

В. КОНЕН

•

ПЕРСЕЛЛ
И ОПЕРА



В. КОНЕН

ПЕРСЕЛЛ
И ОПЕРА

ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

Рецензенты:

доктор искусствоведения

В. А. ВАСИНА-ГРОССМАН,

доктор искусствоведения

А. Н. СОХОП

От автора

С давних пор наука о музыке отмечена двойственностью. Одна ее тенденция, преобладавшая в прошлом и сохраняющая свое господствующее положение в наши дни, характерна тяготением к «технологии» музыкального творчества, к строгому формальному анализу и напоминает методологию точных наук. (Не случайно еще в средневековых университетах музыка фигурировала в квадривиуме в одном цикле с геометрией, арифметикой и астрономией.) Именно «технологическая» система мышления лежит в основе современной музыкально-теоретической науки, блестяще представленной советской школой, которая пользуется большим и заслуженным авторитетом в профессиональной музыкальной среде. За ее пределы музыкально-теоретические труды, как правило, не проникают. Мешает и «цеховая замкнутость» тематики, и «зашифрованный», сузубо профессионализированный язык.

Другая тенденция, свойственная музыковедению, — тенденция, сближающая его с литературоведением, театроведением, наукой об изобразительных искусствах. Иначе говоря, музыковедение издавна проявляло себя также как сфера гуманитарной мысли — в исторических и культурологических исследованиях, в критических статьях, в отдельных страницах эстетического содержания, встречающихся в специальных теоретических трудах, в биографиях великих композиторов, в беллетризованных жанрах и т. п. Музыковедческая литература этого рода подчас достигает большой силы обобщения. Ей свойственна своя манера письма, родственная стилю художественной публицистики. От Дидро и Берлиоза до Дебюсси и д'Энди во Франции, от Гофмана, Вебера и Гейне до Шумана, Вагнера и Листа в Германии, от Одоевского, Серова, Чайковского и Кюи до Стасова, Мясковского, Асафьева и Соллертинского в России — все эти выдающиеся писатели о музыке, как правило, и выдающиеся музыканты — выражали яркие и глубокие мысли литературным языком, доступным пониманию каждого.

Рисуется, в этой доступности кроются разные пласты восприятия. Читатель, находящийся на высоком уровне музыкального развития, сможет почерпнуть многое из того, что ускользнет от менее подготовленной публики. Тем не менее, в целом литература подобного рода «открыта» для всех.

За последние годы в глазах большинства советских музыковедов среднего и младшего поколения гуманитарное направление нашей науки (в том числе и историческое) утратило в большой мере свой авторитет и привлекательность. Анализ причин сложившейся ситуации лежит за пределами возможностей краткого авторского вступления к книге, но реальность самой ситуации общепризнанна и в доказательствах не нуждается. Между тем, нам представляется, что сегодня потребность в литературе общегуманитарного плана исключительно велика.

Ее остро не хватает прежде всего нашей многочисленной интеллигентной публике, интересующейся искусством и проблемами искусства. Молодежь, которая читает интеллектуальные романы, знает новейшую поэзию, знакомится по магнитофонным и грамофонным записям со сложнейшими музыкальными произведениями современности (а также произведениями добаховской эпохи), поглощает серьезные книги по археологии, теории изобразительных искусств и т. д., — ждет аналогичных трудов и о музыке, о ее связях с другими искусствами, историей культуры в целом. Элементарные популярные издания эту потребность удовлетворить не могут.

Но особенно болезненно пренебрежительное отношение к историческим и культурологическим трудам по музыке сказывается на самых младших представителях музыкальной профессии — студентах училищ и консерваторий. Получая прекрасную теоретическую выучку, они вместе с тем очень плохо представляют себе возможности музыкознания общегуманитарного профиля. Глубоко укоренившееся в их среде недоверие к «слову», так часто внушаемая мысль, что важные идеи, касающиеся музыкального искусства, могут быть выражены только в рамках технологических категорий — все это резко ограничивает кругозор учащихся и развенчивает в их глазах ценность и актуальность исторического, эстетического, философского аспектов музыкознания. Тем более, что даже самые высокие образцы, относящиеся к прошлому, и в самом деле не могут заинтересовать и взволновать их так, как могли бы взволновать книги, которые отражали бы строй мысли, художественную проблематику и уровень теоретической науки наших дней. Издания же подобного рода исчисляются у нас буквально единицами.

Продолжить прямую преемственную нить от классиков музыкознания к нашей повседневности не просто. Но вспомним, что любой классический образец неизменно возникает как «вершина пирамиды». И поэтому, прежде чем пытаться достичь высот классической литературы прошлого, нужно обеспечить широкий и достаточно мощный фундамент будущим выдающимся

образцам. На наш взгляд это — главная задача, стоящая сегоднѣ перед музыковедами исторического профиля.

В ее русле и была задумана книга «Перселл и опера». Автор надеется, что, несмотря на отдаленность во времени, тема работы сможет заинтересовать современного читателя, и не только специалиста. Ведь творчество Перселла было открыто заново на пороге нашего столетия, и именно сегодня начало свою вторую жизнь. Кроме того, автор стремился дать оценку этому крупнейшему явлению в перспективе XX века с позиций художественной психологии и научных взглядов нашего поколения. Наконец, хотя работа в большой мере опирается на музыкально-теоретический анализ, ее форма изложения рассчитана не на одну профессиональную среду, а, говоря словами Перселла, «на всех тех, в чьей душе живет любовь к музыке».

Ввиду того что автор занимался проблемами творчества Перселла на протяжении многих лет, некоторые страницы книги уже публиковались в более ранних изданиях. Фрагмент главы «Культура перселловского Лондона» напечатан под тем же названием в сборнике автора «Этюды зарубежной музыки» (М., 1975). Там же, в этюде «„Порги и Бесс“ и традиции менестрелей» встречается фрагмент главы «Дидона и Эней», относящийся к формированию национально-демократических оперных школ. Отдельные страницы из главы «После Перселла», касающиеся роли оперы в музыкальной культуре XVII—XVIII столетий, фигурировали в последней главе монографии автора «Пути американской музыки» (М., 1965).

Автор выражает глубокую благодарность В. Васиной-Гроссман и А. Сохору, рецензировавшим эту книгу в рукописи; А. Аниксту, внимательно прочитавшему разделы, связанные с театральной культурой; Е. Розенбецкой, предоставившей автору возможность познакомиться с ее неопубликованной работой «„Оперы с диалогами“ Генри Перселла»; коллегам по Всесоюзному научно-исследовательскому институту искусствознания, принимавшим участие в обсуждении этой книги в процессе ее создания.

Введение

1

О личности Перселла почти ничего не известно. В этом отношении нам на редкость не повезло.

Ни одного письма, написанного им или адресованного ему, ни сколько-нибудь достоверного развернутого воспоминания о нем, — ничего не сохранилось, что могло бы пролить свет на духовный облик человека, чье творчество знаменует одну из кульминаций художественной культуры Англии в целом и ее безусловно самое замечательное явление в сфере музыки. Единственный документ (нечто вроде письма), которым мы располагаем, — заявление композитора придворному казначею с просьбой уплатить давно причитающийся гонорар. Но весь строй этого документа — и слог, и содержание — безлик, казенен, за ним нельзя расслышать ни одной индивидуальной нотки. Помочь понять личность Перселла могли бы его предисловия к собственным произведениям и к вышедшему под редакцией композитора педагогическому сборнику *. Выраженные в них мысли — крупные, смелые, выношенные — могли принадлежать только выдающемуся музыканту. Однако нет уверенности, что написаны эти предисловия действительно самим Перселлом. Возможно, в литературную форму они были облечены не самостоятельно, а совместно с сотрудниками Перселла — драматургами или издателем. В их отшлифованном, несколько объективизированном стиле, совершенно таком же, какой встречается в бесчисленных авторских предисловиях той эпохи, трудно уловить самобытность перселловской интонации.

О личности композитора говорят весьма скудные материалы. Это, во-первых, три дошедших до нас изображения композитора **.

* Предисловия к «Двенадцати сонатам», «Пророчице», «Королеве фей» и к двенадцатому изданию сборника Плейфорда «Введение в музыкальное искусство».

** Портрет, приписываемый Г. Неллеру; портрет Дж. Клостермана; литография Р. Уайта с неизвестного оригинала, опубликованная в сборнике «Двенадцать сонат».

Правда, составив на их основе сколько-нибудь целостное представление о натуре Перселла не просто: каждый портрет выявляет столь разные ее стороны, что обобщающего единого впечатления не возникает. Во-вторых,— упомянутое выше предисловие к педагогическому сборнику. При всей литературной «гладкости», оно, тем не менее, позволяет на один миг заглянуть во внутренний мир композитора и оценить его душевную щедрость. Ибо, ссылаясь на удачные образцы разных композиторских приемов, Перселл широко цитирует произведения своих коллег, скромно оставляя собственное творчество на втором плане. Наконец, мы располагаем крохотным отрывком воспоминаний одного из участников театральной постановки (пьесы Шедуэлла «Распутник»), к которой Перселл сочинил музыку.

К выступлению в спектакле готовился талантливый мальчком-музыкант Джеми Боуэн. На репетиции учитель давал ему множество указаний.

«Да оставьте Вы его в покое! — сказал учителю Перселл, — он сам великолепно чувствует, как надо петь»¹.

Это единственное дошедшее до нас живое слово композитора говорит об отсутствии мелочного педантизма, о душевной широте и свободной артистичности, которые ассоциируются с обликом подлинного художника.

Все, что определенно известно о Перселле, сводится к сугубо внешней стороне его жизни, главным образом служебной, и почерпнуто из официальных документов и материалов: церковно-приходских записей, приказов королевского двора и Вестминстерского аббатства, театральных архивов, газетных объявлений и заметок и т. п. Но даже в голом перечислении фактов зияют пустоты. Так, до сих пор не известно, когда композитор родился. Найти приходскую запись о крещении не удалось. Дата рождения устанавливается условно между июлем и ноябрем 1659 года *, в основном, по надгробной надписи, гласящей, что композитор скончался 21 ноября 1695 года на тридцать седьмом году жизни. До сих пор нет окончательного мнения о том, кто был отцом композитора, — Томас Перселл или его брат Генри. Быть может, еще более серьезный пробел биографии — отсутствие сколько-нибудь полных данных, относящихся к работе Перселла в театре, которая в самые последние, самые зрелые годы составляла смысл творческой деятельности композитора в неизмеримо большей степени, чем любая другая. Она освещена лишь косвенно и отрывочно, исключительно через литературные материалы по истории английской театральной драмы, относящиеся к периоду Реставрации.

Другие виды творчества Перселла, лежащие вне круга официальных обязанностей, столь же бедно представлены. В какой-то мере путеводителем здесь могли бы служить рекламные объявления в газетах, используемые как самим композитором, так и орга-

* Место рождения также предположительно — Лондон.

и пизаторами фестивалей, для которых он сочинял музыку. Но эти фрагментарные сведения отражают почти исключительно внешнюю сторону творчества Перселла, не захватывают одухотворенный внутренний мир, интенсивно работающую мысль великого музыканта.

Достоверно известно, что при жизни Перселла соотечественники высоко ценили его искусство. С юных лет он быстро продвигался по служебной лестнице при дворе. Литературные и театральные знаменитости, такие, как широко известные в свое время поэт и драматург Драйден, драматург и постановщик Беттертон, искали сотрудничества композитора при создании новых постановок. Устроители публичных празднеств также широко привлекали музыку Перселла. Крупнейший лондонский издатель Плейфорд публиковал в своих популярных сборниках произведения Перселла, начиная с самых ранних. На памятнике выдающегося английского композитора XVII века Блоу, как особая заслуга погребенного, упомянуто, что он был учителем Перселла. Не только после смерти, но и при жизни в честь автора «Дидоны» сочиняли оды. Наконец, эпитафия на могиле Перселла (он похоронен в Вестминстерском аббатстве) гласит, что «только на небесах его искусство может быть превзойдено», а автор предисловия к третьему изданию перселловского посмертного сборника «Orpheus Britannicus» («Британский Орфей») пишет о том, что музыкант перселловского масштаба вряд ли рождается чаще, чем раз в тысячу лет.

И это по существу все, на что мы вправе опереться.

Возможность воссоздать конкретно черты личности Перселла ускользнула от нас, по всей вероятности, навсегда. Ибо на протяжении длительного времени после смерти величайшего английского композитора он сам и его творчество были преданы почти полному забвению. В памяти народа сохранились лишь скудные сведения, имя обрастало неверными и путаными подробностями. Так, например, известный немецкий музыковед и музыкальный деятель первой половины XVIII века Маттезон в одном из своих трудов («Critica musica») не только назвал Перселла французом по происхождению, но впоследствии даже обрушился на неизвестного оппонента, осмелившегося поставить эту версию под сомнение. С легкой руки Маттезона, в немецком музыкальном словаре 1732 года лексикограф Вальтер повторяет легенду о Перселле-французе. Лишь к 1789 году относится первая сколько-нибудь авторитетная характеристика Перселла в книжной литературе. Она принадлежит Берни, включившему раздел об Англии в свой фундаментальный труд по истории музыки от античности до современности². И хотя автор высоко превозносит Перселла, резко противопоставляя его всем предшествовавшим композиторам-англичанам (что по наш современный взгляд не совсем справедливо), собственная весьма противоречивая оценка Берни говорит о непонимании исторического значения перселловской музыки. Интуитивно постигая величие композитора, как национального художника Анг-

лиш, он вместе с тем убежден в том, что в новое время перселловскому искусству нет места, ибо оно окончательно изжило себя.

Англичане столь же вправе «гордиться Перселлом в музыке, — пишет он, — как Шекспиром в области театра, Мильтоном в эпической поэзии, Локком в метафизике и сэром Исааком Ньютоном в философии и математике.

Но бедный Перселл! Он создавал свою славу на таком недолговечном материале, что значение его творчества уменьшается с каждым днем... Его известность держится на одной традиции и скоро будет столь же трудно услышать перселловскую музыку, как песни его предшественников Орфея и Амфиона»³.

В высказываниях Берни сквозит глубокая убежденность в «локальной» ограниченности музыки Перселла, воздействие которой, как он считает, не выходит за узконациональные рамки.

Такая оценка была порождена реальной ситуацией. В эпоху музыкального классицизма в странах континентальной Европы творчество Перселла было неведомо, в то время как на родине композитора его музыка все же в той или иной мере продолжала звучать. Песни и арии, вошедшие в упомянутый выше сборник «Британский Орфей», ряд церковных антем Перселла и несколько фрагментов сценических произведений прошли через всю унылую эпоху застоя английского музыкального творчества, поддерживая у соотечественников композитора слабо тлеющий интерес к его искусству. Но не к личности Перселла, не к его биографии. В стране, столь богатой традициями литературоведения, публицистики, критики, науки о театре, не появилось ни единого жизнеописания величайшего отечественного музыканта. Лишь в последней четверти прошлого века, когда в Европе возник обостренный интерес к культуре Ренессанса и XVII столетия, когда творчество Перселла вступило в фазу возрождения, — лишь тогда биографы обратили на него свой взор. Но к тому времени нить преемственности была безнадежно утрачена. Несмотря на достижения перселловедов XX века, извлекавших на поверхность громадный фактический материал (здесь особенно велики заслуги Вестрапа и Зиммермана), личность Перселла и многие важнейшие детали его жизни продолжают оставаться для нас «закрытой книгой».

Мы оказываемся в ситуации, редкой (если вообще не уникальной) в современной музыковедческой практике. Нам предстоит воссоздать образ художника, не зная фактов, которые формировали его личность и мировоззрение. Нам неизвестно, какими впечатлениями был заполнен духовный мир Перселла. Мы не имеем представления об увлечениях и антипатиях Перселла, о близких ему в душевном отношении людях, единомышленниках, о его эмоциональных реакциях на различные жизненные и художественные события.

Но в этой трудной ситуации есть, пожалуй, свое преимущество для исследователя. Она исключает вольные толкования и ложные умозаключения в стремлении вскрыть сложнейшие и глубоко за-

уальпированные связи между внешними сторонами жизни композитора и творчеством. Мы по необходимости должны опираться только на объективные и бесспорные явления, проверенные и отобранные самой историей. Ключом к искусству Перселла нам будет служить знакомство с его произведениями, с господствующими духовными веяниями эпохи и особенностями музыкальной и общехудожественной культуры, наследником которой он был.

Этими данными мы сегодня располагаем.

2

21 февраля 1876 года в Англии состоялось первое заседание Перселловского Общества, поставившего себе целью «восстановить подлинное значение Перселла, во-первых, путем публикации его трудов, большинство которых находится пока в форме рукописей, во-вторых, изучая и исполняя его различные сочинения»¹.

Настоящая деятельность началась, однако, лишь одиннадцать лет спустя, когда под руководством двух крупнейших пиоперов перселловедения — Каммингса и Сквайра — стали регулярно выходить в свет, том за томом, опусы Перселла, подготовленные в строго академическом духе (по образцу того, что делало Баховское Общество). В настоящее время это фундаментальное издание охватывает более тридцати томов, в которых содержится все, что удалось пока обнаружить из наследия композитора.

Перед музыкальным миром предстало явление, сопоставимое по своему масштабу и художественной значимости с творчеством самых выдающихся классиков постренессансной эпохи.

Не было ни одного современного Перселлу музыкального вида, который не был бы представлен в его искусстве. От сложных церковных сочинений до «домашних» миниатюр, от сценических опусов для театра до камерных ансамблей, исполняемых в среде просвещенных любителей, от пышной музыки городских празднеств до клавирных «уроков» — всем этим видам музицирования отдал дань композитор.

Опера и бытовая песня, хоровой духовный антем и инструментальная фантазия, соната церковной традиции и программная кла-весинная миниатюра, танцевальная сюита и драматизированная кантата и т. д. и т. п. — самые разнообразные жанры фигурируют в творчестве Перселла почти на равных началах, поражая исследователей новыми гранями, оригинальными поворотами мысли, яркой содержательностью. В каждом из них Перселл сказал свое, новое слово.

При таком широком диапазоне использованных Перселлом жанров и форм, при виртуозном претворении их неповторимой специ-фики и яркой индивидуальности почти всех его опусов, пелегко

кратко и обобщенно характеризовать творчество композитора в целом. И тем не менее, сознавая приблизительность и известную схематичность такого подхода, попытаемся дать читателю представление, хотя бы с «птичьего полета», о многогранном перселловском искусстве.

Основополагающим жанром для Перселла был хоровой антем — форма, близкая по концепции и стилю баховским духовным кантатам. Именно в рамках этих крупномасштабных многоголосных сочинений, предназначенных для службы в англиканской церкви, в первую очередь и осуществлял Перселл свои смелые и интенси́вные творческие поиски. Между 1679 и 1688 годами он сочинил около семидесяти пяти антемов. Вершинные явления в его искусстве, совпадающие с первой половиной 90-х годов (opus для музыкального театра и несколько выдающихся од-кантат), были непосредственно подготовлены художественными открытиями композитора в сфере хоровой духовной музыки.

В самом широком плане среди антемов Перселла можно различить два типа.

Один, условно называемый «старинным», относится к раннему периоду и примыкает к традиции ренессансного хорового мотета. Пятнадцать перселловских антемов такого рода ассоциируются со стилем Палестрины и английских композиторов елизаветинской эпохи — Таллиса, Берда, Гиббонса. Сочиняя в этой традиции, Перселл не просто приобрел высочайшую контрапунктическую технику; весь склад его мышления стал в огромной степени основываться на полифонии. Пристрастие к многоголосному складу дает о себе знать почти во всем, что Перселл сочинял и за пределами церкви — не только в светских хоровых одах или сопатах для скрипичного ансамбля, но даже в произведениях для театра, в частности в «Королеве фей», где обобщены многообразные предшествовавшие творческие искания композитора.

Другой тип — «современный», — безоговорочно преобладающий в количественном отношении, ориентируется на новейший стиль (concertato) XVII века. Здесь обнаруживаются ясные драматические черты и последовательное тяготение к оперной выразительности, а также к новейшему инструментальному письму. Из шестидесяти двух «современных» антемов в двадцати шести Перселл широко использует инструментальное звучание увертюр и оркестровых интерлюдий. Переключки между солирующими голосами, хором и оркестром создают в них яркий драматический эффект. В рамках данного типа антемов стала проявляться и тенденция к тематическому единству, подготовившая ораториальный стиль Генделя.

Ни в одном другом жанре, связанном со словом, Перселл не располагал текстами столь высокого художественного уровня, как в антемах. Библейская поэзия, лежащая в их основе, идеально гармонировала со строем серьезной, углубленной, высокодуховной музыкой. В этом отношении антемы решительно отличаются

от сценнческих произведений композитора, от песен и торжественных од, где вульгарный, фривольный или казенно-прославляющий текст резко противоречит поэтическому характеру музыки. В антемах Перселла сосредоточены выдающиеся музыкальные красоты. Они свидетельствуют и о богатейшей художественной фантазии композитора, и о мастерском владении как полифоническим, так и новым по тому времени письмом в светском (оперном и инструментальном) стиле.

Антемы Перселла исполнялись в англиканской церкви и тогда, когда другие созданные им опусы были прочно забыты. Берни говорил о нем, как о признанном выдающемся мастере духовной музыки, и даже высказывал опасение, что его авторитет в этой сфере может ввести в заблуждение молодых композиторов и те начнут подражать «гармоническим вольностям» Перселла и другим «грубым отклонениям» от «культивированного» письма конца XVIII века. Свободным светским духом и блестящим внешним обликом антемы в стиле *concertato* в целом так мало соответствовали пуританскому мироощущению, что в практике церковной службы после Перселла стало обычным подвергать их переработке. Были упразднены все драматические диалоги между голосом и оркестром, сглажена острота танцевальных ритмов, замедлены темпы, отчего сверкающие перселловские «скерцо» превратились в прилично монотонную музыку богослужения. Но за полвека до начала деятельности Перселловского Общества в Англии наконец было осуществлено издание антем, высокий научный уровень которого оценивается авторитетными исследователями наших дней как «замечательное достижение для своей эпохи»⁵.

В хоровом искусстве Перселла представлены также светские «Оды», «Приветственные песни» («Welcome songs»), кантаты «на случай» и т. п. По внешней структуре и использованным средствам они напоминают антемы в стиле *concertato*, и это естественно вызывает ассоциации со светскими кантатами Баха. Но аналогия здесь чисто внешняя. Если баховские светские кантаты все же уступают духовным по художественной значимости и эмоциональной яркости, то среди перселловских сочинений этого рода для хора, солистов и оркестра встречаются подлинные шедевры. Перселл — художник светский, прямой преемник Ренессанса. Радость бытия, столь свойственная мироощущению эпохи Возрождения, пульсирует во всей его музыке и оригинально сочетается с обостренной лирической выразительностью, родившейся вместе с «веком оперы». С этим мироощущением связана и концепция светских хоро-вых жанров. Среди них выделяются «Оды ко Дню святой Цецилии», сочиненные в разные годы для фестивалей, которые регулярно проводило общество английских музыкантов в честь своей богини-покровительницы. Особенным совершенством отмечена «Ода святой Цецилии» 1692 года на текст Брейди для пяти солирующих голосов, хора и оркестра (состоящего из флейт, гобоев, труб, литавр, струнных и *basso continuo*). К последнему, кульми-

пационному периоду жизни композитора относятся также «Песня Йоркширского Празднества» (1690), «Оды ко Дню рождения королевы Марии» (1692, 1693, 1694), поздравительная «Ода ко Дню рождения герцога Глочестерского» (1695). Совершенным особняком стоит музыка, сочиненная ко дню смерти королевы Марии (1695), достойная занять место рядом с самыми выдающимися произведениями Перселла в сфере драматической музыки.

На другом полюсе художественных исканий Перселла — сочинения для музыкального театра; на современном уровне знакомства с этими произведениями в их реальном звучании и с позиций художественной психологии сегодняшнего дня именно они воспринимаются как вершина его искусства. Их возникновению предшествовало не только творчество в сфере хоровой музыки, но и многообразный опыт работы для театральной сцены, которой Перселл был занят до последних дней жизни.

Между 1680 и 1695 годами Перселл сочинил музыку к сорока трем театральным постановкам. Первой из них была пьеса Ли «Феодосий, или Сила Любви». Для нее композитор написал восемь вставных номеров, в том числе хорошо известную в Англии песню «Дуй, Борей, дуй» («Blow, Boreas, blow»). На протяжении первых десяти лет Перселл испробовал свои силы в восьми театральных пьесах; начиная же с 1690 года (то есть всего за шесть лет) написал музыку более чем к тридцати. Он сотрудничал с самыми известными драматургами своего времени: Драйденом, Давенантом, Шедуэллом, Конгривом, Дэрфи, Тэйттом, Сеттлом, Афрой Бен, Сотерном, Ревенскрофтом и другими. Судя по таким произведениям последних лет жизни, как «Тимон Афинский» (1694, пьеса Шекспира, адаптированная Шедуэллом) и «Бондука, или Британская Герония» (1695, пьеса Бомонта и Флетчера в переложении неизвестного автора), роль музыки для драматического театра в творчестве Перселла непрерывно возрастала.

Опыт работы композитора в рамках театральной пьесы имеет существенное значение уже хотя бы потому, что сам Перселл отнесся к ней со всей серьезностью. Он сочинял вставные номера с полной отдачей сил на том же высоком профессиональном уровне, что и другие свои произведения. И новейшие оперные приемы, и достижения современной ему инструментальной культуры, и песни, близкие традиционному английскому вокальному письму, — все нашло отражение во вставных номерах к драматическим пьесам. Кроме того, быть может даже независимо от воли автора, тесный опыт общения с драмой оставил глубокий и характерный след в его оригинальных оперных концепциях. Он проявлялся (как мы увидим в дальнейшем) не только во внешней структуре спектакля, но и в особенностях самой музыкальной драматургии, и в собственно музыкальных выразительных приемах.

В целом, связь Перселла с английской драмой — важнейшая, быть может определяющая черта его оперной эстетики. Но поскольку наше исследование посвящено именно этой области пер-

Перселловского творчества, мы не станем давать здесь ее краткой суммарной характеристики.

Не задержимся мы и на обзоре ансамблевой музыки для струнных — одной из замечательных страниц в искусстве Перселла. Она также преемственно связана с английской музыкой Возрождения и, вместе с тем, во многом перекликается с достижениями общеевропейской инструментальной школы XVII — начала XVIII столетия. Анализ истоков и стиля ансамблевых фантазий и сонат Перселла включен в основной текст книги.

Значительное место в творчестве Перселла занимает музыка, сочиненная специально для массового слушателя, — песни (более ста) и вокальные дуэты (более сорока) в сопровождении клавесина (*continuo*), кэтчи* (более пятидесяти), клавесинные пьесы (более пятидесяти).

Начиная с шестнадцати лет и до конца дней композитор сочинял по три, четыре песни каждый год на стихи современных ему поэтов (Веббе, Тернера, Каули, Хоуе, Дэрфи, Седли, Тэйта и других)**. В этих сочинениях, где музыка решительно возвышается над низкопробными литературными текстами, проявляется характерный талант, нашедший яркое выражение также в сценических операс, — редкое умение передать в вокальной мелодике интонации английской речи во всех ее тончайших нюансах. Данная особенность и заставляла Берни полагать, что вне Англии перселловские мелодии не могут найти отклика. Другая характерная черта песен Перселла — их близость к национальному фольклору (она в неизмеримо меньшей степени присуща его музыке «высокого плана»). Кэтчи для трех (изредка для четырех) голосов продолжают традицию народно-бытовой полифонии, берущую начало еще от позднего средневековья.

В клавесинных произведениях Перселл — преемник вирджиналистов (первой в общеевропейском масштабе самостоятельной клавесинной школы, сложившейся в Англии на рубеже XVI и XVII столетий). Здесь акцентированы те черты этой школы, в которых ощутимо тяготение к светскому, бытовому и даже фольклорному началу. Помимо восьми танцевальных сюит, связанных с профессиональной традицией, он создал несколько десятков простеньких пьес, явно предназначенных для любителя, возможно и для детей, обучающихся музыке (не случайно он называет многие из них «*Lessons*», то есть уроки). Песенка, Марш, Менуэт, Новая шотландская мелодия, Новая ирландская мелодия, Ригодон, Прощание, Хорипайл, Граунд, Жига, Мелодия для трубы и т. д. и т. п. — таковы названия миниатюр, написанных в новейшем прозрачном гомофонном стиле, прелестно-наивных, часто как бы

* Кэтч (*catch*) — старинный вид бытовой многоголосной песни, популярной в Англии с древнейших времен.

** Первым опубликованным произведением Перселла была песня в сборнике популярной музыки, изданной Плейфордом в 1676 году.

«игрушечных». Чудесные национальные мелодии, самобытные пародные лады, ритмы пародных танцев, неведомых в континентальной Европе, — все это придает многим клавесинным пьесам Перселла особенно яркий и необычный локальный колорит. Все они проникнуты подлинной поэзией.

3

Характеристика музыкального стиля Перселла — задача сложная. Сама оригинальность его письма трудно поддается устоявшимся определениям, а неисчерпаемая фантазия композитора порождала бесконечные варианты даже более или менее общепринятых приемов. По необходимости мы ограничимся здесь лишь одним аспектом этой проблемы, а именно попытаемся дать оценку музыкального языка Перселла с позиций историка.

Хронологически Перселл находится между Монтеверди и Бахом. Его творчество примыкает к стилю, условно называемому барокко. Перселловский строй мышления опирается, с одной стороны, на тот новый тип полифонии, который стал складываться в тональную эпоху и получил завершающее выражение в творчестве Баха и Генделя; с другой — на новый мелодический и гармонический склад, родившийся и развивавшийся в рамках оперы. Перселл еще в большей мере выражает себя посредством хорового письма, пресмыкающегося с культурой Ренессанса и тяготеющего к возвышенно отвлеченной образности, и, вместе с тем, увлечен драматической сценической музыкой и тонкой музыкальной звукописью.

Новая инструментальная культура, родившаяся почти одновременно с оперой, также оставила в музыке Перселла глубокий след. Медленное разворачивание «барочных» мелодий с их скрытым многоголосием и свободной ритмичкой столь же характерно для него, как и танцевально-сюитные структуры, а контрапунктическое развитие сочетается со стилем *concertato*. Все эти черты прослеживаются в композиторском творчестве XVII столетия в целом и ничем не выделяют Перселла среди большинства его современников.

Однако самое яркое, индивидуальное, интересное в искусстве Перселла — то, что составляет суть его художественной неповторимости, — выражено в подчеркнутых отклонениях от типичного, в «погрешностях» против нормы. Эта ясно ощутимая самобытность восходит не только к строю мысли самого Перселла, но и в значительной степени к особенностям английской музыки эпохи Ренессанса, им унаследованным. Связь с национальным складом художественного мышления (по существу неизвестным в континентальной Европе до XX столетия) проявляется у него во многих отношениях, но наиболее непосредственно и с наиболее значительным художественным эффектом — в ладогармонической сфере.

Именно в приверженности к английской ренессансной музыке и заключается, по-видимому, главная причина того, что даже на родине самого композитора последующие поколения не понимали и соответственно не принимали его искусство. К концу XVII столетия классическая ладо-тональная система окончательно подчинила себе все профессиональное композиторское творчество Европы. В результате европейцы полностью утратили восприимчивость к выразительным системам, не связанным с классической гармонией. Вплоть до XX века они оставались «глухи» как к искусству вневосточных народов, так и к музыке средневековья и Ренессанса *. Нет ничего случайного в том, что Бёрни, выдающийся музыковед, отличавшийся широким кругозором, живым интересом и восприимчивостью к самым разным явлениям музыкального творчества своей эпохи и к тому же в целом безусловно склонный высоко оценивать талант Перселла, тем не менее, был убежден, что для него нет места в искусстве будущего. Находя строй мысли Перселла безнадежно устаревшим, Бёрни обрушивался на его «странные созвучия» и «бесформенную» ритмику. Комментарии же по поводу английских предшественников Перселла пестрят у Бёрни такими беззастенчивыми выражениями, как «элементарная тупость», «грубость», «уродство». О композиторе Блоу он писал, что тот «оскорбляет слух беззаконными диссонансами», которые «петерпимы даже в благозвучном контексте». Дабы не быть голословным, Бёрни приводит в своем труде целую таблицу «грубейших ошибок» Блоу, призванных подтвердить, что последний плохо владеет законами контрапункта и гармонии, «часто прибегает к неподготовленным и неразрешенным диссонансам»⁷.

С легкой руки Бёрни, все последующие музыканты и историки музыки ценили в Перселле только то, что предвосхищало Генделя и было созвучно классической гармонии. Фрагменты сочинений композитора, расходившиеся со слуховыми нормами классицизма, обычно подвергались переделкам. Стремление строго придерживаться в публикациях подлинника начало проявляться лишь после организации Перселловского Общества. И тем не менее, многие издания конца прошлого века сохранили «ревизионистские» тенденции, унаследованные от предшественников.

Путь самого Перселла был отмечен целенаправленным движением от принципов ренессансной, «дотональной» музыки к музыке классической, основанной на тональной гармонии. Некоторые из его последних опусов («Буря», «Ода на смерть королевы Марии» и их «ровесники») даже задуманы всецело в русле последней. Но преобладающее большинство произведений Перселла, несущих на себе печать особенной творческой индивидуальности, — произведений высокосоввершенных и зрелых, — говорят о глубокой родовой связи со старинным национальным строем, который не укла-

* Подробнее об этом см. в моей статье «Значение вневосточных культур для музыки XX века»⁶.

дывается в рамках ортодоксального тонального мышления. Сочетание этих двух разных выразительных систем и породило уникальный музыкальный язык, присущий Перселлу и его предшественникам — англичанам. В наши дни он получил признание как особый национальный стиль и обозначается термином «английский идиом» («The English idiom»).

«..., Жесткости» культивировались как самоцель ради гармонической роскоши и чисто сопорных эффектов. Несмотря на отдельные ясные тональные ходы, общая логика тонально-гармонического движения была чужда английской музыке. Увеличенные и уменьшенные интервалы в мелодике с ее энергичными и расщепленными ритмами противоречили тонально-гармоническим канонам. Своеобразный эффект „английского идиома“ можно охарактеризовать как конфликт между хроматической, то есть нетональной мелодикой, и гармонией преимущественно диатонического склада. Выражаясь несколько парадоксально, можно сказать, что хроматизмы английского письма возникали в рамках диатонического мышления». Так формулирует суть национального музыкального языка той эпохи выдающийся современный исследователь музыкальной культуры XVII века Бюкофзер⁸.

Отсюда «странности» и «невежества» Перселла и его предшественников, которых отвергала эпоха Бёрни. Отсюда «недопустимые» гармонические ходы, непривычно угловатые, неуклюжие обороты в мелодике, запрещенное переченье голосов, их слишком тесное расположение и т. д. Перселл тяготеет к увеличенным и уменьшенным интервалам в мелодике, к одновременному звучанию тона в натуральном и альтерированном виде, к аккордам с увеличенной терцией и уменьшенной секстой, к неподготовленным диссонансам (в частности, септима) и многим подобным «вольностям», объявленным классическим ладо-тональным строем «вне закона». Гармонические каноны часто совмещают признаки модальности и тонального мышления (например, черты мажора и миксолидийского лада, или минора и дорийского). Он последовательно употребляет остинатный или полустинатный бас, опорные звуки которого рождены гармонией, а параллельное движение мелодических планов (в верхнем голосе и в хроматической партии инструментального баса) полифонично и т. д. и т. п. Многие «несовместимые» элементы убедительно сочетаются в музыке Перселла, порождая оригинальные звучания, отмеченные богатой колористичностью и одновременно тонкой хрупкой красотой. Многие в его выразительных приемах заглядывают далеко в будущее. Столь же многое кажется архаичным.

Особый штрих в самобытном перселловском языке связан с английским фольклором. В целом Перселл, мыслящий в русле профессиональной музыки XVII века, не использовал сколько-нибудь последовательно и подчеркнуто элементы народной музыки. Но в отдельных случаях, ставя себе особое художественное задание (например, в опере «Дидона и Эней», в кэччах и песнях, клавесин-

ных «уроках»), он нередко прибегал к ней. Черты самобытных фольклорных ладов на фоне классического мажора-минора, своеобразный склад мелодики вместе со знакомой нам итальянской ариозностью создают особый «перселловский колорит».

Может возникнуть мысль, что многообразие, разносторонность, широта охвата выразительных средств в музыке Перселла, тяготение как к старинным, так и к новейшим жанрам неизбежно ведут к эклектичности. Однако этого нет. Могушая и целостная индивидуальность композитора подчиняет себе и скрепляет воедино все «разношерстные» компоненты. В свою очередь, особенности его творческой личности были в огромной степени обусловлены чертами английской культуры, глубокая печать которой лежит на всех перселловских произведениях, придавая им и художественное единство, и национальную характерность.

Можно даже сказать, что в контексте мирового искусства сама «перселловская тема» выражает национальную идею. В произведениях Перселла увековечены традиции английской музыки эпохи Возрождения — эпохи наивысшего подъема национального художественного творчества. Преломляя их через лирическое и драматическое мироощущение постренессансной эпохи, он открыл богатейшие перспективы для английской музыки нового времени. Не вина Перселла, что этим многообещающим перспективам не дано было воплотиться в жизнь.

4

Основой нашего исследования, его неизменным подтекстом является высказанная выше мысль: Перселл — художник, синтезировавший идеи двух культурно-исторических эпох. Преемник английского Ренессанса, он одновременно — ярчайший представитель «века оперы».

Наиболее убедительно эта ситуация раскрывается в произведениях Перселла для музыкального театра. Во-первых, здесь скрестились самые характерные моменты творческого мышления композитора. Все созданное им в данной сфере относится к последним семи годам жизни и воспринимается как обобщение и кульминация его художественных исканий. Во-вторых, в произведениях для сцены в большей мере, чем в других жанрах, ощутима связь Перселла с общей духовной культурой Англии XVII столетия. В-третьих, через оперу яснее всего прослеживаются и взаимоотношения Перселла с музыкальной культурой того времени в широком, общеевропейском плане.

Не только для Перселла, но для профессионального творчества XVII века в целом опера — явление первостепенной важности. Ведущий жанр постренессансной музыки, она на протяжении длительного исторического периода играла роль главного центра композиторских устремлений. Подобно тому как в эпоху средневековья

и Возрождения основным очагом музыкального профессионализма был собор, так и в постренессансные века эту функцию переняла опера. Здесь пролегал магистральный путь европейской музыки в XVII столетии и в век Просвещения. Именно в опере последовательно утверждалась светская образная сфера и широко разрабатывалась выразительная система, ставшая основой классического творчества нового времени. Более того. Крупные национальные школы сформировались только в тех странах, где оперное искусство культивировалось в больших масштабах *.

Сочиняя для музыкального театра и овладевая новейшим строем мысли, Перселл попутно приобщал традиционное профессиональное творчество Англии к музыкальной современности.

В каждой стране процесс рождения оперной школы осуществлялся на основе своих особых художественных традиций. Так, флорентийская «*dramma per musica*» была связана с утопченным лирическим мадригалом, развивавшимся в кругах интеллектуалов-гуманистов. Французская лирическая трагедия отчасти выросла из придворного балета, отчасти преломила черты классицистской трагедии сквозь призму музыкального мышления. Опера же Перселла — плоть от плоти драматического театра, который олицетворял высшие достижения английской художественной культуры в эпоху Ренессанса. Связь с драмой, как уже было сказано, — определяющая черта оперной эстетики композитора. За исключением «Дидоны и Энея» все произведения для музыкального театра даже созданы в рамках драматических спектаклей. Далеко не всегда можно непосредственно ощутить разницу между драматической постановкой с музыкой и опусами Перселла, тяготеющими к оперному жанру, настолько тесно они срослись друг с другом.

Но слияние это кажущееся. На самом деле, между ними существенная разница. Художественные принципы, провозглашенные оперой, образовали исторический рубеж между ней и другими, более ранними музыкально-сценическими видами. В век Перселла это явление еще не было всесторонне осознано. Сегодня же в широкой перспективе, охватывающей почти четыре столетия истории существования оперного театра, его основополагающие черты вырисовываются достаточно определенно. От «Орфея» Монтеверди до музыкальных драм XX века, при всем громадном диапазоне идейного содержания и музыкального языка, оперное искусство характеризуют некие единые закономерности, не знающие исключений **.

Знакомство с ними — важнейшая предпосылка к оценке оперного наследия Перселла.

* См. главу «Значение театра для музыкальной культуры классицизма» в моей книге «Театр и симфония»⁹.

** Уточняем, что речь идет не об особенностях оперной драматургии, а о более общих принципах оперной эстетики. Читателя, интересующегося вопросами собственно музыкальной драматургии, можно отослать к специальным трудам М. Друскина, Б. Ярустовского¹⁰.

Музыкальный театр (даже если речь идет только о европейской культуре) имеет значительно более древнюю историю, чем собственно опера, рождению которой предшествовали разнообразные другие опыты сочетания музыки и сценического действия. Они охватили огромный исторический период — от литургической драмы, еще связанной с медиевистской культурой, до театральных интермедий, священных представлений, «масок», античных пьес, тексты которых были положены на хоровое звучание, «ballets de cour», драматических постановок с музыкальными вставками, балаганных комедий и т. п. разновидностей, которые получили значительное распространение в последний век Репессанса. И тем не менее, ни одну из них нельзя отождествлять с оперой: все они лишены ее главного признака. Суть оперного искусства превосходно отражена в самом названии, данном ему его создателями (хотя «возрожденная античная трагедия» в очень важном отношении находится еще по ту сторону исторической грани). Флорентийцы охарактеризовали свое детище как «*dramma per musica*» («драма через музыку»), тем самым точно сформулировав главное отличие современной (то есть пострепессансной) музыкальной драмы от всех ее многочисленных предшественников. Действительно, если все другие, более ранние опыты сочетания музыки и сценического действия можно объединить под общим заголовком «театра с участием музыки», то опера являет собой уникальный тип драмы, выраженный средствами самой музыки.

Именно эта ее особенность — законченность художественного образа, — достигнутая в рамках собственно музыкального развития, и образует водораздел между «дооперными» видами музыкального театра и оперой. Не следует думать, что «дооперные» принципы сочетания сцены и музыки навсегда сошли с лица земли вместе с породившей их исторической эпохой. Они живут по сей день в оперетте, мюзикле, драматической пьесе с музыкальными вставками, эстрадных ревию, мелодраме (образуя побочную ветвь современного музыкального театра). Однако как в предоперную эпоху, так и в более поздние времена эти принципы неизменно играли второстепенную роль в развитии европейского профессионального творчества, ибо главная роль в создании образа принадлежит не музыке. Последняя либо занимает подчиненное положение в художественном синтезе, либо разделяет с другими искусствами свою роль в создании целостного впечатления. Вне слова, сцены, сюжета эстрады, постановки, музыка этого рода существовать не может.

Потому-то флорентийская «*dramma per musica*» и воспринимается как скачок эпохального значения. Акцент в создании образа был по замыслу ее авторов перенесен в музыкальный план (в то время как в «дооперных» сценических видах литературный текст,

действие, балет, живопись-декорация господствовали над музыкой, отличавшейся иллюстративно-прикладным характером). Нет пика-кого сомнения в том, что только на основе концепции флорентийцев могли так скоро возникнуть музыкальные драмы Монтеверди — первые классические образцы этого вида искусства. Одновременно столь же бесспорно и то, что спектакль, созданный флорентийцами, нельзя в полном смысле слова отождествлять с зрелым оперным жанром. Его музыка еще не достигала той степени завершенности, на которую она претендовала. Вокально-оркестровый план первых «dramma per musica» слишком связан со словом, собственно музыкальное формообразование в нем мало развито и не до конца выявлено.

В классической же опере художественная идея, опирающаяся на драму, развивается на основе неповторимой специфики музыки. Споры нет, подлинная оперная музыка в самом первоначальном замысле неотделима от сценического исполнения. «В хорошей оперной партитуре нет ни единого такта и ни одной фразы, которые не были бы написаны исключительно как сценическое выражение», — пишет Фельзенштейн¹¹. Тем не менее, и в отрыве от сцены оперная музыка остается самостоятельным художественным организмом, завершенной образной системой. «...Любое сценическое выражение, которое не вырастает исключительно из партитуры, неверно», — отмечает тот же Фельзенштейн¹². Действительно, только если музыка, написанная для сцены, полноценна и завершена в своей концепции, если она опирается на законы музыкальной образности и музыкального восприятия, только тогда можно говорить о подлинном оперном искусстве. Самостоятельные яркие интонационные комплексы, характеризующие сценическую ситуацию и их развитие в тесной связи с сюжетом, но на основе музыкальных приемов формообразования (тональное движение, мелодическое варьирование, симфоническая разработка, интонационные переключки, тембровое развитие, лейтмотивность и т. д.) и создают оперную драматургию. Подобный процесс возникновения целостного драматического впечатления связан с двумя жизненно важными условиями, вне которых требования оперной эстетики не удовлетворены до конца. Это, во-первых, — высокий для своего времени уровень музыкального профессионализма (что вовсе не обязательно, а скорее даже не пужно в «дооперных» сценических видах); во-вторых, — внутреннее единство самой музыкальной партитуры.

Не следует понимать под этим последним условием только ту непрерывность музыкального звучания, которая господствует в опере с XVII столетия. Разумеется, факт появления спектакля, построенного на *сплошной* музыке, был в век Перселла радикальным нововведением, образовавшим ясную грань между «дооперными» и оперными сценическими видами. И все же этот внешний, композиционный момент становится второстепенным, если в рамках «музыкального плана» выдержано до конца единство образной си-

темы и драматургии, если музыкальные эпизоды в разных актах объединены в интонационном отношении, если независимо от структуры пьесы развитие музыки следует своей собственной логике и имеет свою собственную художественную кульминацию. Наличие или отсутствие разговорных сцен играет побочную роль с точки зрения основополагающих признаков оперного искусства.

Поясним свою мысль примерами.

Вспомним «Волшебную флейту» Моцарта. Это произведение — одно из чудес мировой оперной классики. Между тем, его композиция основана на чередовании музыкальных и чисто театральных, разговорных сцен. Либретто Шиканедера полно несуразностей и противоречий с позиций сюжетной логики. Музыка же Моцарта являет собой образец художественной целостности. От первых до последних звуков она объединена в интонационном отношении, а ее центральные образы устремлены в развитии к музыкальной кульминации финала. Высокая поэзия и глубокая этическая идея моцартовской концепции проникает в сознание слушателя через музыкальное звучание, вопреки непоследовательности литературного текста и несмотря на «вторгающиеся» разговорные эпизоды.

Бессмертная «Кармен» была задумана и создана как разговорная пьеса с развитыми музыкальными сценами. Только после смерти композитора Гиро переложил диалоги на речитатив, придав этой опере традиционный облик сквозной музыкальной драмы. По попробуем представить себе подлинный оперный замысел (как это уже сделал Фельзенштейн в своей широко известной постановке), и мы увидим, что, вопреки расчленяющим разговорным сценам, музыка оперы создает абсолютно целостный художественный образ. Все индивидуальные характеристики действующих лиц и ситуаций, все развитие психологических линий — от зарождения дерзкой свободной любви в первом акте до катастрофической развязки финала — выражены в музыке с исчерпывающей полнотой*.

«Оберон» Вебера существует в двух вариантах — «разговорном» и речитативном. И в первом случае новый для XIX века образ светлой феерии воплощен в самом «музыкальном плане» пьесы с абсолютной законченностью, хотя его развитие и прерывается речевыми сценами.

* В принципе можно допустить, что художественный вкус нашей современности, тяготеющий к спектаклям типа «мюзикл», приведет к тому, что «Кармен» будет жить не только в виде сквозной, сплошь омузыкаленной оперы, но и в форме, приданной ей самим Бизе. Опера Гершвина «Порги и Бесс», написанная в виде традиционной сквозной музыкальной драмы, была в свое время изменена в обратном направлении: омузыкаленные диалоги и монологи были «переведены» в прямую разговорную речь — прием тем более оправданный, что этот элемент гершвиновской драмы исключительно тонко разработан в духе театральной пьесы. Оба варианта исполнялись с большим успехом.

Равноправие подобных разных вариантов обеспечено оперностью самой концепции, на фоне которой отсутствие или наличие вторгающихся разговорных сцен не воспринимается как нечто существенное.

«Ричард Львиное Сердце» Гретри, «Фиделио» Бетховена, «Волшебный стрелок» Вебера — можно вспомнить и ряд других классических произведений, внутренняя целостность которых не нарушается вторжением разговорных эпизодов.

Существенное расхождение между «дооперными» и оперными принципами в музыкальном театре наглядно предстает при сопоставлении двух широко известных произведений, созданных почти на идентичный текст и на основе одинаковой композиции спектакля. При этом одно из них — классический образец «дооперной» драматургии, а другое оценивается как новаторская опера первой четверти XX века. Речь идет об «Опере нищих» Джона Гэя и «Трехгрошовой опере» Курта Вайля.

В остроумной комедии Гэя сатирическая идея выражена полностью в авторском тексте. Не случайно «Опера нищих» связывается исключительно с именем драматурга, в то время как фамилию «композитора» Песпуша помнят, как правило, одни музыковеды. Дело вовсе не в том, что песенные номера чередуются здесь с театральными эпизодами. Принципиально важно иное: их функция не многим отличается от функции вставных песенных номеров в драматической пьесе. Они возникли независимо от пьесы Гэя, так как были заимствованы из арсенала популярных папевов, большинство из которых сложилось задолго до создания «Оперы нищих». Профессиональный уровень музыки даже не приближается к современному ей композиторскому творчеству, достигшему в ту пору высочайшей и сложно разветвленной культуры (напомним, что «Опера нищих» увидела свет при жизни Генделя, Баха, Рамо, Д. Скарлатти). Ни о какой целостности образной системы или ее развитии не приходится говорить по отношению к примитивному «музыкальному плану» этой «оперы».

«Трехгрошвая опера» Вайля, на первый взгляд, очень близка своей предшественнице. Здесь почти та же пьеса, те же действующие лица, та же внешняя структура спектакля. Музыка звучит так же эпизодически и в большой мере опирается на городской легкожапровый фольклор. И тем не менее, отличие оперы Вайля от пьесы Гэя — громадное и принципиальное. И не только потому, что в текст Гэя вклиниваются строки, сочиненные Бертольдом Брехтом (а это уже само по себе придает пьесе иной художественный облик). Более существенно то, что модернизация старинного замысла осуществлена здесь в решающей степени посредством музыки. «Музыкальный план» «Трехгрошовой оперы» сразу переносит слушателя в атмосферу западного мира первой мировой войны. Он выражает настроение безверия и скептицизма, которым было пропитано мироощущение той эпохи. Образы тоски и безрадостной эротики, гримасы насмешки над утраченными «викторианскими» идеалами — все это воплощено в новой интонационной сфере и выдержано от начала до конца. Кажущаяся «привычность» папесов обманчива. В ритмоинтонациях раннего джаза Вайль нашел тонкие выразительные штрихи, которые лишили на-

родно-бытовые напевы наивности и чистоты, придали им характерный колорит современности. Столь же обманчива и кажущаяся элементарность музыки. На самом же деле она написана на том высоком уровне, какой был достигнут профессиональным творчеством к 20-м годам нашего века.

Не смыкающиеся между собой, казалось бы, разрозненные музыкальные номера «Трехгрошовой оперы» внутренне связаны единством идеи, настроения, художественного стиля и оригинальностью музыкального языка. Они связаны интонационными переключками, движением к общей кульминации и, наконец, ярко ощущаемой авторской индивидуальностью.

Этот последний момент, как будто бы сам собой разумеющийся, по сути дела один из главных отличительных признаков оперного искусства по сравнению с ренессансными музыкально-сценическими видами, ибо последние не ассоциировались с неповторимостью композиторского письма. Самостоятельность художественной концепции в музыке проявлялась в эпоху Возрождения в сочинениях для церкви, для придворного камерного музицирования (мадригал), в сфере зарождающегося инструментального искусства, наконец, в профессионализированных жанрах народно-бытового стиля — но только не в театре. Музыка к сценическим постановкам была последовательно обезличенной; она и сочинялась, как правило, не одним, а несколькими лицами. Еще Монтеверди, в пору создания своих классических музыкальных драм, продолжал ставить номера к отдельным актам и сценкам придворных дивертисментов, разделяя эту «нагрузку» с другими композиторами, не сопоставимыми с ним по таланту и уровню профессионализма. В Англии подобная ситуация сохранила силу в полной мере при жизни Перселла (хотя непосредственно к нему не имела отношения). За редчайшими, буквально единичными исключениями, в музыкально-сценических постановках Лондона тех лет литературный текст принадлежал одному автору, в то время как музыку писали несколько композиторов. «Нейтральный» облик такой музыки несколько не препятствовал успешному выполнению ее функции одного из компонентов синтетического спектакля. Подобную сложившуюся традицию поколебало только рождение оперы. С точки зрения художественно-исторической преемственности, есть даже нечто глубоко характерное в том, что первая «*dramma per musica*» еще была создана двумя лицами (не дошедшая до нас «Дафна» Ринуччини с музыкой Перри и Корси). Композиторская индивидуальность в театре начинает проявляться лишь с того момента, когда полноценной владычицей драматического сценического произведения становится музыка *.

* Характерно, что единственный тип оперного представления, пренебрегавший индивидуальностью автора, опера *pasticcio* XVIII века (конгломерат музыкальных номеров из разных опусов) знаменовала глубокий кризис жанра и была, после краткого периода распространения, бесследно вытеснена реформой Глюка.

Это похоже на парадокс: музыка — владычица жанра, где, казалось бы, господствуют слово и действие. Но в том-то и дело, что оперный театр возник как театр особого типа. Его художественный *raison d'être* заключается в том, что в рамках сценического драматического представления он открыл и до высочайшего совершенства развил новую для эпохи средневековья и Возрождения образную сферу, в выражении которой музыка не имеет себе равных среди других искусств, а именно отражение действительности сквозь призму эмоционального мира человека. Если в профессиональном творчестве эпохи Ренессанса господствовала тема «человек и вселенная», то начиная с XVII века оно посвятило себя драматизму земных страстей, богатству душевной жизни во всей множественности ее оттенков. Через лирическую атмосферу, рожденную переживаниями личности, через отвлеченно-эмоциональное начало, через построение отражает музыка постренессансной эпохи, и в том числе оперная, самые разные стороны внешнего мира.

Слушатель, приходящий в оперный зал, ждет от сценического представления совсем иных эмоций, чем от постановки театральной пьесы. Никакие чисто драматические произведения эти эмоции дать не могут. Тот факт, что драматурги елизаветинского театра, как известно, последовательно прибегали к музыке в моменты, требующие обостренных лирических переживаний, лишний раз подчеркивает границы выразительности даже самого великого театрального искусства. Опера взяла на себя функцию «высвобождения» лирического начала из-под спуда театральных законов и условностей. Ему — не имеющему места в драматической пьесе, кроме как в элементарной форме эпизодических песенных номеров, — она предоставила господствующее положение в спектакле. Образная сфера, дотоле занимавшая подчиненное положение во всех сценических видах эпохи Ренессанса, в особенности в драме, получила безграничное господство в современном музыкальном театре. Она открыла перед слушателем внутреннюю сущность явлений, представленных на сцене. Все события внешнего мира она преломила через стихию лирики. Именно поэтому нет ничего случайного в том, что главным источником и непосредственным предшественником флорентийской «*dramma per musica*» оказался позднеренессансный мадригал. Не театральная музыка, имевшая к тому времени вековые традиции, а этот сугубо камерный вид творчества, в котором уже был накоплен опыт художественного выражения лирического мировосприятия, подготовил и самую сущность оперной эстетики и особенности ее нового (для той эпохи) музыкального языка.

В преобладании лирической стихии кроется и символика языка оперной музыки (как, впрочем, и языка всей постренессансной музыки, выходящей за рамки иллюстративно-прикладного назначения). Как бы ни расширился круг образов музыкального искусства на протяжении последних столетий, непреложным остается в

нем господство отвлеченно-эмоционального начала. Ни предметность, ни сюжетность не являются органическим и необходимым элементом ее специфической художественной логики. Идея, рожденная драмой, воплощается в музыке через собственную стихию, чуждую сюжетной конкретности. Характеры действующих лиц оперы, в том числе и образы гораздо более позднего комедийного театра, даже картины сказочной фантастики, достигшие у романтиков высокой степени конкретизации, прежде всего подчинены эмоциональной атмосфере, преломлены через пастроение. Музыкальная концепция оперы всегда существенно отличается от театрально-драматической, с которой она так тесно связана. И суть дела не только в том, что оперная музыка преобразует «внешний план» театральных событий в «план внутренний», но и в том, что в силу своей природы она поднимается над ограничивающей конкретностью сценической ситуации и символизирует в более широком ассоциативном плане заключенную в них мысль.

6

Здесь мы соприкасаемся с особенно важным, хотя и глубоко завуалированным и усложненным аспектом оперного искусства, а именно характерным для оперы синтезом слова, театрального действия и музыки.

Подход к этой проблеме предполагает взгляд на взаимоотношение музыки и литературно-поэтического начала в рамках профессионального музыкального творчества и в более широком общем плане.

Начиная с раннего Возрождения в развитии светской музыки Европы ясно вырисовывается одна общая тенденция — последовательное тяготение к поэзии и драме. Если для культовой музыки средневековья и Ренессанса характерна скрытая художественная зависимость от эстетики церковной живописи и соборной архитектуры и прямая — от содержания и слова молитвы, то для светской музыки той эпохи — последовательное тяготение к лирической поэзии. От искусства *ars nova*, впитавшего поэзию Данте, Петрарки, Саккетти и других стихотворцев XIV века, до «популярных» фроттол и утонченных мадригалов позднего Возрождения прослеживается как внешняя, так и глубокая внутренняя связь с поэтическим творчеством. Кульминационное выражение этих тенденций — лирический мадригал XVI века, подготовивший эстетику и стиль первых флорентийских опер.

С наступлением «светской эпохи» музыкальное творчество (за исключением жапров богослужения) все более становится неотделимым от литературы — от образов, сюжетов, текстов, поэтических и драматических произведений. Опера, оратория, романс — жапры, исчерпывающие собой вокальное искусство постренессансного

времени, — не мыслимы вне «литературного фона». Лишь инструментальная музыка XVII и XVIII столетий в целом избежала столь же прямой зависимости от литературной «программы». Но даже этот сугубо отвлеченный вид искусства, в котором элементы программности всегда фигурируют в сложно преломленном виде, далеко от конкретного первоисточника (через ассоциации в сфере интонаций и формообразующих приемов), — даже он в XIX столетии непосредственно сближается с поэтическим словом и определенным литературным сюжетом. Начиная с финала Девятой симфонии Бетховена, созданного на текст оды «К радости» Шиллера, и вплоть до Тринадцатой и Четырнадцатой симфонии Шостаковича инструментальное творчество все непосредственнее обогащается образами литературных произведений.

Но при этом тяготение музыки к литературе пропизано явными противоречиями.

Первое из них — расхождение между художественными уровнями поэтического произведения и возникшего на его основе музыкального шедевра. История музыки полна примеров выдающихся, и даже гениальных произведений, созданных на безразличные тексты, и нередко любительского уровня.

Разумеется, в высоком произведении литературы заложено больше возможностей вдохновения, чем в посредственном. Оно и более богато содержанием, что позволяет композитору выявить и акцентировать скрытые художественные мотивы, заключенные в подтексте. И тем не менее, объективная картина музыкального творчества, связанного с литературой, не дает оснований полагать, что подлинная поэзия имеет в этом смысле безусловные преимущества перед «средней продукцией». Так, песни Шуберта, вдохновленные словами Шиллера или Гёте, вовсе не лучше, чем произведения на слова его друзей (Шобера, Майергофера и других), которые отнюдь не были поэтами в сколько-нибудь строгом смысле этого слова. Ряд прекрасных романсов Чайковского порожден строками безвестного дилетанта Ратгауза. Перселл создавал вокальные произведения редкой красоты на столь чудовищно безвкусные тексты, что позднее возникал вопрос о самой возможности их исполнения. А какие великие сокровища подарил миру Бах, сочиняя в своих пассажах лирические «вставки» на плоские вирши провинциального стихотворца Пикандера!

Тем более в оперном творчестве, где, в отличие от вокальной лирики, первоначальный поэтический текст не только не остается неприкосновенным, но обязательно подвергается переработке, разрыв между художественными достоинствами музыки и слова, как правило, так велик, что сопоставления в этом плане вообще не уместны.

Для классической оперы закономерно либретто, в котором рациональное начало, связанное со словом, выражено в предельно элементарной форме — схематично, приблизительно, без каких-либо поэтических красот. Вспомним хотя бы оперы Россини, Бел-

ниш, Гуно, Верди на шекспировские сюжеты, где тексты оригинала безжалостно упрощены. Вспомним, что Моцарт высоко ценил Да Ponte, литературный дар которого не выдерживает сравнения с талантом Бомарше. Схематизация и искажение пушкинского слова в операх «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» приводят в ужас не одних литературоведов и т. д. Очевидно, в неизмеримо большей степени музыкант вдохновляется эмоциональным подтекстом литературного источника или отдельных его деталей, чем мыслью, лежащей на поверхности, или художественными качествами стихотворения или драмы. И в этом главная причина еще одного серьезного противоречия в рассматриваемой нами тенденции, — противоречия между образным строем и содержанием связанных друг с другом литературного и музыкального опусов. Композиторские «прочтения» литературного сюжета могут разительно отличаться от поэтической концепции.

Остановимся на нескольких общезвестных примерах.

Шостакович переименовал свою оперу «Леди Макбет Мценского уезда» в «Катерину Измайлову», так как критики в один голос заговорили о кричащем несоответствии образа героини оперы образу лесковской купчихи. И в самом деле, центральные музыкальные образы — одухотворенные, проникновенные, воплощающие идею сочувствия не только к измученной женской душе, но и более широко — ко всей многострадальной России — не имеют ничего общего с нравственным уродством, обнаженно и беспощадно изображенным в повести Лескова.

Нетрудно представить, какую острую неудовлетворенность испытali бы почитатели Бомарше, если бы обманутые названием оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» надеялись обнаружить в ней буквальное содержание литературного первоисточника. В высокоопозитивированной музыке, овеянной настроением глубокой и печальной любви, идея социального протеста фигурирует лишь в преобразованном виде.

Вебер создавал «Волшебного стрелка» на сюжет повести Апе-ля, окрашенной мистическим колоритом. Но если в либретто оперы еще можно распознать отзвуки этого мотива, то сама музыка говорит о чем-то совсем ином: она воплощает образы лесной природы, привольной охотничьей жизни, красочной народно-сказочной фантастики.

Опера Гуно «Фауст» ставится в Германии под названием «Маргарита». Действительно, если слушатель настроится на философский строй и интеллектуальную глубину гётевского произведения, то он несомненно упустит главное в концепции последовательно лирической, по-земному «спиченной» музыкальной драмы французского мастера.

Столь же часто расходятся между собой и разные композиторские трактовки одной и той же литературной темы. Так, не зная заранее источника, невозможно догадаться, что мелодраматическая опера Гуно возникла под впечатлением того же литератур-

ного произведения, что, скажем, абстрактно-философская симфония Листа.

Или сопоставим трактовку «Ромео и Джульетты» у Чайковского и Берлиоза. Суровый трагедийный драматизм увертюры у русского композитора, ее обобщенные и вместе с тем островыразительные темы лирико-психологического склада, рельефная сонатная конструкция с ее концентрированностью и симметрией формы не вызывают решительно никаких ассоциаций с симфонией Берлиоза, ее солнечной чувственной атмосферой, подчеркнутым элементом фантастики, открытой композицией в мапере театральной пьесы, рассредоточенным, предельно атипизированным тематизмом.

Наконец, сравним две сцены из двух разных опер на тему Орфея — Монтеверди и Глюка. По существу идентичные в сюжетно-драматургическом смысле, они музыкально воплощают совершенно разные явления. Речь идет об эпизоде, где аптичный певец побеждает силой своего искусства потусторонние силы, стерегущие врата в Анд. У Монтеверди, художника, осуществившего в последовательно-законченной форме самые яркие светские устремления Ренессанса, слышатся два ясных «мотива-символа». Во-первых, это образ страдания в его толко варьированных нюансах, который утвердился в мадригальном искусстве как олицетворение раскрепощенной человеческой души. Во-вторых, это образ величия художественной простоты. Эстетические проблемы, как известно, стояли в центре внимания эпохи Возрождения, и Монтеверди чисто музыкальными средствами утверждает идею превосходства простоты в искусстве над стремлением к эффектной виртуозности. Сцена построена на экстенсивном развитии, на принципе свободного варьирования при богатстве разнообразных тем и интонационных штрихов.

У Глюка же в музыкальном воплощении той же сюжетной ситуации тема искусства никак не представлена. Орфей достигает невозможного только благодаря интенсивности своего чувства. Образ его трогательной мольбы, обращенный к суровым стражам Анда, выражен в музыке посредством предельно сконцентрированных, остроэкспрессивных интонаций, противостоящих друг другу в духе лаконичных, внутренне контрастных симфонических тем. В опере Глюка мифологический сюжетный мотив становится носителем того героико-трагического конфликта, который в характерно отвлеченном плане проходит через все инструментальное творчество вплоть до Девятой симфонии Бетховена. Художник напряженного предреволюционного времени трактует сцену в Анде как символ идеи гражданственности.

Все эти примеры, иллюстрирующие расхождение между литературным источником и возникшим на его основе музыкальным опусом, на самом деле говорят о фундаментально важной закономерности оперного искусства, а именно о том, что подобный синтез есть некое *новое, особенное* явление, суть которого меньше

Всего можно раскрыть при помощи рационально-содержательного начала, заключенного в слове.

Вот как формулирует эту ситуацию Брехт. Он пишет, что в результате взаимодействия музыки и реальности, воплощенной в слове и актерской игре, «возникает нечто третье, некое сложное единство... способное производить вполне реальное воздействие, но не имеющее ничего общего с изображаемой, исходной реальностью...» (разрядка моя.— В. К.)¹³.

Становится ясно, что либретто нельзя рассматривать как самостоятельную область литературы, а сочетание слова и актерской игры в опере также не образует искусства драмы. Рациональные элементы, представленные словом, «черты физической достоверности и реальности», свойственные сценическому действию, — «все это тут же снимается музыкой», — пишет Брехт (разрядка моя.— В. К.)¹⁴.

Действительно, известное издевательское описание Толстым постановки «Зигфрида» Вагнера (в статье «Что такое искусство») совершенно точно соответствует впечатлению, которое извлек бы из любого оперного спектакля абсолютно глухой человек. И не случайно, ибо, пусть это звучит парадоксально, но либретто являет собой немзыкальный элемент, который органически входит в музыкальный образ и не существует вне музыкального восприятия. Оценивать его с позиций театральной драмы — абсурд.

В свете данной закономерности легко понять, почему подлинно великие художники слова, как правило, избегали сочинять либретто. Лишь в раннюю пору существования оперы (XVII — середина XVIII вв.), прежде чем общественная мысль осознала принципиальное различие между музыкальной и театральной драмой, поэты относились к своим оперным текстам как к полноценному литературному творчеству. Стриджо, Бадоаро и Бузапелло, Кино, Давенант и Драйдеп, Метастазео и Зепо (наравне с другими) публиковали свои либретто в виде отдельных самостоятельных произведений. Ни в один другой период своей истории либретто не было столь близко к театральной пьесе, как в эпоху господства классицистской трагедии. И тем не менее, даже в те времена, когда поэт как будто разделял с музыкантом авторство в сфере оперного творчества, литературные тексты опер значительно уступали по художественному уровню подлинным театральным драмам.

Огромный интерес, с точки зрения рассматриваемой проблемы, представляют дошедшие до нас сведения о работе Монтеверди — первого классика оперы — с драматургом Бадоаро. Монтеверди настойчиво требовал от него укрупнения и сжатия сюжетной линии, очищения ее от всех побочных мотивов. Тем самым он стремился придать театральной пьесе простоту и концентрацию, вне которых оперное либретто немыслимо.

Почти три с половиной века спустя Верди совершенно в том же духе наставлял Гислаппони. Он неутомимо разъяснял, что слово в опере должно в принципе отличаться от слова поэтического, ибо его функция — лишь ясно очерчивать эмоциональную ситуацию, а не претендовать на самостоятельную художественную выразительность.

Разумеется, среди многих сотен опер, образующих репертуар европейского музыкального театра, встречаются самые разные типы взаимоотношения слова и музыки. Зависимость от традиций национальной культуры, от стадии развития «языка оперы», от эстетического склада эпохи существенно сказывается на особенностях этого синтеза. Так, например, в XVII веке в ариях итальянской оперы господствовала тенденция к низведению поэтического текста до крайне припущенного положения, в то время как декламационные сцены французской лирической трагедии тяготели к подчеркнутой экспрессии слова в духе классицистского театра. В «Борисе Годунове» Мусоргского выразительность слова больше выявлена, чем, например, у Чайковского. Оперная культура XX века в целом стремится к сближению с театром. Можно привести еще множество примеров и тем не менее в основе всех существующих вариантов взаимодействия слова и музыки остается неизменным единый закон примата музыкальной выразительности. Он требует не тонкой художественной разработанности и интеллектуальной глубины слова, а обрисованного крупными штрихами литературного остова, который только очерчивал для композитора эмоциональную ситуацию и предоставлял ему достаточный простор для воплощения ее средствами своего искусства.

В этом синтезе реальности (представленной словом и его актерским воплощением) и отвлеченно эмоционального начала (воплощенного в музыкальных звучаниях) и кроется важнейшая особенность оперного искусства. Слияние слова, сценического действия и музыки, по всей вероятности, отвечает каким-то фундаментальным законам человеческой психологии, ибо стремление к синтезу подобного рода характерно для разных культур и цивилизаций и прослеживается через века. По всей вероятности, он выполняет не одну, а множество функций. Всестороннее рассмотрение этого вопроса относится к области художественной психологии и лежит за пределами нашей темы. Но все же некоторые аспекты оперного синтеза очевидны. Так, с одной стороны, «сценическая реальность» стимулирует воображение композитора и как бы является импульсом к зарождению музыкальных идей. С другой стороны, она играет для слушателя роль путеводной нити в лабиринте абстрактно-зашифрованных, сложно организованных звучаний. Но особенно важно то, что параллельно она выполняет еще одну функцию — олицетворяет в конкретно-содержательной форме более широкую, общую мысль, воплощенную в оперной партитуре.

В отличие от большинства «дооперных» сценических видов, опера обязательно пропитана значительной идеей, что роднит ее с произведениями высокого плана в рамках других искусств (литературы, театра, изобразительных искусств и т. п.). Подобно им, музыкальная драма всегда выражает мировоззрение и мироощущение эпохи. В осуществлении этой задачи оперный композитор одновременно и опирается на слово и сценический сюжет и вместе с тем поднимается над ним. В своих высших образцах оперная музыка (а часто и программная инструментальная) неизмеримо более сложна в интеллектуальном отношении, богаче эмоционально, масштабнее по идейному замыслу, чем сценическая или поэтическая реальность, с которой она связана. Тем не менее, конкретная театральная реальность, не способная сама по себе сколь-нибудь прямо и адекватно выразить идею композитора, символизирует и усиливает ее посредством своеобразной, исторически сложившейся системы музыкально-литературных ассоциаций.

Поясним эту мысль.

Как известно, «Кольцо нибелунга» Вагнера пропитано одним господствующим идейным мотивом — антикапиталистической направленностью. Эта тема, столь актуальная в европейской литературе XIX века, воплотилась в тетралогии Вагнера через круг отвлеченных романтических образов, на первый взгляд, не связанных с проблемами современности. Непримиримо критическое отношение Вагнера к буржуазному укладу, откровенно и непосредственно высказанное им в публицистических трудах, нашло выражение в его музыке только в характерно преображенном плане, замаскированное под пафосистические образы северной мифологии, под мотивы сказочной фантастики, любовной лирики. И в этом нет ничего противоречивого, алогичного, ибо именно в такую форму последовательно рядились в музыке идеи социального протеста на протяжении длительного периода, предшествовавшего реализации вагнеровского замысла. Так, начиная с «Ундины» Гофмана, «Спа в летнюю почу» Мендельсона, «Оберона» Вебера, «Феи Маб» Берлиоза, образы светлой фантастики олицетворяли одну из главных сторон мироощущения «сыповей века» — стремление бежать от скучных будней «мира торгашей», поднимаясь над действительностью и удаляясь в сферу прекрасной мечты. Символом душевного состояния «романтического героя» стали в музыке также образы природы, получившие новую углубленную разработку у композиторов XIX века. Настроение печали и одиночества, характерное для художника-романтика, отвергнутого враждебным ему обществом мещан и филистеров, олицетворено в картине оцепенения и холода в «Зимнем пути» Шуберта или пустынно-безлюдного пейзажа «Сцены в полях» Берлиоза. Идея просветленного успокоения через общение с природой ясно выявлена в «Пасторальной симфонии» Бетховена, в «Первой Вальпургиевой ночи» Мендельсона, в образе ручья из «Прекрасной мельничихи» Шуберта, в картине альпийского ландшафта в «Вильгельме Телле» Россини.

Душевная взволнованность последовательностью ассоциируется с картинами бури — в знаменитой бетховенской сцене из «Пасторальной», в «Молодой монахине» Шуберта, в «Гебридах» Мендельсона. Страх перед «силами зла» воплотился в музыкальных образах мрачной фантастики. Среди них и веберовская «Волчья долина», и «Шабаш ведьм» Берлиоза, и сцены в склепе в «Роберте-Дьяволе» Мейербера, и «Вампир» Маршнера и многие другие.

На этом фоне совершенно закономерно, что в вагнеровской тетралогии угнетенность, порожденная эпохой капитализма, несущего человечеству проклятие, находит выражение в символике уродливо-зловещего, подземного мира гномов, а образ мечты об освобождении человечества от власти зла отождествляется с величественными силами природы — стихией воды, огня и леса, с необычайно могучими фантастически-прекрасными мифологическими героями.

Что же касается образов любовной лирики, то еще во второй половине XVI века, начиная с позднеренессансного мадригала, они прочно вошли в музыкальное творчество — сначала в роли господствующего символа раскрепощенной человеческой души, а затем и как более широкий круг представлений. От страдания до ликующего торжества, от чувственного томления до экстаза, от воздушных грез до мрачных сновидений, от пассивной жизнерадостности до байроновской «мировой скорби» тема любви в ее бесконечно многообразных оттенках фигурирует в музыкальном искусстве, олицетворяя самые разные идеи своей современности — философские и гражданские в том числе. Достаточно вспомнить «Фантастическую симфонию» Берлиоза, представляющую, с точки зрения рассматриваемой проблемы, особый интерес, благодаря тому, что сам автор предпослал ей довольно подробный «сценарий» (указывая, между прочим, что музыка может быть исполнена и без него). Сюжет берлиозовского «сценария» (или «либретто») неизмеримо более наивен, узок и менее значителен, чем содержание самого симфонического опуса, воспринятого и современниками композитора, и представителями поздних поколений как манифест романтического мирозерцания. «Бальзаковско-стендалевская тема», пронизывающая «Фантастическую симфонию», ассоциируется здесь с образом любовной лирики, который последовательно проходит круг символических перевоплощений.

