами), а славит его: «Я был послом в Китае, Франции, Испании, знал я Турка, Великого Могола, но всегда, всегда верен я своей великой родине. Венеция отдалена от других городов. Для меня ни дня не прошло без воспоминаний о прекрасной Венеции с ее нежным наречием». Выступление Панталоне заметно выделяется на общей пестрой музыкальной палитре, характеризующейся преобла-

сочинение — «Serenissima» для саксофона с оркестром (1961). Отдельного внимания заслуживают литературные труды композитора: автобиографические описания, содержащие воспоминания и размышления о современных ему культурных событиях — «Я со мной и со мной я. Венецианские монологи» («Ti co mi e mi co ti. Soliloqui di un veneziano», 1966), «Из далекой Венеции» («Da Venezia lontan», 1968).

⁴ В XX в. за пределами музыкального театра Малипьеро произведений, сюжеты которых разворачиваются в Венеции, ничтожно мало. С одной стороны, это комические балеты ближайших итальянских коллег Малипьеро — «Венецианский монастырь» Альфредо Казеллы (1913), «Венецианское скерцо, или Хитрости Коломбины» Отторино Респиги (1920); с другой, одно из самых трагичнейших опусов прошлого столетия — последняя опера Бенджамина Бриттена «Смерть в Венеции» (1973).

данием бытового песенно-танцевального тематизма с рубленными вокальными фразами и терпкими оркестровыми созвучиями. В постоянных мечтах и грезах о былом старый венецианский купец словно бы живет в другом измерении: его неспешный флегматичный монолог решен в приглушенных тонах с намеком на импрессионистские эффекты (мерное остинато восьмых, колористические квинтаккорды). В середине монолога в вокальную партию Панталоне проникает экспрессивная тема из прелюдии к опере, однако она быстро истает, так и не достигнув лирической кульминации — композитор подчеркивает, что в опере действуют маски, а не живые люди.

Одной из остроумнейших вариаций на тему Венеции в музыкально-поэтическом театре Малипьеро является триптих «Три комедии Гольдони», для которого композитор-либреттист отобрал, как указывает Кириллина, «подчеркнуто венецианские по колориту пьесы» [3, 124] — «Кофейная лавка», «Синьор Тодеро-Брюзга» и «Кьоджинские перепалки». В рамках жанра оперы-буффа Малипьеро с особым блеском передает городскую атмосферу, нарочито акцентируя в тексте венецианский диалект и стилизуя «фольклорное пение, не имеющее ничего общего с приглаженной слащавостью мелодий, выдаваемых концертирующими тенорами за народные итальянские песни» [3, 125].

Венеция Малипьеро многолика. В следующем оперном триптихе композитора «Венецианская мистерия» героический образ Серениссимы фигурирует в I части («Аквильонские орлы»), аристократически идиллический — во II («Мнимый Арлекин»), а в III (мимодраме «Вóроны святого Марка») город предстает мрачным и полуразрушенным.

По наблюдению признанного эксперта современного малипьероведения Джона Уотерхауса, «намеренно “манерным” воскрешением Венеции XVIII века» является «Мнимый Арлекин» [10, 159]. В цикле со столь сложным жанрово-драматургическим решением этой опере, не случайно обозначенной Малипьеро как *commedia musicale*, отведена роль лирико-комической интермедии: это своеобразное возвращение к практике итальянской оперы-буффа, причем в таких ее ответвлениях, как интермеццо и «комедия чувств». Действие оперы разворачивается в романтизированной атмосфере высокосветского быта. В центре сюжета — состязание певцов, участники которого (Дон Флориндо, Дон Оттавио, Дон Паулуччо и Дон Трифонио) должны исполнить мадригалы собственного сочинения на слова главной героини, прекрасной Донны Розауры. Неожиданно побеждает и получает в награду руку и сердце устроительницы турнира неофициальный претендент — слуга Арлекин, под маской которого скрывается давно влюбленный в Донну Розауру, но в свое время отвергнутый ею Дон Ипполито.

