



Л. В. Кириллина

РЕФОРМАТОРСКИЕ
ОПЕРЫ
ГЛЮКА

Л. В. Кириллина
РЕФОРМАТОРСКИЕ
ОПЕРЫ
ГЛЮКА



КЛАССИКА-XXI

Москва 2006

УДК 782
ББК 85.317
К43

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 05-04-16178д*

Кириллина Л. В.

К43 Реформаторские оперы Глюка. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. — 384 с.

ISBN 5-89817-152-5

В монографии Л. В. Кириллиной рассматривается творчество К. В. Глюка 1762–1779 годов. Впервые на русском языке подробно анализируются история создания, сюжеты, либретто и музыкальные особенности всех реформаторских опер, написанных Глюком в Вене («Орфей и Эвридика», «Альцеста», «Телемак», «Парис и Елена») и Париже («Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде», «Армида», «Эхо и Нарцисс»). Исследуются также проблемы, связанные с самой реформой Глюка, ее эстетическими основами и восприятием глюковских принципов современниками и последователями композитора.

В приложении приведены наиболее важные творческие манифесты Глюка, изложенные в его письмах и предисловиях к своим сочинениям, а также сводные таблицы опер XVII — начала XIX веков на сюжеты, использованные Глюком.

Книга предназначена вниманию читателей, интересующихся музыкой, оперой и театром.

УДК 782
ББК 85.317

*Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».
Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично, без разрешения
правообладателей будет преследоваться в судебном порядке.*

ISBN 5-89817-152-5

© Кириллина Л. В., 2006
© Издательский дом
«Классика-XXI», 2006

Парадоксы гения

Сименем Кристофа Виллибальда Глюка (1714–1787) прочно связано понятие оперной реформы, осуществлявшейся им в 1762–1779 годах в Вене и в Париже. Основные реформаторские оперы Глюка («Орфея и Эвридику», «Альцесту», «Ифигению в Авлиде» и «Ифигению в Тавриде») легко назовет каждый, кому довелось хотя бы бегло знакомиться с творчеством композитора. При этом Глюк выглядит в большинстве справочников, учебников и популярных книг по истории музыки фигурой настолько однозначной и бесспорной, что кажется, будто про него давно уже все известно и изучать тут больше нечего. Редко встретишь современного музыканта, который бы искренне любил музыку Глюка, и виноват в этом вовсе не композитор, а создавшееся о нем представление как о застывшем в своем бронзовом величии классике.

Совсем другая картина — сложная, противоречивая, интригующе загадочная — возникает перед взором читателя, который обратится к специальной литературе, посвященной исследованию жизни, творчества, эстетики и отдельных произведений Глюка. Множество «белых пятен» в биографии, нелегкий и неоднозначный характер композитора (не мешавший, однако, Глюку всегда находить общий язык с сильными мира сего), причудливые, а порой авантюрные повороты судьбы, поздний творческий взлет, поспешный суд современников, не всегда справедливый приговор потомков, страстные восторги почитателей, упреки критиков в отсутствии музыкального воображения, равнодушие театра XX века именно к тем операм, которыми сам Глюк особенно гордился...

В итоге ни одна из крупных исторических проблем, встающих в связи с творчеством Глюка, не может ныне считаться однозначно решенной.

Глюк — неслигаемый и властный реформатор?

Но наряду с теми операми, которые мы считаем новаторскими и к которым обычно сводится вся суть глюковского искусства, он

создавал произведения абсолютно традиционные для своего времени или выглядящие как компромиссные. Совсем нередки случаи, когда композитор мирился с театральными условностями и либо сам вносил изменения в свои реформаторские оперы, приспособлявая их к конкретным условиям, либо допускал добавление к ним музыки других композиторов (особенно часто это касалось популярнейшего «Орфея»). Гибкость Глюка в вопросе последовательности проведения реформы способна глубоко озадачить и даже натолкнуть на крайние мысли о конформизме. А может быть, здесь не применимы жесткие критерии последующей эпохи, и мы просто не понимаем разнообразия творческих исканий композитора?.. Не правомернее ли предположить, что Глюк вовсе не был заложником одной теоретической концепции, и ему как художнику было интересно попробовать себя в самых разных жанрах или увидеть одно и то же произведение в разных ракурсах?

Глюк — преобразователь итальянской оперы-серия?

Однако наивысший взлет его деятельности пришелся на парижский период (1774–1779), и созданные тогда оперы ни в какой мере не были итальянскими. Несколько настороженное отношение к ним со стороны итальянцев подтверждается сценической судьбой парижских опер Глюка в Италии: «Ифигения в Авлиде» на неаполитанскую сцену попала лишь в 1812 году; «Ифигения в Тавриде», насколько нам известно, ни в XVIII, ни в начале XIX века в Италии вообще не шла; то же самое касается «Армиды». В Вене исполнения этих опер носили весьма эпизодический характер, хотя в других европейских театрах, от Лиссабона до Стокгольма и Петербурга, они ставились весьма активно. Следовательно, ни в Италии, ни даже в Вене, где культивировалась итальянская опера, реформа Глюка никакого мгновенного переворота не произвела, и плоды ее начали ощущаться ближе к концу XVIII века, да и то в весьма своеобразном преломлении — через усвоение самых общих принципов драматургии (но не музыкального языка) или через переистолкование тех же самых сюжетов либо даже тех же самых либретто. Для Франции же традиция Глюка действительно оказалась основополагающей, но к опере-серия это прямого отношения не имело.

Глюк — классицист?

Внешне, конечно, его искусство следует важнейшим постулатам просветительски-классицистской эстетики. Но, если анализировать музыку даже реформаторских опер, то в ней отчетливо проступают и черты барокко (это касается и драматургии, и формо-

образования, и жанровой принадлежности отдельных номеров), и веяния австрийского и французского рококо (галантная тематика и стилистика), и развитие австро-немецкой ораториальной традиции, как католической, так и протестантской. Все это вполне объяснимо: по возрасту Глюк — ровесник или сверстник таких своих современников, как Жан-Жак Руссо (1712–1778), Дени Дидро (1713–1784), Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788), Никколо Йоммелли (1714–1774), Георг Кристоф Вагензейль (1715–1777). Если говорить о музыкантах — Эмануэле Бахе, Йоммелли и Вагензейле, то черты барочной стилистики в их творчестве совершенно очевидны; в поэзии Ломоносова они также присутствуют, хотя для их выявления требуется особый взгляд.

По отношению к триаде венских классиков, Йозефу Гайдну (1732–1809), Вольфгангу Амадею Моцарту (1756–1791) и Людвигу ван Бетховену (1770–1827) Глюк — человек совсем иного поколения. Даже самому старшему из них, «папе Гайдну», Глюк практически годился в отцы, а для Бетховена он вполне мог бы быть дедушкой (собственный дед Бетховена родился в 1712 году).

Для них Глюк бесспорно был *классиком*, но его собственное творчество никак не могло ограничиваться только рамками *классицизма* и не всегда вписывалось в границы венского классического стиля. В результате то, что не соответствовало образу Глюка-классика или даже Глюка-классициста, но связывало его с традициями барокко и рококо, оставалось в тени как нечто устаревшее или заведомо второстепенное.

Глюк — гениальный композитор?

Многие критики именно в этом нередко ему и отказывали. Альфред Эйнштейн, написавший прекрасную книгу о Глюке, выразился по этому поводу с хлесткой категоричностью: «Драматург, но антимузыкант»¹. В XVIII веке формулировки были более обходительными, но суть их оставалась той же, причем сам композитор вроде бы и не оспаривал такого мнения о себе, а, напротив, гордился тем, что во имя сценического эффекта готов поступиться своими музыкантскими амбициями.

И все же, не будь Глюк по-настоящему крупным музыкантом, вряд ли стоило бы вести о нем столь страстные споры. Мало ли в XVIII веке было талантливых или просто высокопрофессиональных авторов, о которых ныне помнят только историки. Нет, величие Глюка — отнюдь не дутое, и оно заключалось не только в таких

¹ Einstein 1987, 127.