В этом программном, почти по-оперному конкретном произведении любовно-лирический мотив прямо связан с темой широкого общественного звучания. В десятках и сотнях других опусов: социальная символика могла быть выражена в другой форме, но также всегда завуалированной.

Ассоциативная сила любовного мотива — носителя в музыке более широкой общественной идеи — утвердилась задолго до Вагнера и Берлиоза и, заметим попутно, сохранилась позднее. Ведь еще Монтеверди в «Коронации Поппеи» через образы чувственной любви императора и куртизанки выразил мысль о духовном

разложенности, порожденным деспотизмом. В той же традиции, под образ любовных переживаний «маскируется» и тема социального смятения у экспрессионистов. Так, в монодраме «Ожидание» Шёнберга, где впервые в полный голос зазвучал мотив катастрофического предчувствия, атмосфера ужаса, «отчаяния и надежды» возникает на фоне строк об обезумевшей женщине, лихорадочно ищущей среди почи своего возлюбленного, труп которого она обнаруживает на пороге дома своей соперницы *.

А вот пример иного типа.

Одновременно с поэзией Байрона властителем если не дум, то чувств послереволюционного поколения стала музыка России. В эпоху, открывшую в искусстве новую тему, — тему «мировой скорби», разлада с действительностью — культурное человечество во всем мире склонилось перед звуками руссиневской музыки. Они несли свет, радость, стихийную веру в смысл жизни, которая, быть может, тем острее воспринималась современниками Байрона, Шатобриана, Ламартина, Мюссе, чем сильнее звучали в высокой поэзии и литературе мотивы утраченной душевной гармонии, неприятия существующего порядка вещей. По сей день непосредственная красота руссиневских мелодий воспринимается как квинт-эссенция жизнерадостности и оптимизма, как олицетворение солнечных сторон бытия. Не только в XIX веке, но и в масштабе всего мирового искусства «руссиневская тема» в музыке занимает место первостепенной важности.

Теперь же посмотрим, каковы сюжеты, с которыми связана эта высокопоэтизированная, проникнутая изумительной лирической теплотой и живым весельем музыка. За исключением, пожалуй, одного «Севильского цирюльника» все они вряд ли способны заинтересовать умственно развитого человека. Дело не только в схематичности, требуемой оперным либретто. Устаревшим и примитивным представляется весь их облик в целом, с избитыми балаганными ситуациями, исчерпавшими себя драматическими типами, трафаретной речью. Как возможно подобное противоречие?

Но противоречие — мнимое. На самом деле все здесь гармонично, все основывается на твердой художественной логике, так как в музыке России выражено не буквальное сюжетное содержание, а та музыкальная идея, которую этот сюжет олицетворяет. На протяжении многих поколений, предшествовавших творчеству «пестарского лебедя», именно на основе подобных мотивов — в рамках народно-бытовых песенных жанров, в комедийных «интермедиях слуг», в классической опере-буффа XVIII века — складывались музыкальные формы выражения, впоследствии обобщенные и опо-

* Блестяще выполненный анализ либретто «Ожидания» содержится в неопубликованной статье А. Михайлова «Отчаяние и надежда». Автор убедительно показывает, как непрерывное чередование мотивов отчаяния и надежды в поэме Марии Паппенгейм определило «эмоциональный ритм» монодрамы Шёнберга и символизировало типичный образный строй экспрессионизма и всей породившей его эпохи.

этицизируемые Россияни и потому ставшие символом идеи неясся-кающего пародного оптимизма в самом широком плане.

Можно было бы привести еще ряд примеров, иллюстрирующих высказанную выше мысль: каждая оперная концепция, опираясь на свою литературно-сюжетную основу, высоко поднимается над ее ограничительной конкретностью и вместе с тем — неотделима от нее. Отсюда становится попятным и убедительным несколько парадоксальное утверждение Брехта, что оперная музыка не имеет «ничего общего с изображаемой исходной реальностью» и что «...чем расплывчатее, нереальнее становится реальность под воздействием музыки... тем больше наслаждения доставляет все в целом»¹⁵...

Как уже было сказано, вне рассмотренных выше вопросов, уводящих, казалось бы, от нашей непосредственной темы, невозможно оценить все значение Перселла как оперного композитора, невозможно понять, почему его произведения, созданные в первый век существования музыкальной драмы, стоят в одном ряду с самыми выдающимися образцами классического оперного репертуара и почему они ознаменовали собой исторический рубеж в английском сценическом искусстве многих поколений. На родине Шекспира, столь богатой традициями музыки в театре, возник новый национальный вид серьезной драмы, где все — от широкой идейной концепции до деталей актерской игры — было рождено композиторской мыслью и выражено посредством музыкальных звучаний. Самый высокий для своего времени уровень профессионализма, охватывающий по существу все разнообразие стилей той эпохи, обеспечил абсолютную целостность партитур Перселла, их исключительное богатство и самостоятельную художественную значимость. При этом на каждом перселловском «высказывании», на каждой детали интонационного строя, гармонии, оркестровки, фактуры, вокального стиля лежит печать яркой и неповторимой индивидуальности композитора.

Последовательная оперность мышления Перселла проявляется в том, как, опираясь на исторически обусловленные, характерные для своего времени и парода литературно-сюжетные мотивы, он выражает своими операми идеи по существу шекспировского масштаба. По сей день английские музыковеды не перестают удивляться тому, каким образом высокие перселловские шедевры возникли в тесной связи с пизкопробными драматическими сюжетами и плоскими поэтическими текстами. Но на самом деле (как мы видели выше) в этой ситуации нет ничего ни загадочного, ни противоречивого. Наоборот. Она согласуется с фундаментально важным свойством оперной музыки — необходимостью абстрагироваться от конкретной реальности слова и сценического действия и перевести ее в отвлеченный эмоциональный и идейно-философский план.

Не все произведения Перселла для музыкального театра отвечают требованиям зрелого оперного искусства. По существу только два из них — «Дидона и Эней» и «Королева фей» — воплощают оперное начало в высокосовершенной и законченной художественной форме. По отношению же к остальным сочинениям («Пророчице», «Королю Артуру», «Королеве индейцев», «Буре») мы вправе говорить лишь о ярко выраженных оперных тенденциях. Ни одно из них не отпочковалось окончательно от театральной пьесы и не воспринимается как образец собственно *музыкальной* драмы.

Именно поэтому в качестве объекта исследования здесь избраны лишь две вышеупомянутые оперы. Их абсолютно завершенные художественные концепции дают ясное представление о Перселле, как об оперном композиторе, и вместе с тем широко отражают самые характерные черты английской музыкальной и театральной жизни той эпохи.

Анализируя их драматургию, выразительные приемы, художественные истоки, мы стремились

во-первых, познакомить читателя с неповторимым музыкальным обликом Перселла и с породившей его духовной культурой в более обширном общем плане;

во-вторых, показать, что каждый из двух названных опусов по-своему провозглашает принципы английской национальной оперной школы;

в-третьих, обосновать выдвигаемую здесь гипотезу, касающуюся одной из самых загадочных ситуаций в истории мировой музыки — почему на протяжении двух столетий, последовавших за смертью Перселла, Англия не дала ни одного равного ему национального композитора?

Мы надеемся, что перед читателем предстанет фигура Перселла во всем ее историческом масштабе и художественном величии. Единственный музыкант на родине Шекспира, чье творчество занимает место в одном ряду с выдающимися проявлениями художественного гения Англии, он одновременно органически вписывается в картину мирового искусства, не теряя ничего при сопоставлении с величайшими композиторами-классиками всей пост-ренессансной эпохи.

Культура перселловского Лондона

1

Перселл рос и формировался в эпоху Реставрации, под прямым воздействием ее духовных веяний. Внешний облик его оперного творчества был в большой мере предопределен особенностями культуры послереволюционной Англии.

Особенности этой культуры определила в большой мере английская аристократия, вновь воцарившаяся в Лондоне после падения республиканской диктатуры.

Возвратясь из изгнания, она, казалось, возрождалась сейчас в полную силу при дворе Карла II. Застой художественной жизни Англии в период Республики сменился оживлением, как если бы воскресли лучшие ренессансные традиции прошлого.

Одним из первых мероприятий нового монарха было учреждение художественных институтов, которые повсеместно в Европе на протяжении многих столетий олицетворяли мощь и пышность королевских и княжеских дворов. Так, стали опять широко входить в моду театральные представления, беспощадно преследовавшиеся при власти Кромвеля. Возвращались к жизни и разнообразные формы музыкального творчества и исполнительства, некогда бытовавшие при блестящем елизаветинском дворе. Появилась снова Королевская капелла (Chapel Royal), удалось даже восстановить хор мальчиков, с которым стали работать лучшие музыканты страны. Из прошлого была извлечена и «маска» — роскошный сценический дивертисмент, типичный атрибут придворной культуры, учреждена должность придворного органиста и хранителя органа. Каждое крупное событие в королевской семье отмечалось сочиненными «на случай» «одами» и так называемыми «приветственными песнями», а обычная светская жизнь при дворе постоянно требовала новых музыкальных дивертисментов.

Английские аристократы во главе с Карлом II, жившие годы эмиграции во Франции, приобрели вкус к художественным повинкам, с которыми познакомились при дворе Людовика XIV. Стремление подражать театральным и музыкальным достижениям пе

только Парижа, по и Венеции заметено во многих пововедениях английского монарха. Оно сказывается, в частности, в откровенном пристрастии короля к иностраным музыкантам, заполонившим Англию в самом начале Реставрации. На протяжении восьми лет, с 1666 по 1674 год, во главе всей музыки лондонского двора стоял француз Луи Грабю. Желание правителя поднять английскую музыку до уровня современных достижений на континенте побудило его, в частности, послать в заграничную командировку к Люлли молодого, подававшего большие надежды английского музыканта Пелэма Хемффри, впоследствии (как полагают) первого учителя Перселла. Подражая Людовику XIV, английский король велел организовать инструментальный ансамбль — «Двадцать четыре скрипки короля», по аналогии с французским прототипом. Наконец аристократическое общество познакомилось впервые и с итальянскими музыкантами — композиторами, виртуозами-кастратами, мастерами скрипичного искусства: Драги, Реджио, Маттеи, Винченцо, Бартоломео и другими, прибывшими в Англию по приглашению королевского двора или антрепренеров вновь созданных театров. Мода на итальянских музыкантов была столь распространена, что стала предметом сатиры в комедиях*. И все же, сколько бы поверхностного и напосного не было в светском увлечении итальянской модой, она сыграла важную роль в «модернизации» английской музыки, в сближении ее с самыми жизнеспособными музыкальными течениями XVII столетия.

В духе традиционной придворной помпезности появились специальные уставы, строго регламентировавшие обязанности королевских музыкантов и содержащие в том числе предписания относительно их одежды. Музыканты должны были появляться в роскошных ярких ливреях, в которых все — от фактуры и цвета ткани до особенностей отделки — было точно предусмотрено**.

* Так, комедия Сотерна «Оправдание жен» 1691 года (музыку к которой, заметим кстати, написал Перселл) содержит следующую сцену. На светском вечере исполняется итальянская ария. Один из присутствующих выражает свое восхищение, не скрывая, однако, что не понял ни единого слова. Наконец кто-то осмеливается попросить, чтобы была исполнена английская песня или любая другая, которую можно было бы понять, не заявляя предварительно о своем знакомстве с оперой в Венеции.

В другой пьесе, «Мнимые куртизанки» Афры Бен (1679), звучит итальянская песня. Ее текст так точно воспроизводит поэтические обороты итальянской оперной арии, что сегодня мы воспринимаем ее как прямую пародию.

** Так, например, мальчикам-хористам надлежало иметь «...пурпурную мантию из ткани на бархатной подкладке, костюм и пальто из этого же материала, отделанные шелковыми кружевами серебряного цвета... пару шелковых и две пары простых чулок, три пары обуви... шесть пар манжет, в том числе две пары кружевных, две шляпы с лентами...»¹⁶. На пасху форма сменялась аналогичной летней.

Музыканты, состоявшие в ансамбле «Двадцать четыре скрипки короля», имели свою, не менее изысканную одежду: «...несколько костюмов из разноцветной тафты, наподобие индийского одяния, с короткими рукавами до локтя, с отделкой из финифти у ворота и на рукавах и с поясом из финифти в том же духе... и для каждого гирлянды цветов разной окраски»¹⁷.

Возникает впечатление, что придворная культура Лондона переживала подлинный расцвет, что возрождался тот высокий уровень театральной и музыкальной жизни, который характеризовал Англию в последний век Ренессанса и в предреволюционный период.

Но на самом деле, вопреки реставрации монархии, вопреки кажущемуся богатству и блеску королевского двора, английское дворянство неуклонно шло к упадку. Блеск и роскошь были явлениями внешними и поверхностными, в то время как по сущности своей дворянская культура реставрационного периода оказалась пустоцветом.

Придворные круги Англии не могли соперничать с дворянской средой континентальных стран. Многочисленный и могущественный «средний класс» («the middle class») — буржуазия, — педавно осуществивший переворот в соотношении социальных сил, не позволил бы эксплуатировать себя в духе старого режима. Двор Карла II оказался бессильным проводить в жизнь свои реставрационные начинания.

Все королевские приказы, регулировавшие художественную жизнь двора, по большей мере существовали только на бумаге, не имея под собой реального обеспечения. Достаточно ознакомиться хотя бы с некоторыми документами, сохранившимися по сей день в королевских архивах, чтобы убедиться, насколько несостоятельны были идеи подражания двору Людовика XIV или возрождения елизаветинской традиции.

Прежде всего, приглашенные ко двору музыканты очень скоро перестали получать и причитающиеся им деньги, и предписанную одежду.

Например, в 1666 году несколько ведущих исполнителей Королевской капеллы, в том числе Томас Перселл и руководитель детского хора Капитан Кук, подали прошение на имя короля, напоминая, что они не получают обещанного жалования. Карл II передал этот документ лорду-казначею, указав на то, что подобная ситуация затрагивает его честь и пожелал, чтобы все деньги музыкантам были уплачены полностью. Однако королевское пожелание так и осталось пожеланием.

Два года спустя Кук не разрешает мальчикам хора бывать в церкви, так как их одежда износилась до неприличия. Происходит скандал в казначействе. Кто-то предлагает в качестве меры экономии перейти от роскошных ливрей к простым черным одеяниям в духе формы студентов-богословов. Но и эта мера не принимается. Кук продолжает бомбардировать печальство письмами относительно ужасающего состояния гардероба детей. В 1670 году он лично пишет королю, обращая внимание на то, что мальчики не могут появляться на улице в такой одежде и потому не в состоянии выполнять свои обязанности по отношению к его величеству. Король дает обещание выдать хористам новую одежду, но средств на это нет, и все остается по-старому.

Подобные заявления не прекращаются на протяжении многих лет. Характерна резолюция на одном из документов: «Надо что-то предпринять»¹⁸.

Но ничего не предпринимается. Беспомощность двора очевидна. Кук, скончавшийся в 1672 году, так и не получил несколько сотен фунтов из денег, причитавшихся ему, как одному из самых энергичных и квалифицированных музыкантов при королевском дворе.

Даже музыканты, приглашенные из Италии, подают в казну прошение, в котором жалуются на то, что на протяжении четырех лет не получили ни пенса из обещанного им вознаграждения. Возглавляющий музыкальные службы при королевском дворе француз Грабю после неоднократных и настойчивых просьб о возмещении ему задолженности покидает свой пост и возвращается во Францию.

Пипс* отмечает в своем дневнике, что, согласно сведениям, полученным им от придворного органиста и композитора Джона Хингстона, большинство королевских музыкантов буквально голодает, так как двор задолжал жалованье за пять лет.

Перселл на протяжении всей жизни был связан с королевским двором и с самых юных лет испытал на себе тяжесть подобных обстоятельств. В очень раннем возрасте (предположительно в десять лет) он был зачислен в детский хор. В 1673 году, когда его голос стал ломаться, получил должность помощника хранителя королевских инструментов. Год спустя будущий композитор становится пастройщиком органа в Вестминстерском аббатстве. Начиная с 1677 года и до конца жизни Перселл один из официальных придворных композиторов, а с 1682 — один из органистов Королевской капеллы.

Со времени реставрации монархии проходит более четверти века, но для музыкантов обстановка при дворе не меняется. В 1687 году Перселл, к тому времени успевший обратить на себя внимание как выдающийся музыкант, направляет заявление придворному казначею, в котором жалуется на то, что не получает ни пенса за работу в качестве хранителя королевского органа. Прошло шесть месяцев, прежде чем казначейство переправило документ главе капеллы, а тот лишь два месяца спустя положил резолюцию, подтверждавшую право композитора на причитающийся ему гонорар...

Еще через два года, после «Славной революции» 1688 года, Перселл как органист принимал участие в торжественной коронации Вильяма Оранского. Но и при новом правителе потребовался год, прежде чем композитор, обремененный уже в то время боль-

* Самуил Пипс (Samuel Pepys, 1633—1703), чиновник при адмиралтействе, высокопросвещенный для своего времени человек, с широким кругом интересов, оставил после себя подробнейший дневник. Историки культуры, в том числе и музыканты, черпают сегодня из этих записей богатую информацию о жизни Лондона в эпоху Реставрации.

шой семьей, наконец получили деньги за свои труды. Подобные примеры можно было бы умножить.

Материальная несостоятельность двора Карла II, о которой так выразительно говорят сохранившиеся королевские архивы, непосредственно сказалась и на положении английского театрального искусства.

Не имея средств содержать придворную труппу (или приглашать профессиональных актеров, как это практиковалось до революции), Карл II был вынужден посещать публичные театры — поведение, дотоле неслыханное для царствующего короля Англии *. Даже «маска» — непрременный атрибут дворцовой жизни — перекочевала в город на сцену публичного театра, так как постановки ее, требовавшие огромных затрат, стали почти невозможны при дворе.

Разительный контраст между бурным расцветом деятельности драматургов и режиссеров в городской театральной среде и еле тлеющей художественной жизнью при королевском дворе. И все же не денежные трудности следует считать главной причиной упадка придворной культуры Англии при жизни Перселла. Несостоятельность королевской казны — лишь одна из причин. Главная причина деградации английского дворянства — в отсутствии какой-либо идеи, способной оплодотворить художественное творчество нового времени. Музыка и драма — два вида искусства, которые почти в равной степени выражали высшую, кульминационную точку английского Ренессанса, — теперь перестали быть носителями идеологии. Пусть «маска» в эпоху Стюартов или лирическая трагедия Люлли при Людовике XIV отмечены бесспорными признаками придворного гедонизма — все же это искусство исполнено жизненной силы, величественной героики, олицетворяющих аристократическую культуру в пору ее расцвета. Но английское дворянство эпохи Реставрации не имело ни настоящего, ни будущего. Художественное творчество в царствование Карла II было низведено до положения изысканной игры.

2

Музыка, звучавшая при дворе, отражала вкус царствующего монарха. Карл II ненавидел серьезную музыку. Насколько можно судить, единственное, что он вынес из знакомства с искусством Люлли, — обилие танцевальных мотивов. Его пленяли балетные померы, торжественные вступительные пьесы, роскошная постановочность, — все это, придя к власти, он

* Известен только один случай, когда царствующий монарх в дореволюционную эпоху посетил публичный театр ¹⁹.

пытался культивировать при своем дворе, решительно отвергая более серьезные музыкальные жанры, отмеченные глубиной мысли или чувства.

«У Карла было острое отвращение к фэнсп*, — пишет Норз**. — Он не перепосил никакой музыки, к которой не мог отбивать такт. Песни одобрял только в легком стиле и трехдольном размере»²⁰.

Создание ансамбля «Двадцать четыре скрипки короля» имело своей целью привить вкус к легкой танцевальной музыке. И сам монарх, и его современники из «оппозиционного лагеря», приверженцы старой полифонической музыки в национальном духе воспринимали это увлечение скрипичной танцевальной музыкой как антипод серьезному творчеству в дореволюционных репессансных традициях.

На самом деле, обращение к оркестру, состоящему из одних скрипок, и к танцевальному репертуару совпадало с одним из прогрессивных течений в музыке XVII века, приведшим к рождению инструментальной сюиты (а позднее, сонаты — симфонии). При жизни Перселла эта тенденция еще не была очевидна. В королевском пристрастии к скрипичной танцевальной музыке сказывалось лишь тяготение к облегченному, чтобы не сказать пустому, дивертисментам. Многих возмущала сама идея столь последовательного и упорного культивирования самостоятельного скрипичного оркестра, в то время как высшие достижения английской музыки Репессанса связывались с хоровым многоголосием или ансамблем голосов и старинных инструментов (лютни, виолы и духовые). В континентальной Европе, в первую очередь, благодаря бурному развитию итальянской скрипичной школы, к середине XVII столетия самостоятельные скрипично-ансамблевые произведения заняли видное место. И в Англии (как мы увидим дальше), в кругах, далеких от придворной жизни, также прививалась эта культура. Но в аристократической среде Лондона в начале 60-х годов XVII века инструментальная музыка отождествлялась только с легкой танцевальной разновидностью во французской традиции. Особенное негодование вызывало у просвещенных, но консервативно мыслящих людей введение ее по прямому указанию короля в церковную службу, впервые восстановленную после почти двадцатилетнего периода пуританской диктатуры.

«Вельможи при дворе Карла твердо решили внедрить дух гедонизма и галамтности даже в музыку богослужения, а Карл са-

* Фэнсп (фантазия) — национальная английская разновидность инструментальной музыки в полифоническом стиле, отмеченная большой свободой выразительных средств и углубленным настроением.

** Роджер Норз (Roger North, 1653—1734) — один из просвещенных людей Англии, автор трудов — «Музыкальные мемуары» («Memoirs of Musik») и «Музыкальная грамматика» («The Musical Grammarian»). Записки Норза служат богатым источником сведений о музыкальной культуре эпохи Репессанса.

молитвно приказал исполнять такую церковную музыку, к которой он умел бы отбивать такт» *, — пишет историк английской культуры ²¹.

«...В каждом перерыве звучит концерт „Двадцати четырех скрипок“ во французском игривом духе», — сокрушается современник Перселла Эвелинг ²².

Музыкальная атмосфера, возникшая благодаря королевским новшествам, ощутима в разных аспектах перселловского творчества. С одной стороны, композитор был настолько оппозиционно настроен по отношению к музыкальным вкусам двора, что собственные сопаты (первый опубликованный опус) преднамеренно и подчеркнуто противопоставлял придворной инструментальной музыке с ее развлекательностью и легкожапровостью. С другой стороны, тащевальные мотивы активно проникают в его произведения, даже в церковные. Балетные сцены, торжественные декоративные интрады, сохранившиеся и в самых поздних перселловских опусах, по всей вероятности, обязаны своим происхождением парижским впечатлениям Карла II.

Еще более непосредственно воздействие придворно-аристократической идеологии сказалось в театре, который был главной сферой художественных исканий композитора в последний и зрелый периоды творчества.

Всегдашний барометр общественной атмосферы, театр как нельзя ярче отразил идейный упадок дворянской культуры при Реставрации.

Middle class, составляющий значительную часть английского общества и ставший в результате революции могучей социальной силой, в перселловскую эпоху по существу не соприкасался с театром. Далеко от него была и литературная интеллигенция, собиравшаяся в знаменитых coffee houses (кафе).

Если театральная драма и фигурировала в ее поле зрения, то только как объект критики (при этом, как правило, уничтожающей). Она сосредоточивала свое внимание на более интеллектуальных и отвлеченных видах литературной деятельности: обсуждениях новых произведений выдающихся поэтов, дискуссиях по поводу важнейших общественных событий. Устные выступления в кафе собирали многочисленных участников и слушателей. Именно в данной среде стали появляться профессиональные публицисты, начиная с Джона Денниса, первого англичанина, существовавшего на доходы от литературных рецензий, до прославленных Дефо и Стила (правда, деятельность последних совпадает с началом следующего столетия). Критические статьи, памфлеты, дис-

* Он же приводит рассказ почти анекдотического характера, свидетельствующий о легковесном отношении Карла и его придворных к богослужению. Пекий знаменитый проповедник обратился в придворной церкви к вельможам с просьбой не храпеть так громко во время службы, дабы не разбудить короля.

сертации, так пазываемые «письма» стали все больше и больше интересоваться образованных англичан.

Рождение критики и журналистики — важное явление в культуре Реставрации. Оно нашло своеобразное отражение и в драматургии, в виде стихотворных авторских прологов к театральным спектаклям и развернутых предисловий к изданиям пьес. В частности, предисловия ведущего драматурга перселловского периода Драйдена не только служат цепнейшим литературно-критическим материалом, освещающим театральную критику и художественные искания тех лет, но и перебрасывают мост от «ученых» трудов в замкнуто академическом духе к общедоступным статьям, посвященным эстетике театра, которые вызвали острый интерес читающей публики. Этой новой публицистической культурой были, несомненно, порождены и авторские предисловия или посвящения самого Перселла.

О духовных интересах послереволюционной интеллигенции, ее умственном кругозоре можно составить впечатление по сохранившимся каталогам книжных издательств. В период Реставрации преобладающее большинство всех изданий посвящено религиозным, этическим и научным вопросам. Напомним, что именно при жизни Перселла возникло Королевское научное общество, заседания которого посещали не только ученые, но и представители более широкого круга интеллигенции, проявлявшие живой интерес к естественным наукам. Спрос на серьезную литературу такого рода был столь велик, что ее широкая публикация служила основой материального процветания не одной издательской фирмы тех лет.

Но на этих просвещенных, любознательных англичан нового типа — читавших, размышлявших людей, с развитым гражданским сознанием, — лондонские театры эпохи Реставрации ориентировались меньше всего. Их адресатом оставалась узкая аристократическая среда, связанная с двором Карла II.

Разумеется, отчужденность более широких демократических кругов лондонцев от театра можно в известной мере объяснить глубоким и устойчивым влиянием пуританского мировоззрения на психологию среднего англичанина. Нельзя недооценивать это влияние, сохранившееся для английской культуры в целом, в той или иной форме, вплоть до конца викторианской эпохи. Крайний аскетизм пуританской философии, ее страх перед чувственной красотой привели к резкому осуждению всех видов изящных искусств, и прежде всего театра, заклеянного как «храм дьявола» («devil's chapel»).

Сильнейшие антитеатральные веяния давали о себе знать задолго до революции (они даже предшествовали периоду расцвета елизаветинской драмы). Но кульминация и триумф антитеатрального пуританского движения естественно совпадают с периодом диктатуры, которая государственным указом объявила театраль-

ную драму вне закона*. Восстановление монархии двадцать лет спустя не повлекло за собой сколько-нибудь существенных перемен в психологии middle class'a. И тем не менее, если к началу XVIII столетия в Англии уже сложилась своя устойчивая разновидность меланхолической драмы, если (как сейчас общепризнано) почти все виды современного нам легкожадного театра с музыкой зародились в период Реставрации, то очевидно, проблемой пуританства не исчерпывается сложность взаимоотношений театра перселловской эпохи с широкими слоями лондонского населения, в том числе и с интеллигенцией. Здесь сказывались и другие причины.

Самой важной среди них была все та же ужасающая бездуховность придворно-аристократической жизни, на которую театр эпохи Реставрации только и ориентировался.

Действительно, дошедшие до нас многочисленные публицистические материалы подтверждают одну и ту же истину: демократические круги, в том числе представители высокопросвещенной прослойки английского населения, игнорировали театр вовсе не из-за того, что были целиком подвластны пуританским взглядам на искусство. Театр Реставрации вызывал к себе непримиримо враждебное отношение и подвергался беспощадной критике главным образом потому, что он совершенно не соответствовал тем представлениям о драме, как о высоком просветительском искусстве, какие сложились в общественном сознании Англии в эпоху Шекспира. Как представители сектантски мыслящего, пуритански настроенного middle class'a, так и искренние поклонники драмы из просвещенной интеллигенции сходились на общей точке зрения: английский театр в годы Реставрации утратил всякое идейное начало. Он стал «рассадником порока», «растлителем душ», стал силой враждебной и опасной для общества. Характерны два документа, появившиеся в конце века в один и тот же год (1698) и как бы «подытожившие» два главных направления антитеатрального движения в перселловскую эпоху. Первым был прогрессивный в веках памфлет преподобного Дж. Коллиера «Краткий очерк о безнравственности и богохульстве английского театра», всколыхнувший общественное мнение и повлекший за собой широчайшую, в целом глубоко сочувствующую взглядам автора литературную дискуссию. Второй документ — резолюция английского суда, направленная против развращающих молодежь театральных представлений, за которой последовали вполне реальные, многочисленные судебные разбирательства и аресты. Вскоре сам королевский двор (теперь уже в лице королевы Анны) издал прокламацию (1702), резко осудив порок и безнравственность, господствовавшие в современном театре.

* Первый указ пуританского парламента, запрещающий театральные представления, относился к сентябрю 1642 года. Он был дважды подтвержден в 1647 и 1648 годах.

В какой мере можно сегодня безоговорочно принимать оценку театра, сложившегося при жизни Перселла? Не была ли она односторонней и тенденциозной? Не открывает ли наше время новые грани этого явления, оставшиеся скрытыми для публики XVII века?

Попытаемся по-новому взглянуть хотя бы на одну сторону вопроса. Речь идет о цензурном языке и непристойных сюжетах, не перестававших шокировать общественное мнение не только XVII века, но и последующих двух столетий. Открытая эротичность сюжетов, упорное глумление над браком и «идеальной» любовью, превознесение чувственных пороков, вплоть до апологетики кровосмесительных связей, — подобные сюжеты, всегда преподаваемые нарочито откровенно, шокировали публику. Героем английской драмы в эпоху Реставрации стал распутник и повеса, героиней — светская развратница. Вальтеру Скотту, почти два столетия спустя редактировавшему собрание сочинений Драйдена, принадлежит замечание по поводу того, что героини автора, молодые девушки, еще ни разу не встретившие на своем пути мужчину, тем не менее изъясняются на языке профессиональных проституток*. В одном произведении, к которому Перселл сочинил музыку, содержится монолог, произнесенный шестилетней девочкой. Прося прощение за свою невинность, дитя перечисляет перед публикой все то, о чем она «еще не знает», и таким образом воссоздает исчерпывающе полный «арсенал технических приемов» опытной куртизанки. В «Короле Артуре» на текст того же Драйдена момент драматической кульминации отмечен сценой своеобразного «любовного признания»: герой, рассерженный строптивостью невинной девушки, с нагло-буффонной откровенностью угрожает силой завладеть «возлюбленной». По любому поводу в драматические пьесы вклипывались «песни юношей и девушек» («boy and girl songs»), насквозь пропитанные духом фривольности и цинизма. Не приходится удивляться тому, что пуритански настроенный middle class, как и позднее добропорядочная публика XVIII и XIX столетий не способны были воспринимать все прочие стороны реставрационной драмы.

Но сегодня мы можем «прочитать» весь этот материал с гораздо меньшим пристрастием. Уже литература декаданса в XIX веке приучила европейского читателя к большой степени откровенности в освещении вопросов, некогда так шокирующих пуритан. Тем более в наши дни ощущение пристойного и непристойного в искусстве значительно изменилось по сравнению с предшествующи-

* Речь идет о драйденовской переработке «Бури» Шекспира, о разговоре Миранды с ее сестрой Дориндой (персонаж, введенный в сюжет Драйденом), выясняющих подробности деторождения. Заметим, что это произведение связывается с одной из самых интересных партитур Перселла.

ми столетиями. Не следует забывать, что с точки зрения норм XVIII и XIX столетий и Шекспир, и Флетчер, и даже сама Библия также полны неприличий. Сегодня за циничным языком драматургов Реставрации, за их странными сюжетами, мы в состоянии увидеть и некоторые бесспорные достоинства драмы той эпохи*.

Прежде всего, попытаемся исторически оцепить самую суть прославления пресловутой безправственности в театре эпохи Реставрации. Оно возникло, вне всякого сомнения, как реакция на ужасающую узость и скованность пуританского мироощущения, и с этой точки зрения пьесы в себе проблески духовной свободы. Кроме того, с чисто драматургической стороны, театр перселловского Лондона представлял бесспорный интерес. Так, сложившаяся в те годы «комедия нравов» отмечена остроумием, блеском, живостью, реалистической силой слова. При всей фривольности сюжетов, комедиографы Реставрации — Вичерли и Конгрив, Этеридж и Дэрфи, Фарквар и Отвэй и их современники — умели создавать подлинно занимательные пьесы с захватывающей интригой. Широкий культурный кругозор драматургов, ориентировавшихся на просвещенного зрителя из дворянской среды, также выгодно отличался от интеллектуального уровня авторов будущих сентиментальных драм, адресованных преимущественно представителям малообразованных мещанских кругов. В их пьесах чувствуется знание не только античной классики и великой английской литературы прошлого, но и рыцарских романов Репессанса, и классицистской трагедии Франции, и комедий Мольера, и даже новейшей венецианской оперы.

И все же при отдельных художественных достоинствах, при относительно вольнодумии и широком кругозоре в драме периода Реставрации нет никакого серьезного подтекста, не ощущается никакой идеи, которая могла бы привлечь и вдохновить демократическую часть лондонской публики. В статуте, разработанном для театров, точно указывались места в зрительном зале, предназначенные для «плебса». Очевидно, его присутствие подразумевалось. И однако, демократическая среда практически объявила театру бойкот. Пипс, регулярно посещавший премьеры, только четыре раза упоминает о присутствии публики из буржуазных слоев, причем неизменно в праздничные, рождественские дни. Будь в реставрационной драме хотя бы намек на темы, способные зажечь интересы широкой публики, то эта публика, вопреки всем писаным и неписаным законам пуританства, несомненно потянулась бы к ней. Именно это произошло вскоре с сентиментальной драмой и популярной комедией XVIII столетия. Нечто подобное имело место и в «золотой век» английского театра, в елизаветинский период. Народ, уже в большой мере находившийся во власти

* Всестороннее рассмотрение драматургии Реставрации не входит в нашу задачу. Мы ограничиваемся лишь теми моментами, которые сопрягаются с эстетикой перселловских опер.

пуританских идей, тем не менее продолжал стремиться в заклее-
менный пуританами «храм дьявола».

Но при Реставрации представители низших сословий, продол-
жавшие посещать театр, не могли обнаружить в нем ничего, что-
бы их волновало или просвещало, так как реставрационная «ко-
медия нравов» меньше всего ориентировалась на интересы и вку-
сы «плебса». Она отражала исключительно жизнь и мироощуще-
ние высших дворянских кругов. Представители народа фигуриру-
ют в ней редко и только как объект зубоскальства.

Никакой другой идеи, кроме легковесного развлекательства и
принципиального безверия, в театре перселловской эпохи не было
(разве только стремление противопоставить себя недавнему пур-
итанскому прошлому и таким образом утвердить свою верность
Реставрации).

«Ни в одном городе христианского мира не разрешено так много
театральных постановок, как в этом одном городе, Лондоне, где
больше безнравственных и мерзких пьес, чем во всем остальном
мире», — пишет современник Перселла, просвещенный Эвелин. —
Я сам написал пьесу и иногда балуюсь стихами, я далек от пур-
итанства и однако ни в чем не могу упрекнуть наших противни-
ков... Театральные драмы превратились у нас в вид порока, в чув-
ственный эксцесс...»²³.

Красноречиво приводимое ниже содержание фрагмента из ано-
нимного памфлета, изложенного в виде диалога и относящегося
к перселловскому времени²⁴.

Один из участников высказывает удивление по поводу резкого
падения числа театров в Лондоне, указывая, что если до револю-
ции их было множество, то сейчас их только два, да и то они по-
чти не в состоянии содержать себя. Его партнер отвечает, что
прежде драматические постановки были невинным развлечением.
В нынешнее время они утратили свой просветительский харак-
тер, и наиболее культурная прослойка населения избегает театра
совершенно так же, как если бы это был публичный дом*.

Столь же красноречиво и отношение театра эпохи Реставра-
ции к античности. Если елизаветинские драматурги черпали из
греко-римской литературы высокие нравственные идеалы, то пи-
сатели послереволюционного времени интересовались только ее
более легковесным содержанием, в котором находили декаденские
мотивы, созвучные их собственному мировоззрению. Таков, в част-
ности, был интерес к эротической поэзии Овидия.

* Заметим, кстати, что поведение аристократической публики в театре
действительно напоминало по своей распушенности атмосферу притонов.
Так, весь Лондон был однажды шокирован поведением лорда Седли, по-
явившегося на эстраде в голом виде. Так, Драйден был избит наемными
бандитами по заданию лорда Рочестера, подозревавшего, что известный дра-
матург принял участие в сатирическом фельетоне, направленном против
него. Лица из светского общества приезжали в театр со своими любовни-
цами, дамы из общества появлялись в нем только в масках, ложь были за-
полнены куртизанками и т. п.

Быть может, ничто так не свидетельствует об идейной деградации английского дворянства в эпоху Реставрации, как отношение драматургов того времени к Шекспиру.

От них как будто совершенно ускользнула философская основа шекспировских творений, беспредельная насыщенность мыслью каждого слова, сложная и столь совершенная художественная структура его драм. Они не интересовались непревзойденным пониманием человеческих характеров и страстей, не заметили того, что пьесы Шекспира — великая литература. Автор «Гамлета» был с их точки зрения только создателем занимательных сценических фабул, дающих простор декоративно-роскошным постановкам в новейшем духе.

Ни одно произведение Шекспира в своем подлинном виде не увидело свет при жизни Перселла, хотя с полдюжины пьес, носящих название шекспировских драм, пользовались популярностью в период Реставрации. «Буря», «Сон в летнюю ночь», «Тимон Афинский», «Макбет», исковерканные, изрезанные, отчасти переписанные заново бабальным, примитивно-наивным слогом, появлялись на сцене, начиненные дивертисментными эпизодами. Введение новых персонажей, событий и сцен, нарушающих художественную цельность и логику шекспировской драматургии, стало рядовым явлением. Шедуэлл, Давенант и другие драматурги изощрялись в умении «осовременить», или, как было принято тогда говорить, «улучшить» (“improve”) замысел великого драматурга*.

Именно в спектаклях такого рода кризисные черты дворянской культуры Англии особенно ощутимы. Речь идет о «героической драме», родившейся наравне с «комедией нравов» при Реставрации и отразившей идейную несостоятельность эпохи.

«Комедия нравов», также возникавшая в этой атмосфере, тем не менее отличалась хотя бы жанрово-стилистической законченностью. Ее узкий светский мирок был изображен с большой степенью художественной правды. Она отвечала эстетической потребности определенной части общества, выражая негативно-циничное отношение к утраченным идеалам недавнего революционного прошлого. Наконец, занимательные сюжеты, четкая драматическая структура пьесы, выразительная сила слова в диалогах, — все это следует считать несомненным художественным достижением.

Но «героическая драма», столь же типичная для театра эпохи Реставрации, как и «комедия нравов», оказалась искусственным цветком, ибо явилась отчасти в силу инерции прошлого, а отчасти

* Только три трагедии — «Гамлет», «Отелло» и «Юлий Цезарь» — не были перекроены под роскошный спектакль. Но и они подверглись безжалостным сокращениям, так как в своем полном виде показались бы аристократической публике невыносимо скучными.

как подражание высоким жанрам в искусстве континентальной Европы.

Для Англии общественный подъем был позади. Время напряженных исканий и великих свершений прошло. Ничто в жизни общества эпохи Реставрации не стимулировало героических форм в искусстве. Новая «героическая драма», созданная усилиями ведущих драматургов того времени — Драйдена, Давенанта, Шеддзла, Беттертона и других, — лишена внутреннего импульса, не имеет объединяющей одухотворенности идеи; это искусство эклектичное и, с точки зрения собственно драмы, малоубедительное. О нем помнят главным образом благодаря музыке Перселла.

Прототипом «героической драмы» можно считать, с одной стороны, французскую классицистскую трагедию, влияние которой на английский театр Реставрации бесспорно и очевидно, с другой — «маску», изъятую из придворного обихода и перенесенную на подмостки публичного театра. Родство с обоими жанрами не вызывает сомнений. Два крайних типа театрального спектакля — интеллектуально-возвышенный и чувственно-декоративный — безуспешно стремились ужиться в рамках одного художественного организма. «Героическая драма» была лишена того чувства меры, равновесия и законченности, которые обязательны как атрибуты классического искусства. Героика приобрела в ней характер ходульный, искусственно приподнятый, схематичный. «Вместо подлинных людей, среди которых мы вращаемся и на которых нам хотелось бы равняться, мы встречаем героев без души, без тепла и без жизни... В его женских образах нет ничего от героинь Шекспира, Корнеля, Расина. Они не интересны, так как лишены страстей; в их душе всегда холод, их чувства всегда спокойны, их сердца владеют своими чувствами... Это героини романов, но не подлинные женщины», — пишет историк, сопоставляя «героическую драму» с пьесами Шекспира и французской классицистской трагедией²⁵.

И все-таки к «героической драме» следует подходить с ее собственными мерками. Важно осознать, что она вовсе не была несостоявшимся классицистским или реалистическим жанром. Это самостоятельный вид искусства, тяготеющий скорее к стилю барокко. Драйден меньше всего стремился к правдивому изображению жизни. И потому ходульность его сюжетов нельзя рассматривать как авторскую неудачу. Вполне осознанно и целенаправленно он добивался искусственной приподнятости, которая и образует художественную сущность созданного им театрального спектакля.

«Поэт героического стиля не должен быть связан голым изображением того, что происходит в жизни или того, что в высшей степени правдоподобно», — писал Драйден, подчеркивая, что драматург обязан «дать себе полную свободу в изображении действительности»²⁶.

Чем сильнее ощутимо нарочитое отдаление от обыденного, тем полнее осуществление поставленной эстетической задачи. Не вос-

произведение жизненных типов и ситуаций, а создание условной романтической атмосферы было целью «героической драмы». Достаточно хотя бы бегло ознакомиться с названиями некоторых пьес такого рода, поставленных при жизни Перселла, чтоб ощутить их тяготение к миру фантастики, экзотики, легенды. «Королева индейцев», «Император индейцев», «Покорение Китая татарами», «Покорение Гренады испанцами», «Король Артур», «Альбион и Альбаний» (Драйден), «Трагедия Нерона, императора Рима» (Ли), «Мир на Луне», «Королева Марокко» (Сеттл), «Антоний и Клеопатра» (Седли), «Осада Вавилона» (Портедж) и т. д. — эти и многие другие, подобные им названия, уже сами по себе обнаруживают экзотический «романтизированный» характер сюжетов.

Поскольку главная цель драматурга — создание художественной иллюзии, стремление увести зрителя от реальности в «романтизированную» сказочную сферу, то он для достижения цели привлекает другие виды искусства, которые не просто дополняют выразительность слова, но способны гораздо непосредственнее чем слово вызвать у зрителя определенную эмоциональную настроенность. Такими искусствами явились декоративная живопись оформления, балет и неразрывно связанная с ними музыка. Театральная пьеса перестала быть собственно драмой, перевоплотившись в свободно построенный сценический дивертисмент, в решающей степени зависимый от живописно-зрелищного начала.

Очень важным новаторским стимулом для «героической драмы» и спектаклей «улучшенного Шекспира» оказалась утвердившаяся в те годы четырехугольная сцена с занавесом. Вызывая ясные ассоциации с обрамленной картиной, она существенно повлияла на развитие живописно-ландшафтного мышления в театре. За исключением комедий (всегда оформленных как интерьер), постановки реставрационной драмы тяготеют к «картинности». Здесь сильно сказались зрелищные традиции «маски». Но если в классической «маске» элементы поэзии, живописи-декорации, музыки, танца находились в строгом единстве и тонком равновесии, то в «героической драме» и «шекспировских» спектаклях равновесие и единство были грубо нарушены.

Роскошно оформленные сцены, с использованием всевозможных ресурсов новой машинной техники, стали постепенно приковывать к себе главное внимание зрителей, оттесняя на второй план значение слова*. Волшебные превращения, сцены языческих жертвоприношений, торжественные процессии, аллегорические картины, ориентальная экзотика, красочное изображение припро-

* Не следует понимать это буквально, как безоговорочное господство декорации над словом. Вне поэтических достоинств «героическая драма» превратилась бы в чистое либретто, к которому (как мы увидим далее) она действительно приближалась. В частности, внедренный Драйденом так называемый «героический куплет» («heroic couplet») вошел в английскую поэзию строгого стиля. Однако в многочисленных вставных эпизодах качества литературного текста действительно поражают своей примитивностью.

и т. п. — все это вместе вызывало у публики ощущение чувственно-зрительного «пиршества» *.

Декоративные атрибуты «героической драмы» остро нуждались в музыке. Подобно тому как при полной самостоятельной выразительности искусство кино — от самой ранней до современной стадии — требует звучания музыки, усиливающей художественный эффект, так и декоративно-живописные эпизоды к «героической драме» не могли существовать вне музыкального оформления.

«Нет никакого сомнения в том, что в елизаветинском театре музыка, песни и танцы никогда не привлекали столько внимания, как на сцене эпохи Реставрации», — пишет историк английской драмы²⁸, прослеживая, как тенденция включения отдельных песенных номеров в ранние пьесы Драйдена и Дэрфи — вполне оправданная с драматической точки зрения — стала к 90-м годам так значительна, что сама драматическая пьеса оказалась раздавленной и потерявшейся среди обилия дешевых виршей, положенных на музыку, и вставных балетных эпизодов. Некоторые пьесы конца века (такие, например, как «Анатомист» Равенскрофта, 1697) сегодня воспринимаются лишь как повод для музыкально-балетных дивертисментов. Драматурги ощущали эту тенденцию еще раньше, высказывая свои наблюдения иногда в шутливой форме, иногда же как серьезное размышление. Так, в 70-х годах, в авторском предисловии к двум собственным пьесам («Победа женщины», 1670 и «Шестидневное приключение», 1671) драматург Говард отмечает, что сценические дивертисменты «производят больше впечатления на зрителя, чем самое тонкое остроумие драматурга»²⁹.

* Приводим некоторые дошедшие до нас указания постановщиков в пьесах эпохи Реставрации. Так, к «Буре» Шедуэлла по Шекспиру постановщик требует изображения картины «бурного моря в состоянии непрерывного волнения... над которым витают страшные существа — духи с ужасающим обликом; они летают среди матросов, затем поднимаются в воздух. В момент, когда корабль тонет, зал повергается в полную темноту, и огненный дождь падает сверху...»

Постановка Сеттла «Мир на Луне» требовала восьми сценических планов. При открытии занавеса видны «три арки из облаков, простирающихся до потолка и открывающих далекую перспективу из сплошных облаков. Все это пространство заполнено кунидонами и другими аллегорическими фигурами... Облака на заднем плане улечиваются и перед зрителем предстает серебряная луна, приблизительно четырнадцать футов в диаметре. Серебряная луна постепенно тускнеет и исчезает. за ней открывается мир на луне... Двенадцать золотых колесниц, в которых восседают двенадцать детей, катятся по облакам... Улетучивается третья арка, открывая перспективу, завершающуюся огромным пейзажем, изображающим леса, башни, водные пространства...»²⁷

Постановка Драйдена «Альбион и Альбаний» изобилует сценами небес с раздвигающимися облаками. В одной из сцен Юнона сидит в колеснице, запряженной павлинами столь грандиозных размеров, что хвост одного (более двадцати футов в длину) заполняет всю сцену. В другой Нептун медленно поднимается из моря со свитой из тритонов, неренд, неяд и т. п. В заключительной сцене драмы появляется аллегория Славы на земном шаре; перед ней стоит злобное крылатое существо, тело которого опоясано змеями: страшные головы сосут из него яд и т. п.

Любопытно, что сатпра на увлечение дивертисментами проникает и в театральные комедии. В пьесе Этереджа «Человек моды» (1676) содержится шуточный намек на особое пристрастие к танцам в драме. Кто-то со сцены сообщает, что русские, прослышав об огромном уважении англичан к дивертисментам, прислали в Лондон знаменитых балерины, которые сейчас заняты тем, что готовят балет с участием медведя.

А Дэрфи в эпилоге пьесы «Обиженная принцесса» (1682), обращаясь к публике, заявляет, что поправиться лондонцам очень легко, «если бы только драматурги это поняли: жига, песенка, один-два стишка обеспечат успех»³⁰.

Именно в русле данного стиля рождалась сценическая музыка Перселла. Как уже говорилось, за исключением «Дидоны и Энея», все его так называемые «оперы» неотделимы от театра эпохи Реставрации. Они возникли в рамках «героической драмы» или спектакля «улучшенного Шекспира» в тесном сотрудничестве с самыми популярными драматургами того времени и на основе их характерного декоративно-дивертисментного стиля. Других возможностей сочинять для широкой аудитории композитору не предоставлялось. И быть может, ничто не говорит более красноречиво о величии Перселла, чем способность возвыситься над этой позолоченной пустотой и создать в подобных обстоятельствах искусство непреходящего значения.

5

Появление перселловских опер в антихудожественной театральной атмосфере эпохи Реставрации тем не менее не было случайностью. Для его гениальных открытий существовали реальные предпосылки в музыкальной культуре самой Англии. Важнейшими среди них можно считать величайший расцвет профессионального музыкального творчества и фольклора в последний век Ренессанса и в начале XVII века и, как это ни покажется странным, известную консервативность музыкального мышления англичан в годы, когда развивался талант Перселла.

Общепризнанно, что Ренессанс в Англии получил наиболее полное и яркое выражение в двух видах искусства — драме и музыке. Таким образом, если принципиально возможно ставить в один ряд с Шекспиром композиторов Англии того времени, то даже признавая относительность подобного сопоставления, ясно, что речь идет об явлении крупнейшего масштаба.

Действительно, почти в каждую сферу профессиональной музыки позднего Возрождения англичане внесли богатейший вклад. Их творчество не только соответствовало уровню развития музыки в Италии и Франции, но в некоторых отношениях даже превосходило его. Так, хоровое светское искусство шекспировского перио-

да, возникшее первоначально под итальянским влиянием, вскоре сформировалось в выдающуюся школу английских мадригалистов. Ярко оригинальная смычково-струнная музыка по общему признанию не имела себе равных на континенте. На родине Перселла, на рубеже XVI и XVII столетий, сложилась и первая в истории самостоятельная клавирная школа, известная под названием «вирджиналистов». Интенсивно развивались духовные полифонические жанры. Появились и национальные разновидности «дооперного» музыкального театра, связанные с чисто английскими истоками: драматические пьесы, с широким включением музыкальных номеров (выполнявших не только декоративную, но и психологическую функцию); вокальные и инструментальные эпизоды, органически входящие в «маску» как важнейший элемент ее синтетической структуры; балаганные комедии “drolls”, текст которых распевался на мотивы популярных песен и т. п. Расцвело, наконец, и народно-бытовое творчество в виде многоголосных хоров ренессансной демократической традиции и популярных баллад фольклорного происхождения, имевших подлинно массовый характер (“Elisabethan balladry”).

Вся эта богатая многогранная культура должна была, казалось, обеспечить пышное цветение английского музыкального искусства. Но политические события XVII века пресекли ее дальнейшее развитие. Революция и пуританская диктатура (1640—1660) отбросили английскую музыку далеко назад по сравнению с новейшими профессиональными достижениями в общеевропейском масштабе. Тем более ощутимой была музыкальная отсталость в первые годы Реставрации, так как по странному совпадению именно в период пуританской диктатуры в европейской музыке происходило быстрое и бурное развитие.

Вспомним, что именно на пороге XVII столетия обозначился исторический рубеж, отделивший музыку эпохи Возрождения от всей последующей. К тому времени, когда Перселл начал приобщаться к творчеству, «старинное искусство» (ars antiqua) * в континентальных странах по существу утратило значение носителя ведущих идей современности. Знаменем новой эпохи стала родившаяся вместе с XVII веком музыкальная драма. Ко времени появления первой оперы Перселла в Италии и Франции уже успели сложиться законченные оперные школы, выразительный стиль которых проник повсеместно в музыкальное творчество. Развитая мелодичность, построенная на мотивной основе, стала безоговорочным и наиболее непосредственно воспринимаемым признаком нового художественного стиля. Мажоро-минорная ладо-тональная система также уже вступила в эру своего господства. К концу

* Так называлось в XVII веке продолжавшее жить, но быстро архаизировавшееся ренессансное направление в музыке, в противоположность новому гомофонно-гармоническому (его называли ars moderna, то есть «современное искусство»).

века в континентальной культуре признаки *ars antiqua*, как законченной художественной системы (старинная модальность, подчинение мелодического начала сложной моноплановой структуре многоголосия, господство хорового звучания, побочная роль тембрового начала и т. п.), окончательно архаизировались и сошли со сцены.

Но на родине Перселла картина была иной. В годы развития нового оперного и инструментального искусства, нового тонального мышления английская музыка оставалась по существу «выключена из жизни». Последствия этого долго давали о себе знать.

До относительно недавнего времени, а именно до 30-х годов нашего столетия, безоговорочно господствовало мнение, что пуритане в корне подорвали возможности музыкального развития страны. Картины чудовищного разрушения музыкальной жизни при власти Кромвеля остались в памяти всех будущих поколений англичан. Дикие облавы на церкви, откуда насильственно извлекались и на глазах у публики в издевательской форме предавались уничтожению ноты и цепнейшие органы, с трубами которых солдаты кромвелевской армии триумфально разъезжали по городу, как с символом победы над врагом, — все это было проявлением фанатической ненависти пуритан ко всему «папистскому». Преследование музыкантов носило характер массовых погромов, вселивших ужас в души всех, кто помышлял о музыке. Правда, никакого декрета, направленного против музыки в целом, при Кромвеле не было издано, хотя такой декрет существовал для «храма дьявола» — театра. Пуритане запретили в церкви лишь инструментальную и сложную полифоническую музыку для хора. Но сила общественного мнения и страх перед репрессиями были столь велики, что даже при отсутствии специального закона музыка и музыканты связывались с контрреволюцией. Они «ушли в подполье» и постепенно, казалось, совсем исчезли с лица английской земли. Красноречив следующий факт: когда при Реставрации возник вопрос об организации королевской капеллы, то во всей стране не удалось обнаружить мальчика, который был бы способен петь по нотам с листа (что в дореспублканской Англии было так обычно).

Однако начиная со второй трети нашего столетия традиционный взгляд на отношение пуритан к музыке колебался. Обнаружились материалы, доказывающие, что за пределами церкви музыка в разных своих формах продолжала существовать и при Республике³¹. Так, именно в те годы (как мы увидим в дальнейшем) в Англии зародились прочные, длительные, дошедшие до наших дней традиции камерной инструментальной музыки. Потеряв почву при дворе, «маска» переключалась в учебные заведения, приняв обличье школьного спектакля (прямая и явная преемственная нить к «Дидоне»). Знаменитое лондонское издательство Плейфорда (с которым так тесно связан Перселл) заложило основы своего материального процветания именно в годы Республики,

публикуя светские песни, арии, танцы, инструментальные пьесы для домашнего исполнения. В Оксфордском университете продолжали защищаться диссертации на соискание ученой степени Доктора музыки. Более того. Сам Кромвель, покровительствуя обездоленным музыкантам, устраивал у себя дома органичные концерты, а по случаю приема иностранных послов иногда ставил «маски». В частности, широко известна «маска» «Купидон и Смерть» ("Cupid and Death") Шерли с музыкой Локка и Гиббонса, поставленная при кромвелевском режиме в честь португальского посланника. Таким образом, взгляд на период Республики, как непримиримо разрушительный по отношению к музыкальному искусству, резко подвергся пересмотру.

Опустошительные действия пуритан против традиций католического богослужения были нейтрализованы уже в начальные годы Реставрации. Восстановительный период оказался на редкость непродолжительным. Меньше чем через десять лет после падения Республики юный Перселл пел в церковном хоре при дворе. Вскоре он сам создавал заново музыку богослужения, которая соответствовала самому высокому для того времени уровню профессионализма. Более того. Ведь при Республике укоренились виды музицирования, олицетворяющие новые, послеренессансные искания (светские песни, арии, инструментальные пьесы). Публикация обеспечивала им широкое распространение, приобщая англичан, если не к последнему слову в музыке, то, во всяком случае, к ее современному складу, принципиально отличному от склада ренессансной полифонической эпохи. Наконец, пусть и в скромном масштабе, замаскированно, влача жалкое существование, некоторые жанры сценической музыки все же сохранились и при пуританах. Дотянув до Реставрации, они пережили подлинный расцвет в рамках «героической драмы». Мы вынуждены признать, что «выключение» Англии из мировой музыки на двадцать лет было для нее крупным бедствием, но все же не катастрофой.

Несомненным благоприятным результатом двадцатилетнего застоя английского музыкального искусства явилась естественная и неслыханно бурная реакция на него при Реставрации. После падения Республики вся Англия «запела». При королевском дворе и в трактирах, в домашней, сугубо демократической обстановке и в аристократических театрах, в камерных собраниях и на легкомысленной эстраде — всюду звучала музыка. Потребность в творчестве композиторов приняла небывалые масштабы. Перселл писал для столь широкой среды, с какой не соприкасался ни один из его предшественников. Разделение на «высокое» и «низменное» искусство, красной нитью проходящее не только через практику, но и теорию музыки Ренессанса, для него не существовало.

В отличие, например, от итальянских мадригаллистов, откровенно пренебрегавших демократическими народно-бытовыми видами музыки, вроде фроттол и виланелл, Перселл, наряду с духовными аптемами и углубленно созерцательными фантазиями и сонатами

для струнных, писал также «пустячки» для домашнего исполнения.

Быть может, еще более важной для расцвета таланта Перселла была характерная «всеядность» вкусов музыкального Лондона в период, последовавший за Республикой. В значительной мере она стала следствием консервативности английской культуры, проявившейся в новых условиях совсем необычно.

«Замороженная» на протяжении двадцати лет, английская музыка, ожившая при Реставрации, принесла с собой забытые художественные ценности «позапрошлого поколения». (Подчеркнем, что и в предреволюционный период музыкальное творчество Англии, переживавшее пышный расцвет, все же в большей мере тяготело к искусству прошедшего века, чем, например, итальянская школа того же периода.) Преемственность со строем ушедших дней для лондонской публики не была прервана. Ренессансные виды, относящиеся к строю мышления, бесследно утраченному в практике более современных «музыкальных держав», для Англии, вернувшейся к дореволюционным традициям, оказались живыми и актуальными.

Вместе с тем, они уже не исчерпывали духовных потребностей людей нового времени, обогащенных опытом революционного переворота, жизни при диктатуре, Реставрации, — людей, умственная культура которых находилась не просто на мировом уровне, но и в некоторых отношениях опережала научное мышление континентальных стран. Параллельно старинным формам и жанрам в Лондоне прививались также новые виды, типизирующие современную эпоху: светские бытовые жанры и развитые профессиональные течения, которые едва только успели сложиться в континентальной Европе и были «импортированы» в Англию еще до рождения первой оперы Перселла.

В музыкальной жизни перселловского Лондона как бы встретились представители разных веков. Они и обеспечили композитору исключительную широту художественного кругозора.

Именно этот неслыханный для своего времени диапазон впечатлений, охватывающий как *ars antiqua*, так и *ars moderna*, определил прежде всего ярчайшую оригинальность Перселла. Процесс органического скрещивания черт старого и нового породил в его творчестве выразительную гамму редкого богатства и самобытности. Она ощутима в каждой грани перселловского творчества, начиная с особенностей неподражаемого гармонического языка и кончая драматургическими концепциями опер. То индивидуально-неповторимое, что Перселлу суждено было внести в мировое искусство, обуславливалось художественной обстановкой, которая могла сложиться только в XVII веке, и только в столице Англии.

При этом «всеядность» лондонских вкусов не исчерпывалась тем, что равно принимались исторически удаленные друг от дру-

га явления (хотя это, пожалуй, наиболее специфично для Англии того времени). Нельзя недооценивать и восприимчивость соотечественников Перселла к искусству других стран. Географическая широта кругозора также образует важнейшую предпосылку его оперного стиля.

Еще в предреволюционной Англии связь с континентальной культурой была стариннейшей и крепкой традицией. Даже не особенно углубляясь в историческое прошлое, можно напомнить, что английская мадригальная школа — при всем ее великолепии и национальной самобытности — возникла под прямым воздействием Италии. Первые образцы английского речитативного письма также были непосредственно заимствованы из флорентийской *"dramma per musica"* и первой оперы Монтеверди. Бытовые многоголосные жанры, принявшие характерный национальный облик, также уводят к культуре итальянского Ренессанса. До нас не дошло никаких достоверных данных, которые говорили бы, что в перселловском Лондоне ставились в полном виде венецианские оперы (последняя по тому времени законченная стадия в эволюции музыкальной драмы). Наоборот. Точно известно, что лишь бывая за границей с ними знакомились единичные представители просвещенной английской знати. Тем не менее, есть множество неопровержимых доказательств того, что музыка венецианских опер буквально заполнила перселловский Лондон. Подобно большинству композиторов своей эпохи, Перселл дополнительно по рукописям изучал выдающиеся произведения современности и по всей вероятности таким образом мастерски овладел итальянским оперным и инструментальным письмом. Некоторые балеты и оперы Люлли также были хорошо знакомы Перселлу. Следы этого знакомства прозрачно проступают как сквозь драматургическую структуру его опер, так и через отдельные детали музыкального языка. Континентальные влияния и многогранные традиции английского национального искусства были переплавлены композитором в художественный стиль редкой целостности и красоты.

6

Как прямое следствие демократизации общественной жизни после революции в реставрационной Англии возникли характерные формы музыкальной жизни, с каждой из которых творчество Перселла в той или иной мере связано.

Особенный интерес вызывают вечера инструментальной музыки, постепенно переросшие в первые публичные платные концерты в Европе. Их истоком явилась английская смычково-струнная школа позднего Ренессанса, которая в первые десятилетия XVII века также продолжала интенсивно развиваться. И, как это ни странно на первый взгляд, условия пуританской диктатуры содействовали сохранению ее традиции.

Еще раз напомним, что при кромвелевском режиме церковная музыка, неотделимая от профессионального хора, находилась под категорическим запретом. Органное музицирование в равной степени исключалось. Ненависть пуритан к драме была столь непримирима и ригористична, что ни о каком культивировании театральной музыки не могло быть и речи. Оставалась только одна сфера музыкального самовыражения, казавшаяся более или менее безопасной, — светское музицирование в частных домах, притом в форме, не привлекающей к себе постороннего внимания. Этим требованиям идеально отвечало камерно-инструментальное искусство.

Упомянувшийся выше Норз, антиреспубликанец по своим убеждениям, тем не менее признает в мемуарах, что при Кромвеле камерно-инструментальное музицирование процветало в полном смысле слова: «В те смутные времена, когда все добрые искусства влачили жалкое существование, музыка высоко держала голову — нет, не при дворе и в ... нечестивых театрах, а в семьях горожан, так как многие считали, что лучше сидеть дома и играть на скрипке, чем выходить на улицу и получать удары обухом по голове»³². Как уже говорилось, не случайно именно при Республике начала свое существование музыкально-издательская фирма Плэйфорда, достигшая впоследствии и широкой славы и материального процветания, — фирма, специализировавшаяся в те годы исключительно на светском камерном репертуаре.

При Реставрации, с ее бурным музыкальным «возрождением», подобные домашние концерты стали открытыми и частыми. Было принято совместно музицировать — исполнять хоровые многоголосные песни и ансамблевые пьесы для струнных. Дневники Пипса пестрят ссылками на подобные «самодеятельные экспромты». Далеко не всегда эти концерты проходили на любительском (то есть недостаточно совершенном с профессиональной точки зрения) уровне. Тот же Пипс однажды пишет, что испытал стыд за приятеля и презрение к нему за то, что тот не сумел как следует исполнить свою партию в ансамбле на светском вечере.

Не только любители из придворных или аристократических кругов, не только меломаны из высшей буржуазной прослойки, но мелкие торговцы и ремесленники систематически собирались в скромных общественных местах, чтобы совместно музицировать или слушать чужое исполнение, угощаясь при этом пивом и табаком. Пипс дважды упоминает о подобных музыкальных собраниях, имевших место в помещении почты. Это тяготение к камерной музыке впервые ввел в коммерческое русло Джон Баннстер, некогда придворный музыкант, позднее, во время Республики, дававший уроки в частных домах. С подлинно буржуазной предприимчивостью он открыл в конце 1672 года концертное помещение, уставленное вдоль стен стульями и столиками, как в трактире или кафе. Плата за вход составляла один шиллинг и каждый мог заказывать пьесу по своему желанию. Об открытии «музыкально-

го кафе» Банистер уведомил публику рекламой в «Лондонской газете».

Несколько более изысканный характер имело музыкальное общество, носившее название «Джентльменское собрание» (“Gentleman’s meeting”). Его члены первоначально собирались для совместного музицирования и исполняли преимущественно скрипичную музыку в современном французском духе. Но слава об этих вечерах быстро распространилась далеко за пределы узкого круга. Общество переехало в помещение трактира, владелец которого начал приглашать и профессиональных музыкантов. Подобные коммерческие предприятия росли как грибы и постепенно привели к появлению первого в Лондоне и Европе концертного зала.

Англичане заслуженно гордятся камерными собраниями, которые в 1678 году организовал мелкий торговец углем Томас Бриттон. Несмотря на скромное окружение (концерты происходили в комнате над лавкой Бриттона), вечера, посвященные в основном камерной инструментальной музыке, привлекали много публики и сыграли важнейшую роль в воспитании вкуса лондонцев к серьезному искусству и в приобщении их к новейшим достижениям континентальной музыки (в частности, в Англии хранится копия сонат Корелли, ор. 1, переписанная Бриттоном, которой пользовались участники собраний на протяжении многих лет). Есть все основания полагать, что на этих вечерах звучали и произведения Перселла, ибо среди автографов Бриттона, хранящихся в Британском музее, обнаружены перселловские опусы. Бриттону — свидетелю расцвета творческого таланта величайшего английского композитора — было суждено в начале следующего века приветствовать на своем собрании Генделя.

Замечательный рост подобных «ячеек» инструментальной музыки, получивших в реставрационном Лондоне широкий резонанс, был пресечен в результате конкуренции приезжих иностранных виртуозов эстрадного толка. Но глубокие следы этой культуры запечатлены в разных областях перселловского творчества — от скрипичных сонат до сценических произведений.

Другой формой музыкального профессионализма, характерной для Реставрации, стали широко практикуемые светские фестивали или празднества. Старинные и богатейшие традиции английской хоровой музыки нашли здесь новое, чисто светское претворение. И по сей день сохранилась в Англии та демократическая музыкальная традиция, которой в свое время Перселл отдал значительную дань.

Особая судьба постигла на английской почве оперу — ведущий профессиональный жанр XVII века.

Как самостоятельный сценический вид опера впервые появилась в Лондоне также в годы Реставрации. Английских композиторов миновала почти вся трудная пора поисков и становления нового вида искусства. Они встретились с музыкальной драмой, когда и в итальянской, и во французской опере уже выявились важ-

нейшие законы оперного мышления и сформировалась классическая система приемов в трактовке этого в высшей степени условного жанра. Казалось бы — и об этом убедительно говорят произведения не только самого Перселла, но и некоторых его предшественников и современников, — перед английским оперным искусством должны были открыться громадные перспективы. Тем более, что, подобно многим другим европейским странам (Италии, Франции, австро-немецким княжествам, Испании), Англия в XVII веке усиленно тяготела к опере. В пристрастии к оперному искусству Перселл вовсе не был одинок. Интерес соотечественников композитора к опере в эпоху Реставрации оказался столь велик, что даже театральная драма (как мы увидим в дальнейшем) стала поддаваться ее влияниям.

Однако с самого начала развитие оперы на английской почве столкнулось с серьезным препятствием. Англичане, любящие музыкальный театр вообще, оказались невосприимчивыми к той его разновидности, которая заняла место первостепенной важности в континентальной оперной культуре, — к *сквозной* опере, широко использующей речитатив или омузыкаленную декламацию и не допускающую разговорных диалогов в духе драматического театра.

В 20-х годах нашего века выдающийся английский музыковед Эдвард Дент³³ выдвинул гипотезу, которая объясняла отсутствие английской национальной оперы особенностями художественного склада и темперамента англичан тем, что высокое совершенство елизаветинского театра помешало англичанам понять и принять “*dramma per musica*”. Гипотеза получила широкое признание, и по сей день в литературе о Перселле никто ее не пересматривал*.

Проблема национальной оперной школы Англии рассматривается нами в последней главе. Но здесь, забегаая вперед, мы коснемся гипотезы Дента, потому что для начальной стадии развития “*dramma per musica*” на английской почве выдвинутые им соображения представляются в высшей степени убедительными.

Разумеется, не удивительно, что расцвет елизаветинской драмы на рубеже XVI и XVII столетий снижал интерес английской публики к музыкальному театру. В первой половине XVII века молодое оперное искусство только становилось на ноги. Музыкальный язык нового гомофонного склада еще не достиг зрелости. Принципы собственно музыкальной драматургии находились на «детской» стадии развития. Типичная оперная образность еще не была найдена. Театр же в это время уже достиг огромных художественных высот. Философская широта идей, красота, точность и сила языка, реалистическая трактовка психологических ситуаций и, наконец, мастерство драматургии — все это по существу осталось непревзойденным в дальнейшей истории европейского театра.

* Правда, Бюкофзер в своей выдающейся работе о музыке эпохи барокко³⁴ мимоходом бросает мысль о том, что существование опер Блоу и Перселла опровергает эту точку зрения.

Нп Марло, ни Бен Джонсон, ни Флетчер, ни тем более Шекспир не нуждались в «переводе» на язык музыки. Наоборот. Длительное систематическое использование музыки в английском театре в роли побочного средства, не претендующего на равное со словом положение, исключало для английской публики саму возможность драмы, основанной на музыке *. Даже более полувека спустя после рождения «*drama per musica*», английская публика продолжала упорно противиться оперному речитативу в театре. Сравнивая его с речевыми сценами драмы, она воспринимала речитатив как нечто «неестественное». Ведущий драматург и постановщик перселловского века Давенант (с именем которого связывается постановка первой английской оперы) все еще находил необходимым специально приучать публику к речитативу. Он пояснял, что эта форма речи, отвечающая возвышенной трагедийной ситуации, но не пригодная для будничного прозаического разговора: «В трагедии язык сцены должен быть приподнят над обыденным» **. Однако его идеи не получили отклика. Отрицательное отношение к речитативу, как характерной условности оперного искусства, сохранялось на родине Перселла даже в XVIII столетии ***.

Но при всей трудности оперных постановок в перселловском Лондоне, при крайней беспорядочности художественных исканий в рамках других музыкально-сценических видов, в картине лондонской театральной жизни того времени вырисовываются признаки зарождения национально-английской музыкальной драмы.

7

Мы писали о художественной атмосфере, возникшей в Лондоне после возвращения Стюартов. Для придворной культуры были характерны два взаимоперекрывающих обстоятельства: с одной стороны — стремление возродить высокий художественный уровень елизаветинской эпохи, с другой — крайняя ограниченность как материальных, так и духовных средств, необ-

* Что же касается упомянутых выше балаганных комедий «*drolls*», то они не находили отклика в просвещенной среде и оставались всецело в рамках фольклора. Так продолжалось до возникновения демократической «балладной оперы» в середине XVIII столетия. См. об этом последнюю главу.

** Из предисловия к пьесе «Театр сдается внаем».

*** В высшей степени любопытны следующие слова из трактата XVIII столетия, принадлежащие перу английского писателя, поэта и историка Джона Брауна:

«Короли, войны, чиновники, мудрецы, патриархи, святые и мученики ведут в этих (музыкально-драматических.—В. К.) произведениях речитативом длинные разговоры. Это настолько неестественно, что сразу вызывает возмущение, ибо подобное сочетание совершенно неправдоподобно. Кроме того, сам речитатив и непрерывное музыкальное сопровождение резко нарушает драматическое действие, убивает пафос.

Некоторых улучшений можно было бы достичь, устранив речитатив или непрерывное сопровождение» ³⁵.

ходимых для осуществления этой цели. Правда, появились городские театры, функционировавшие на коммерческой основе, которые давали новые музыкальные спектакли. Энтузиастами здесь были постановщики, почувствовавшие благодаря своей безошибочной интуиции наступление «века оперы». Однако и в придворной, и в городской среде число музыкальных спектаклей, поставленных в Лондоне при Реставрации, исчислялось единицами (даже если учитывать не только собственно английские произведения, но и все, что было поставлено при дворе и в театрах до создания «Дидоны»).

Формально история английской оперы начинается до Реставрации. Ее появление связывают с премьерой в 1656 году драмы Давенанта «Осада Родоса». Обстоятельства, сопровождавшие рождение этой «первой английской оперы», описаны Драйденом в предисловии к «Покорению Гренады». Давенант не обладал, по общему признанию, первоклассным художественным дарованием, но его заслуги перед английским театром трудно переоценить. Именно он протянул нить преемственности между английским театром предреволюционной эпохи и драмой реставрационного периода. Давенант был виднейшей личностью в театральном мире накануне Революции и оказался первым и наиболее влиятельным постановщиком во времена Перселла. Буквально перед смертью Кромвеля ему удалось поставить «Осаду Родоса». Поскольку под запретом была только сама драма, но не музыка, перед Давенантом открывалась возможность обойти закон, остроумно и ловко отвлечь внимание правительства: он положил на музыку каждое слово своего текста.

Слово «опера» нигде не было упомянуто. Очевидно автор, опасаясь привлечь нежелательное внимание властей, назвал спектакль просто «Представлением... на декламации и музыке в манере древних». Однако ясно, что в большой мере образцом ему служила итальянская опера, хотя не менее явно ощутимы здесь и другие сценические истоки. В упомянутом выше документе Драйден говорит, что Давенант ориентировался также на декламацию Корнелия и других французских драматургов. Многое было задумано и в плане «маски». К сожалению, музыка пьесы не сохранилась и нет никакой возможности вынести о ней какое-либо суждение. Все, что известно, сводится к следующему.

По-видимому, основную роль играл речитатив в духе итальянского оперного речитатива, который был «импортирован» в Англию в начале века. Помимо того, здесь звучали и «вставные эпизоды» — хоры, песни, инструментальные поемы, — очевидно, в традициях «маски» (и, заметим попутно, в традициях итальянских придворных интермедий «дооперного» периода). По образцу «маски» Давенант называет каждое действие «интрадой» (“entry”). И опять же в духе ренессансного дивертисмента музыку к спектаклю создаст не одно лицо, а несколько разных композиторов. В оформлении драмы Давенанта участвовали Генри Лоз, Капи-

тан Кук (впоследствии руководитель хора мальчиков при дворе Карла II, пользовавшийся репутацией самого выдающегося английского вокалиста нового, то есть итальянского стиля), Локк и еще два лица, не оставившие заметного следа в истории английского творчества, — Колмен и Хадзон.

Есть основание думать, что обращение Давенанта к речитативу явилось, главным образом, дипломатическим приемом. Не случайно «либретто» драмы, в отличие от музыки, было сразу же опубликовано. Характерно, что при Реставрации, когда необходимость в камуфляже отпала, «Осада Родоса» ставилась на сцене как обычная театральная пьеса.