Известно, что во время написания «Мнимого Арлекина» Малипьеро редактировал и готовил к изданию мадригалы Монтеверди. В Предисловии к I

тому полного собрания сочинений Монтеверди, Малипьеро, согласно замечанию Джерри Куртцмана, «отрекается от всякого намерения анализировать и обсуждать мадригалы, желая, чтобы музыка “говорила сама за себя” <...> Поэтические тексты Малипьеро также не комментирует и даже не пытается установить их авторство» [7, 72]. В «Мнимом Арлекине» литературный текст мадригала Донны Розауры представляет собой стилизацию в духе мадригальной поэзии эпохи Возрождения — об этом свидетельствует обилие оксюморонов и поэтических клише, а также сохранение строгой ритмической системы (одиннадцати- и семи- сложные стихи с женскими окончаниями: «Слезы прекрасной дамы, / Драгоценные дары Востока, / Обжигают раны: / Чувство сомнения, ты так жестоко! / Даже кристаллов чище эти слезы, / Кружит голову запах сладостней розы...»⁵). Однако музыкальное воплощение стихов Донны Розауры не связано с традицией 5-6 голосного ренессансного мадригала, а представляет более поздний его вариант — одnogолосную песнь любви, бытовавшую в вокальной лирике XVIII века.

Истоки музыки «Мнимого Арлекина» имеют танцевальную природу, причем почти все танцы, использованные здесь в качестве жанровых опор, бытовали в придворно-аристократической среде (менуэт, сицилиана, сарабанда). Наиболее выпукло в опере венецианского мастера представлен менуэт, который становится лейттемой и основой музыкальной характеристики Донны Розауры — в неизменном виде он звучит в оркестровом вступлении в финале оперы, также на его основе выстраивается сцена урока танцев⁶ (см. *Пример 1*).

Менуэты у Малипьеро встречаются на протяжении всего творческого пути в сочинениях разных жанров — операх «Синьор Тодеро-Брюзга», «Филомела и Одержимый ею», «Каприччио Калло», «Небесные и адские миры»; балете «Страдивари»; фортепианных циклах «Менуэты Ка-Тьеполо» и «Три старинных танца». Согласно замечанию Уотерхауса, особая приверженность Малипьеро к жанру менуэта связана со «стилизацией венецианской музыки XVIII столетия» [10, 370–371], причем композитор всегда учитывал особенности итальянского типа менуэта, который от французского «отличался более протяженными фразами (обычно 8 тактов, а не 2 или 4), а также включением мелодических и гармонических секвенций» [10, 744].

В «Мнимом Арлекине» композитор создает идиллическую зарисовку венецианской жизни XVIII века. Однако последнее слово в триптихе «Вене-

⁵ По наблюдению Франческо Феконодо, «весь текст “Мнимого Арлекина” основан на совокупности стихов, традиционных для XVII–XVIII столетий (в отличие, например, от оперы “Филомела”, созданной в один год с “Il finto Arlecchino”)» [5, 141].

⁶ В этой сцене Малипьеро словно оживляет образы с картины «Урок танцев» венецианского живописца XVIII века Пьетро Лонги, на которой изображена пара, изящно двигающаяся под аккомпанемент скрипки. Комический оттенок работе Лонги придает едва заметная деталь: учитель деликатно указывает на ошибку партнерше, которая, наступив ему на ногу, делает вид, что ничего не случилось.

цианская мистерия» остается за финалом, исполненным мрачного скепсиса. «Вороны святого Марка» заглушают зыбкое эхо прекрасного прошлого и не отвратимо возвращают в пугающее настоящее. Эта трагическая линия получает продолжение в опере «Один из Десяти», ставшей своеобразным музыкально-поэтическим постскриптумом Малипьеро, обобщившим его многолетний театральный опыт⁷.

Сюжет сочинения, разработанный самим композитором, имеет явный автобиографический оттенок. В центре внимания оказывается престарелый Альморо да Мула — искренний патриот, бывший член Совета Десяти в Венецианской республике, ставший свидетелем ее заката в 1797 году и не смилившийся с произошедшим. «Доживший до седин герой, некогда имевший влияние и славу в родной Венеции, а впоследствии всеми забытый и немощный старик — это ли не сам Малипьеро?» — задает резонный вопрос Уотерхаус. Персонаж даже внешне похож на автора: он страдает подагрой и с трудом ходит, подобно композитору, в последние годы жизни передвигавшемуся в инвалидном кресле. Известно также, что в речь Альморо да Мулы Малипьеро включил найденную в семейной рукописи XVIII века цитату своего предка [см.: 10, 369]⁸.