качествах, как мелодический дар (здесь, как полагали многие современники, он уступал большинству итальянцев), мастерское владение гармонией и контрапунктом (в последнем ему, как гласит предание, отказывал строгий Гендель) или никем не оспариваемое великолепное оркестровое письмо. На наш взгляд, величие Глюка как композитора состояло в резко выделявшей его из массы прекрасных музыкантов XVIII века *неординарности мышления*, свойственной только гению и проистекавшей из его драматургического чутья. Он был способен предложить такие уникальные — простые и вместе с тем эффективные — решения, до которых не могли додуматься его более даровитые в отдельных сферах соперники. Именно поэтому из всех написанных в конце XVIII века многочисленных «Орфеев», «Альцест», «Ифигений», «Армид» мы вспоминаем прежде всего оперы Глюка.

Впрочем, нужно признать, после смерти композитора интерес к его творчеству пошел на убыль, и из глюковских опер 1762–1779 годов в мировом репертуаре продолжает стойко удерживаться, пожалуй, только «Орфей»; остальные мелькают на сцене эпизодически, а некоторые вообще пребывают в пренебрежении.

Может быть, проблематика глюковского творчества ныне не актуальна? Но мастер предпочитал обращаться к «вечным» сюжетам, в которых его особенно волновали темы любви и смерти, иногда тесно переплетенные друг с другом (как в «Орфее», в «Альцесте» и в «Эхо и Нарциссе»), а иногда и разъединенные (в «Парисе и Елене» есть только любовь, а в «Ифигении в Тавриде» ее, напротив, совсем нет). Более того, даже там, где обе темы присутствуют, основной проблемой у Глюка часто становится не традиционный для оперы-серия вопрос о том, соединятся ли влюбленные, а свойственный скорее жанру трагедии вопрос о том, погибнет герой или нет. Жгучий привкус смертельной опасности придает некоторым операм Глюка суровость и даже мрачность, однако он же не позволяет воспринимать их как расслабляюще-приятную «старинную музыку», хотя у него есть шедевры и в «галантном» стиле («Парис и Елена», «Осажденная Цитера», «Эхо и Нарцисс»).

Рассмотрение музыкально-театрального творчества Глюка в максимально полном объеме — крайне соблазнительная задача для исследователя, но мы преднамеренно ограничиваемся реформаторскими операми 1762–1779 годов, поскольку именно они определяют в глазах потомков творческий облик композитора. Зато, сосредоточившись на этом периоде, мы сможем уделить внимание не только самым знаменитым произведениям, но и к тем, что до сих пор незаслуженно забыты.

Книга естественно делится на две части, включающие последовательное рассмотрение венских и парижских опер. Каждая часть предваряется вступительной главой, в которой очерчена общая проблематика данного периода. Внутри частей мы дважды нарушаем строго хронологический порядок в пользу смысловой связности: так, в венских операх «Телемак», на самом деле предшествовавший «Альцесте», рассмотрен после нее, а в парижских операх «Ифигения в Авлиде» и «Ифигения в Тавриде» помещены непосредственно друг за другом, хотя между ними была создана совершенно иная по замыслу «Армида». Впрочем, по ходу изложения эти отступления всякий раз оговариваются.

Нам показалось, что книга, в которой каждая из реформаторских опер Глюка становилась бы темой отдельного очерка, включающего в себя и информативную, и аналитическую, и проблемно-эстетическую часть, отечественному читателю необходима. К сожалению, о Глюке до сих пор очень мало написано по-русски.

Из книг на первом месте безусловно находится монография С. А. Рыцарева (М., 1987), чрезвычайно насыщенная фактами, идеями, аналитическими наблюдениями и полемикой с авторами зарубежных изданий. Однако читатель, не являющийся глубоким знатоком творчества Глюка (а последних в нашей стране считанные единицы), вряд ли сможет извлечь из содержательнейшего труда С. А. Рыцарева особую пользу: книга построена по проблемному принципу; в ней нет подробных разборов отдельных опер, и для того, чтобы выяснить, например, мнение исследователя об «Альцесте» или «Армиде», придется прибегать к помощи указателя произведений и проглядывать всю книгу насквозь, причем воссоздать целостную картину удастся далеко не всегда. Одна ценная мысль может содержаться внутри биографического очерка, вторая — попутно высказываться при разговоре о совсем другом произведении, третья попадает в главу «О музыкальном стиле», четвертая оказывается высказанной в Заключение... Осмелимся посетовать на то, что книга С. А. Рыцарева при всех своих достоинствах вряд ли способна внятно рассказать о Глюке более или менее широкому читателю, да и в педагогической практике она может найти весьма ограниченное применение (редко какой въедливый студент способен проштудировать эту книгу с должным терпением и методичностью, хотя она несомненно того заслуживает).

Солидное исследование И. П. Сусидко (1988) принадлежит к жанру кандидатской диссертации и поэтому также обречено на очень небольшой круг особо заинтересованных читателей, имеющих воз-

можность добраться до рукописи или ее микрофильма в Российской Государственной библиотеке.

Статьи по отдельным проблемам творчества Глюка, написанные отечественными музыковедами начиная с И. И. Соллертинского, рассеяны по различным научным сборникам; некоторые из этих работ концепционно устарели, другие сохранили свое значение, но вся их совокупность все-таки не может создать общей картины творчества Глюка. Популярной литературы о Глюке на русском языке также очень немного (небольшая книжечка И. В. Белецкого, переиздания переводного очерка Р. Роллана — вот, собственно, и все), да и публикации подобного рода вряд ли могут спасти положение.

За рубежом, конечно, дело обстоит совсем иначе. Глюк никогда не исчезал из поля зрения исследователей; давно опубликованы научный каталог его произведений (А. Воткенн, 1904; дополненное издание 1911) и уточнения к нему в статье Дж. Раштона в Новом словаре Гроува (NGD 2001), и переписка композитора (составители и комментаторы Х. и Е. Х. Мюллер фон Азов, CCPG 1962); существует множество фундаментальных и популярных монографий, сборников, приуроченных к глюковским юбилеям, диссертаций, проблемных и полемических статей и брошюр и т. д.¹ Небольшая, но вполне солидная литература посвящена даже тем произведениям Глюка, которые ранее было принято считать «малоудачными» или «проходными». Более того: если для отечественной оперной и даже филармонической сцены исполнение любой оперы Глюка, за исключением неизменно любимого «Орфея», большая редкость, то за рубежом они хоть и не очень часто, но ставятся, звучат в концертном исполнении и записываются на компакт-диски.

Появление этой книги вызвано желанием автора заполнить явный пробел в нашем музыкознании и попытаться написать живой портрет Глюка-реформатора, от которого не веяло бы академическим холодом и мертвенной скукой.

Пользуясь случаем, автор выражает благодарность своим коллегам из отдела классического искусства Государственного института искусствознания и особенно П. В. Луцкеру, способствовавшему публикации этой книги.

¹ См., например, библиографию в NGD, куда, к сожалению, не попало ни одно издание на русском языке. (Список сокращений см. на с. 322.)

Часть I

ВЕНСКИЕ ОПЕРЫ

Глава 1

Путь к реформе

В феврале 1761 года в Вену прибыл новый сотрудник нидерландского министерства финансов — итальянец Раньери Симоне Франческо Мария Кальцабиджи (обычно он прибавлял к своей фамилии «де» или «да», заставляя тем самым относиться к себе как к человеку благородного происхождения, на что у него не было никаких формальных оснований). Родившийся в семье зажиточного торговца из Ливорно и воспитанный в иезуитском колледже в Прато, Кальцабиджи принадлежал к блестящей плеяде талантливых и обаятельных авантюристов, порожденных нескучным XVIII веком и как нельзя лучше воплощавших в себе вольнодумный дух эпохи. Легендарные имена Казановы, Калиостро, графа Сен-Жермена, барона Мюнхгаузена до сих пор у всех на устах. Вряд ли следует удивляться тому, что среди личностей подобного склада оказалось немало знаменитых литераторов и либреттистов. Прекрасное знание жизни и нравов людей разных стран, возрастов и сословий, светский лоск, начитанность, остроумие, легкий язык, способность к игре и вкус к театральным эффектам и перевоплощениям — все это оказывалось чрезвычайно полезным для сочинителей оперных текстов. Помимо нашего героя, в этой связи можно упомянуть работавших в последней трети XVIII века в Вене поэтов Марко Кольтеллини, Джамбаттиста Касти, Лоренцо да Понте и мастера на все руки — актера, певца, либреттиста, постановщика и импресарио — Эмануэля Шиканедера, с именем которого связана история последней оперы Моцарта, «Волшебной флейты».