После «Осады», имевшей в целом большой успех (причиной его могло быть даже одно только длительное «голодание» публики, тоска по театру, молчавшему на протяжении многих лет), Давенант продолжал экспериментировать со сценическими жанрами, использующими музыку, в частности, уделял много внимания проблеме речитатива*. Он поставил еще два спектакля, которые уже откровенно называются операми, хотя, насколько можно судить по авторским ремаркам и композиции текста, они близки к чистому жанру «маски». Ноты и в этом случае не сохранились — вполне в духе придворного отношения к музыке дивертисментов (таким же образом пропали, по-видимому, навсегда и отдельные произведения Монтеверди, написанные как дивертисменты). Оба произведения были впоследствии сокращены и объединены автором в самостоятельную пьесу под названием «Театр сдается внаем». По-видимому, Давенант первый начал отождествлять английскую оперу и «маску» — путаница, сохранявшаяся в умах лондонских постановщиков и композиторов на протяжении длительного времени.

Лишь в 70-х годах в Англии появились спектакли, тоже называвшиеся операми. Они ориентировались в известном смысле на континентальную музыкальную драму. Однако и здесь роль композитора оставалась второстепенной. Так, весной 1674 года Камбер, лично приехавший в Лондон, поставил в Королевском театре оперу «Ариадна, или Свадьба Вакха». Постановка была точно скопирована с французского оригинала, но музыка была заново написана посредственным придворным сочинителем Грабио. Ровно через год английский драматург и режиссер Шедзуэлл, специально изучавший в Париже по распоряжению Карла II французскую лирическую трагедию, ставит спектакль «Психея», по произведению Люлли того же названия в жанре «комедии-балета». Парти-

* В упомянутом выше предисловии он даже объясняет, почему преднамеренно избегал равномерной периодичности в структуре тех своих текстов, которые предполагал поручить речитативной декламации. Тем самым он давал понять сущность различия между собственно песенной и свободной речитативной выразительностью (небезынтересно, что в самой итальянской опере 50-х годов ария только начинала отделяться от речитативных сцен и складываться в песенную композицию).

туру узлали в 1675 году под названием «Английская опера». Музыкальное оформление принадлежало двум композиторам: Локку и Драги. Вскоре празднество по случаю рождения короля отметили французским спектаклем в жанре комедии-балета «Редкий во всем» («Rare en tout»), сочиненным Ля-Рош-Гюне, с музыкой англичанина Пэизбла.

80-е годы ознаменованы премьерами трех произведений, оставивших определенный след в английской оперной культуре до Перселла. Первая из них — сквозная речитативная опера Драйдена и Грабю «Альбион и Альбаний», задуманная в английском духе на основе национально-патриотического сюжета. Встреченная резким неодобрением публики, она навсегда сошла со сцены. Однако ее влияние на творчество Перселла не исключено*. В 1686 году французская труппа показала в Лондоне оперу самого Люлли «Кадм и Гермiona» (сочиненную за тридцать лет до этого). Публика отнеслась к спектаклю в целом сдержанно и явно без понимания сути искусства лирической трагедии, а быстро реагирующая на все «комедия нравов» высмеяла и пародировала одну из ее центральных арий «Oh Cadmus, pourquoi m'avez vous» в фарсе Тома Дживена «Черт, а не жена» («Devil of a wife»). Произведение, принадлежащее одной из самых выдающихся личностей в искусстве того времени, не могло не произвести впечатления на Перселла. Следы этого впечатления можно обнаружить в «Дидоне», созданной три года спустя, а также в других произведениях.

Накопец, в 80-х же годах** увидела свет «Венера и Адонис» Блоу, воспринимающаяся ныне как предтеча первой и единственной сквозной перселловской оперы.

Блоу был учителем Перселла. Близость между ними, по всей вероятности, сохранилась и позднее. Во всяком случае, точки соприкосновения в их строе художественной мысли явно ощутимы. Блоу называет свое произведение «маской». Оно создавалось для однократного исполнения при дворе в честь фаворитки Карла II, которой предназначалась партия Венеры, а ее дочери — роль юного Купидона. При скромных масштабах, «Венера и Адонис» представляет собой сквозную оперу, где нет ни единого разговорного диалога, где арии четко оформлены и отделены от речитативов. Последние отмечены редкой экспрессивностью, особенно в диалоге Венеры и Адониса из финального действия. И сквозной музыкальной структурой, и самим настроением скорби, выдержанным от начала до конца (оплакивание Веперой погибшего влюбленного Адониса), и композицией целого, обнаруживающей черты «маски» французской «лирической трагедии» и итальянской оперы, — всем этим так называемая «маска» Блоу предвосхищает «Дидону»

* Подробнее об этом см. главу «Произведения в жанре "semi-opera"».

** По некоторым источникам в 1682 году, по другим — между 1680 и 1687 годами.

и Энея». В ней встречаются даже мелодические и гармонические обороты, которые ассоциируются с музыкальным языком Перселла.

Почему же Блоу называет свою оперу «маской»? И откуда общее стремление современников Перселла отождествлять эти сценические жанры? Чем же можно объяснить подобную, странную на первый взгляд ситуацию?

Суть дела, по-видимому, заключается в том, что в художественном синтезе «маски» музыкальное звучание играло очень существенную роль; оно — неотъемлемый элемент все пропозывающего зрелищного начала. Если для театральной пьесы (которую англичане сознательно или бессознательно противопоставляли опере) основой было слово, а музыка имела сугубо подчиненное значение, то в «маске» слово образовывало замкнутые эпизоды, а музыка звучала почти непрерывно.

Поэтому, не отвечая на самом деле ни одному из фундаментальных признаков оперного искусства, за исключением элементарной связи музыки со словом и сценическим началом, «маска» на ранней стадии знакомства англичан с оперой могла быть принята за «подобие» оперы.

Подлинные же оперы ставились в перселловском Лондоне буквально единицами, в то время как спектакли в жанре «маски» были многочисленны и чрезвычайно популярны. Большинство из них связаны с драматическим театром. В духе вкусов эпохи Реставрации «героические драмы» и спектакли «улучшенного Шекспира» «начинались» миниатюрными «масками», иногда даже сохранявшими собственные названия. Можно назвать в качестве примеров «маски» в сцене ведьм из «Макбета» Давенанта — Шекспира или в «Буре» Шедуэлла — Шекспира, музыку к которым сочинил Локк; его же «маску» под названием «Орфей и Эвридика» в пьесе Сеттла «Императрица Марокко»; «маску» к адаптированному Шедуэллом «Тимопу Афинскому» Шекспира на музыку Грабю; три «маски» к пьесе Стаплтона «Покинутая девушка» на музыку Банистера и множество других, аналогичных по своему характеру «масок».

Итак, на подмостках лондонских театров в годы Реставрации обывали три музыкально-сценические разновидности:

во-первых, драматическая пьеса с развитыми музыкальными эпизодами («героическая драма», спектакли «улучшенного Шекспира», комедии с широким использованием вставных песен);

во-вторых, «маска», проникнутая балетно-музыкальным началом;

в-третьих, собственно музыкальная драма, включающая произведения, созданные как на континенте, так и в самой Англии по образцу французской и итальянской сквозной оперы.

Все они, в оригинальном преломлении, легли в основу оперного стиля Перселла, стиля двух его выдающихся шедевров — «Дидоны и Энея» и «Королевы фей».

Оперное творчество Перселла возникло на широком культурном фоне. Оно было подготовлено вековым развитием музыкального театра на итальянской, французской и английской почве. И все же, даже учитывая эти многонациональные и многосторонние связи с предшественниками, невозможно понять истоки глубины, оригинальности, художественной значимости перселловской оперной музыки, если исходить только из традиций сценического искусства. Многое было заимствовано из явлений, лежащих за пределами театральной музыки,— а в известном смысле вообще за пределами музыкального творчества. «Дидона» и «Королева фей» потому заняли место в «золотом фонде» мировой классики, что в их интонационной драматургии нашли своеобразное отражение какие-то существенно важные черты национального искусства Англии не только в сфере музыки, но и в более широком плане.

„Дидона и Эней“ как национальная опера

1

В 1689 году модный лондонский хореограф и учитель танцев Джозайас Прист обратился к Перселлу с просьбой написать музыкальную пьесу для пансиона благородных девиц, которым он руководил *. К тому времени у композитора уже был известный опыт работы для сцены. На протяжении предшествующих лет он часто сочинял вставные номера к театральным постановкам и по всей вероятности успел завоевать в данной сфере определенную репутацию. Однако ничего, даже отдаленно напоминающего самостоятельный музыкальный спектакль, Перселл до тех пор не создал. В декабре новая пьеса под названием «Дидона и Эней» была исполнена в камерной обстановке силами учащих-ся **. Значение этого события трудно переоценить.

Во-первых, оно произвело перелом в художественных интересах самого композитора. Отныне его творческие искания резко свернули в сторону музыкального театра. Только теперь Перселл создал все свои прославленные партитуры, в которых развил музыкально-драматургические принципы, впервые найденные им в «Дидоне». Во-вторых, несмотря на камерные, почти «игрушечные» масштабы и полудилетантский уровень исполнения, «Дидона» оказалась полноценной оперой с высокооригинальной и законченной музыкальной драматургией. Она не только выдерживает сопоставление с современной ей оперой на континенте, но во многих отношениях предвосхищает гораздо более поздние находки Глюка и композиторов романтической школы. В-третьих, появление «Дидоны» ознаменовало рождение в Англии национальной

* Поводом для празднества был переезд школы в новое помещение. Впоследствии Перселл неоднократно сотрудничал с Пристом на профессиональной городской сцене (в «Пророчище», «Короле Артуре» и «Королеве фей»).

** Есть предположение, что дирижировал сам композитор, сидя за клавишном, в традициях XVII века.

Музыкальной драмы. Идеалы английского народа, укоренившиеся высокие художественные традиции здесь преломились через неповторимую музыкальную специфику во всей своей национальной характерности. И, наконец, возрождение этого произведения два века спустя оказалось мощным стимулом для расцвета английского композиторского творчества в XX веке.

Каково могло быть воздействие «Дидоны», будь у нее иная сценическая судьба, предсказать, разумеется, трудно. Но если Бах, как известно, настолько интересовался музыкой Перселла, что собственноручно переписал для себя его клавесинную Токкату, которая отнюдь не принадлежала к творческим вершинам композитора, то легко представить, как мог бы вдохновить подлинный и редкостный шедевр оперного искусства каждого выдающегося музыканта последующего времени.

При жизни автора «Дидона» ни разу не исполнялась на профессиональной сцене. Ее появление на подмостках публичного театра относится к 1700 году. Бывший на граи разорения режиссер и драматург Беттертон, стремясь привлечь публику, использовал в своей постановке комедии Шекспира «Мера за меру» оперу Перселла, расчлененную на вставные дивертисменты и «начиненную» другой музыкой*. Четыре года спустя она была вновь поставлена в том же театре** уже в виде цельного спектакля, как «приложение» к основной, драматической пьесе, и шла не менее двух раз. Потом наступил период прочного и, казалось, вечно-го забвения. «Дидона» прозвучала вновь только в 1895 году.

Если бы сохранилась партитура, равнодушные к «Дидоне» могли бы быть не столь длительным и полным, ибо непосредственное звучание оперы во многом превосходит искусство будущего. В отличие от языка Монтеверди, Шютца, Люлли — композиторов, которые по масштабу таланта и оригинальности поисков не уступают автору «Дидоны», — выразительность перселловской музыки могла бы вызвать непосредственную эмоциональную реакцию у меломанов XVIII и XIX столетий. Могла бы, если бы ее услышали, если бы партитура оперы стала достоянием сколько-нибудь широких музыкальных кругов.

Но при жизни автора партитура не была опубликована и даже авторская рукопись до сих пор не обнаружена. Наше знакомство с музыкой «Дидоны» основано на двух неточных копиях, относящихся к XVIII веку***. В 1841 году английское Общество ста-

* Упрекая публику в равнодушии к театру и рекламируя постановку, Беттертон отмечает, что нет нужды подробно говорить о ней, достаточно указать, что «это — музыка Перселла, а пьеса Шекспира». Дивертисмент (в английских традициях он назван «маской») носил заголовок «Любовь Дидоны и Энея». Непозвонно, откуда были заимствованы дополнительные номера, так как ноты не сохранились.

** «Lincoln's Inn Fields».

*** Одна из этих рукописей хранится в библиотеке колледжа Св. Михаила в Тенберри (графство Ворчестшайр). Другая — в 1920 году была приобретена японцем Токугана. Некоторое время она хранилась в музыкальной

ринной музыки издавало варианты оперы, который оказался не только сокращенным, но и недостоверным. И лишь в 1889 году Перселловское Общество подготовило академически строгую, по возможности полную редакцию партитуры, долгое время служившую основой исполнительских интерпретаций «Дидоны» и научных исследований о ней*. Именно благодаря ей стало возможным первое современное публичное исполнение оперы.

Осуществленное к двухсотлетию со дня смерти композитора силами студентов Королевской академии музыки, первое исполнение в паше время чем-то перекликается с обстановкой рождения оперы. Важны здесь и художественная атмосфера учебного заведения, относительно независимая от моды, и юный состав музыкантов, не прошедших традиционной школы профессионального исполнительства. Но если резонанс от первой постановки угас вместе с XVII веком, то возрожденная «Дидона» сразу же произвела переворот в судьбе национальной музыки Англии. Крупнейшие деятели английского «музыкального Ренессанса»**, вплоть до наших современников Бриттена и Типпета, своим остро вснухнувшим интересом к национальной преемственности в музыке обязаны впечатлениям от этой оперы. Небезынтересно, в частности, что в постановке 1895 года принимали участие два студента, ставшие впоследствии самыми прославленными английскими композиторами первой половины XX столетия,— Воан-Уильямс и Г. Холст. Оба подчеркивали, что знакомство с оперой Перселла в большой степени определило направление их собственных творческих поисков.

Недопустимо было бы думать, что значение «Дидоны» ограничено рамками английской культуры. Как каждое крупное художественное явление, перселловская опера при всей национальной самобытности решает проблемы целой эпохи мирового искусства.

Библиотеке в Токио («Nanki»), ныне находится в частном владении в Японии. Либретто первой постановки было обнаружено в 1842 году. Либретто, на основе которого работал Беттертон, не было утеряно и оставалось доступным на протяжении почти полутора столетий, предшествовавших обнаружению оригинала.

* Редакция принадлежит Каммингсу. В 20-х годах, когда местонахождение рукописи, проданной в Японию, было неизвестно, вышла в свет в издательстве Оксфордского университета новая редакция (Дента), по необходимости использующая только более раннюю и, как считают специалисты, более ошибочную рукопись из Тенберри. В наше время появилась обработка Бриттена (1951. в сотрудничестве с И. Холст), который включил в нее по своему выбору материалы из других перселловских опусов.

В 1975 году в издательстве «Музыка» опубликован клавир «Дидоны и Энея», где конец второго действия заполнен теми же самыми фрагментами из трех других сценических произведений Перселла, что и у Бриттена. Помимо этого, партия клавира выдержана в типичном стиле романтического пианизма XIX века, из-за чего в значительной мере пропадает своеобразие музыкального мышления Перселла и его эпохи в целом.

** Так принято называть оживление музыкально-творческой и исполнительской жизни Англии, наметившееся на пороге XX века и достигшее в наше время значительного размаха.

Ее ценность многогранна, ее художественные находки многочисленны. «Дидона» воспринимается сегодня, с одной стороны, как оригинальнейшая музыкальная драма, рожденная характерными исканиями первого века оперы; с другой — как носитель вечных ценностей, накопленных многовековой ренессансной культурой Англии; и наконец, с третьей, — как сложный музыкальный организм, в котором скрещены выразительные приемы отдаленного прошлого и «тональной эры». Она захватывающе интересна и для историка, погруженного в материалы далекой предклассицистской музыки *, и для критика, изучающего новейшие художественные веяния и вкусы. Она пленяет неискушенного любителя непосредственной прелестью звучаний и, вместе с тем, привлекает интерес профессионалов необычной системой музыкального мышления. Задуманная для сценической постановки, «Дидона», вместе с тем, не теряет и в концертном исполнении. Художественные глубины перселловской концепции еще не раскрыты до конца. Можно думать, что как объект паучного изучения опера Перселла долгое время будет приковывать к себе исследовательскую мысль.

2

Как ни странно на первый взгляд, но оригинальный облик «Дидоны и Энея» был в значительной мере предопределен оторванностью Перселла от реальной оперной жизни его века.

Если бы к тому времени, когда композитор начал сочинять свое первое произведение в жанре континентальной оперы, в Англии уже был бы накоплен известный опыт в данной сфере, если хотя бы публика предъявляла к автору сколько-нибудь определенные требования — как это имело место, когда он сочинял впоследствии для большой лондонской сцены, — то облик «Дидоны» был бы несомненно иной. Но в ту пору, как мы уже знаем, никто в Англии толком не представлял, что такое опера. Каждый автор решал поставленную перед собой задачу в зависимости от собственной фантазии и тех возможностей, которыми располагал режиссер. Он не сравнивал свой замысел с установившейся оперной традицией на континенте, так как *не осознавал ее специфики и сути*.

Характерно, что автором оперы принято было считать поэта, а не композитора. Ведь и в самой Италии, на родине сольного пения, речитатива и музыкальной драмы, должно было пройти много лет, прежде чем произошел скачок в представлениях людей, со временем осознавших, что в оперном спектакле их волнует преж-

* Ведь для музыки, в отличие от изобразительных искусств, театра, архитектуры, период, предшествовавший творчеству Баха, воспринимается как далекая, во многом и по сей день не до конца изученная область истории.

де всего музыка. Еще в 20-х и 30-х годах XVII века в рецензиях на произведения Монтеверди имя великого музыканта упоминалось на третьем месте после либреттиста и виртуозов-исполнителей, а иногда и после художника-декоратора. Тем труднее было распознать и поставить правильные акценты в новом виде музыкально-сценического искусства в Англии — стране старинной театральной культуры, где на протяжении веков музыка жила в рамках драматического спектакля и в строгом подчинении его законам.

Но музыкант Перселл тонко чувствовал разницу между театральной пьесой с музыкой и собственно оперой. Вскоре после «Дидоны и Энея» он сжато и точно сформулировал свое понимание сущности оперы, как «пения, сопровождаемого соответствующим действием»*. До конца жизни он не переставал мечтать о подлинно английской опере, в основе которой лежало бы музыкальное пачало, а не примат слова, действия или живописно-декоративного искусства. Получив возможность создать самостоятельный музыкальный спектакль, хотя бы камерную пьесу для учебного заведения, Перселл остановил выбор на *сквозной* музыкальной драме континентального типа. Он дал полную волю воображению и, не будучи скованным ни традициями жанра, ни вкусами лондонской публики, нашел путь к совершенно самобытной музыкальной драматургии. Как ни парадоксально, но именно отдаленность от «большого мира» европейской музыки помогла ему осуществить новаторский замысел последовательно и мастерски.

Казалось бы, неотделимость от профессиональной среды являлась обязательной предпосылкой творчества почти всех крупных композиторов на протяжении всей известной нам истории музыки. И тем не менее, неоднократно бывало так, что самые оригинальные композиторские замыслы возникали и воплощались в жизнь вдали от основного русла развития музыки, вдали от художественной моды, а иногда даже благодаря подобной изоляции.

Можно привести общезвестные примеры.

В конце жизни создатель классической симфонии Гайдн связывал свой успех на композиторском поприще с тем, что был вынужден по долгу службы большую часть времени проводить в венгерской глуши: «...Я был отрезан от всего мира, никто мне не мешал и я волей-неволей должен был стать оригинальным», — писал он³⁷. В самом деле, до поздних опусов Гайдна развитие симфонии следовало определенному направлению, тяготевшему к оперно-драматическому стилю и к приемам профессиональной оркестровой сюиты. Гайдн же в произведениях, предназначенных для замкнутого круга обитателей дворца в Эстерхазе, ориентировался только на собственный художественный опыт, который вводил его, в частности, к воспоминаниям о народных песнях Австрии. Отрыв от профессиональной среды помог композитору обрече-

* Из предисловия композитора к опере «Королева фей»³⁶.

сти творческую свободу и независимость мышления. Возможно, они дали бы ему значительно труднее (как можно судить по симфониям, написанным до службы у Эстерхази), если бы Гайдн вращался в композиторских кругах блестящей музыкальной столицы.

Другой пример — пассионы Баха. В провинциальном Лейпциге, выполняя традиционную работу кантора, не имея отношения к опере, развивавшейся при дворах, Бах создавал драматические произведения, где не только использовал все художественные открытия музыкального театра, но высоко поднялся над их уровнем и развил заложенные в музыкальной драме выразительные возможности до предельного совершенства. Следуя откровениям собственного духовного мира, Бах писал для исполнителей любительского уровня музыку, глубину и сложность которой удастся передать лишь выдающимся виртуозам профессиональной выучки. Смелые поиски композитора не были скованы практическими ограничениями среды, где реально существовало оперное искусство. В том, что ему не удалось бы с такой полнотой и свободой дать жизнь своим замыслам, будь он связан с театром, можно убедиться хотя бы на примере творческой биографии Генделя, вынужденного после тридцатилетней работы в рамках придворной оперы навсегда порвать с любимым сценическим искусством и посвятить себя всецело оратории.

Романсы Шуберта открыли далеко ведущие пути в музыке XIX века и открыли благодаря тому, что их создатель не был связан с профессиональными кругами Вены. Характерно, что Сальери предостерегал Шуберта от увлечения песнями: в глазах первого придворного музыканта столицы этот жанр представлялся «мелочью» и не заслуживал внимания серьезных композиторов. И даже единственный профессиональный исполнитель шубертовских романсов знаменитый Фогель вначале настойчиво (но, разумеется, безуспешно) убеждал молодого автора отказаться от своих самых оригинальных, «романтических» приемов и сблизить их с привычными оборотами оперных арий.

Нет ничего случайного в том, что новаторский замысел — «шутливую драму» «Дон-Жуан» — Моцарт осуществил не в главной музыкальной столице своего века, а в отдаленной Праге, так как даже «Свадьба Фигаро» провалилась в Вене, оказавшись недостаточно облегченной, «сладостной» и пизанной для комической оперы в духе моды того времени.

Вот еще аналогичный пример.

Многие годы композиторы Варшавы последовательно стремились к созданию национальной оперы. Все их попытки были тщетны до тех пор, пока в глухой провинции, вдали от атмосферы столичных театров, не увидела свет «Галька» Монюшко — первая национальная опера Польши.

Вспомним, наконец, как возник бессмертный опус Чайковского — «Евгений Онегин».

Подобные примеры прослеживаются вплоть до нашего века. Назовем хотя бы музыкальную драму Гершвина «Порги и Бесс», увидевшую свет не на Бродвее и тем более не в Метрополитен-Опера, а в маленьком провинциальном театре Бостона.

Приведем и пример, подтверждающий ту же мысль в обратной связи, великолепно описанную в мемуарах Гольдони сцену «общественного просмотра» его либретто. Оперно-театральная среда того времени категорически отвергла замысел выдающегося драматурга, так как на каждом шагу он нарушал ожидаемое, шел вразрез с требованиями виртуозов и постановщиков.

Мендельсон не создал ни одной оперы не потому, что был лишен таланта драматурга. Традиции, господствующие в музыкальных театрах Германии, при жизни композитора не позволяли ему надеяться на реализацию своих замыслов в этой сфере.

То, что «Дидона и Эней» создавалась для любителей и предназначалась для закрытого, почти домашнего исполнения, оказалось для Перселла крупной удачей — разумеется, не с практических жизненных позиций, а с точки зрения возможности осуществить до конца смелые и новые идеи. В рамках требования камерности ничто не ограничивало поиски, ничто не мешало автору в творческом воображении сближать и скреплять явления, которые на самом деле были отделены друг от друга громадной дистанцией времени, пространства, культурного своеобразия. Отвлекаясь от той характерной среды, с которой был связан каждый вид искусства, Перселл с его обширными знаниями музыки современности и недавнего прошлого, как подлинный чародей, переносил элементы разных художественных видов по желанию из страны в страну, из века в век, из жанра в жанр. Так, черты пышного, монументального, абсолютного в своей законченности спектакля при дворе Людовика XIV соединились в «Дидоне» с английскими народно-бытовыми песнями средневековой традиции. Так, лирическое прочтение стихов нараспев, культивировавшееся в начале века в изысканных поэтических кругах Лондона, встретилось здесь с грубовато-мужичьими матросскими плясками. «Монологи» итальянской оперы, «произнесенные» со сцены и адресованные массовому слушателю, оригинально переплелись с отвлеченно-созерцательной, лирической атмосферой репертуарного мадригала.

Вспоминается Бах, который полвека спустя столь же свободно и в сходной манере манипулировал всеми элементами современной ему музыки. Известно, например, что он не останавливался перед тем, чтобы законченный стиль французской сюиты — изящно-аристократической, прозрачной, тапцевальной — утяжелить многоголосной фактурой в духе немецких органнх традиций. Он не побоялся создать новый клавирный жанр, привнеся в него все особенности блестящего эстрадного итальянского концерта для скрипки. Его не смущали ни камерные салонные традиции, ни ограниченность звучания инструмента, лишенного возможности воспроизвести подлинную кантилену и противостоять по динами-

ческой мощи оркестру. На французской почве, в столичной обстановке, где он занял бы место в одном ряду со многими клавишниками, уже создавшими школу вековой давности, подобные «эксперименты» давались бы значительно труднее, чем при дворе провинциального немецкого князя. Хоральные фантазии непосредственно напоминают «творческий метод» Перселла. Выросшие из простого прелюдирования, которое обычно звучало, пока церковь заполнялась прихожанами, они благодаря беспредельному богатству выразительных приемов и их смелой трактовке возвышаются над всей инструментальной культурой «предромантической эпохи».

Подобно гениальному немцу, Перселл подчинял свое воображение громадной внутренней дисциплине. Не так просто постигнуть тайну избирательности мышления великого художника. Почему из всех бесчисленных возможностей и комбинаций композитор останавливается в окончательном результате лишь на одной определенной,— может понять лишь конгениальный исследователь. Однако констатировать конечный результат и осознать общее направление композиторских поисков в той или иной степени доступно всем. Оценивая сегодня «Дидону» — с ее далеко идущими связями и предпосылками,— мы восхищаемся удивительной целеустремленности композиторской мысли. То, что у художника меньшего масштаба из-за обилия, разнотипности, почти пестроты исходного материала породило бы эклектичное и рыхлое произведение, у Перселла вылилось в прекрасную стройную форму, классическую по лаконичности, строгости отбора выразительных приемов, концентрации экспрессии. Ни до, ни после «Дидоны» не было создано другой сквозной музыкальной драмы, которая утверждала бы в столь яркой форме неповторимо национальное английское начало и одновременно открывала далекие перспективы для оперного искусства в целом,— перспективы, о которых не помышлял ни один другой композитор перселловской эпохи.

3

Литературным соавтором Перселла был прославленный в свое время стихотворец и драматург Н. Тэйт. Тэйт имел титул «поэта-лауреата», и по крайней мере одно его произведение пользовалось популярностью вплоть до XIX столетия. Это — переработка шекспировского «Короля Лира» (она заканчивалась счастливой развязкой, кроме того, по ходу действия возникал роман между Корделией и Эдгаром, а роль шута была полностью выброшена). Надо полагать, что сюжет «Дидоны» предложил композитору Тэйт: главные действующие лица (правда, под другими именами), как и сцены ведьм, уже фигурировали в ранее сочиненной им трагедии «Брут из Альбы» («Brutus of Alba»,

1678). Правда, прямых текстовых связей между драматической пьесой и либретто не обнаруживается.

Как либреттист Тэйт вполне удовлетворительно справился со своей задачей, сумев создать простейшую поэтическую канву, где образы и построения намечены ясно, разнообразно и даже контрастно, где все удачно сгруппировано по ходу драматического действия, которое разворачивается со все усиливающейся напряженностью к концу. Некоторая «нейтральность» и обезличенность поэтического текста несколько не помешали композитору создать на его основе подлинную (хотя и миниатюрную по форме) музыкальную трагедию во всей ее одухотворенной величественности.

Тэйт довольно точно придерживается сюжета, заимствованного из «Энеиды» Вергилия. Единичные отклонения подсказаны либо особыми требованиями школьного спектакля (так, во втором действии нет важной у Вергилия любовной сцены в роще), либо модой (в последовательно выдержанную образную сферу античной мифологии вторгаются «макбетовские ведьмы» — типичнейший элемент лондонского театра эпохи Реставрации)*.

«Дидона» мало известна у нас. Поэтому прежде чем выносить суждение об оригинальности перселловской музыкальной драматургии, анализировать многообразные, творчески переосмысленные художественные истоки этого произведения, попытаемся дать читателю представление об узловых музыкальных моментах оперы и особенностях ее композиции**.

Опера начинается с увертюры, исполняемой струнным оркестром. При чисто формальном подходе в ней можно узнать прототип французской увертюры. Действительно, здесь та же характерная двухчастная структура, где первая часть идет в медленном темпе, четырехдольном метре с пунктированным ритмом, а вторая, быстрая, развивается по принципу фугато. Между тем, нет ничего более далекого от торжественной «интрадности» Люлли, чем эта инструментальная пьеса. Дух классицистского величия своеобразно преломляется в ней через настроение нежной и утонченной скорби. Изумительны и экспрессивность мелодики, интонационно близкой итальянской «арии жалобы», и хрупкие красочные гар-

* Эней по пути из Трои оказывается в Карфагене. Между ним и овдовевшей царицей Дидоной возникает чувство любви. Опера открывается сценой томления Дидоны, глубоко страдающей от неопределенности и сложности своего положения. Ее сестра Белинда (у Вергилия Анна), друзья и, наконец, сам Эней убеждают ее отделиться проснувшегося в ней чувства.

В начале второго действия — атмосфера праздника. Следует сцена охоты, которую неожиданно прерывает буря. Все, кроме Энея, спешат вернуться в город. Энея встречает злой дух, принявший облик Меркурия. Дух послан ведьмами, символизирующими злой рок. Он передает ему якобы приказ богов: он должен немедленно покинуть Дидону и вернуться на родину.

В третьем действии безутешный Эней готовится к отплытию, но при виде страданий Дидоны колеблется и склонен остаться. Но Дидона гордо отказывает его, предпочитая нарушению долга смерть.

** Анализ основывается на редакции Каммингса³⁸.

монии. С первых звуков оперы слушатель погружен в атмосферу подлинной трагедии и одновременно — лирического излияния (примеры 1а, 1б) *.

Вторая часть увертюры, начинаясь, казалось бы, с традиционной имитации в манере Люлли, обманывает наши ожидания. Прозрачное равномерное движение, вызывающее ассоциации с танцем, тем не менее проникнуто «минорным» настроением печали. Если в творчестве современников Перселла аналогии с этой музыкой найти не просто, то в музыке последующей эпохи — от Баха до Моцарта и Бетховена — переключка с перселловскими образами и принципами их воплощения обнаружит каждый любитель музыки (пример 2) **.

Подобное сочетание настроения печали с моторно-танцевальным движением (иногда с элементами фугато) характерно для многих инструментальных произведений XVIII и начала XIX века. (Напомним хотя бы Rondo h-moll Филиппа Эммануила Баха, первую часть Квинтета g-moll Моцарта, финал Семнадцатой сонаты Бетховена и многие другие.)

Резко, необычно звучит «странный», дважды повторенный аккорд (увеличенное трезвучие), «вторгающийся» в общее гармоническое благозвучие Adagio и Allegro. Он придает музыке увертюры особый терпкий колорит, привносит в нее своеобразный, островыразительный штрих.

В тональности увертюры (c-moll) звучат и пять последующих номеров оперы, объединенных не только ладо-тональным колоритом, но и общим настроением. Они образуют целостную крупномасштабную сцену, в которой центральное место занимает первая знаменитая ария Дидоны. Перселл называет ее «песней» («Song»).

Как и у других оперных композиторов XVII века после Монтеверди, у Перселла структура оперного акта основывается на сопоставлении отдельных, вполне законченных номеров. Наряду с этим, в ней отчетливо выражены и другие тенденции: во-первых, тяготение к непрерывному развитию, что особенно ясно проявляется в конце оперы по мере нагнетания эмоционального напряжения, во-вторых, к такой группировке материала, при которой отдельные завершенные номера вместе образуют единую сцену (прием, получивший классическое выражение в «Орфее и Эвридике» Глюка). Именно в соответствии с подобным принципом строится рассматриваемая сцена, окрашенная настроением печали. Последнее образует господствующую сферу во всей образной многоплановости оперы.

* Здесь и далее нотные примеры даются в виде таблицы, помещаемой вслед за страницами, на которых говорится об этих музыкальных фрагментах.

** Последнее, разумеется, не следует понимать как намек на прямую преемственность между Перселлом и композиторами будущего. Вспомним, что творчество английского композитора было практически неизвестно в континентальных странах.

Первая ария Дидоны необычайно красива и выразительна. Она уступает в этом смысле лишь предсмертной песне героини в кульминационной финальной сцене. Мелодически она преемственно связана с итальянской оперной ариозностью, вплоть до полного совпадения интонационной структуры (нисходящие секунды и квинты, опевание центра минорного лада, «женские окончания» и т. п.). Остипатный бас как формообразующий прием также тождествен итальянскому оперному *basso ostinato*. Но при всем названном сходстве, если бы кому-нибудь вздумалось «пересадить» арию Дидоны на итальянскую почву, то она сразу же была бы воспринята как нечто чужеродное. Обязательная для итальянской оперы грань между речитативной и ариозной мелодикой здесь совсем не ощутима. В мелодии арии Дидоны нет той «сладостной» закругленной напевности, которая так пленяет в итальянских ариях. Ее интонации — прерывистые, декламационные, моментами «колеблющиеся». Они как бы передают затрудненное дыхание страдальческих возгласов героини, тяжело переживающей свое мучительное душевное состояние.

Кадапсы и сильные доли почти ни разу не совпадают в верхнем и нижнем голосах, создавая эффект непрерывности и «диссонантности», который был последовательно преодолен в пленяющих гармоничностью итальянских оперных ариях (пример 3).

Свободный поток мелодики скован неумолимой повторностью остинатного баса, усиливающей трагический колорит музыки. Принцип остинатного баса мог быть подсказан итальянской оперой, но вызывает он совсем иные ассоциации, — ассоциации с «граунд» (*ground*), характерным для английских народных общинных танцев, который Перселл очень широко и последовательно разрабатывал в самых разных своих произведениях.

Сцена в *c-moll*, с ее взволнованными интонациями и «минорным» настроением, завершается в момент, когда Белинде удастся внушить Дидоне, что ее ждет счастье. Этот перелом отражен в музыке мажорным светлым звучанием дуэта и хора в тональности *C-dur*, объединяющей всю последующую, ярко контрастную по отношению к первой сцену.

Хоровых эпизодов в «Дидоне» чрезвычайно много. Хоровое начало пронизывает музыкально-драматическое развитие и образует вместе с балетными номерами как бы ее второй драматургический план. Напрашивается предположение, что хоры и балеты — пришельцы из «маски». Его нетрудно обосновать ссылкой на огромную роль хорового и танцевального начала в этом традиционно-английском сценическом жанре. Однако связями с «маской» отнюдь не исчерпывается генеалогия хоров в «Дидоне». Черты, идущие от «маски», претворены здесь явно под влиянием закопченного музыкально-драматического стиля Люлли. Так, рассматриваемый *C-dur*'ный дуэт и хор, который «ведет» Белинда, в чрезвычайной степени близок вокальным ансамблям французской лирической трагедии. Это классический образец той последо-

вательно гармонической гомофонии, которая сложилась под прямым воздействием коллективно-организованного танцевального начала с его четкими лаконичными моторными ритмами, с прозрачной, гармонической фактурой, очищенной от всех полифонических подголосков, с подчеркнутой периодичностью и расчлененностью структуры. Даже специально обыгрываемый «светотеневой» эффект (чередование *forte* и *piano*), как и последовательно выдержанная хороводная форма рондо, — все указывает на французское происхождение. Можно было бы сказать, что он «списал» с Люлли, если бы не один важный штрих. Как ни точно воспроизведена ритмическая и гармоническая структура французских оперных хоров, музыка Перселла пронизана ритмико-тонациями английского или точнее — шотландского фольклора. Характерная синкопа, неведомая в те годы в континентальной Европе, модальные обороты также английского фольклорного происхождения придают хору пикантную «экзотическую» прелесть (пример 4).

При всей близости к стилю лирической трагедии хоровые партии в «Дидоне» несут в себе не только декоративное начало. Одновременно они выполняют и другие функции — драматургические. Во-первых, выступают как объединяющий фактор в масштабе целой сцены, а иногда и всей оперы: во-вторых, что особенно существенно, — раскрывают и подчеркивают центральные моменты драматургической концепции. Почти повсеместно хор подхватывает и продолжает музыкальную партию одного из главных действующих лиц, как бы комментируя происходящие события в манере хора греческой трагедии.

Хор, в котором Белинда выступает в роли корифея, выражает неотделимое от образа этой героини настроение падежды и радости. Она — само воплощение оптимизма и энергии. Автор как будто нарочито противопоставляет ее светлый эмоциональный колорит чувству печали, в котором неизменно пребывает Дидона и которое сопровождает почти каждое появление самой героини. Подобный эффект контраста дополнительно развит и подчеркнут в арии Белинды *C-dur*, столь же драматургически важной во второй сцене, как и песня Дидоны в первой. Воля, энергия, надежда ясно слышатся в музыке трехчастной арии, построенной на типичнейших «героических» интонациях из арсенала итальянской оперы (восходящая аккордовая мелодика, пунктирный ритм маршевого характера, быстрый темп, рулада на слове, выражающем движение) (пример 5).

Обе арии почти в «хрестоматийном» плане воплощают предельный контраст между образами скорбной лирики и героического жизнеутверждения. О том, что Перселл сознательно прибегнул к противопоставлению Белинды и Дидоны, как посылителей, с одной стороны, жизненных сил, с другой — роковой обреченности, мы можем судить не только по композиции их арий в рамках первого действия. Композитор нашел и другой, тонкий художественный прием. Ария Белинды звучит не в сопровождении *conti-*

но, чем отличается от всех других арий оперы (сохраняющих традицию английской вокальной лирики начала века и итальянской кантаты), — от всех других, за исключением последней песни главной героини. Выражающие контрастные настроения, ария Белинды в начале первого действия и ария Дидоны в финале — только эти две арии во всей опере — звучат на оркестровом фоне, где полностью выписаны все инструментальные голоса, все детали гармонии, фактуры, инструментовки. Оркестровый план обеих партий подчеркивает их особую значимость в драматургии целого. Не исключено, что таким образом в сознании слушателя возникает «соединительная арка» между «арией надежды» Белинды в начале оперы и «предсмертной песней» Дидоны в финале. В момент трагического крушения всех надежд Перселл как бы предлагает слушателю вспомнить о безвозвратно утраченном счастье. Искусство не знает более сильного приема для усиления чувства безысходного страдания.

...Нет большей скорби,
Как вспомнить о времени счастливым
В несчастье... *

(Дидона)

Есть в «Дидоне» еще одна подобная, скрытая на первый взгляд, переключка между завязкой оперы и ее трагической кульминацией. В только что рассмотренной сцене в момент появления Энея звучит хор, который в шутильной форме воспевае могучую силу стрел Купидона. Он написан в полифоническом стиле, но не в традициях тяжелого «ученого» контрапункта, а в воздушно-прозрачной хрупкой манере, заставляющей вспомнить некоторые светские хоры позднего Ренессанса. Всем своим обликом он выделяется на фоне преобладающего хорового звучания, организованного в духе Люлли. Только еще один раз в опере встретится сходное письмо, и это произойдет в заключительном номере финала, где оплакивается смерть Дидоны, гибель ее любви. В обоих хорах фигурирует Купидон, но в разных символах. В первом действии он как бы показан в торжествующей шаловливой позе стрелка, и сопровождающая его музыка — скерцозно-искрящаяся. В финале мы его видим с «опущенными крыльями», и та же прозрачная фактура становится носителем бестелесной пустоты, мертвого спокойствия, безнадежности (примеры 6, 7).

«Сцена Белинды», завершающаяся хором в тональности C-dur, выдержана в гармонически светлых, даже триумфальных тонах. Заключительный «Танец торжества» («Triumphing Dance») — величественная чакона на свободно трактованном «граунд» — по мнению некоторых исследователей обнаруживает следы влияния чаконны из оперы Люлли «Кадм и Гермiona».

* Кстати, именно этот эффект достигается в классических похоронных маршах появлением светлого среднего эпизода.

Заметим попутно, что балетные номера, как и хоровые сцены, несут здесь определенную смысловую функцию. Они оттеняют и усиливают центральную идею сценического эпизода, завершая и обрамляя его. Согласно либретто Тэйта, в опере должно было быть семнадцать балетных номеров. Перселл же оставил только четыре, — каждый из них появляется только в конце крупного раздела драмы. Возможно, скромные рамки школьного спектакля не вмещали масштабов либретто. Но даже если это соображение и имело значение для композитора в процессе конструирования пьесы, несомненным остается его принцип избирательности. Балетный номер всегда тематически выразителен, дан «в образе» сцены, воспринимается как «заключительный аккорд», без которого нет ощущения художественной завершенности.

Увертюра



Увертюра



Первая ария Дидоны



- lin - da, I - am pres: with - tor - ment,

4 **Moderato** Дуэт и хор

mf *cresc.*

5 **Allegro moderato** Ария Белинды

p Poup - sue thy con_ quest, love, nur - sul the conquest, love, pur - sue, pur - sue, -

6 **Allegro moderato** Хор, посвященный Купидону

S. Cu - pid on - ly throws the dart - _ that's dread - ful, dread - ful, dread - ful,
A. Cu - pid on - ly throws the dart that's dread - ful, dread - ful,
T. Cu - pid on - ly throws the dart,
B. Cu - pid on - ly

With droop - ing wings, ye

Cu - pids come with droop - ing wings

Если до сих пор деление на сцены было условным, предопределенным почти исключительно характером и группировкой музыкального материала, то далее наступает смена более радикальная, органически театральная. Впервые звучит острокопфликтная нота. Появляются злые силы, угрожающие счастью героев и готовые вступить с ними в единоборство. Из реального мира людей мы перепосимся в царство фантастики. Враждебное начало олицетворено здесь в образах ведьм из английских народных сказок.

В литературном первоисточнике прототип этого образа, разумеется, не обнаруживается. Оп всецело создание Тейта и имеет явные истоки в сценическом искусстве Англии по крайней мере двух поколений. Ибо «антимаска», как правило, основывалась на зловещих фантастических персонажах такого рода (подробнее об «антимаске» см. главу «Королева фей»). Однако в резком отличие от традиции Перселл трактует сцепу ведьм не в духе гротеска, а с той серьезностью, с той выразительностью и художественной глубиной, которые характерны и для положительных героев его оперы. Будучи с внешней стороны связанными с комедийными сценическими традициями, образы перселловских ведьм, вместе с тем, раскрываются в музыкально-психологическом плане.

Не исключено, что идея «пещеры ведьм» в «Дидоне» была подсказана Перселлу давешантовской постановкой «Макбета» (с музыкой Локка). Этот сюжетный мотив получил огромное распространение в драме эпохи Реставрации в целом. Нисколько не оспаривая возможное влияние на композитора театральной моды тех лет, все же хочется указать на то, что из всех произведений Шекспира именно «Макбет» наиболее непосредственно связан с собственно английской традицией. Архаика древней Шотландии в гораздо большей степени, чем литературные мотивы итальянского Ренессанса, поддавались слиянию с фольклорным колоритом.

Перселл, тяготевший в музыке к национальному началу, привлёк в сюжет своей оперы сказочные образы ведьм, знакомые каждому англичанину с детских лет, как знакомы образы Кащей Бессмертного или Бабы Яги в России.

Для нашего современника перселловская «пещера ведьм» неизбежно ассоциируется с образами национально-романтической оперы XIX столетия, и прежде всего со сценой «Волчьей долины» из «Волшебного стрелка» Вебера. В самом деле, до конца XVIII столетия музыкальная драма (и более широко — музыкальное творчество в целом) не культивировала сказочно-фантастические мотивы как характерный элемент стиля. Между тем, для композиторов-романтиков они — один из основополагающих моментов эстетики. От «Фрейшютца» и «Геновевы» до «Аскольдовой могилы» и «Ночи на Лысой горе», от «Роберта-Дьявола» и «Летучего голландца» до «Валькирии» и «Снегурочки», от «Сна в летнюю ночь» и «Оберона» до «Скерцо феи Маб» и «Манфреда» сказочно-фантастическое начало пронизывает музыку XIX века и образует один из важнейших ее стилистических признаков. Но на заре оперного искусства «пещера ведьм» была неожиданным и непостижимым новшеством.

Пусть при сравнении с композиторами романтической школы волшебный колорит у Перселла кажется недостаточно определенным, не слишком резко отстраненным от образов реальности. Действительно, его эпоха еще не знала той богатой тембровой колористичности, при помощи которой музыканты-романтики в большой мере создавали свои фантастические картины. Классическая гармония также еще не повернула от строгой функциональной логики к свободным красочным созвучиям, широко использованным в музыке XIX века для образов потустороннего мира. Все же в рамках выразительной системы своей эпохи Перселл сумел найти ряд удивительных художественных штрихов, способных дать ощущение грани между фантастикой и реальностью.

Инструментальное вступление к «сцене ведьм» звучит в тональности f-moll; насколько можно судить, для Перселла она связывалась с мрачным враждебным началом. Музыка отмечена непосредственной красотой, вызывающей в памяти некоторые эпи-

зоды генделевских ораторий. Вместе с тем, в ней явно слышится новая интонация, совершенно чуждая предшествующим хрупким нежным звучаниям, интонация угрозы, интонация тревожного предчувствия (пример 8).

Необычным «потусторонним светом» окрашена партия главной колдуньи. Перселл поручил ее мужскому голосу, что уже само по себе вызывает реакцию ужаса, чувство пугающего, уродливого искажения действительного мира. Пение «героини» начисто лишено и покоряющей ариозности, свойственной характеристикам реальных персонажей оперы. Суровая, тяжелая декламация, построенная на непривычно широких мелодических скачках, звучит на статичном, почти пустом ритмическом фоне. В ней слышится нечто одновременно и величественное и зловещее (примеры 9а, 9б).

Мрачно фантастический эффект достигнут с неменьшей впечатляющей силой в двух кратких хоровых эпизодах, которые как бы обрамляют речь главной колдуньи. Оригинальный звукообразительный прием — резкое быстрое стаккато на многократном отрывистом повторении слога «хо» — имитирует жуткий хохот потусторонних существ (пример 10) *.

Ощущение волшебного создается и при помощи другого изобразительного приема. Колдунья говорит о воображаемой охоте и в этот миг в инструментальной партии (одни струнные) возникает «призрачная фанфара». В тональности D-dur, на повторяющемся быстром триольном движении, вырисовывается аккордовая мелодика, вызывая ассоциации с сигналом охотничьего рога. Звучит она в каком-то «нереальном» ключе, мгновенно заставляя вспомнить интонации «лесной романтики» из веберовского «Волшебного стрелка».

Фанфары концентрируют здесь ряд художественных функций. Будучи носителем волшебного, призрачного начала, они одновременно выступают как объединяющий психологический фактор. Аккордовая мелодика на трезвучии последовательно сопровождает образ Энея. Последний представлен у Перселла в двух планах — он и любовник, и рыцарь. Так, аккордовый мотив прозвучал уже при первом появлении Энея, характеризуя его рыцарскую сущность (речитатив Белинды во второй сцене). Он пронизывает и сцену подлинной охоты (во втором действии). На этом «героическом фоне» душевное изнеможение Энея, выраженное через потрясающий душу речитатив, будет восприниматься с особой заостренностью.

Дуэт двух ведьм, наоборот, удивляет своей обыденностью. Прообраз дуэта нелегко встретить в современной Перселлу опер-

* Есть предположение, что прообразом данного номера послужил хор трех колдунов из оперы-балета Люлли «Психея». Допуская подобное заимствование, все же нельзя не признать, что у Перселла этот прием на редкость оригинален и убедителен.

ной литературе. Это — по существу типичный английский кэч, то есть канон, построенный на простейшей имитации, распространившийся и осевший в английском быту, начиная по крайней мере со знаменитого «Летнего канона» XIII века. Мелодический стиль очень близок типичным оборотам «елизаветинской баллады», фольклору «дооперной» эпохи. Возможно, обращаясь к подобной «уличной песне», Перселл хотел подчеркнуть противопоставление душевной тонкости, сложного внутреннего мира героев примитивности злобных существ из потустороннего мира. Дуэт, который английские музыковеды называют банальным и малоинтересным, быть может, на самом деле свидетельствует о еще одном гениальном прозрении, о предвосхищении психологизма гораздо более поздней эпохи (пример 11) *.

И, наконец, — последний хор, окаймляющий заключительную сцену первого действия. За ним следует танец фурий, который заставляет вспомнить аналогичный балет из глюковского «Орфея». И там и здесь использован прием «эхо», разработанный в творчестве Люлли. Но в хоре он дан не столько в декоративных целях, сколько для окончательного утверждения жуткой фантастической атмосферы.

Вступление к «Сцене ведьм»



* Вспоминается «Альцеста» Глюка, где в душераздирающую сцену прощания героини с жизнью, — сцену, отмеченную исключительной музыкальной экспрессией, неожиданно вторгается прямолинейная, однообразная музыка, характеризующая подземных духов. Критика XVIII века оценила это как безусловный авторский просчет. Но как пояснил Глюк, за подобным примитивным звучанием скрывалась важная авторская мысль, а именно то, что подземные духи лишены глубоких чувств и фигурируют в трагедии только лишь как тупые и равнодушные исполнители чужой воли.

Way-ward sis- ters, you that fright The

pp

lone-ly tra-vel-ler by night, Who, like dis- mal ra- vens cry- ing,

96

flame. Appear! ap-pear! ap-pear! ap-pear!

10

Allegro vivace

Хор ведьм

S. Ho ho ho ho ho ho ho ho

A. Ho ho ho ho ho ho ho ho

T. Ho ho ho ho ho ho ho ho

B. Ho ho ho ho ho ho ho ho

11 Allegro non troppo

1st Witch

2nd Witch

But, ere we this per-form, Well con-jure for a

But, ere we this per-form, Well con-jure for a storm, -

Если над первым и третьим актами господствует образ Дидоны, то во втором в центре действия Эней.

Драматургическая структура второго акта подчеркнута театральна. Вначале возникает картина идиллическая в своей мягкой пасторальности *. Герои оказываются на лоне природы и первые три номера сцены (инструментальное вступление, песня Белинды с хором, отчасти песня Дамы из свиты) воспевают спокойную красоту пейзажа. Нечто шубертовское слышится и в самих мелодиях, проникнутых такой «человечной» лиричностью, и в оттенке печали, окрашивающем все три номера, объединенные не только шубертовским настроением, но и тональностью d-moll (примеры 12, 13).

Сопоставление с венским романтиком может показаться неоправданным. Полтора столетия разделяют двух художников. Нить преемственности между ними исключена, ибо Шуберт, разумеется, не знал (и не мог знать) Перселла. И однако моменты общности несомненны. Начнем с того, что Перселл был не только великим оперным композитором, но и не менее великим композитором-песенником. Основой его посмертной славы, пережившей века, послужили именно песни, которые подобно шубертовским романсам выросли из домашнего демократического музицирования и подобно им опозитизировали лирическое начало в жизни «маленького человека». Кроме того, суть шубертовского новаторства ощутима прежде всего в том, что он очистил бытовую песню от наслоений космополитического «оперного лака» и реставрировал в ней интонации дооперного фольклора (подобные тем, которые жили в Англии в эпоху Шекспира и Перселла). Наконец, именно при жизни Шуберта возродилась и получила повсеместное распространение в Европе старинная английская баллада (от подлинных образцов шекспировской эпохи до Оссана). Сам факт существования подделок Мак Ферсона говорит о близости подобной архаики каким-то существенно важным сторонам художественной психологии романтиков. И в свете этого переключки между двумя композиторами-песенниками XVII и XIX столетий перестанет восприниматься как натяжка.

* Некоторые исследователи усматривают в этой сцене конкретное влияние песни Купидона и Пастуха из пролога «маски» Блоу «Венера и Адонис».

Как бы то ни было, начало второго акта «Дидоны» в интонационном отношении совершенно не связано с оперной ариозностью и итальянским мелодическим стилем, господствующим в опере в целом. По всем своим признакам — песенным оборотам, ритмическим особенностям (снова обыгрывается «шотландская синкопа»), периодической структуре — музыка близка английскому позднеренессансному фольклору. Особенно интересна с этой точки зрения песня Дамы из свиты, в которой античный миф об Актеоне, превращенном в оленя, излагается в характерной поэтической манере английской народной баллады. Параллельно музыкально-интонационный строй также вызывает самые прямые ассоциации с «елизаветинской балладой», в частности с напевом «How should I your true love know» («Как мне узнать, кто милый твой»), получившей широкую известность с тех пор, как Шекспир вложил ее в уста Офелии. В своем оперном творчестве Перселл не часто обращался к народной песне — ни в смысле прямого цитирования, ни в смысле сочинения в рамках близкого ей стиля. Его трактовка национального начала в музыке охватывала более широкий круг явлений, нежели только фольклор. Поэтому отклонение в данном месте оперы от драматизированного итальянского письма должно было быть глубоко мотивировано.

Для каждого человека образы мирной природы ассоциируются, прежде всего, и с тем, что неотделимо от родины, — с впечатлениями детства, предельно близкими, простыми, непосредственными. Что может более правдиво передать это чувство, чем народная песня? Таков, по всей вероятности, психологический подтекст музыки, избранной Перселлом для пасторальной сцены. Но есть в его выборе и чисто драматургическая логика. Во-первых, безмятежная картина природы особенно рельефно оттеняет следующую за ней сцену бури. Во-вторых, на невинно-ясном фоне народной песни особенно резко и беспощадно прозвучит «удар судьбы» в кульминационный момент действия.

Композитор использовал еще один прием для обострения драматического эффекта.

Между пасторальной картиной и появлением злого духа заключена сцена охоты и бури, где представлены все участники трагедии. Здесь, как уже говорилось, господствует рыцарский образ Энея — величественного, бесстрашного. Убитый им дикий зверь — как бы символ его героической сущности. И композитор несомненно преднамеренно сталкивает момент высшего торжества Энея с бездной отчаяния, в которую он оказывается ввергнут в следующий миг. Ошеломительна не только смена драматической ситуации, но и психологический слом, произошедший в душе героя.

Монолог Энея принадлежит к самым выдающимся оперным сценам в масштабе всей доглоковской эпохи (а возможно и шире). В опере XVII века трудно указать другой такой же эпизод,

построенный сплошь на речитативе, который мог бы соперничать с ламентацией перселловского Энея по трагической силе и красоте.

Декламационные сцены в «Дидоне» в целом резко непохожи на аналогичные фрагменты в континентальной опере (хотя их первоначальное влияние на вокально-драматический стиль Перселла не исключено). Вероятнее всего, образцом синтеза поэтического слова и музыки для Перселла был английский речитатив первой половины века (в частности, у Локка). Ибо в «Дидоне», как уже сказано, нет характерной для континентальной оперы грани, отделяющей напевность и мелодическую яркость арии от маловыразительного, «нейтрального» в мелодическом отношении интонирования, типичного для свободных «разговорных» сцен. Вообще нам представляется, что анализ истоков мало объяснит в таком особенном явлении, как речитатив-ламентация Энея (подобно тому как, например, очевидные предпосылки художественного стиля Монтеверди не позволяют сами по себе постичь принципы его оперной драматургии, или ясно ощутимые многообразные истоки музыки Шопена не дают никакого представления о самобытной «шопеновской интонации»).

Изумительна экспрессия отдельных ариозных оборотов, которая находится в полном равновесии с необычной для оперного искусства утонченностью целого. Остро выразительна гармония, в которую вкраплены аккорды, не укладывающиеся в рамки классической тоновой системы. Гениальное ощущение английской речи, умение «перевести» ее в мелодический план, сохранив естественные ритмы и интонации, заставляет вспомнить ювелирно мастерский синтез поэзии и музыки, осуществленный два века спустя в романсах Шумана, Вольфа, Мусоргского, Дебюсси. Предвосхищая во многом будущее, ламентация Энея, вместе с тем, тяготеет по своему характеру и общему художественному стилю к ренессансному мадригалу с его характерным настроением интимной скорби и постижением тончайших душевных движений.

Речитатив Энея замыкает второе действие. Он звучит в тональности а-moll, нарушая тем самым тоновое единство всей сцены, — редчайший прием в перселловских операх и единственный в своем роде в «Дидоне и Энее». Согласно либретто Тэйта, второе действие — подобно первому и третьему — завершается хоровым эпизодом. В дошедших до нас копиях перселловской партитуры подобного хора нет. Нелегко понять, явилось ли это результатом сокращения, сознательно произведенного автором, или просто запись композитора была утеряна. Бриттен настаивает на втором объяснении.

Действительно, закон симметрии, осуществленный на протяжении всей пьесы при помощи «хорового обрамления», не допускает столь грубого нарушения чувства формы. Кроме того, тоновое «выпадение» речитатива требует, казалось бы, его воз-

вращения в основную тональность сцены. Противоположное мнение высказал Дент, считая, что Перселл первоначально сочинил заключительный хор, но впоследствии отказался от него, так как после эмоционального напряжения монолога, выполненного на высочайшем уровне художественного совершенства, любой последующий номер прозвучал бы слабее.

Сама возможность спора по этому вопросу говорит об исключительной силе ламентации Энея, которая воспринимается (наряду с обеими ариями Дидоны) как одна из вершин всей музыкальной драмы (пример 14а, 14б).

12 Allegretto Песня Белинды

thanks, to these lone - some, lone some vales, these de - sert,

13 Allegro moderato Песня дамы из свиты

Oft she vis - its, this - lov'd moun - tain,

Oft she bathes, her in - this foun - tain,

To - night our an - chors shall be weigh'd. But ah!

but ah! what lan-guage can I try

146

One night en - joy'd, the next for - sook. Yours be the

blame, ye gods! For I o - bey your will, but with more - ease could

die, but with more, more - ease - could die.

Как и следовало ожидать, последний акт начинается с антикульминации. Она уводит слушателя в сферу столь же далекую от настроения скорби, насколько далеки друг от друга трагедия и фарс. Композитор вводит здесь глубоко земной, даже циничный образ «простолюдина», противостоящего, в традициях литературы Возрождения, возвышенному образу идеального героя.

Ассоциации возникают не только с ренессансным рыцарским романом или фавлю. Несомненно, сильнейшее влияние на эту сцену оказала современная Перселлу английская «комедия нравов», с ее утрированно безнравственным, фривольным духом. Слушатель переносится в среду матросов, готовящих флот Энея к отплытию. В комичном контрасте с античным героем матросы показаны «сильно подвыпившими». Как нарочитая насмешка над возвышенной любовью Дидоны и Энея — любовью «сильной как смерть» — звучит их песня, с разнузданной веселостью рассказывающая о том, как легко они заводят и бросают возлюбленных в каждом порту. И движения танца (как позволяет судить музыка) несколько развязны.

Подобно пасторальной картине, матросская картина возникла на основе национального фольклора, но, разумеется, совсем иного рода. Здесь Перселл акцентирует черты простонародного юмора. Так, в танцевальной сцене подчеркнут грубоватый колорит шотландских народных плясок (пример 15).

Песня матросов, по ряду признаков (ритмический узор, терцовая подголосочная полифония, тип мелодики), близка известной народной песне ярко комедийного содержания «Nut brown maiden» (примеры 16, 17).

Вся сцена с ее игривыми интонациями, воспевающими бесшабашное веселье, брызжущие силы молодости, отмечена своеобразным шармом. Противопоставленная «любовным вздохам» героев оперы, она явно перекликается с «интермедиями слуг», подготовившими классическую оперу-буффа XVIII века.

Появление ведьм, готовящихся праздновать свою победу, возвращает слушателя в атмосферу трагедии. Хор «злых сил», в котором прославляется разрушительное начало, заключает эту сцену. В нем примечательно сочетание гомофонных принципов Люлли с контрапунктической техникой, в духе народно-бытовой полифонии итальянских ренессансных жанров. Хор обрамлен танцем в необычном, как бы «изломанном» характере (пример 18). Некоторые исследователи усматривают здесь влияние гротесковых балетных сцен Локка из «маски» «Купидон и Смерть», в которых (согласно сохранившимся режиссерским указаниям в либретто) должны были принимать участие матросы.

И, наконец, — грандиозный финал, трагедийная сила которого затмевает все другие драматические вершины оперы.

Не так легко понять, каким образом опера, с самых первых звуков проникнутая настроением печали и скорби, не исчерпывает его силу задолго до конца. Разумеется, последовательно проводи-

мый прием «отступления» от главной лирической линии при помощи «вставных» эпизодов жанрово-театрального характера отчасти помогает слушателю сохранить способность острой реакции. Но объяснения этого недостаточно для постижения тайны музыкально-драматического мастерства Перселла. Ни в какой мере не претендуя на исчерпывающий анализ всех художественных приемов финала, остановимся хотя бы на некоторых, чтобы увидеть, как их совокупное действие приводит к эффекту потрясающей эмоциональной силы.

По масштабам каждый номер финала крупнее почти любого из более ранних эпизодов оперы, причем протяженность номеров последовательно увеличивается к концу. В отличие от других сцен с их «мозаической структурой», цельность кульминационного раздела обеспечивается уже сквозным развитием, непрерывностью переходов (прием, неотделимый в нашем восприятии от реформы Глюка). Так, речитатив Дидоны не завершается, а непосредственно переходит в ее арию; ария, в свою очередь, вливается в оркестровую постлюдию; последняя таким же образом — в финальный хор. Все это вызывает ассоциации с глубоким, необузданным чувством, прорывающимся через границы сдержанности.

Но не только внешние конструктивные приемы обеспечивают образное единство финала. Заключительная сцена оперы спаяна воедино и в интонационном плане. Все ее эпизоды и в мелодическом и в гармоническом отношении восходят к прощальным словам героини, обращенным к Белинде. Далее следует предсмертный монолог и ламентация по поводу свершившейся трагедии.

Свободная, на первый взгляд, патетическая декламация речитатива (пример 19) на самом деле основывается на строго выдержанной нисходящей гамме, охватывающей диапазон целой октавы ($c - h - b - as - g - f - e - es - d$). Этот формообразующий стержень своеобразно замаскирован благодаря тому, что звуки нисходящей хроматической гаммы «обвиты» вспомогательными звуками в духе баховской «скрытой» полифонии, а «женские окончания» придают ей характер типичных «оперных вздохов». Мелодика речитатива воспринимается как концентрат тех типичных оборотов, которые к тому времени сложились и утвердились в итальянской опере для выражения образов смерти и скорби. Обладая огромной самостоятельной выразительной силой, такого рода приемы служат и конструктивной цели: подготавливают как мотив остипатного баса предсмертной арии Дидоны и ее мелодическую структуру (заполнение октавы в восходящем направлении), так и мелодическую линию инструментальной постлюдии и заключительного хора.

Предсмертный монолог героини — кульминационный момент не только финала, но и всей оперы. Ее художественная сила прежде всего в чарующей песенности.

Действительно, Перселл обладал редчайшим даром мелодиста, вполне сопоставимым с талантом таких прославленных будущих

мелодистов, как Моцарт, Россини, Шуберт, Чайковский. И как ни прекрасны в этом смысле другие эпизоды «Дидоны», все они отступают в тень перед всепокоряющим обаянием последней арии героини.

Уместно сравнить арию Дидоны с другим гениальным *lamento* XVII века — прощальным монологом Оттавины из оперы Монтеверди «Коронация Поппеи». Оба связаны с женскими образами — носителями высокого благородства, — и оба знаменуют трагическую кульминацию в развитии сюжета. Нелегко решить, какая из этих двух сцен сильнее по своему эмоциональному воздействию. И столь же невозможно не заметить, как по разному решена в них одна и та же драматургическая задача. Монтеверди не была свойственна собственно мелодическая одаренность, и громадный, в буквальном смысле слова, завораживающий эффект монолога Оттавины достигался совокупностью ряда гениально найденных музыкально-выразительных приемов, по отнюдь не песенностью. В опере же Перселла трагическая мощь предсмертной арии Дидоны неотделима от редкой мелодической красоты.

Другая характерная черта арии — простота. Та простота высшего порядка, в которой сосредоточены значительные интонации и формообразующие приемы, присущие трагическому образу на протяжении всей музыкальной драмы, начиная с увертюры.

Сама мелодика вокальной партии, предельно лаконичная по интонационной структуре, является сгустком мелодических оборотов «скорби и смерти». Невсоятно, но в ней почти нет звуков, которые выходили бы за рамки этих нескольких типизированных оборотов (нисходящие секунды и другие нисходящие интервалы на хоренческой стопе, повторные звуки и т. п.). Подобное умение достигать сильнейшего драматического эффекта при помощи предельно простых, почти элементарных средств станет впоследствии характернейшей чертой творческого метода Глюка.

Развитие мелодики непосредственно связано с картиной меняющегося душевного состояния героини. В начальных «строках» предсмертного монолога еще господствует впечатление душевного равновесия. Но оно постепенно разрушается, уступая место безграничному отчаянию. По мере нарастания чувства скорби, мелодия утрачивает свою идеальную структурную завершенность и переходит в декламацию. Плавные песенные интонации преобразуются в вопли смятения, в крики боли.

По сравнению с первой арией героини в предсмертном монологе все более сжато, более сурово-лаконично и соответственно с большей силой «бьет в цель». Особенную трагическую остроту придает музыке хроматический оstinatный бас — аскетический, оголенный. Сам принцип оstinatного баса — неумолимая повторяемость, неотвратимое возвращение к началу, производящее впечатление мертвящей скованности, — противостоит порыву, непосредственному эмоциональному излиянию вокальной мелодии и тем самым оттеняет и усиливает чувство обреченности. В этом смысле

прием оstinatно баса как нельзя лучше отвечал задаче, поставленной композитором. Одновременно, благодаря своей хроматической природе, он рождал внутри арии резкие и изменчивые диссонансы, которые при повторении одних и тех же слов поэтического текста придавали им новую гармоническую окраску. Наконец, хроматическая природа оstinатно баса подготавливала гармонию инструментальной постлюдии, естественно сливаясь с ними, служила им фундаментом.

Почти все без исключения писавшие о Перселле обращали внимание на тождество оstinатно баса в предсмертной арии Дидоны и в «Crucifixus» из Мессы h-moll Баха. На самом деле, такое совпадение не удивительно. Формообразование на основе нисходящего хроматического basso ostinato было господствующим приемом в ариях скорби «предбаховской» эпохи. С гениальным полифонистом Перселла роднит не столько хроматический мотив и прием оstinатно баса, сколько высочайшее мастерство в обращении с этим конструктивным приемом, умение создать на его основе картину глубочайшей скорби, способной выдержать сопоставление с классическим образом распятия Христа у Баха.

Общее художественное впечатление от финала в значительной степени связано и с инструментальным началом. Вспомним прежде всего, что предсмертный монолог Дидоны — одна из двух арий, написанных не на приблизительно очерченную фактуру и гармонию continuo, а в неразрывном единстве с продуманной до мельчайших деталей и тщательно выписанной инструментальной партитурой, где ни один аккорд не может быть случайным или неполным, ни один ход гармонического голоса — исполнительским произволом. Все существенно, выпукло, органично. На этой основе, как мы говорили, и возникает постлюдия (пример 20).

Громадная обобщающая функция постлюдии связана не только с тем, что она доводит до логического завершения мелодический «потенциал» вокальной партии (восходящее движение на секундовых «вздохах» до кульминации на тоническом звуке, за которым следует постепенный «спад», «затухание», охватывающее диапазон октавы). Постлюдия не обычный оперный ритурнель XVII века, а органическая часть всего музыкального «монолог».

Здесь естественно возникают ассоциации с фортепианными отыгрышами в романсах Шумана, Чайковского и других выдающихся мастеров. Без этих отыгрышей художественный образ романса не воспринимается во всей своей завершенности. Но особенно правомерна аналогия с фортепианными постлюдиями — эпилогами шумановских музыкально-поэтических циклов («Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины»). Особенности их фактуры, гармонии, иногда элементам тематизма они перекликаются с музыкой важнейших психологически-поворотных моментов в развитии лирического сюжета и таким образом обобщают центральную идею всего цикла. Так и заключительный инструментальный эпизод арии Дидоны как бы «комментирует» развернув-

шуюся перед слушателем трагедию. Необычный гармонический язык постлюдии, с его диссонансами, по терпкости, «густоте» и смелости превосходит всё дотоле встречающееся в опере и концентрирует выразительные приемы ряда эпизодов, связанных с обостренным чувством скорби. Ассоциируясь с диссонансами увертюры, первой арии Дидоны, трагического монолога Энея, предсмертной песни, он воспринимается как обобщение образа трагических событий. Страдальческие настроения исчерпывают себя в нем. Поражение, безысходность и смерть слышатся в последних «тающих» звуках оркестра.

Хоровой «эпilog», следующий за постлюдией, уже как будто не причастен к драме и не добавляет ничего к ее развитию. Страсти и страдания остались позади. Но эта отрешенность от страстей только усиливает чувство трагедийного.

Вспоминается заключительный хор из баховских «Страстей по Матфею» с его отвлечением от только что пережитых событий, с его настроением кажущейся успокоенности, которое лишь подчеркивает необратимость происшедшего. В каком-то смысле сродни этому и финал одной из самых сильных инструментальных трагедий в музыке XIX века — сонаты b-moll Шопена, в котором воплощен почти «потусторонний» образ безличного духа смерти. От острой душевной боли, от метаний и пароксизмов развитие музыки приходит к спокойствию «сверхличного». Таков и финальный хор «Дидоны» — призрачный, как бы бестелесный, проникнутый спокойствием отвлеченной мысли. Это — последний штрих, завершающий картину подлинной музыкальной трагедии.

15 Allegretto Танец матросов



16 Allegro vivace Песня матросов (вступление)



17

Hut brown mai - den thou hast such bright blue eyes to love

Танец

18

Allegro

19

Lento, molto sostenuto

Речитатив Дидоны

p

Thy hand, Be - lin - da! Dark - ness shades me, on thy
 Ко мне, Бе - лин - да! Мрак - я ви - жу... Дай мне

p

bos - om let me rest. More I would, but death in -
 ру - ку... Мы дво - ем... Жить хо - чу, но смерть все

dim.

Постлюдия из финала «Дидоны»

20

(2nd Violin)

(1st Violin)

(Viola)

Драматургия «Дидоны и Энея» не совпадает по своим основным признакам с драматургией ни итальянской, ни французской оперы XVII столетия.

По музыке итальянская опера перселловского времени — одно из чудес мирового искусства. Выдающаяся мелодическая красота, непревзойденное и в дальнейшем совершенство вокала, художественная разработанность господствующих музыкальных образов — все это в большой мере определило главные пути общеевропейского музыкального творчества вплоть до Бетховена. Но при этом сложившаяся в итальянской опере система условностей во взаимоотношении сюжета, слова и музыки вызвала резкое недовольство поклонников театра. Действительно, с точки зрения драмы, структура итальянской оперы (до реформы Глюка) воспринимается как нечто предельно элементарное. Механическое чередование лирических арий с оркестровым сопровождением и «разговорных» сцен на сухом речитативе полностью истощало собой ее структурные возможности. Однообразные типизированные сюжетные ситуации, трафаретные поэтические тексты, подчиненные музыке и лишенные самостоятельных достоинств, и вместе с тем огромное внимание к виртуозной вокальной колоратуре — все в совокупности стало пренебрежительно именоваться «концертом в костюмах» или «альбомом арий». Хотя итальянские оперные либретто, как правило, основывались на сюжетах классицистских трагедий, сама итальянская опера отнюдь не принадлежала к искусству трагического плача. Традиции «happy end», идущие от придворной пасторали, удерживались в ней на протяжении по крайней мере двух столетий. Известно, что даже при жизни Россини постановщики под давлением вкусов публики меняли финал шекспировского «Отелло», превращая его в традиционный «happy end».

Лирическая трагедия Люлли, при французском королевском дворе, отличалась гораздо большим разнообразием и богатством композиции. Хоры, балеты, пантомимы, декламационные сцены, различные виды ансамблей, помимо отдельных сольных номеров в духе арий, — все это, в строгом единстве с живописно-декоративным фоном, обеспечивало французской опере стилистическую завершенность. Но решительное преобладание роскошной дивертисментности, обязательный торжественный финал, прославляющий монарха, общая атмосфера искусственной приподнятости также противоречили духу подлинной трагедии. Как и в Италии, опера во Франции при жизни Перселла типизировала эстетику национально-аристократической оперной школы.

Но «Дидона» не укладывается в рамки ни той, ни другой жанровой разновидности. Ее драматургия во многом предвосхищает художественные находки гораздо более позднего времени, причем «прорывы в будущее» здесь не случайность, не беспорядочные

исключения. Они представляют собой законченную художественную систему, все стороны которой находятся в гармоническом равновесии друг с другом. Только исходя из общей музыкально-драматургической концепции можно оценить оригинальность отдельных выразительных приемов перселловской оперы. Но сама концепция, в свою очередь, предопределена лежащим в ее основе более широким общеэстетическим началом. Все наиболее новое и самобытное в «Дидоне и Энее» восходит к важнейшей ее особенности: эта камерная музыкальная драма — самый ранний в европейской культуре прообраз национально-демократической оперы.

Почему английская музыка настолько опередила в этом отношении другие страны Европы? Ведь в масштабе мирового искусства время рождения национально-демократических оперных школ наступает почти полтора века спустя после «Дидоны». Не будем углубляться здесь в причины данного явления, в целом выходящего далеко за пределы нашей темы. Но одна из существенных его предпосылок несомненна. Речь идет о недавнем преобразовании английского общества, в результате которого демократический middle class стал небывалой прежде общественной силой, чье могучее влияние ощутимо в перселловскую эпоху не только в экономической и политической жизни страны, но и в господствующем умственном и художественном укладе. Есть в этом известная аналогия с общественной атмосферой континентальной Европы в период, последовавший за Великой французской революцией и наполеоновскими нашествиями. Вызванные как реакция на них народно-освободительные и национально-освободительные движения оставили глубокий след в культуре (в том числе и музыкальной) ряда европейских стран. Каковы бы ни были причины, многими своими чертами «Дидона и Эней» перекликается с «Волшебным стрелком» Вебера, «Вильгельмом Теллем» Россини, «Аскольдовой могилкой» Верстовского, «Проданной невестой» Сметаны, — иначе говоря, с оперными произведениями, типизирующими национально-демократические идеи в искусстве Европы XIX века.

Если мы бросим взгляд на классические образцы национально-демократических оперных школ XIX и начала XX столетий, то поразит нас прежде всего их разнородность. Может показаться, что никаких общих закономерностей здесь обнаружить невозможно. И действительно, в формировании национальных школ в музыке единого пути нет. Так, например, возникновение национальной оперы в Германии неотделимо от романтической поэзии и сказочного фольклора. Призрачный мир фантастики, картины родной природы в легендарном преломлении, мотивы древних саг — вне этого круга образов немыслима немецкая опера от Вебера до Вагнера. Вебер сочинил около десяти опер разного рода, прежде чем нашел сказочно-легендарный сюжет «Волшебного стрелка», образ «черного охотника», который встречается во множестве немецких народных сказок. На этой основе был воссоздан лесной колорит оперы, в такой же мере типизирующий родную природу

Германия, как типизируют образы степей — русскую или моря — английскую. Тембр валторны, вызывавшей в памяти звуки охотничьего рога, маленькие хоры в бытовом стиле, восходящие к старинным немецким Liedertafel, крестьянский вальс, изобразительные оркестровые приемы, воплощавшие образы мрачной фантастики, — по существу этих нескольких художественных штрихов оказалось достаточно для создания той национальной атмосферы, которая знаменовала исторический рубеж между, казалось бы, обычным зингшпилем и всеми другими пьесами подобного рода.