Венеция предстает в опере мрачной и унылой. Бесцветный городской пейзаж не воспринимается лишь фоном, он связан с душевным состоянием главного героя и становится символом его разрушенной жизни. Образ Венеции в «Одном из Десяти» трагичен и загадочен. В качестве оригинального венецианского шифра здесь можно рассматривать имена двух персонажей: Альвизе и Дзорци, при соединении которых возникает явный намек на реальное историческое лицо, младшего современника Малипьеро (с которым, вероятнее всего, композитор был знаком) — Альвизе Дзорци, известного писателя, специалиста по истории Венеции⁹.

Вновь Венеция. Вновь XVIII век. Композитор словно находится в художественно-эстетическом плену. Символичным является использование в прелюдии, открывающей «Одного из Десяти», темы менуэта (см. пример 2). Этим же менуэтом, как и «Мнимый Арлекин», опера завершается, но здесь он

⁷ По желанию автора «Один из Десяти» исполнялся вместе с другой оперой 1970 года — «Искариот» (в основе либретто которой лежит история страстей Христовых, показанная с необычного ракурса — глазами предателя Иуды).

⁸ Сохранилось удивительное воспоминание Луиджи Даллапикколы о Малипьеро: «<...> человек, который верил — настолько он этого хотел — будто бы он жил во времена Венецианской Республики <...> Маэстро пребывал далеко от нашего времени» [цит. по: 2, 213].

⁹ Альвизе Дзорци (1922–2016), итальянский журналист и писатель, чья деятельность неразрывно связана с родным городом — Венецией. Долгие годы он являлся членом венецианского регионального бюро ЮНЕСКО. В послевоенное время занимал пост директора Венецианского Международного кинофестиваля. Написал множество работ, посвященных Венеции: «История Венеции», «Другая история Венеции (697–1797)», «Австрийская Венеция (1797–1866)», «Век Тициана в Венеции», «Дворцы Венеции» и др.

максимально искажен диссонирующими созвучиями — подчеркивается фатальность последних слов Альморо да Мулы, преисполненных болезненной тоски по прошлому Серениссимы: «Страшный сон, Венеции больше нет».

В ностальгические тона окрашено все творчество Малипьеро, своеобразие и самобытность которого проявляется в его исключительно национальной природе — недаром Борис Асафьев характеризует композитора как «умного реставратора, мастера стиля, до мозга костей венецианца» [1, 2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Глебов И. Новая музыка. Л.: Гос. академическая филармония, 1924. Вып. 2.
2. Дубравская Е. Малипьеро и Даллапиккола: К истории новой музыки в Италии XX века // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 212–229.
3. Кириллина Л. Музыкально-поэтический театр Джан Франческо Малипьеро // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 120–127.
4. Муратов П.П. Образы Италии. М.: Республика, 1994.
5. Fecondo Fr. Il mito di Filomela: riferimenti letterari e simbologia in Filomela e l'Infatuato e il Merlino Mastro d'organi di Gian Francesco Malipiero // Studi veneziani. Pisa; Rome: Fabrizio Serra Editore. 2018. P. 131–166.
6. Gasbarro Di Fr. Igor Strawinsky by Way of Alfredo Casella and Gian Francesco Malipiero // Archival notes. Sources and Research from the Institute of music. 2018. № 3. P. 23–45.
7. Kurtzman J. Collected Works of Claudio Monteverdi: The Malipiero and Cremona Editions // Musik-Editionen als Spiegel der Editions geschichte. Tübingen: Max Neimeyer Verlag, 2015. P. 69–96.
8. Mosso C. Il teatro di Gian Francesco Malipiero // Storia dell'opera. Vol. 1: L'opera in Italia. T. 2. / Diretta da A. Basso. Torino: UTET, 1977. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rodoni.ch/malipiero/utet1.html> (дата обращения: 15.07.2019).
9. Shields Ph.W. Gian Francesco Malipiero: The genesis of his symphonic works (1905–1906). Thesis of Master of Music. The University of Western Australia. Conservatorium of Music. 2018.
10. Waterhouse J.C.G. Gian Francesco Malipiero. The Life, Times and Music of a Wayward Genius. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1999.
11. Welte S. Masked Venice Unveiled. The Venetian Art of Identity Construction. München: Ludwig-Maximilians-Universität München, 2017.