Ровесник Глюка, Кальцабиджи начал свою многостороннюю деятельность в 1740-х годах. Он подвизался в Неаполе в качестве секретаря французского посла маркиза де л'Опиталья, пользуясь также некоторой известностью как поэт, драматург и член двух ученых академий — знаменитой академии Аркадия в Риме (аркадский псевдоним Кальцабиджи — Либурно Дрепанио) и академии в городе Кортон-

на. Около 1750 года Кальцабиджи, однако, был вынужден бежать в Париж, спасаясь от суда по обвинению в отравлении кого-то из родственников. История эта осталась для потомков темной; по-видимому, ее замяли высокие покровители Кальцабиджи. Среди тех, кто тогда благосклонно относился к его дарованиям, был и живой классик итальянской драматической поэзии, императорский придворный поэт Пьетро Метастазιο. Кальцабиджи в то время также был щедр на знаки уважения к нему: в столице Франции он издал сочинения Метастазиа в девяти томах и сопроводил их большой вступительной статьей (1755). Позднее их отношения безнадежно испортились, но в Париже Кальцабиджи еще считался метастазиянцем.

Заручившись поддержкой королевской фаворитки маркизы Помпадур, Кальцабиджи затеял проведение государственной лотереи, которая должна была пополнить оскудевшую казну и ощутимо обогатить самого предпринимателя. Точно такая же идея пришла в голову и находившемуся в то время в Париже Джакомо Казанове. Встреча конкурентов, превратившихся по зрелом размышлении в партнеров, описана в «Мемуарах» Казановы¹. Соперники поладили, разделив сферы компетенции: Кальцабиджи обладал коммерческой жилкой и познаниями в сфере финансов (в этом ему помогал и отправившийся вместе с ним в изгнание брат-математик), а Казанова — неотразимой харизмой. Впрочем, ни одному из них лотерея не принесла ни славы, ни прочного благополучия, хотя куш они все-таки сорвать успели. Как и всякая финансовая пирамида, лотерея рухнула. Предчувствуя неминуемый крах своей затеи, Кальцабиджи был вынужден срочно покинуть Париж. Куда именно он отправился, не совсем ясно; обычно считается, что его путь лежал в Брюссель, но, возможно, он посетил и Лондон, поскольку впоследствии обнаружил неплохое владение английским языком и имел в своей библиотеке издания на языке оригинала произведений Мильтона, Шекспира, Томаса Грея и других британских поэтов (для итальянца той поры — пристрастие весьма необычное)². В любом случае, как уже говорилось, в 1761 году он оказался в Вене и сразу же очутился в гуще политической, светской и театральной жизни.

Официально должность Кальцабиджи на государственной службе именовалась «советник Счетной палаты Нижних Земель» (часть Нидерландов находилась в то время под властью Австрии). По-видимому, его способности на финансовом поприще действи-

¹ Казанова 1991, 290–297.

² См.: Michel 1918, 110.

тельно были незаурядными. Ежегодное жалование Кальцабиджи как чиновника составляло 2000 гульденов, что по тогдашним понятиям считалось весьма внушительной суммой, а впоследствии он получал пенсию в том же размере. Помимо этого Кальцабиджи занял должность секретаря государственного канцлера империи, графа (впоследствии князя) Венцеля Антона Кауница (1711–1794). В свободное от государственных забот время канцлер увлекался театром и покровительствовал деятельности интенданта императорских театров, генуэзского атташе в Вене графа Джакомо Дураццо (также, между прочим, не лишённого авантюрной жилки, хотя и действительно принадлежавшего к старинной аристократии). Дураццо, не упуская при этом собственной выгоды, проводил смелую репертуарную политику. Он был открыт новым веяниям и пригласил в Вену французскую комическую оперную труппу, пытаясь как-то обновить традиционные жанры итальянского музыкального театра. Со стороны итальянца это было весьма смелым поступком, однако он вполне отвечал новому политическому курсу Марии Терезии, нацеленному на сближение с Францией и увенчавшемуся в 1770 году браком эрцгерцогини Марии-Антуанетты с дофином, будущим королем Людовиком XVI.

Скорее всего, именно в кругу канцлера Кауница и произошла встреча Кальцабиджи и Дураццо с одной стороны, и Кальцабиджи и Глюка с другой (Глюк и Дураццо уже давно были знакомы и тесно сотрудничали еще с 1755 года).

Двенадцатилетнее пребывание Кальцабиджи в Вене стало апогеем его политической и поэтической карьеры. Однако неумный характер никак не давал ему почить на лаврах. Скандал, вызванный любовной связью Кальцабиджи с некоей актрисой, вынудил его в 1773 году уехать в Италию. В чем именно заключалось прегрешение Кальцабиджи, доподлинно не известно, однако, по замечанию А. Эйнштейна, во времена Марии Терезии фривольное поведение само по себе вполне могло вызвать неудовольствие набожной вдовствующей императрицы¹. На родине, в Ливорно, в 1774 году он опубликовал собрание своих сочинений с посвящением Кауницу. Это было своеобразным подведением итогов, хотя и позже он продолжал писать либретто и другие произведения. В 1780 году он смог даже вернуться в Неаполь, где к тому времени ему забыли или простили грехи минувших лет².

¹ Einstein 1987, 142.

² О биографии Кальцабиджи см. подробнее: Рыцарев 1987, 62–63; Michel 1918; Brown 2001, 850–854.

Вот с таким человеком судьба свела Глюка в тот период жизни, когда обычно принято завершать уже начатое и гордиться достигнутым. Обоим — и Глюку, и Кальцабиджи — было по 47 лет. В таком возрасте редко кто даже из крупных художников решается резко изменить однажды избранное направление и бросить вызов устоявшимся вкусам современников. Тем не менее это произошло. С даты постановки первой совместной работы Кальцабиджи и Глюка — оперы «Орфей» (1762) — открылась новая страница в истории европейского музыкального театра.

Идея обновления или даже радикальной реформы оперной драматургии буквально носилась в то время в воздухе, и наши герои были отнюдь не одинокими в своих устремлениях. Однако Кальцабиджи гордо претендовал на первенство в осознании и формулировке идей реформы, ревниво следя за соблюдением своих интеллектуальных прав. Во всяком случае, Глюк, уже увенчанный всеевропейской славой, счел необходимым публично заявить об этом в 1773 году в Париже. В письме к редактору газеты «*Mercure de France*» он высказался вполне однозначно: «Я [...] упрекал бы себя, если бы согласился с утверждением, будто именно я изобрел новую форму итальянской оперы, успех которой полностью оправдал этот опыт. Главная заслуга тут принадлежит господину де Кальцабиджи, и если моя музыка снискала некоторое одобрение, я считаю своим долгом сказать, что этим я всецело обязан ему, так как именно он позволил мне раскрыть все возможности моего искусства»¹.

Трудно сказать, что стояло за процитированными словами композитора — свойственное ему благородство, искреннее желание воздать соавтору заслуженные почести или дипломатическая осмотрительность (через несколько лет Кальцабиджи отправил письмо в ту же газету, возмущенно выступая против французской переделки своей трагедии «Гипермнестра, или Данаиды», положенной на музыку Антонио Сальери, и еще раз заявляя о своей ведущей роли в творческом «дуэте» с Глюком).