Но когда Мейербер в своем «Роберте-Дьяволе» предпринял попытку перенести на французскую почву принципы немецкой оперы, его замысел в этом смысле оказался неубедительным. Французская национально-романтическая опера возникла позднее, вместе с «Гугенотами» того же Мейербера, и опиралась она на собственные, совсем иные по сравнению с Германией истоки: современную французскую драму, с ее характерным обращением к истории, подчеркнутым социальным фоном, яркой декоративностью, тяготением к мелодраме. Музыкальный стиль, язык «Гугенотов» столь же далек от интонационного склада немецкой оперы, сколь далеки друг от друга социально-историческая драма и паивная сказка на фантастический сюжет.

В те же годы, в разгар Рисорджименто, родилась новая разновидность итальянской большой оперы — национально-демократическая. Вопреки всем предшествующим традициям, героическая идея в «Вильгельме Телле» Россини оказалась связанной не с классицистской мифологической сферой, а с сюжетом старинной легенды о борьбе крестьян с чужеземными угнетателями. Патриотическая идея здесь воплотилась в музыке через хоры бытового склада с подчеркнутым локальным колоритом, через новые для первой четверти XIX века интонации камерной вокальной лирики, через ритмы мазурки и вальса, типизирующие народное художественное мышление.

Многие годы польские композиторы последовательно стремились к созданию своей оперы, ориентируясь на жизненные образцы национальной музыкальной драмы других стран. Все их попытки были тщетны до тех пор, пока не увидела свет «Галья» Монюшко. Сюжет, заимствованный из современного романа, где противопоставление помещичьей и крестьянской жизни олицетворяло тему народного бунта, и музыка, опирающаяся на чувствительный славянский городской романс, ознаменовали рождение национальной польской оперы.

Бытовая комедия — самый яркий вклад чешской национальной оперы XIX века. История русского музыкального театра начинается с народной трагедии.

С последней трети прошлого столетия американские композиторы, избирая в качестве объекта подражания выдающиеся оперные произведения Европы, надеялись таким путем прийти к своей национальной музыкальной драме. Ни одна из опер, созданных

таким путем, не вошла в духовную жизнь страны. Но в 30-х годах нашего века чуть-чуть Гершвина привело его к сюжету пьесы «Порги и Бесс». Образы жителей негритянского поселка, затерянного в глуши далекого Юга, с их полнокровной открытой эмоциональностью, близостью к природе, свободе от мертвящих ханжеских условностей «белой Америки», воплощали лучшие идеалы американского народа. Оригинальные звучания афро-американских спиричуэлс и трудовых песен, сложная полиритмия негритянских общинных танцев привели к новой интонационной сфере, провозгласившей рождение национально-демократической оперы США*.

Подобные сопоставления можно было бы продолжить.

Что же объединяет столь разные произведения, позволяя видеть в каждом образец национальной оперы?

При всей бесспорной самостоятельности, а в некоторых случаях даже отдаленности друг от друга, они связаны общими закономерностями, охватывающими как общеэстетические, так и чисто музыкальные аспекты.

Во-первых, все они воплощают народно-национальные идеалы, вызванные к жизни какой-либо присущей именно данному народу передовой общественной идеей.

Во-вторых, в воплощении этой идеи, они, оставаясь в рамках общепринятых европейских жанров, тем не менее широко опираются и на самобытные национальные художественные традиции.

В-третьих, их музыкальный строй, в целом совпадающий с господствующим общеевропейским профессиональным языком своего времени, тем не менее обязательно включает оригинальные — в том числе фольклорные интонации, дотоле неведомые мировому композиторскому творчеству и придающие произведению национальную неповторимость.

«Дидона и Эней» отвечает всем этим условиям. Ее самобытность обусловлена тем, что Перселл претворил в ней разные, глубоко характерные стороны художественной культуры, укоренившиеся в Англии к концу XVII столетия. Елизаветинская драма, камерно-инструментальная музыка, «омузыкаленная» лирическая поэзия — эти три вида искусства, олицетворяющие английское народно-национальное начало той эпохи, — своеобразно отразились в концепции композитора. Их воздействие в решающей степени определило особенности сюжета, драматургии, музыкального языка и общего эстетического облика первой перселловской оперы.

* Опера Гершвина увидела свет в 1935 году. Тем не менее, всем своим эстетическим обликом она в высшей степени родственна национально-демократической опере романтической традиции и глубоко чужда современному ей американским операм модернистской направленности. Подобно тому как поздние произведения Рахманинова, созданные в период расцвета додекафонии, воспринимаются как продолжение и ответвление русской классической школы XIX столетия, а отнюдь не как творчество современника Шёнберга, так и к «Порги и Бесс» ведет множество нитей преемственности от прошлого века.

На значении театральной драмы в культуре перселловского Лондона подробно останавливаться не станем. Напомним только, что елизаветинская драма — высшее художественное достижение Англии в эпоху Ренессанса, носитель великих духовных ценностей гуманизма — осталась в веках. Эта общеизвестная истина не пуждается в доказательствах. Наша задача более узкая и более конкретная. Она сводится к тому, чтобы показать, как характерные особенности английского драматического театра своеобразно преломились через специфику интонационного строя и драматургии «Дидоны» и проявились в одних случаях более или менее непосредственно, в других — в замаскированном виде, требующем известной «расшифровки».

Наиболее непосредственно связь «Дидоны» с драматическим театром осуществлена через либретто. На фоне современного Перселлу музыкального театра, а также «доглоуковской» оперы XVIII столетия, либретто Тэйта резко выделяется своей необычностью. Сам трагедийный характер «Дидоны», выдержанный от начала до конца, отнюдь не тривиальность. Выше шла речь о том, как цепко и долго удерживалась в оперном театре традиция «счастливой развязки», идущая от пасторальных и других придворных дивертисментов подобного рода и сохранявшая свою силу вплоть до реформаторских музыкальных драм Глюка и опер Россини. В этом смысле источник перселловской оперы можно искать лишь в сфере, лежащей за пределами музыкального театра.

В самом деле, если законченно трагедийная трактовка сюжета для оперы XVII века случай безусловно уникальный*, то по отношению к современной Перселлу театральной драме это вовсе не так. Нужно ли аргументировать это утверждение? Трагедия — типичный жанр театральной культуры, который на родине Перселла в его время был представлен множеством выдающихся образцов, в том числе столь великих, как произведения Шекспира. Небезынтересно, что среди них есть трагедия буквально на тот же сюжет, что и опера Перселла («Дидона — царица Карфагенская» Марло). Разумеется, для любого музыканта данный сюжет сразу ассоциируется с бесчисленными «Покинутыми Дидонами», встречающимися в оперном творчестве XVII и начала XVIII столетий. Тем не менее, у нас нет никаких оснований думать, что именно из музыкального театра Перселл почерпнул идею своего произ-

* Первая трагедия в музыке — «Коронация Поппен» — с формальной точки зрения может быть воспринята вовсе не как трагедия, поскольку, создавая иллюзию «happy end», композитор завершает ее торжеством любви главных «героев» драмы, вообще не знавших никаких колебаний между нравственным долгом и личными страстями. «Коронация Поппен» — не столько трагедия в классическом смысле, сколько современная психологическая драма.

ведения. Противоположной точки зрения свидетельствует не только последовательно трагедийная трактовка темы любви, чуждая либреттистам итальянских оперных «Дидон». Сама идея «пьесы» Тэйт — столкновение высшего нравственного долга с личной страстью — должна была быть навеяна традицией елизаветинской драмы. Связь эта тем более очевидна, что Тэйт развивает сюжет в духе шекспировской реалистической драматургии — логически, последовательно, целеустремленно — к трагической развязке.

Такое лаконичное, драматически обостренное развитие сюжета несколько не характерно для континентальной оперы второй половины XVII века. Наоборот, ни в итальянской, ни во французской опере не встречалась подобная концентрация развития, с оголенной сюжетной схемой, с жестким ограничением числа действующих лиц до трех основных (не считая персонажей фантастического мира). Опера эпохи барокко в континентальной Европе обычно перегружена действующими лицами, и сюжет ее разветвлен за счет второстепенных мотивов.

Естественно напрашивается мысль, что в стране со столь старой и развитой театральной культурой, как Англия, немислимо было бы либретто с рыхлым построением, где действие развивалось бы беспорядочно и замедленно, а чрезмерное обилие вставных эпизодов дополнительно тормозило бы его и отвлекало от целеустремленного движения к кульминации. Однако это, как будто само собой очевидное соображение, на самом деле не выдерживает критики. Ведь все последующие «оперы» Перселла, ставившиеся в городских театрах, написаны именно на подобные хаотические тексты, где и без того слабо выраженная драматическая линия теряется среди обилия вставных декоративных моментов.

То же самое можно наблюдать во Франции, которая в перселловскую эпоху могла похвастаться не менее развитой театральной культурой, чем Англия. Французская классицистская трагедия XVII века даже оставляет далеко позади по высокой идейной направленности и художественной цельности английскую «героическую драму». Но чисто театральное совершенство классицистской трагедии (как, впрочем, и комедий Мольера) несколько не отразилось на либретто Кино для французской оперы, которые с точки зрения театральной драмы были лишены и целостности и логического развития. Трагедийные сюжеты завершались торжественным героическим апофеозом, а остродраматические сцены перемежались с танцевальными дивертисментами и роскошными декоративными картинами.

Наконец, перед глазами Перселла был хорошо известный ему образец национального сценического искусства, объединяющего музыку и слово и безусловно тяготеющего к опере, — мы имеем в виду «маску». Во всех последующих произведениях для музыкального театра Перселл широко опирался на особенности ее свободной композиции и общего декоративного облика. Тем не менее, отдельные признаки «маски», встречающиеся в «Дидоне и Энее»,

представлены чрезвычайно скупой и только в таком плане и в такой мере, которые совместимы с требованиями театральной пьесы.

Близость к драме явно ощутима в предельно компактной, лаконичной, очищенной от всего излишнего, трехактной композиции либретто.

Можно сказать, что в ней заключена в сжатой, почти схематичной форме сама идея театральной драмы. Так, в первом действии в оголенном, почти утрированном виде показан основной — и единственный — конфликт оперы. Первая сцена отдана всецело героям, вторая — силам, враждебным по отношению к ним. В первой — господствуют светлые и героические тона, во второй — фантастика и злобное начало. Эти два контрастных плана противопоставлены непосредственно и подчеркнуто и как бы обнажают сущность извечных законов театральной драмы.

Второе действие не вводит ни одного нового персонажа, а лишь усугубляет и развивает конфликт, заложенный в начале пьесы. Чередование действующих лиц и ситуаций здесь менее упорядочено, чем в первом акте, однако, как и прежде, действие развивается от более гармоничного (пасторального) настроения к тревожному, глубоко страдальческому.

Третий акт — трагическая развязка. Его композиция — зеркальное отражение первого действия. Сначала показаны торжествующие «силы зла», а затем — поражение и гибель героев.

«Раньше, — пишет Бернард Шоу, — в так называемых „хорошо сделанных пьесах“ вам предлагались: в первом акте — экспозиция, во втором — конфликт, в третьем — его разрешение»³⁹.

Важно при этом, что в либретто «Дидоны» законы театральной пьесы преподнесены в таком виде, который наилучшим образом поддается воплощению средствами музыкального искусства.

Мы не знаем, принимал ли Перселл непосредственное участие в разработке либретто. Но нельзя не обратить внимание на следующий факт. Дошедшее до нас либретто содержит пролог пасторального характера, где в качестве действующих лиц фигурируют Венера, Феб, переиды и пастухи. Перселл же этот пролог на музыку не положил и, видимо, потому, что была бы нарушена архитектуроника произведения, в котором с точностью, максимально возможной для языка музыки, отражена сама сущность идеи драмы. В композиции также нет ничего рассредоточенного и вольного, нет ничего независимого от структуры поэтического текста. Группировка сцен у Тэйта точно отражена у Перселла, несмотря на то, что каждой сцене соответствует ряд самостоятельных законченных номеров, каждый из которых — в других условиях — мог бы нарушить ее драматическую логику и целостность. Но композитор нашел пути внутреннего объединения сцены. Так, отдельные образующие сцену номера объединены одной (или господствующей) тональностью: c-moll — C-dur для первой сцены, d-moll — D-dur для пасторальной картины и сцены охоты, g-moll для финала и т. п. Далее каждая драматическая сцена обрамлена хоро-

вым (иногда балетным) эпизодом. Он не только комментирует, в духе хора античной трагедии, но и как бы провозглашает ее завершение. Нет ничего неопределенного, расплывчатого, незавершенного в том, как «оформляет» автор сценическую композицию пьесы *, сохраняя при этом в музыке точное соответствие ее структуре.

Существенным представляется и следующий момент. Хотя композитор, следуя либретто, воплотил в музыке довольно широкий круг образов и сумел, как мы видели выше, найти тонкие и выразительные штрихи для характеристики каждого, тем не менее над всеми ними господствуют две образные сферы, предельно контрастные по отношению друг к другу. Это, во-первых, сфера утонченной скорбной лирики, безусловно, преобладающая в опере не только в количественном отношении, но и в смысле художественной разработанности. Во-вторых,— это светлая, торжествующая сфера, с оттенком героики, контрастная по отношению к образной сфере страдания и скорби. Композитор не только противопоставляет их друг другу, но образует и скрытую соединительную арку (при помощи сходного инструментального звучания) между героической арией в начале оперы и предсмертной песней в конце. Он как бы нарочито обнажает и подчеркивает два образно-intonационных полюса и два опорных психологических момента всего произведения, тем самым преломляя в рамках музыкального мышления героико-трагическое начало, лежащее в основе жанра театральной трагедии.

Любой музыкант, обладающий современным кругозором, не может не заметить, что трехчастная структура перселловской «Дидоны», господствующий в ней принцип контрастной композиции, строгий тональный отбор и тональная упорядоченность, акцент на скорбно-лирической и героической сферах и их противопоставление,— все это тяготеет к собственно музыкальной специфике. Действительно, вскоре после Перселла (хотя, разумеется, независимо от него) названные театрально-драматические принципы широко внедрились в музыку, приняв подлинно классическую форму. Сначала оперная ария да саро с ее трехчастным репризным построением (А В А) отразила в более общей форме, через специфику музыкального тематизма и формообразования, идею театрального конфликта и его разрешения. Затем классическое сонатное аллегро, ясно противопоставляющее контрастирующие сферы главной и побочной партий и структурно расчлененное на экспозицию, разработку и репризу, выразило эту же идею в более сложной и по инструментальному обобщенной форме.

Не следует забывать, что как развитая трехчастная репризность сама по себе, так и сонатное аллегро, основанное помимо

* По отношению к либретто Тэйтa слово «пьеса» представляется вполне уместным и сегодня, не говоря о том, что сам он и его современники воспринимали данный текст именно в таком жанре.

гребхчастности на принципе тонального и тематического бицентризма, — явления гораздо более поздние, чем опера Перселла. Им предшествовал длительный период господства *экстенсивного* музыкального развития (в отличие от более позднего, *интенсивного*). И оперное, и инструментальное творчество XVII — начала XVIII столетий отмечены значительной пестротой, многообразием, вольностью тематизма, и приемы формообразования не только подчеркивают собственно тематический материал, но и включают много рамплиссажа, много такого, что дополняет основную музыкальную мысль или рассредоточивает содержащееся в ней мотивно-интонационное начало.

В этом смысле строгий и компактный отбор образов в «Дидоне», их интонационная яркость и самостоятельность предвосхищают музыкальный и, в частности, инструментальный стиль классицизма второй половины XVIII века. Сам же принцип подобного отбора несомненно был следствием воздействия на Перселла закономерностей театральной драмы.

Есть в либретто «Дидоны» еще один чрезвычайно яркий элемент, который непосредственно связывает его именно с драматическим (а не музыкальным) театром. Речь идет о неоднократно упоминавшейся выше «пещере ведьм». С чисто сценической стороны данный момент чрезвычайно важен. Он преобразует оперный, мифологический характер сюжета «Дидоны», вызывая мгновенные ассоциации с шекспировским «Макбетом» и конкретными театральными постановками периода Реставрации. Правда, как мы уже знаем, живописно-изобразительное и фантастическое начало, столь существенное в сценическом воплощении образа колдовских сил, в музыке не выявлено столь конкретно и индивидуализированно, как того требует наш современный слух, включающий опыт творчества композиторов-романтиков. Но в XVII столетии эта образная сфера была для музыкального творчества в высшей степени оригинальной. Наконец, сама трактовка образа ведьм как символа «злых сил», как олицетворения идеи рока традиционна в драматическом театре перселловского Лондона. Быть может, «пещера ведьм» — самое прямое и исчерпывающее доказательство связи либретто Тэйта с современной ему английской театральной культурой.

Воздействие английской национальной драмы нашло еще более оригинальное и убедительное воплощение в другом аспекте перселловской оперы — в ее собственно музыкальной композиции. В данном случае речь идет не о театре вообще, художественные законы которого проявляются в драматических пьесах разных стран, но именно об английском театре елизаветинской традиции.

Мы писали выше о том, как неохотно принимала английская публика речитатив в рамках театральной пьесы и ссылались на гипотезу Дента о причинах подобного отношения. Действительно, омузыкаленная декламация (то есть речитатив) ослабляла художественную выразительность разговорной речи, которая в елиза-

етинском театре достигла изумительных, непревзойденных высот. Она не нуждалась ни в каких дополнительных аксессуарах.

Но есть огромная сфера жизненных явлений, которая значительно более полно и совершенно, чем это может сделать слово, воплощается средствами музыкальной выразительности. Мгновенность воздействия языка музыки, его способность к одновременному охвату множественности сторон явления, особенная экономия средств в создании разнообразных настроений, большая тонкость и концентрация в их передаче — все эти свойства музыкальной выразительности были в полной мере осознаны драматургами елизаветинского театра. Не заменяя воздействия слова или сценической игры, музыка обладает богатыми возможностями усиления их драматического эффекта. И с тонким художественным расчетом ренессансные драматурги привлекали музыкальное звучание в особых сценических ситуациях, требующих подобного дополнительного компонента.

У нас нет возможности осветить сколько-нибудь подробно принципы использования музыки в елизаветинском театре. Этой самостоятельной проблеме, выходящей за рамки нашей темы, посвящена обширная специальная литература *. Мы попытаемся здесь лишь приблизительно обрисовать тот круг поэтических и театральных образов, для которого драматурги почти всегда дополнительно использовали специфические выразительные возможности музыки.

Музыка, как известно, умеет более совершенно, чем любой другой вид искусства, создавать эмоциональную *атмосферу*, вызывать определенное настроение, и в этой роли она широко применяется, выражая стихию *чистой лирики*. Образы *ирреального* — мистики, фантастики, жуткого — также характеризовались в большой мере при помощи музыкального звучания. *Жанровые* моменты, сцены пышных празднеств естественно опирались на музыку. Были и значительно более тонкие приемы ее использования, например, для характеристики *душевного* состояния, для создания ощущения *одновременности* контрастных ситуаций, для *обострения драматического* воздействия и т. д.

Приведем несколько конкретных примеров.

«Разорванная», фрагментарная мелодия у Офелии, напевающей всем известную народную балладу, выдает возбужденное и болезненное состояние ее ума. В этой же трагедии резкие звуки медных инструментов, которые сопровождают Клавдия, являются как бы символом душевной фальши, в противовес мягкому звучанию старинной флейты, предназначенной для Гамлета. В «Короле Лире» Шекспир указывает, что в сцене перехода короля в нормальное состояние из безумного должна исполняться тихая музыка. В «Макбете» музыкой сопровождается сцена появления

* Заинтересованного читателя можно отослать хотя бы к работам Лонга ⁴⁰.

призрака Банко, в «Гамлете» — призрака короля. В «Венецианском купце» сцена с шкатулками дана на фоне музыки. В «Генрихе IV», по указанию драматурга, звучит «гармоничная» музыка в тот момент, когда наследник снимает с головы умирающего короля корону и надевает ее на себя. Здесь Шекспир при помощи музыки подчеркивает восстановление равновесия в политической жизни, преемственность порядка.

У Флетчера в «Валентиниане» отравленный ядом герой корчится от боли на смертном одре. Дабы смягчить его страдания ему поют колыбельную песню. Контраст между чудовищными муками человека, умирающего от злодейского насилия, и невинным спокойствием колыбельной, между ощущением конца жизни и ее началом обостряет до предела драматизм ситуации.

Или вспомним детскую песню об ивушке, которую поет Дездемона перед своей мученической смертью.

В «Коринфской царице» («The Queen of Corinth») Флетчера в храм, где молится девушка, вторгаются вражеские варварские войска. Звуки хора, олицетворяющие возвышенное созерцательное настроение, прерываются по указанию драматурга «уродливой музыкой», характеризующей пляску вселяющих ужас дикарей.

Подчас музыкальные приемы не только усиливают чувство драматического, но и влекут за собой прямые социальные ассоциации, как, например, в пьесе Флетчера «Жена на месяц» («Wife for a month»). Здесь на пышном и разнузданном празднестве по случаю вступления на трон узурпатора исполняется «маска» в честь Купидона. За этой сценой непосредственно следует другая, где элегический похоронный мотив характеризует подлидного наследника трона, скрывающегося в одиночестве и оплакивающего своего погибшего отца. Именно благодаря такому противопоставлению музыкальных эпизодов, данная «маска» в целом воспринимается как символ коррупции придворного мира.

И, конечно, естественно напрашивалось музыкальное оформление в многочисленных сценах пиршеств, празднеств, коронаций, маскарадов. В целом практика использования музыки в елизаветинском театре имела последовательный и систематический характер и стала глубоко внедрившейся в жизнь традицией.

На первый взгляд, может показаться, что музыка, как элемент драматической постановки, опередила самостоятельное музыкальное искусство почти на три столетия. Ведь в профессиональном композиторском творчестве круг образов, культивируемый в елизаветинской драме, получит высокую художественную разработанность и станет типичным явлением по существу лишь начиная с «века романтизма» (как принято называть «последбеховенский период» XIX столетия). В эпоху же Ренессанса, в XVII и XVIII столетиях профессиональная музыка связана совсем с иными темами, сюжетами и образами.

Но на самом деле никакие сопоставления здесь принципиально невозможны. Во-первых, на фоне высокоразвитой хоровой полифонии, олицетворявшей и главный путь, и высшие достижения музыкального творчества Ренессанса, музыка в английском драматическом театре представляется крайне элементарной. Во-вторых, она принципиально следовала по иному руслу, чем высокое творчество профессиональной традиции, и опиралось главным образом на такие светские и бытовые формы музицирования, которые были оттеснены далеко на задний план мощным развитием церковной полифонии. Наконец, она была обречена на весьма ограниченную, по существу прикладную роль и оставалась побочным средством в рамках театральной драмы, всецело подчиняясь ее законам и требованиям. «Ее скорее слышали, чем слушали», — пишет тот же Лонг. И все же, как ни справедливо это наблюдение само по себе, не следует преуменьшать возможности воздействия искусства, воспринимаемого подсознательно. Оно может быть чрезвычайно глубоким и длительным. Некоторые моменты установившейся традиции так прочно внедрились в художественную психологию англичан, что прошли в дальнейшем через всю историю англо-американского музыкального театра, — от «героической драмы» эпохи Реставрации до современного американского мюзикла.

Выделим и подчеркнем два наиболее существенных.

Во-первых, музыка в елизаветинском театре всегда имела характер вставного эпизода. Она не была связана органически с самим театральным развитием, то есть не участвовала ни в драматической разработке, ни в создании основных образов пьесы. Не случайно она и получила название «*incidental music*» («эпизодическая музыка»). Пусть в некоторых произведениях — таких, как, например, «Сон в летнюю ночь», «Буря» Шекспира — сам сюжетный материал требовал много музыки (заметим попутно, что эти пьесы, наряду с другими, послужили основой будущих «опер» Перселла). Положение от этого не менялось. Количественный фактор здесь — явление сугубо второстепенное, которое не может повлиять на принципиальный характер взаимоотношения слова, сценической игры и музыки.

Во-вторых, «*incidental music*» опиралась на сферу, далекую от новейших композиторских исканий. Она использовала почти исключительно жанры, интонации, тембры, давно вошедшие в быт и вызывавшие у массового слушателя однозначные эмоциональные реакции. Елизаветинская драма широко ориентировалась на популярные баллады, на народные многоголосные жанры с их упрощенной полифонией, на жанры придворного церемониала, на некоторые широко известные образцы хорала, на традиции литургической драмы, на танцевальную музыку и т. п. Заметим, что полтора века спустя подобный принцип отбора музыкального материала послужил основой знаменитой «Оперы нищих», — первой в истории «балладной оперы», ставшей классической.

Вернемся теперь к «Дидоне и Энею», и мы увидим, что музыкальная композиция оперы в своеобразной манере преломляет принципы театральной драмы с эпизодическими музыкальными номерами. Оставаясь, разумеется, всецело в рамках чисто музыкальной сферы, Перселл тем не менее как бы отражает в ней два различных плана, один из которых воспроизводит в общих чертах закономерности драматической пьесы, другой — характер «incidental music».

Условная «театральная сфера» (то, что образует суть либретто и рассматривалось нами выше), то есть все прямо связанное с сюжетной линией и драматическим конфликтом, воплощено Перселлом современными оперными средствами, или более широко — средствами современного ему профессионального творчества (например, средствами кантаты или скрипично-ансамблевой музыки, о которой подробнее речь впереди). С удивительным мастерством он органически объединяет некоторые типичнейшие приемы итальянской и французской оперы, — такие, например, как итальянскую мелодичность с декламационностью или хоровым стилем лирической трагедии. Преобладает тяготение к итальянской музыке, которую, насколько можно судить, Перселл вообще очень высоко ценил. При помощи арий, речитативов, инструментальных звучаний, хоров, уводящих к ренессансным традициям, Перселл воплощает в музыке развитие театрально-сюжетной линии. Правда, в соответствии с природой оперного искусства он переводит события внешнего мира во внутренний, лирический план. По этой лирико-драматической линии вырисовывается цепь вершин (увертюра, первая ария Дидоны, увертюра к сцене ведьм, речитатив Энея), целеустремленно развивающаяся к своей кульминации — предсмертной арии Дидоны.

Здесь отражен и даже подчеркнут прием противопоставления контрастных эпизодов — сцен, здесь есть, как мы видели, и особая внутренняя целостность, достигаемая скрытыми интонационными переключками между разными, весьма отдаленными друг от друга, сценическими эпизодами.

Однако наряду со сквозной драматической линией, воплощенной языком современного профессионального творчества, в «Дидоне» встречаются эпизоды, вызывающие совсем иные художественные ассоциации. Хор, заключающий арию Белинды в первом действии; призрачная охота; «жуткий» хор ведьм; дуэт ведьм; песня в начале пасторальной картины; матросская сцена — во всех этих эпизодах Перселл говорит «на другом языке», чем в сценах господствующего, оперного плана. Шотландская синкопа и плагальные обороты (хор C-dur); интонации фанфары (охотничья сцена); скерцозно-танцевальные звучания (хор «ho-ho-ho»); старинный народный кэтч (дуэт ведьм); баллада (пасторальная картина); народно-подголосочное многоголосие и ритмы шотландских плясок (матросская сцена) — все перечисленные музыкальные номера уводят слушателя непосредственно к народной и жанрово-

бытовой сфере и вызывают прямые ассоциации с «incidental music». И действительно, музыкальный облик этих номеров совершенно точно соответствует их сценической функции, условно совпадающей с функцией «incidental music» в елизаветинской драме. Они не участвуют в развитии главной, трагедийной линии, а образуют чисто внешний элемент по отношению к любовным перипетиям героев. Зато ими подчеркнут драматический эффект контрастных противопоставлений (например, матросская пляска после речитатива Энея и перед финалом), они усиливают настроение, главенствующее в определенной сцене (например, хор после арии Белинды), создают атмосферу сказочной фантастики (призрачная фанфара, хор «ho-ho-ho») и т. п. Двуплановая композиция «Дидоны», преломляющая приемы театральной пьесы с музыкальными вставками, ввела в оперное искусство интонационный строй, уводящий к жанрово-бытовой и фольклорной сферам, строй, отмеченный локальным колоритом и тем не менее гармонически сосуществующий со сложившимся оперным языком XVIII столетия.

Именно фольклорно-бытовые эпизоды «Дидоны» интонационно перекликаются с некоторыми характерными моментами национально-демократической оперы XIX столетия. Поэтизация фольклора и бытовых жанров — один из ярчайших стилистических признаков романтизма в музыке вообще, а в опере в частности. Вспомним хотя бы сцену крестьянского вальса, охотничий хор, хор подружек из «Волшебного стрелка»; тирольский хор, балетные сцены, включающие вальс и польку из «Вильгельма Телля»; танцы горцев, полонезы, думка из «Гальки»; фуриант из «Проданной невесты». Можно привести и много других примеров. Правда, природа жанрово-бытового начала в оперной музыке романтиков иная, чем у Перселла. У них тяготение к народному искусству явилось реакцией на космополитический музыкальный стиль, безраздельно господствовавший в эпоху классицизма. Идея национального в музыке романтиков шла выражение через интонационный строй и местный колорит тех народно-бытовых жанров, которые были «скрыты», пока безоговорочно на протяжении двух веков топ задавала итальянская оперная музыка. Время Перселла подобной проблемы не знало. Все же не трудно услышать, как близки его номера в духе «incidental music» общему облику аналогичных интонационных «включений» в музыке «романтического века».

Таким образом, воздействие английского национального театра проявилось в «Дидоне» в разных аспектах. Оно определило характерную композицию либретто; оставило определенный след в образном (то есть трагедийном) строе оперы; обусловило ее оригинальную музыкальную драматургию; вызвало к жизни новый для оперного искусства XVII века музыкальный язык, связанный с жанрово-бытовым и фольклорным началом.

Но новизна музыкального языка «Дидоны» ни в какой мере не исчерпывается театральными связями. Многое в нем уводит и к иным истокам. В частности, очень глубокое влияние на весь облик перселловской оперы оказала камерно-инструментальная литература, которая ко времени зарождения «Дидоны» успела стать в Англии подлинно национальной демократической традицией.

6

При всем бесспорном родстве с итальянской оперой, общее звучание «Дидоны» чем-то существенным от нее отличается. Над ним витает дух, чуждый блестящему концертно-эстрадному стилю музыкального театра XVII века, со свойственными ему чертами условной дивертисментности. Действительно, трагедийный характер сюжета определил и господствующий характер самого музыкального звучания. Камерность замысла дополнительно повлекла за собой ряд признаков, плохо совместимых с искусством театра, но органичных для миниатюры. Утонченность и детализация художественных приемов характеризуют те музыкальные эпизоды перселловской оперы, которые несут в себе лирико-драматическое начало. На близость «Дидоны» к итальянской кантате указывалось в литературе неоднократно. Но нам кажется, что подобный взгляд, не вызывающий возражений сам по себе, не дает возможности оценить оригинальность перселловской концепции во всей ее полноте и конкретности. Ибо, если непредубежденным слухом попытаться воспринять музыкальный и общий художественный строй этой маленькой драмы, вслушаться в хрупкую красочность ее гармоний, в полифонизированную фактуру, как бы перенесенную из хорового письма, то естественно возникает другое сравнение: перселловская опера овевана тонким поэтическим настроением ренессансного мадригала. Углубленная созерцательность, окрашенная в интимно-лирические, «страдальческие» тона, камерная рафинированность, свободное многоголосие, подчас рождающее редкое богатство колористических звучаний, — эти бесспорные мадригальные ассоциации оживают в господствующих, то есть лирических эпизодах «Дидоны и Энея», своеобразно преломляясь через новейшие приемы «оперной эпохи».

Располагаем ли мы достаточно вескими историческими данными, которые могли бы с научной объективностью подкрепить улавливаемое на слух родство? Возможно ли непосредственно связать оперу конца XVII века с искусством, пережившим свой расцвет при Шекспире? Если иметь в виду прямую преемственность, то ответ будет отрицательным. Пусть в Англии мадригальное искусство сохранялось значительно дольше, чем в Италии; пусть ведущие английские композиторы-мадригалисты — Бёрд, Уилбай,

Томкинс — продолжали публиковаться у себя на родине вплоть до второй четверти XVII века, тем не менее, ко времени Республики искусство мадригального пения неотвратимо клонилось к упадку, а новый взлет музыкальной культуры при Реставрации не принес его возрождения. К тому же мы не знаем определенно, был ли Перселл практически знаком с мадригальным искусством (хотя многоголосная техника его антемов настолько близка принципам английской полифонии Ренессанса, что почти не приходится сомневаться в том, что он ее изучал).

Попытаемся, однако, охватить взором *всю линию* художественной преемственности между музыкой Англии в елизаветинскую эпоху и при Реставрации, и ситуация окажется иной. Если проследить последовательность явлений, образующих «связь времен», то станет очевидным, что хоровое искусство елизаветинцев и перселловская опера, отделенные друг от друга почти столетним периодом и безусловно принадлежащие к разным музыкально-стилистическим формациям, на самом деле находятся между собой в глубоком внутреннем родстве.

Импортированный из Италии при Тюдорах, ренессансный мадригал сразу привился на английской почве, породив еще в конце XVI столетия интереснейшую национальную школу, — школу, которая почти не уступала итальянской и безусловно принадлежала к высшим достижениям искусства английского Ренессанса. Напомним, что мадригал являл собой самый художественно развитый и эстетически заверченный вид *светской* музыки эпохи Возрождения, в котором впервые в музыкальном творчестве воплотилось индивидуалистическое мироощущение и утвердилась тема страдания и скорби как выражение внутреннего мира человека. Неотделимый от светской поэтической лирики, мадригал был воплощен, тем не менее, средствами хорового многоголосия, безоговорочно господствовавшего в профессиональной музыке того времени. Новая лирическая тенденция отразилась в мадригале в том, что в его рамках возник особый вид полифонии, не скованной законами строгого письма, свойственного музыке богослужения. Мадригальная полифония позволяла композитору, в согласии с его собственной фантазией, избирательно подчеркивать образы, заключенные в поэтическом тексте, усиливая воздействие отдельных слов и фраз. Здесь сложились особые свободные принципы формообразования и свои характерные выразительные приемы, неведомые строгому контрапункту церковной школы. Так, мадригальная полифония не была стеснена грегорианским *cantus firmus*. Фактура тяготела не только к многоплановой линейности, но и к аккордовой структуре, в частности к хроматическим сопоставлениям гармоний, появляющимся в моменты обостренных переживаний. Эти *красочные хроматизмы*, бросающие вызов вековой церковной диатонике с ее сверхличным бесстрастным пачалом, стали неотъемлемым, наиболее непосредственно распознаваемым признаком мадригального музыкального стиля в целом.

Вотивноеvesculosculуловой полифонии, воздействие которой было рассчитано на самую широкую аудиторию, мадригал в своей классической разновидности был законченно камерным жанром. Это — искусство углубленно-созерцательного плана, насыщенное художественными неожиданностями и ориентирующееся на просвещенную и утонченную среду. Более того. В отличие от церковной и более поздней, оперной и концертной музыки, которая предполагает безусловное противопоставление певца слушателям, мадригал был свободен от подобного разделения и воплощал идею непосредственного вдохновенного музицирования.

У себя на родине мадригал, подготовивший музыкальную драму, сошел со сцены почти сразу же после рождения последней. Но в Англии его судьба была несколько иной. Он, как указывалось выше, не только существовал дольше, чем в Италии, но вообще являл собой одну из ведущих, одну из самых значительных сфер музыкального творчества, к которой тяготели видные композиторы елизаветинской эпохи. Ему было суждено оставить глубокий след и за пределами вокальной музыки, в инструментальном искусстве.

Именно благодаря этому обстоятельству черты мадригальной полифонии и признаки мадригальной эстетики в более широком плане сохранились в Англии вплоть до Перселла, в значительной мере определив художественный стиль его оперы.

В советском музыкознании давно получила освещение английская школа вирджиналистов, по праву оцененная как основополагающая для клавирной литературы будущего. Но одновременно, всецело вне нашего поля зрения, оказалась другая, не менее важная область английского инструментального творчества конца XVI — начала XVII столетия — музыка для смычковых инструментов *. Установившееся повсеместно в эпоху Шекспира мнение, что в области инструментального творчества англичане превзошли даже итальянцев **, основывалось не столько на музыке для клавира, сколько на развитой, художественно богатой ансамблевой

* Причина невнимания заключается, как нам кажется, в том, что творчество вирджиналистов было устремлено в ближайшее будущее — к французским клавеснистам, Генделю и Баху и далее к фортепианной музыке классицизма и даже романтической эпохи. Между тем, влияние смычково-ансамблевой музыки того периода ограничено Англией и считается с творчеством Перселла, которое также не вошло в художественную жизнь XVIII и XIX столетий. Поэтому только научные исследования на пороге нашего столетия (быть может, в свою очередь, вызванные жизнью переменами, произошедшими в художественном мышлении) пролили свет на значение этой школы.

** Высокий уровень английской ансамблевой музыки и ее превосходство над континентальным творчеством подобного плана признавали не только сами англичане (Симпсон, Норз, Мэйс и другие), но и теоретики других стран, например Мерсен, Руссо, Эйзель. Последний даже утверждал, что виола — инструмент английского происхождения. Фактически это неверно, но сама возможность подобного заблуждения говорит о многом.

литературе для виол, в которой первое место занимала так называемая фэнси (fancy — фантазия).

Фэнси безоговорочно господствовала в инструментальной музыке Англии, начиная с конца XVI столетия и до последней четверти следующего века. Она процветала при елизаветинском дворе, пережила период Гражданской войны и Республики, вновь расцвела уже в модернизированном виде в первые десятилетия Реставрации. Самое крупное и значительное собрание пьес для ансамбля виол увидело свет в год рождения Перселла *. Он сам, предположительно в 1680 году, создал ряд фантазий, оказавшихся последним звеном этой национальной традиции, навсегда закрывшим ее **.

Ни в одном другом произведении Перселл не проявляет себя столь ярко и последовательно преемником национальной школы. Красноречиво и само обращение молодого композитора к фэнси. Воспитанный на образцах новейшей французской и итальянской музыки, он, тем не менее, в своем первом инструментальном опусе предпочел чисто английский музыкальный вид, связанный с архаизировавшимся стилем позднего Ренессанса и явно противостоящий тенденциям современности.

Суть художественного стиля фэнси — в ее близости к искусству мадригала. Национальная разновидность фантазии родилась в недрах последнего. Многие английские композиторы, сочиняя, указывали в рукописях, что мадригалы с равным успехом могут быть исполнены и виолами (apt for voyces or viols) ***. Отпочковавшись от хорового многоголосия и став самостоятельным инструментальным искусством, фэнси, тем не менее, сохранила важнейшие признаки родовой общности с мадригалом, — взволнованно-лирический облик, особые приметы обостренной выразительности, связанные с хроматическими гармониями, относительно свободное формообразование, сочетавшее полифонические и гармонические принципы, фактуру, чрезвычайно близкую хоровому многоголосию. Неотделимая, к тому же, и от звучания ансамбля виол — инструмента, вскоре вытесненного нашим современным семейством скрипичных, — фэнси олицетворяла в идеально законченной форме тип музыкального мышления, свойственный Англии в эпоху

* Этот сборник, называвшийся «Division violist» (1659), принадлежал Симпсону. Среди других выдающихся английских композиторов первой половины XVII века, писавших фэнси для ансамбля виол, были Вильям Лоз (брат прославленного Мильтоном Генри Лоза), упоминавшийся выше Локк, Дженкинс, Гиббонс, Хилтон и многие другие.

** В Британском музее хранятся рукописи пятнадцати фантазий Перселла, впервые изданных в 1927 году: три трехголосных, девять четырехголосных, одна пятиголосная и две в строгом стиле с *cantus firmus*, — одна для шести, другая для семи голосов. Дошел фрагмент еще одной четырехголосной фантазии, относящейся к 1683 году. Опираясь на сохранившиеся наброски композитора, английские исследователи высказывают предположение, что он намеревался и дальше широко сочинять в жанре фэнси, но почему-то не осуществил своего намерения.

*** «Подходит для голосов и для виол» (англ.).

Генессанса. Именно фэнси, просуществовавшая гораздо дольше, была призвана сохранить в новой исторической обстановке и пронести до Перселла характерный музыкальный строй мадригала.

В преддверии деятельности Перселла английские композиторы уже начали осторожно соединять элементы новейшей гармонии со старинными полифоническими приемами. В частности, и жанр фэнси, оплот музыкального консерватизма в перселловскую эпоху, начал поддаваться «модернистским» веяниям. Так, старинное «чистое» звучание ансамбля виол и строго полифоническое движение голосов были нарушены внедрением генерал-баса (прием continuo, как известно, неотделим и от гармонического, вертикального мышления, и от звучания клавесина). Приверженцы старых традиций жаловались на небрежное голосоведение, затемняющее логику полифонического развития, на разрушительную в этом смысле роль клавесина, заменившего партии средних голосов. И все-таки, новые веяния оказались сильнее авторитетов. И свободная полифония мадригала, ее красочные хроматические созвучия обрели жизнь в рамках нового гармонического письма — так называемого «английского идиома» *.

Приведем отрывок из Фантазии Перселла (пример 21).

21 Перселл. Фантазия

Для творчества Перселла в целом, как мы уже знаем, значение традиционно-английского строя музыкального мышления в высшей степени существенно. Правда, он менее непосредственно ощущим в «Дидоне», чем в некоторых других его произведениях. И все

* См. Введение.

же, даже эта миниатюрная итальянизированная опера отличается от своих континентальных прототипов национальным оттенком музыкальной речи. Дело не только в фольклорно-жанровых ассоциациях «*incidental music*». Суть в том, что музыкальный язык «Дидоны» расцвечен колоритом «английского идиома».

Красочные гармонии, которые «вкраплены» в партитуру перселловской оперы (например, в увертюре, речитативе Энея, хроматизированной инструментальной постлюдии), как и хоровая фактура многих инструментальных эпизодов, сразу переносят нас в какой-то необычный мир звучаний. Прежде всего, вспоминается фэнси. Вместе с тем, несомненно, что фантазии написаны иным «почерком», чем опера. Гармонический язык «Дидоны» значительно более разрежен, гораздо более прозрачен и благозвучен, и в целом тяготеет к классическому тональному строю. Диссонансы предназначены лишь для отдельных остроэмоциональных моментов и носят эпизодический характер, не образуя последовательной системы. Возникает ощущение, что преемственность между фэнси и «Дидоной и Энеем» не простая, не прямолинейная. Действительно, между ними, отделенными друг от друга почти десятилетием, был один чрезвычайно важный посредник, значение которого нельзя недооценивать. Речь идет об ансамблевых скрипичных сонатах самого Перселла.

Начав писать инструментальную музыку с фантазий для виол и, по всей видимости, предполагая и в дальнейшем работать в этом жанре, композитор, тем не менее, не оставил других законченных пьес подобного рода. Не располагая никакими иными данными о возникновении важнейших перселловских сочинений, мы вынуждены прибегать к догадкам относительно причин, по которым Перселл изменил национальному жанру фэнси. Нам представляется, что не последнюю роль здесь сыграл вспыхнувший интерес композитора к новейшей итальянской скрипичной сонате.

В первой половине XVII века скрипичный репертуар был нововведением в общеевропейском, а тем более в английском масштабе. (Характерно, что в Англии впервые последовательно использовать тембр скрипки начали в «маске», когда сценическая ситуация требовала особой пронзительности звука.) Поклонники старинного национального ансамбля виол, как и следовало ожидать, встретили скрипку явно недоброжелательно. Тот же Мэйс, который жаловался на «грязное» голосоведение в новейших фэнси, называл звучание скрипки «дорогостоящим шумом, от которого уши начинают пылать, а в голове пляшет какая-то легкомысленная ерунда»⁴¹. И тем не менее, новомодный инструмент очень скоро завоевал не только демократический быт (скрипка первоначально была «лакейским» или «мужицким» инструментом), но и аристократическую среду. Более того. Царствующий монарх всюду, куда только мог, вплоть до церковной службы, внедрял скрипку. Итальянские скрипачи-виртуозы начиная с 50-х годов заполняли Лондон. Еще до рождения Перселла скрипичный репертуар

вошел в музыкальную жизнь английской столицы. Мы можем судить об этом хотя бы потому, что в «Практическом введении в музыку» («Introduction to the skill of music») издания 1658 года Плэйфорд в разделе, посвященном игре на виоле, останавливается и на скрипке, характеризуя ее как «веселый инструмент, на котором в последнее время много играют»⁴². Он сам в свой прославленный сборник легкой музыки «Английский учитель танцев» («English Dancing Master», 1650), состоящий из популярных баллад и танцевальных мелодий, включил ряд пьес и для скрипки. В 50-х и 60-х годах в Англии появились на свет даже скрипичные сонаты, принадлежащие перу композиторов-англичан (Йонга, Блоу, Дженкипса и других). В настоящее время в Британском музее хранится рукописный сборник итальянских сонат, относящийся по всей вероятности к 1680 году. Таким образом, Перселл мог и должен был хорошо знать скрипичную литературу еще до того как обратился к фантазиям. Что же побудило его сначала пренебрегать этим инструментом, который наравне с оперой типизировал новейшие тенденции века, а затем — и очень скоро — забросить ради него традиционно-национальный жанр фэнси?

Нам представляется, что ключ к разгадке дает сам композитор в предисловии к первому сборнику «Двенадцать скрипичных сонат», вышедшему в свет в 1683 году*. Этот документ заслуживает вдумчивого прочтения.

Автор начинает с утверждения, что «он старался по возможности точно воспроизвести стиль наиболее знаменитых итальянских мастеров, главным образом для того, чтобы вызвать широкий интерес к серьезной и углубленной музыке подобного рода и завоевать ей авторитет среди своих соотечественников, которым уже пора начать презирать легковесность и пустоту наших соседей (то есть французов.— В. К.)... Он берет на себя смелость думать, что не ошибается относительно силы и изящества итальянского письма, которое хотел бы рекомендовать английским артистам...» Свое слово композитор завершает выражением надежды, что его сонаты найдут отклик «у всех тех, в чьей душе живет любовь к музыке»⁴³.

Критические замечания в адрес французов и желание привлечь внимание соотечественников к итальянской скрипичной музыке говорят, как нам кажется, об одном. До сих пор для Перселла скрипичная музыка всецело отождествлялась с той французской разновидностью, которая неотделима от дивертисментности, «легкожанровости», внешнего виртуозного блеска. Очевидно, преимущественно такого рода репертуар и культивировался в перселловском Лондоне (как можно заключить хотя бы из приведенных выше высказываний). Он безусловно монопольно господствовал при дворе Карла II в специально созданном оркестре «Двадцать четыре

* Второй аналогичный сборник был издан уже после смерти композитора, в 1697 году.

скрипки «короля»). Перселл в качестве придворного композитора сам поставлял произведения в подобном «салонном» духе и, по-видимому, не слишком любил эту деятельность. Перселл не был одинок в своем пренебрежительном отношении к скрипке, репертуар которой воспринимался как явление упадка по сравнению с национальным искусством елизаветинской эпохи. Многие англичане периода Реставрации сознательно тяготели к старинному ансамблю виол, так как только здесь и находили высокие образцы музыки углубленного плана. Поэтому обращение Перселла к жанру фэнси воспринимается как сознательный вызов духу современного ему светского Лондона.

Тем более плодотворным было знакомство Перселла со скрипичными сонатами Италии. Скорее всего это произошло в начале 80-х годов, когда его внимание привлекли незадолго до того опубликованные произведения Витали,— одного из первых великих классиков итальянской скрипичной школы. Во всяком случае, разительное сходство между трио-сонатами Перселла и аналогичными произведениями Витали обратило на себя внимание исследователей перселловского творчества. И в самом деле, если трудно проследить связь между сонатами Перселла и упоминавшимся выше сонатами его предшественников — англичан, то родство перселловских произведений с творчеством болонской школы не вызывает сомнений*.

По всей вероятности, только теперь Перселл понял, что для скрипки — «придворно-салонного» и эстрадного инструмента — можно сочинять произведения выдающейся красоты и глубины, не уступающие английской инструментальной музыке эпохи Возрождения. Оценивая сегодня в далекой исторической перспективе итальянскую ансамблевую сонату второй половины XVII века, мы безоговорочно присоединяемся к Перселлу в оценке ее художественных достоинств. Нет никакого сомнения в том, что период расцвета этой школы (достигший своей кульминации в творчестве Баха и Генделя) знаменует «золотой век» скрипичной литературы, что произведения мастеров перселловской эпохи (Витали, Корелли, Бассани, Верачини и других) заключали в себе высочайшие ценности, значение которых не исчерпано по сей день.

Изумительная мелодичность, близкая по выразительной силе ариям итальянской оперы, сочеталась в ансамблевой скрипичной сонате с богатством многоголосной фактуры, с огромным разнообразием формообразующих приемов, охватывающих все, что только было актуально в ту эпоху. Непосредственная красота самой

* Насколько можно судить, сонаты для скрипки, созданные английскими предшественниками Перселла, еще не имели сложившихся традиций. Так, инструментальный состав иногда, наряду со скрипками, включал и виолы, а некоторые произведения, именовавшиеся сонатами, на самом деле мало чем отличались от фэнси (например у Блоу). Кроме того, общий уровень одаренности этих авторов был таков, что не мог обеспечить большого интереса к их произведениям.

музыки, способная вызвать эмоциональный отклик у широкого слушателя, жила в рамках углубленного искусства лирической, созерцательной, а подчас и философской направленности. Эта повсе́йшая инструментальная школа тональной эпохи не уступала в серьезности, углубленности, свободе старинным английским фантазиям.

На первый взгляд может показаться, что в трио-сонатах Перселла всецело порывает с традициями фэнси. Он словно забывает отныне о виолах и пишет для установившегося состава трио-сонаты: двух скрипок, баса и continuo (органа или клавесина). Английский композитор воспроизводит принципы цикличности, свойственные итальянской сонате, приемы формообразования на тонально-гармонической основе, мелодический стиль. И сегодня эти произведения Перселла воспринимаются как национально-английское ответвление болонской школы. Но при всем том отличие их явно ощутимо, ибо сквозь италянизированный строй музыкальной мысли проступают признаки фэнси. Тут и типичные полифонические приемы фэнси в частях, обозначенных старомодным названием «канцона», и хоровая фактура инструментальных партий, и угловатые мелодические образования, свойственные «английскому идиому», и т. д. Особенно непосредственно на слух это родство ощутимо в «мадригальных гармониях» и чертах модальности, проникающих в мажоро-минорное письмо (пример 22).



Можно сказать, что Перселл осуществил здесь слияние традиции английской инструментальной культуры Ренессанса с новейшими тенденциями скрипичной музыки тонального века.

И по общему настроению, и по интонационным особенностям «Дидона и Эней» близка к трио-сонатам XVII века в целом и перселловским в частности. Это — единственное произведение Перселла для музыкального театра, где инструментальное звучание исчерпывается скрипичным ансамблем. Партитура предусматри-

важат только две скрипки, альт, бас и клавесин. Кроме того, согласно либретто, в ряде танцевальных эпизодов должны быть гитары. Тем не менее, композитор ни в одном случае не пошел навстречу желаниям драматурга и строго ограничил состав, который можно охарактеризовать как прообраз струнной группы будущего симфонического оркестра. Во всех без исключения других операх Перселла оркестровая палитра значительно богаче и включает, как правило, трубы, гобои, иногда фаготы, флейты и литавры. Уже благодаря одной инструментовке, «Дидона» ассоциируется не столько с театральным жанром, сколько с камерным. Психологические «переключки» возникают дополнительно через гармонии «английского идиома». На фоне господствующего мажора-минора эпизодическое появление последних создает такой же эффект, какой вызывают, например, намеки на ритмоинтонации джаза, вкрапленные в фактуру утонченно-импрессионистских пьес Дебюсси и мгновенно переносящие слушателя в атмосферу легкожанровой эстрады; или отдельные плагальные обороты и увеличенные секунды в мазурках Шопена, которые неожиданно связывают салонную фортепианную музыку с польским «мужичьим» фольклором. Можно вспомнить также, как в русских романах прошлого века два-три французских слова в речи действующего лица порождают безошибочное ощущение «дворянской атмосферы». Именно таков смысл перселловских жестких хроматических гармоний, вторгающихся в общее благозвучие «Дидопы». Они обнажают родство перселловской оперы с английским камерно-инструментальным искусством — с трио-сонатами и фэнси (а косвенно с репессансным мадригалом). Эмоционально-художественные ассоциации инструментальной партии в значительной мере определяют особую выразительность музыки.

С точки зрения поставленной здесь проблемы, в высшей степени важно, что ко времени рождения «Дидопы» камерно-инструментальная музыка уже была в Англии подлинно национальной и даже демократической традицией.

Обратим внимание на обстоятельства, связанные с выходом в свет перселловских сонат. Сначала попробуем истолковать заключительные слова авторского предисловия. О чем говорит надежда композитора на то, «что его произведения найдут отклик у всех тех, в чьей душе живет любовь к музыке»? Истолковать эти слова можно только в одном смысле: композитор дает понять, что его произведения задуманы не для профессиональной эстрады, не для аристократического салона, не для двора, а для самых широких кругов любителей музыки, то есть для городской среды, независимой во вкусах от «крпка моды», — среды, которая в эпоху Реставрации, вдали от театра, эстрады и двора, приобщалась к серьезному музыкальному искусству. Об адресате перселловских сонат, столь сложных по полифонической фактуре и гармоническому письму, говорит уже факт полного отсутствия признаков виртуозного инструментализма.

Каким путем могли пойти перселловские сонаты к этому адресу? К счастью, для нас в биографии композитора освещены некоторые детали, связанные с распространением сонат. В «Лондонской газете» («London Gazette») за 1683 год опубликовано рекламное сообщение о том, что Перселл объявляет подписку на свои сонаты и даже указывает предполагаемую цену каждого экземпляра (десять шиллингов). Через некоторое время, также через прессу, композитор уведомляет подписчиков, что сонаты готовы и могут быть приобретены в домашней резиденции композитора (цена после всех расходов поднялась до пятнадцати шиллингов). Таким образом, Перселл вступил в самый прямой, самый непосредственный контакт со слушателем, который был одновременно и исполнителем. Очевидно, в перселловском Лондоне в такой практике не было ничего необычного.

Итак, сонаты Перселла неразрывно связаны с национальной культурой страны. Вспомним концерты скрипичной музыки, столь популярные в Лондоне при жизни композитора. Вспомним, как выросли они из практики домашнего музицирования, распространенного в годы Революции и Республики. И тогда станет ясно, что в своей «Дидоне» Перселл успел запечатлеть в косвенной, художественно преображенной форме старинную и высокую традицию, сочетавшую музыкальные достижения английского Ренессанса с искусством новой эпохи.

7

И наконец, еще одна национальная художественная черта ясно проступает в музыкальном стиле «Дидоны и Энея». Речь идет об особенностях мелодического интонирования.

Читатель, по всей вероятности, станет ждать здесь анализа, который обнаружил бы общность ритмоинтонаций народно-бытовых песен Англии в перселловскую эпоху, с одной стороны, и мелодического стиля «Дидоны» — с другой. В национально-демократической опере «романтического века» подобная общность была условием *sine qua non*. В разделах, посвященных анализу самой оперы и влиянию елизаветинского театра на драматургию и музыкальный язык «Дидоны», этот вопрос уже был затронут. Но сейчас иного характера общность имеется в виду, ибо за исключением тех отдельных номеров, которые несут в себе преображенную функцию «*incidental music*», мелодика перселловской музыкальной драмы в целом на редкость далека от английской бытовой песни. Тем более замечательно, что Перселл сам сочинил огромное количество самостоятельных песен в народно-бытовом духе как традиционно многоголосных, так и сольных в сопровождении *continuo*, и что популярность подобных песен была в эпоху Реставрации исключительно велика. Сборники кэтчей и баллад, выпускавшихся Плэйфордом для домашнего или «трактирного» музицирования, выдерживали по

несколько изданий. Опираясь на традицию этого «вульгарного» искусства, и создал полвека спустя Джон Гэй «Оперу нищих», положившую начало устойчивому национально-английскому жанру «балладной оперы».

Перселл же в «Дидоне» идет в целом совсем по другому пути. Даже в номерах, в интонационном отношении близких к балладам и кэтчам, он, как правило, непоследователен и нарушает ожидаемую фольклорную структуру. Еще более далек он от этого стиля в речитативах и ариях.

И все же, самобытные черты, отличающие перселловский вокально-мелодический стиль от итальянского прототипа, коренятся в национальной, чисто английской традиции. Последняя, однако, связана не с фольклором, а с иной культурой, — с культурой поэтического слова, положенного на музыку.

Мы упоминали выше о том, до какой степени мелодика тональной эпохи подчинилась имманентному организующему началу гармонии. Обобщенные интонации, идеально укладывающиеся в логику гармонического движения, лаконичные ритмы, в которых распределение сильных и слабых долей подчеркивает эффект разрешения неустойчивости в устойчивость, стремление к симметричной и периодической структуре, усиливающей функциональный смысл аккордики, — все это создало особый вид благозвучной, плавной, концентрированной мелодики, с тенденцией к музыкальной самостоятельности и завершенности, вопреки выразительности музыкально-поэтических интонаций. Именно в подобном утверждении мелодики тонального стиля и кроется главная причина расхождения путей вокально-мелодического стиля у флорентийцев, создавших «*dramma per musica*» на пороге XVII века, и у авторов современной Перселлу итальянской оперы. Последние практически полностью подчинили выразительность поэтического слова законам тонально-гармонической музыки. К концу XVII века значение слова было постепенно сведено к роли «программного подспорья». Слово растворилось и потерялось в нерушимо плавном течении мелодической мысли вплоть до того, что утратило всякий самостоятельный смысл (достаточно сослаться на практику нескончаемых повторений одного и того же слова, абсолютно бессмысленных с точки зрения поэзии, на расчленение не только строф, но и отдельных слов, если того требовала логика *музыкальной* фразы и т. п.). Не случайно так долго существовал обычай исполнять оперу-сериа за пределами Италии без перевода либретто на родной язык аудитории. Публика, в преобладающем большинстве своем не имевшая понятия об итальянском языке, не ощущала потребности в слове и покорялась самодовлеющей выразительности и красоте итальянских оперных мелодий.

И только в Англии, в эпоху расцвета неаполитанской школы, и в те самые годы, когда в Лондоне жил и творил один из величайших представителей этой школы — Гендель, английская публика не принимала оперы-сериа, подвергая ее беспощадным нападкам.

«Одна сторона подобной неприязни общезвестна. Речь идет о неразрывной связи оперы-серия с аристократической эстетикой, чуждой демократической среде Англии. Но есть и другая, не менее важная сторона. Стоит только вчитаться в критические замечания по адресу итальянской оперы в английской прессе того периода, в частности в прославленном «Зрителе», как станет ясно, что английская публика была возмущена более всего невозможностью понять *смысл слов*, звучащих с оперных подмостков. Почти исключительно вокруг этой «нелепой» ситуации и строил Аддисон свои уничтожающие пролические фельетоны, направленные против итальянской оперы-серия.

Что же лежит в основе подобной критики?

Прежде всего, разумеется, ошибочное отношение англичан к опере, как к разновидности драматического театра, где образ неотделим от выразительности слова. Но вопрос этим не исчерпывается. Возникают ясные ассоциации и с другой традицией, даже более важной с точки зрения рассматриваемой здесь проблемы. Речь идет о музыкально-поэтической культуре, сложившейся в Англии в первой половине XVII века под прямым воздействием флорентийской «*dramma per musica*».

Если как вид театрального искусства опера была в Англии категорически неприемлема, то отдельные элементы музыкальной драмы в рамках поэтического искусства успели внедриться на родине Перселла. Ранний оперный речитатив привился в Англии уже в начале XVII века, но только не на театральных подмостках, а в литературных кругах как своеобразное прочтение стихотворений нараспев. Подобная практика непосредственно связывается с одним из господствующих стремлений собственно ренессансной эстетики, с мечтой о синтезе поэтического слова и музыки, которая проходит красной нитью через всю многовековую светскую культуру эпохи Возрождения.

Уже в искусстве *ars nova* в начале XIV века — первой профессиональной светской школы в музыке — эмансипация от церковной эстетики была ознаменована стремлением соединить музыку с поэтическим лирическим текстом. В мессе и мотете — двух классических жанрах музыки от средневековья до конца XVI столетия — слово всецело подчинялось логике полифонического развития (более или менее в том же духе, как в тональную эпоху оно отступило в тень по сравнению с законами функционально-гармонического письма). Поэтому, не говоря уже о диаметрально противоположном содержании культовой и светской музыки, теоретики и композиторы последовательно ренессансного, то есть светского направления, сознательно стремились к слиянию музыки и слова. Этот идеал был осуществлен в мадригалах позднего Ренессанса (у Монтеверди, Джезуальдо, у английских мадригалистов и других), где значение поэтического слова было поднято так высоко, что лицо строгой церковной полифонии видоизменилось, породив свою особую светскую разновидность многоголосия. От

подсперенессансного мадригала сего синтезом высокой лирической поэзии * и музыки и отталкивались флорентийцы, создавая свою «*dramma per musica*» в целом, *stilo recitativo* в особенности. Ведь суть новаторства флорентийцев и заключалась в создании речитатива, синтезирующего слово и музыку.

В самой итальянской опере речитатив очень скоро занял подчиненное место по сравнению с арией, а вне сцены он вообще не фигурировал. Но англичане, отвергнув омузыкаленное слово в драме, «узаконили» и плодотворно культивировали его в лирической поэзии.

Так, уже в 1617 году, через двадцать лет после возникновения оперы, Николас Ланьир (впоследствии руководитель музыкальных служб королевского двора при Реставрации) положил на музыку весь поэтический текст «маски» Бена Джонсона «Влюбленные в человеческом облике» («*Lovers made men*») в манере итальянского речитатива. Ему же принадлежит монодия «Геро и Леандр» по поэме Марло (дописанной Д. Чаплиным). Сочиненная Ланьиром по возвращении из Италии, она явно подражает знаменитому «Плачу Ариадны» Монтеверди. Эта вокальная пьеса пользовалась в Англии такой же популярностью, как сам «Плач» в Италии. Если итальянские современники вспоминали, как из каждого дома, где были клавесин или лютня, неслись «рыдающие интонации» Ариадны, то англичанин бытописатель Норз отмечал, что ноты пьесы Ланьира «в течение многих лет переходили из рук в руки» ⁴⁴.

Наряду с Ланьиром, среди авторов, писавших в речитативной манере, выдвинулись братья Лоз — Вильям и Генри, в особенности последний. Ему принадлежит музыкальное оформление литературной части «маски» Мильтона «Комус» (1634), из которой дошло до нашего времени пять песенных номеров, «Жалоба Ариадны» (1640), в которой еще более непосредственно, чем в монодии Ланьира, воспроизведены характерные обороты арии великого итальянца.

Генри Лоз получил при жизни особенное признание благодаря тому, что Милтон посвятил ему хвалебные строки в одном из своих сонетов. Но на самом деле нет значительной разницы между художественным уровнем его сочинений и сочинений других английских композиторов, пробовавших свои силы в новом речитативном стиле на материале лирической поэзии. Речитатив англичап был чем-то промежуточным между декламацией и пением: он лишен драматической выразительности, свойственной французскому речитативу, и в то же время ему не хватает арпозной папевности итальянцев. Однако английскому речитативу присуще особое, в высшей степени важное свойство, суть которого с удивительной интуицией раскрыл и подчеркнул в своем сонете Милтон:

* Мы специально выделяем высокую поэзию, так как жанры на тексты «вульгарных» стихов породили совсем иной вид музыки.

Harry, whose tuneful and well measur'd song
First taught our English Music how to span
Words with just note and accent

(Гарри, чья напевная и размеренная песня
Впервые научила нашу английскую музыку
Сочетать слова с правильным интонированием
и точными акцентами)

В этих трех строках заключено все самое существенное. Во-первых, поэт отмечает *напевность и размеренность* песни, или, выражаясь современными музыкальными терминами, — плавность музыкальных интонаций и периодичность ритмической структуры. Во-вторых, Милтон подчеркивает, что композитор сумел гармонически соединить эти чисто *музыкальные закономерности с поэтическим интонированием*, сохранив везде *правильные речевые акценты*. Именно в этом заключается характерность английского вокального стиля в эпоху утверждения одноголосного мелодического письма.

В нем слышится настолько полное равноправие музыкального и поэтического интонирования, насколько это возможно в рамках собственно музыкального организма. Своеобразное противоречие между структурой самого стихотворения и ритмическим стилем в мелодике обращает на себя внимание у многих предшественников Перселла. Внутри отдельных фраз ритм может быть либо прерывистым, либо непрерывно текущим. Сильные доли, как правило, не совпадают с гармоническими кадансами. Периодичность музыкальной фразировки часто нарушается внутренней детализацией ради более точного интонирования отдельного поэтического оборота и т. п.

Встречается несовпадение общей периодической структуры стиха с вокальными ритмическими акцентами внутри периода. Примером подобной «мелодики слова» может служить следующий фрагмент из музыки Генри Лоза на Восьмой сонет Спенсера «Ameretti» («Любовные увлечения», пример 23).

23 Лоз. «Любовные увлечения»

More than most fair, full of the li - ving fire

ken - dled a - bove in - to the mak - er neere

The image shows a musical score for two systems. The first system has two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats and a common time signature. The melody is written in the treble clef. The lyrics 'More than most fair, full of the li - ving fire' are written below the notes. The second system also has two staves with the same key signature. The melody continues in the treble clef. The lyrics 'ken - dled a - bove in - to the mak - er neere' are written below the notes. The score is numbered '23' in the top left corner and titled 'Лоз. «Любовные увлечения»' in the top right corner.

Подобные эффекты стали немислимы в континентальной опере после монтевердиевской эпохи, когда в мелодическом стиле утвердилось господство музыкальных (тонально-гармонических) законов над поэтической выразительностью. Именно с позиций музыкального классицизма и судил о мелодии Перселла и его предшественников Бёрни, критикуя их за «исотесанность», за «отсутствие изящества, свойственного итальянским мелодиям». В частности, вокальное письмо Блоу неприятно поражало Бёрни «томным характером, способным вызвать у слушателя лишь чувство усталости и сонливости»⁴⁵.

Принцип «правильного интонирования и точных акцентов» в полной мере сохранился в мелодическом письме Перселла. Быть может, в «Дидоне и Энее» данный принцип выявлен даже несколько менее подчеркнуто, чем в большинстве других произведений, более далекых от итальянских традиций (например, в «Короле Артуре» или «Королеве фей», или в подчеркнуто английских одах, или еще сильнее в песнях бытового плана). Тем интереснее, что и здесь, где встречается так много номеров, интонационно родственных итальянской музыке, структура мелодики обнаруживает глубокую внутреннюю зависимость от поэтического произношения английского текста. На этом принципе (как мы писали выше) всецело держится скорбно-драматический речитатив Энея в конце второго действия. Он проявляется с большой художественной силой также и во вполне завершенных песенных номерах. Например, нарушение плавной периодической структуры в предсмертной песне Дидоны связано не только с нарастающим эмоциональным напряжением, но и с необходимостью точно интонировать слова, выражающие отчаяние героини. Или в первой, сильно итальянизированной песне героини, дробная внутренняя фразировка мелодии всецело зависит от манеры произнесения данного поэтического текста на английском языке. Вообще, подобно тому как у Шуберта или Шумана вокальная мелодика передает особенности именно немецкой поэтической речи, так и Перселл с непревзойденным впоследствии совершенством отразил в мелодической структуре манеру английского поэтического интонирования. Два с половиной века спустя Бриттен возродил эту «мелодику слова» в своем оперном и песенном творчестве.

Таким образом, «Дидона и Эней» содержит все кардинальные признаки будущей национально-демократической оперы. В самобытно модернизированном преломлении перселловская музыкальная драма олицетворяет вечные идеи ренессансного гуманизма, лежавшие в основе великого драматического, поэтического и музыкального искусства Англии эпохи Возрождения. Возникнув в русле общеевропейских профессиональных течений, она одновременно широко опирается на характерные особенности именно английской художественной культуры, успевшие стать об-

ациональной традицией (на елизаветинскую драму, камерно-инструментальную музыку, лирическую поэзию). Пользуясь языком, который в XVII веке повсеместно выражал музыкальное мышление эпохи, Перселл при всем том обогащает его привнесением интонаций английской фольклорной и бытовой музыки.

Правда, известная хрупкость и камерность отличают перселловскую концепцию от музыкальных драм XIX века и выдают ее принадлежность ко временам господства аристократической культуры в музыке. Но подобно тому как явная причастность Шопена к искусству аристократического салона не вступает в конфликт с национальным характером его музыки, ее народно-патриотическим содержанием, так и утонченность музыки «Дидоны» не нарушает ощущения глубокого родства между перселловским строем мысли и эстетикой национально-демократических опер XIX столетия.

Своим первым произведением для музыкального театра Перселл сделал первый шаг на пути к национально-английской оперной школе. Однако не только другие композиторы, но и он сам не пошли дальше по этому пути. Первая музыкальная драма Перселла осталась единственной его оперой в общепринятом смысле слова. Все свои дальнейшие искания в сфере музыкального театра композитор отныне осуществлял в ином русле, связанном с чисто английскими сценическими традициями. К этой особенной, неизвестной на континенте жанровой разновидности оперы принадлежит и его крупнейшая партитура для театра — «Королева фей».

„Королева фей“ и ее истоки

1

«Королева фей» — вторая вершина в творчестве Перселла-драматурга. Отделенная от «Дидоны» всего двумя годами, она, тем не менее, резко отличается от своей предшественницы. Ее эстетическая концепция так же законченна, предпосылки и связи столь же широки, музыкальное воплощение столь же совершенно, но при этом «Королева фей» пролагает собственный путь к национальной английской оперной школе.

Самобытность «Королевы фей» проявляется во всех деталях авторского замысла — от принципов сценической композиции до конкретных черт музыкального языка. Подобно тому как непохожи друг на друга Пятая и Шестая симфонии Бетховена, «Севильский цирюльник» и «Вильгельм Телль» Россини, «Тристан и Изольда» и «Мейстерзингеры» Вагнера, — так предельно контрастны между собой и два самых выдающихся творения Перселла в области музыкального театра. Камерная миниатюрная «Дидона», возрождающая дух лирического ренессансного мадригала, и блестящая, импозантная, крупномасштабная «Королева фей», неотделимая от стиля «эстрадного» спектакля, ставят и решают различные творческие задачи, опираются на разные традиции национальной культуры и даже ориентируются на разную слушательскую аудиторию. И все же, не возникает сомнения в том, что порождены они одним и тем же художественным интеллектом. В отличие от клавишинной Токкаты Перселла, которая долгое время приписывалась Баху, эти две оперы не могли быть созданы никем другим.

Крайняя скудность материалов, относящихся к биографии Перселла, не дает возможности судить сколько-нибудь определенно, почему именно после «Дидоны» он начал творить столь интенсивно в оперном жанре для большой городской сцены. Можно допустить, что «Дидона» получила очень широкий резонанс — больший, чем мог вызвать обычный школьный спектакль, — и к ком-

композитору было привлечено внимание тех, кто вершил судьбы английского театра. В высшей степени правдоподобно, что после первой оперы и сам Перселл был глубоко захвачен музыкальным театром. По всей вероятности, действовала совокупность причин: композитор встретился с той благоприятной ситуацией, при которой его собственным творческим интересам шли навстречу живые тенденции современности. Во всяком случае, бесспорно, что сразу же после «Дидоны» в 1690 году была осуществлена постановка первого произведения Перселла для открытого городского театра — «Пророчица» (или «История Диоклетiana»). Вслед за ней в 1691 году увидел свет рампы «Король Артур». В следующем году композитор знакомит Лондон с «Королевой феей», а незадолго до смерти создаст «Королеву индейцев» и «Бурю». Пять крупных опусов для музыкального театра за шесть лет, причем все, кроме одного, получили сценическое воплощение.

Из всех произведений Перселла для театра «Королева феей» — самое масштабное и сложное. Ее первая постановка, состоявшаяся весной 1692 года в театре Дорсет Гарден, с участием хореографа Приста, была отмечена исключительной роскошью, импозантностью и имела огромный успех у публики. В феврале следующего года она обрела жизнь на сцене в слегка обновленной форме (композитор добавил несколько номеров и подвергнул изменениям кое-какие детали партитуры). После этого «Королева феей», по-видимому, исчезла из репертуара. Безусловно достоверно, что к концу века ее партитура оказалась утерянной, ибо в двух номерах «Лондонской газеты» за 1701 год содержатся объявления от имени дирекции Королевского театра, согласно которым обещано вознаграждение в двадцать фунтов тому, кто представит автограф или копию перселловской партитуры. Вероятно, отдельные отрывки все же появились на свет, так как 1 февраля 1703 года состоялось концертное исполнение «Королевы феей», сокращенной до одного акта.

Позднее о «Королеве феей» ничего не было слышно до тех пор, пока ровно два столетия спустя в библиотеке лондонской консерватории (Королевской академии музыки) случайно не обнаружилась полная ее рукопись. Несколько номеров оперы написаны почерком самого Перселла *. В 1903 году партитура была впервые опубликована (в издании Перселловского Общества под редакцией Дж. Шедлока), ** и в этой форме начала свою вторую жизнь.

По внешним признакам «Королева феей» отличается от установившегося типа континентальной сквозной оперы. Это — безречитативная опера с разговорными диалогами, напоминающая по структуре драматический спектакль с музыкальными вставками. «Королеву феей» называют то «полуоперой» («semi-opera»), то «опе-

* Есть предположение, что она служила рабочим экземпляром при постановке 1693 года.

** При жизни Перселла вышло в свет несколько отдельных вокальных номеров из «Королевы феей» в песенных сборниках.

рой-маской», то просто переработанной шекспировской пьесой. И тем не менее, отождествлять перселловское произведение с более ранними сценическими видами нельзя, ибо все, что связывает его с прошлым, подчинено здесь художественным принципам, неведомым музыкальному театру дооперной эпохи.

Даже беглое знакомство с историей европейского музыкального театра говорит о том, что господство сквозной оперы итальянской традиции не исключало появления отдельных значительных опусов, не укладывающихся в ее рамки. Так, «Галантная Индия» Рамо принадлежит к жанру оперы-балета, не получившему в дальнейшем развития ни в общеевропейском, ни во французском масштабе. «Фиделио» Бетховена не похож ни на один известный оперный жанр своей эпохи. Даже на фоне революционного переворота, осуществленного вагнеровской музыкальной драмой, «Тристан и Изольда» — уникум. А к какому виду можно отнести такие выдающиеся сценические опусы, как «Ожидание» Шёнберга, «Трехгрошовая опера» Курта Вайля, «Царь Эдип» Стравинского, «Человеческий голос» Пуленка? Каждый из них олицетворяет какой-то особый тип отклонения от магистрального русла развития классической музыкальной драмы. И тем не менее, все они безоговорочно принадлежат к искусству оперного театра и преломляют его основополагающие, веками сложившиеся закономерности. В ряду этих опер находится и перселловская «Королева фей».