REFERENCES

1. Glebov I. *Novaya muzyka* [New music]. Leningrad: Gosudarstvennaya akademicheskaya filarmoniya, 1924, issue 2. (In Russian)
2. Dubravskaya E. Malipiero i Dallapiccola: K istorii novoy muzyki v Italii XX veka [Malipiero and Dallapiccola: To the history of new music in Italy of the 20th century]. In: *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], 2010, no. 2, pp. 212–229. (In Russian)
3. Kirillina L. Muzykal'no-poeticheskiy teatr Dzhana Franchesko Malipiero [Musically-poetic Theater of Gian Francesco Malipiero]. In: *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 2006, no. 2, pp. 120–127. (In Russian)
4. Muratov P.P. *Obrazy Italii* [Images of Italy]. Moscow: Respublika. 1994. (In Russian)
5. Fecondo Fr. Il mito di Filomela: riferimenti letterari e simbologia in Filomela e l'Infatuato e il Merlino Mastro d'organi di Gian Francesco Malipiero. In: *Studi veneziani*. Pisa, Rome: Fabrizio Serra Editore, 2018, pp. 131–166.
6. Gasbarro Di Fr. Igor Strawinsky by Way of Alfredo Casella and Gian Francesco Malipiero. In: *Archival notes. Sources and Research from the Institute of music*, 2018, no 3, pp. 23–45.

7. Kurtzman J. Collected Works of Claudio Monteverdi: The Malipiero and Cremona Editions. In: *Musik-Editionen als Spiegel der Editions geschichte*. Tübingen: Max Neimeyer Verlag, 2015, pp. 69–96.
8. Mosso C. Il teatro di Gian Francesco Malipiero. In: *Storia dell'opera*, vol. 1: L'opera in Italia, diretta da A. Basso. Torino: UTET, 1977. Available at: <http://www.rodioni.ch/malipiero/utet1.html> (accessed 15.07.2019).
9. Shields Ph.W. *Gian Francesco Malipiero: The genesis of his symphonic works (1905–1906)*. Thesis of Master of Music. The University of Western Australia. Conservatorium of Music. 2018.
10. Waterhouse J.C.G. *Gian Francesco Malipiero. The Life, Times and Music of a Wayward Genius*. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1999.
11. Welte S. *Masked Venice Unveiled. The Venetian Art of Identity Construction*. München: Ludwig-Maximilians-Universität München, 2017.

Рудко Мария Владимировна

кандидат искусствоведения, преподаватель, кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Mariya V. Rudko

PhD, Lecturer, Foreign Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

marybelll@yandex.ru



Пример 1. Дж. Фр. Малипьери. Опера «Мнимый Арлекин». Вступление (фрагмент). Malipiero G. F. *Il finto Arlecchino*. Vienna: Universal-Edition, 1925. P. 12.



Пример 2. Дж. Фр. Малипьеро. Опера «Один из Десяти». Вступление (фрагмент).

Научное издание

ОПЕРА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей по материалам
Международной научной конференции
11-15 ноября 2019 года

Подписано в печать 10.11.2019.
Формат 60х84/16. Объем 29,99 усл. печ. л.
Тираж 300 экз.



Отпечатано в типографии издательства «ПРОБЕЛ-2000»
тел. (495) 287-06-19 e-mail: probel-2000@mail. ru

Статьи, вошедшие в сборник, написаны по материалам докладов, прочитанных на Четвертой международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность». Она прошла 11–15 ноября 2019 года в Российской академии музыки им. Гнесиных и Государственном институте искусствознания.

Концепцию конференции определило отношение к опере как к явлению в первую очередь не сугубо музыкальному, но как к феномену театральному, синтетическому. Комплексный подход можно считать ключевым для всего проекта, он был с успехом реализован также в 2013, 2015 и 2017 гг.

В конференции приняли участие представители разных профессий, так или иначе связанных с музыкальным театром, — музыковеды, театроведы, специалисты по изобразительному искусству, критики, практики театрального дела из разных городов России и зарубежных стран. Отрадно, что наравне с маститыми учеными выступали те, кто только начинает свой путь в науке — аспиранты и студенты.