Несомненно одно: как бы ни складывались судьбы и отношения соавторов реформы в дальнейшем, встреча Глюка и Кальцабиджи оказалась счастливым подарком судьбы для обоих. Без музыкального гения Глюка самые смелые драматические идеи Кальцабиджи не могли бы обрести власть над умами современников, равно как и Глюк, лишенный должной драматической основы и идейной

¹ Цит. по: ССПГ, 29 (полностью см.: Приложение 1, Документы). Ср.: МЭЗЕ, 483–484.

поддержки своего творчества, мог бы остаться всего лишь талантливым экспериментатором, а не художником, изменившим музыкальный облик целого жанра. И даже если допустить, что некоторые знаменитые эстетические манифесты Глюка (посвящение к «Альцесте» и посвящение к «Парису и Елене») на самом деле были написаны не им, а Кальцабиджи, оба соавтора реформы несомненно принимали участие в ее осмыслении и проведении в жизнь на равных.

Для того чтобы понять истоки, направление и эстетический смысл реформы Глюка и Кальцабиджи, необходимо хотя бы кратко вникнуть в предысторию вопроса.

Изначальным идеалом музыкальной драмы, какой ее задумывали в конце XVI века интеллектуалы из флорентийской камераты¹, было органичное единство поэтического слова, драматического действия и выражающей все это музыки. В качестве идеального прототипа они рассматривали древнегреческую трагедию, однако весьма симптоматично то обстоятельство, что в первых музыкальных драмах не использовался ни один сюжет, фигурировавший у греческих трагедиографов. Флорентийцев и их ближайших последователей привлекали мифы, предполагавшие личностно-лирическое наполнение и в то же время допускавшие философско-мистическое истолкование. Поэтому их основными источниками были «Метаморфозы» Овидия и некоторые другие нетеатральные произведения античных авторов, вплоть до диалогов Платона, откуда черпались если и не сами тексты, то образы и идеи. Три из этих идей были принципиально важны для жанра *dramma per musica*: идея божественного происхождения Музыки, идея Эроса как первородной силы, властвующей даже над богами и стихиями, и идея восхождения души к высшим сферам путем самосовершенствования или обретения мистериального опыта (в том числе через переживание смерти).

Жанр, в котором все это сочеталось бы в максимальной мере, не мог не быть в значительной мере элитарным, рассчитанным на весьма искушенную, образованную и склонную к рефлексии публику,

¹ Под таким названием в истории музыки остался кружок аристократов, интеллектуалов и музыкантов, собиравшихся в 1573–92 годах во Флоренции у графа Джованни Барди ди Вернио. Это «домашнее собрание» (буквальный смысл слова «камерата») объединяло теоретиков и практиков будущей музыкальной драмы: поэта Оттавио Ринуччини, композиторов Якопо Пери и Джулио Каччини и др. После отъезда Барди в Рим камерата собиралась в доме купца Якопо Корси, где была поставлена первая в истории опера – «Дафна» Пери на текст Ринуччини (1598), музыка которой не сохранилась.

способную оценить и литературную утонченность стихов, и присутствующие в них поэтико-философские аллюзии, и изысканность музыкальной декламации, и почти маньеристическую экспрессию хоров в позднеренессансной мадригальной манере, и пластическое изящество жестов и поз, и чудеса сценографии. Такая публика имела, например, во Флоренции при дворе герцога Фердинандо Медичи, для которого сочинялись и ставились первые образцы *dramma per musica*, или в Мантуе, где Клаудио Монтеверди создал в 1607 году своего «Орфея» — произведение столь же эффектное, сколь и рафинированное по выбору и использованию выразительных средств.

При том, что музыкальные драмы самих флорентийцев оказались либо утраченными («Дафна» Якопо Перри, поставленная в 1598 году), либо забытыми уже к середине XVII века, выдвинутый ими идеал сделался путеводной звездой для всех последующих реформаторов и всякий раз вновь возникал в воображении, когда речь заходила о «кризисе жанра». На самих флорентийцев при этом могли и не ссылаться, но апелляции к античной трагедии, к общезначимым сюжетам, к неразрывному слиянию слова, звука и смысла, к гибкости музыкальных форм и психологической правде сценического действия всплывали всякий раз, когда опера слишком уклонялась от предначертанного ей пути — будь то в сторону внешней зрелищности или же приземленного натурализма.

После Монтеверди в Италии возобладала первая тенденция. Опера сделалась в большей мере красивым развлечением, кульминационным событием придворного празднества или карнавального сезона, и от нее перестали требовать глубокомыслия, утонченности, психологизма и поэтических красот. Главное, что привлекало публику, лежало на поверхности: в музыке — виртуозный вокал, запоминающиеся мелодии и красивые инструментальные соло, а в постановочной сфере — богатые и часто меняющиеся декорации (в венецианской опере XVII века правилом были как минимум двенадцать смен на протяжении спектакля, а в придворных театрах их могло быть и больше), а также изобретательное использование сценических машин, позволявших персонажам спускаться с небес или взмывать в облака, создавать иллюзии природных катаклизмов и волшебных превращений.

В барочной опере безусловно была своя неотразимая прелесть и особый художественный и мировоззренческий смысл, далеко не сводимый к пустой декоративности или безудержному буйству карнавальной фантазии. Пестрый калейдоскоп ее образов и причудливая вязь событий отражали картину мира, приводимую в хао-

тическое движение капризным Случаем, но возвращаемую в должную колею силой человеческой доблести и волей божественных сил. Глюк, кстати, успел застать это искусство во всем его блеске в Вене 1730-х годов при дворе страстного любителя оперы Карла VI — постановки произведений Антонио Кальдары, Иоганна Йозефа Фукса и других авторов не имели себе равных, возможно, во всей тогдашней Европе.

Однако культура эпохи Просвещения, ставившая во главу угла Разум, все чаще и все решительнее отказывалась понимать и даже эмоционально воспринимать всю эту «нелепицу». Отсюда — не прекращавшиеся на протяжении всего XVIII века язвительные и яростные нападки итальянских, французских, английских и немецких критиков на оперные условности, сопровождаемые время от времени проектами обновления и очищения жанра.

Первой попыткой реформировать оперную драматургию в духе академического классицизма стала деятельность поэтов и музыкантов конца XVII — начала XVIII веков, связанных с римской академией Аркадия и развивавших, с одной стороны, традиции аристократической пасторали XVI века (оперы на соответствующие сюжеты Торквато Тассо и Баттисты Гварини), а с другой стороны — предлагавших публике адаптированные к музыке классицистские трагедии в духе Жана Расина¹.

Примечателен тот факт, что самые значительные драматические поэты, принадлежавшие к членам Аркадии, служили при венском императорском дворе, образуя единую цепь постепенно эволюционирующей, но вполне узнаваемой традиции. Должность, занимавшаяся ими, гордо называлась *poeta cesareo* («императорский поэт») и состояла преимущественно в написании итальянских текстов для придворных музыкальных представлений. Это были Сильвио Стампиля (1667–1725, придворный поэт в 1705–1718 годах), Апостооло Дзено (1669–1750, на службе в Вене в 1718–1729 годах, затем уехал на родину, в Венецию) и Пьетро Метастазियो (1698–1782, назначен придворным поэтом в 1729, прибыл в Вену в 1730 и жил там до конца своих дней). Именно в их творчестве постепенно формировался тот драматургический канон оперы-серия,

¹ Разумеется, на этих страницах нет возможности сколько-нибудь подробно углубиться в проблемы деятельности Аркадии, и картина получается слишком упрощенной. Однако отечественный читатель может составить себе объемное представление о предмете благодаря книге П. В. Луцкера и И. П. Сусидко (1998).

который достиг своего классического совершенства в метастазиевских либретто 1730–1740-х годов. По отношению к барочной опере этот канон несомненно являлся реформаторским, но уже к 1760-м годам он сам сделался объектом всевозможных критических нападок, хотя еще не исчерпал ни своего эстетического потенциала, ни способностей к внутреннему обновлению и переосмыслению.