Для музыкального театра XX столетия расхождение с установленными приемами оперы прошлого особенно характерно. Оригинальная структура «Королевы фей», столь непохожая на композицию большой сквозной оперы эпохи классицизма и романтизма, оказалась созвучной исканиям музыкального театра нашего века. Красноречив следующий факт. Когда после второй мировой войны руководство лондонского Ковент-Гардена перешло к молодежи, и консервативный театр, дотоле существовавший почти исключительно на классическом репертуаре континентальных стран, обратился к поискам произведений на национальной основе и в духе современности, то первой его постановкой оказалась перселловская «Королева фей».

2

Одним из важных истоков «Королевы фей» можно считать «героическую драму». Этот театральный жанр до сих пор остается объектом изучения одних литературоведов. Между тем, он заслуживает пристального внимания и представителей музыковедческой науки, так как в рамках «героической драмы» кристаллизовалось в Англии то тяготение к оперному театру, которое пронизывает общеевропейскую художественную мысль в последний век Ренессанса и, в особенности, XVII столетия.

Попытаемся с позиций историка-музыковеда взглянуть в сущность процессов, происходящих при Реставрации в области серьезной драмы. Остановимся на тех ее тенденциях, которые современники были склонны воспринимать как безусловные признаки деградации драматического жанра. Музыковеду нетрудно будет заключить, что все они говорят не только и не столько об упадке театра, сколько о его сближении с оперным искусством. Эволюция драмы шла главным образом в одном, вполне определенном направлении, — в сторону кристаллизации «*dramma per musica*» в рамках традиционной театральной пьесы. Все «уродства» реставрационного спектакля, касающиеся и его типичных сюжетов, и характера действующих лиц, и внешней структуры, и языка, и взаимоотношения с другими видами искусств, — все они воспринимаются музыковедом (в отличие от поклонника театрального искусства) отнюдь не как недостатки, а как признаки самоутверждения рождающегося оперного стиля. Короче говоря, в «героической драме» эпохи Реставрации наметился процесс перерождения драматического театра в театр музыкальный.

Эта тенденция дает о себе знать уже в сюжетах и в особенностях их разработки. Трудно не заметить, как целеустремленно тяготеют они к опере. Темы «героической драмы» последовательно связываются с отвлеченным миром, парочито противостоящим и бытовой реальности «комедии нравов», и высокому реализму елизаветинской драматургии. Отдаление от достоверности становится художественным принципом, который (как мы видели выше) Драйден сознательно и упорно защищал⁴⁶.

Экзотика индейской Америки, Китая, Африки, легенды средневековья, Древний Рим, Древний Египет, Вавилон, наконец, фантастический вымысел — вот типичный, выдуманно-романтизированный мир реставрационного спектакля.

Нельзя не отдать должное художественному чутью Драйдена, серьезно занявшегося музыкальным театром в столь ранний период его развития. Любопытно, что сам Драйден не имел представления о молодости оперного искусства*. Свои размышления о природе музыкального театра он запечатлел во вступительных строках к «Альбиону и Альбанию» и «Королю Артуру». Многие были им верно угадано (если и не всегда удачно сформулировано). Как одну из основополагающих особенностей оперного жанра Драйден называет отдаленность сюжета от современной реальности: «Опера — это поэтическая сказка или выдумка, представленная вокальной и инструментальной музыкой, обогащенная декорациями, машинами и танцами. Предполагаемые действующие лица этой музыкальной драмы обычно являются сверхъестествен-

* «Ему не удалось, при всей скрупулезности исследования вопроса, установить, когда и при каких обстоятельствах родилась опера», — вспоминали современники⁴⁷.

ными существами, богами и богинями или героями, ведущими происхождение от богов и со временем возвращающимися в их лоно. Таким образом, сюжет оперы, выходящий за пределы человеческой природы, позволяет фантастические и удивительные ситуации, недопустимые в пьесах другого рода»⁴⁸.

Разумеется, строй сюжетов реставрационной драмы неизбежно вызывает ассоциации с классицистской трагедией. Подобно итальянской опере и лирической трагедии Франции, реставрационная драма, как известно, сложилась не без воздействия этого приподнятого героического жанра. Но как в опере, так и в реставрационном спектакле связи с классицистской трагедией глубоко видоизменены, причем в сходном направлении. Дело не в том, что «героическая драма» более тяготеет к фантастике и экзотике, чем к античной классике. Как раз здесь опера остается, хотя бы с внешней стороны, ближе к трагедии XVII века. Существенно, что сама разработка сюжета (каковым бы он ни был) лишена и подлинной конфликтности, и лаконизма, и концентрации, требуемых театральной драматургией. Нет в ней и тех убедительных образов живых людей, без которых искусство драмы лишается своего *raison d'être*. Сам эклектизм «героической драмы», не только абсолютно немыслимый в рамках классицистской трагедии, но беспощадно осуждаемый и любителями театра в Англии, красноречиво говорил о том, что драматические законы последовательно вытеснялись принципами музыкального театра. И первым симптомом перерождения театральной драмы в музыкальную явилось то, что *именно музыка была призвана придать спектаклю эпохи Реставрации его характерный новый колорит и главный художественный смысл*.

Из-за искусственности выдуманного конфликта и отсутствия правдивого полноценного изображения мира человеческих поступков и реальных чувств сюжеты «героической драмы» сами по себе не были бы в состоянии удержать внимание зрителя. И тогда на помощь приходила музыка. Драматург насыщал свои пьесы эпизодами, которые хотя и приостанавливали действие, но зато давали возможность выразить *эмоциональную атмосферу* сцены. Как правило, это была атмосфера необычного — фантастического вымысла, стихии природы, взволнованного душевного состояния, условного пасторального мира и т. д., а также жанровые и комические ситуации, суть которых воплощалась не драматическими, а чисто музыкальными средствами. Сразу приходит на память практика «*incidental music*» в елизаветинском театре. Однако принципиальное отличие реставрационного спектакля от постановок Шекспира и его современников заключается в резком нарушении акцентов и пропорций в соотношении драматических речевых сцен и музыкальных эпизодов.

Этот процесс яснее всего можно проследить на «приспособленных» шекспировских пьесах. В чем заключалось «улучшение» Шекспира, как не в интуитивном сближении его драм с оперными

либретто? Все переделки сводились к расширению эпизодов, требующих музыки. Так, в «Ромео и Джульетте» безмерно разрасталась сцена маскарада, в «Макбете» — сцена в пещере ведьм и сцена появления призрака Банко, в «Сне в летнюю ночь» — картины лесной феерии, спа Титании, свадебных торжеств. Попутно упрощалась основная драматургическая линия, приближаясь в этом смысле к крупноплановому построению оперного либретто.

Музыка все больше и больше вторгалась в сферу собственно театрального действия, постепенно приковывая к себе главное внимание публики. Так, еще в 1663 году при открытии Королевского театра постановщик Киллигрю применил поразившую всех новинку: он расположил оркестр, значительно увеличенный по сравнению с прошлым, непосредственно перед сценой и отчасти ниже ее, подчеркивая небывало возросшее значение музыки. Если в те годы Киллигрю с гордостью говорил о том, что благодаря его усилиям оркестр театра вырос от двух музыкантов до десяти, то четверть века спустя при постановке перселловской «Пророчицы» в составе оркестра было уже пятьдесят (!) человек. Музыка в драматическом спектакле становилась все более сложной, требующей подлинного профессионализма.

«К концу века, — пишет советский театровед, — возникает особый вид драматургического произведения, которое лишь с большими оговорками можно назвать пьесой, так как текст служит фактически только для скрепления, соединения музыкального материала»⁴⁹. «...Драматурги порой обижались на зрителей за то, что они приходят в театр послушать пение...»⁵⁰. В широком использовании музыки драматические постановки Реставрации даже оставляли позади «маску».

Иностранцы с удивлением отмечали, что в английском театре музыка по существу подчинила себе драму.

Так, итальянец Магалотти, восхищаясь мелодиями, исполняемыми перед поднятием занавеса, писал: «...зрители собираются в театр ранее назначенного времени, чтобы насладиться музыкой»⁵¹.

Француз Сорбьер ужасается бесформенности лондонских спектаклей. «Публика, — пишет он, — не реагирует на то, что получается какой-то ералаш. Они (то есть лондонцы. — В. К.) утверждают, что обращают внимание только на отдельные номера, по мере того как те следуют один за другим; их совершенно не интересует композиция целого»⁵².

Мы затрагивали выше вопрос о реакции драматургов на вторжение музыки в священную обитель чистой драмы. Эта реакция была однозначно отрицательной, хотя и окрашена в самые разные оттенки, — от проницательно-веселого до философского, и выражена в многообразной форме, начиная с мюзик-холльных виршей и кончая серьезными предисловиями в манере научных трактатов.

Нельзя требовать от современников того понимания новейших художественных процессов своей эпохи, которое в исторической перспективе становится доступным каждому. Лишь выдающиеся

умы периода Реставрации, или точнее деятели искусства с исключительно богатой художественной интуицией, постигали смысл изменений, происходящих в современной им драме.

Поразительна в этом смысле интуиция Сиббера, который, скорбя наравне с другими по поводу глубокого падения искусства драмы в целом и силы слова в частности, вместе с тем осознал символическую функцию литературного текста в опере.

«Когда мы жалуемся, — отмечает он, — что великолепная музыка, связанная с такими громадными расходами, обычно уходит впустую на пикуда не годные стихи, мы не принимаем во внимание следующее: если движение арии и тембр голоса прекрасно сочетаются с гармонией, то хотя нас и не интересует ни одно слово из слышимого, тем не менее, сила самой мелодии так глубоко воздействует на душу, что у нас естественно рождаются и связываются с ней определенные идеи. Мы как бы сами создаем поэтический образ к музыке» (разрядка моя. — В. К.)⁵³.

И Шедуэлл, который в куплетах высмеивал публику за ее равнодушие к остроумию и серьезной мысли, тем не менее не отождествлял музыкальный театр с собственно драмой. В предисловии к изданной в 1675 году партитуре «Пенхен» Шедуэлл подчеркивает: главное в этом спектакле отнюдь не поэтический текст, а разнообразие музыки, в сочетании с танцами, великолепными декорациями и машинами.

И наконец, высказывания Драйдена, ясно осознавшего, что в синтезе, представленном оперным театром, замысел композитора довлел над замыслом поэта.

Драйден был на тридцать лет старше Перселла и уже пользовался славой задолго до того, как последний приступил к созданию своих произведений. И тем не менее, во время совместной работы над «Королем Артуром», прославленный драматург с готовностью подчинился композитору. Согласно его собственному признанию, он во многом изменил первоначальный текст, прислушиваясь к Перселлу. Последний же делал купюры в тех местах, которые плохо поддавались музыкально-образному воплощению; прибегал к перестановкам, необходимым с точки зрения музыкальной композиции, вводил балетные сцены, повторял отдельные слова в манере оперных арий, убирал из текста самые утонченные и остроумные литературные находки Драйдена, в целом, несомненно, снижая поэтический уровень его «драмы».

Как литератор, Драйден был явно смущен уступками композитору и испытывал потребность оправдаться перед зрителем. В посвящении к опере он, с одной стороны, жалуется на то, что вынужден ориентироваться на невысокий интеллектуальный уровень публики. С другой — признает, что в подобном принижении поэзии проявляется фундаментальная закономерность оперного искусства.

«...Поэтические номера иногда так расходятся с вокальной музыкой, что во многих местах я должен был сокращать свои стихи

и оставлять их недоработанными для читателя ради того, чтоб они были гармоничными для слушателя. У меня нет причин сожалеть об этом, так как спектакли подобного рода предназначены главным образом для слуха и глаза» (разрядка моя.— В. К.)⁵⁴.

Вместе с тем, он надеется на просвещенную публику, которая сумеет отличить строки, написанные под давлением композитора, от созданных по законам поэзии*.

Мы не случайно столь подробно остановились на «оперных» тенденциях внутри «героической драмы», ибо процесс перерастания драматического театра в театр музыкальный воплотился в перселловской «Королеве фей».

Эта опера возникла в рамках драматического спектакля, как один из популярных в те годы «осовремененных» вариантов шекспировской пьесы, в данном случае комедии «Сон в летнюю ночь». Многое в ее внешней структуре действительно предопределено глубокой родовой связью с драматическим театром. Но при этом общую художественную концепцию произведения невозможно постичь, исходя только из собственно театральных ассоциаций. Не в меньшей мере оно восходит и к другому сценическому источнику, также сугубо национального характера. Речь идет о «маске», которая почти паравне с елизаветинской драмой, на протяжении длительного периода, типизировала важные неустаревающие черты художественной психологии английского народа.

3

«Ну, что же нам предложат: маску, танцы?..»
«...Скажи, чем нас потешишь ты сегодня —
маской, музыкой?..»

В. Шекспир. «Сон в летнюю ночь».

Создавая «музыкальный план» к блестящему спектаклю, предназначенному для публичного лондонского театра, Перселл обратился не к традициям мадригала или камерной скрипичной литературы, определившим стилистику «Дидоны и

* В «Короле Артуре» встречается музыкальный эпизод выдающейся красоты. Композитор создал в нем высокоодухотворенный величественный образ, выражающий идею бессмертия героев, отдающих жизнь за родину. Поэтические же строки, на которые Перселл писал эту прекрасную музыку, — строки, принадлежащие самому прославленному поэту своего времени, создателю «героического куплета», — столь примитивны по форме и элементарны по мысли, что их подобие можно встретить только в творчестве младших школьников или... оперных либреттистов:

Honour prizing, Death desprizing,
Fame acquiring By expiring.
(Честь восхваляем, смерть презираем,
Славу приобретаем тем, что умираем.)

Энея». Сейчас его заинтересовал тот вид национального искусства, который запечатлелся в сознании англичан как выразитель идеи праздничной обрядовости, — «маска». В этом Перселл не был оригинален: постановки музыкального театра в эпоху Реставрации, как мы уже знаем, в целом тяготели к «маске».

Что же представляет собой «маска», так много говорящая уму и сердцу англичан и, вместе с тем, занимающая ничтожно малое место в европейских музыкально-исторических трудах? *.

Классическая, или стюартовская «маска» («the masque») ** сформировалась во второй половине XVI века и прошла блестящий путь развития, прерванный Революцией. Ее истоки весьма многообразны и восходят к различным явлениям ренессансной культуры как в самой Англии, так и за ее пределами. Здесь и «священные представления», и церковные церемониальные процессии, и французский «ballet de cour», и некоторые ветви мадригального искусства, и итальянская «комедия дель арте» и т. д. Однако «маска» интересна не столько своими далеко идущими связями, сколько тем, что все многообразные истоки ее «сплавлены» в законченную художественную систему, неотделимую от идеи героики, величия и блеска английского аристократического двора. «Маска» родилась и сформировалась в дворцовой обстановке (она имела распространение не только при королевском дворе, но также и при дворах феодалов более низкого ранга) и навсегда сохранила роскошный, пышный, ярко декоративный облик, свойственный придворной культуре той эпохи. Основой жанра в первоначальном виде стал торжественный церемониал, связанный со священной личностью монарха, объединяющий помпезность литургических праздничных шествий и пафос военных триумфальных парадов.

Элемент «великолепия» пронизывает и подчиняет себе весь путь развития «маски» от самой ранней стадии при королевском ренессансном дворе до театральной разновидности, культивировавшийся в период Реставрации и знаменующий ее посткульминационный этап. При всем синтетическом характере жанра, охватывающего многие виды искусства (поэзию, вокальную музыку, инструментальную музыку, сценографию, танцы, сложную машинную технику, роскошные костюмы), художественная неповторимость «маски» коренится в сценическом великолепии.

Между тем, к созданию поэтического элемента «маски» привлекались многие, в том числе и выдающиеся, писатели и драма-

* Французский «ballet de cour», чрезвычайно близкий английской «маске», гораздо более широко отражен в специальной литературе благодаря тому, что внес явный вклад в формирование французской оперной школы. Но так как английская опера закончила свое существование вместе со смертью Перселла, то ее непосредственный предшественник не привлек к себе должного внимания музыковедов.

** В английской искусствоведческой литературе ее принято называть стюартовской «маской», по названию династии королей Якова I и Карла I, в период царствования которых она достигла своего расцвета.

тургии. Достаточно было бы участия одного Бена Джонсона (участия очень деятельного и многостороннего), чтоб этот жанр вошел в историю английской литературы. А если вспомнить, что сам Мильтон сочинил «маску» («Комус»), то мысль о подчиненной роли поэзии как будто бы теряет почву. И тем не менее, какие бы высокие образцы литературного творчества ни породила «маска», ее поэтический, драматический элемент возник лишь подобно наслоению на живописно-сценическую и балетно-декоративную основу. Слово «фон», естественное по отношению к живописно-сценическому оформлению в нашем современном театре, абсолютно неприменимо к зрелищному началу «маски». Оно было красугольным камнем всей художественной концепции последней. Зрелищный «сценарий» определял и облик танцев, также игравших первостепенную роль, и характер поэтических сцен, и тем более музыки, которая, как мы увидим, находилась в глубоком подчинении у всех других компонентов спектакля.

«„Маска“ — не что иное, как картины, сопровождаемые движением и световыми эффектами»⁵⁵. Такое определение принадлежит выдающемуся художнику-архитектору, Иннио Джонсу. Его творческое содружество с Беном Джонсоном, начавшееся в 1605 году, принято считать периодом классического расцвета «маски». И если в подобном утверждении есть безусловная профессиональная односторонность и чрезмерная категоричность, то в нем лишь утрированы и доведены до крайности некоторые действительно господствующие тенденции стюартовской «маски».

Иннио Джонс учился в Италии у знаменитого архитектора Палладио, вслед за чем и приступил к своей деятельности при английском королевском дворе в качестве автора «зрелищных» проектов «маски» (что включало и костюмы). Овладев новейшей машинной техникой итальянцев, он внедрил в придворный спектакль такие приемы, как движение предметов в пространстве и смена декораций на глазах у публики, — приемы, покончившие со статичными декорациями ренессансного периода. Как ни велика роль Джонса в создании художественного зрелища (сохранившиеся эскизы сегодня высоко оцениваются специалистами), было бы ошибочным приписывать только его таланту господство в «маске» сценического великолепия. В творчестве Иннио Джонса лишь проявилась определенная система видения, пропизывающая художественную психологию конца XVI—XVII столетий в целом. Тяготение к волшебным декорациям, где эффект монументальной живописи сочетался с фантастическим впечатлением от «летающих машин», наблюдается в очень многих сценических жанрах той эпохи. Оно присутствует и в «священных представлениях», и в итальянских театральных интермедиях, и в опере, и во французской классицистской трагедии, и в «героической драме», и в спектаклях «улучшенного Шекспира» и т. п. Причем, в разных европейских странах и в постановках самого разного рода повторяются одни и те же живописные мотивы и «машинные картины»:

летающие облака, вращающиеся небесные тела, боги и аллегорические персонажи на колесницах в воздухе, волнующееся море, фантастические птицы гигантских размеров, роскошные храмы, волшебные сады, «африканская» и «китайская» экзотика, чудовища, драконы и т. д. и т. п. Причины подобного художественного видения, утраченного в последующие века,— самостоятельная сложная проблема, она выходит за рамки и нашей компетенции и темы данной книги. Мы же только хотим подчеркнуть, что при всей талантливости Джонс мыслил в русле эпохи и что в «маске» главенствующее значение придавалось тому зрелищному началу, которое в менее акцентированном виде характеризует многие другие сценические жанры того времени*.

Сохранились некоторые данные о расходах, связанных с постановками «масок». Так, спектакль, осуществленный при английском дворе в феврале 1612 года (по случаю свадьбы принцессы), потребовал около 11000 фунтов. «Маска Мира» (принадлежащая перу Шерли) увидела свет в 1634 году и обошлась в 21000 фунтов. Можно не сомневаться в том, что львиная доля этих грандиозных сумм затрачена была на машинную технику, декорации и костюмы.

Важнейшим элементом зрелищного начала «маски» являлись специально сочиняемые танцы и балеты в более широком смысле (то есть шествия, пантомимы и т. д.). Танцевальные сцены были связаны сюжетной основой, к созданию которой и привлекались поэты и драматурги. По жанровой природе «маска» всегда представляла собой как бы гигантскую аллегорию, воспевающую богиню Мира и Согласия, которая символизировала личность присутствующего на спектакле монарха. Аллегории Мудрости, Добродетели, Истины, Вечности и других высоко отвлеченных нравственных понятий шествовали по сцене в величественной процессии. Со временем весь церемониал разрастался и усложнялся. Круг «персонажей» включал теперь много новых аллегорий, элементарный первоначальный обряд перерос в самостоятельно развитый «репрезентативный» жанр.

О сюжетах, господствовавших в «масках», можно судить по некоторым дошедшим до нас названиям,— «Маска королев», «Празднование Двенадцатой ночи», «Маска Темпоты», «Маска Оберона», «Видение Радости», «Влюбленные в человеческом облике» (Бена Джонсона); «Видение Двенадцати Богинь» (Даниэль); «Торжество Принца Любви», «Праздник света», «Храм любви», «Торжество Британии» (Давенант); «Триумф Мира» (Шерли); «Триумф Альбиона» (Тауншенд); «Небо Британии» (Кэрю). В числе поэтов «маски», помимо вышеперечисленных,— знаменитый Бомонт, а также Кампион, который приобрел известность не только как один

* Литературоведы высказывали точку зрения, что даже английская литература стюартовского периода (в частности произведения Шекспира и Мильтона) проникнута ассоциациями с характерными зрелищными образами «маски»⁵⁶.

из наиболее видных композиторов, творивших в этом жанре, но и как автор литературных текстов.

Сюжет, игравший важную роль в «скреплении» общей композиции танцев, выражен в поэтической форме и отличается довольно свободной структурой. Несмотря на диалоги в тексте, «маска» далека от собственно драмы. Ей могли быть присущи высокие поэтические достоинства, но разнovidностью драматического театра она не стала, вопреки своей сценической природе. Свобода построения часто приводила к композиционной рыхлости (в особенности в произведениях более позднего периода). В процессе развития тема теряла логическое единство. Маска окончательно утратила сюжетную цельность с появлением «антимаски», впервые вторгнувшейся в этот высокий жанр в произведении «Маска королей» Бена Джонсона (1609). «Антимаска», образующая эпизод внутри спектакля, возникла как естественная реакция на господствующую монотонию высокопарности. Подобно тому как протест против идеализированной трактовки темы любви в итальянском мадригалe породил вилапеллу — хоровую песню, стилизованную под народно-бытовой жанр, или чрезмерная отдаленность от реальности в сюжетах оперы-сериа вызвала к жизни комедийные «интермедии слуг», так и крайняя отвлеченность аллегорических образов в «маске» привела к гротескным эпизодам, противостоящим идеям Мира, Света, Красоты. Это было изображение мрачных и пугающих сторон жизни, появились ведьмы, сатиры, чудовища, звери — аллегории Тьмы и Дисгармонии. «Антимаска», в отличие от большинства других сцен придворного спектакля, исполнялась профессиональной труппой актеров, и здесь применялась давно сложившаяся в драматическом театре техника комедийных и сатирических приемов игры.

Мы затронули одну из важнейших особенностей искусства «маски» — ее полудилетантский, полупрофессиональный характер. Первоначально, как указывалось выше, это был придворный церемониал, не требующий для своего осуществления профессиональных сил. Но по мере перерастания в сложный синтетический спектакль, некоторые элементы потребовали более развитой техники, недоступной дилетантам. Теперь, как правило, представление пролога, поэтические диалоги и монологи, вокальные номера поручались профессиональным актерам и музыкантам. Однако танцы — органический компонент зрелищного «сценария» — предназначались преимущественно для вельмож, которые появлялись на сцене в масках (что, кстати, и дало всему жанру прочно удержавшееся название).

Глубокое родство стюартовской «маски» с французским «ballet de cour» не может не обратить на себя внимание. Здесь те же аллегорические сюжеты, воспевающие в символической форме победы и достоинства короля, то же преобладание балетно-зрелищного начала, наконец, тот же полупрофессиональный характер, допускающий и подразумевающий участие представителей высшей

априорности вплоть до самого монарха. И все же, в «маске» сложились свои отличительные особенности. Они связаны, во-первых, с английской литературной традицией; во-вторых, с гротескной «антимаской», родственной комедийному театру, и, наконец, с индивидуальной, трехчастной композицией, твердо установившейся для всех спектаклей «маски» и обусловленной организацией балетных сцен. Балет появлялся в начале, середине и в конце представления: вступительный балет (entry), главный танец (main dance) и уход (going off). За последним следовали свободные игры (revells). Здесь вельможи, неизменно в масках, приглашали благородных дам, сидящих в зале, принять участие в разнообразных балетных танцах, уже ничем не связанных с сюжетными мотивами и сценической композицией собственно «маски».

Нетрудно себе представить, как много музыки должно было звучать по ходу спектакля. Балет, занимающий центральное место в представлении, вообще не мыслим вне музыкального сопровождения. Кроме того, сцены с диалогами нередко включали и вокальные номера. Наконец, неподражаемый музыкально-сценический эффект создавали декоративные хоры, пронизанные танцевальными ритмами. Краткие хоровые вставки часто «вклинивались» между номерами спектакля как дополнительное структурное оформление (напомним, что в «Дидоне» именно прием «хорового обрамления» — свидетельство влияния традиций «маски»).

Ясно, что музыка — важный и неотъемлемый элемент этого синтетического спектакля. Вместе с тем, не так просто однозначно сформулировать ее функцию и предназначение.

Исследователи, затрагивавшие данный вопрос в литературе, единодушно признают сугубо подчиненную роль музыки в «маске». «Легкое развлечение», искусство, выполняющее чисто внешнюю «орнаментальную функцию», «художественная задача, не представляющая интереса для композитора», «полное подчинение всем другим элементам спектакля» — в подобных выражениях характеризуют сущность музыки в «маске» те, кто когда-либо писал о ней⁵⁷. Изданий этой музыки почти совсем не сохранилось. За исключением отдельных танцев и песен, появившихся в лютневых сборниках, почти ничто, очевидно, не считалось достойным печатания. Такова была судьба всякой узкоприкладной музыки, к тому же сочиняемой «на случай». Редкие музыкальные фрагменты «маски» в популярных изданиях лютневых пьес подтверждают их малоиндивидуализированный характер, близость к народно-бытовому стилю и чрезвычайную отдаленность от облика высокого творчества композиторов той эпохи.

Несколько более широко о музыке стюартовской «маски» сегодня судят почти исключительно по косвенным признакам: по литературным и мемуарным материалам; по заметкам режиссеров на дошедших до нас рабочих экземплярах постановочных проектов и набросках музыкальных записей на полях; наконец, по го-

раздо более поздним рукописям и публикациям периода Реставрации, в которых сохранены традиционные черты жанра в период его классического расцвета.

В воссозданную таким путем картину естественно вписывается важная деталь: музыкальное оформление «маски» почти никогда не было плодом фантазии и творчества какого-либо одного художника. Как во всех «дооперных» сценических видах, музыка создавалась несколькими лицами и была отмечена той обезличенностью и отсутствием объединяющей художественной идеи, которые неизбежно сопутствуют «коллективному» творчеству подобного рода.

Почему же все исследователи единодушно называют стюартовскую «маску» непосредственным предшественником оперы в Англии?

Попробуем разобраться в сущности подобного противоречия, или, точнее, — кажущегося противоречия.

Грандиозный масштаб распространения музыки, воспроизводимой техникой (по радио, телевидению, в граммофонных и магнитофонных записях), привел в наши дни к перенасыщению музыкальным звучанием. Обилие звуков, вторгающихся по существу в каждый миг нашей жизни, притупил нашу восприимчивость к их волнующим свойствам.

Но в ту далекую эпоху музыка оставалась редкостным праздничным явлением. Один только музыкальный тон, инструментальный тембр или интонированный ритм, даже еще неорганизованные во сколько-нибудь значительную художественную мысль, эмоционально воздействовали на слушателя, переносили его в волшебный мир искусства. И в «маске» уже паличие волшебных звуков музыки придавало особую наполненность, выразительность и красоту всем другим элементам спектакля — и двигающимся «машинным картинам», и живописи декораций, и сложным фигурам балетных процессий, и всему облику величавой церемонии. Таким образом, роль музыки в создании общей атмосферы «маски» оказывалась не просто значительной, но жизненно важной.

Кроме того, музыка открывала новые пути и для композиторского творчества высокого плана.

На первый взгляд, это утверждение может прозвучать как спорное. Ведь музыка «маски» находилась вне магистрального пути классического музыкального искусства Ренессанса. Она не знала той сложной полифонии, которая сама по себе, вне ярко выраженного мелодико-интонационного начала, создавала законченную образность ведущих ренессансных жанров — мессы и мотета. Не было здесь и самостоятельного «тематизма», который уже начал проявляться в мадригалах конца XVI века. Тонкий синтез слова и музыкального интонирования, подготовивший оперу, также был ей чужд. С профессиональной точки зрения, музыка «маски» была практически не развитой. И все-таки, несмотря на всю ограниченность, в ней постепенно намечалась новая образная сфера, обус-

повлеченная нерасторжимой зависимостью звучания от великолепной зрелищности, образующей художественную суть жанра.

По всей вероятности, еще в рамках классической придворной «маски» обозначился поначалу элементарный процесс переориентации музыки на зрелищно-картинную образную сферу. В сопровождении к движущимся картинам и балетам, в вокальных вставках к поэтическим аллегориям пробивалась выразительность, неизвестная профессиональному композиторскому творчеству той эпохи. Характерные инструментальные тембры, балетные структуры, симметрично оформленные декоративные хоры вели к рождению новой музыкально-выразительной системы. Именно на нее и опирался Перселл, задумывая «Королеву фей». Подобно тому как Монтеверди, отталкиваясь от тембровых трафаретов театральных итальянских интермедий, создал в «Орфее» законченный образец музыкальной драмы, так и Перселл вдохнул жизнь в приблизительные «зарисовки» «маски», и создал на их основе выдающееся оперное произведение.

Тяготение «маски» к опере проявилось задолго до Перселла. Примерно через двадцать лет после рождения флорентийской «*dramma per musica*» возникли первые «маски», использующие речитатив. Музыка этих произведений не сохранилась, но, судя по литературным материалам, первая подобная попытка относится к 1617 году, — в «маске» Бена Джопсона «Видение Радости» вступительный монолог был прочтен в манере речитатива. Вскоре в широко известной «маске» того же автора «Влюбленные в человеческом облике» весь поэтический текст, по-видимому, прозвучал в стиле итальянской оперной монодии. Джопсон писал, что «маска» была «исполнена в итальянской манере на *stilo recitativo* мэтром Никласом Ланьером, который один задумал и осуществил как сценический проект, так и музыку»⁵⁸. Все же большинство исследователей склонно считать, что сквозная омузыкаленная декламация не стала в дальнейшем типичной для «маски». Более вероятным представляется параллельное бытование в ее рамках разговорных диалогов и монологов, с одной стороны, и отдельных поэтических фрагментов, положенных на музыку в духе речитатива, — с другой. Бесспорно следующее. В дошедших до нас записях, относящихся к 20-м годам XVII столетия, важное место занимают омузыкаленные тексты лирической поэзии. И если некоторые поздние образцы 30-х годов рабски следуют итальянской манере, то более ранние свидетельствуют о самобытном стиле, связанном с тонким ощущением английского языка и английского поэтического интонирования. Характерно, что эти, часто высокохудожественные, образцы почти сразу вышли за рамки сценического первоисточника и начали самостоятельную жизнь в камерном музицировании, в среде просвещенных ценителей поэтической лирики.

Процесс сближения «маски» с оперой был сложным, извилистым, далеко непоследовательным. В годы, непосредственно предшествующие революции, стюартовская «маска» вступила в фазу

упадка. Именное произведений 30-х годов начинает рушиться внутреннее равновесие составляющих ее элементов. Зрелищное начало достигает невиданной роскоши, помпезности и откровенно подавляет концепцию спектакля в целом. Сюжет становится все менее логичным и по существу хаотичным. Музыка отмечена эпигонством. И все же опасность полной деградации грозила «маске» совсем с другой стороны. Не процесс внутреннего распада, а фактор внешнего порядка — политический переворот — насильственно прервал дальнейшее развитие этого национального художественного жанра. Спектакль Давенанта «*Salmasanda Spolia*» (1640) — самая богатая и импозантная из всех известных нам постановок стюартовской «маски» — оказалась практически последней. На протяжении всех лет Диктатуры она влачила жалкое «полуподпольное» существование и вернулась к жизни только при Реставрации. Но теперь ее судьба складывалась не в придворной среде. «Маски», поставленные при дворе во второй половине XVII века, исчерпываются буквально единичными примерами («Калисто, или Целомудренная нимфа» Крауна и Стаггинса, осуществленная при королевском дворе зимой 1674—1675 годов, «Венера и Адонис» Блоу и несколько других). Наступил период, когда под названием «масок» в аристократическом обществе устраивались балы, продолжавшие, по всей видимости, традиции *revels*. Последние (как упоминалось выше) появлялись в стюартовской «маске» только после того, как заканчивалось само представление и к искусству «маски», как законченному сценическому виду, отношения не имели*.

При жизни Перселла «маска», переключав на подмостки публичного театра, приняла законченно профессиональный облик. Она тем более прочно утвердилась в нем после открытия в годы Реставрации театра Дорсет Гарден, который специализировался на предельно роскошных постановках и особенно сложных «машинных эффектах».

Мы писали, что все усиливавшаяся роль музыки в «маске» привела к тому, что англичане начали воспринимать этот жанр, как разновидность национальной безречитативной оперы. Важно, однако, не столько тяготение «маски» к опере, сколько встречающаяся тенденция, — сильнейшее влияние этого традиционно сценического вида на рождавшуюся английскую оперу. Действительно, произведения, именовавшиеся в Англии операми и созданные по образцу континентальной музыкальной драмы, на самом деле были в значительной мере подчинены художественному стилю «маски». Первым образцом подобной «оперы» можно формально считать «Осаду Родоса». Но если даже исключить данный опус из нашего

* Однако, поскольку термин «маска» с тех пор начал употребляться в двух разных смыслах — и как спектакль, и как балетные танцы, исполненные в масках, — то возникла словесная путаница, из-за которой по сей день «Королеву фей» Перселла иногда называют «маскарадной оперой», или «оперой-маскарад».

обзора, поскольку музыка к нему не сохранилась, остаются другие выразительные примеры. Так сопоставление английской «Психеи» с французским вариантом «Психеи» Мольера — Люлли обнаруживает ее огромную зависимость от «маски». Во-первых, музыка английской «Психеи» принадлежала разным лицам: вокальные номера были сочинены Локком, отдельные инструментальные эпизоды и балетная музыка — Драги *. Во-вторых, в отличие от Люлли, который приберег декоративные «машинные» картины с музыкальным сопровождением для финала, Локк целиком прописывает ими свою партитуру, вставляя их в разные моменты действия. В-третьих, в английскую постановку вторгается откровенная «антимаска». Наконец, в-четвертых, первая сцena оперы вообще является собой чистый образец пасторальной «маски», в высшей степени близкой к «Маске Оберона» Бена Джонсона (1611).

Другой яркий пример — «Альбион и Альбаний» Драйдена. Хотя поэт предварительно изучил и подверг анализу особенности континентальной музыкальной драмы, его опус в большой мере подчинен традиции «маски», что ощутимо и в аллегорическом характере сюжета, и в обилии балетно-зрелищных сцен, прерывающих драматургическое развитие.

Наконец, «Венера и Адонис» Блоу. Внешний сценический облик этой миниатюрной оперы полностью укладывается в концепцию придворной «маски» **.

«Королева фей», хотя и лежит всецело в русле исканий своего времени, по при этом ярко выделяется среди сочинений композиторов, писавших для лондонской сцены (Локк, Кук, Блоу, Грабю, Баннистер, Драги, Стаггинс, Коулмен и другие). С высочайшим мастерством и абсолютной художественной убедительностью Перселл соединил здесь декоративное колористическое начало, выражающее идею «маски», с развитым оперным мышлением. Музыкальный план «Королевы фей» целостен и внутренне объединен во всех деталях. Островыразительный язык произведения отмечен неповторимой авторской индивидуальностью и использует все возможные выразительные ресурсы своей эпохи, в том числе инструментальные и полифонические. Несмотря на внешний диверти-

* Музыка Драги не сохранилась.

** Небезынтересно, что для Англии «маска» сохранила актуальность и во все последующие века. Как в рамках театральных постановок, так и в виде самостоятельного жанра, связанного с крупным общественным событием, «маска» продолжает фигурировать на родине Перселла вплоть до нашего столетия. Назовем несколько примеров. Так, пьеса Лондсдауна «Венецианский еврей» (1701) сопровождалась «маской» под названием «Пелей и Фетида». Другая «маска» под тем же названием составила второй акт оперы Заломана «Виндзорский замок», сочиненной по случаю бракосочетания в 1795 году принца Уэльского. К 1832 году относится постановка самостоятельной «маски» «Видение барда», сочиненной в связи со смертью Вальтера Скотта. «Маска цветов» исполнялась в 1887 и 1897 годах на торжественных празднованиях по случаю юбилейных дат королевы Виктории. Воан-Уильямс уже в нашем столетии назвал свой балет «Нов» обновленной «маской»...

смежный облик постановки, музыка преломляет шекспировские образы в лирическом оперном плаве, достигая возвышенной величественной красоты, свойственной серьезному искусству.

Среди вокально-драматических произведений перселловского века пелегко обнаружить опус, который затмил бы «Королеву фей» размахом художественной мысли, богатством образов, высокой музыкальной зрелостью. Эта грандиозная партитура, содержащая более двух часов дивной музыки, знаменует одну из вершин оперного творчества в общеевропейском масштабе и одновременно провозглашает еще один самобытный путь, ведущий к национально-английской оперной школе.

4

Можно ли считать случайным то, что «Королева фей» появилась на свет под самостоятельным названием, скрывающим ее связь с шекспировской комедией «Сон в летнюю ночь»? Ведь композитор, сочиняя музыку к «осовремененным» вариантам «Пророчицы» Бомонта и Мессинджера и «Буря» Шекспира, нашел возможным сохранить их первоначальные названия. Что же побудило его в данном случае отклониться от общепринятого пути?

Не располагая данными относительно того, как возникло название перселловского опуса, мы вынуждены прибегать к предположениям и догадкам. Дело безусловно не в том, что в «Королеве фей» шекспировская основа была переработана до неузнаваемости. Наоборот. Неизвестный автор переработки (предположительно Сеттл) вовсе не подверг оригинал сколько-нибудь радикальным видоизменениям. Он сократил и упростил шекспировскую пьесу в умеренном духе, сохранив в общих чертах все ее внешние атрибуты (сюжетную схему, место действия, облик героев, направленность драматургического развития и т. п.), и даже оставил неприкосновенной значительную часть самого текста (правда, в музыкальных померах не осталось ни одного слова, принадлежащего Шекспиру) *. Ключ к строю рассуждений композитора (или постановщика) кроется в анализе самой партитуры. Одно только знакомство с композицией «Королевы фей» говорит о том, что это ярко оригинальное, абсолютно законченное крупномасштабное произ-

* Сокращения по сравнению с оригиналом сводятся к следующему: нет Ипполиты (царицы амазонок, обрученной с Тезеем); значительно сокращена фабула, связанная с перипетиями четырех любовников, вследствие чего изъята начальная сцена первого действия; изменены и сжаты первая и вторая сцены второго действия. Пьеса Пирама и Фисбы полностью исполняется в третьем действии вместо пятого, но в виде репетиции. Многое опущено из текста Тезея. Кроме того, есть ряд перестановок внутри пьесы.

ведение не могло нести названия, связанного с чужой художественной концепцией *.

Правда, на первый взгляд может показаться, что здесь музыка подчинена драматическому действию, ибо она появляется там, где по традициям елизаветинского театра необходим выход за пределы слова в сферу музыкального звучания. Но на самом деле по отношению к музыкальным номерам «Королевы фей» понятие «эпизод» абсолютно неприемлемо. В отличие от других произведений композитора для городского театра, эта опера не следует законам «incidental music», так как в композиции каждого из пяти актов оперы музыка и речевые сцены четко отграничены друг от друга и сосредоточены в полярно-противоположных местах. Драматическая часть заполняет первую половину каждого действия, музыкальная — вторую. Лишь в единичных моментах в музыкальный план «вкраплены» звуки речи. В смысле временной протяженности оба плана уравнивают друг друга, но по силе художественного впечатления музыка Перселла вне всякого сомнения оставляет позади безжалостно «улучшенную» пьесу Шекспира.

При поверхностном взгляде может показаться, что два плана — театральный и музыкальный — живут самостоятельной жизнью и объединены в рамках отдельных актов внешне, механически. По существу же каждый находится во внутренней зависимости от другого. Текст не раскрыт, не завершен, не имеет самостоятельного художественного смысла без музыкального компонента спектакля. Последний акцентирует и развивает те стороны пьесы, которые с гораздо большей степенью художественной полноты поддаются воплощению музыкальными, чем театрально-драматическими средствами. Со своей стороны, и музыкальный план спектакля, при всей завершенности, нуждается в литературно-текстовом «прологе». Музыка отталкивается от содержания пьесы и дополняет его. Круг ее образов порожден атмосферой драматического компонента.

Музыкальная драматургия «Королевы фей» не совпадает с принципами ни итальянской, ни французской оперы XVII века, ни оперы «Дидона и Эней» самого Перселла. Отталкиваясь от сложившихся жанровых признаков «маски», Перселл создал здесь особый тип драматургии. Во втором, третьем, четвертом и пятом актах «маска» подана в откровенном, ничем не замаскированном виде. Здесь и ее праздничное великолепие и блестящая картинность; и последовательно аллегорический характер сюжетов; и господство музыкально-выразительных приемов, связанных с об-

* Не исключены, однако, и чисто практические соображения. В годы Реставрации в Лондоне шел еще один вариант шекспировского «Сна в летнюю ночь», доподлинно принадлежавший Сеттлу. Возможно, композитор или постановщик хотели четко отделить от него свою оперу.

Мы не располагаем данными, которые позволили бы судить, случайно ли совпадают названия перселловской оперы и широко известной поэмы Эдмунда Спенсера «Королева фей» («Faery Queen», 1590).

разамп балета; пнебывало подчеркнутый элемент колорита и многое другое. В первом действии, как мы увидим дальше, музыкальный компонент спектакля трактован в целом более свободно и необычно, но зато в нем ощутимы гротесковые традиции «антимаски».

Интерес Перселла к «маске» мог, разумеется, быть данью моде. Работая для городских театров, композитору приходилось в той или иной мере подчиняться требованиям антрепренеров. Однако эта сторона вопроса несущественна, так как обращение Перселла к «маске» достаточно убедительно мотивировано художественными причинами. Избранный жанр великолепно гармонировал с атмосферой шекспировской пьесы и лучше, чем любой другой вид музыкального спектакля, передавал ее национальный колорит.

И место действия комедии — Афины, — и античные герои, носящие древние греческие имена, не могут никого обмануть. Пьеса «Сон в летнюю ночь» пронизана духом лесной феерии из английских народных сказок. Им порождены и подлинные герои комедии — Оберон, царь эльфов и Пак (Плутиска Робин). Народные обряды в лесу майским утром, в том числе дошедшие до наших дней танцы вокруг «майской маты» («*maypole*»), откровенно английские, даже христианские имена «афинских» ремесленников, их комически неграмотная речь, точно воспроизводящая говор английского простолюдина, название пьесы (в буквальном переводе — «Сон в ночь середины лета»), связанное с народным поверьем о волшебствах в Иванову ночь, — все это переносит зрителя в Англию, реальную, земную и неповторимую, как ее фольклор.

В шекспировском тексте есть одна замечательная деталь. «Афинский герцог» Тезей, перебирая в уме возможные виды увеселений, *дважды* называет «маску» *. Не могла ли ссылка на этот типично английский вид искусства, тем более настойчиво повторенная, подсказать Перселлу жанр, избранный им для своей оперы? Такое предположение кажется нам весьма вероятным, если принять во внимание, что много раз на протяжении спектакля «Королевы фей» звучат призывы Оберона и Титании исполнить «маску».

В духе классического музыкального театра композитор извлек из комедии Шекспира несколько художественных мотивов, разрабатывая их на основе принципов концентрации, простоты, колоритности, согласно требованиям оперного стиля. Он акцентирует так же моменты литературного текста, которые поддаются художественному воплощению в специфически отвлеченном плане, свойственном искусству музыки. Перселл развивает не столько очевидные, лежащие на поверхности идеи и образы, сколько подчеркивает тонкие штрихи, скрывающиеся в глубинах шекспиров-

* В известных мне переводах «Сна в летнюю ночь» на русский язык (Щепкиной-Куперник и Лозинского) слово «маска» последовательно заменено другим понятием — маскарад, театр, музыка, маски.

ского первоисточника. Здесь допустима параллель с берлиозовской симфонией «Ромео и Джульетта». Краткое, эпизодическое и совершенно несущественное для пьесы Шекспира упоминание фей Маб в монологе одного из действующих лиц породило у французского композитора целую часть симфонического цикла (Scherzo) — тематически абсолютно самостоятельную, широко развернутую во времени и притом необычайно ярко выражающую и романтический строй мысли, и индивидуальность самого композитора. Перекликается с Перселлом и то, что симфонии предшествует театрализованный пролог (правда, омузыкаленный), который «пересказывает» в предельно лаконичной форме суть шекспировской трагедии. Он как бы отделен от остальных частей, но зато вводит в сферу идей, вдохновивших берлиозовский замысел.

Но вернемся к «Королеве фей». Итак, именно музыка — и только музыка — придает единство и завершенность «опере-маске» и порождает тот дух поэзии, которым овеян спектакль. Литературная сторона оперы сама по себе не дает нам возможность проникнуть в композиторский замысел. На помощь приходит то, что можно условно назвать ее «интонационной фабулой»*. Каждый шекспировский образ наделен собственной, неповторимой группой интонаций. Они пронизывают оперу от начала до конца и связывают воедино все пять, нередко далеко отстоящих друг от друга актов, к тому же еще разделенных вторгающимися речевыми сценами. Логика взаимоотношения этих интонационных пластов и динамика их передвижения от действия к действию и составляют в итоге «интонационную фабулу» оперы. Предельная яркость, определенность, рельефность интонаций, связанных с каждым образом, убедительность их появления в соответствующих моментах действия позволяют постичь оригинальную перселловскую трактовку шекспировского произведения.

5

«Королева фей» начинается со звуков музыки. Несколько оркестровых пьес, носящих название First Music и Second Music (то есть Первая музыка и Вторая музыка), предвзвешивают поднятие занавеса. Такой «концерт» стал обычным в английском театре еще в середине XVI века. Он был призван «развлечь публику до того, как начнется пьеса», поясняет упомянутый выше Сорбьер, подчеркивая, что «некоторые зрители даже специально приходят раньше, чтоб послушать музыку»⁶⁰. Как правило, Первая музыка состояла из танцев, Вторая — из пьес более свободного, но также облегченного характера.

* Термин И. Барсовой⁵⁹.

Оркестровый дивертисмент, с которого начинается перселловская опера, непосредственно роднит ее с национальным драматическим театром. Подобная ассоциация тем более оправдана, что в духе той же елизаветинской традиции каждый акт обрамлен в конце инструментальной пьесой, носящей название «act tune» (условно — «мелодия под занавес»). В театре шекспировской эпохи она нередко сопровождалась танцами или пантомимой.

В «Королеве фэй» вступительные оркестровые номера выполняют ряд важных художественных функций. Во-первых, они (как указывалось выше) роднят оперу с жанром драматического театра, что отвечало вкусам английской публики. Во-вторых, музыка, прозвучавшая при открытии спектакля, психологически подготавливает слушателя к предстоящему «оперному плану». В-третьих, здесь зарождаются интонации и образы, которые будут развиваться на протяжении всех пяти актов.

Перселл открывает First Music номером, который он называет Прелюдией (Prelude). На наш современный слух она сразу вызывает ассоциации с аллемандой из сюиты Баха. Здесь та же танцевальная оstinato-ритмическая структура (четырехдольный метр, ноты мелкой длительности при комплементарной ритмике), тот же интонационный строй, вызывающий в памяти мелодику итальянской оперы и ансамблевой скрипичной сонаты. Инструментовка (квартет струнных), тональность «арии жалобы» (g-moll), умеренный темп, близкий к медленному, рождает образ лирический, созерцательный, — образ, в котором танец присутствует не столько в виде непосредственного движения, сколько преломленный сквозь призму отвлеченной мысли. Прелюдия написана в двухчастной форме (впоследствии типичной для общеевропейской сюиты, а через нее и для ранней сонаты). В конце пьесы итальянизированный мелодический склад, основанный на тональном строе, переходит в своеобразные секвенции диатонического характера — как бы намек на модальность старинной английской музыки. Это не только создаст прелестный звуковой эффект, но и образует естественный переход к следующему номеру — откровенно английскому народному танцу «Хорипайп» («Hornpipe», пример 24) *.

Музыка «Хорипайпа» — квинтэссенция света и юмора. Подвижная, радужная, прозрачная, она пронизана танцевальным движением. Ярко своеобразные ритмы и гармонии в духе англо-кельтского фольклора, мелодика отмечена выдающейся красотой (на эту мелодию Перселл еще раньше сочинил песню «There's not a Swain» — «Нет ухажеров», ставшую весьма популярной). В музыке «Хорипайпа» все искрится и переливается. Мы впервые встречаемся с типичным для «Королевы фэй» приемом. Не изменяя инструментальный состав, Перселл, тем не менее, оркеструет

* Хорипайп, широко использованный Перселлом в разных произведениях, не следует отождествлять с более поздней его разновидностью, известной как «матросский танец».

каждый номер ярко, индивидуально, придает ему неповторимый тембровый колорит, играющий в высшей степени важную роль в общей интонационной характеристике образа. Благодаря иной фактуре, новому голосоведению и разной трактовке одних и тех же инструментов, струнный квартет становится посетителем, в первом случае, настроения глубокой внутренней сосредоточенности и даже печали, во втором — идеи игривого лучезарного восприятия мира.

В «Хорипайпе» зарождается и феерический скерцозный образ, призванный играть важную роль в музыкальной драматургии всей оперы, и образ простодушного веселья, близкий матросской сцене из «Дидоны и Энея».

Сопоставление Прелюдии и «Хорипайпа» таит в себе глубокий смысл. На наш взгляд, оно не только удовлетворяет элементарному требованию контраста, но и выполняет функцию музыкального «заглавия оперы».

Действительно, целостность «Королевы фей», построенной с внешней структурной стороны по «лоскутному» принципу, обусловлена прежде всего тем, что на протяжении всей партитуры (во втором, четвертом и пятом действиях) с возрастающей интенсивностью противопоставляются четко откристаллизовавшиеся интонационные сферы, которые достигают кульминационного выражения в финальном акте. Их сопоставление и рождает идею драматургического конфликта, выраженного средствами музыки. Одна сфера неотделима здесь от скерцозного феерического образа, другая — от настроения глубокой скорби, то есть от тех мотивов, которые достаточно явственно (хотя и не в полный голос) прозвучали в двух контрастирующих частях первого, *g-moll'*ного «цикла».

Но почему очаровательно легкая комедия связывается с трагическим началом, столь важным для музыкальной драматургии перселловской оперы? Как это ни удивительно, но композитор обнаружил эту связь в самом шекспировском тексте:

О, если все, кто любит, злополучны,
То, стало быть, таков закон судьбы.
Приучим же и наш удел к терпению,
Затем, что скорбь с любовью неразрывна,
Как сны, и грезы, и мечты, и вздохи,
И слезы, спутники печальной страсти.

Содержание приведенных строк занимает сугубо подчиненное место в шекспировской комедии, где тема страдания теряется и растворяется в господствующей атмосфере сказочной феерии и шутки. У Перселла же она становится одной из центральных, соперничающей по своему художественному значению и идейному смыслу с образами светлой фантастики и героики.

Следующий «цикл» из двух пьес, носящий название *Second Music*, также инструментованный для квартета струнных, предвосхищает музыкальный стиль оперы в другом плане. Оба помера по-

строены на том же танцевально-остинатном принципе, что господствовал в первом цикле, но художественный эффект здесь иной. Для нас, мало знакомых с музыкой «маски», по знающим балетные померы французской лирической трагедии, эти две пьесы — *Air* и *Rondeau* — воспринимаются как прямые «отпрыски» творчества Люлли. Сами названия выдают их происхождение. В первом номере, в особенности, подчеркнута гармоническая фактура, акцентирующая ритмическую упорядоченность и, в частности, утрированный «первый удар смычка». Классцистская равномерная расчлененность структуры, основанная на периодичности и симметрии; ритм в духе церемониального шествия или балета — все это в высшей степени родственно «версальскому стилю» в музыке. И все же можно не сомневаться в том, что столь же сильно здесь влияние «маски». Пьесу Перселла невозможно было бы приписать Люлли хотя бы потому, что французскому композитору не была свойственна ни покоряющая мелодичность, ни прихотливость ритмов. Своеобразие последних явственно проступает в энергичном, даже несколько простоватом (с точки зрения требований придворного искусства) *Air*. Ритмический узор здесь не совпадает ни с одним из известных общеевропейских танцев. В нем слышится нечто от «притоптываний» в национальных английских плясках, от пародного обряда, где выдержанная периодичность регулярных акцентов последовательно нарушается «перечащими фигурами» (пример 25). Пока еще подобный прием присутствует в виде намека. Но он получает большое развитие во многих последующих номерах оперы, в том числе и вокальных. В духе английской ренессансной и фольклорной музыки Перселл систематически нарушает «квадратность» тематических построений. Можно сказать, что если Люлли открыл в музыке красоту абсолютной упорядоченности и типизации, то Перселл обогащает это открытие нарочитым одновременным сочетанием элементов упорядоченности с ясными признаками отклонения от нее.

Rondeau, хотя по конструкции и совпадает с придворным менуэтом, но в целом меньше всего ассоциируется с чистой балетной музыкой. Исключительное мелодическое обаяние, изящество и хрупкость голосоведения и инструментовки, — все это превращает условный придворный танец в высоко опоэтизированную миниатюру.

Если в *First Music* был предвосхищен образный строй оперы в основном с интонационной стороны, то в *Second Music* обнаруживает себя господствующий принцип формообразования. Упорядоченное движение на основе ритмической оstinатности, с подчеркнутыми элементами уравновешенного контраста, симметрии и периодичности, организует многие номера и сцены в «Королеве фей». Так же и принцип цикличности, характерный для вступительных оркестровых номеров, станет определяющим в будущих сценах «Королевы фей», в частности в инструментально-балетных эпизодах.

Наконец, еще один оркестровый номер предшествует началу собственно театрального спектакля. Перселл обозначает его как Увертюру и явно отделяет от предыдущих номеров *. К звучанию струнных прибавились блестящие и пронзительные тембры двух труб. Только разработанные мелодические построения уступили место широкой аккордовой мелодике, неотделимой от маршевого ритма и тембра духовых. Бемольные родственные тональности (g-moll, B-dur) сменились «солнечной» тональностью D-dur. На первый взгляд может показаться, что Перселл трактует этот номер как расширенную фанфару, тем более, что обе ее части (по форме она точно следует увертюре Люлли) довольно кратки. Но высшее вдохновение, которым отмечен каждый такт партитуры «Королевы фей», не покинуло композитора и здесь. Ошеломляющий эффект производят имитационные переключки солирующих труб, антифонное противопоставление струнных и духовых. Нет ничего обыденного и формального в этих, казалось бы, «избитых» фанфарных оборотах, тем более, что они олицетворяют (как мы увидим в дальнейшем) один из главных образов произведения, — образ радости, величия, силы. Ослепительные звуки Увертюры станут позднее основой огромной сцены в четвертом действии, изображающей появление бога Солнца. Они прозвучат еще раз в финале при воспевании торжества Света. Наряду со скерцозно-фее-рическим и народно-жанровым тематизмом, сверкающие интонации преображенной фанфары будут противопоставлены мотивам страдания и скорби.

Во второй части Увертюры господствует прозрачная скерцозная полифония, разрабатывающая мотив танцевального характера. Инструментальная полифония как средство создания юмористического образа сегодня всем хорошо знакома, но для эпохи Перселла она была необычна. Подобный скерцозный эффект, достигнутый приемами многоголосия, мы можем обнаружить во многих других номерах оперы. Вторая часть Увертюры предвосхищает эту особенность композиторского письма. Она интересна еще тем, что ее тематизм ярко танцевального характера переплетается в середине и конце с интонациями фанфары, чем достигается исключительное внутреннее единство контрастирующих частей.

Вступительная инструментальная часть завершена, и начинается драматический спектакль. Лишь в самом конце первого действия, когда королева фей Титания призывает хор убаюкать ее, Перселл вновь завладевает вниманием публики.

Музыка в первом акте членится на два самостоятельных сценических и музыкальных построения. Первое из них — развернутый дуэт, исполняемый сопрано и басом. Как и во многих других перселловских номерах для солистов, вступительный ригурнель

* В академической партитуре Увертюра включена в первое действие ⁶¹.

звучит у струнных, а собственно вокальный помер дан в сопровождении continuo. Поэтический текст призывает порвать с городской жизнью и отдаться естественным прелестям природы. Музыка в манере английской пародно-подголосочной полифонии (параллельные терции) создает несколько условную, идеализированную атмосферу Аркадии, преломленную, однако, в юмористическом духе.

В высшей степени оригинальна сцена, завершающая первое действие, — сцена с заблудившимся в лесу пьяным поэтом, над которым потешаются феи*. Необычность ее в комедийном характере. Комические пародно-жанровые сцены, предвосхищающие оперу-буффа XVIII столетия, были не редкостью в итальянской опере перселловского века. Поражает здесь развитая индивидуализация образов. Хотя партия пьяного поэта предназначена для баритона, она по своим грубоватым, парочито упрощенным «разговорным» интонациям, по элементарному характеру инструментального сопровождения близка будущим ариям для баса-буффа (пример 26). Момент, когда поэт признается, что он пьян («I'am drunk, drunk, drunk»), отмечен исключительно тонким и оригинальным комедийным приемом. Басовая линия образует имитации вокальной партии и как бы «валится» на нее. При этом острый комедийный штрих подчеркнут тембром контрабаса. Вся сцена построена как диалог между неуклюжими «спотыкающимися» интонациями поэта, осмелившегося вступить в запретное волшебное царство Титании, и воздушным радужным хором фей, звучание которого заставляет вспомнить скерцозную атмосферу «Сна в летнюю ночь» Мендельсона. Как непохожа светлая феерия «Королевы фей» на мрачную фалтастику «Дидоны и Энея»! С каким мастерством подчиняет Перселл все приемы выразительности — ритм, фактуру гармонии, тембры — созданию скерцозно феерического эффекта! Он достигается и высокими регистрами, и тончайшей фактурой, и дробной фразировкой, и ритмическими узорами (пример 27). Мастерски выписан хор, где сложнейшая полифония сплетается с игрой тембровых и гармонических красок. Здесь же впервые отчетливо проявился определенный, в высшей степени присущий Перселлу формообразующий и колористический прием, который можно назвать приемом «тембровых варпаций»: один и тот же тематический материал повторяется в другом тембровом облачении. В данном случае речь идет о солирующих голосах и хоре. В дальнейшем же мы встретимся с однородным тематическим построением, звучащим сначала в оркестре, затем у солирующего певца или вокального ансамбля и, наконец, у хора. Данный момент имеет далеко не второстепенное значение, ибо темброво-колористическое развитие — один из характернейших выразительных приемов «Королевы фей» в целом.

* В первоначальной редакции этой сцены не было. Перселл добавил ее в 1693 году, вследствие чего автор адаптации был вынужден сократить некоторые речевые сцены (связанные с любовниками из мира людей).

Гротесковский характер сцены с пьяным поэтом некоторые исследователи связывают с традициями «антимаски». Подобный ход мысли довольно естествен, поскольку от «маски» и ее стиля неотделимы все другие музыкальные сцены оперы. К тому же в интонационном отношении эпизод с пьяным поэтом образует с ними одно целое. И все же хочется подчеркнуть прямые ассоциации этого эпизода с драматическим театром и прежде всего с современной Перселлу «комедией нравов».

Уже ко времени появления «Королевы фей» комедийный образ заикки, начиная от «Возвращения Улисса» Монтеверди, успел стать традицией итальянской оперы. Вплоть до «Свадьбы Фигаро» Моцарта буффонный типаж не переставал веселить публику оперных театров. Не исключено, что и перселловский поэт возник под впечатлением венецианской оперы, которую композитор изучал. Тем не менее, в созданной им комической картине есть одна особенность, связывающая ее с английским театром того времени.

Перселловский заика — не обобщенный и типизированный образ в духе итальянской оперы. Принято считать, что он списан с определенного и даже известного лица, — драматурга Тома Дэрфи, который был заикой. И вынужденное признание заблудившегося пьяницы, что он «никуда не годный поэт» («I am a scurvy poet»), приобретал остроактуальное звучание и превращал игривую, на первый взгляд, невинную оперную сцену в злую сатиру в духе современной Перселлу комедии. Кроме того, с драматическим театром непосредственно связан и характер вокальных партий. Все они принадлежат к той «мелодии слова», которая была рождена интонациями и акцентами именно английской речи. Можно с уверенностью сказать, что оперная публика на континенте не приняла бы в XVII веке эту своеобразную манеру пения, лишенную как идеальной закругленности итальянских арий, так и возвышенной декламации французской лирической трагедии. Перселловская же аудитория узнавала в ней естественную и привычную театральную речь, произнесенную на родном языке и доступную вплоть до тончайших выразительных деталей. Наконец, к искусству театра уводит и сам облик «героя» данной сцены. Это единственное действующее лицо в музыкальном плане «Королевы фей», которое не принадлежит ни к миру аллегорий, ни к сказочно-фантастическим персонажам, ни к условной Аркадии. С чисто внешней (то есть сюжетной и постаповочной) стороны, сцена, сочиненная значительно позже, чем все другие музыкальные эпизоды оперы, вообще неорганична по отношению к ним.

Первое действие завершается оркестровой «Мелодией под занавес» в той же тональности, в которой звучала First Music. Перселл называет пьесу Жиготой. Однако она не совпадает по стилю со всей нам знакомой музыкой, образующей финал общесвропейской сюиты XVIII века. Благодаря чудесной папевности, интонационно-родственной английской балладе эпохи Шекспира, перселловская пьеса, при формальных чертах родства с профессионализирован-

ной жигой (двухчастная сюитная форма, шестидольный размер), в большой мере сохранила первозданный народно-национальный облик с его целомудренной красотой и общедоступной выразительностью. Не случайно и при жизни композитора, и много лет спустя эта музыка пользовалась широчайшей популярностью в английском быту.

24

[Струнный квартет]

Хорнап



25

[Струнный квартет]

Air



26

Партия поэта





В музыке второго действия композитор поднимается до генциальных вершин, вопреки инфантильным и схематичным литературно-сюжетным мотивам.

После ссоры с Обероном Титания возвращается в лес со своей свитой и повелевает всем вступить в Царство фей. Происходит смена декораций, и на сцене возникает перспектива сказочных рощ, волшебных пещер, роскошных лугов, богато украшенных цветами. Начинается празднество, в котором принимают участие птицы и музы. По желанию Титании феи поют песню, которая ее усыпляет. Наступает ночь. Во втором акте непосредственно сопоставлены две «маски», одна из которых воссоздает лесную идиллию, а другая — призраки ночи. Каждая из них символизирует ряд других, более обобщенных художественных представлений. Свет и мрак, игра и размышление, веселье и исповедь, радости солнечного мира и драматизм внутренних переживаний, — подобные образы и настроения слышатся в музыке двух противопоставленных друг другу сказочных картин.

Сцена лесной идиллии звучит в «белой» тональности C-dur, которая для Перселла олицетворяла праздничное, спокойно-радостное настроение. В ее музыкально-выразительных приемах скрыта бездна художественных открытий. Одно из них заслуживает, на наш взгляд, особого внимания.

Процесс рождения музыкального тематизма из звукообразных ассоциаций сегодня хорошо знаком всем по творчеству Шуберта. Яркая образность его песен отталкивается от изобразительного начала. Жужжание прялки («Маргарита за прялкой»),

торопливый стук копыт («Лесной царь»), бряцание струн гитары или лютни («Серенада»), всплески воды («Форель»), рычание собак («В деревне»), звуки бури и грома («Молодая монахиня»), похоронный церковный звон («Смерть и девушка»), — все эти моменты, преображенные в тематизм фортепианных партий шубертовских романсов, и определяют их художественную атмосферу. Именно таким путем, но на полтора века раньше, шел Перселл в своей «Королеве фей». И подобно тому как смелое новаторство Шуберта не порывало с приемами и традициями немецкой бытовой песни, так и новый перселловский тематизм органично сливался с формообразующими приемами XVII века.

Шорох крыльев, щебет птиц, лесное эхо во всей своей звуковой картинности образуют и в сценическом, и в музыкальном плане очень важный элемент первой «маски». Широко использованы балеты, благодаря которым, при помощи пластики движений, костюмов, декораций, машинной техники, перед зрителем возникают красочные зрелищные образы лесной феерии. Однако Перселл не остается в рамках простой изобразительности, а с величайшим искусством переводит чувственное «картинное» начало в отвлеченный интонационный план. Здесь напрашивается аналогия с некоторыми видами современной абстрактной живописи. Известные движения, позы, элементы мимики, — например, опущенная голова, как выражение скорби, протянутые с мольбой руки, яростно разинутая пасть — тают в себе столь прочные и мощные ассоциации, что их линии и контуры, даже оторванные от сюжетного элемента, сами по себе производят на зрителя определенное эмоциональное воздействие. Так и у Перселла появляется тематизм, рожденный изобразительными моментами. Повторные приглушенные аккорды у струнных на ритмах мелкой длительности имитируют шорох крыльев. Оригинальнейшие интонации «птичьего концерта» — быстрые шипкопы, высокие регистры, «переливчатый» инструментально-тембровый эффект — имитируют щебет птиц (пример 28). Хор и балет с подчеркнутыми динамическими контрастами воспроизводят переклички эхо (пример 29). Все эти интонации были новы для музыки XVII века, да и сейчас производят впечатление удивительной свежестю и своеобразной красотой. К ним относятся, в частности, инструментально-тембровые эффекты (трубы и гобои в балете «Эхо», необыкновенная трактовка трио струнных в инструментальном балетном эпизоде птиц), шипкопированные ритмы в духе англо-кельтского фольклора (напоминающие ритмы из C-dur'ного хора в «Дидоне», но еще более «своевольные»), самобытный мелодический склад, не укладывающийся в господствующий тип тональных мелодических образований (хор «Now join your warbling voices» — «Воссоединим свои щебечущие голоса»), и многое другое.

Оригинальнейший «птичий концерт» представляет собой миниатюрный цикл вариаций на basso ostinato. Хор и балет «эхо» развиваются по принципу рондо и подчеркивают структурные за-

композерности «версальского стиля» Люлли. «Прелюдия», построенная на эффекте репетиций, близка по своим формообразующим приемам к некоторым установившимся видам клавишной литературы. Тематизм, рожденный изобразительными ассоциациями, великолепно уживается здесь с установившимся общеевропейским музыкальным языком, в котором слышится даже нечто моцартовское. В целом, в этой сцене «англизированный» колорит (например, хор «Now join your warbling voices») гармонично соседствует с итальянизированными оборотами, связывающимися для нас с баховско-генделевскими интонациями (ария альта «Come all ye songsters» — «Приходите все поющие»).

В этой сцене мы впервые соприкасаемся с одной из наиболее интересных сторон творчества Перселла — особым отношением к музыке балета, достигшей под его пером *самостоятельной* ценности. (Заметим попутно, что в традициях «маски» балет в «Королеве фей» сопровождается не только инструментальным, но и хоровым звучанием.) Этот момент тем более интересен, что после Люлли балетная музыка в целом заняла весьма подчиненное положение в разработке новых музыкальных идей*. Не здесь пролегало главное направление творческих поисков в XVIII и XIX столетиях. Отдельные удачные сочинения для балета (например, произведения Рамо и Глюка, балетная музыка к «Розамунде» Шуберта или к «Осуждению Фауста» Берлиоза) несколько не нарушают картину в целом. Музыка для сценического танца не могла соперничать ни с одной другой областью музыкального творчества — оперой, ораторией, симфонией, концертом, камерными инструментальными жанрами, романсом. Даже балеты Чайковского, безмерно возвышающиеся над предшествующей балетной продукцией, тем не менее несравнимы по глубине мысли и поворотству с его собственными зрелыми операми и симфониями. Но в нашем столетии ситуация резко изменилась. Балеты Стравинского, Равеля, Бартока, Прокофьева, Мийо «прорубили окно» в мир новейших художественных идей и подняли музыку сценического танца до высшего уровня искусства нашей современности в целом**. И именно с этими композиторами XX века смыкается Перселл, минуя традиции двух столетий. В балетных номерах «Королевы фей» ощутимы смелые творческие искания, направленные далеко в будущее.

Целостность музыкальной драматургии первой «маски» достигается различными приемами. Здесь и непосредственный переход инструментального номера в вокальный («Прелюдия», вливающаяся в арию альта); и тематическое единство разных эпизодов

* Уточним, что речь идет не о балетном жанре в целом, а только о музыке, сопровождающей танец.

** Мне представляется, что Бородин, во многих отношениях предвосхищавший эстетику будущего, в «Половецких плясках» также вышел на путь XX века.

(например, темы трехголосного хора «эхо» и балетного помера, отделенного от хора несколькими речевыми фразами); и «тембровые вариации» (тему солирующего сопрано в самом конце подхватывает хор) и многое другое. Интересна и переключка с первым действием, в виде скерцозной темы финального заключительного помера (соло и хор), сопровождающего сцену птиц.

Как ни впечатляюща красота этого звучащего материала, ее несколько затмевает следующая сцена, центральное место в которой занимает гениальное *lamento* Ночи.

На сцене появляется аллегория Ночи со своей свитой — аллегориями Загадкой (*Mystery*), Тайной (*Secrecy*) и Сном (*Sleep*). Светлый *C-dur* сменяется контрастным ладовым колоритом. «Маска Ночи» выдержана в топальности *c-moll*, которая уже в перселловский век стала неотделима от настроения скорби и страдания.

Ария Ночи безусловно относится к наиболее вдохновенным *lamento* в масштабе всей предбаховской эпохи. Более того, она и сегодня выдерживает сопоставление с самыми выдающимися образцами музыки трагедийного плана.

Все приемы выразительности в арии Ночи резко контрастны по отношению к предшествующей сцене. Исчезли четкие, ритмически организованные структуры, подчеркнутые динамические противопоставления, красочные тембры. Приглушенное звучание достигается изумительным по экспрессии оркестровым приемом — высоким регистры засурдиненных скрипок и альтов без басового голоса и без *continuo*. Насыщенная мелодия построена на интонациях сдержанной благородной скорби. Фактура полифонизированна, самостоятельные инструментальные голоса образуют почти равноценный план с вокальной партией, «обвивают» солирующую мелодию в липсарной контрапунктической манере. Аморфная «ползучая» ритмика (равномерные половинные ноты в медленном темпе), в совокупности с разомкнутой формой (типа трехчастной АВС), создает впечатление предельной свободы. Развернутые, весомые в тематическом отношении инструментальные эпизоды обрамляют арию. Один из них предвосхищает ее настроение, а другой — завершает развитие образа сосредоточенного трагического раздумья (пример 30). Ария Ночи отличается от прощальной песни Дидоны и двух других *lamento* «Королевы фей» (арии Зимы из четвертого акта и «Жалобы» из пятого акта), которые своими интонационными и формообразующими приемами близки к итальянским темам с *basso ostinato*. Правда, сегодня ее звучание вызывает множество ассоциаций. Но все они выходят за рамки XVII столетия, а в некоторых случаях далеко за его пределы. Отчетливо слышатся здесь некоторые типичнейшие обороты будущих героико-трагических арий Генделя, чей величественный драматический стиль многое впитал от музыки Перселла. Удивительны переключки с Бетховеном, где прямая преемственность исключе-

на *. Так, воплощается образный строй и конкретные выразительные приемы «Похоронного марша» из Геронической симфонии. И там и здесь общий уровень звучности не превышает *piano* и *pianissimo*, и эмоциональная напряженность достигается одной только логикой музыкальной мысли, без внешних динамических эффектов. Свободное течение мелодии, отодвигающее в восприятии слушателя на задний план строгие структурные элементы; черты «тем и противосложения» в фактуре; высокоразвитое инструментальное письмо, — все, что позднее определило особенности этого произведения Бетховена, ясно выявлено в перселловской арии «Ночи». Но еще более удивительны переклички с «поздним Бетховеном». Лирическое полифонизированное письмо его последних квартетов, тяготеющее к выходу за пределы мажороминорной тональной организации, жесткие, терпкие звучания близки языку перселловской арии, где тонально-гармонические формы выражения переплелись с мощными контрапунктическими дотональными эффектами, а развитое инструментальное мышление соперничает с вокальной выразительностью. Моментами слышится родство между музыкой Ночи и «астральным эпизодом» в финале Девятой симфонии. Действительно, перселловская концепция этой аллегории и в более широком плане перекликается с Бетховеном, соприкасаясь с вечной темой «человек и мироздание». По философской направленности и углубленной трактовке образов мышления, она отклоняется от оперных традиций XVII века, перекликаясь одновременно и с господствующей темой музыкального творчества эпохи Ренессанса, и с исканиями «позднего Бетховена».

Два последующих номера — ария Загадки и ария Тайны — уступают художественному уровню и эмоциональной напряженности арии Ночи. Возможно, композитор искал эффект «облегчения», — столь откровенно трактует он эти два номера, как интерлюдия между двумя моментами высокого драматического «накала». Ария Загадки миниатюрна по размерам, несколько «нейтральна» по тематическому материалу и сопровождается одним только *continuo* в манере камерного музицирования. Ария Тайны вызывает в памяти стиль некоторых будущих кантат и оркестровых концертов Баха (в частности, Четвертого Бранденбургского концерта). Индивидуальный колористический штрих арии Тайны — ее своеобразная инструментовка. Ария сопровождается двумя флейтами *obligato* и *continuo*, причем ни в одном другом месте партитуры данные инструменты более не появляются.

Последующая ария Сна вновь потрясает экспрессивностью, богатством фантазии, тончайшими выразительными штрихами. Опять звучат струнные, но теперь их выразительная функция совсем иная. В гомофонно-гармонической манере они точно повто-

* Однако вполне реальна историческая преемственная нить, звенья которой составляют Перселл — Гендель — Глюк — Бетховен. Доказать прямую связь между этими последовательными явлениями не представляет труда.

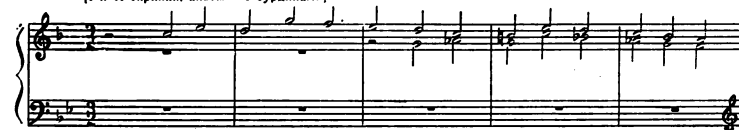
ряют мелодику солирующего басового голоса, усиливая и акцентируя драматические паузы, насквозь пронизывающие этот номер. «Трудно вспомнить другое произведение, где бы тишина (пауз) производила столь сильное впечатление», — пишет английский дирижер Алтопи Лунс, недавно осуществивший грамзапись полной партитуры «Королевы фей». В высшей степени своеобразно здесь сочетание кратких мелодических фраз, воспроизводящих артикуляцию английской речи, с остипатым ритмическим принципом, свойственным танцевальной музыке. Хор повторяет партию солирующего голоса, варьируя ее, однако, не только в тембровом отношении. Более усложненное гармоническое письмо возвращает нас к ассоциациям с «поздним Бетховеном».

Эффект постепенного омрачения колорита и сгущения таинственности почти достигнут Перселлом при помощи расположения tessitury голосов. Он дает их в нисходящей последовательности на протяжении всей сцены от первого сопрано (ария Ночи) до баса (ария Сна). Песня Сна и следующий за ней хор его свиты поются уже как бы полупшепотом. Танец спутников Ночи завершает «маску», создавая одновременно, в характерно перселловской манере, сценическую картину завораживающей дремоты и обобщенный образ душевного изнеможения.

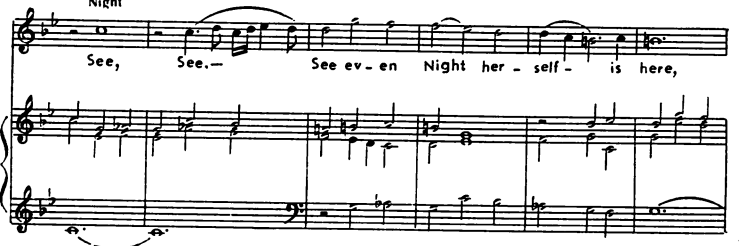
Финальный балетный эпизод поразителен тем, что при всей облегченности восприятия и театральной картинности построен на сложнейшей полифонической основе. Это — двойной канон, где виолончели контрапунктируют с первыми скрипками, а альты — со вторыми.

Оживленная оркестровая «Мелодия под занавес» в C-dur, окаямляющая второе действие, напоминает слушателю о том, что он все же присутствует на развлекательном, дивертисментном спектакле. Названная композитором Air, она представляет собой своеобразно «англизированный» вариант маршевых эпизодов Люлли. Одновременно возникает замыкающая симметрия по отношению к сцене лесной идиллии.





Night





И по сюжету, и по внешнему сценическому оформлению, и по характеру музыки третье действие наиболее последовательно связано с традицией дивертисмента. Роскошная картинность в духе «маски», выдержанный светлый колорит, комедийные образы — все согласуется с искусством развлечения и отдыха. Подобно другим музыкальным эпизодам «Королевы фей», третий акт полон выдающихся музыкальных красот; по существу каждый номер заслуживает внимания. И тем не менее, нам хотелось бы подчинить анализ специфическому соотношению сюжетно-сценической и собственно музыкальной драматургии. В этом смысле третий акт является собой благодарный материал: с позиций театральной драмы он бесспорно эклектичен, по музыкальное развитие объединяет его разнородные сюжетные элементы. Более того. От музыкального плана тянутся «соединительные ниточки» к последующим эпизодам оперы.

Действие распадается на две крупные театральные сцены. Первая — сцена волшебных превращений в духе «маски» и типичного реставрационного спектакля; вторая — ничем не связанная с ней комедийная ситуация, переплетающаяся с мотивами условной Аркадии.

Титания, заколдованная Обероном, влюбляется в Ткача. Она приказывает эльфам перенести всех к волшебному озеру и приготовить сказочную «маску» для развлечения Ткача. Декорации меняются. Согласно указаниям в партитуре, сцена изображает лес и реку. По берегам деревья, склоняясь над водой, образуют множество арок. Тела двух огромных драконов, нависая над рекой, создают мост, под которым в далекой перспективе виднеются два лебедя.

«Маска» начинается с появления Фавнов, Нпад и Дриад. Одна из Дриад поет песню любовного содержания «If love's a sweet passion» («Если любовь — нежная страсть»), которую повторяет хор на другие слова. Популярность этой песни была в Англии столь велика, что на ее мотив распевались впоследствии тридцать пять баллад с различными текстами. Почти полвека спустя Джон Гэй включил ее в «Оперу нищих», наряду с подлинно народными пес-

нями и другими овеявшими в быту популярными напевами (в том числе шуточной песней Перселла Lilliburlero) *.

После арии звучит Увертюра. Формально построенный по образцу французской увертюры, по только в миниатюре, этот помер на самом деле очень далек от своего прототипа. Четырехдольный метр и пунктированный ритм, которые в увертюрах Люлли были носителями героического начала, здесь отсутствуют. Мягкая лирическая тема Увертюры перекликается по интонациям, тональному колориту и настроению с прелюдией из First Music. Вторая полифоническая часть трактована углубленно, в духе гораздо более позднего квартетного письма. Конец увертюры совпадает с новой трансформацией на сцене. Мост драконов исчезает, деревья выпрямляются, лебеди превращаются в прекрасных фэй и начинают танцевать. Прозрачное «кружевное» звучание музыки вновь заставляет вспомнить воздушную скерцозность мендельсоновских образов. Танец фэй прерван появлением «Зеленых людей» («Green men»). Тот же квартет струнных, который только что был неотделим от светлой феерии, сейчас отождествляется со зловещим вопиющим началом. Тяжелые аккорды, утрированные пунктированные ритмы, резкие тираты служат средством характеристики образа враждебной силы. В совокупности с предшествующим танцем он воспринимается в более широком ассоциативном плане как образ вторжения грубой реальности в мир призрачной прекрасной мечты.

Затем одна из Дриад обращается с призывом к «духам воздуха». Этот момент заклинания замыкает первую, волшебную театральную картину. Сразу же после песни Дриады на сцене появляется толпа «жнецов» — англизированная разновидность условных пастушеских персонажей пасторали, — и начинается комический диалог между двумя «жнецами».

Таковы внешние события. Но композиция музыкального плана очерчена совсем по-иному. Не ария Дриады, а балет «Зеленых людей» завершает первую сцену. Эта цезура мотивирована в художественном отношении очень убедительно. И в самом деле. Музыка печального раздела третьего акта — от первой арии до неистового дикарского танца — внутренне объединена с помощью различных приемов. Во-первых, все музыкальные помера здесь связаны общей тональностью (g-moll — G-dur). Во-вторых, они возникают на основе единого принципа формообразования. При значительном разнообразии интонационного склада и тембрового звучания, арии, хоры и балетные эпизоды организованы на основе танцевальной ритмической оstinатности. Наконец, в первой сцене господствует и общий структурный принцип, а именно циклический. Волшебно-фантастический раздел третьего акта представляет собой как бы серию из трех циклов (первый, трехчастный —

* Заметим попутно, что по сей день с песни Lilliburlero английское радиовещание начинает свои передачи.

ритурнель, ария хор в духе перселловских «тембровых вариа-ций»; второй, двухчастный — две контрастирующие части увер-тюры; третий, двухчастный — противопоставление танца фэй и танца «Зеленых людей»). Только ария заклинания выпадает из этого единства. Она обособлена уже появлением новой тональ-ности. И по образному строю и по художественному смыслу ария Дриады отличается от всего окружающего ее материала и воспри-нимается как самостоятельный музыкально-драматический раздел, равноценный с обрамляющими его сценами. Его удельный вес в масштабе третьего акта (и оперы в целом) чрезвычайно велик; он образует лирический центр всего действия.

В каждом из актов, кроме первого, есть своя центральная ария, отмеченная выдающимися художественными достоинствами, бла-годаря которым она глубоко запечатлевается в восприятии слуша-теля. Эти арии отграничены от окружающих их номеров и как бы приподняты над ними. Знаменательно, что ни одна из арий не по-вторяется хором в излюбленной перселловской манере. К ним от-носится и ария «заклинания духов» в третьем. В чем же их сила воздействия, их художественная сущность?

Представляется, что здесь Перселл осознанно и подчеркнуто проявляет себя как *оперный* композитор par excellence. Он как бы забывает о художественном стиле «маски», о требованиях теат-рального спектакля и мыслит только в русле той изумительной ли-рической экспрессии, которая была достигнута в сольных ариях итальянской оперы XVII века. И в самом деле, подобно развитым вокальным номерам неаполитанской школы, центральные арии «Королевы фэй» воспринимаются как явления *чисто музыкальной стихии*. По мелодической выразительности, совершенству формы, красоте вокального стиля они не уступают высшим образцам этого жанра в творчестве Алессандро Скарлатти или Генделя. Их дра-матическая сила не имеет равных среди других компонентов пер-селловского спектакля. И именно они непосредственно связывают его своеобразную «оперу-маску» с подлинной, последовательно лирической музыкальной драмой.

Ария «заклинания духов» в высшей степени родственна итальянским образцам, в частности типической их разновидности, известной как «ария мести». Сама тональность (d-moll) ассоцииру-ется с неаполитанской традицией. Красноречива и форма da capo, почти монополюльно господствовавшая в итальянской школе, начи-ная с А. Скарлатти. Ведь Перселл, как правило, редко прибегал к пей, предпочитая венецианское basso ostinato, близкое английско-му народному ground. Виртуозная колоратура в сочетании с бель-канто; драматические акценты и героические призывные интона-ции в мелодике; энергичный характер инструментального сопро-вождения, — все это переносит слушателя в хорошо знакомый нам мир итальянского оперного искусства (пример 31). Вспоминается, в частности, «ария мести» доппы Эльвиры из моцартовского «Дон-Жуана», преемственно связанная с генделевскими величественны-

ми образами. Но как обычно бывает у Перселла, индивидуальные и национальные штрихи вносят нечто существенно новое даже в давно отстоявшиеся явления. Тонко выписанное оркестровое сопровождение, в особенности пленительный эффект низкого регистра струнных (виолончели), придает этому номеру особенную объемность и насыщенность. Вокальная партия, наравне с господствующим пафосом героини, проникнута характерно перселловской трогательной напевностью. Нарочитая асимметрия некоторых мелодических оборотов, их ощутимая зависимость от особенностей английской декламации также говорит об иных, не итальянских истоках.

Ария Дриады образует важное звено и в процессе целостного музыкального развития оперы. В ней постепенно подготавливается рождение той интонационной сферы, которая в последующих двух действиях будет соперничать с трагедийной темой и оттеснит скерцозное начало на второй план. Интонации призыва, с их фанфарными контурами, и основной тон, совпадающий с тоновой D-dur, вызывают в сознании слушателя очертания героического образа, уже однажды блеснувшего в увертюре. Он получит дальнейшее развитие в следующей сцене, в арии Нимфы (C-dur), и, наконец, засверкает всеми красками в великолепной картине славления бога Солнца в начале четвертого акта. Перселл несомненно учитывал реальность подсознательного воздействия своих художественных приемов. Иначе не объяснишь тональную структуру третьего действия, где волшебпо-фантастическая первая сцена и пасторально-комедийная вторая звучат в одной тональности, а лирический центр (геронизированная ария Дриады) и оркестровая «Мелодия под занавес» (народный английский «Хорнпайп») — в другой. Ведь многократно повторенный тонический звук именно этой, другой, тональности d-moll в оригинальном тембровом облачении и откроет собой ослепительную солнечную «симфонию» в сцене появления Феба.

Неповторим и прелестен комический диалог между двумя «пейзажами» из толпы «жнецов» — деревенским ухажером Коридоном и пелерой Мопсой (при первом исполнении «Королевы фей» роль Мопсы исполнял мужчина). Смесь «французского с нижегородским», характеризующая и сценические, и музыкальные образы двух персонажей, была несомненно навеяна «плебейскими» эпизодами шекспировского первоисточника. Хотя автор адаптированной пьесы не ввел в музыкальные номера прямые сюжетные мотивы, связанные с «Пьесой в пьесе», которую по ходу спектакля разыгрывают ремесленники, дух этих шекспировских персонажей в полную меру оживает в народно-жаровой, полной непосредственного веселья музыке Коридона и Мопсы. (Вспомним, что сцена репетиции «Пирама и Фисбы» фигурирует в адаптированной пьесе именно в третьем действии.)

В самом общем плане комическая сцена ухаживания перекликается по характеру с сатирой из первого акта. И все же в этой

псевдо-фольклорной, условно-пейзажной сцене юмористическое начало трактовано Перселлом несколько по-иному. Она является почти законченный образец будущего стиля буфф (пример 32). Нельзя не удивляться тому, какой обостренной выразительности достигли здесь некоторые типичные приемы зрелой комической оперы. Тут и буффонная скороговорка, и репетиции, и подробная периодическая фразировка, и стаккатные звучания и даже *басовый* голос, неведомый в итальянской оперной культуре перселловского века после Монтеверди, и потому производящий особенно смешное впечатление. Все будущие черты оперы-буффа органически сливаются с национальными фольклорными штрихами (с приемами английской хоровой полифонии народно-бытового стиля, с чертами классического деревенского танца «Country dance» и другими): данный момент особенно интересен, так как благодаря ему сцена Коридона и Мопсы превосходит не только итальянскую комическую оперу следующего века, но и некоторые виды легкомысленного музыкального театра Англии и США, относящиеся к гораздо более позднему времени, — такие, как американская предджазовая эстрада «менестрелей» или комическая опера Гилберта и Салливана.

В чисто английском народном духе звучит и на редкость свежая, не оперная, квазипаевная тема балета «жнецов». Однако развивается она в духе упорядоченных, утрированных контрастов Люлли. Звучание этой «темы с вариациями» вызывает в памяти некоторые циклы немецкой оркестровой сюиты XVIII века (в том числе и генделевские), испытавшей на себе сильнейшее воздействие «версальского» инструментального стиля.

Развернутая колоратурная арка для альты, повторенная затем хором, окончательно закрепляет празднично-дивертисментное настроение третьего действия.

Здесь есть один момент, заслуживающий особого внимания.

Между комедийной сценой ухаживания и пейзажным балетом композитор ввел «вставную» песню Нимфы, очень непохожую по интонационному складу на окружающий ее фольклорный (или квазифольклорный) материал и звучащую к тому же в другой тональности. Все это нарушает интонационное и тональное единство пасторального эпизода и строгую симметрию между первой и последней сценой акта в целом, — симметрию, достигнутую не только обрамляющей функцией обеих сцен по отношению к арии Дриады, но и ладо-тональным колоритом. (Волшебная сцена развивается от *g-moll* к *G-dur*, пасторальная от *G-dur* к *g-moll*.)

Эффект подобного отклонения многогранен.

Несомненно, он прежде всего удовлетворяет элементарному требованию разнообразия. Кроме того, он рождает то ощущение асимметрии на фоне упорядоченности, которое в высшей степени характерно для перселловского мышления в целом: оно проявляется не только в особенностях музыкального языка, но и в принципах сцепической композиции. Наконец, в масштабе последней

сцены «вставная» песня Нимфы выплывает примерно ту же роль, что и ария Дриады в масштабе целого действия.

В чисто музыкальном отношении ария Нимфы явно выделена на общем фоне. Этому впечатлению способствуют: светлая тональность C-dur, смеющаяся длительно выдержанный g-moll; аккордовая мелодика, не характерная для фольклорных и пасторальных интонаций, преобладающих в последней сцене; абсолютная завершенность формы (двухчастная сюитная), без хорового обрамления. Поэтический текст не объяснит подобный контраст в музыкальном контексте. Пошлейшие стишки (тема которых — урок девицам, как не дать мужчинам провести себя и, наоборот, — водить их за нос) прекрасно согласуются с общей фривольной атмосферой данной сцены и естественно вписываются в картину назойливого ухаживания Коридона и кокетливых уверток Мопсы. Ключ к объяснению функции этого помера надо искать в логике «интонационной фабулы», а не сюжетного развития. В интонационном строе арии Нимфы есть только один момент, соответствующий сценическому образу: некоторая элементарность ритмического рисунка намекает на примитивность психологии, свойственной комическим персонажам Шекспира и Перселла. В остальном же он выпадает из строя всей сцены. Зато нетрудно заметить, как близка мелодика типичным оборотам оперной героической арии с ее аккордовым складом и широкой интервалликой. Действительно, ария Нимфы уточняет то, что было намечено, но «недоговорено» в арии Дриады. При своей облегченности, она все отчетливее утверждает интонации торжествующего героического образа, который будет все более и более завладевать вниманием слушателя, пока не найдет исчерпывающее выражение в C-dur'ной сцене апофеоза Света из кульминационного финального акта оперы.

Ария «Закливание духов»

31

Ye gen -
O, krot -

tle spi - rits of the aip,
кие ду - хи всех вер - ров,

Prelude



Местоположение четвертого акта «Королевы фей» совпадает с точкой золотого сечения в композиции всего спектакля. Он действительно отмечен особыми достоинствами, в известном смысле выделен и приподнят над другими действиями. Так, его сюжетная сторона отличается наибольшей однородностью. Составляющие его две «маски» логически связаны между собой и естественно переходят одна в другую, образуя единое целое. В масштабе структуры произведения четвертое действие образует своеобразную симметрию ко второму, отделенному от него «дивертисментной серединой» (то есть третьим актом). В обоих действиях большую роль играет выдержанный аллегорический стиль классической «маски», причем в известном отношении «маска Ночи» и «маска Времени года» охарактеризованы сходными приемами. Впечатление общности создает и свойственное второму и четвертому актам подчеркнутое противопоставление образов света образам мрака (хотя в музыкально-конструктивном и сценическом смысле этот контраст подан несколько по-разному). И там и тут есть величественная ария *lamento*, играющая роль художественной вершины. Наконец, в памяти слушателя (и зрителя) возникает отчетливое ощущение контрастной симметрии вследствие сопоставления «темно-синей» картины Ночи, которой завершалось второе действие, и «золотого сияния» Солнца, открывающего четвертый акт.

Но как вообще свойственно Перселлу, симметрия здесь не полная и не буквальная. Четвертый акт продолжает развитие «интонационной фабулы», поднимая ее на следующую, более высокую ступень. Только теперь, наконец, засверкал торжествующий героический образ, «обещанный» еще увертюрой к первому действию, и впервые с такой определенностью, почти однозначностью, раскрылся смысл излюбленных Перселлом контрастных противопоставлений.

Королева фей Титания, помирившись с Обероном, требует музыки, приветствующей восходящее солнце. Под звуки вступитель-

пой «симфонии» солнечный свет постепенно рассеивает туман и перед зрителем предстает роскошное зрелище. Согласно сохранившимся указаниям постановщика (воспроизведенным в партитуре), на сцене изображена далекая перспектива с кипарисовой аллеей и прелестной беседкой вдали. Перед деревьями — ряды мраморных колонн, которые поддерживают поднимающиеся кверху лестницы, украшенные балюстрадами и статуями на пьедесталах. Могучие водопады с вершин холмов низвергаются в фонтаны, падающие по обеим сторонам сцены. В центре — огромный фонтан, струи которого достигают около двенадцати футов в высоту.

Одна из фей приветствует восходящее солнце и поздравляет Оберона с днем рождения. Две другие феи призывают музыку, которая должна «достичь самих небес». Облака отступают, и на колеснице, запряженной четырьмя конями, появляется Феб. Он спускается с колесницы, воспевая силу своих лучей, несущих миру надежду на скорый приход весны. Хор фей славит Феба. Начиная «маска Времени года». Аллегории Весны, Лета и Осени поочередно воздают дань Фебу, несут ему дары в виде цветов и плодов. Последней приближается Зима и молит бога Солнца вернуть ее к жизни.

Параллельно этому паивному сценическому замыслу возникает вдохновенная музыка Перселла, не только отмеченная внешней чувственной красотой, но и проникнутая глубокой философской идеей, — идеей, которая перекликается с содержанием не одного выдающегося произведения последующей эпохи.

Первая «маска» — торжество, связанное с появлением бога Солнца — представляет собой в музыкальном отношении крупную, мастерски скомпонованную пятичастную конструкцию. Не только в XVII веке, но и значительно позднее тематизм героического образа уступал по интонационному развитию и насыщенности другим музыкальным образам своего времени, и в особенности образу скорби. Хотя Перселл в этом смысле не возвысился над уровнем современников, ему удалось на основе фанфарных интонаций стереотипной оперной героики создать впечатляющую картину «славления». Каким же путем достиг он убедительности в трактовке этой темы?

Новаторство Перселла проявилось главным образом в изумительном *колористическом* обогащении стандартных и элементарных оборотов речи; в умении воздвигнуть крупномасштабную целостную композицию на основе специально обыгрываемого приема контрастных противопоставлений, наконец, в высокоразвитом мышлении обобщенно инструментального склада.

«Симфонию» открывает соло литавр — прием, опередивший на сорок с лишним лет подобный же эффект в «Рождественской оратории» Баха. Возникает предчувствие приближающегося великого момента. Ликующие «золотые» голоса труб придают оркестру особое сверканье, благодаря которому даже простая смена тониче-

ских и доминантовых гармоний воспринимается как волнующее событие (пример 33) *.

С самых первых тактов перед слушателем — мир чудесных звуковых красок. На протяжении всей «маски» тематизм, возникший на основе, казалось бы, пазойливых оборотов фанфары, последовательно приобретает интереснейшие колористические оттенки, найденные композитором в сфере тембра, фактуры, голосоведения. В дуэте «Let the Fifes and the clarions» («Пусть звучат свирели и дудки») примитивная аккордовая мелодика на однообразном ритме и в сопровождении одного continuo (в духе песни Нимфы из третьего действия) замечательно «расцвечена» при помощи имитаций, своеобразного оstinatного баса, построенного на мелодике фанфарного склада, и серебристого «ангельского» тембра двух альтов (вероятно, детских).

В эпизоде, сопровождающем появление колесницы Феба, к струнной группе опять присоединяются помимо двух труб два больших барабана, рокот которых вызывает «внеземные» ассоциации. В заключительном помере «маски» (и заметим, несколько забегая вперед, всего четвертого действия), где воспевается безграничная сила бога Солнца, оркестр дополнительно обогащен тембром двух гобоев. Одновременное сочетание в нем виртуозной инструментальной колоратуры в верхних регистрах с «возгласами» смешанного хора рождает экстатическое звучание вопреки бедности и однообразию мелодического и гармонического рисунка этой картины высокого экстаза.

Усиливая воздействие образа ликования, композитор на протяжении всей «маски» последовательно противопоставляет ему образы человеческой слабости, печали, раздумья, воплощенные с помощью контрастной интонационной сферы и неотделимые от звучания квартета струнных. Три лирических эпизода написаны именно для такого состава — Largo h-moll, Adagio D-dur — h-moll и развернутая Прелюдия к арии Феба a-moll. Они последовательно чередуются с героическими эпизодами, подчеркивая по принципу контраста их особенную красоту.

Трактовка Перселлом квартета струнных в четвертом действии — одно из проявлений удивительной устремленности художника в будущее. Задолго до формирования собственно квартетного жанра он почувствовал в тембре камерного состава струнных возможность идеального воплощения углубленного размышления и более субъективной лирики. Этот круг образов, как мы знаем, по-

* Мы вполне отдаем себе отчет в том, что в эпоху становления тонального строя, основанного на функциональной гармонии, само тяготение устойчивых созвучий к разрешающим их устойчивым аккордам производило сильное впечатление. Это тем более справедливо по отношению к перселловской аудитории, поскольку в Англии второй половины XVII века параллельно тональному сохранял актуальность и старинный модальный склад. И все-таки тембр, введенный Перселлом, значительно усиливал эмоциональное воздействие такого гармонического последования.

следовательно воплощался при жизни композитора в скрипичной ансамблевой сонате и старинных английских фантазиях для виол, восходящих к позднеренессансному мадригалу.

Быть может, наиболее совершенный «квартетный эпизод» четвертого акта — потрясающее по трагической экспрессии *Largo*. Выразительные аккорды в низких регистрах противопоставлены здесь звучанию скрипки, «выпевающей» мелодию редкой красоты, чрезвычайно близкую драматическим темам Гопделя и даже вызывающую в памяти конкретные образцы его величественных *lamento* (например, *Air* из *concerto grosso d-moll*) (пример 34).

Изумительные гармонии на нисходящих хроматизмах в *Adagio* (пример 35) ассоциируются с «поздним бетховенским» письмом. Далеко в будущее «заглядывает» и тонко разработанное хроматизованное письмо в Прелюдии, предваряющей арию Феба; начальные строки ее поэтического текста рисуют картину «жестокой долгой зимы, сковавшей жизнь на земле».

При всем крупномасштабном развитии музыка первой «маски» охватывает по существу только две образные сферы — ликование и скорбное раздумье.

Такой тип «оголенной» конструкции связывается скорее с инструментальным, чем вокально-сценическим стилем. И действительно, первая «маска» четвертого акта пронизана инструментальным мышлением. Оно ощутимо и в большом удельном весе оркестровых эпизодов в целом, и в очень важном выразительном значении отдельных инструментальных оборотов внутри обеих сольных арий данной сцены. Наконец, нельзя не заметить, что композиция «симфонии» подчинена инструментальным принципам формообразования; в ней ясно проглядывают очертания старинного сонатного цикла (*sonata da chiesa*). Первый, торжественный гомофонный эпизод соответствует традиционной интродукции; второй — канцона — точно отвечает обязательной полифонической части, как правило, занимающей второе место в цикле скрипичной ансамблевой сонаты; *Largo* совпадает по своим выразительным чертам с лирической медленной частью, обычно носящей название арии; оркестровое фанфарообразное *Allegro* с серединой эпизода *Adagio* для струнного квартета можно условно рассматривать как вариант финала.

Столь же определенно вырисовывается здесь и рондообразный принцип, основанный на чередовании героической «темы» (оркестр с участием духовых и ударных) и многообразных лирических эпизодов (квартет струнных).

Какой же замысел скрывается за этим строгим интонационным отбором? Какую более широкую идею символизируют тема ликования и тема печального раздумья, поданные в таком, отчетливо продуманном противопоставлении?

На решение данного вопроса нас, современных слушателей, наталкивает прежде всего непосредственное впечатление от самой музыки. Вооруженные знанием послеперселловского творчества,

мы сразу на слух улавливаем важные черты родства между первой «маской» четвертого действия и рядом выдающихся вокально-драматических произведений XVIII столетия. Эти переключки и дают возможность «расшифровать» общую мысль, которую содержит музыка к пановой и роскошной картине приветствия бога Солнца.

На память приходят два классических образца — «Resurrexit» из h-moll'ной мессы Баха и хор «Аллилуйя» из генделевской «Мессии». Их близость к перселловским героическим эпизодам, и в особенности к финальному хору «славления», столь очевидна, что вряд ли нуждается в специально аргументированных доказательствах. Интервальная структура мелодики, гармонический язык, тональность, тембровый колорит, фактурные особенности, оркестровые приемы — все в знаменитых творениях Баха и Генделя как будто повторяет Перселла. Не менее важные черты общности проступают и в принципах композиции. Контрастное сопоставление является здесь важнейшей предпосылкой определенного эмоционального эффекта. Мог ли бы хор «Resurrexit», при всей гениальности его творца, сам по себе вызвать взволнованное экстатическое чувство, которое охватывает слушателя, если бы этой ослепительной картине не предшествовали приглушенные тона безнадежной скорби в «Crucifixus»? Тематический материал хора «Аллилуйя» довольно нейтрален. Он безусловно уступает по мелодической красоте многим другим померам той же «Мессии». И однако впечатление от этого хора поистине потрясающее, главным образом потому, что все предшествующее музыкальное развитие сосредоточено на образе народа, «блуждающего во тьме».

Подобные примеры можно было бы без труда умножить, даже оставаясь в рамках двух названных вокально-драматических произведений.

Итак, за музыкально-сценическим образом аллегорий Солнца вырисовываются очертания более общей и значительной идеи, смысл которой мы бы сформулировали, как противопоставление мучительных поисков и сомнений одиноким личности открывшейся и обретенной вере. Эта музыкальная символика не ограничивается прямым христианским (и вообще религиозным) толкованием. Она может быть воспринята и в гораздо более широком плане — как противопоставление любой высокой истины душевной растерянности, могущественного и прекрасного внешнего мира индивидуалистической рефлексии, духовной силы «бетховенских миллионов» слабости отдельного человека. Тем более убедительной представляется подобная интерпретация, основанная на непосредственном музыкальном впечатлении, что она дополнительно подкреплена дальнейшим развитием «интонационной фабулы» — в «маске Времени года» и в заключительном действии оперы.

Тема времен года отнюдь не оригинальна. Еще за тридцать лет до «Королевы фей» Люлли создал балет «Времена года», с которым, кстати, Перселл мог быть знаком. В следующем веке эта

тема получила высокохудожественное воплощение в четырех знаменитых concerto grosso Вивальди, а еще через семьдесят лет в опере Гайдна, посвящей то же название. И у Вивальди, и у Гайдна значительное место занимают звукописные «картинные» элементы, которые придают обоим произведениям своеобразный «живописный» колорит. Еще сто лет спустя известность получили фортепианные пьесы Чайковского «Времена года», которые сам композитор назвал «характеристическими». В этом цикле в целом жанровые и дескриптивные моменты очень ясны. И действительно, с живописной точки зрения, сменяющиеся краски различных времен года и их эмоциональные ассоциации представляют неисчерпаемый интерес.

Мы включили сюда краткий и схематический «экскурс в будущее», так как он является важным логическим звеном в раскрытии перселловской концепции. Трактровка Перселлом темы «Времена года» явно отличается от восприятия ее всеми последующими композиторами. Именно он, виртуозно владевший музыкальной звукописью (вспомним хотя бы сцену «лесной идиллии» во втором действии или знаменитую картину Гения Холода в «Короле Артуре»), по каким-то соображениям здесь от нее отказался. Можно допустить, что инструментальные ритурнели к песням Весны, Лета, Осени и Зимы сопровождалась балетом, движения и костюмы которого вызывали у зрителей конкретные живописные ассоциации. Как бы то ни было, в самой музыке изобразительный элемент не представлен (или представлен очень слабо). Относиться к этому как к простой случайности нельзя.

В грандиозной партитуре «Королевы фей», охватывающей более пятидесяти номеров, нет ни одного случайного момента. Все здесь в художественном отношении глубоко обосновано. Кроме того, трудно не заметить, что с точки зрения музыкальных достоинств аллегории Времен года в перселловской «маске» отнюдь неравноценны между собой. Художественный центр тяжести сдвинут к концу, к песням Осени и Зимы. Дело не в расположении tessitury голосов, которая так же, как в картине Ночи, постепенно сгущается от светлых регистров сопрано (Весна) и альты (Лето) к мрачному звучанию тенора (Осень) и баса (Зима). Более существенно то, что аллегории Весны и Лета вообще показаны в облегченном, типично дивертисментном плане. Их номера строятся на танцевально-сюитной основе, масштабы развития невелики, мелодический стиль несколько «простоват». Всю мощь своего воображения Перселл словно приберегает для последних двух аллегорий, олицетворяющих образ земной печали. Уже песня Осени — с ее полифонизированным звучанием, необычайно мягкими и сочными гармониями, проникающим в душу тембровым колоритом, рожденным сплетением высоких скрипичных регистров и струнного баса, — глубоко захватывает слушателя (пример 36). Кульминационный же момент в развитии образа страдания совпадает с песней Зимы — безусловной вершины всего четвертого акта.

Таким образом, ясно, что не столько сменяющиеся краски и живописные ассоциации времен года, сколько какая-то другая, более отвлеченная идея довлела над замыслом композитора.

Суть перселловского замысла кроется в шекспировском тексте. Композитор как бы «перевел» на язык музыки мысль поэта, вложившую в уста Титании. Есть все основания думать, что именно ее монолог послужил отправной точкой для перселловской «маски». Содержание монолога — отнюдь не воспевание красот земного мира. Наоборот. Королева фей с глубокой скорбью повествует о катастрофических бедствиях, охвативших человечество и всю природу, — бедствиях, вызванных крушением любви между ней и Обероном:

...От этого разлада поры года
Смешались...
Благостная осень,
Сердитая зима, весна и лето
Сменились платьем; изумленный мир
По их плодам не узнает их больше.
И это племя бед произошло
От наших неладов, от нашей ссоры.

Монолог Титании не что иное, как мольба о любви; в трактовке Шекспира она равносильна мольбе о жизни. Буквально в этом духе преломляет Перселл в песне Зимы нарисованную Титанией картину оцепенения и распада. Ее призыв к миру и радости становится центральной идеей перселловского произведения. Не здесь ли кроется ключ к разгадке названия оперы? Не потому ли она именуется «Королевой фей», что мысль, лежащая в основе музыки, порождена содержанием центрального монолога шекспировской Титании?

Мы неоднократно затрагивали выше вопрос о сущности позднеренессансного мадригала, типичная тема которого — страдания от неразделенной любви — олицетворяла в музыке образ внутреннего мира человека в широком философском плане. Есть нечто глубоко знаменательное в том, что художественные средства, при помощи которых Перселл создает скорбный «монолог» Зимы, восходят в равной степени как к опере, так и к мадригалу. Нисходящая хроматическая мелодия, неотделимая от традиционного оперного *basso ostinato* и стиля *lamento*, «вросла» здесь в многоголосную ткань квартета струнных, где точно воспроизведены и типичные красочные гармонии и имитационные приемы, характерные для этого лирического хорового жанра шекспировской эпохи (пример 37). По трагической экспрессии песня Зимы превосходит все дотоле встречавшееся в «Королеве фей». Она — квинтэссенция образа страдания и скованности, суровой сдержанной мольбы. Ее эмоциональная напряженность столь велика, что не может быть реализована в масштабах пространства, предоставляемого четвертым действием. Обрамляющий песню Зимы «хор славления» воспринимается в данном контексте не более как проблеск света, не-

сущий надежду, как промелькнувший символ веры и общечеловеческой любви. Только в следующем, финальном акте, где обобщены ведущие идейные и музыкальные мотивы оперы, трагическое начало перселловской концепции найдет свое окончательное разрешение.

«Мелодия под занавес» четвертого акта — еще одно свидетельство выдающегося полифонического мастерства Перселла. В этой легкой танцевальной музыке партии скрипок и виолончелей образуют выдержанный канон, напоминая широко известный менуэт в той же тональности из квартета Гайдна d-moll (op. 76).

33 [2 Trumpets, 2 Kettle-Drums, 1st and 11nd Violino, Viola, Bass]

Вступление к IV акту



34 Largo



35 Adagio

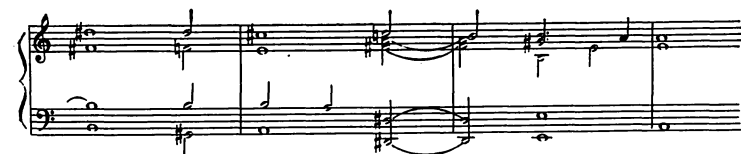
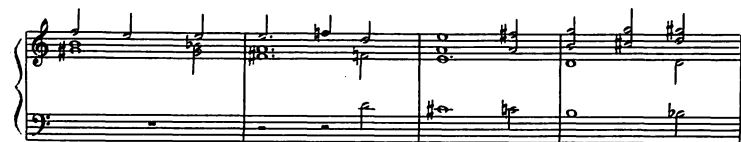
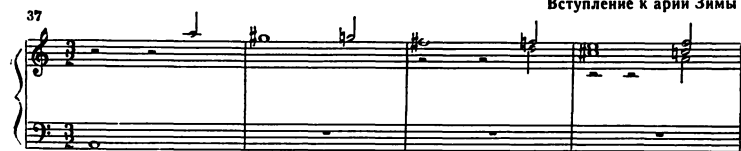




Вступление к арии Осени



Вступление к арии Зимы



С музыкальной точки зрения от пятого действия тянутся столь ясные нити к предшествующему акту, что его первая сцена воспринимается не столько как начало нового раздела, сколько как завершение предыдущего. Между тем, с точки зрения зрителя, открытие пятого действия в полной мере состоялось: на сцене произошла смена декораций и «машинных» картин, развитие сюжета привело к новой ситуации и новым действующим лицам. Но слушатель ощущает, что какие-то важные моменты «интонационной фабулы» не завершены и ждут продолжения. Образ скорби, воплощенный в песне Зимы, как бы повис в воздухе. Окаймляющий ее «хор славления» также воспринимался как «обещание». В результате возникает странное психологическое противоречие. Композиторская мысль словно диктует драматургу требования, которые несовместимы с логикой сюжетного развития. В картину блестящего празднества, посвященного бракосочетанию трех счастливых пар, вторгается глубоко трагический эпизод. Юнона, появившаяся на колеснице, запряженной павлинами (хвосты которых постепенно заполняют всю середину сцены), поет восторженную эпиталию в честь счастливых любовников*. Именно в этот момент Оберон неожиданно выражает желание, чтобы была исполнена песня, посвященная теме утраченной любви. Песня, именуемая композитором «Жалобой» («The Plaint»), становится кульминацией в развитии трагедийной линии оперы.

Только одним обстоятельством можно объяснить, почему эта темпальная ария не вошла в постоянный концертный репертуар вокалистов и не заняла место в одном ряду с такими знаменитыми образцами музыки трагического плана, как «Ария раскаяния Петра» из «Страстей по Матфею» Баха или *Lacrimosa* из моцартовского Реквиема. Причина, видимо, в общей судьбе перселловского наследия, оказавшегося прочно забытым на протяжении двух столетий. «Жалоба» отмечена всеми признаками великого музыкального произведения, эмоциональная сила и непосредственная красота которого мгновенно воздействуют на самую широкую аудиторию.

Почти все исследователи отмечали близость «Жалобы» к предсмертной арии Дидоны. Действительно, она построена на сходном хроматическом *basso ostinato* (хотя несколько более усложненном) и благодаря прозрачной гомофонной фактуре глубоко родственна типичной оперной арии, явно отличаясь от полифонизированных арий Ночи и песни Зимы. Несмотря на зависимость от интонаций английской поэтической речи, мелодике ее присуща выдающаяся музыкальная красота. Каждый звук здесь весом и предельно вы-

* Заметим попутно, что эта «машинная» картина — появление Юноны в колеснице, запряженной павлинами с гигантскими хвостами, — фигурировала, помимо «Королевы фей», по крайней мере еще дважды в театральных постановках перселловского Лондона (в опере Драйдена «Альбион и Альбаний» и в пьесе «Брут из Альбы» Джорджа Поуэлла).

разительн. Особенную лирическую остроту придает инструментальное сопровождение — солирующая облигатная партия скрипки, противопоставленная струнному басу. По форме «Жалоба» более развернута и сложна, чем предсмертная ария Дидоны. В ней совмещены принципы вариаций на *basso ostinato* и трехчастной формы типа *da capo* с расширенной кодой (в средней части и коде — отход от неизменного баса). Одновременно в выразительных приемах «Жалобы» отражены отдельные стороны всех предшествующих «центральных арий» оперы. Так, от арии Ночи здесь воспринят декламационный склад интонирования и прием инструментального «опевания» вокальной партии; от песни Зимы — нисходящая хроматическая мелодическая линия; от арии Дриады — тональность *d-moll*, очертания трехчастности *da capo* и общий оперный облик. Но ни одна из этих трех арий, каждая из которых являет сама по себе художественное совершенство, не была отмечена той высшей простотой, той гениальной концентрацией чувства, которые возвышают «Жалобу» над всеми другими номерами «Королевы фей» и делают ее вершиной трагедийного пачала всей оперы (пример 38).

38

Ария «Жалоба»

Violin Solo

Soprano Solo

Piano

O, O - let me, O, O - let me, let me



В последующем развитии сценических событий мы продолжаем сталкиваться с характерным расхождением в структуре между синхронными эпизодами музыки и драмы.

Оберон повелевает всей природе принять участие в великолепном дивертисменте в честь Королевы фей. Сцена затемняется и на нейтральном фоне исполняется один-единственный танец, типичный из классической «маски», и звучит так называемая «симфония». После этого эпизода, выполняющего с театральной точки зрения сугубо второстепенную, интермедийную роль, сцена неожиданно освещается, и перед зрителем предстает фантастически прекрасное видение, — висящий в воздухе «китайский» сад с далеко уходящей вдаль перспективой. «Китаец» и «Китайка» воспевают прелести экзотического райского «царства света и любви». Из-за деревьев появляются шесть обезьян и исполняют балет. Следуют еще две арии ликования, подхваченные хором. Затем две дамы призывают Гименея благословить своим присутствием свадебные торжества. Бог Брака наконец появляется. Он жалуется, что факел его давно погас, ибо нет на земле великой любви, которая могла бы поддерживать в нем пламя. Но при виде трех верных супружеских пар огонь вновь разгорается. В этот момент на сцене словно из-под земли вырастают фарфоровые пьедесталы, на которых возвышаются роскошные китайские вазы с мандариновыми деревьями. Они двигаются к рампе, и начинается грандиозный балет, в котором принимают участие двадцать четыре танцора.

Обращение постановщика к драматурга к китайской экзотике — еще один характерный штрих, связывающий «Королеву фей» с современной Перселлу театральной культурой. Выдуманный Восток, со своей диковинной флорой и фауной, фигурировал не в одной лондонской постановке того периода. Тем более подходил он к последнему действию перселловской оперы. «Реальное» изображение на сцене библейского райского сада было заведомо исключено в стране со столь мощными пуританскими традициями*.

Параллельно данному «сценарию» развивается «интонационная фабула» со своими собственными акцентами и кульминациями.

В «Жалобе» настроение скорби исчерпало себя. Его вытесняет образ веры, духовной силы, общечеловеческой любви, который отныне почти безраздельно господствует в роскошной «маске» последнего действия. Идея «царства света», олицетворенная райским садом, в музыке опережает сценическое изображение. Уже побочная, с театральной точки зрения, интермедия без освещения и декораций занимает в композиторской концепции место перво-степенной важности. Как это ни парадоксально, «апофеоз света» в музыке открывается инструментальными померами, звучащими в темпоре. В «симфонии» обобщены и приподняты до кульминационного значения музыкальные элементы, которые фигурировали в предшествующих действиях как характеристика образов ликования, радости, торжества. Не только трубные фанфары из сцены приветствия бога Солнца, но и мелодические обороты, тембры, гармонические и фактурные приемы, встречавшиеся в «празднестве эхо» из «лесной идиллии» второго действия, в арии Нимфы из третьего, вокального дуэта «Пусть звучат свирели» из четвертого и т. п., внесли свой вклад в интонационный строй «симфонии» C-dur. При кажущейся на первый взгляд простоте она отнюдь не элементарна; сила ее эмоционального воздействия на слушателя в значительной мере обусловлена ассоциативными и синтезирующими свойствами.

Огромная фантазия и выдающееся мастерство Перселла позволили ему осуществить художественную задачу, реализация которой в музыкальном творчестве встречается далеко не часто. Глубокой эмоциональной напряженности песни Зимы и «Жалобы» должны противостоять равноценные по силе образы света. В смысле временной протяженности «маска» пятого действия и в самом

* Не так давно один из лондонских музеев (Victoria and Albert Museum) приобрел проекты декорации художника Роберта Робинсона, пользовавшегося в конце XVII века репутацией специалиста по «китайской» экзотике. Декорации предназначались, по всей видимости, к постановке пьесы Афры Бен «Орупоко» («Огопоко»). Под этим названием имелся в виду выдуманный диковинный континент, якобы простиравшийся между Китаем и Перу. Поскольку до нас дошел контракт между Робинсоном и Сеттлем, предполагаемым либреттистом «Королевы фей», то не исключено, что декорации к пятому действию, а быть может и ко всему спектаклю, также были выполнены Робинсоном.

деле превосходит размерами все другие. И тем не менее, Перселлу удается сохранить внимание слушателя вплоть до последнего звука, хотя он и остается по существу в рамках одного и того же эмоционального плана. Композитор достигает этого, во-первых, удивительным разнообразием в трактовке множественных вариантов образа ликования. Даже чрезвычайно сходные между собой помера отмечены таким богатством индивидуальных оттенков, что интерес к ним ни на миг не ослабевает. Во-вторых, не прибегая более к тем обостренным контрастам, которые образовывали художественную сущность четвертого действия, композитор все же komponует свои сцены таким образом, что однородности в них нет; он перемежает интонационную сферу, связанную с образом торжества, звучаниями иного рода. При этом каждое возвращение к господствующей образно-интонационной сфере воспринимается как ее более высокая драматическая ступень. Наконец, немаловажную роль играет и обобщающий характер тематического материала. Подобно тому как это было осуществлено в «симфонии», интонационные комплексы, уже успевшие войти в сознание слушателя в течение хода спектакля, синтезированы в масштабе всего пятого действия. Такое сочетание уже знакомого с новым, непохожим неизбежно обеспечивает острую музыкальную восприимчивость слушателя.

Уточним эти положения несколькими примерами.

Блестящей иллюстрацией индивидуальной трактовки сходных образов могут служить две великоленные арии ликования, образующие по отношению друг к другу замыкающую симметрию. Первая следует непосредственно за «симфонией» в начале картины «апофеоза света», вторая же завершает эту сцену (за ней непосредственно следует эпизод с Гименеем). Обе звучат в C-dur, в обеих использован в высшей степени яркий, а для перселловского времени, и необычный прием — развитая облигатная партия солирующей трубы. Виртуозный вокальный стиль присущ обоим ариям, и даже в особенностях формообразования проступает явная общность (принцип *basso ostinato*). Обе арии отмечены сверкающим, лучезарным, почти экстатическим обликом. Но первая ария «*Thus the gloomy world*», текст которой повествует о том, как «мир мрака и тьмы впервые начал сиять», несколько более сдержанна по характеру. Ее тематизм более абстрактен, вокальная колоратура более умеренна, форма симметрично замкнута (трехчастная типа *da capo*), лирическая середина в минорном ключе несколько смягчает общий торжествующий тон. Вторая же ария «*Hark. The ech'ing air a triumph sings*» воспекает безоговорочное торжество идеи Света и Любви. Атмосфера счастья, не омраченного воспоминаниями, достигается при помощи сложнейшей оживленной колоратуры у трубы и голоса. Последний звучит к тому же в более высоком регистре, прозрачно-облегченном складе мелодики. Это — вершинный, кульминационный момент всей музыкальной картины «апофеоза света».

Особенности композиции пятого акта заключаются в том, что экстатические эпизоды прослаиваются более короткими — лирическими, комедийными, феерическими. Они безусловно подчинены основной образной сфере, но, тем не менее, обладают самостоятельными и бесспорными художественными достоинствами. Ощущение разнообразия достигается, в частности, топальными и ладовыми отклонениями (с-moll в песне китайца, G-dur в танце обезьян и первой из двух песен ликования, a-moll в середине арии да саро, g-moll и e-moll в сцене Гименея и т. д.). Но при всех этих отклонениях неизменно возвращение к господствующей тональности C-dur.

Прием «реминисценции» и обобщения можно проследить на примере балета обезьян и «синкопированном» трио (предшествующем заключительному моменту), в которых сразу узнаются интонационные переключки с народно-жанровым комедийным эпизодом Коридона и Монсы. Прелюдия для двух скрипок и баса перед арией Гименея воспринимается как последний проблеск скерцозно феерического начала, занимавшего такое значительное место в начальных действиях оперы, по впоследствии уступившего место образу экстатического ликования. В арии Гименея слышатся отзвуки песни Зимы и т. д. Все эти воспоминания окончательно вытесняются музыкой грандиозного заключительного балета, который, в отличие от большинства балетных оперных финалов XVII—XVIII вв. (в том числе у Монтеверди и Глюка), органически вписывается в общую драматическую концепцию композитора и неотделим от ее интонационного выражения. По масштабу развития, яркости образа, массивному звучанию эта C-dur'ная чакона с ее множеством вариаций воспринимается не столько как кульминационный эпизод последнего действия, сколько как величественная coda всей оперы.

О «Королеве фей» не принято говорить как о шекспировской опере из-за ее неразрывной связи с искаженным оригиналом и жанровой принадлежности к декоративной развлекательной «маске». И то и другое вызывает не столько шекспировские, сколько антишекспировские ассоциации. Но попытаемся отрешиться от чисто внешних, сценических атрибутов, и сосредоточить внимание на самой композиторской концепции в том виде, как она реализована автором. И тогда становится ясным, что ни одно другое произведение, возникшее на основе того же источника («Оберон» Вебера, «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, «Сон в летнюю ночь» Бриттена и другие), не приближается в такой степени к воплощению шекспировского начала в музыке, как перселловский «дивертисмент».

Речь идет отнюдь не о единстве национальных истоков в искусстве двух английских художников (хотя пренебрегать этим моментом, разумеется, нельзя). Шекспировское в «Королеве фей»

дает о себе знать прежде всего в более общих творческих моментах. Громадный охват жизненных явлений, представленных в опере Перселла; лежащая в их основе глубокая идейная концепция; широчайшие историко-культурные связи художественного стиля композитора, простирающиеся от эпохи Возрождения до нашей современности; органическая целостность крупномасштабной конфликтной драматургии; неисчерпаемость фантазии, породившей ошеломляющее богатство и оригинальность выразительных приемов; индивидуализация образа, немыслимая в рамках оперной культуры XVII века; ярко ренессансный, чувственно прекрасный облик внешних форм выражения; сложность мысли и виртуозное мастерство — все говорит о том, что высокие шекспировские традиции, утраченные в драматическом театре эпохи Реставрации, обрели жизнь в перселловской «опере-маске». Они воплотились в ней со всей глубиной, полнотой и художественной силой, которые доступны музыкальному искусству в моменты его высшего подъема.

Произведения в жанре "semi-opera"

1

Путь к национальной английской оперной школе был проложен Перселлом в двух рассмотренных выше произведениях — «Дидоне и Эпее» и «Королеве фей». Этими музыкальными драмами, абсолютно законченными по стилю, можно было бы и ограничить изучение проблемы, которой посвящена настоящая работа. Все остальные так называемые «оперы» Перселла значительно уступают «Дидоне» и «Королеве фей» в последовательном осуществлении собственно оперных принципов. Тем не менее, полностью исключить их из поля зрения читателя не представляется возможным. Громадные, чисто музыкальные достоинства данных произведений сами по себе требуют внимания. Кроме того, без полной картины творческих поисков композитора в сфере музыкального театра, без знакомства с обстоятельствами, определявшими русло этих поисков, нельзя в полной мере оценить и всю трагедию несостоявшейся оперной школы в Англии. Наконец, при почти полном отсутствии на русском языке каких-либо материалов, относящихся к произведениям Перселла в жанре «semi-opera», знакомство с ними даже в самом общем обзорном плане представляет интерес. Преимущественно в таком элементарно познавательном аспекте мы и предпримем попытку осветить их.

«Ambigue» («двойственные»), или «semi-opera» — так называли музыкальные спектакли эпохи Реставрации современник композитора, уже упоминавшийся Норз. Это название удачно передает противоречивость и неопределенность жанра, в котором представлены черты как театральной драмы, так и оперы, но в рамках которого обеим тесно, обе не в состоянии раскрыть в полную силу свои художественные возможности. Нет сомнения в том, что перселловские «semi-opera» выросли из тех драматических представлений с музыкальными вставками, которые, как мы знаем, имели в Англии по крайней мере вековую традицию и достигли уже в елизаветинском театре высокой степени художественной убедительности.

тельности. Известно, что Перселл широко сотрудничал в этом плане с лондонскими режиссерами, вкладывая сюда творческую выдумку, стремясь приблизить «incidental music» к достижениям современной профессиональной культуры, и прежде всего оперной. Некоторые из широко известных арий Перселла, дошедших до наших дней, были созданы им как вставные номера к пьесам (такова, в частности, знаменитая ария «Пастухи и нимфы» из пьесы Шедуэлла «Распутник»). В отдельных случаях (например, в героической драме «Бондука») удельный вес музыки столь велик, что некоторые исследователи склонны отнести всю постановку к жанру «semi-opera». И тем не менее, в подобных пьесах четко обозначена граница, отделяющая театральную драму от музыкальной, ибо какими бы высокими достижениями не было отмечено участие Перселла в постановке, все же драматическое начало и господствующий образный строй воплощались здесь средствами *театрального*, а не музыкального искусства. Слово, а не музыкальная интонация являлось носителем основной художественной идеи.

В жанре «semi-opera» давшая грань оказалась «размытой». Музыка стала претендовать на роль, не просто равноценную с драматическим искусством, а превосходящую по своей значимости. Но если в «Королеве фей» эта тенденция была успешно реализована, то в других произведениях Перселла, возникших в рамках театральной пьесы, музыка словно останавливалась где-то на полпути. При всем совершенстве отдельных эпизодов, она в целом не могла до конца выразить самостоятельную и законченную художественную идею.

Первое произведение Перселла в жанре «semi-opera» — «Пророчица» (или «История Диоклетяна»). Ее постановка, состоявшаяся в 1690 году в театре Дорсет Гарден, по инициативе и при активном творческом соучастии Беттертона, была восторженно встречена лондонской публикой. По всей вероятности, необычайный успех спектакля и побудил композитора сразу опубликовать полную партитуру «Пророчицы». Она вышла в свет в 1691 году, причем композитор собственноручно исправлял опечатки в каждом экземпляре. О большом значении, придаваемом Перселлом первому произведению для профессионального театра и широкой публики, можно судить по предпосланному партитуре авторскому слову, в котором прозвучала важная мысль, развитая им самим вскоре в предисловии к «Королеве фей»:

«Поэзия и живопись совершенны в нашей стране. Музыка же еще как песовершеннолетнее Дитя, но подает надежду, что в будущем она достигнет многого в Англии, если мастера найдут здесь большую поддержку...» (разрядка моя — В. К.)⁶².

На первый взгляд, утверждение Перселла, что английская музыка еще «находится в своем песовершеннолетии», вызывает недоумение. Ведь уже в XVI веке хоровая и инструментальная куль-

тура Англии развилась до уровня, сопоставимого с великой национальной драмой и поэзией. Перселл сам сочинял много и вдохновенно в русле традиционного английского письма. Его хоровые антемы, фантазии для виолы, а в известной мере и скрипичные сонаты — дань национальной культуре. Что же заставило композитора, каждое слово которого обычно восхищает продуманностью, так необоснованно (как может показаться при поверхностном взгляде) принизить значение английской музыки?

Суть вопроса, по-видимому, заключается в том, что Перселл осознал глубокую зависимость музыкального искусства построенной эпохи от оперного театра. Очевидно, ему было ясно, что только оперный театр с его комплексом новых выразительных средств в состоянии ответить на идейные запросы современности. Сколь бы совершенным ни было полифоническое искусство Англии в период Ренессанса, оно не соответствовало устремлениям нового времени. В этом смысле были все основания говорить, что английская музыка XVII века, резко отстававшая от уровня оперной культуры на континенте, действительно пахотилась на детской стадии развития.

Вероятно, в тот период у Перселла еще сохранялись иллюзии относительно способности широких демократических кругов поддержать искания молодого оперного театра. Во всяком случае, он предпринял попытку напечатать партитуру «Пророчицы», опираясь на те же общественные и деловые принципы, которые обеспечили в свое время издание его скрипичных сонат, а именно по подписке среди любителей музыки. (Небезынтересно, что на подобной основе сто тридцать лет спустя начали жизнь романсы Шуберта, также предназначенные для домашнего музицирования.) Но хотя предложение Перселла и встретило отклик, публикация партитуры не только не повлекла за собой ожидаемую материальную поддержку, но привела к обратному результату. Цена каждого экземпляра оказалась столь низкой, что Перселл потерпел финансовый ущерб. Этот горький опыт, видимо, был причиной того, что ни одно из последующих произведений Перселла для музыкального театра не было напечатано при жизни.

Режиссерское чутье Беттертопа подсказало выбор пьесы для роскошной «оперной» постановки, сочинить музыку к которой он пригласил Перселла. Сюжет «Пророчицы» Бомонта и Мессинджера * заимствован из истории Древнего Рима и характерен своей отдаленностью от реальной жизни. Роскошная экзотика императорских дворов в Персии и Риме, батальные сцены, храм дельфийской пророчицы и картина заклинаний фантастических существ — все это образует великолепный зрелищный фон к любовным перипетиям римского солдата Диоклетяна, ставшего императором и одержавшим победу одновременно и над персидскими войсками, и

* А не Флетчера и Бомонта или Флетчера и Мессинджера, как указывалось до недавнего времени во всех музыковедческих источниках ⁶³.

над сердцем персидской царицы. В крайне запутанную любовную интригу дополнительно вплетаются пасторально-комедийные мотивы. Упрощенная зарисовка характеров; гиперболизация чувств; неубедительный психологический конфликт, долженствующий определять развитие пьесы; торжество любви, как кульминационный момент исторического сюжета, — вот та совокупность факторов, которая в чрезвычайной степени ослабляет театральнотрагическую сущность «Пророчицы», жанр которой близок «героической драме». В рамках данного жанра и родилась английская «semi-opera».

Уже в самой пьесе был ясно прочерчен своеобразный «музыкальный сценарий». Последовательность музыкальных эпизодов вела к завершающему развернутому дивертисменту в финальной сцене. Беттертопу не пришлось осуществлять никакой ломки в композиции пьесы — настолько готова она была к перевоплощению в «semi-opera». Он лишь изъясил некоторые сцены (мера, необходимая из-за больших масштабов музыкальных эпизодов), но при этом щедро «начинил» оставшийся литературный текст собственными виршами, которые Перселл и положил на музыку. Что же касается местоположения этого нового, вставного плапа, то оно точно следует канонам «incidental music». Не случайно высказывалось мнение⁶⁴, что не будь в этой опере громадной и сплошь омузыкаленной финальной «маски», перселловскую «Пророчицу» можно было бы причислить к разряду драматических пьес с музыкальными вставками.

Схематически музыкальный плап можно изобразить так:

1. Предшествующий поднятю занавеса оркестровый «концерт» в духе елизаветинской традиции (уже знакомый читателю по «Королеве фей») и непосредственно следующая за ним собственнотвертюра.

2. Большая церемониальная сцена во втором акте, охватывающая два эпизода:

- а) политический триумф Диоклетиана
- б) провозглашение героя императором.

Здесь же балетная картина в дельфийском храме, где пророчица, возмущенная предательством Диоклетиана, призывает мопстра и фурий, которые исполняют дикую колдовскую пляску местности (Диоклетиан парует данное Дельфии обещание жепиться на ее племяннице, неожиданно страстно полюбив персидскую царицу).

3. Любовная сцена в третьем акте (Максиминиан и Аурелия). Сюда включена знаменитая по сей день ария «What shall I do to show how much I love her» («Как доказать ей свою любовь», пример 39).

4. Сцена военных действий и блистательная победа армии Диоклетиана над персидскими войсками в четвертом акте.

5. Громадная, по существу самостоятельная «маска» в концентного действия, посвященная триумфу любви.

Из этих пяти «блоков» первый и пятый (инструментальный «концерт» перед поднятием занавеса и финальная «маска») в каком-то смысле отторгнуты от драматического остова и способны существовать вне пьесы. Однако (как мы увидим далее) они образуют органический компонент оперной концепции композитора.

Какие же особенности перселловской музыки позволяют говорить о ней как об опере (или, точнее, «semi-opera»)?

Нам представляется, что оперные черты «Пророчицы» дают о себе знать в *особенном подходе* Перселла к задаче сочетания музыки и драмы. При всей компромиссности жанра, здесь налицо многие признаки оперного мышления, выраженные в виде ясно обозначенных тенденций. Их можно сформулировать следующим образом:

стремление вывести музыку за пределы образной сферы, предписанной вековой практикой «incidental music»;

новое отношение к слову, немыслимое в рамках камерной вокальной лирики или песенных формах драматического театра;

значительно *большая впечатляющая сила музыкального плана*, чем плапа драматического;

стремление к *целостности* и в рамках отдельных эпизодов, и в масштабе всего спектакля;

широкое привлечение *инструментально-хорового* начала для массовых сцен и его острая *драматическая направленность*;

использование *всех* выразительных ресурсов музыкально-профессионального творчества, в том числе и *полифонии*.

Уточним некоторые из этих обобщений при помощи конкретных примеров.

Уже инструментальные вступительные помера предвосхищают будущее музыкальное содержание «оперы». Это достигается прежде всего принципиально новым тембровым колоритом, окрашивающим всю партитуру. Впервые в театральной музыке Перселл прибегает к духовым инструментам (две флейты, два гобоя, один теноровый гобой, две трубы и фагот) в дополнение к обычным струнным и continuo. Композитор использовал их весьма продуктивно, в индивидуализированных сочетаниях, для характеристики определенных сценических ситуаций. Так, образ любовного томления получает свой завершающий штрих посредством оригинальной инструментальной краски — двух гобоев в оркестровом вступлении к упомянутой выше арии из третьего акта. Пронзительные тона двух труб, неоднократно звучащие на протяжении развернутой батальной сцены, поддерживают атмосферу возбуждения, присущую этой сцене. Наибольшую изобретательность и мастерство конструкции и инструментовки Перселл проявил в чаконе в начале третьего акта, где на повторяющуюся басовую фигуру накладывается звучание двух флейт, «догоняющих друг друга» в канонической имитации. Сверкающие чувственные тембры духовых, связанные с определенными сценическими образами, одновременно несут и другую функцию: они создают *ощущение единст-*

ва между отдаленными друг от друга во времени эпизодами, начинающая с инструментального вступления и кончающаяся финальной «маской».

Вступление предвосхищает еще один важный конструктивный принцип Перселла — тональное единство как средство осуществления связи между отдельными номерами внутри действия и более широко — внутри всей пьесы. Через все тридцать шесть номеров, образующих партитуру «Пророчицы», последовательно проходит тональность C-dur. Прочно утвердившись во вступительном инструментальном «концерте», она многократно напоминает о себе в опорных моментах партитуры, вплоть до последнего просветленного гомофонного хора.

Отношение к слову — другой яркий признак оперного мышления в «Пророчице». По сей день английские музыковеды продолжают говорить о «вольном» отношении Перселла к литературному тексту и восхищаются тем, как под его пером посредственные (если не просто низкопробные) стихи Беттертона порождали образцы высокого искусства. В «Пророчице» Перселл явно следует оперным законам в соотношении слова и музыки. Он последовательно и часто расчленяет беттертоновские стихи, повторяя отдельные опорные слова, важные с точки зрения музыкального образа. Вместе с тем, он «снимает» однотонность настроения поэтических текстов, вносит в музыкальное прочтение резко контрастные оттенки с помощью смены тональности и темпа, иной tessitura, различных приемов формообразования. Так, например, две сопрановые арии «Still I'm wishing» («Все ж я желаю») и «O Mirtillo» («O Миртилло») с однородным по содержанию и стилю текстом хотя и написаны обе в трехдольном метре и звучат в сопровождении continuo, но во всех других отношениях трактованы композитором совершенно по-разному. Первая ария — в тональности d-moll, в простой двухчастной форме, на основе элементарной диатонической гармонии и в очень высоком регистре. Вторая — в тональности «арии-жалобы» (g-moll), на свободно построенном басовом голосе, с широким использованием хорматизмов и септаккордов. Другой пример — близкие по характеру эротические тексты Беттертона «On the sweet delights of love» («Сладостные прелести любви») и «All our days and all nights» («Все наши дни и ночи»). В музыке они весьма дифференцированы. На первый текст Перселл написал дуэт для сопрановых голосов в виде миниатюрного рондо в a-moll; на второй — теноровую арию в F-dur, в двухчастной форме с мощным четырехголосным завершающим хором. Причем не только здесь, но и в других ариях грубоватая чувственность текста Беттертона полностью снимается музыкой, его содержание облагорожено, приподнято до уровня подлинной поэзии.

Наконец, от оперного стиля неотделимы и три крупные инструментально-хоровые сцены в «Пророчице». Именно в них Перселл и выступает как подлинно оперный драматург.

Предпосылкой к возникновению подобных синтетических сцен было творчество Перселла в сфере духовной музыки. Не столько

знакомство с хорами в лирической трагедии Люлли или дивертисментной английской «маске», сколько его собственная многолетняя работа над восстановлением музыки богослужения в англиканской церкви подготовила появление крупномасштабных драматических сцен в «Пророчице», опирающихся на хор, оркестр, вокальные соло и ансамбли. Напомним, что путь поисков композитора в сфере духовной музыки упорно вел к драматическому оперному письму. Можно лишь догадываться о причинах сближения духовных антемов Перселла с музыкой светского театра. По всей вероятности, здесь интуиция художника подсказывала ему, что путь нового искусства в целом должен пролегать в русле оперной выразительности.

Не случайно некоторые исследователи, характеризуя отдельные хоровые номера в «Пророчице», вспоминают генделевскую полифонию. Но если Гендель шел от светского театра к произведениям на духовные тексты, синтезируя в своих ораториях оперную мелодику с хоровым многоголосием*, то Перселл прошел путь в противоположном направлении: — от церковного искусства к опере. Красноречив, с этой точки зрения, хронограф перселловских антемов. Как мы уже знаем, между 1679 и 1688 годами, то есть за девять лет, композитор создал около семидесяти пяти антемов. В год появления «Дидоны» мощный поток перселловского творчества в жанре антема полностью прерывается. На протяжении последующих пяти лет, когда увидели свет «Дидона», «Пророчица», «Король Артур» и «Королева фей» (а также ряд выдающихся светских од), композитор не написал ни одного культового произведения. И только после «Королевы фей» он вновь обратился к хоровой церковной музыке, но уже в резко ограниченном масштабе (три произведения за три года).

Хоровые массовые сцены в «Пророчице» созданы рукой опытного мастера, великолепно владеющего искусством целенаправленной драматической композиции. В то время как сольные арии, за редким исключением, звучат на фоне continuo, хоровые сцены неотделимы от развитого оркестрового письма. Сольные вокальные эпизоды и ансамбли виртуозно вплетаются в инструментально-хоровую сцену, создавая разнообразную и вместе с тем целостную драматическую картину. Приемы достижения подобного эффекта весьма различны. Так, в сцене политического триумфа Диоклетиана Перселл прибегает к повторности, предвосхищающей лейтмотивный принцип XIX столетия. Военная сцена в четвертом акте примечательна последовательным движением к мощной кульминации в конце. Особенным совершенством отмечена развернутая «маска» в последнем акте, состоящая из семнадцати номеров и требующая для исполнения около сорока пяти минут, — половину времени, приходящегося на весь музыкальный материал данной

* Не следует забывать, что появлению генделевских ораторий предшествовало усиленное изучение композитором именно антемов Перселла.

пьесы. И с постановочной, и с музыкальной точки зрения именно здесь — высшая точка развития действия и именно здесь Беттертон, посредственный поэт, но высоко одаренный режиссер, демонстрирует свой талант в полную силу. По роскоши и зрелищной эффектности «маска» в «Пророчице», как принято считать, оставляет позади все другие постановки Реставрации. Ее разнообразная композиция включает, наряду с типичными для «маски» аллегориями, и образы аптчных богов, и балетные сцены, и даже самостоятельную пасторально-комедийную сцену, воспевающую Вакха. Музыка отмечена вдохновенностью (певольно вспоминается «Королева фей»). Непосредственная красота звучаний соединена с острой характеристичностью, типичной для Перселла. В частности, в застойной песне «Make room for the great God of Wine» («Дайте место великому богу вина») композитор прибегает к подлинно английскому стилю, который присущ его популярным многоголосным песням (кэтчам и раундам), но совершенно нетипичен в произведениях оперного жанра (пример 40). Пятое действие вообще открывается контрдансом (country dance) в нарочито пародном духе, как бы предвосхищая комедийную вакханалию в финале. Юмористический мотив вплетается в сложно построенные крупные и целостные сцены, основанные на драматическом противопоставлении самых разных элементов музыкальной выразительности, в том числе и полифонических. Музыка балетных сцен включает, наряду с общепринятыми танцами, «утвержденными» Люлли, и некоторые необычные, например «Танец соломенных стульев» или «Танец бабочек» в утонченной «импрессионистской» манере. Партитуру завершает великолепная чакона, предвосхищающая заключительные вариации «Королевы фей».

Для творческой судьбы Перселла постановка «Пророчицы» имела по крайней мере одно важнейшее следствие. Первая опера Перселла на большой городской сцене привлекла к нему внимание Драйдепа. Знаменитый драматург пригласил его сочинить вставные номера к своей пьесе «Амфитрион». Следующим шагом Драйдена было начало совместной работы с Перселлом над оперой «Король Артур» (или «Британский герой»). Этот опус оказался одним из самых интересных явлений не только в наследии самого композитора, но и во всей театральной и музыкальной культуре Англии той эпохи.

2

Авторская рукопись «Короля Артура» не дошла до нас. Все усилия Перселловского Общества, направленные на розыски авторской партитуры, по сей день не увенчались успехом. Тем не менее, исследователям удалось обнаружить множество копий с авторской рукописи в форме фрагментов, причем кое-

что из этого материала сохранилось в опубликованном виде. В частности, одним из источников оказался сборник «Ayres for the theater» («Музыка для театра»), относящийся к периоду жизни Перселла; он содержит несколько номеров к балетным сценам «Короля Артура» (правда, в упрощенной инструментовке для одних струнных и без указания на их местоположение в партитуре). Разумеется, не имея оригинала, трудно утверждать, что материал, которым мы сегодня располагаем, точно соответствует вышедшему из-под пера композитора. Однако, сопоставляя собранные отрывки с «музыкальным сценарием» на текст Драйдена, исследователи пришли к выводу, что за исключением одной сцены — эпизода прозрения Эммелины в третьем акте — замысел композитора дошел до нас практически полностью. Сегодня партитура «Короля Артура», восстановленная и опубликованная в издании Перселловского Общества, знакомит музыкальный мир еще с одной интереснейшей перселловской концепцией.

Легко предвидеть вопрос: почему фрагменты музыки «Короля Артура» сохранились в столь значительном количестве, в то время как гениальная «Королева фей», казалось, канула в Лету сразу после смерти своего создателя? Объяснение, как нам кажется, простое: у «Короля Артура» оказалась на редкость удачная сценическая судьба. Эта «semi-opera» продолжала исполняться в течение двух столетий, следовавших за премьерой*. Правда, далеко не во всех случаях замысел композитора был восстановлен с должной строгостью. Наоборот. В соответствии с варварской традицией, берущей начало в спектаклях «улучшенного Шекспира», английские постановщики и после эпохи Реставрации продолжали искажать классические произведения, внедряя в них «дух современности». Подобная участь не миновала и «Короля Артура». Так, в постановке 1770 года (принадлежащей, кстати, Гаррику) к музыке Перселла были добавлены номера, сочиненные Арном. Позднее эта музыкальная смесь «обогатилась» еще одним ингредиентом, заимствованным из творчества другого автора того же стиля, — Линли. В 1824 году «Король Артур» появился на сцене в значительно обновленной форме. Правда, номера Арна и Линли были изъяты, но зато постановщик ввел в драйденовский сценарий двенадцать новых действующих лиц и самостоятельную «маску», а также фрагменты других перселловских партитур, в частности «Дидоны» и «Королевы индейцев». Вся постановка была отмечена роскошными сценическими эффектами во вкусе английских музыкальных пьес прошлого века. Свободное обращение с текстами Драйдена и Перселла зашло так далеко, что одна из адаптаций получила самостоятельное название — «Артур

* Известно множество постановок «Короля Артура» после смерти Драйдена и Перселла, в том числе в 1736, 1770, 1781, 1784, 1803, 1824, 1827 и 1851 годах (не говоря уже о «новейшей», имевшей место в Кембридже в конце 20-х годов нашего века).

и Эмеллина». Она пользовалась популярностью у английской публики, и еще в середине XIX века неоднократно возобновлялась на сцене.

Поклонники перселловского искусства склонны приписывать долгую жизнь «Короля Артура» совершенству одной лишь музыки, подкрепляя свое мнение неоспоримым фактом: эта «semi-opera» сохраняла прочное место в театральной культуре Англии чуть ли не полтора века спустя после того, как все другие «героические драмы» Драйдена окончательно сошли со сцены. И все же одними музыкальными достоинствами невозможно объяснить длительный неутихающий интерес к детищу Перселла и Драйдена. Постановки «Короля Артура» осуществлялись такими выдающимися представителями английской драматургии, как Гаррик, Кембл, Сиддонс, Макреди. Вряд ли они могли бы вдохновиться произведением, не представляющим интереса с точки зрения самого театра. Поэтому правильнее было бы говорить о редкой гармонии между литературной основой и музыкой в «Короле Артуре», о полном переплетении в нем драматургической и композиторской мысли. В самом деле, дошедшие до нас данные о процессе возникновения этой «эталонной английской оперы» подтверждают ее особую природу, как искусства подлинно синтетического и органического в своем музыкально-сценическом единстве.

«Король Артур» — единственный опус Перселла в жанре «semi-opera», который с самого начала был задуман для музыкального театра, а не переделан из драматической пьесы. Отсюда — его редкая целостность. И если «Король Артур», в отличие от «Дидоны» и «Королевы фей», не вошел ни в оперную, ни в концертную жизнь нашей современности, и чудесная музыка Перселла звучит сегодня только в виде отдельных фрагментов, то причину тому следует искать в ограниченности концепции драматурга. Драйденовский замысел, неотделимый от внутренней двойственности «semi-opera», слишком подчинен художественным идеалам ушедшей в прошлое эстетической эпохи.

Этот замысел родился у Драйдена до знакомства с Перселлом в первой половине 80-х годов, когда самый популярный драматург эпохи Реставрации задумал создать оперную дилогию, намереваясь воспеть английскую монархию. Первая опера «Альбион и Альбаний» * мыслилась как прелюдия к еще более импозантному «Королю Артуру». Она, как мы уже знаем, катастрофически провалилась. Несмотря на роскошную постановку, лондонская публика категорически не приняла произведение, и авторам не только был нанесен удар по самолюбию, но они потерпели и серьезный финансовый убыток. Драйден оставил попытки осуществить оконча-

* Первоначально эта опера называлась «Альбион» и должна была заканчиваться торжественным апофеозом в честь царствующего короля Англии Карла II. Но пока шли репетиции, Карл II скончался, и на престол вступил новый король. Драйден соответственно изменил заглавие оперы, присоединив к имени Альбион (символ Карла) имя Альбаний (символ Якова).

тельных замысел, хотя текст «Короля Артура» был уже написан. И только несколько лет спустя, после появления перселловской «Пророчицы», его надежды на реализацию английской национальной оперы вспыхнули вновь.

Воздействовал ли на Перселла опыт его предшественника Грабю, написавшего музыку к первой части дилогии?

Общее мнение склонно перечеркнуть заслугу Грабю, как создателя первой английской оперы. Сотворчество с ним оценивается как серьезный просчет Драйдена. Грабю обладал посредственным талантом. Кроме того, он был иностранцем, не понимавшим отрицательного отношения лондонской публики к речитативу и в дополнение ко всему не владевший тонкостями интонирования английской речи. При этих условиях его опера была заведомо обречена на провал, какими бы другими достоинствами она ни отличалась. Норз охарактеризовал «Альбиона» как произведение, написанное «по-английски, но французским умом»⁶⁵ *.

Тем не менее, есть основание думать, что опера Грабю не была всецело лишена интереса. Следы изучения Перселлом партитуры «Альбиона» ощутимы в ряде моментов «Пророчицы» и «Короля Артура», в частности в некоторых деталях инструментовки. Обращает на себя внимание и родство чакон, которыми завершаются «Альбион» и «Пророчица» (в опере Грабю этот заключительный танец отмечен большей сложностью, чем в перселловской «semi-opera»). Быть может, и грандиозная кода «Королевы фей» также восходит к неудачной опере французского предшественника Перселла?