Глюк снискал европейское признание прежде всего как автор итальянских опер-сериа. Именно они принесли ему известность в самой Италии, что для иностранца было совсем не просто. Напомним, что почетный титул кавалера папского ордена Золотой шпоры Глюк получил в 1756 году за оперу-сериа на либретто Метастазियो «Антигон», написанную для Рима. Можно, конечно, возразить, что композитор, выполняя очередной заказ, не имел возможности навязывать местной публике свои вкусы и потому руководствовался сугубо практическими соображениями. Но многочисленные факты заимствования музыки его итальянских опер в сочинениях реформаторского периода заставляют полагать, что Глюк и сам чрезвычайно высоко ценил свои ранние произведения и не хотел, чтобы они, сойдя со сцены, канули в Лету.

Из всего сказанного следует, что и Глюк, и многие его современники отнюдь не считали жанр оперы-сериа недостойным любви и внимания. Поэтому необходимо хотя бы вкратце вспомнить о правилах, которыми должен был овладеть композитор, чтобы впоследствии иметь моральное право пренебречь ими или переистолковать на иной лад.

Аркадская и выросшая из нее метастазиевская реформа носила подчеркнуто академический и преимущественно аристократический характер. Последнее не всегда означало придворное предназначение, но аристократизм непременно присутствовал в качестве духовной и этической составляющей оперного текста и его музыкально-театрального воплощения.

Из оперы изгонялись все «излишества», которые делали ее столь привлекательной для карнавальной толпы: эффектные сцены бурь, катастроф, поединков с чудовищами, явления богов на облаках, полеты на крылатых драконах, чудесные превращения и резкие контрасты. В текстах Дзено и Метастазियो не было никаких сверхъестественных явлений, никаких богов и чудес; трагическое никогда не смешивалось с комическим, а комическое носило исключительно пристойный и благородный характер (как, например, любовные недоразумения в либретто Стампили «Ксеркс», положенном на музыку в конце XVII века Джованни Бониннини. А в 1737 году + Генде-

лем¹). Сюжеты выбирались преимущественно исторические или претендующие быть таковыми, поскольку от подлинных фактов нередко оставались лишь имена основных героев и самая общая событийная канва. Ни о какой индивидуальной психологической проработке характеров в опере-серии речи не было; такими категориями создатели жанра вообще не мыслили, поскольку представляли себе характер как нечто однажды и навсегда данное и внутренне непротиворечивое. Образ героя возникал в воображении слушателя из вереницы разнообразных, но притом вполне типовых аффектов, выраженных в ряде арий. В соответствии со значимостью данного персонажа и со статусом приглашенного на его роль певца количество, масштабы и типы арий выстраивались в определенную иерархию. Исполнители главной мужской и главной женской ролей (*primo uomo* и *prima donna*) располагали самым большим набором разноплановых и достаточно развитых арий (до Метастазии их могло быть шесть и даже больше, в дальнейшем количество имело тенденцию к сокращению). У героев второго плана арий было на одну-две меньше, а вспомогательные персонажи вроде наперсников получали в лучшем случае не более двух арий, а часто всего одну. Спев арию, персонаж должен был уйти за кулисы и не мог участвовать в следующем эпизоде. Арии писались в определенных формах, самой распространенной из которых была форма *da capo*, репризу которой солист щедро снабжал импровизированными или заранее придуманными, но неожиданными для публики виртуозными украшениями. Ансамбли встречались редко, поскольку одновременное пение нескольких людей, как бы не слышащих друг друга, считалось странным с точки зрения здравого смысла и нарушающим правила светской учтивости (верхом же неприличия выглядело пение вместе с коронованной особой). Преобладающий тип ансамблей в такой опере — это либо диалоги с последовательным обменом репликами, либо дуэты, выражающие один и тот же аффект. Поскольку в коммерческих и в небольших придворных или частных театрах содержать постоянный хор и балетную труппу было накладно, опера-серия могла обходиться вообще без хора (финальную сцену, обозначаемую как *сого*, пели все занятые в спектакле солисты). Балетные же сцены, обычно вставляемые в оперу по инициативе постановщиков и завершавшие весь театральный вечер, в самом либретто обычно не преду-

¹ В свою очередь это либретто явилось переделкой еще более старого либретто Никколо Минато, положенного на музыку императором Леопольдом II. Пересказ либретто см. в приложении к изд.: Луцкер — Сусидко, 1998.

смащивались. Поэтому ни сюжетно, ни музыкально эти балеты, как правило, не имели ничего общего с содержанием спектакля. Ф. Альгаротти в своем сатирическом «Очерке об опере» (1750) писал: «Если действие спектакля происходит в Риме, то балет переносит нас в Куско или в Пекин, если опера серьезная, то танцы обязательно комические. [...] Посмотрев один балет, можешь считать, что посмотрел все: меняются костюмы артистов, но характер танца не меняется никогда»¹.

Ведущим сюжетным двигателем в опере-серии метастазиянско-го типа была коллизия любви и долга, сочетававшаяся с некоторыми другими устойчивыми мотивами (таковы, например, мотив разлученных в детстве братьев или детей и родителей, мотив обета с непредвиденными последствиями и т. д.). У Дзено количество персонажей могло доходить до восьми, у Метастазиио оно чаще всего ограничено шестью (бывает и меньше), и функции их четко разграничены: 1) пара молодых влюбленных, обычно царского происхождения; 2) герои второго плана, дополняющие первых: например, друг главного героя и соперница главной героини или наоборот; 3) властитель — царь, диктатор, военачальник, отец-тиран, который становится на пути влюбленных, требуя подчиниться долгу; 4) чей-нибудь наперсник или наперсница; это тоже достаточно благородный персонаж и ни в коем случае не грубоватый простолудин². Метастазиянская опера не терпит ничего грубого и низменного в языке и характерах; вместе с тем ее лексический строй далек от позднеренессансной учености и маньеристической вычурности — он апеллирует к идеалу изящной простоты, легко ложающемуся на слушательское восприятие. При всей кажущейся стандартности лексики и очевидном изобилии клишированных рифм, эпитетов и идиом, стихи самого Метастазиио — это прекрасная поэзия, настолько же неподвластная благодаря своей иррациональной гармоничности адекватным переводам на иные языки, как и поэзия Пушкина. Не только драматургическая выверенность всех элементов действия, но и литературное совершенство обеспечили метастазиевским либретто такую беспрецедентную и до сих пор никем не превзойденную сверхпопулярность.

Развязка оперы-серии почти всегда была благополучной (выражение *lieto fine* стало в XVIII веке такой же общепонятной идиомой,

¹ Цит. по: МЭЗЕ, 131–132.

² Наиболее полный очерк поэтики метастазиянской оперы-серии на русском языке см. в работах: Сусидко 2000, ч. 2, гл. 4; Луцкер — Сусидко, 2004, 243–492.

как в наши дни happy end). Этим опера коренным образом отличалась от классицистской разговорной трагедии, хотя и последняя тоже нередко кончалась бескровно. Правило *lieto fine* заключало в себе отнюдь не простую этикетную условность, а целую философию. Так, монах Антонио Планелли, опубликовавший в Неаполе в 1772 году трактат «Об опере», посвятил этой проблеме особый раздел под названием «*Del finimento tristo e lieto*», в котором утверждал, что счастливый конец символизирует превосходство христианской морали и цивилизации по сравнению с «воинственными и жестокими народами древней Греции»¹. В Новое время при смягчении нравов и просвещенном правлении, полагал автор трактата, трагическая развязка, обычная у античных трагедиографов, естественным образом уступает место благополучному разрешению конфликта.

Сразу заметим, что в барочной опере правило *lieto fine* не было столь обязательным, как у Дзено и Метастазियो, хотя опер с печальными концами всегда создавалось меньше, чем со счастливыми или хотя бы внешне благополучными. Из произведений XVII века упомянем в этой связи оперы Монтеверди («Орфей» и «Коронация Поппеи»; в последней слишком много смертей и несчастий, чтобы финальный союз Поппеи и Нерона давал повод сильно радоваться), Стефано Ланди («Смерть Орфея»), Генри Пёрселла («Дидона и Эней»). Не считались невозможными трагические развязки и во французской барочной опере, примеры чему мы находим в творчестве Жана-Батиста Люлли («Атис», завершающийся гибелью молодых влюбленных), Марка-Антуана Шарпантье («Медея»), Андре Кампра («Идоменей») и др.