Тесный контакт между Перселлом и Драйденом во время работы над «Королем Артуром» обусловил внутреннюю гармонию их совместного детища. К чести поэта следует отметить, что он высоко ценил своего соавтора. В посвящении к «опере» Драйден пишет о нем в тонах искреннего восхищения. Можно с уверенностью сказать, что ни в одном другом произведении в жанре «semi-opera» Перселл не располагал столь удачным текстом, ни в одном не было достигнуто подобного музыкально-поэтического единства. Каждый музыкальный эпизод сюжетно мотивирован, а каждая драматическая сцена согласована с возможностями ее музыкального воплощения. Кстати, высказывалось мнение, что литературный текст «Короля Артура» значительно превосходит в художественном отношении все другие произведения Драйдена для театра **.

* Мы не располагаем партитурой «Альбиона и Альбания», и потому лишены возможности составить о ней собственное мнение. Все высказанное здесь об этой опере основывается на материалах, заимствованных из книжной литературы.

** Первоначальный драйденовский текст не дошел до нас. Можно полагать, однако, что коренная переработка, о которой говорит Драйден, была вызвана не одними требованиями композитора, но и изменившейся политической ситуацией.

В чем же в таком случае ограниченность оперы? Какие традиции и условности не позволяли авторам подняться до уровня собственно музыкальной драмы? Дело в том, что концепция «Короля Артура» не шла дальше того типа омузыкаленного зрелищного спектакля, который утвердился на лондонской сцене в эпоху Реставрации. Перселл, только что создавший в «Дидоне» выдающийся образец развитой музыкальной драмы, здесь был выпущен ориентироваться на художественную психологию лондонского обывателя.

Его искания скрывались рядом условностей, которыми он не смел или не сумел пренебречь. Во-первых, музыкальный план спектакля должен был находиться вне главной драматургической линии оперы; во-вторых, основные действующие лица не подлежали музыкальной характеристике; в-третьих, музыка совпадала исключительно с фантастическими, церемониальными, картинно-изобразительными моментами; в-четвертых, музыкальные померы были «разбросаны» по ходу действия в соответствии с практикой *incidental music*. В этих ограничительных условностях и кроется, видимо, главная причина того, что при всем богатстве композиторских находок, оригинальности сюжета и внутренней целостности спектакля «Королю Артуру» не было суждено занять место в мировой оперной литературе.

Сюжет «Короля Артура» пропитан духом поэзии, отмечен чертами эпической широты, свободен от шаблонного мотива «столкновения любви и долга», обязательного для произведений в героическом жанре той эпохи. Его сущность составляют национально-патриотическая идея и легендарная фантастика. Эти два начала переплетены в неразрывном единстве. Героические персонажи, олицетворяющие историческое величие Англии, неотделимы от сказочной атмосферы, от «очеловеченных» образов природы в духе романтической оперы XIX века. Деятельность «Короля Артура» прототипом вагнеровского «Кольца нибелунга», и это сравнение по сей день продолжает фигурировать на страницах книг, посвященных Перселлу. Действительно, «Король Артур» использует тот же древнегерманский эпос, что и тетралогия немецкого романтика, вплоть до некоторых буквальных совпадений (так, у Перселла в первом действии происходит жертвоприношение перед алтарем древнегерманских богов Вотана, Фрей и Тора, в третьем действии из-под земли поднимается Гений Холода, подобно вагнеровской Эрде и т. п.). Как и в романтической опере, в «Короле Артуре» поступки героев фатально предрежены. Потусторонние силы, воплощенные в существах фантастического мира, в образах заколдованной природы определяют ход событий.

И тем не менее, подобная аналогия, при всей своей правомерности, мешает постичь художественный строй «Короля Артура», ибо вызывает в целом ложные ассоциации. Правда, на фоне сюжетов, господствовавших начиная с XVII века в большой опере и в английском реставрационном спектакле, перселловские и ваг-

перселевские произведения невольно сближены: классицистским мотивам, почерпнутым из греко-римской античности или далекой истории, и там и здесь противопоставлены легендарно-фантастические образы северной мифологии. Действительно, национальное начало в «Короле Артуре» и в «Кольце нибелунга» проявляется прежде всего через обращение к этой легендарной сюжетной сфере, в равной мере чуждой и драме эпохи Реставрации, и традиционной оперной школе (против которой, кстати, немецкий композитор направил свою реформу). Но во всем остальном тетралогия Вагнера и «semi-opera» Драйдепа — Перселла бесконечно далеки друг от друга. Вагнер появился на гребне интенсивного развития оперного искусства, охватывающего два с половиной столетия. Его симфонизированная драма, с ее монументальным размахом, беспредельной конкретизацией музыкальной образности, новым мелодическим и гармоническим языком вобрала в себя предшествующий опыт оперного творчества и противопоставила себя ему. По философскому масштабу и интеллектуальной глубине она не имеет равных во всей предшествующей истории европейского музыкального театра. А «драматическая опера» (как называли ее авторы) Драйдепа — Перселла связана с самой ранней стадией оперного искусства на английской почве и по существу еще не отпочковалась от театральной пьесы. Более того, на ней лежит неизгладимый отпечаток эстетики реставрационного спектакля, с его тяготением к бездумной развлекательности, к фривольно-эротическим моментам. Если высокоопоэтизированная музыка Перселла и свободна от этого налета, то текст Драйдепа совпадает с духом времени. Что же касается самого музыкального языка, то аналогия между Вагнером и Перселлом совсем не имеет под собой основания. Как и в «Дидоне», фантастические и пантеистические образы «Короля Артура» весьма далеки от уровня конкретизации и интонационной разработанности немецкой романтической оперы. Перселл здесь всецело в русле интонационного строя XVII века, с его характерным переплетением полифонии и гомофонно-гармонического строя, который в нашем сегодняшнем восприятии ассоциируется в значительной мере с искусством духовной традиции.

Национальная самобытность «Короля Артура» заложена уже в его английском сюжете. Легендарная фигура Короля Артура и его окружение — волшебник Мерлин и Рыцари Круглого Стола — входят в жизнь каждого англичанина, начиная с детских лет, подобно сказаниям о Робине Гуде или сказаниям о библейских героях. Здесь подлинные исторические моменты переплетаются с фантастической выдумкой. Подобный сюжет идеально отвечал и требованиям национально-патриотической оперы, и свойствам реставрационного спектакля, а по замыслу Драйдепа его пьеса должна была одновременно возбуждать глубокие патриотические эмоции и служить «чувственным пиршеством».

Основная драматическая линия «Короля Артура» — конфликт между бриттами и саксами. Он находит выражение не только в

воеспных столкновений, по и в борьбе британского короля Артура с саксонским королем Освальдом за руку слепой дочери Герцога Корнуэльского — Эммелины. Слепота Эммелины, вероятно, была необходима для театрального эффекта, ибо должен был наступить момент прозрения. (Как указывалось выше, музыка этой сцены утеряна, по-видимому, безвозвратно.) Параллельно Артуру и Освальду действуют Мерлин вместе с духом воздуха Филаделем (образы, навеянные, по всей видимости, шекспировскими Арием и Просперо) и злой волшебник Осмонд с духом земли Гримбалдом. В разработке сюжета щедро представлены моменты, допускающие зрелищно-сценическое и музыкальное воплощение. Тут и военные мотивы, и языческие церемонии, и сказочная феерия, и образы заколдованной природы, и пасторальные картины, и любовная лирика и т. п. Эти мотивы разбросаны по ходу спектакля и объединены лишь в финальной «маске», которая возникает уже после окончания самого драматического действия.

В традициях жанра спектакль открывается «инструментальным концертом» (First Music и Second Music) и собственно увертюрой. Из четырех номеров, образующих «инструментальный концерт» (чакона, увертюра d-moll, Air и увертюра D-dur), два были перенесены автором из более ранних произведений*. Тем не менее, оба вполне гармонируют с последующей музыкой «оперы», а торжественная увертюра (d-moll) с ее маршевыми ритмами и аккордово-фанфарным тематизмом даже предвосхищает батальпо-героическую сцену первого действия. Для перселловской эпохи в подобном перенесении номеров одного произведения в другой не было ничего необычного. Ибо типизированный музыкальный язык, господствующий в вокально-драматическом творчестве в период между Монтеверди и Бахом, безболезненно допускал такие перестановки. (Вспомним, что гениальный «Crucifixus» из Мессы h-moll был первоначально сочинен Бахом для одной из его духовных кантат.)

Первое действие открывается грандиозной музыкальной картиной — церемонией жертвоприношения языческим богам в лагере саксов. После разговорного диалога между волшебником Осмондом и духом земли Гримбалдом, в котором Осмонд требует жертв, чтобы умиротворить языческих богов, следует огромная хоровая сцена (в духе синтетических вокально-инструментальных эпизодов в «Пророчице»). Солирующие голоса (тенор и бас), вплетающиеся в хоровое звучание, сопровождение струнных в сложном контрапункте участвуют в создании сложной многоэлементной композиции, которая членится на два эпизода: а) обряд жертвоприношения в духе языческого религиозного экстаза, б) праздничное веселье с вином и вакхическими плясками. Обилие контрапунктических хоров напоминает малоподвижное ораториальное

* Чакона заимствована из музыки в честь возвращения короля Якова II, созданной еще в 1684 году; увертюра D-dur фигурировала в «Оде ко Дню рождения королевы Марии», которую композитор сочинил в 1690 году.

письмо. На таком фоне отдельные итальянские рулады не звучат убедительно. И тем не менее, общее драматическое впечатление от этой музыкальной «фрески» очень сильное. Перселл нашел ряд художественных приемов, позволивших ему воплотить сценическую драматургию во всей ее полноте. Отметим некоторые из них:

- а) он перенес сюда прием, недавно открытый им в финале «Дидоны и Энея», — непрерывный переход одного номера в другой без членящих цезур;

- б) создал особый порядок в расположении номеров, при котором наиболее сложно построенный хоровой номер совпадает с относительно статичным моментом жертвоприношения, а не с финальным моментом сцены, отличающимся большей динамикой;

- в) общее движение музыки развивается по принципу *crescendo* от малонапряженного построения начального номера к экзотической вакхической пляске;

- г) в каждом из пяти номеров, образующих данную сцену, трактовка хора индивидуальна и своеобразна;

- д) эффект разнообразия достигается и тем, что пассажи соло распределены между контрастирующими по тесситуре голосами;

- е) главные ресурсы инструментальной выразительности «прибегают» к концу;

- ж) все номера объединены между собой тональностью *d-moll*. (Заметим, несколько забегаая вперед, что «Мелодия под занавес», образующая первое действие, звучит в этой же тональности, *d-moll*.)

Все вместе создает законченную и целостную музыкальную картину. Ее драматический смысл обнаруживается в совокупности с непосредственно следующим за ней хоровым номером, связанным с триумфом бриттов.

После битвы (происходящей за сценой) в лагерь саксов вторгается победоносная армия Артура. Музыкальный образ бриттов предельно контрастен по отношению к саксонским «варварам». Расширенный оркестр с участием труб и гобоев, подчеркнутое чередование громких и тихих звучностей, пунктирно-маршевый ритм и перемена тональности *d-moll* на *C-dur* (тональность света для Перселла; вспомним «лесной концерт» и «апофеоз света» из «Королевы фей») — все это сразу переносит слушателя в мир упоенных победой героев. Прозрачная, простейшая четырехголосная гармония особенно обостренно воспринимается после сложной полифонии предшествующих хоров. Хор бриттов «*Come if you dare*» («Приблизьтесь, если осмелитесь») — одна из самых прославленных перселловских песен. Эта мелодия выдающейся красоты противопоставлена своей одухотворенностью танцевальной музыке саксов. В ней слышится суровый и бесстрашный вызов врагу. В торжестве бриттов нет и следа от настроения бездумного праздничного веселья, от «пьяного экстаза» противников. Перселл облагораживает их, возвышает над примитивным душевным миром саксов, утверждает их нравственное превосходство.

Во втором действии два музыкальных эпизода — в начале и в конце акта. Музыка отмечена особенной, утонченной красотой.

По контрасту с первым действием слушатель переносится из мира людей в мир фантастических существ. Единоборство добрых и злых сил представлено во втором акте как столкновение духа воздуха Филаделья с духом земли Гримбалдом. Эта громадная сцена, использующая хоровые, сольные и инструментальные средства выразительности, также отличается исключительной внутренней целостностью. Драматургическая композиция точно отражена здесь в музыкальной форме — сложно сконструированной, но при этом идеально завершенной (трехчастная репризная форма с развернутой кодой).

Можно думать, что данная сцена послужила прообразом скерцозно-фантастических фрагментов «Королевы фей». Музыкальная характеристика Филаделья и его волшебной свиты перекликается с ее феерическими мотивами.

Пастораль «How blest are shepherds» («Благословенны пастухи») предшествует сцене наглого ухаживания Освальда и похищения им Эмелины в конце акта. Текст Драйдена здесь не просто банален, но и отмечен типичной грубостью реставрационного театра. Музыка же Перселла — нежно идилична, высоко опозитивированна, кристально чиста. Особенно тонкий лирический эффект возникает благодаря тембру двух флейт (единственное место в партитуре, где фигурирует этот инструмент). На фоне прекрасной и невинной музыкальной Аркадии низменность души короля саксов предстает во всей своей неприглядности.

Музыка к третьему действию пользуется широкой известностью, уступая в этом отношении только «Дидоне» и «Королеве фей». Она ограничена одной сценой, но эта сцена трактована по существу как целая «маска». Сами сюжетные мотивы требуют здесь богатого зрелищно-омызыкаленного воплощения в духе роскошного аллегорического жанра.

Злодей Осмонд демонстрирует свое колдовское искусство. Зритель переносится в страну Вечного Холода. С небес спускается Купидон, и под его чарами происходит ряд чудесных превращений. Тают снега, оживают замерзшие люди, и даже сам Гений Холода в конце концов поддается его волшебной, всепокоряющей силе.

Музыка призвана сопровождать фантастические «машинные картины»: замороженную природу, людей, превратившихся в ледяные статуи, Купидона в небесной колеснице, появление из-под земли Гения Холода и т. п. Художественное воображение Перселла проявилось здесь в разных направлениях: композитор достиг и особенного формально-конструктивного совершенства сквозной музыкальной сцены, и нашел особенную интонационную выразительность, объединяющую дескриптивные моменты с эмоционально-психологическим началом (предвосхищая и в данном отношении «Королеву фей»).

Общее построение этого самого крупного эпизода в «Короле Артуре» вызывает в нашей памяти знаменитую сцену в Аиде из глюковского «Орфея», созданную семьдесят лет спустя. Речь идет не об интонационном родстве, а о самом принципе музыкальной конструкции, в котором своеобразно воплощена идея конфликта, противостояния контрастных сил. Чередование сопрановой партии Купидона и басовой партии Геня Холода (причем каждое возвращение партии Купидона несколько варьируется) порождает рондообразный эффект, как бы преломляющий структуру театрального диалога. В «Орфее» Глюка — противопоставление в подобном же рондообразном плане сольных арий Орфея повторяющемуся хору фурий. У обоих композиторов в конце сцены происходит интонационное сближение контрастирующих тем, так как в обеих сценах конфликт исчезает под действием всепокоряющего чувства любви. В «Короле Артуре», в традициях «маски», цепь сольных номеров на время прерывается инструментальной прелюдией, хором замерзших людей и их танцем. Однако конец построения отмечен дуэтом Купидона и Геня Холода и хором ликования «'Tis love that hath warmed us» («Нас согрела любовь») в сопровождении струнных. У Глюка хор фурий терял свой мрачный характер, сближаясь с мягкими лирическими интонациями мольбы Орфея. Любопытно и тональное совпадение. Перселловская сцена звучит в тональности C-dur — c-moll, но в самый драматургически острый момент в партии Геня Холода включивается f-moll (для Перселла — тональность ужаса; см. Прелюдию к сцене ведьм из «Дидоны»), неожиданно переходящая в F-dur. У Глюка безоговорочно господствует c-moll, но самый сильный, ясно выделенный драматический момент (первая ария Орфея) также звучит в f-moll*.

И все-таки славу свою сцена с Геннем Холода завоевала не благодаря конструктивной законченности. Слушателя прежде всего поражал ее оригинальнейший тематизм, музыкальная звукопись. Генний Холода медленно поднимается из-под земли под звуки оркестрового тремоландо (переходящего впоследствии и в вокальную партию). Почти со зримой конкретностью возникает впечатление дрожащего от холода существа. Сам по себе, в отрыве от интонационной стороны, этот эффект не был бы способен породить столь мощное воздействие. (Подобное тремоландо встречалось в опере Люлли «Изида», созданной еще в 1677 году как музыкально-живописный прием в сцене обледенения страны скифов.) Перселл связывает это дрожание звуков с медленным, «ползучим» хождением мелодики по полутонам. Достигнув кульмина-

* Разумеется, у нас нет основания думать, что Перселл оказал влияние на Глюка. По всей вероятности, сходная сценическая ситуация породила общие приемы музыкальной характеристики. Но в принципе знакомство Глюка с «Королем Артуром» не исключено, если вспомнить, что в молодые годы он бывал в Лондоне, а в XVIII столетии «опера» Перселла не раз возобновлялась на английской сцене.

цип, он дает паузу, а затем начинает нисходящее движение по тем же звукам хроматической гаммы. Это необычная интервальная структура мелодики, где каждый звук весом и имеет собственную аккордовую основу, порождает причудливые гармонические ходы и диссонансы, благодаря которым и возникает «жуткая» атмосфера всей сцены (пример 41).

В четвертом действии также воссоздан ирреальный мир — в образе заколдованного леса и его фантастических обитателей. Здесь герой пьесы подвергается непрерывным чувственным искушениям. (Возможно, Драйден создавал этот акт под воздействием сцены в роцце из «Освобожденного Иерусалима» Тассо.) Музыка же Перселла поднимается высоко над сковывающей конкретностью сюжетного мотива и можно даже сказать, что вообще не ассоциируется с ним.

Так, в начале действия две обнаженные нимфы преграждают путь Артуру и его спутникам, соблазняя их. К этой чувственной эротической сцене Перселл создал прелестный прозрачный дуэт в контрапунктической манере для двух сопрано в сопровождении хрупкого аккомпанемента *continuo* «Two daughters of this aged stream» («Две дочери древнего ручья»).

Следующая большая сцена — сцена искушения в зачарованном лесу — апогей сквозного музыкального развития. Перселл назвал ее «пассакалей» и на основе квазиостинатного принципа создал грандиозный, мастерски скомпонованный помер, включающий пятьдесят восемь вариаций. Даже среди опусов самого Перселла эта виртуозно построенная сцена выделяется своим конструктивным совершенством. Она невольно наталкивает на сравнение с некоторыми выдающимися произведениями будущего, основанными на принципе пассакальи и квазиостинато, — от финала бетховенской «Героической» симфонии до пассакальи из Четвертой симфонии Брамса.

Сцена открывается строгими инструментальными вариациями на усиленной оркестровой звучности (к струнным добавлены гобои). В качестве остинатного баса здесь фигурирует нисходящий фригийский тетрахорд. Перселл постепенно как бы «разрушает» целостность инструментальных вариаций введением вокальных номеров — соло, дуэта, два трио с хором. Сначала вокальные номера вписываются в цикл, как вариации на данный бас, по постепенно становятся самостоятельными и только по инерции продолжают восприниматься как связанные с остинатным принципом. Музыкальное развитие отличается исключительным богатством приемов и свободой в трактовке формы остинатного баса. Отметим некоторые из них. Так, Перселл использует эффект «эхо». Например, первый четырехтакт исполняет весь оркестр, в последующих же вариациях — струнный квинтет чередуется с двумя гобоями, альтом и басами. Гобои на приглушенной звучности повторяют то, что только что в полный голос прозвучало у струнных. В другом месте «аморфному» инструментальному басу противопоставлено четко

оформленное вокальное построение, воспроизводящее типично фольклорную структуру, — «пару периодичностей». Временами сам «неизменный» бас изменяется, но после одной-двух вариаций возвращается к своему первоначальному виду. В одной из вариаций проступают очертания рондообразной формы, где рефреном служит точная остигатная фигура, а эпизодом — ее свободный вариант, причем рондообразность подчеркнута и эффектом «эхо». В крупном плане соотношение вариаций подчинено трехчастной симметрии, где вокальная середина обрамлена инструментальными вариациями.

Ощущение единства достигается рядом приемов, как явных, так и скрытых, среди которых на первое место выступает выдержанный ладо-тональный колорит (g-moll), общность ритмического развития, интонационные переключки между разными вокальными эпизодами*.

Драйден оставил указание, что сцена в лесу должна идти целиком в танце. Нам представляется, что между ее балетной концепцией и избранной Перселлом музыкальной формой есть глубоко обусловленная, хотя и не непосредственно ощутимая связь. В нашем современном восприятии форма остигатного и квазюстигатного связывается с музыкой лирической, созерцательной, часто трагедийной. Она действительно в дальнейшем получила развитие почти исключительно в «ариях жалобы» или инструментальных трагических пассажах. Почему же Перселл воздвигнул свою балетную картину на остигатной основе?

Дело в том, что структура остигатного баса в таких произведениях, как ария умирающей Дидоны, «Crucifixus» Баха, упомянутая выше пассажа Брамса, «Пассажа» из Восьмой симфонии Шостаковича и т. д., вызывает ассоциации с образами скорби и размышления. У Перселла же остигатный мотив пронизан моторностью. Между тем происхождение инструментальных вариаций на остигатный бас уходит корнями в древнюю практику народных танцевальных обрядов. Не случайно Бетховен избрал эту форму для финала «Героической» симфонии, выражающего идею общенародного праздника-ликования. При этом в качестве остигатного мотива он привлек собственный контрданс, написанный им однажды для Бала Художников, а затем использованный еще раз в балете «Прометей». Художественная интуиция Бетховена (так же, как и художественная интуиция Перселла) подсказала мотив моторного характера, великолепно поддающийся масштабному развитию и в то же время гармонирующий с образом организованного танца.

В пятом акте пет музыкальных эпизодов. Лишь после того как закончилось действие, на сцене разыгрывается «маска», призвав-

* С точки зрения конструктивного мастерства эта сцена представляет столь большой интерес, что вполне заслуживает самостоятельного теоретического исследования.

ная утвердить основную идею всего произведения. Волшебник Мерлин предсказывает великое будущее Англии, развертывая перед зрителем серию импозантных картин в торжественном, несколько обрядовом духе.

Перселл решил здесь задачу невероятной трудности: ему удалось сочинить музыку, выражающую идею патриотизма, и вместе с тем абсолютно свободную от стандартной героики, казенного славословия. Финальная «маска» насыщена номерами выдающейся красоты. Если можно хоть в чем-либо упрекнуть композитора, то только в том, что музыка здесь (как, впрочем, и во всех других эпизодах «Короля Артура») слишком утонченна для произведения, претендующего на роль национальной оперы.

Перселл преломил патриотическую идею в двух разных планах. В симметричной трехчастной композиции «маски» представлены два национальных мотива: мотив величия и силы, с его идеей государственности, и пасторально-фольклорный мотив, олицетворяющий образ «простых людей» Англии. Поражает громадный диапазон стилей и оттенков настроения, связанных с каждым из этих планов, в особенности в «пасторальных» эпизодах, образующих середину «маски». Так, итальянская мелодика в трио «*For folded flocks and fruitful plains*» («Пастушеские стада и плодородные земли») оттеняет неподражаемо английский колорит шутливой песни в народном духе «*We've cheated the parson*» («Мы обманули проповедника»). Фольклорные ассоциации вызывает и великолепная ария «*Fairest Isle*» («Прекраснейший остров»), с ее характерными шотландскими синкопами (в духе хора в сцене с Белиндой из «Дидоны»). Совершенно по-разному трактованы и патриотические мотивы. Первой басовой арии, открывающей «маску» «*Let Britannia rise*» («Да возвысится Британия»), предпослана большая прелюдия для струнных, энергичное бравурно-токатное *allegro molto*, которое определяет облик всего помера. А заключительная ария с хором, восхваляющим монархию, — гимническое *maestoso*, построенное на ритмах в духе марша, в сопровождении полного оркестра с участием гобоев и труб. Этот заключительный номер, с его простотой, ясностью, величественной сдержанностью — само олицетворение одухотворенного патриотического чувства*.

Не текст Драйдена, а музыка Перселла выразила возвышенную идею, лежащую в основе «Короля Артура». Только в динамической «маске», не скованной малыми формами «*incidental music*», этой ограниченной образной сферой, непрерывным вторжением слова, зависимостью от сюжетных поворотов, мог он дать полную волю своей фантазии. Невольно напрашивается мысль, что именно опыт творчества в рамках «маски», находящейся за пре-

* Высказывалось мнение, что финальный хор мог послужить образцом для английского национального гимна «*Rule, Britannia*» («Правь, Британия»).

делами драматической пьесы, подсказал композитору уникальную структуру «Королевы фей» — произведения для городского театра, где музыка не прерывается разговорными фрагментами, где все от первой до последней сцены объединено в образно-интонационном отношении, где масштаб в полном смысле слова соответствует оперному. Быть может, именно поиски такого сюжета, который целиком и полностью гармонировал бы с художественным стилем «маски» и позволил воздвигнуть масштабный сценический опус всецело на ее основе, и привели композитора к шекспировскому «Сну в летнюю ночь».

3

В год смерти, отмеченный для Перселла исключительным вдохновением и особенно интенсивным творчеством для сцены*, появились на свет два последних произведения в жанре «semi-opera» — «Королева индейцев» и «Буря». Более точная дата неизвестна. По некоторым признакам (о которых речь впереди) произведение на шекспировский сюжет воспринимается как последний драматический опус Перселла.

Период, отделяющий «Королеву фей» от «опер» 1695 года, оставил значительный след в творческом развитии композитора. По всей видимости, Перселл посвятил эти три года усиленному изучению современной итальянской музыки, в особенности оперной. Он явно усовершенствовал технику стиля *concertato*, окончательно овладел формой арии *da capo*, начал писать в гораздо большей мере, чем раньше, в русле «чистой» тональной системы. Он достиг также высшего мастерства и более современной выразительности в сфере своих собственных музыкально-драматических находок. При этом поиски нового продолжались до последних дней жизни**. Высочайшее совершенство, достигнутое Перселлом в последних опусах, охватывает *исключительно* область музыкального мышления, сферу одного только музыкального языка. В отношении же оперной драматургии налицо явный регресс. Поиски не просто приостановились; все достигнутое оказалось отброшенным назад. После «Королевы фей» Перселл возвращается к половинчатому и противоречивому жанру «semi-opera». Более того. «Королева индейцев» и «Буря» содержат *меньше музыкальных эпизодов*, чем «Пророчица» и «Король Артур». В неустойчивом рав-

* В этом году он написал музыку к девяти театральным постановкам, в числе которых «Бондука» и «Распутник».

** По странному совпадению, подобно Моцарту, сочинявшему Реквием непосредственно перед своей кончиной, Перселл за несколько дней до смерти написал арию (ко второй части пьесы Дэрфи «Английский Дон-Кихот»), текст которой посвящен прощанию с жизнью.

новесии между музыкой и драмой взяло слово, вытесняя образы, создаваемые «искусством интонаций».

Невероятно, чтобы подобный поворот соответствовал желаниям самого Перселла. Это противоречило бы всей логике его творческого развития. Кроме того, у нас есть документальные доказательства обратного. По-видимому, перед композитором, равно как и перед постановщиком, стояли серьезные препятствия в их поисках новых путей. Симптоматично, что «Королева индейцев» увидела свет в скромном сценическом оформлении, хотя ее сюжет требовал красочных и роскошных декораций. При этом режиссер Рич вполне владел техникой машинного оформления, а дирекция театра Друри Лэйн (где была поставлена «Королева индейцев») прекрасно ориентировалась во вкусах лондонской публики. И тем не менее, постановка «Королевы индейцев» уступала по богатству и яркости и «Королеве фей», и «Пророчице», и «Королю Артуру». Театр не располагал денежными средствами, которые бы обеспечили воплощение режиссерского замысла.

Все-таки вокальные номера «Королевы индейцев» вышли отдельным сборником еще в 1695 году. Обстоятельства его появления заслуживают рассказа. Перед нами чистый образец предпринимательского грабежа.

Публикация популярных песенных сборников была в целом весьма распространенной и в высшей степени выгодной формой коммерческой деятельности в годы Реставрации. В данном же случае, издатели *без ведома композитора* опубликовали «Песни из „Королевы индейцев“», лишь предпослав им открытое письмо Перселлу, в котором пытались оправдать свой бесчестный поступок.

«...Мы слишком хорошо знаем, как велика Ваша врожденная скромность и как трудно Вас уговорить печатать свои произведения, а тем более рекламировать их...» ⁶⁶, — пишут они, объясняя, сколь многого была бы лишена публика, если бы эти музыкальные сокровища оставались неизданными*.

Музыка к «Королеве индейцев» представляет собой вставки к пьесе Драйдена и Говарда того же названия, впервые поставленной на сцене за тридцать лет до «оперы», в 1664 году. То была первая «героическая драма» Драйдена, послужившая образцом для всех его будущих произведений в этом жанре. Успех драйденовской пьесы был столь велик, что еще в 1692 году она вышла в свет в трех изданиях. Можно полагать, что ее успех и побудил режиссера Рича осуществить новую постановку «Королевы индейцев» в виде «оперы».

Сюжет пьесы (так же, как и сюжет «Императора индейцев», последовавшего в 1665 году) был заимствован Драйденом из чужого произведения — «Полександра» Де Гомбервиля (1641), переведенного на английский язык в 1647 году. Типичная для классици-

* Реакция Перселла на письмо неизвестна.

цистской трагедии тема конфликта между любовью и долгом здесь преломлена через экзотику далеких висевропейских стран (Мексика и Перу), через патриотические и военные мотивы. Многими своими сторонами пьеса Драйдена перекликается с сюжетом вердиевской «Аиды», вплоть до совпадения отдельных сценических моментов. Нам представляется, что в данном случае аналогия с произведением XIX века даже более обоснованна, чем между сюжетами «Короля Артура» и «Кольцом нибелунга», так как Вагнер, создавая литературный текст тетралогии, преднамеренно и до крайности последовательно противопоставлял его условностям и традициям классицистского театра, а либретто «Аиды» по прямой линии восходит к «оперным драмам» Метастазео, которые принадлежат к той же литературной школе, что и драйденовская «Королева иудеев» *.

По сравнению с «Королем Артуром» она компактна, ее целеустремленно развивающееся действие держит слушателя в напряжении до самой кульминации. Кроме того, при всей отдаленности сюжетного фона, действующие лица драмы — перуанский полководец Монтесума, мексиканский принц Акапис, король Ипка, его дочь Орация — ближе реальным людям, чем легендарно-сказочные персонажи предшествующей «оперы». Их жизненные перипетии в значительно большей мере волнуют зрителя, чем столкновения духов и магов в «Короле Артуре». Однако к этой условно-реалистической стороне пьесы Перселл не имел никакого отношения. На его долю пришлось церемониальные, потусторонние, аллегорические картины и любовно-лирические излияния. В драматургически-композиционном отношении они не были связаны между собой. Как и в «Пророчице», композитор пытался объединить их при помощи тонального плана, приемов инструментовки, тематической репризности и т. п. Но как и тогда, эти попытки остались скорее стремлением, нежели до конца реализованным замыслом.

Музыка Перселла охватывает помимо First Music, Second Music, увертюры и «мелодии под занавес» следующие эпизоды: пролог; миниатюрную «маску» Славы и Зависти во втором действии, по всей видимости, вставленную Драйденом по требованию композитора; большую оперную сцену в третьем действии (в духе сцены с Геннем Холода в «Короле Артуре»), связанную с заклинаниями жреца и с богом Сновидений; один большой вокальный номер из четвертого действия (его более точное местоположение и предназначение неизвестно).

Вся постановка заканчивается грандиозной декоративной «маской» в сцене жертвоприношения, музыку к которой сочинил брат Перселла Даниэль. На этом основании высказывалось мнение, что композитор, по всей видимости, не успел закончить произведение,

* Есть исследование, установившее, что либретто «Аиды» является ответвлением одного из самых популярных либретто Метастазео («Nitteti»), которое было использовано в операх XVIII века не менее двадцати раз ⁶⁷.

следовательно, «Королева индейцев», — его последний опус. Но имеются и другие толкования. Так, обращают внимание на то, что в тексте Драйдена нет финальной «маски». Она была добавлена, по-видимому, уже в процессе работы над постановкой по инициативе режиссера. И Перселл из солидарности к соавтору предпочел воздержаться от участия в ней *. Вопрос в целом остается неясен.

«Королева индейцев» — единственное драматическое произведение Перселла, где пролог положен на музыку. Он построен как диалог между индейским мальчиком и индейской девочкой (роли девочки исполнял упоминавшийся выше мальчик-вундеркинд Джеми Боуэн). Оголенно шовинистическая идея, лежащая в основе драйденовского текста, преломляется через условно наивный, нарочито «детский» стиль. Индейские мальчик и девочка высказывают удовлетворение по поводу того, что их страна оказалась в подчинении у более сильного и мудрого государства. В музыке Перселла (как в прологе, так и на протяжении всей пьесы) нет и следа ориентальной экзотики или подлинного местного колорита. В духе времени американские индейцы разговаривают на языке культурных европейцев XVII века.

В музыкальном отношении пролог отмечен особой целостностью. Цепь непрерывно следующих друг за другом номеров — соло альты и сопрано — «вставлена в рамку» повторяющегося в начале и конце инструментального номера с участием солирующей трубы.

«Маске Славы и Зависти» из второго действия предшествует развитая «симфония» в стиле современной композитору ансамблевой сонаты (гомофонное *moderato*, фугированная канцона, хоральное *adagio*, полифонический фипал). Она точно повторяет симфонию из упомянутой выше «Оды ко Дню рождения королевы Марии», за исключением тональности. Отметим, слегка забегая вперед, что в «симфонии» третьего акта также вырисовываются очертания цикла сонаты *da chiesa*. Оркестровка богатая, с участием труб, гобоев, фагота и даже литавр, хотя эти инструменты (как и в предшествующих «операх») не входят в постоянный состав оркестра, а вводятся эпизодически ради специального красочного эффекта. При этом преобладающее большинство номеров идет в сопровождении *continuo*. Полифония вызывает прямые ассоциации

* Перселл так последовательно завершал все свои произведения для городского театра «маской», что потребовались несомненно какие-то особые обстоятельства для того, чтобы он отказался от разработанного им самого образа. Если Драйден вставил по его совету миниатюрную «маску» во втором действии, то что помешало бы ему сочинить сходный аллегорический текст и для финальной картины? Здесь могли действовать какие-либо соображения, не имеющие ничего общего с чисто творческой ситуацией. Так, например, Перселл мог дать младшему брату возможность показать себя в роли сценического композитора. Драйден же не принимал кандидатуры Даниэля и не желал создавать для него либретто (или что-нибудь другое в подобном роде). Авторство дошедшего до нас либретто финальной «маски» не установлено.

с Генделем. В целом в инструментальном плане «Королевы индейцев» очень ясно ощутимо, что создавалась она после «Королевы фей» и вобрала в себя множество ее находок.

Формальное единство «маски» из второго действия достигается своеобразным приемом, который условно можно назвать приемом «лейтмотива». Музыка соло Славы дважды появляется в виде инструментального номера («Trumpet Tune» и «Act Tune *»), придавая тем самым всей сцене черты роллообразности.

Центральный момент музыкального плана «Королевы индейцев» совпадает с третьим действием. Масштаб его первого раздела, тип композиции, отдельные выразительные приемы напоминают сцену с Генрием Холодом в «Короле Артуре». Музыка основана на непрерывном развитии, охватывающем два развернутых монолога (жреца и бога Сповідений) и «симфонию» (где содержится краткое, но на редкость выразительное *adagio*). Здесь верховный жрец в выразительном монологе для баса «Ye twice ten hundred deities» («Вы многочисленные божества») призывает бога Сповідений истолковать его страшный пророческий сон. В хроматизированной мелодике партии жреца слышатся отклики интонаций Генри Холода и может быть неожиданно — некоторых напряженно-драматических образов Монтеверди. Когда же наступает душевная успокоенность, простейшие диатонические гармонии сменяют хроматизированные последования, создавая эффект божественной красоты. Дуэт духов воздуха, призванных восстановить душевную гармонию королевы, — лирическая идиллия, слегка тронутая печалью. В структуре этой феерической музыкальной сцены (которую можно трактовать как «маску» в миниатюре) также проявляется роллообразность, благодаря регулярному возвращению хора духов. Все действие завершается арией для сопрано «I attempt from love's sickness to fly in vain» («Я напрасно стремлюсь убежать от болезни любви»), по сей день пользующейся славой одной из любимых в Англии песен Перселла (пример 42).

По музыкальному облику «Королева индейцев» в целом все же примыкает ко всем другим «операм» Перселла, созданным для городского театра, несмотря на то, что итальянские влияния в ней более ощутимы, чем в произведениях начала 90-х годов. В то же время ее спутница «Буря» знаменует начало какого-то нового этапа в художественной эволюции композитора, — этапа, который не успел получить дальнейшего развития.

Сценическая история «Бури» хорошо известна. Приято говорить, что она написана по Шекспиру. И действительно, сюжет шекспировской «Бури» — ее прямой источник. Однако произведение было подвергнуто такой беспощадной переработке, что от замысла драматурга практически ничего не осталось.

В 1667 году Драйден и Давенант впервые создали омузыкаленный спектакль на сюжет «Бури». Нетрудно понять, почему эта

* «Мелодия трубы» и «Мелодия под занавес».

драма привлекла ваше внимание. Пожалуй, нп в одном другом шекспировском произведении музыка не занимает такого большого места и не включается так органически в атмосферу и действие пьесы. Вся его концепция пронизана музыкой.

...Остров полон звуков —
И шелеста, и шепота, и пенья;
Они приятны...

— говорит Шекспир устами Калибана. Образы фантастики, которой так богата «Буря»; многочисленные песни Ариеля (музыку к которым при жизни Шекспира сочинил его современник, известный композитор «масок» Роберт Джонсон); атмосфера моря; самостоятельная «маска Цереры»; черты «антимаски» в сцене, где изгоняют Калибана и его пьяных сообщников; «замедленное действие» в сцене любви и т. д. — все это словно напрашивается на музыкальное воплощение. И действительно, текст Шекспира изобилует указаниями на музыку. Богатый звуковой «подтекст» пьесы позволяет воспринимать ее в своеобразном оперном аспекте. Но авторы адаптации не удовлетворились разработкой одного лишь музыкального элемента. Они вторглись и в драматургическую сферу, упразднив многие эпизоды шекспировского текста и заменив их ситуациями собственного изобретения. Достаточно красноречив тот факт, что они позволили себе ввести в шекспировскую драму ряд новых персонажей: сестру Миранды Доринду; возлюбленную Ариеля Милчу; колдунью Сикораксу, имя которой в шекспировском тексте лишь упомянуто; Ипполито — мужчину, никогда (подобно Миранде) не видевшему женщин; двух дьяволов; античных богов и т. п. В результате идея пьесы, ее сюжетная целостность, художественная логика распались.

Это, разумеется, не помешало громадному успеху спектакля. Здесь сыграло свою роль пышное сценическое, машинно-декоративное оформление. Быть может, по этой причине спектакль и заинтересовал Шедуэлла, принимавшего деятельное участие в формировании английского музыкального театра. В 1674 году, на основе текста Драйдена — Давенанта, он создал собственный вариант постановки *. Типичный образец доперселловской английской «оперы», он пользовался большой популярностью в последней четверти XVII века и продолжал ставиться на английской сцене еще сто лет после смерти Перселла.

В варианте Драйдена — Давенанта масштаб музыкальных вставок почти не превосходил масштаб «incidental music» в шекспировской пьесе. Его музыкальное оформление принадлежало Банистеру, который восстановил песни Джонсона, сочинил свою музыку к двум номерам, а к некоторым другим (вполне в духе практики елизаветинского театра) подобрал мотивы из народных и бы-

* Это произведение имело подзаголовок «Очарованный остров». Однако оно неизменно носило название шекспировского первоисточника.

товых напевов. Шедуэлл же, по-видимому, поставил перед собой цель создать полноценный оперный вариант шекспировской «Бури». К музыкальному «сценарию» Бапистера он добавил ряд новых эпизодов, в том числе грандиозную «Маску Нептуна и Амфитриты» в конце последнего действия, и пригласил четырех (!) композиторов принять участие в оформлении спектакля. Локк сочинил одиннадцать инструментальных эпизодов, среди которых пять — «Мелодии под занавес», Драги — музыку ко всем балетным сценам (единственное, что не было утеряно). Хемфри написал почти все новые вокальные номера, в том числе к «маске» и к сцене с дьяволами, положенными на музыку Перселлом два десятилетия спустя. Наконец, Реджио была поручена важная драматическая ария «Arise, ye subterranean winds» («Вставайте, подземные ветры»). Большая часть музыки, сочиненной Бапистером, также вошла в шедуэлловскую постановку. Нетрудно вообразить, какой дикий конгломерат авторских почерков и стилей являла собой музыка к этому популярнейшему спектаклю «улучшенного Шекспира».

Судя по всему, в 1695 году он должен был быть возобновлен на сцене (к этому году относится новое издание самой пьесы, что обычно совпадает с датой постановки). На сей раз всю музыку к «Буре» сочинил один Перселл. Возможно, после «Пророчицы», «Короля Артура», «Королевы фей» лондонская публика, или, по крайней мере, лондонские режиссеры начали понимать разницу между обезличенной музыкой дооперного театра и искусством, созданным на основе оперных принципов, или просто разницу между музыкантами среднего таланта и гениально одаренным композитором. Во всяком случае, Шедуэлл отказался от прежнего музыкального оформления*, место которого и занял последний (?) опус Перселла в жанре «semi-opera».

Музыка «Бури» вызывает противоречивое отношение. Некоторые поклонники Перселла восторгаются ее законченной «сладостной» мелодичностью, блестящей вокальной колоратурой, непосредственной красотой каждого момента звучания. Другие скорбят по поводу утраченной прелести прежнего «неприглаженного» стиля, чрезмерной простоты гармоний, вокальной манеры, несовместимой с английским речевым интонированием. Слышатся голоса сомнения по поводу того, является ли Перселл подлинным автором всего произведения. «...Если „Буря“ с ее ложным интонированием в самом деле принадлежит Перселлу, то быть может и хорошо, что он не жил дольше и не успел перерасти свое прежнее, знакомое нам творчество...», — пишет известный исследователь творчества Перселла Арунделл⁶⁸, высказывая даже крайнее предположение, что брат композитора Даниэль заканчивал приблизительные наброски, оставшиеся от Перселла.

* Не исключено, что старая партитура была к тому времени утеряна.

Проблема чрезвычайно усложнена из-за того, что авторская рукопись до сих пор не обнаружена. Станным образом до нас не дошли и копии ее, относящиеся к XVIII веку. Мы располагаем лишь отдельными рабочими экземплярами более поздних постановок (один из которых в настоящее время хранится в Британском музее).

Бесспорно одно. В «Буре» много музыки, которая могла быть создана только самим Перселлом. Вместе с тем, очевидно, что создатель этой «оперы» намерен расстаться с английскими традициями и с XVII столетием, и вступает на порог «космополитического» в музыке XVIII века.

Впервые в произведении Перселла в жанре «semi-opera» нет ни First Music и Second Music, ни «Мелодий под запавес». Утеряны ли они? Быть может, композитор не успел их написать? Или (что кажется нам наиболее вероятным) он преднамеренно отказался от этих родовых признаков английского драматического театра, желая сблизить свое произведение с континентальной музыкальной драмой (точнее, с современной ему итальянской оперой)?

Одна ария da capo следует за другой, причем все они построены по определенному образцу, также заимствованному из Италии. Небольшой инструментальный ритурнель «объявляет» музыкальную тему; за ним следует первая вокальная фраза. Она повторяется и развивается в легко предсказуемой манере. Здесь почти нет тех перселловских «неожиданностей», которые непрерывно держат внимание слушателя в его других произведениях. Нет и контрастов настроения, свойственных его музыкальной драматургии. Все здесь более гладко, и более красиво в общепринятом смысле. Внешним блеском отмечены многочисленные бравурные пассажи, исполнение которых предполагает вокальную технику, недоступную нашим современным исполнителям. Она оставляет позади в этом отношении даже колоратурные арии Геспделя (есть предположение, что свои виртуозные арии для баса Перселл писал, имея в виду феноменального английского певца Ричарда Левереджа). После того как к трехсотлетию со дня рождения Перселла в лондонском театре Old Vic была поставлена «Буря», были высказаны мнения, что требования, предъявляемые к вокальной технике, являются непреодолимым препятствием для ее сценического возрождения в наши дни.

И в гармоническом языке ощутима увлеченность тональной логикой, функциональными аккордовыми взаимоотношениями, влекущими за собой новый тип выразительности, отличный от выразительности «английского идиома» с его «шершавостью», жесткостью, вольными красочными сопоставлениями.

Новы для Перселла и речитативы secco. Правда, композитор пользуется ими весьма скупно. Но достаточно уже их присутствия, чтобы придать произведению английского композитора итальянский оперный колорит.

Опера начинается с увертюры французского типа. (Итальянская трехчастная увертюра только формировалась в те годы.) Принадлежность этого помера Перселлу подвергается сомнению. Она написана в тональности g-moll, которая ни разу больше не появляется на протяжении всей «оперы», что для Перселла, с его развитым тональным чутьем и постоянным стремлением объединить разрозненные эпизоды своих пьес с помощью тонального колорита, представляется маловероятным. Но сама музыка увертюры закончена и отшлифованна в чисто перселловском духе, в особенности фугированная часть, с ее изящной «скерцозной» полифонией, перекликающейся с образом Ариеля.

В первом действии нет ни одного музыкального эпизода. Второй акт начинается с дуэта двух дьяволов (басы «Where does the black Fiend Ambition reside» («Где черный злодей Тщеславие живет?»)), напоминающего музыкальную характеристику ведьм в «Дидоне». Примечательно здесь (во втором куплете, отделенном от первого хорovým пассажем) гармоническое переченье, создающее парочитую жесткость созвучий.

В тексте Шедуэлла за дуэтом следовала сцена с участием аллегорий Гордыни, Обмана, Грабежа и Убийства. Но в дошедших до нас музыкальных записях такой сцены нет.

В этом же действии содержится одна из самых знаменитых арий Перселла «Arise, ye subterranean winds» («Вставайте, подземные ветры») — ярко бравурная, в итальянском стиле concertato (пример 43). Она по замыслу авторов звучала на фоне богатой живописно-машинной сцены, и связь с зрительным началом отразилась в ярко изобразительном, несколько наивном характере оркестрового фона. За арией следует «Танец ветров», который буквально повторяет мелодию Люлли из оперы «Кадм и Гермiona». Поскольку это единственный несомненный случай плагиата у Перселла (композитор оставил мелодию Люлли в неприкосновенности, но изменил бас и, следовательно, гармонизацию), то опять возникает подозрение, не прикоснулась ли посторонняя рука к этой перселловской партитуре?

Третий акт включает симфонию для струнных и пять отдельных песен (или арий) Ариеля, в том числе и большую колоратурную (a-moll). Первые две — «Come unto these yellow sands» («Вступи на эти желтые пески») * и «Full fathom five» («Отец твой спит на дне морском») — написаны на подлинный шекспировский текст. (Кстати, это вообще единственные строки Шекспира, положенные Перселлом на музыку.) Особого внимания заслуживает вторая ария. Вот первые шекспировские строки этой арии:

Отец твой спит на дне морском
Он тиною затянут,
И станет плоть его песком,

* В новейшем переводе М. Донского этот монолог Ариеля сильно сокращен, и именно первые строки из него выпали.

Кораллом кости станут.
Он не исчезнет, будет он
Лишь в дивной форме воплощен.
Чу, слышу похоронный звон!
Дин-дон, дин-дон!..

Композитор создал здесь замечательную звуковую картину, в которой слиты и волшебный морской колорит, и звон колоколов, и скорбно-похоронное настроение. Ария начинается с музыкальной звукописи и ею же кончается. Как диссопирующие аккорды с их одновременным звучанием пониженных и повышенных ступеней, так и изобразительные приемы прямо уводят к классическому мадригальному стилю. В какой-то момент парочитое отставание на полтакта тенорового голоса создает странные интонации, соответствующие волнующему и мрачному звучанию непрерывно звенящего колокола. Свободные, прерывающиеся ритмы придают особенную оригинальность этой арии, подобие которой невозможно встретить в современной Перселлу итальянской оперной литературе (пример 44).

39 «Как доказать ей свою любовь?»

What shall I do to show how much I love her?

How many millions of sighs can suffice?

40 Дуэт в честь Бахуса

Make

room, make room, make room, make:

Make room, make room, make

f

room, make room, make room, make room

room, make room, make room

41 Партия Гения Холода.

Let me, let me, let me freeze — a — gain, — Let me,

(simile)

let me freeze — a — gain to death, let me, let me, let me

42 «Я напрасно стремлюсь»

I at- tempt from Love's sick- ness to fly —

in vain, Since I am my self my own

fe - ver, since I am my self my own fe - ver and pain.

43

«Вставайте, подземные ветры!»

Vins.
& continuo

A - rise, a - rise, ye sub

ler - ra - ncan winds,

S. hark! now I hear them, ding dong bell, ding

A. hark! now I hear them, ding dong bell, ding

T. hark! now I hear them, ding dong bell, ding

B. hark! now I hear them, ding dong bell, ding

ding dong bell, ding dong bell.

ding dong bell, ding dong bell.

ding dong bell, ding dong bell.

ding dong bell, ding dong bell.

В четвертом акте очень мало музыкальных эпизодов: лишь та-нец дьяволов, на сплошном пунктированном ритме, и ария До-ринды, являющая собой еще один пример того, как пошлый и не-пристойный литературный текст облагораживается в музыкаль-ном прочтении.

Музыка пятого действия сводится вся к финальной «Маске Нептуна и Амфитриты». (Почему-то авторы оставили без внима-ния «Маску Цереры» в четвертом действии, введенную самим Шекспиром.) По сравнению с предшествующей постановкой, где музыку к «маске» сочинил Хемфри, перселловская сокращена почти вдвое. Быть может, дело в том, что первоначально Шедуэлл сочинял в расчете на роскошные машинные эффеkты, которыми славился театр Дорсет Гарден. Но двадцать лет спустя, как мож-но судить по «Королеве индейцев», лондонские антрепренеры ори-ентировались на более скромное сценическое оформление.

Сравнение «маски» Хемфри с «маской» Перселла дает пред-ставление о пути, пройденном английской музыкой между 70-ми и 90-ми годами XVII столетия. Музыка Хемфри строго придержи-вается стиля, утвердившегося в балетах Люлли (напомним, что в

свое время он был откомандирован в Париж специально для того, чтобы овладеть французским стилем на его новейшем уровне).

Перселл же свободно мыслит в рамках итальянского письма в стиле *concertato*. Из семи номеров, образующих его «маску», пять предназначены для солирующих голосов, причем три из них, в форме *da capo* (для сопрано, для альты и для баса), отличаются предельно усложненной колоратурой. Сопровождение почти сплошь ограничено струнными инструментами, и даже воспроизводит некоторые характерные тематические обороты итальянской скрипичной литературы. Но завершается «маска» не в итальянских, а в перселловских традициях — дуэтом Нептуна и Амфитриты и развернутым хором ликования. Выделяется ария Амфитриты «*Halcyon days*» («Безмятежные дни») — в сопровождении струнных и гобоя *obligato*, как один из самых ранних образцов морского пейзажа в музыке.

Восходящая линия музыкального совершенства, непрекращающиеся композиторские поиски и параллельно этому — все увеличивающиеся ограничения в постановочной сфере; острый интерес английской публики к оперному искусству и неизменная рутинность в трактовке музыкального элемента в театре; наконец, приобщение композитора к новейшему уровню музыкального профессионализма в общеевропейском масштабе и полная оторванность лондонского музыкального театра от оперной жизни на континенте — с такими глубоко противоречивыми тенденциями связан путь Перселла в жанре «*semi-opera*».

Эта странная художественная ситуация не только сковала творческие замыслы самого композитора. Как мы увидим далее, она в решающей степени определила и всю будущую судьбу национальной музыки Англии.

Со смертью Перселла оборвалась и жизнь английской оперы. Как известно, на протяжении двух последующих столетий в Великобритании не возникло ни одного оперного произведения, способного занять сколько-нибудь видное место в общей художественной культуре страны.

Между тем, то, что было найдено композитором в «Дидоне и Эпее» и «Королеве фей», меньше всего можно рассматривать как незавершенные искания и пробы, как переходную стадию на пути к будущей национальной опере. В этих двух произведениях основы английской оперной школы были выявлены в высокоубедительной, классической по своему совершенству и завершенности форме.

Последователям Перселла предстояло не столько продолжать поиски особенностей национального оперного стиля, сколько развивать фундаментальные принципы, разработанные их великим предшественником. Подобно тому как музыкальные драмы Вагнера, неизмеримо более масштабные, более усложненные в смысле музыкального языка и философской насыщенности, чем оперы Вебера, тем не менее, опираются на эстетические основы «Фрейшютца» и «Эврипиды»; подобно тому как грандиозные драматизированные пассии Баха, обобщающие художественную мысль «оперной эпохи», восходят к хоровому творчеству Шютца, жившему на заре эпохи музыкальной драмы; подобно тому как в оперных произведениях Римского-Корсакова ощутимы глубокие связи с глинкайским «Русланом», — так и английские композиторы XVIII века были призваны открыть новые художественные горизонты, отталкиваясь от идей, воплощенных в перселловских операх.

Но именно в сфере музыкального театра у величайшего композитора Англии не было ни единого последователя. В хоровом творчестве его гениальным преемником стал Гендель, в то время как за «Дидоной» и «Королевой фей» образовался вакуум, и Пер-

селл оказался в трагическом положении основоположника несостоявшейся национальной оперной школы.

В чем причина этой ситуации?

В среде историков музыки бытует мнение, что развитию национальной оперы в Англии после Перселла помешало пашествие в Лондон иностранных музыкантов, что мощное наступление итальянской оперы-сериа пресекло дальнейшие художественные искания в русле перселловской традиции. Напрашивается аналогия: подобно тому как гамбургская опера, объединявшая вокруг себя самых талантливых представителей немецкой композиторской молодежи начала XVIII века, бесследно распалась под натиском итальянского оперного стиля, так же и музыкальный театр Перселла не смог устоять против непрерывно распространяющегося влияния сериа.

Эта аналогия, кажущаяся на первый взгляд столь убедительной, рушится при ближайшем рассмотрении.

Вспомним, прежде всего, что наплыв в Англию музыкантов из континентальных стран начался не в XVIII столетии, а сразу после прихода к власти Карла II. Вся творческая жизнь Перселла протекала на фоне деятельности итальянских и французских композиторов и виртуозов. При этом не только он один, но многие другие английские музыканты, обладавшие неизмеримо более скромными творческими возможностями, сотрудничали со своими иностранными коллегами, успешно соревнуясь с ними, извлекая из этих контрастов полезный для себя профессиональный опыт и расширяя свой художественный кругозор. В свете названного исторического факта трудно согласиться с тем, что развитию английской оперной школы помешало присутствие в стране чужеземных музыкантов.

Можно привести и дополнительные контраргументы. Так, на культурной почве Франции постановки итальянских опер лишь содействовали быстрейшей кристаллизации национального музыкального театра. Чисто французская его разновидность даже создана была композитором итальянского происхождения. Или другой пример. История оперы в России начинается с деятельности итальянцев, которые не задержали рождение национальной школы, а скорее подготовили ее. В Англии же вторжение итальянской оперы произошло в исторический момент, меньше всего располагающий к триумфу иностранного искусства. Ведь к тому времени здесь уже были классические образцы национального музыкального театра, опиравшиеся на устойчивые, многовековые художественные традиции английского народа. При этом высокий профессиональный уровень «Дидоны» и «Королевы фей» не только не был ниже уровня современной континентальной оперы, но в известных отношениях превышал его. Почему же именно на родине Перселла появление итальянской оперы-сериа сыграло столь роковую роль? Итальянское искусство должно было обладать в Англии исключительной мощью, если ему удалось пресечь дальней-

нее развитие полностью созревшей национальной оперной школы, отбросить в прошлое все ее замечательные открытия.

Подобной силой итальянская опера в Лондоне вовсе не обладала. Она пользовалась популярностью только в аристократической среде, но даже и там развивалась в трудных условиях, непрерывно подвергаясь нападкам общественного мнения. Публицистика, ставшая в XVIII веке в Англии мощнейшим орудием широких демократических кругов, не выпускала из поля зрения типичный атрибут придворной эстетики. Итальянская опера была постоянной мишенью газетных и журнальных фельетов, объектом сатиры для английских писателей и критиков. Случайно ли сам Гендель дважды терпел крах, как директор итальянского оперного предприятия в Лондоне, и после тридцати лет интенсивного творчества в рамках сериала, полностью порвал с оперным жанром? Как известно, всю остальную жизнь он посвятил ораториальному творчеству, чрезвычайно близкому традиционной хоровой культуре Англии, — творчеству, в котором явно ощутимо влияние Перселла. Можно с уверенностью сказать, что не будь у Генделя его последних великих ораторий («Самсона», «Иуды Маккавея», «Израиля в Египте», «Саула», а в особенности «Мессии»), никогда бы англичане не признали его своим национальным художником. Как оперный композитор, он не вызывал никакого интереса у широкой, в том числе и просвещенной английской публики. Знаменательны с этой точки зрения сатирические стихи Дж. Байрона, появившиеся в английской прессе в 20-х годах XVIII века, как отклик на шумевшую в Лондоне борьбу между Генделем и Бонoncini⁶⁹. Они ясно дают понять, что демократической английской публике итальянская опера в целом ничего не говорит, что в ее восприятии нет никакой разницы между великим Генделем, и его, ныне почти забытым, соперником, так как они «близнецы», занятые «переливанием из пустого в порожнее».

Выдающийся английский писатель XVIII века Голдсмит, размышлявший над судьбами английской музыки, отмечает не только глубокое равнодушие англичан к искусству итальянцев, но и чрезвычайно низкий уровень вокального исполнения и режиссуры в тех лондонских труппах, где ставились итальянские оперы.

«В других странах, — пишет он, — декорации великолепны, певцы превосходны... слова сочиняют лучшие поэты, музыку — лучшие мастера... Но у нас картина иная: художественное оформление примитивно и дешево, певцы... весьма посредственны... музыка являет собой не более, чем смесь старых итальянских арий... При таком положении не приходится удивляться тому, что оперой у нас пренебрегают. Простой народ не имеет вкуса к такого рода развлечениям, не располагает средствами для них. „Ростбиф старой Англии“ * доставляет ему гораздо больше удовлетворения, чем

* Здесь, по-видимому, Голдсмит имеет в виду название популярной баллады.

самые изысканные рулады кастратов; речитативы кажутся ему убийственно скучными и наводят на него сон. В то же время просвещенные люди из обеспеченных кругов не могут получать удовольствия от спектаклей при подобном убожестве художественного оформления...

«...Не знаю, сможет ли опера когда-нибудь привиться в Англии,— заключает он.— Она требует весьма толкового и квалифицированного руководства. Вместо этого ее судьба доверена людям, плохо знающим художественные традиции и вкусы своей аудитории...» (Разрядка моя.— В. К.)⁷⁰.

Сходную мысль выражает и Бёрни.

Те английские композиторы, «которые сочиняли для театра,— пишет он,— всегда располагали и худшими оркестрами, и худшими вокалистами, чем итальянские оперные композиторы, и ориентировались на худшую аудиторию»⁷¹.

Нет оснований проводить параллель между хиреющей дворянской культурой послереволюционной Англии и художественной жизнью феодальной Германии, раздробленной на множество княжеских дворов, каждый из которых по мере возможностей стремился подражать Версалию. На австро-немецкой почве аристократическая культура утратила свою силу более чем сто лет спустя после рассматриваемого нами периода (то есть в эпоху наполеоновских, национально-освободительных войн начала XIX века). В годы, о которых идет речь, она была и могущественна, и перспективна. Космополитическая итальянская опера переживала в австро-немецких княжествах подлинный расцвет. Молодому, по существу еще не оперившемуся музыкальному театру бюргерского Гамбурга было не под силу противостоять ее мощному влиянию, которое сохранялось на протяжении всего XVIII века. Даже Моцарт создавал оперы в рамках придворной оперы-серия.

Но на родине Перселла картина была иной. Итальянская опера, «импортированная» в Англию вскоре после его смерти, играла роль придатка общей художественной культуры страны и была не способна оттеснить в прошлое великое перселловское наследие.

Широкое распространение получили две другие гипотезы, по своему объясняющие, почему до конца XIX века английская музыка в целом и опера в частности пребывали в состоянии глубокого упадка.

Одна из них приписывает ответственность за эту ситуацию пуританам, которые в годы Диктатуры, в фанатической ненависти ко всему «папистскому» парализовали одно из самых могущественных (если не самое могущественное) средств внедрения религиозных идей католицизма — церковную музыку. Отныне и на вечные времена ушла в прошлое музыка английского собора, выполнявшая на протяжении предшествующего тысячелетия функцию «творческой лаборатории» музыкального профессионализма.

Параллельно этому и вся музыка на родине Перселла, некогда игравшая роль лидера в общеевропейском масштабе, полностью

сошла со сцены до своего «возрождения» в XX веке. Как показало будущее, новые светские виды искусства, которым удалось сохраниться при Республике, не оказались в центре художественных поисков современности и не возвысились до уровня мирового искусства.

Однако есть ли достаточно оснований приписывать вину за создавшуюся, трагическую для английской музыки ситуацию только пуританству?

Посмотрим на совокупность обстоятельств шире и обратим внимание на то, что происходило после «великого перелома» в музыке за пределами Англии. Оказывается в страпах, где не было и подобия пуританской диктатуры с ее агрессивным отношением к церковной музыке — в Италии, Франции, Нидерландах, Испании, австро-пемецких княжествах, — католическая музыка в век Перселла также сошла с магистрального пути музыкального творчества. Правда, протестантское движение еще целое столетие продолжало в Германии сосредоточивать вокруг себя профессиональные силы. Но со смертью Баха и оно утратило значение творческого центра и стимула развития высокой исполнительской культуры. Отдельные редкие, в некоторых случаях даже гениальные произведения, созданные в рамках духовных жанров после Баха (Реквиемы Моцарта и Брамса, Торжественная месса Бетховена, мессы Шуберта, Брукнера, Стравинского и другие), возникли, как правило, вне церковного богослужения. Жанр мессы как художественная форма идеально соответствовал здесь выражению возвышенной отвлеченной мысли вообще.

Мы приходим к выводу, что пуритане насильственно, варварским способом и быть может несколько раньше положенного времени осуществили до конца процесс, которому было суждено в менее радикальной форме, но столь же непреодолимо распространиться на культуру всех западноевропейских стран, в том числе и тех, что и после XVII века породили музыкальные школы мирового значения.

Решающий аргумент, снимающий с пуритан вину за музыкально-творческое бесплодие англичан в XVIII и XIX столетиях, — сами исторические факты. Вспомним, как быстро восстановилась музыкальная жизнь Лондона в эпоху Реставрации. Вспомним, что творчество Перселла сложилось *после* шестнадцатилетнего периода запрета театра и музыки; что английская опера вообще родилась *после* Кромвеля; что упадок английского профессионального творчества начинается не после периода Республики, а *после Реставрации*, во время которой оно переживало подлинный расцвет. Таким образом, и эта точка зрения на причину загадочной судьбы английской музыки не выдерживает критики.

Обратимся, наконец, к еще одной, уже упомянутой выше гипотезе Дента *, в которой неприятие англичанами речитатива трак-

* См. главу «Культура перселловского Лондона».

гуется как главная причина отсутствия в Англии национальной оперы.

Если по отношению к ранней стадии развития оперы на английской почве мотивировка Дента представляется убедительной, то для послеперселловской эпохи это далеко не так. В Англии были высоко развиты традиции музыки, связанной со сценой и словом, — традиции, которые легко можно было соединить с приемами континентальной оперы. Не только предшественники Перселла, но и сам автор «Дидоны» разрабатывал жанр безречитативной музыкальной драмы, в которой черты сквозной оперы сочетались с принципами «incidental music» и «маски». Подобный тип спектакля достиг в «Королеве фей» подлинно классического уровня и мог стать основой самобытной оперной школы Англии. Более того. Ведь в Германии и Франции позднее также сложились классические оперные жанры — зингшпиль и комическая опера, в которых разговорные диалоги в духе драматического театра соседствовали в полной гармонии с развитыми музыкальными сценами. Почему же на родине Перселла безречитативная музыкальная драма пришла к концу одновременно со смертью ее создателя?

Не претендуя на исчерпывающее объяснение этой сложной проблемы, мы намерены предпринять попытку осветить здесь *один ее аспект*, который оцениваем как важнейший. Нам представляется, что некий мощный фактор приостановил развитие английской оперы после Перселла. И этим фактором была новая культура, о которой мы уже говорили, — культура, рожденная английской революцией. Именно она, выдвинув на первый план могущественный middle class, обескровила в идейном отношении феодальное «первое сословие». В несовместимости буржуазной культуры с кульминационными достижениями отечественной музыки, которые совпадают по времени с эпохой Ренессанса и перселловского века, и кроется, на наш взгляд, главная причина того, что на протяжении двух столетий, последовавших за смертью Перселла, в музыкальном театре Англии не сложилось ни одной серьезной творческой школы, не возникло ни одного отдельного явления, сопоставимого по масштабу и художественной значимости с произведениями национальной живописи и литературы.

2

В биографии Генделя есть хрестоматийно известный эпизод, суть которого выходит далеко за пределы вопросов, связанных с творчеством самого Генделя. В конце 20-х годов в Лондоне была поставлена «Опера нищих», грандиозный успех которой привел к краху руководимого им оперного предприятия. Стрелы сатиры «Оперы нищих» были направлены против аристократической оперы-серии; весь ее художественный об-

лик бросал вызов эстетическим условностям итальянской оперы. Комедийный сюжет реалистически-бытового плана; фривольные моменты в духе реставрационной комедии нравов; щедрое использование музыкальных эпизодов в манере «incidental music», нарочито сближенные с популярными «уличными» напевами; и наконец, общепонятная английская речь в противовес итальянскому стихотворному тексту сери — все это высмеивало возвышенно-отвлеченный стиль музыкальной драмы, ее отдаленность от современной английской действительности.

Опере «богов и античных героев» (вспомним определение Драйдена) была противопоставлена пьеса, действующими лицами которой оказались подонки общества. Тема идеальной любви, монополюсительно господствовавшая в сюжетах сери, подверглась здесь безжалостной сатире в духе циничной, реставрационной комедии.

Как ни противоположна была по своему эстетическому облику «Опера нищих» художественным устремлением Генделя, она все же заставила его призадуматься над тем, насколько его собственный путь в искусстве соответствовал вкусу англичан. Громадная популярность этой омузыкаленной комедии не могла быть случайной. Действительно, «Опера нищих» не сходилась с подмостков английского театра вплоть до 20-х годов нашего века. Могла бы возникнуть мысль, что стиль ее драматургии и музыки олицетворяет какие-то «вечные» фундаментально важные черты художественной психологии английского народа.

Есть, однако, два важнейших обстоятельства, которые заставляют подойти к подобной мысли критически. Во-первых, обратим внимание на то, что неувядающая популярность «Оперы нищих» совпадает по времени именно с теми двумя столетиями, которые ознаменованы глубочайшим упадком английской музыки в целом. Во-вторых, — и это еще более важно, — по эстетической сути комедия Гэя противостоит не только итальянской сери и Генделю, но в равной мере и национальным операм самого Перселла. Именно «Опера нищих» и ее многочисленные отпрыски преградили путь на сцену великим перселловским творениям.

Последнее утверждение, разумеется, не столь бесспорно и очевидно, сколь очевиден антагонизм между оперным творчеством «чужеземца» Генделя, сочинявшего в континентальных традициях, и национально-английской «Оперой нищих». Несовместимость мышления Перселла и Гэя не так легко ощутить из-за того, что оба они принадлежат к одной и той же национальной культуре. При глубоком эстетическом расхождении у них есть и черты общности, отражающие чисто английское отношение к музыке в театре. Так, и для «Оперы нищих», и для перселловских опер фундаментальное значение имеет их чисто театральная природа, неотделимость от собственно драматической пьесы (или близость к ней); английская речь с ее характерным интонированием; принцип «incidental music». Перселлу не чужды и эпизоды в фольклорно-бытовом стиле, исчерпывающие собой музыкальную сторо-

ну пьесы Гэя. Но в целом художественное видение у Перселла иное, чем у автора «Оперы нищих». Пусть перселловские оперы и произведения Гэя отделены друг от друга всего четвертью века. Пусть в глазах летописца театрального быта время Перселла и время Гэя связано очевидной непосредственной преемственностью. Тем не менее в самом строе художественной мысли преемственность резко нарушена. Два деятеля английского музыкального театра оказались по *разные стороны исторического барьера*. Каждый типизировал в творчестве важнейшие особенности культуры *своей* эпохи.

Лишь по инерции взглядов, уводящей к XIX столетию, мы склонны усматривать в «Опере нищих» единственную разновидность музыкального театра, соответствующую психологии англичан. Спору нет. Как мы уже говорили, тип музыкального спектакля, ведущий начало от пьесы Гэя, сохранил актуальность и по сей день. Наш современный мюзикл — не что иное, как ее прямой и очень близкий потомок. И тем не менее, любой историк музыки, кругозор которого выходит за пределы XVIII и XIX столетий, не может не видеть, что если «Опера нищих» и воплощает некие устойчивые закономерности в художественном мышлении англичан, то форма, в которую они облачены, — отнюдь не монополюс господствующая, не единственная. Она связана лишь с одним типом английской музыкально-драматической культуры, который сложился в определенный исторический период, ограниченный двумя столетиями. В нашей современной перспективе он предстает как бы «втиснутым» между творчеством Перселла, вирджиналистов, Локка, Блоу, Лоза и других на одном полюсе и произведениями Элгара, Воан-Уильямса, Холста, Уолтона, Бриттена, Типпета — на другом. Господствующая эстетика этого периода, олицетворенная «Оперой нищих», в равной мере противостоит как творчеству английских композиторов XX столетия, так и музыкальной культуре Англии в период Возрождения и век Перселла.

Суть дела заключается в том, что в атмосфере социальной эпохи, рожденной революцией 1640 года, высокие традиции английской музыки прошлого постепенно «зачахли» и атрофировались.

Английская опера родилась в эпоху Реставрации. Это было переходное время, отмеченное двойственностью, характерной для всякого переходного явления. И именно отсутствие последовательности, противоречивые и эклектичные стороны жизни при Реставрации, как это ни парадоксально, сделали возможным ранний расцвет английского музыкального театра. Признаки новых экономических основ буржуазной Англии и ясные проявления психологии middle class'a своеобразно уживались в те годы с возрожденными традициями «старой доброй Англии». Уникальное и яркое переплетение культур двух эпох, когда в последний раз заблестало великое наследие английской музыки Ренессанса, и оказалось той благоприятной почвой, на которой возросло оперное искусство Перселла.

Однако равновесие это не было устойчивым. Мы видели выше, как неуклонно шла к упадку английская дворянская культура в период Реставрации. Для судеб музыкального театра Англии подобный процесс оказался гибельным. По крайней мере, две фундаментально-важные особенности новой общественной формации сказались на роковой судьбе английской оперной школы. Во-первых, коммерческие принципы, определяющие судьбы искусства в послереволюционной Англии, свели по существу к нулю возможности творческих исканий в рамках оперы; во-вторых, характерная психология английского middle class'a низвергла и уничтожила без следа возвышенно-героическое начало, неотделимое от оперной эстетики серьезного плана. Этих двух обстоятельств было вполне достаточно, чтоб гениальные достижения Перселла были забыты прежде, чем оперное искусство завоевало массового слушателя.

Поясним эту мысль параллелями и аналогиями из других, хорошо знакомых нам музыкальных эпох.

Перелистывая страницы музыкальной публицистики XIX века, мы замечаем, что высказывания выдающихся композиторов проникнуты общим «лейтмотивом». В той или иной форме, все они выражают тревогу за судьбу современного им музыкального искусства, и в особенности оперного театра, оказавшегося в глубокой зависимости от вкусов малопросвещенной аудитории, — «мещан и торгашей», по безжалостной формулировке Шумана. Так, Берлиоз создает музыкальную утопию, где рисует идеальные условия развития музыкальной культуры, подчеркнуто противостоящие условиям буржуазного предпринимательства. Лист идеализирует положение средневекового музыканта, который мог творить, ориентируясь только на бога и на свой внутренний мир, полностью пренебрегая требованиями публики и антрепренера. Шуман безжалостно пронизывает над произведениями, рожденными духом коммерции и «развлекательности». В наиболее последовательной и развернутой форме на оперный театр XIX века обрушивается Вагнер, усматривавший в нем отражение «гнилого общественного строя», препятствующего смелым художественным исканиям, и т. д. Все эти взгляды порождены реальной ситуацией, утвердившейся в музыкальной жизни континентальной Европы после французской революции. Берлиозу так и не удалось увидеть своих «Троянцев»; ни один театр не желал брать на себя риск постановки столь необычного произведения, трудно воспринимаемого публикой (воспитанной на классических образцах XVIII столетия). «Кольцо нибелунга» обрело сценическую жизнь только потому, что после двадцати лет отчаяния и бесплодной борьбы с материальными трудностями Вагнер наконец нашел «феодалного» покровителя в лице короля Людвига Баварского. В середине XIX века парижские театры были заполнены произведениями Обера и Оффенбаха, но мало кто знал музыку Берлиоза. Для обывателей Австрии и Германии музыкальный театр ассоциировался с

Мортцигом и Иоганном Штраусом, но только не с Вагнером. И это происходило в странах континентальной Европы, где опера уже в XVII столетии стала подлинно массовым искусством, неотъемлемым элементом художественной жизни многих стран, органической частью их национальной культуры.

Насколько же более грозной для судьбы серьезной музыкальной драмы была ситуация, сложившаяся в начале XVIII столетия в Англии, где оперное искусство еще не успело войти в массовое сознание соотечественников Перселла, в то время как коммерческие принципы уже окончательно вытеснили систему придворного покровительства художникам, а психология middle class'a стала определять эстетическую направленность театра. Не только опера, но драматический театр, как мы видели, остро испытал на себе всю тяжесть перехода на новый экономический путь, в новый духовный климат. Но в отличие от оперы, драма давно успела стать в Англии крепкой национальной традицией, и потому в том или ином виде выдержала натиск новой эпохи. Английская же опера, только-только зародившаяся в 90-х годах XVII столетия, не имела никаких шансов «достигнуть совершеннолетия» (по выражению самого Перселла). Препятствия, ставшие на ее пути, оказались роковыми.

3

Мы писали выше о материальной несостоятельности королевского двора и отмечали поразительный контраст между еле тлеющей художественной жизнью при дворе и бурным расцветом городских театров. Но на самом деле и в городе картина была отнюдь не во всем благополучна, ибо материальные трудности антрепренеров стали болезненно ощутимы уже в самые первые годы Реставрации. Ни один спектакль профессионального публичного театра не был в силах соперничать с дореволюционными придворными представлениями по роскоши и дороговизне сценических постановок. Но даже и придерживаясь более скромных рамок, театральные компании тем не менее неизменно «прогорали». Напомним, что в это время целеустремленно развивался процесс слияния драматической пьесы с «маской» и ее перерастания в оперный спектакль. Решить эту задачу до конца оказалось не под силу одним частным предпринимателям.

Действительно, Давенант был вынужден делать огромные долги, продолжая свои режиссерские искания. Конкурирующая с ним компания Киллигрю была в не менее затруднительном положении: «У обоих театров не хватало денег. Королевская труппа (то есть труппа Киллигрю.— В. К.) постоянно жаловалась на то, что затраты по постановкам поглощают весь доход»⁷².

Этот мотив не перестает звучать в высказываниях театральных деятелей эпохи Реставрации. Он проникает даже в тексты

тес, как правило, в прологи или эпилоги, ставшие после революции новой своеобразной формой общения драматурга с широкой просвещенной средой англичан. Так, уже Давенант в прологе к второй части «Осады Родоса» восклицает: «О, деньги, деньги!..», намекая на свою трудную режиссерскую судьбу, и повторяет «мольбу о помощи» в 1675 году, в прологе к новой постановке пьесы «Every Man out of his Humour» («Каждый в дурном настроении»). Эта же lamentация прозвучит год спустя в эпилоге к «Глориане» Ли. На протяжении последней четверти века положение не только не изменилось в лучшую сторону, но скорее ухудшилось. Драматурги и постановщики продолжают настойчиво напоминать о тяжелом материальном состоянии театра. Жалобы еще раз слышатся в эпилоге к пьесе Фарквара «Love and a Bottle» («Любовь и бутылка»), относящейся к 1699 году. В первый год нового столетия в прологе к шекспировской комедии «Мера за меру» (куда в качестве дополнительной приманки для зрителей была включена «маска» — фрагменты из «Дидоны и Энея» Перселла) Беттертон прямо упрекает публику в отсутствии должного интереса к театру, из-за чего антрепренеры и артисты находятся «на грани голодания», в то время как другие слои общества «прорываются».

В 1667 году популярнейший драматург Реставрации Конгрив высказывает опасение, что ни один из двух лондонских театров не продержится и неделю и т. д.

Красноречивы голые цифры. В 1660 году в Лондоне функционировало три театра; в 1661 году число их возросло до четырех-пяти; в 1662 году оно упало до трех-четырёх; после этого уцелело только два театра, непрерывно находящихся на грани краха. Один из них, Дорсет Гарден, специализировавшийся на особенно роскошных постановках со сложной машинной техникой, в 90-е годы окончательно разорился.

На рубеже XVII и XVIII столетий в Лондоне также работало только два театра: Друри Лэйн (Drury Lane) и Линкольнс Инн Филдз (Lincoln's Inn Fields) *, которые полностью исчерпывали возможности столичной публики. За пределами Лондона постоянных театральных коллективов вовсе не было. При этом только непрерывная смена репертуара позволяла хотя бы в минимальной мере обеспечить необходимый доход. Ни одна пьеса не в состоянии была продолжаться больше недели, сколь бы совершенной в художественном отношении и интересной для публики она ни была. Нередко жизнь постановки кончалась в вечер дебюта. Большинство пьес выдерживало три представления.

Возникает странно противоречивая картина. С одной стороны, сотни новых пьес, увидевших свет в годы Реставрации, создают впечатление бурного расцвета театральной драматургии. С другой стороны, разоряющиеся антрепренеры-постановщики, глубоко

* Не считая учебных студий.

кая и постоянная нужда ведущих актерских коллективов Лондона говорят о неуклонном упадке.

Молодой музыкальный театр Англии, неотделимый от драматической сцены, всецело разделял ее судьбу. Более того. Оперные постановки, предполагающие особенно богатое зрелищное оформление и участие высококвалифицированных музыкантов-исполнителей, влекли за собой непомерно крупные денежные затраты.

«В последние годы века опера пользовалась исключительной популярностью среди публики, хотя антрепренеры и относились к ней с подозрением из-за дополнительных расходов...»⁷³.

Это высказывание многократно подтверждено литературными текстами (посвящениями и прологами), предпосланными оперным партитурам Перселла. Создатели английского музыкального театра очевидно сразу почувствовали, как остро нуждался новый вид искусства в широкой общественной поддержке.

Перселл затронул ту же тему в первом произведении для открытой городской сцены (в предисловии к «Пророчице»), постановка которого, как известно, разорила Беттертона и самого композитора. Он высказывает надежду (как мы видели выше) на то, что общественность будет содействовать росту новой английской музыки, находящейся пока еще в младенческом состоянии.

В следующем произведении Перселла для городского театра — «Короле Артуре» — эта же тема подхвачена Драйденом, хотя выражена и не прямо, а в завуалированной форме. В своем посвящении Драйден указывает как на единственную опасность, угрожающую выдающемуся таланту Перселла, — на «невежественную, не способную к правильному суждению аудиторию» (*ignorant, ill judging audience*)⁷⁴. Одновременно он признается в том, что был вынужден ориентироваться на низкий интеллектуальный уровень театрального зрителя. Формулировка Драйдена поражает пронизательностью. Действительно, как показала история, судьба перселловского творчества (и всей английской оперы) впоследствии оказалась в руках малообразованной публики, материальные возможности и вкусы которой всецело определяли и сроки сценической жизни отдельных произведений, и размах творческих поисков режиссера и композитора, и реальные условия их существования. Ориентация английского музыкального театра на художественную психологию обывателя привела в скором времени к перерождению его в так называемую балладную оперу — тип музыкально-драматического спектакля, представленный «Оперой нищих», где не оставалось места композиторским исканиям.

Интерес представляют два литературных документа, предпосланных «Королеве фей», — пролог от имени постановщика и посвящение самого Перселла.

В прологе Беттертон еще раз поднимает вопрос об утраченном контакте между зрителем и театром, или, точнее, — между стремлениями драматурга создать современный театр и отсутствием у

аудитории должного интереса кэтим стремлениям. Он перечисляет все свои попытки привлечь публику, напоминая, как им были испробованы самые разные типы спектаклей от высокой трагедии до фарса и даже разработаны особые режиссерские трюки со специальной целью развлечь «галерку» (в качестве иллюстрации он ссылается на куранту, исполненную «соломенными стульями», в «Пророчице» Перселла).

Посвящение Перселла также заслуживает пристального внимания. Выраженные в нем мысли проникнуты трезвой оценкой реальной обстановки. Сегодня мы не могли бы более точно сформулировать трудности, стоявшие перед молодой оперной школой Англии, и выявить разницу между судьбами музыкального театра на родине композитора и в странах континентальной Европы. По всей вероятности, собственный опыт работы в театре, функционирующем на коммерческой основе, сделал для Перселла бесспорным преимущество оперы, развивавшейся в рамках придворной культуры.

«Всякий, кто побывал в Италии или Франции,— пишет Перселл,— знает, как высоко там ценятся оперы... Широко известно, какое содействие получает сеньор Батист Люлли от царствующего короля Франции... *. Все декорации и украшения для развлечения народа дает сам король. В Италии, особенно в Венеции, где оперы пользуются большой славой и ставятся на каждом карнавале, благородные венецианцы берут на себя расходы по постановке.

Тот факт, что несколько частных лиц решились предпринять постановку такого дорогостоящего произведения, как опера, в то время как за границей этим занимаются только князья или государство, я надеюсь, не будет расцениваться как бесчестие для нашей нации. И я смею утверждать, что если бы мы в Англии имели подобие такой поддержки, которую получает опера в других странах, то очень скоро и у нас в Англии был бы такой же хороший балет, как во Франции... Мы надеемся, что англичане покажут себя достаточно щедрыми для того, чтобы оказать поддержку такому начинанию»⁷⁵.

На первый взгляд может показаться, что Перселл безмерно идеализирует положение композитора в странах континентальной Европы. Ведь случаи, когда придворные музыканты оказывались в необеспеченном положении, были отнюдь не редки и в континентальной Европе XVII и XVIII столетий. Материальная нужда становилась уделом величайших композиторов.

Вспомним хотя бы судьбу Монтеверди, закончившего свою двадцатилетнюю службу при дворе герцогов Гонзага буквально на грани нищеты. Он «должен был каждый день ходить к казначею и вымаливать у него деньги», которые по праву принадлежали

* Перселл пишет о Люлли в настоящем времени, хотя Люлли умер в 1687 году.

ему. «Видит бог, никогда, никогда в жизни я не испытывал большего душевного унижения, чем в тех случаях, когда мне приходилось ждать у него в прихожей», — вспоминал впоследствии великий композитор ⁷⁶.

Красноречива в этом смысле и судьба великого Шютца, который адресовал не одно послание курфюрсту Саксонскому, умоляя того облегчить тяжелую участь его обнищавших коллег. В момент, когда условия при дрезденском дворе стали для него невыносимыми, он с горечью воскликнул, что «лучше быть бы кантором или органистом в провинциальном городке, чем терпеть дальше положение, при котором горячо любимая профессия становится ненавистной» ⁷⁷.

Бах перешел на строго регламентируемую и потому глубоко тягостную для него службу при церкви св. Фомы в Лейпциге только потому, что она давала более реальное денежное обеспечение, чем деятельность при дворе в Веймаре.

И тем не менее, Перселл прав. Вплоть до французской революции композиторы континентальной Европы именно в *придворной среде* могли осуществлять свои важнейшие художественные поиски, в особенности в сфере музыкального театра.

При огромной и все возрастающей популярности оперного искусства, содержание музыкального театра в течение сколько-нибудь продолжительного времени оказывалось все-таки убыточным. Известно, что в бюджетах провинциальных немецких княжеств первое место (как отдельная статья) занимали расходы по постановкам опер и балетов. Особо роскошные праздничные спектакли — такие, как постановка опер «Геркулес» Кавалли в Париже или «Золотое яблоко» Чести в Вене — нарушали на время даже бюджет королевского двора. Но потребность в музыке, и в особенности оперной музыке — свидетельство могущества и блеска двора у континентальных феодалов, — была столь существенна, что они находили необходимые ресурсы, часто в форме налогов (прямых или косвенных). Например, герцог Брауншвейгский продавал своих подданных в солдаты специально для того, чтобы устраивать при дворе роскошные оперные постановки. В критике Мазарини парижской дворцовой оппозицией видное место занимало обвинение в том, что он заимствовал огромные суммы из налоговых сборов для Королевской оперы. И уже упомянутый герцог Гонзага, из месяца в месяц задерживавший скромное жалованье своим придворным музыкантам, тратил баснословные суммы на оплату виртуозов-певцов и прославленных декораторов-постановщиков, обеспечивавших высокую репутацию мантуанского двора. В некоторых случаях континентальные аристократы вступали в союз с администрацией публичных театров. Так было, например, в Венеции, где местные патриции оказывались «держателями акций» театральных учреждений, не только при этом разделяя расходы по постановке, но и извлекая на первых порах известную прибыль.

Огромный, насыщенный интенсивными исканиями путь, который прошло оперное искусство от первых флорентийских «*dramma per musica*» до великих достижений Глюка и Моцарта, был обеспечен интересом к нему со стороны придворных кругов.

Уместно вспомнить в этой связи того же Люлли, сочинявшего для двора Людовика XIV, Чести, работавшего для Венского придворного театра, Алессандро Скарлатти — для неаполитанского вельможи. Деятельность Гассе неотделима от Дрезденского придворного театра. Оперы Иомелли, пользовавшегося покровительством штутгартского двора, ставились в княжеском театре Мангейма. Траэтта был связан с аристократическим Петербургом... Ведь даже оперное творчество Глюка, Гайдна и Моцарта нельзя оторвать от придворной среды. Как это ни удивительно, но сама реформа Глюка, направленная на разрыв с аристократической эстетикой, осуществлялась при поддержке парижского двора и на сцене Королевского театра.

Можно с уверенностью сказать, что тяжелая материальная нужда придворных музыкантов в континентальной Европе — не только финансовая обусловленность, но главным образом, следствие пренебрежения, проявляемого феодалами по отношению к представителям низшего сословия. К этому сословию принадлежали все без исключения выдающиеся музыканты той эпохи.

На протяжении двух столетий оперные постановки являлись одновременно и атрибутами дворцовой жизни, и центрами творческих исканий, и школами музыкального профессионализма.

Но так было в странах континентальной Европы. В Англии обращение Перселла к своим соотечественникам не возымело действия, как можно судить хотя бы по сценической судьбе его последних опер. «Королева фей», имевшая успех, небывалый для произведений английского музыкального театра, тем не менее, после 1693 года не ставилась более на сцене. Если, как предполагают, эта гениальная музыка и прозвучала еще один раз в 1703 году, то только в сокращенной концертной форме. Постановка «Королевы индейцев», осуществленная после краха театра Дорсет Гарден в театре Друри Лэйн, была отмечена скромностью внешнего оформления, совершенно не соответствующей концепции самой оперы, а «Буря», по-видимому, вообще не обрела жизнь на сцене. Причем в обеих «операх» 1695 года количество музыкальных номеров резко упало по сравнению с грандиозной партитурой «Королевы фей», уступая в этом смысле также другим произведениям композитора в жанре «*semi-opera*». Общая тенденция не оставляет сомнений В Англии XVII—XVIII столетий не нашлось общественной прослойки, которая могла бы, подобно королевским и княжеским дворам континентальной Европы, взять на себя тяжесть взрастить национальную оперную школу.

«Опера нищих» оказалась первым классическим образцом того единственного типа музыкально-драматического спектакля, который мог пустить корни в послереволюционной Англии, — стране,

где судьба музыкального театра оказалась, по словам Голдсмита, в руках людей «...действующих исключительно в целях непосредственной материальной выгоды...»⁷⁸. В резком отличии от всех оперных постановок XVII века, в том числе и перселловских, «Опера нищих» не только не разорила автора (Гэя) и постановщика (Рича), но, наоборот, принесла им невиданное дотоле материальное процветание. Вся исключительность ситуации нашла отражение в распространенном в те годы каламбуре:

«Beggars Opera made Gay rich and Rich gay»*.

И с этой точки зрения, несомненно, что «Опера нищих» — предтеча так называемого «коммерческого искусства» («commercial art»), ставшего характерным элементом театральной и музыкальной жизни Англии и США в нашем веке.

Не следует, разумеется, полностью отождествлять «Оперу нищих» с «коммерческим искусством» XX столетия, — по крайней мере с теми из его худших образцов, которые специально потакают пошлым обывательским вкусам. Сценическое бессмертие и громадный материальный успех обеспечены не одной только ее доступностью. Она отмечена подлинными достоинствами, рожденными пониманием «художественных традиций и вкусов своей аудитории» (об отсутствии которых у постановщиков оперы-серия в Лондоне сожалел Голдсмит). Именно поэтому анализ характерных эстетических черт «Оперы нищих», утвердившихся в балладной опере вообще, представляет, на наш взгляд, исключительный интерес.

Здесь мы должны сделать важнейшую оговорку. В нашем поле зрения будет фигурировать не жанр балладной оперы в целом, а главным образом ее музыкальный и эстрадный компоненты. Дело в том, что балладная опера являла собой синтетический вид искусства, в котором очень значительную роль играл литературный текст. Национальная традиция театральной драмы с музыкальными вставками (о которой неоднократно шла речь выше) в большой мере определила лицо нового, типично английского вида музыкального театра XVIII столетия. Первоначально, в момент появления пьесы Гэя литературный текст балладной оперы был выразителем настроений демократической публики. Некоторое время этот жанр привлекал талантливых передовых писателей, которые насыщали свои комедийные тексты острой сатирой, направленной против отживающих форм общественной жизни, косности и рутины мысли. Позднее, как мы увидим в дальнейшем, подобный высокий идейный уровень был утрачен. В целом, словесный текст балладной оперы представляет собой самостоятельную научную проблему литературоведческого характера, опорные моменты которой не совпадают с вопросами художественного стиля балладной оперы.

* По-английски слово «gay» означает «веселый», а слово «rich» — «богатый». Таким образом, каламбур читается так: «„Опера нищих“ сделала Веселого богатым, а Богатого веселым».

— Скажите, пожалуйста, какого рода представления сейчас в моде?

— Теперь, главным образом, развлекаются комическими операми. Эти оперы представляют собой очень неважные стихи, распеваемые на старинные мотивы. В них нет никаких характеров и почти нет никакого чувства... Эти музыкальные пьесы дают аншлаги, а лучшие шекспировские пьесы, когда Гаррик и я выступаем в ведущих ролях, даже не окупают расходов по постановке...

*«Диалог между Знаменитыми
Актрисами Старого и Нового
Времени»*

(Анонимная брошюра XVIII века)

С «Оперы нищих» начинается господство «легкожанровости» на музыкальной сцене Англии. Преимущественно комедийные, но также и сентиментальные мотивы, трактованные в условно-игровом, нарочито развлекательном плане, стали отныне определять облик музыкального театра на родине Перселла.

Принципиальное и нарочитое снижение «высокого стиля» обрубает художественную сущность «Оперы нищих». Ее главный характерный признак — антигероическая направленность. Это был вызов не столько Генделю или опере-серия, сколько всему строю мысли, ассоциирующемуся с «аристократической эпохой». Та же антигероическая тенденция породит вскоре и демократические направления в музыкальном театре континентальной Европы — итальянскую оперу-буффа, французскую комическую оперу, немецкий зингшпиль. Тяготение к трезвому «здоровому смыслу», к бытовому реализму, к облегченной трактовке душевных переживаний является определяющим моментом эстетики «третьего сословия» не в одной только Англии. Гениальное обобщение, скрывающееся за образами Дон-Кихота и Санчо Панса, актуально по отношению ко всему оперному искусству Европы в век Просвещения. Четкое противопоставление комедийно-бытового и героико-рыцарского начал, символизирующих традиции народной и придворной культуры, проходит красной нитью через музыкальный театр XVIII столетия. Поэзия «Служанки-госпожи», «Деревенского колдуна», «Исправившегося пьяницы» противостоит возвышенной образной сфере «Покинутой Дидоны», «Армиды», «Артаксеркса». Лепорелло и Фигаро столь же несовместимы с Альцестой и Ифигенией, как Полли Пичэм и другие герои «Оперы нищих» с персонажами опер Генделя и Бопончини.

Правда, общие идейные мотивы преломились совсем по-разному в оперном театре континентальной Европы и в художественной среде «нации лавочников» («the nation of shopkeepers»). Здесь вряд ли уместно сколько-нибудь подробно останавливаться на путях развития комической оперы в Италии, австро-немецких княжествах, Франции. Но даже при поверхностном обзоре очевидно глубокое различие между комедийным музыкальным театром на континенте и английской балладной оперой. Несмотря на снижение стиля, упрощение сюжетов, облегчение музыкального языка континентальная комическая опера во всех ее национальных разновидностях оставалась самым тесным образом связанной с профессиональными достижениями большой оперы. Этот комедийный музыкальный театр сложился на почве, возделанной композиторами серьезного плана, и развивался в русле музыкального мышления, давно успевшего стать достоянием публики, благодаря широчайшему распространению оперного искусства. Опера-буффа, зингшпиль, комическая опера в такой же мере отвечали законам музыкальной драмы, как опера-серия или лирическая трагедия. Более того. Новая образная сфера в комическом театре оказала вскоре сильнейшее воздействие на жанр героической оперы. Вне ее влияния немыслимы, в частности, ни лирические трагедии Глюка, ни оперы-серия Моцарта.

Но в Англии балладная опера (в том числе и ее первый классический образец) совершенно не соприкасалась с уровнем музыкального театра на континенте и не принимала никакого участия в его развитии. Более того. Она была полностью изолирована от всего музыкального творчества XVII—XIX столетий, резко отличаясь в этом смысле от произведений Перселла, которые, при всей своей национальной специфике, тем не менее естественно и органично вписываются в панораму оперной и инструментальной культуры XVII века.

Причина подобной обособленности путей английской и континентальной оперы после Перселла заключается вовсе не в том, что балладная опера построена на чередовании драматических, разговорных сцен и музыкальных эпизодов (как принято иногда считать). Тип музыкального театра, утвердившийся в послеперселловской Англии, только потому не вошел в общее русло развития оперного искусства, что на пути к этому стояли две особенности, ставшие неотделимыми от его эстетики, а именно *принципиальная легкожанровость и последовательная музыкальная депрофессионализация*.

Особое качество легкожанровости, присущее балладной опере, обусловлено не одним лишь облегченным — комедийным и чувствительным — содержанием (ведь эти же мотивы свойственны и континентальной комической опере), но и ее характерной художественной манерой, ориентирующейся на аудиторию, которая ищет в театре только легкое и бездумное развлечение. Выше шел разговор о том, что «реставрационная комедия» не привлекала

представителем middle class'a главным образом потому, что изображаемый в ней узкий мирок абсолютно не соприкасался с их духовными интересами. В подобном отчуждении в неменьшей мере было повинно и то, что рафинированное остроумие, пронизывающее диалоги реставрационной комедии, и заключенные в них ассоциации, предполагающие знакомство с античной культурой, с литературой и поэзией Возрождения, не могли найти отклика в душе и умах «плебса», кругозор которого формировался на совсем иных представлениях.

На ранней стадии развития балладной оперы ее литературный текст еще отличался высокими достоинствами. Так, сама пьеса Гэя отмечена и подлинным остроумием, и вольнодумством. Близкой ей по духу была и комическая пьеса Генри Фильдинга «Трагедия трагедий, или Опера опер», где по методу *reductio ad absurdum* пародировались возвышенные ложногероические сюжеты итальянской оперы-серия. Однако постепенно в балладных операх начинает господствовать тенденция к пустому зубоскальству и дешевой мелодраме. Ничто здесь не занимает мысль, не возбуждает серьезных чувств. Все проникнуто фривольным духом, рассчитано на легкое развлечение и смех. Содержание балладных опер составляли, как правило, окарикатуренные сюжеты из опер или театральных пьес. Постепенно в балладной опере сложилась условная эстрадная манера легкого жанра.

Передовые общественные круги, оберегавшие высокие традиции национального театра (не забудем, что в Англии музыкальный театр воспринимался как разновидность драматического) неоднократно пытались протестовать против примитивности и вульгарности балладной оперы. Английская публицистика XVIII и XIX столетий пестрит уничтожающими эпитетами в адрес ее бесчисленных постановок. Но самая справедливая и просвещенная критика оказалась бессильной. Если музыка Перселла, преодолевая пустоту и безвкусицу «либретто», поднималась до подлинно шекспировских высот и тем самым возрождала дух елизаветинского театра, то балладная опера не имела ничего общего с его высоким идейным пафосом. Быть может, ничто не дает более яркого представления о катастрофическом разрыве между художественными требованиями аудитории в елизаветинском театре и поклонниками английской «оперы» после Перселла, как появление на лондонской сцене в 60-х годах прошлого века эстрадного варианта шекспировского «Отелло». Герой трагедии фигурировал в виде карикатуры на чернокожего американца, а его возвышенно-благородное обращение к Сенату:

Сановники, вельможи,
Властители мои! Что мне сказать?
Не буду спорить, дочь его со мною...

превращалось в «мюзик-холльные» куплеты, исполненные на гротескном негритянском жаргоне и на американский популярный мотив «Yankee Doodle», а строфическое и метрическое строение

пекспировского стиха было исковеркано в соответствии с требованиями уличной баллады.

Невольно возникает вопрос. Почему же именно в послереволюционной Англии, где столь устойчиво сохранялось мировоззрение пуритан, где весь уклад жизни middle class'a был подчинен соответствующим нормам,— почему именно там возник и прочно укрепился тип музыкального спектакля, особенно враждебный пуританскому мировоззрению, и можно даже сказать вовсе не совместимый с ним?

Нам представляется, что между этими двумя явлениями, как ни удивительно, есть глубокая внутренняя зависимость.

На протяжении длительного исторического периода, в век огромного подъема пуританского движения и расцвета его духовного авторитета, в сознание английского народа настойчиво внедрялась мысль, что театр — «храм дьявола». В умах представителей middle class'a эта идея сохранила свою силу не только в годы Реставрации, но еще много поколений спустя. Ей не удалось, разумеется, умертвить театр, но она сумела привить в широкой среде англичан глубокий и устойчивый предрассудок, быть может, тем более усилившийся, что при Реставрации театр в самом деле играл роль «рассадника порока» и «растлителя душ». По отношению к оперному театру предвзятость должна была быть особенно фанатичной, так как он возник в разгульной атмосфере Реставрации и был неотделим от «оргии» зрительного и слухового наслаждения. Уже облик его бросал вызов пуританскому идеалу суровой простоты. Неизбежно (и скорее всего бессознательно) музыкальный театр стал символизировать для английского обывателя как бы «изнанку» благочестия и серьезной мысли. Он развивался как обратная сторона непримиримой пуританской морали, как своеобразная отдушнина в мире ее жестоких норм. В представлении среднего англичанина музыкальный театр меньше всего мог претендовать на место среди наук и искусств, выражающих высшие духовные устремления человечества, таких, как религиозная мысль, философия, наука, поэзия, публицистика, критика, хоровая и инструментальная музыка, живопись и т. п. Он стал отождествляться с формами безыдейного развлекательства, бездумного времяпрепровождения, имеющем весьма отдаленное отношение к серьезному чувству. В высшей степени характерно, что в конце XVIII столетия, в пуританских колониях Нового Света, сохранявших глубокие идейные связи с культурой метрополии, даже был издан закон, запрещающий театральные пьесы и музыкальные спектакли наравне с азартными играми, петушиными боями и другими развлечениями подобного рода. «Опера нищих» и ее многочисленные отпрыски, несмотря на громадную популярность, образуют боковую побочную линию английской художественной культуры, даже не приближающуюся по уровню к национальному искусству высокого плана. Балладная опера не ассоциируется в нашем восприятии не только с великими традициями ренессансной

драмы, но и с выдающимися явлениями искусства XVIII и XIX столетий — романами Свифта и Стерна, поэзией Байрона и Шелли, живописью Гейнсборо и Констебля...

Попутно балладная опера утратила точки соприкосновения и с главным руслом развития современного музыкально-профессионального творчества. В ее рамках, как мы указывали, происходила последовательная музыкальная депрофессионализация.

Отрыв от оперной и симфонической музыки нельзя рассматривать только как результат того, что частным предпринимателям было не под силу содержать симфонические оркестры и труппы виртуозов-вокалистов. Ведь постановщики не скупились на огромные затраты, связанные с внешним декоративным оформлением. Предельное упрощение музыкального языка, ведущее начало с пьесы Гэя, было жизненно важной чертой эстетики балладной оперы, элементом самой концепции жанра. «Опера нищих» принципиально строилась на одних популярных напевах, которые автор сам подобрал из звучавшей вокруг него музыки городского быта. Эти песни (именуемые в Англии балладами еще со времен Шекспира) включали не только образцы подлинного фольклора, но и хорошо знакомые мелодии иного происхождения (в частности арии и песни Перселла). Автор пьесы пригласил композитора-профессионала Пепуша только для того, чтоб записать эти напевы на нотном стане в виде *одноголосных мелодий без инструментального сопровождения* и присочинить оркестровое вступление — самый бессодержательный набор музыкальных фраз, который только можно встретить в оперной литературе. Не исключено, что и этот момент был задуман как часть общего сатирического замысла, как пасмешка над подлинной увертюрой.

Почему же тип спектакля, созданный Гэем, все же посит название оперы? В чем его отличие от традиционной драматической пьесы с «incidental music»?

При безусловном внешнем сходстве разница между этими двумя сценическими типами явная и принципиальная. Как мы уже знаем, в драматической пьесе с музыкальными эпизодами музыка всегда играет вспомогательную роль по отношению к литературному тексту — единственному полноценному носителю художественного образа — и сводится к усилению эмоциональной атмосферы в *отдельных* сценических моментах. Ее масштабы строго ограничены, даже в пьесах, продолжающих линию реставрационного спектакля, с щедрым использованием музыки и балета. (Заметим попутно, что театральные пьесы с музыкальными вставками подобного рода в полной мере сохранились в послеперселловской Англии. Здесь только и подвизались английские композиторы XVIII и XIX столетий. Именно к этим спектаклям относятся упоминавшиеся выше изуродованные постановки «Короля Артура».) Между тем, в балладной опере музыка претендует на равноправие с разговорным текстом. Художественная логика балладной оперы рушится без музыкального элемента, удельный вес которого чрез-

вычайно велик. Представление о музыкально-драматической структуре балладной оперы могла бы дать параллель с перселловскими произведениями в жанре «semi-opera», если бы такое сравнение не рождало в целом глубоко ложные ассоциации из-за того, что перселловские спектакли неотделимы от самых высоких достижений современной ему профессиональной музыки. Они отличались, как мы видели выше, громадным диапазоном использованных музыкальных средств, предельной усложненностью языка, неиссякаемыми новаторскими исканиями. Балладная же опера «одним взмахом пера» перечеркнула все это богатейшее наследие, заменив его элементарной голой песенностью в общедоступной манере.

«Балладная опера возникла из потребности доставить удовольствие простому народу, которому восьмиголосные мадригалы и аллегорические маски были не более доступны, чем черная икра. Этот вид искусства являет собой попытку возродить народность театра старинных английских менестрелей, их простой безпретенциозной музыки, также основанной на народных мелодиях, унаследованных с древнейших времен», — пишет историк английской оперы легкого жанра ⁷⁹.

Действительно, в известном смысле прообраз балладной оперы обнаруживается в старинных народных представлениях «drolls». Можно сказать, что через голову всей музыкально-сценической культуры XVII века, пренебрегая и «маской», и перселловскими произведениями, и «операми» других английских композиторов периода Реставрации и тем более континентальной музыкальной драмой, Гэй вернулся назад, к старинному народному образцу дооперной эпохи.

Вопросы, связанные с чисто театральной стороной балладной оперы, находятся вне нашей компетенции и лежат за пределами данного исследования. Отметим однако, что актерское искусство здесь интенсивно развивалось в своеобразном легкожанровом плане и породило высокую технику синтетического эстрадного профессионализма, охватывающего и слово, и актерскую игру, и пение, и танец, и пантомиму. На ней по существу основывается и специфика современного нам мюзикла. Что же касается музыкальной стороны, то уровень, диапазон, направленность музыкальных требований были предрешены раз и навсегда. Поскольку творческие поиски прекратились, профессиональная деградация стала неминуемой. При всем своем массовом характере английская балладная опера не смогла стать «творческой лабораторией» новой музыки, подобно оперному театру континентальной Европы.

Если в ранних образцах балладной оперы, принадлежащих Арпу, еще были попытки в той или иной мере сблизить музыку с современным композиторским уровнем, то вскоре эти попытки исчезли без следа. Арп — самый известный английский композитор послеперселловского поколения, талантливый и разносторон-

ний музыкант, пробовал свои силы не только в легкожанровой сфере. Ему принадлежит оратория «Юдифь», английская опера в духе сериал «Артаксеркс» на либретто Метастазия (перевод которого на английский язык осуществил он сам), «маска» «Альфред» (впоследствии переделанная в «оперу»), где встречается музыкальный номер, ставший впоследствии английским национальным гимном («Правь, Британия»), и множество других произведений, тяготеющих к континентальной традиции. Но способность сочинять легко запоминающиеся мелодии привела его к балладной опере. И только эта сторона многогранного таланта композитора была воспринята последующими авторами, работавшими в новом популярном жанре, — авторами, чей уровень вкуса и содержательности неуклонно снижался. Если в «Опере нищих» безоговорочно преобладали веками отобранные народные песни, с их подлинным мелодическим обаянием, или другие напевы, отмеченные несомненными художественными достоинствами, то уже у Арна в музыку балладных опер просочилась легковесная салонность. Чем дальше, тем сильнее стали ощутимы банальность и пустота. «Мелодическая бессмыслица», «слащавые напевы», «сентиментальная фальшь», «ерунда» — вот эпитеты, почерпнутые из рецензий на балладные оперы Линли, Дибдена, Шилда, Бишопа и других авторов XVIII и XIX столетий.

Знаменательно, что параллельно развитию балладной оперы из недр английского театра уже в первой половине XVIII века вырос родственный ей вид концертной эстрады. Он родился из антрактовых дивертисментов, которыми лондонские режиссеры оживляли постановки «Гамлета», «Короля Лира» и других «скучных» шекспировских пьес. В этих развлекательных интермедиях танцы и акробатические трюки чередовались с музыкальными номерами. Подобные концерты завоевали такую популярность, что через некоторое время отделились от театра и начали самостоятельную жизнь на эстраде. Любопытно смешение в них классического репертуара (обычно в облегченной фрагментарной форме) с типично балаганными «эксцентрическими» жанрами. Наряду с отрывками из опер, скрипичных сонат, клавесинными пьесами (причем инструментальный репертуар пользовался не меньшим успехом, чем вокальный) демонстрировались всевозможные курьезы: огромная лютия, инструмент со струнами из чистого стекла, хроматическая валторна (в те годы новинка), музыкальные стаканы и т. п. Глюк в молодые годы выступал в Лондоне в качестве исполнителя на «бутылках с водой». Реклама извещала, что гастролер берется сыграть на бутылках любую пьесу, которую можно исполнить на клавесине. Доходили до таких музыкальных трюков, как извлечение «двадцати четырех звуков на одном смычке» или «игра на клавесине ногами вместо рук». Для стиля дошедших до нас газетных реклам характерна безвкусная развязность торговца, зазывающего публику посмотреть диковинный товар и рассчитывающего на обывательскую психологию праздного любопытства.

А теперь сопоставим эту картину с популярными концертами скрипичной музыки, имевшими такое широкое распространение в Лондоне в годы Реставрации. И общая тенденция развития английского музыкального творчества в послеперселловскую эпоху предстанет перед нами во всей своей неприглядности.

5

Было бы, однако, глубоко ошибочно думать, что в XVIII—XIX столетиях англичане полностью утратили потребность в музыке высокого плана. Вся картина музыкальной жизни Лондона говорит об обратном. Исполнительская (и в особенности концертно-исполнительская) культура Лондона находилась все эти годы на общеевропейском уровне. Более того. Ряд выдающихся произведений композиторов континентальной Европы был создан специально для английских слушателей. Так, «Лондонские симфонии» Гайдна — вершина его творчества в оркестровой сфере — написаны по заказу лондонского скрипача и антрепренера Заломона и впервые исполнены в столице Англии. Под воздействием генделевских ораторий шестидесятилетний венский симфонист сочинил выдающиеся произведения в этом жанре — «Сотворение мира» и «Времена года». Во второй половине XVIII века в Лондоне постоянно жил и работал Иоганн Христиан Бах (получивший прозвище «лондонского Баха»), и именно в Лондоне с ним общался юный Моцарт. Бетховен в последние годы жизни вел переговоры с англичанами относительно возможности переезда в Лондон. Хотя эти переговоры не привели к результатам, но как память о данном эпизоде в жизни Бетховена остались его чудесные обработки ирландских, шотландских и английских песен, выполненные по заказу лондонского издателя Бродвуда. Кстати, Бродвуд высказывал готовность издать и последнюю симфонию Бетховена. Для лондонского театра создана опера Вебера «Оберон». Мендельсон посещал Англию неоднократно, и именно для английской публики сочинил свою ораторию «Илия». Среди первых исполнений последней симфонии Шуберта (C-dur), рукопись которой была обнаружена после смерти автора, знаменательно исполнение, которое состоялось в Лондоне. Честь открытия большинства утерянных произведений Шуберта принадлежит также английским музыкантам — композитору Салливану и музыковеду (редактору знаменитой энциклопедии) Грову. Тот же Гров получил признание и как автор одного из наиболее значительных трудов о бетховенских симфониях. Заметим попутно, что еще в XVIII столетии англичанин Бёрни создал фундаментальный труд по всеобщей истории музыки от античности до второй половины XVIII века и привлек внимание к своим книгам о современ-

ной ему музыкальной культуре в странах континентальной Европы.

Мы привели здесь лишь некоторые, самые известные примеры, говорящие о том, что в период бурного расцвета балладной оперы параллельно ему в Англии сохранился интерес к серьезному композиторскому творчеству современности, нашедший отражение как в высоком уровне и широком размахе концертной симфонической жизни, так и в музыковедении и критике. Кроме того, исключительная любовь к хоровой музыке, ставшая традицией со времен позднего средневековья, продолжала на протяжении многих лет жить в английской народной среде и проявлялась в широко практиковавшихся фестивалях хоровой музыки. Их устраивали и за пределами Лондона — в провинциальных городах и деревнях.

Естественно возникает вопрос: неужели эта высокая и многообразная культура не отразилась на облике английского оперного театра и не содействовала рождению национальной английской школы оперно-симфонического стиля?

Узкоформальный ответ на этот вопрос был бы таков: да — и то и другое в конце концов имело место. И балладная опера поддавалась известному воздействию профессионально-композиторского творчества, и первые проблески «английского музыкального возрождения» также возникли на этой основе.

Так, в 70-х — 80-х годах прошлого века упоминавшийся выше Салливан, автор множества хоровых, инструментальных и камерно-вокальных произведений в общеевропейском духе, осуществил реформу в области балладной оперы. Он обогатил ее ансамблевыми и хоровыми номерами, стиль которых преломлял национальную народно-бытовую полифонию древнейшей традиции, ввел сопровождение симфонического оркестра. Мелодический стиль песен остался в целом независим от ариозности континентальной оперы, но освободился от банальных стереотипов и впитал в себя черты современного фольклора. Сотрудничество Салливана с либреттором Гилбертом сказалось на резком повышении качества сюжетов, текстов и драматургии. Английская балладная опера поднялась до уровня классического музыкального театра легкого жанра — условно говоря, до венской и оффенбаховской оперетты.

В те же годы наметилось нечто вроде профессионально-композиторской школы, преимущественно в симфонической сфере. Стэнфорд, Перри, Эльгар — первые английские композиторы, чьи произведения проникли на английскую концертную эстраду, где до того безоговорочно господствовала музыка континентальных мастеров.

Но все это произошло именно «в конце концов», то есть с громадным запозданием в последней четверти прошлого века. Только в преддверии музыкального модернизма возобновилась жизнь национальной английской музыки, прерванная в период, предшествовавший Баху и Гепделю. Для Англии полностью выпал

важнейший исторический пласт — тот, который имел решающее значение в судьбах всех национальных музыкальных школ континентальной Европы. Если мы окинем взором важнейшие вехи в развитии общеввропейского творчества композиторов на протяжении ста лет, последовавших за смертью Перселла, то легко убедимся, что именно тогда сформировалось классическое музыкальное искусство новой (то есть постренессансной) эпохи.

Итальянская опера-сериа достигла кульминации; в творчестве Баха осуществилось гениальное обобщение всех течений позднего Ренессанса и «века оперы»; сложился комический музыкальный театр; в тесной связи с современной оперной культурой возник жанр сонаты-симфонии; Глюк осуществил свою реформу; на грёбне этого восходящего движения родилась великая венская классическая школа, представленная творениями Гайдна, Моцарта, Бетховена. Таким образом, именно в годы, когда в континентальной опере формировался классицистский строй мысли, происходило бурное творческое брожение, интенсивно развивались новые выразительные средства, формировались многочисленные кадры высококвалифицированных профессионалов, английское композиторское творчество находилось в состоянии глубокого «летаргического сна».

Не менее болезненно ощущим контраст и между цветущим состоянием музыки континентальной Европы в «век романтизма» и творческим бесплодием на родине Перселла. Первая четверть XIX столетия ознаменована искусством «позднего Бетховена»; романсами и инструментальными произведениями Шуберта, проложившими дорогу в «новый музыкальный век»; рождением национально-романтических оперных школ в Германии, Франции, Италии. В 30-е — 40-е годы Шопен, Лист, Глинка открыли новые горизонты в музыкальном искусстве, приобщив его к неведомым дотоле культурам восточноевропейских стран. А английский музыкальный театр все еще продолжал топтаться на депрофессионализированном «балладном» уровне «Оперы нищих».

Ни английские хоровые фестивали, ни концертная эстрада не были в состоянии выполнить функцию «творческой лаборатории» музыкального профессионализма, подобно придворным оперным театрам или инструментальным капеллам в континентальной Европе. Хоровые фестивали носили характер скорее тщательно охраняемой традиции, чем живого современного творчества. Ведь и в масштабе всей мировой музыки хоровое письмо после Баха и Генделя сошло со «столбовой дороги» развития профессионального творчества. Ни одно крупное художественное течение послебаховской эпохи не проявило себя в хоровом жанре, отныне уступившем свое некогда господствующее положение опере и симфонии. Концертная эстрада в XVIII веке по другим причинам не могла соперничать с центрами художественных исканий на континенте. Дело не только в том, что лондонские концертные программы со-

стояли почти исключительно из произведений континентальных композиторов, но сам принцип, на основе которого функционирует концертная эстрада, не допускает большого масштаба творческих экспериментов, а без них невозможно возникновение крупной творческой школы в музыке.

Первое в Англии учебное музыкальное заведение типа консерватории — «Королевская академия музыки» — было организовано лишь в 20-х годах XIX века и при этом сразу столкнулось с серьезными материальными трудностями. (Сопоставим с английской «Академией» четыре консерватории в Неаполе, которые уже в конце XVII столетия поставляли оперным театрам все необходимые кадры.)

Общеизвестно, что английские гастролы Гайдна вызвали у него небывалый подъем духа. Великий симфонист, который почти всю жизнь провел на придворной службе и испытывал все тяготы и унижения своего полукрепостного положения, был в буквальном смысле слова потрясен вольной демократической атмосферой буржуазной Англии. И однако, если бы творческая деятельность Гайдна протекала не при феодальных дворах графа Морцина и князя Эстергази, а в очаровавшем его, свободном Лондоне, то его самые великие классические симфонии, по всей вероятности, никогда бы не увидели свет. Последним, наиболее выдающимся образцам гайдновских симфоний и квартетов предшествовало *много десятков* произведений подобного рода, сочиняемых для дворцовых празднеств и «академий». Композитор осуществлял творческие поиски на огромном материале, не зная никаких ограничений, и постепенно нашел свой инструментальный стиль, ставший основой классического симфонизма.

Если бы Гендель вырос на родине Перселла, то его великое ораториальное искусство вряд ли возникло бы. Ведь профессиональное образование он получил в Германии. Широкий художественный кругозор, включающий новейшие музыкальные достижения на самом высоком, современном ему уровне, был обеспечен «континентальной стадией» его творческого пути. Гендель прибыл в Англию, уже завоевав славу как оперный композитор, и влияние оперы (как гамбургской, так и итальянской) на стиль его ораторий трудно переоценить. Хоровое письмо Генделя, столь близкое английской традиции, было в решающей степени подготовлено характерным для немецкой музыки синтетическим инструментально-хоровым стилем, берущим начало в творчестве Шютца и глубоко родственное Баху. Действительно, если в Германии Генделя по сей день продолжают воспринимать и чествовать, как немецкого композитора, то на это есть веские причины.

Подобных примеров можно привести множество. Остановимся еще на одном, особенно ярком, относящемся уже к 90-м годам прошлого века.

Салливан, завоевавший к тому времени широчайшую славу легкожанрового композитора, задумал сочинить серьезную музы-

кальную драму на английский сюжет и в английской традиции. В этом начинании его горячо поддерживали соотечественники, поклонники классической оперы, в том числе Гров. Момент казался особенно подходящим, так как именно в те годы, на гребне волны общественного движения за развитие национальной музыкальной культуры, был организован театр, предназначенный для постановок английских опер — Королевский Английский Оперный Театр* (The Royal English Opera House). И тем не менее, мечте Салливана и всех английских поклонников серьезной музыки, возлагавших большие надежды на его оперу «Айвенго» (по Вальтеру Скотту), не дано было осуществиться. Дирекция театра считала убыточной любую постановку, которая шла менее ста вечеров подряд. Для Салливана — автора в легком жанре — такая цифра была бы вполне реальной, но для Салливана в роли композитора серьезной оперы — в высшей степени сомнительной. В результате «Айвенго», созданный в духе перселловской «Королевы фей», — то есть, как подлинная современная музыкальная драма, но с включением разговорных сцен, — так и не увидела свет рамп. Вскоре и сам «Королевский театр» был преобразован в варьете.

Перепесемся теперь ровно на двести лет назад — от 90-х годов XIX века к 90-м годам XVII века, — иначе говоря от злополучной судьбы салливановского «Айвенго» к перселловскому предсловию к «Королеве фей».

Трудно не заметить, как перекликаются между собой эти два явления. В очень ранний период жизни музыкального театра Перселл ощутил серьезнейшие препятствия, стоявшие на пути ново-рожденной английской оперы и ясно осознал разницу в условиях существования музыкальной драмы в послереволюционной Англии и дореволюционной континентальной Европе. Дальнейший ход истории подтвердил его невысказанные опасения и развеял все надежды и иллюзии.

Действительно, если путь континентальной оперы привел ее в 70-х годах прошлого века к философской вагнеровской драме, то музыкальный театр в Англии после Перселла остался на уровне легкожанровой комедии.

Самый крупный талант был бы бессилён перед лицом сложившейся ситуации. Если подобные таланты и появлялись в Англии в XVIII и XIX столетиях, то у себя на родине они не находили приложения своему дарованию, творческой выдумке, квалификации. Сумел ли бы сам Перселл, родись он не при Реставрации, а на сто лет позднее, создать шедевры, равноценные «Дидоне и Энею» и «Королеве фей»? Нам это не представляется достаточно реальным.

* Читателя не должно вводить в заблуждение слово «Королевский». Это не был театр, пользующийся покровительством двора. Он работал на обычной коммерческой основе.

Подведем итоги.

Роковым для английской музыки XVIII — XIX столетий/оказалось совпадение во времени двух важнейших исторических событий художественного и социального плана.

С одной стороны, в начале XVII века родилась опера. Она была призвана сыграть в новую (постренессансную) эпоху ту роль центра серьезных художественных исканий в музыке, которую в период Возрождения и средневековья играла церковь. При этом жизненно важным условием развития музыкальной драмы на протяжении двух столетий была ее неразрывная связь с придворной культурой.

С другой стороны, именно в XVII столетии в Англии произошла буржуазная революция, которая не только лишила придворную среду силы и авторитета, необходимых для культивирования оперы, не только перевела театр на коммерческие основы, не допускавшие ни длительных периодов экспериментирования, ни свободы от вкусов малоподготовленной и потому плохо восприимчивой аудитории. В дополнение ко всему революция явилась носителем пуританского мировоззрения, которое обрекло музыкальный театр на роль третьесортного искусства, в форме бездумного развлечения.

Если бы третье сословие заняло в Англии господствующее положение после того как серьезный оперный театр стал органической частью национальной художественной жизни (как это произошло во Франции, Италии, Германии), то судьба всей английской музыки была бы иной. И наряду с великими национальными поэтами, романистами, живописцами, занимающими сегодня почетное место в мировой художественной культуре, появились бы и преемники Перселла. Быть может, английское музыкальное творчество нашего века действительно осуществит возрождение блестящего прошлого отечественной музыки. И тогда на английской почве возникнет крупная композиторская школа, достойная гения Перселла.

Примечания

1. *Holland A.* Henry Purcell. Middlesex, 1948, p. 59.
2. *Burney C.* A General History of Music, vol. II, s. b., 1789.
3. *Burney C.* A General History of Music, vol. II (1789). N. Y., 1957, p. 370.
4. Purcell Society Edition, vol. I, p. 1.
5. *Zimmermann F.* The Anthems of Henry Purcell. N. Y., 1971, p. 6.
6. *Конен В.* Этюды о зарубежной музыке. М., 1975 (см. также в кн.: Музыкальный современный, вып. 1. М., 1973).
7. *Burney C.* Op. cit., p. 352.
8. *Bukofzer M.* Music in the Baroque Era. N. Y., 1947, chapter VI, p. 195.
9. *Конен В.* Театр и симфония. М., 1974.
10. См., например: *Друскин М.* Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952; *Ярустовский Б.* Драматургия русской оперной классики. М., 1953.
11. Цит. по ст.: *Рожновский С.* Утверждение реалистического искусства.— «Советская музыка», 1977, № 1.
12. Там же.
13. *Брежт Б.* Театр, т. 5/1. М., 1965, с. 299.
14. Там же.
15. Там же.
16. *Westrup J.* Purcell N. Y., 1962, p. 23.
17. Op. cit., p. 72.
18. *Holst I.* Henry Purcell. London, 1961, p. 14.
19. См.: *Krutch J.* Comedy and Conscience after the Restoration. N. Y., 1949.
20. *Bukofzer M.* Op. cit., p. 195.
21. *Krutch J.* Op. cit., p. 25.
22. *Evelyn J.* The Diary. London, 1959, p. 449.
23. Цит. по изд.: *Krutch J.* Op. cit., p. 93.
24. *Wright J. (?)* Historia Histrionica.— In: *Krutch J.* Op. cit., p. 38.
25. *Charlanne M.* L'influence française en Angleterre aux XVII siècle. Paris, 1906, p. 464—465.
26. *Nicoll A.* A History of Restoration Drama. Cambridge, 1940, p. 92—93.
27. Ibid., p. 49.
28. Ibid., p. 61.
29. Ibid.
30. Ibid.
31. *Scholes P.* Puritans and Music. London, 1934.
32. *North R.* The Musical Grammarian (H. Andrews ed.). Oxford, 1925, p. 18—19.
33. *Dent E.* Foundations of English Opera. Cambridge, 1928.

34. *Bukofzer M.* Op. cit.
35. Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971, с. 586—587.
36. Purcell Society Edition, vol. XII. Preface to «Fairy Queen».
37. Цит. по кн.: Grove Dictionary of Music and Musicians, 1954, vol. IV. p. 151.
38. Purcell Society Edition, vol. III.
39. Шоу Б. О драме и театре. М., 1963, с. 65.
40. См., например: *Long J.* Shakespeare's Use of Music. Florida, 1955—61; *Long J.* ed. Music in English Renaissance Drama. Lexington, 1968; *Burney C.* Op. cit.
41. *Bukofzer M.* Op. cit., p. 195.
42. Ibid.
43. Purcell Society Edition, vol. V.
44. *Bukofzer M.* Op. cit., p. 183.
45. *Burney C.* Op. cit., p. 356.
46. *Nicoll A.* Op. cit., p. 92.
47. Цит. по кн.: *Holland A.* Op. cit., p. 71.
48. Цит. по кн.: *Arundell D.* Purcell. N. Y., 1970. p. 75—76.
49. Ступников И. Английская драматургия и музыка конца XVIII столетия. В кн.: Литература и музыка. Л., 1975, с. 61.
50. Там же.
51. Там же.
52. Цит. по кн.: *Arundell D.* Op. cit., p. 62.
53. Цит. по кн.: *Holland A.* Op. cit., p. 68—69.
54. Purcell Society Edition, vol. XXVI.
55. Цит. по кн.: *Moore R.* Henry Purcell and the Restoration Drama. London, 1961, p. 124.
56. *Moore R.* Op. cit.
57. *Dent E., Westrup J., Bukofzer M., Moore R., Holland A.* Op. cit.
58. Цит. по кн.: *Bukofzer M.* Op. cit., p. 182.
59. См.: Барсова И. Симфонии Малера. М., 1976.
60. *Arundell D.* Op. cit., p. 72.
61. Purcell Society Edition, vol. XII.
62. Purcell Society Edition, vol. IX.
63. См.: *Zimmermann F.* Henry Purcell. London — N. Y., 1967.
64. Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. IV, «Purcell».
65. Цит. по кн.: *Holland A.* Op. cit., p. 48.
66. Purcell Society Edition. vol. XIX.
67. *Perez de la Vega F.* La Prosapia de Aida. Mexico, 1950.
68. *Moore R.* Op. cit., p. 191.
69. См.: Encyclopaedia Britannica 11th edition, vol. XII, p. 911.
70. Works of Oliver Goldsmith, vol. III. London, 1854, p. 134.
71. *Burney C.* Op. cit., p. 403.
72. *Nicoll A.* Op. cit., p. 275.
73. Ibid., p. 148.
74. Purcell Society Edition, vol. XXVI.
75. Purcell Society Edition, vol. XII.
76. Цит. по кн.: *Malipiero F.* Claudio Monteverdi. Milano, 1930, p. 198.
77. Цит. по кн.: *Bukofzer M.* Op. cit., p. 402.
78. Works of Oliver Goldsmith, p. 134.
79. *Mac Kinley S.* Origin and development of light opera. London, 1927, p. 198.

Краткий список сочинений Перселла

Произведения для музыкального театра

- «Дидона и Эней», либретто Тэйта, 1689.
«Пророчица» (или «История Диоклетиана»), на текст Беттертона, по пьесе Бомонта и Мессинджера «Пророчица», 1660.
«Король Артур» (или «Британский Герой»), на текст Драйдена, 1691.
«Королева фей» (на адаптированный текст пьесы Шекспира «Сон в летнюю ночь»). Автор текста — предположительно Сеттл, 1692, вторая редакция, 1693.
«Королева индейцев», на текст Драйдена и Говарда по одноименной пьесе тех же авторов, 1695.
«Буря» (или «Очарованный Остров»), на текст Драйдена, Давенанта и Шедуэлла по пьесе Шекспира «Буря», 1695.

Музыка в драматическом театре

- «Феодосий, или Сила Любви» («Theodosius, or the Force of Love») Ли, 1680.
«Цирцея» («Circe») Давенанта 1685 (?).
«Предпочтение дурака» («A Fool's Preferment») Дэрфи, 1688.
«Амфитрион» («Amphitryon») Драйдена, 1690.
«Император индейцев» («Indian Emperor») Драйдена и Говарда, 1691.
«Оправдание жен» («The Wive's Excuse») Сотерна, 1691.
«Распутник» («The Libertine») Шедуэлла, 1692.
«Правь женой» («Rule a Wife and Have a Wife») Флетчера, 1693.
«Тимон Афинский» («Timon of Athens»), адаптация Шедуэлла по Шекспиру, 1694.
«Бондука, или Английская Героиня» («Bonduca, or the British Heroine»), адаптация пьесы Бомонта и Флетчера, осуществленная неизвестным автором, 1695.

Музыка для хора

- Антемы (77 произведений. В том числе: 15 — в стиле мотетов; 36 — в стиле кантат; 26 — с участием оркестра).
Псалмы, Каноны, Священные напевы и т. д.
Светские Оды (16), «Приветственные песни» (9 произведений. В том числе: «Ко Дню святой Цецилии», 1683, 1692, 1695 (?); «Ко Дню рождения королевы Марии», 1692, 1693, 1694; «Ко Дню рождения герцога Глoucestersкого», 1695).

«Музыка на смерть королевы Марии», 1695.

«Песня Йоркширского Празднества», 1690.

9 светских кантат (не датированные).

Музыка для струнных

Без continuo

Чакона для 4-х голосов, g-moll

3 фантазии для 3-х голосов, 1680 (?)

9 фантазий для 4-х голосов, 1680

«Фантазия на одной ноте», f-moll для 5-ти голосов

In Nomine для 6-ти голосов

In Nomine для 7 голосов

Павана для 4-х голосов g-moll

C continuo

Двенадцать сонат для 3-х голосов (две скрипки и бас), опубл. 1683

g-moll

B-dur

d-moll

F-dur

a-moll

C-dur

e-moll

G-dur

c-moll

A-dur

f-moll

D-dur

Десять сонат для 4-х голосов * (две скрипки и бас), опубл. 1697

h-moll

Es-dur

a-moll

d-moll

g-moll

g-moll

C-dur

g-moll

F-dur

(«Золотая соната»)

D-dur

Три голоса на граунд D-dur

Три увертюры — G-dur (для 4-х голосов)

d-moll (для 4-х голосов)

g-moll (для 5-ти голосов)

Для других составов

Марш и Канцона для 4-х тромбонов, 1695

Соната для трубы, струнных и continuo, D-dur

* Состав тот же, что и в первом сборнике. Но здесь continuo учитывается как самостоятельный голос.

Более 100 сольных песен с continuo на тексты Веббе, Тёрнера, Каули, Гове,

Дэрфи, Тэйта, Седли и других (между 1675 и 1695 гг.)

Более 40 дуэтов для сопрано и баса (между 1684 и 1695 гг.)

Более 50 кэтчей для 3-х (изредка 4-х) голосов (между 1680 и 1694 гг.)

Пьесы для клавесина

«Избранные уроки для клавесина или клавикорда», опубл. 1696.

8 сюит: G-dur, g-moll, G-dur, a-moll, C-dur, D-dur, d-moll, f-moll

Марш

«Мелодия для трубы», D-dur

Чакона

Жига

«Подруга Музыки», сборник, опубл. 1689

Токката, A-dur

Рондо

Ария

Аллеманда

Прелюдия

Краткий список литературы

- Arundell D.* Purcell. N. Y., 1970.
Bukofzer M. Music in the Baroque Era. N. Y., 1947, chapter VI.
Burney C. A General History of Music, vol. II (1789). N. Y., 1957, chapter VII.
Colles H. Voice and Verse: a Study in English Song. Oxford, 1928.
Cummings W. Purcell. London, 1881.
Demarques S. Purcell. Paris, 1951.
Dent E. Foundations of English Opera. Cambridge, 1928.
Друскин М. Клавирная музыка. Л., 1960.
Dupré H. Purcell. Paris, 1927.
Favre-Lingorow S. Der Instrumentalstil von Purcell. Bern, 1950.
Fuller-Maitland J. Foreign Influences on H. Purcell.— «Musical Times», 1896, № 37.
Goodison B. The Works of Henry Purcell in Five Classes. London, ca. 1788, 1790.
Gray A. Purcell's Dramatic Music.— In: Proceedings of Music Association, vol. XLIII, 1917.
Harley J. Music in Purcell's London. London, 1968.
Heijne J. Henry Purcell och det barocka. London — Stockholm, 1972.
Holland A. Henry Purcell. Middlesex, 1948.
Holst G. Henry Purcell. The Heritage of Music, vol. I. Oxford, 1927.
Holst I., ed. Essays on his Music. London, 1959.
Holst I. Henry Purcell. London, 1961.
Конен В. Перселл и английская музыка.— В кн.: Этюды о зарубежной музыке. М., 1975.
Конен В. Британский Орфей.— В кн.: Этюды о зарубежной музыке. М., 1975.
Legány D. Henry Purcell. Budapest, 1959.
Mangeot A. The Purcell Fantasies and their Influences on Modern Music.— «Music and Letters», 1926, VII.
Manifold J. The Music in English Drama from Shakespeare to Purcell. London, 1956.
Marco G. The Variety in Purcell's Word Painting.— In: «Music Review», 1957, № 18.
Meinardus W. Die Technik des Basso ostinato bei Henry Purcell. Köln, 1939.
Miller H. Henry Purcell and the Ground Bass.— «Music and Letters», 1948, XXIX.
Meyer E. Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa. Cassel, 1934.
Moore R. Henry Purcell and the Restoration Theatre. London, 1961.
Oettel J. Purcell Opern. Leipzig, s. a.

- Parry C., Hubert H.* The Music of the Seventeenth Century.— In: The Oxford History of Music, vol. III. London — N. Y., 1938.
- Quervain F.* Der Chorstil Henry Purcell's. Bern, 1935.
- Rendall E.* Purcell's Dramatic Music.— «Music and Letters», 1920, I.
- Розенбецкая Е.* Оперы с диалогами Генри Перселла (рукопись), МГК, 1972.
- Rolland R.* L'opéra anglaise en XVII^e siècle. Encyclopaedie de la Musique, 1^{me} partie. Paris, 1913.
- Роллан Р.* Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии. М., 1931.
- Runciman S.* Purcell. London, 1909.
- Савельева З.* Перселл (рукопись), МГК.
- Schjelderup-Ebbe D.* Purcell's cadances. Oslo — Bergen, 1962.
- Sietz R. H.* Purcell. Leipzig, 1955.
- Squire B.* Music for the Funeral of Mary II.— In: SIMG, IV.
- Squire B.* Purcell's Dramatic Music.— In: SIMG, V.
- Squire B.* Purcell as Theorist.— In: SIMG, VI.
- Squire B.* Purcell's «Dido and Aeneas».— «Musical Times», 1918, June.
- Squire B.* Purcell's «Fairy Queen».— «Musical Times», 1920, Jan.
- Squire B.* Purcell's «Fairy Queen».— «Musical Times», 1920, Jan.
- Svanepol P.* Das dramatische Schaffen Purcells. Wien, 1926.
- Vipont E.* Henry Purcell and his Times. London, 1959.
- Westrup J.* Purcell. L. N. Y., 1962.
- Whittaker W.* Some Observations on Purcell's Harmony.— «Musical Times», 1934, Oct.
- Zimmermann F.* Purcell. An Analytical Thematic Catalogue. London.— N. Y., 1963.
- Zimmermann F.* Henry Purcell. London — N. Y., 1967.
- Zimmermann F.* The Anthems of Henry Purcell. N. Y., 1971.

Аддисон Дж.— 126
 Анна (королева) — 46
 Апель А.— 29
 Арп Т.— 196, 243
 Арунделл Д.— 214

Бадоаро Дж.— 31
 Байрон Дж.— 224
 Байрон Дж.— 35, 242
 Банпстер Дж.— 61, 67, 147, 213, 214
 Барсова И. А.— 151

Барток Б.— 161
 Бартоломео — 39
 Бассани Дж.— 121
 Бах И. С.— 13, 16, 24, 70, 72, 74, 75,
 78, 97, 116, 121, 131, 152, 163, 173,
 176, 181, 201, 206, 222, 226, 235, 246—
 248

Бах И. X.— 245
 Бах Ф. Э.— 78
 Бен А.— 14, 39, 184
 Беллини В.— 28
 Берлиоз Г.— 30, 33, 34, 161, 230
 Бертертон Т.— 9, 51, 70, 71, 189—191,
 193, 195, 232, 233

Бетховен Л.— 24, 28, 30, 33, 78, 100,
 131, 133, 162—164, 206, 226, 245, 247
 Бёрд У.— 12, 114
 Бёрни Ч.— 9, 10, 13, 15, 17, 18, 129,
 225, 245

Бизе Ж.— 23
 Бишоп Г.— 244
 Блоу Дж.— 9, 17, 62, 66, 67, 89, 120,
 121, 129, 146, 147, 229
 Бомарше П.— 29

Бомонт Ф.— 41, 148, 190
 Бопончини Дж.— 224, 238
 Бородин А. П.— 161
 Боуэн Дж.— 8, 211
 Брамс И.— 205, 206, 226
 Браун Дж.— 63
 Брейди Н.— 13
 Брехт Б.— 24, 31, 36
 Бриттен Б.— 71, 91, 129, 229
 Бриттон Т.— 61, 62
 Бродвуд Дж.— 245
 Брукнер А.— 226
 Бузапелло Ф.— 31
 Бюкофзер М.— 18, 62

Вагнер Р.— 31, 33, 34, 101, 131, 200,
 210, 222, 230, 231
 Вайль К.— 24, 133
 Вальтер Г.— 9
 Веббе У.— 15
 Вебер К.— 23, 24, 33, 85, 101, 102, 222,
 245

Верачини Ф.— 121
 Вергилий М.— 77
 Верди Дж.— 29, 32
 Верстовский А. Н.— 101
 Вестрап Дж.— 10
 Вивальди А.— 177
 Виктория (королева) — 147
 Випченцо — 39
 Витали Дж.— 121
 Випчери Д.— 48
 Воан-Уильямс Р.— 71, 147, 229
 Вольф Г.— 91

* Указатель составлен Н. И. Баранской

Гайди И.— 73, 74, 177, 179, 236, 245,
 247, 248
 Гаррик Д.— 197
 Гассе И.— 236
 Гейнсборо Т.— 242
 Гендель Г.— 12, 16, 17, 24, 61, 74, 116,
 121, 125, 162, 163, 168, 175, 176, 194,
 212, 215, 222, 224, 226, 228, 238,
 246—248
 Гершвин Дж.— 23, 74, 103
 Гёте И.— 28
 Гиббонс О.— 12, 57, 117
 Гилберт У.— 170, 246
 Гиро Э.— 23
 Гисландони А.— 32
 Глинка М. И.— 247
 Глюк К.— 24, 25, 30, 69, 78, 87, 95, 100,
 104, 161, 163, 186, 204, 236, 239, 244,
 247
 Говард Р.— 53, 209
 Голдсмит О.— 224, 237
 Гольдони К.— 75
 Гомбервилл М.— 209
 Гофман Э. Т. А.— 33
 Грабул Л.— 39, 41, 65—67, 147, 198
 Гретри А.— 24
 Гров Дж.— 245, 249
 Гуно Ш.— 29
 Гэй Дж.— 24, 125, 166, 228, 229, 237,
 240, 242, 243
 Давенант У.— 14, 31, 50, 51, 63—65,
 67, 141, 146, 212, 213, 231, 232
 Даниэль С.— 141
 Данте А.— 27
 Да Понте Л.— 29
 Дебюсси К.— 91
 Деннис Дж.— 44
 Дент Э.— 62, 71, 91, 108, 199, 226
 Дефо Д.— 44
 Джезуальдо ди Вепоза — 126
 Джеффрис Дж.— 117, 120
 Дживелл Т.— 66
 Джоунс И.— 140, 141
 Джонсон Б.— 63, 127, 140—142, 145,
 147
 Джонсон Р.— 213
 Дибден Ч.— 244
 Донской М.— 216
 Драги Дж.— 39, 66, 147, 214
 Драйден Дж.— 9, 14, 31, 45, 47, 49,
 51—53, 64, 66, 134, 137, 147, 181,
 195—198, 200, 203, 205—207, 209—
 213, 228, 233
 Друскин М. С.— 20
 Дэрфи Т.— 14, 15, 48, 53, 54, 157, 208
 Заломон И.— 147, 245
 Зиммерман Ф.— 10
 Зено А.— 31

Йомелли Н.— 236
 Йонг Т.— 120
 Кавалли Ф.— 235
 Камбер Р.— 65
 Каммингс У.— 11, 71, 77
 Кампион Т.— 141
 Карл I — 139
 Карл II — 38, 40, 42—45, 64—66, 120,
 197, 223
 Каули А.— 15
 Кембл П.— 197
 Киллингс Т.— 136, 231
 Киппо Ф.— 31, 105
 Костерман Дж.— 7
 Коллиер Дж.— 46
 Колмен Ч.— 65
 Констебль Дж.— 242
 Конгрив У.— 14, 48, 232
 Корелли А.— 61, 121
 Корпель П.— 51, 64
 Корси Я.— 25
 Краун Дж.— 146
 Кромвель О.— 38, 56, 57, 60, 64, 226
 Кук К.— 40, 41, 65, 147
 Кэрю Т.— 141
 Ламартин А.— 35
 Лапьер Н.— 127, 145
 Левередж Р.— 215
 Лесков Н. С.— 29
 Ли Н.— 14, 52, 232
 Линли Т.— 196, 244
 Лист Ф.— 230, 247
 Лоз В.— 117, 127
 Лоз Г.— 64, 117, 127, 128, 229
 Лозинский М.— 150
 Локк М.— 10, 57, 65—67, 85, 91, 94,
 117, 147, 214, 229
 Лонг Дж.— 109, 114
 Лорцинг А.— 231
 Лупс А.— 164
 Лэндсдаун — 147
 Людовик XIV — 39, 40, 42, 75, 236
 Люлли Ж. Б.— 39, 42, 59, 65, 66, 70,
 77—82, 86, 87, 94, 100, 147, 154, 155,
 161, 164, 167, 170, 176, 195, 204, 216,
 220, 234, 236
 Ля-Рош-Гюне — 66
 Магалотти (граф) — 136
 Мазарини (кардинал) — 235
 Майергофер И.— 28
 Макреди У.— 197
 Мак Ферсон — 89
 Мария (королева) — 14
 Марло К.— 63, 104, 127
 Маршнер Г.— 34
 Маттезон И.— 9
 Матенс Н.— 39

Мейербер Дж.— 34
 Мендельсон Ф.— 33, 34, 75, 156, 186, 245
 Мерсеп М.— 116
 Мессинджер Ф.— 148, 190
 Метастаззо П.— 31, 210, 244
 Мийо Д.— 161
 Мильтон Дж.— 10, 117, 127, 140, 141
 Михайлов А. В.— 35
 Мольтер Ж. Б.— 48, 105, 147
 Монтеверди К.— 16, 20, 22, 25, 30, 31, 34, 59, 65, 70, 73, 78, 91, 96, 102, 126, 145, 157, 170, 186, 201, 212, 234
 Монюшко С.— 74, 102
 Моцарт В.— 23, 29, 74, 78, 96, 157, 208, 225, 226, 236, 239, 245, 247
 Мусоргский М. П.— 32, 91
 Мэйс Т.— 116, 119
 Мюссе А. де — 35

 Неллер Г.— 7
 Ньютон И.— 10
 Норз Р.— 43, 60, 116, 127, 188

 Обер Л.— 230
 Овидий (Публий Овидий Назон) — 49
 Оранский В.— 41
 Осспан — 89
 Отвэй Т.— 48
 Оффенбах Ж.— 230

 Палестрина Дж.— 12
 Палладио А.— 140
 Паппенгейм М.— 35
 Пепуш Дж.— 24, 242
 Перри Я.— 25
 Перри Ч.— 246
 Перселл Д.— 210, 211, 214
 Перселл Т.— 8, 40, 111, 171
 Петрарка Ф.— 27
 Пикандер — 28
 Пипс С.— 41, 48, 50
 Плейфорд Дж.— 7, 9, 56, 60, 120, 124
 Портедж Дж.— 52
 Поуэлл Дж.— 181
 Прист Дж.— 69, 132
 Прокофьев С. С.— 161
 Пулепк Ф.— 133
 Пэнзбл Дж.— 66

 Равель М.— 161
 Равенскрофт Э.— 14, 53
 Рамо Ф.— 24, 133, 161
 Раттауз Д. М.— 28
 Распи Ж.— 51
 Рахманинов С. В.— 103
 Реджо П.— 39, 214
 Римский-Корсаков Н. А.— 222
 Ринуччини О.— 25
 Рич К.— 209

Рич Дж.— 237
 Робинзон Р.— 184
 Россини Дж.— 28, 33, 35, 36, 96, 100—102, 104, 131
 Рочестер (лорд) — 49
 Руссо Ж.— 116

 Саккетти Л. В.— 27
 Салливан А.— 170, 245, 246, 248, 249
 Свифт Дж.— 242
 Седли Ч.— 15, 49, 52
 Сеттл Э.— 14, 52, 53, 148, 149, 184
 Сиббер К.— 137
 Сиддонс С.— 197
 Симпсон К.— 116
 Скарлатти А.— 168, 236
 Скарлатти Д.— 24
 Сквайр Б.— 11, 221
 Скотт В.— 47, 147, 249
 Сметана Б.— 101
 Сорбьер — 136
 Сотерн Т.— 14, 39
 Спенсер Э.— 128, 149
 Стаггис — 146, 147
 Станфорд Ч.— 246
 Стаплтон — 67
 Стерн Л.— 242
 Стил Р.— 44
 Стравинский И. Ф.— 133, 161, 226
 Стриджо А.— 31

 Таллис Т.— 12
 Тассо Т.— 205
 Таупшенд — 141
 Тернер Дж.— 15
 Типпет М.— 71, 229
 Токугава — 70
 Толстой Л. Н.— 31
 Томкинс — 115
 Траэтта Т.— 236
 Тэйт Н.— 14, 15, 76, 77, 82, 91, 104—108

 Уайт Р.— 7
 Уилбай Дж.— 114
 Уолтон У.— 229

 Фарквар Дж.— 48, 232
 Фельзенштейн В.— 22, 23
 Фильдинг Г.— 240
 Флетчер Дж.— 14, 48, 63, 110, 190
 Фогель И.— 74

 Хадзон Дж.— 65
 Хилтон — 117
 Хингстон Дж.— 41
 Хоуе — 15
 Холст Г.— 71, 229
 Холст И.— 71
 Хэмфри П.— 39, 214, 220, 221

Чайковский П. И.— 28, 30, 32, 74, 96,
97, 161, 177
Чаплин Д.— 127
Чести А.— 235, 236

Шатобриан Ф.— 35
Шедпов Дж.— 132
Шедуэлл Т.— 8, 14, 50—53, 65, 67, 137,
189, 213, 214, 216, 220
Шекспир У.— 10, 14, 36, 37, 46—54,
63, 67, 70, 85, 89, 90, 104, 109, 111,
114, 116, 135, 138, 141, 148—151, 157,
171, 178, 212, 213, 216, 220, 242
Шелли П.— 242
Шерли Дж.— 57, 141
Шёнберг А.— 35, 103, 133
Шикандер Э.— 23
Шилд У.— 244
Шиллер Ф.— 28
Шобер Ф.— 28

Шопен Ф.— 91, 98, 123, 130, 247
Шостакович Д. Д.— 28, 29, 206
Шоу Б.— 106
Штраус И.— 231
Шуберт Ф.— 28, 33, 34, 74, 89, 96, 129,
159—161, 190, 226, 245, 247
Шуман Р.— 91, 97, 129, 230
Шютц Г.— 70, 222, 235, 248

Щепкина-Куперник Т. Л.— 150

Эвеллин Дж.— 44, 49
Эйзель — 116
Элгар Э.— 229, 246
Эстергази (князь) — 248
Этередж Дж.— 54

Яков I — 139
Яков II — 197, 201
Ярустовский Б. М.— 20

Содержание

От автора	3
Введение	7
Культура перселловского Лондона	38
«Дидона и Эней» как национальная опера	69
«Королева фей» и ее истоки	131
Произведения в жанре «semi-opera»	188
После Перселла	222
<i>Примечания</i>	251
<i>Краткий список сочинений Перселла</i>	253
<i>Краткий список литературы</i>	256
<i>Указатель имен</i>	258

Конен В.

К 64 Перселл и опера. Исследование. М., «Музыка», 1978.

262 с. с нот., ил.

Книга известного советского музыковед В. Конен — исследование, посвященное выдающемуся английскому композитору XVII столетия. Автор знакомит с музыкальным обликом Перселла и культурной средой его времени, рассматривает сочинения композитора для театра, определяя характерные черты национально-английской оперной школы, и, наконец, выдвигает гипотезу, касающуюся одной из загадочных ситуаций в истории мировой культуры — отсутствия в Англии на протяжении двух веков после смерти Перселла равного ему по значению национального композитора. Книга представляет интерес для музыкантов-специалистов и всех интересующихся историей музыкального искусства.

К $\frac{90105-117}{026(01)-78}$ 581-78

78И

ИБ 1448

КОНЕН ВАЛЕНТИНА ДЖОЗЕФОВНА
ПЕРСЕЛЛ И ОПЕРА

Редактор *А. Александров*
Художник *С. Томилин*
Худож. редактор *Ю. Зеленков*
Техн. редактор *В. Кичоровская*
Корректор *Г. Федяева*

Подписано к печати 27/XII—77 г. Форм. бум. 60×90¹/₁₆. Печ. л. 16,625.
Уч.-изд. л. 17,42 (включая вклейку). Тираж 5000 экз. Изд. № 9905.
Т. п. 78, № 581. Заказ 172. Цена 1 р. 60 к., на бумаге № 1.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном
комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

1260k.