Даже в первой трети XVIII века в опере, в том числе итальянской, иногда встречались откровенно трагические развязки. Так, драма Агостино Пьовене «Тамерлан», повествующая о жестоком противостоянии завоевателя (Тамерлана) и его непокорной жертвы (султана Баязета), завершалась вестью о самоубийстве последнего. Эта коллизия еще сильнее обострялась в переработках либретто, осуществленных в 1719 году для Франческо Гаспарини и в 1724 году для Генделя; инициатором введения финальной сцены — самоубийства Баязета прямо на сцене — был, судя по всему, исполнитель этой роли тенор Франческо Борозини, обладавший также незаурядным актерским дарованием². Оперы на сюжет «Тамерлана» Пьовене

¹ Цит. по: Gerhard 1994, 54.

² См. об этом подробнее: Луцкер — Сусидко 1998, 272–275.

с различными либретто появлялись на итальянской сцене вплоть до конца XVIII века.

Но драматургия такого рода была возможна в рамках либо доклассической, либо предромантической театральной эстетики. К тому же специфика оперы как праздничного зрелища заставляла авторов искать способы убедительного завершения даже трагического сюжета не гибелью, а спасением героя или героев — спасением, имеющим смысл божественного вознаграждения за духовную стойкость в превратностях судьбы. Это стало типичным и для итальянской, и для французской оперы эпохи Просвещения.

Очень показательна в этом отношении судьба трех либретто Метастазео, имеющих, в отличие от десятков остальных, несчастливое окончание. Это ранняя «Покинутая Дидона» (1724) и две драмы на древнеримские исторические сюжеты — «Катон в Утике» (1728) и «Атилий Регул» (1740). Печальная история карфагенской царицы была вполне привычной для оперной сцены начиная с пышной «Дидоны» Франческо Кавалли (1641), и метастазиевская версия сюжета, модернизированная в классицистском духе, нашла многочисленных поклонников. На протяжении столетия, с 1724 по 1824 годы, «Дидона» Метастазео была положена на музыку десятками авторов¹.

«Катон в Утике» пользовался значительно меньшей популярностью: 28 опер было написано на этот текст до 1791 года², однако количество постановок в разных городах все-таки не могло быть меньше сотни³. Что касается «Атилия Регула», то к нему до конца XVIII века обратились всего четыре композитора, и даже с учетом постановок этой драмы как разговорной пьесы их общее число очень невелико: не более тринадцати между 1750 и 1819 годами⁴. При этом Метастазео по праву гордился «Атилием Регулом», считая его своим шедевром.

Возможно, последний сюжет казался не очень подходящим для музыки, поскольку любовная линия не играла в нем заметной роли, а на первом плане находился подвиг полководца, который, попав в плен к карфагенянам и будучи отпущен ими под честное слово,

¹ В Новом оперном словаре Гроува указаны 63 композитора; некоторые из них обращались к «Дидоне» неоднократно (NGDO 3, 356).

² Там же, 355.

³ В статье А. Герхарда приводятся данные только о 73 западноевропейских постановках с 1728 по 1788 годы (Gerhard 1994, 63–65). К ним следует прибавить и более поздние постановки, и данные о постановках в России.

⁴ Gerhard 1994, 62.

убедил римский сенат продолжить войну до победы и, соблюдая клятву, данную врагу, вернулся во вражеский стан, чтобы встретить мученическую кончину. Финальный отъезд Атилия в Карфаген — это его апофеоз или, по мнению П. Дж. Смита, «логическое завершение идеи *lieto fine*»: «от торжествующего бога — к торжествующему человеку»¹. И все же этот текст не виделся в XVIII веке органичным для оперы: в нем было слишком мало лирического, да и главный герой, почти не знающий слабостей и сомнений, казался, вероятно, чересчур правильным.

Что касается «Катона», то здесь любовная линия, пусть и искусственно внедренная, все же присутствовала. Она представляла в виде взаимного увлечения Юлия Цезаря и Марции, дочери его непримиримого врага Катона². И именно эта линия выдвигалась авторами музыкальных и литературных обработок метастазиевского «Катона» на первый план. Главному же герою, Катону, никак не хотели предоставлять права совершить свой исторический поступок — самозаклание, вызванное моральной невозможностью сделаться объектом неизбежной милости диктатора. На римских представлениях «Катона» 1728 года с музыкой Винчи по залу гуляли плакаты и эпиграммы, осуждающие натуралистическое зрелище «непогребенных останков Катона» и мрачность декораций последнего акта, где внутренность римского акведука вызвала ассоциации с «канализационной трубой»³. Первым пошел на уступки негодующим критикам сам Метастазιο, изменивший в новом спектакле с музыкой Леонардо Лео (Венеция, 1729) если не саму развязку, то ее сценическое решение: Катон уходил за кулисы, и появившийся оттуда вестник сообщал о его самоубийстве. Но этого оказалось недостаточно; итальянская публика категорически не желала «плохого» конца. Чего только не предпринимали либреттисты и композиторы для смягчения оригинального *tragico fine*! Так, в опере Антонио Вивальди (1737) Цезарь после финального ухода Катона со сцены заявлял Марции о своем намерении помириться с ним; в опере Карла Генриха Грауна (1744) такое примирение и впрямь происходило, и опера кончалась большим любовным дуэтом Цезаря и Марции; в поздней версии Петера фон Винтера (1791) финал оставался «открытым» и т. д.⁴. Самое лю-

¹ Smith 1970, 97.

² Марция — персонаж всецело вымышленный, ибо с подлинной знаменитой дочерью Катона, Порцией, верной женой Брута, у Цезаря не могло быть никаких романтических взаимоотношений.

³ Луцкер — Сусидко 2004, 212.

⁴ Gerhard 1994, 41–51.

бопытное, что в другое время или в другом жанре трагическая развязка в этом сюжете выглядела, напротив, совершенно необходимой и всячески подчеркивалась¹.

Итак, метастазиянская опера представляла собой высокое и даже идеальное искусство, которое, однако, не всегда адекватно воспринималось современниками: одним оно казалось слишком высокопарным и оторванным от какой-либо реальной почвы, другим — слишком стандартизированным и ориентированным, как сказали бы ныне, на поточное производство; третьим не нравилась та огромная мера свободы, которая предоставлялась в этом жанре певцам (именно они в конечном счете и создавали музыкальные образы, нередко пользуясь композиторским текстом всего лишь как основой для собственных капризов, фантазий и виртуозных импровизаций; сам Метастазιο выступал против подобных вольностей).

Вряд ли разумно в наши дни представлять себе ситуацию так, как она обычно рассматривается в старых учебниках по истории музыки, написанных с точки зрения реалистического театра XIX века, где вся история оперы-серия выглядит как сплошная полоса «упадка» и «кризиса». Разумеется, далеко не все, что ставилось на многочисленных сценах Европы в этом жанре, принадлежало к шедеврам, но в целом ни в музыкальном, ни в драматургическом отношении эта продукция не обнаруживала примет художественной деградации. Дело было совсем в другом.

Проблема оперы-серия — это на самом деле проблема ее восприятия. В конце XIX века постулат о нетеатральности оперы-серия казался бесспорной истиной. Сошлемся хотя бы на мнение К. Сен-Санса и Ж. Тьерсо, считавших, что итальянская опера до Глюка была «своего рода сценическим концертом, лишенным всякого драматического интереса, и чьей единственной целью было показать голос и виртуозность певца»². Однако в наши дни, когда представления о сути театрального, драматического и сценического изменились са-

¹ Помимо трагедии Джозефа Аддисона «Катон» и трагедии Иоганна Кристофа Готтшеда «Умиравший Катон», назовем оперу Рейнхардта Кайзера на текст Бартольда Файнда, шедшую в 1711 и 1715 годах в гамбургском оперном театре; как явствует из тогдашней гравюры, Катон совершал самоубийство непосредственно на сцене, да еще раздирал свою рану руками (см.: Wolff, 72). Подобный натурализм, вполне привычный для английского или немецкого барочного театра, казался классицистам недопустимым ни с художественной, ни с моральной точки зрения.

² Saint-Saëns C., Tiersot J., V.

мым радикальным образом, подобные высказывания сделались всего лишь свидетельствами вкусов своего времени. Достаточно перестать искать в опере-серии то, что было ей вовсе не свойственно, как она обнаруживает свою полную театральную органичность — ничуть не меньшую, чем, допустим, органичность древнегреческого, средневекового или восточного театров. Ведь реалистический западноевропейский театр по сравнению со всеми остальными феноменами сценического искусства, основанными на символической условности сюжетов, языка, костюмов, движений и жестов, — явление очень локальное.

Но в середине XVIII века вкусы значительной части музыкантов, драматургов, критиков и публики устремлялись в сторону, противоположную поэтике оперы-серии, и реформа требовалась не потому, что опера-серия была недопустимо плоха, а потому, что ее эстетический канон стремительно утрачивал свою актуальность. При этом переломить сложившуюся театральную традицию было невероятно трудно не только из-за косности определенных придворных и театральных кругов, но и в силу объективных и вполне материальных причин. Ведь перестройка драматургических принципов влекла за собой и изменение сценографии, костюмов, основ вокальной школы и актерской игры и т. д. — все это стоило дорого и воспринималось как крайне рискованный с коммерческой точки зрения эксперимент. Провести подобный опыт было возможно только на щедро субсидируемой придворной сцене, причем желательно не на итальянской. Как ни безжалостно критиковали в самой Италии оперу-серии, всерьез покуситься на сложившийся канон не пытался там никто, включая иностранцев, почитавших за честь добиться всеобщего признания в качестве мастеров этого жанра. К последним, помимо Глюка, принадлежали Гендель, Хассе, Иоганн Кристиан Бах, Флориан Леопольд Гассман, юный Моцарт, а в конце XVIII века — Симон Майр. Находясь в Италии и сочиняя для местной публики, они не делали никаких попыток бунтовать против устоявшихся правил, что не мешало им создавать настоящие шедевры.

И все же ситуация середины XVIII века заметно отличалась от ситуации начала столетия, когда эстетические дискуссии вокруг природы музыкальной драмы инициировались учеными и критиками, а публика по-прежнему жаждала зрелищ и развлечений. Величественное барокко таяло подобно ледяному дворцу, уступая место какому-то новому стилю — еще не вполне классическому, но уже определившему себя как не-барочный. Новая эстетика деклариро-

вала такие качества, как «простота», «естественность», «ясность», «чувствительность», «галантность»; соответственно и нарождавшийся новый стиль именовался то «чувствительным», то «галантным». Присущие поэтике барокко аллегоризм, риторичность, декоративность и вкус к экстравагантным причудам начали вызывать всеобщее раздражение. Аллегии перестали прочитываться, риторика никого больше не волновала, украшения, за которыми терялась структура вещи, казались бессмысленными, а всякая изысканная странность воспринималась как насилие над природой. От драматического произведения в любом жанре стали требовать последовательно развивающегося сюжета, логично выстроенных характеров, естественного языка и внятного морального смысла. Казалось бы, метастазиянская опера всем этим требованиям удовлетворяла — но нет, она была, вероятно, слишком аристократической, этикетной, условной, чтобы по-настоящему волновать широкую аудиторию. Все события, совершавшиеся в ней, происходили слишком давно и далеко, чтобы «средний» человек мог проецировать свою жизнь на приключения оперных царей и героев или вылавливать злободневные ассоциации из потока риторических «общих мест». Впрочем, справедливости ради надо заметить, что в Италии поток опер на метастазиевские тексты не иссякал вплоть до начала XIX века; просто к этому времени он уже не представлял собой магистрального русла развития жанра.

Духовная культура 1760–1770-х годов была устремлена, с одной стороны, к трезвому — порой даже слишком рациональному — анализу окружающей действительности, а с другой — вглубь человеческой души, к пристальному и нередко мучительному психологическому самоанализу. В науке, философии, общественной мысли господствовала первая тенденция, а в искусстве, особенно в литературе, портретной живописи и в музыке — вторая. Отсюда столь типичная для эпохи Просвещения дихотомия «разума» и «чувства».

Проявились эти тенденции и в сфере музыкального театра. К 1760-м годам, по меткому замечанию Гёте, «оперным театром уже завладел демон реализма; в моду вошли оперы из жизни различных сословий, в том числе ремесленников»¹. Отсюда — общеевропейский триумф «несерьезных» жанров, сперва итальянского интермеццо и оперы-буффа, а затем и французской комической оперы. Любопытно, однако, что уже вскоре после своего оформления в качестве особых жанров и опера-буффа, и французская комическая

¹ Гёте 1976, 584.

опера приобрели лирический оттенок, придававший их чисто бытовым сюжетам сентиментально-морализаторский смысл.

Проще всего было бы связывать это с возрастающей общественной ролью «третьего сословия» и широким распространением буржуазных вкусов. Такие процессы действительно развивались во второй половине XVIII века очень быстро. Но не будем забывать, что тягу к «естественности», «простоте» и «чувствительности» испытывали в это время и самые титулованные аристократы, и самые рафинированные интеллектуалы (Глюк, например, посвящая свою «Ифигению в Тавриде» Марии-Антуанетте, восхвалял последнюю как «чувствительную и просвещенную принцессу»¹). То есть перемена во вкусах носила всеобщий характер, охватывая практически все сословия, вплоть до правящей элиты.

В сфере комических жанров музыкального театра в середине XVIII века тоже произошла реформа, связанная в опере-буффа с разрастанием ее масштабов до полномерной двухактной пьесы, углублением лирической стороны содержания и усложнением музыкального языка (этому способствовала, в частности, деятельность выдающегося драматурга Карло Гольдони, создавшего немало оперных текстов, положенных на музыку разными композиторами). В сходном направлении развивалась и сформировавшаяся только в 1750-е годы французская комическая опера, быстро проделавшая эволюцию от незатейливой ярмарочной «комедии с водевилями», где большая часть музыки опиралась на пародийные заимствования из популярных опер, к полностью «авторскому» произведению с отчетливой музыкальной драматургией и далеко не фарсовым содержанием.

Тем не менее комическая опера не могла удовлетворить абсолютно всех потребностей эпохи в идейном и эмоциональном самовыражении. Век Просвещения нуждался также в высоком идеальном искусстве, над которым «демон реализма» был бы не властен. Сферой обитания подобных идей в какой-то мере оставались церковные и ораториальные жанры; складывалась соответствующая образность и в инструментальной музыке, но опера как важнейшее явление общественно значимого искусства обязана была откликнуться на призывы к обновлению. Кроме того, потребность эпохи в психологическом самоанализе не могла найти должного удовлетворения без участия музыки, причем музыки серьезной, которой были бы подвластны образы, мысли и чувства, лежавшие далеко за пределами комического и сентиментального.

¹ См. Приложение 1, Документы.

Идеи, создавшие основу оперной реформы Кальцабиджи и Глюка, парадоксальным образом созрели в жанре, никем ранее всерьез не воспринимавшемся — в балете. Собственно, и самое слово «реформа» было запущено в обиход великими хореографами — в частности, Новерром¹.

В течение XVIII века в сфере театрального танца произошли поистине революционные перемены: балет стал достоянием не высокопоставленных любителей, а исключительно исполнителей-профессионалов и трансформировался из придворного балета-антре или дивертисмента (фактически — танцевальной сюиты) в спектакль со сквозным, иногда весьма драматическим сюжетом. В балетоведении спектакли такого рода именуются «хореодрамами»; можно встретить и аутентичные названия «балет-пантомима», «пантомимическая трагедия» и «балет с действием» (*ballet d'action*). Их авторами (сценаристами, постановщиками и нередко исполнителями) были выдающиеся танцовщики и хореографы: уже упомянутый Жан-Жорж Новерр (1727–1810), Гаспаро Анджелини (1731–1803), Сальваторе Вигано (1769–1821). Однако у истоков этой общеевропейской тенденции стояли представители предыдущего поколения: англичанин Джон Уивер (1673–1760), поставивший в 1718 году в Лондоне «Миф об Орфее и Эвридике», француженка Мари Салле (1707–1756), показавшая в 1734 году в Лондоне и Париже свой первый балет с действием «Пигмалион», австриец Франц Гильфердинг (1710–1768), сумевший в своих парижских постановках перевести на язык балета содержание драм Расина и Вольтера, а затем успешно работавший в Петербурге².

Композитор играл в балете XVIII века сугубо подчиненную роль; автором произведения безусловно считался хореограф, который считал себя вправе перекраивать музыку и вставлять в нее фрагменты из других произведений, не спрашивая ничего согласия, а то и вовсе заменять одну партитуру другой при полном сохранении хореографии. Поэтому музыкальных шедевров среди многочисленных балетов того времени почти нет, хотя многие из них никак не назовешь сугубо прикладными ремесленными поделками. Но сюжеты и жанровые обозначения весьма примечательны. Возьмем хотя бы балеты Новерра конца 1750-х — начала 1760-х годов, сами названия которых заставляют нас часто вспоминать о Глюке.

¹ См.: Новерр 1965, 80.

² См.: Слонимский 1965, 10–11.

до 1759, Лион — «Нисхождение Орфея в ад» (или «Орфей и Эвридика»), героический балет (другие постановки: Штутгарт, 1763; Вена, 1770);

до 1759, Лион — «Смерть Аякса», серьезный балет;

1759, Лион — «Рено и Армида», героический балет-пантомима (ставился также в Штутгарте в 1761, в Вене в 1768, в Милане в 1775 (?) и в Лондоне в 1782);

1761, Штутгарт — «Адмет и Альцеста», трагический балет (возобновление: Лондон, 1789);

1762, Штутгарт — «Смерть Геркулеса», трагический балет (другие постановки: там же, 1763; Вена, 1768);

1763, Штутгарт — «Амур и Психея», героический балет (также Вена, 1768 и Лондон, 1786);

1763, Штутгарт — «Медея и Язон», трагический балет (также Вена, 1776 и Париж, 1780);

1764, Штутгарт — «Смерть Ликомеда» (также Вена, 1769);

1764, Штутгарт — «Гипермнестра, или Данаиды», мифологический балет¹.

Как мы видим даже по этому краткому перечню (на самом деле творческая активность Новерра была еще выше), именно в балете был совершен прорыв к новому типу музыкальной драмы, и происходило это либо синхронно с поисками Глюка и Кальцабиджи, либо даже с их опережением. В балете нового типа уже не боялись ни трагических сюжетов, ни печальных финалов, порою заявленных прямо в названиях; античная мифология вновь возникла в качестве неиссякаемого источника сюжетов, но трактовалась уже не аллегорически, а как выражение вечных страстей, присущих человеку во все времена.

Самое любопытное заключается в том, что все эти балеты, имевшие очень небольшую протяженность, ставились не как отдельные произведения, а между актами серьезных опер, созданных в метастазиянской традиции. В Штутгарте одновременно с Новерром работал Никколо Йоммелли, и многие новаторские балеты «вклинивались» между актами его метастазиянских опер, иногда от-

¹ Данные приводятся по: Новерр 1965, 369–371; полный список см. там же. Соавторами Новерра были такие композиторы, как Франсуа Гранье, Флориан Деллер (в частности, «Орфей и Эвридика», «Смерть Геракла», «Альцеста»), Жан-Жозеф Родольф и Франц Аспельмайр. Партитуры всех балетов Новерра имеются в рукописном собрании (III–VI тома), экземпляры которого с 1923 года хранятся в Кабинете гравюр Варшавского университета. См.: Красовская 1981, 21.

тения их содержание, а иногда придавая ему особую глубину трагическими ассоциациями¹.

Практически одновременно с Новерром в аналогичном направлении шел Анджолини, проводивший в Вене примерно такую же реформу балета, какую Новерр осуществлял в Штутгарте (заметим кстати, что вряд ли случайно француз Новерр и итальянец Анджолини создали свои самые смелые произведения не на родине, а в Германии и Австрии). Неудивительно также, что между двумя великими хореографами возник впоследствии спор о приоритете. Новерр успел издать первый вариант своего трактата «Письма о танце» (1760) чуть раньше, чем Анджолини обнародовал сходные идеи в предисловии к балетам «Дон Жуан» и «Семирамида» (1761 и 1765), однако с исторической точки зрения эта разница не столь существенна. Фактически поиски новой поэтики жанра балета происходили на нескольких европейских сценах синхронно.

Существенно для нас также и то, что в венских балетных начинаниях Анджолини принимали непосредственное участие Кальцабиджи и Глюк, а в реформаторских операх Глюка балетные сцены ставили Анджолини и Новерр. Автором сценария балета «Дон Жуан» считается сам Анджолини, хотя в 1784 году Кальцабиджи заявил о том, что идея принадлежала ему. Что касается «Семирамиды», то здесь сценарий по трагедии Вольтера бесспорно написал Кальцабиджи. Музыка же в обоих случаях принадлежала Глюку, и для XVIII века редкостным явлением был высочайший художественный уровень партитур, традиционно имевших лишь прикладное значение. Некоторые номера, заимствованные Глюком из этих балетов, составляют лучшие страницы его реформаторских опер (например, пляска фурий, перенесенная из «Дон Жуана» в парижскую редакцию «Орфея», или вступление к «Семирамиде», вошедшее в сцену Ореста с Эвменидами в «Ифигении в Тавриде»).

¹ Например, после каждого из трех актов «Олимпиады» Йоммелли на либретто Метастазियो (1761) игрались балеты Новерра «Капризы Галатей», «Ринальдо и Армида» и «Адмет и Альцеста», в которых постепенно углублялась тема верной любви; опера Йоммелли «Семирамида» (1762) шла в контрапункте с историями о превратностях любви и ревности в балетах «Амур и Психея» и «Смерть Геракла», а его же опера «Покинутая Дидона» (1763, текст Метастазियो) сопровождалась двумя трагическими балетами («Медея и Язон» и «Орфей и Эвридика») и финальным развлекательным дивертисментом («Победа Нептуна»), призванным смягчить печальную развязку оперы. См.: Красовская 1981, 103–111.

В чем-то Анджелини был настроен даже радикальнее Новерра. По наблюдению С. А. Рыцарева, «Анджелини был крайним сторонником трагического, отстаивая при этом не только правомерность трагедийного сюжета в балете, но и необходимость трагического финала, что в корне противоречило господствующей традиции счастливого конца (*lieto fine*) во всех сценических жанрах XVIII столетия. Этим вызвано и обращение к образу Дон-Жуана, погибающего на глазах у зрителей, и возникновение наиболее мрачной и жестокой версии гибели Семирамиды от руки собственного сына»¹.

По-видимому, в балете нового типа сказалось влияние как английского, так и французского драматического театра. В Англии со времен Шекспира кровавые развязки были вполне привычными, а в первой половине XVIII века новое, реалистическое звучание придал им великий актер Дэвид Гаррик, поражавший публику своим умением «умирать» на подмостках. Во Франции же классицизм эпохи Просвещения позволил, во-первых, воспринять кое-что от шекспировской традиции, а во-вторых, привнести в жанр трагедии ту прямоту и беспощадность, на которую редко отваживался даже суровый Корнель и которая была не в натуре тонкого психолога Расина. Вольтеровские трагедии («Магомет», «Меропа», «Семирамида») и переработки шекспировских пьес («Смерть Цезаря») полны ситуаций настолько жестоких по своему внутреннему смыслу, что смерть нередко кажется желанным избавлением не только героям, но и сочувствующей им публике.

В балете были осуществлены и другие важные для музыкального театра преобразования, касавшиеся внешней стороны спектакля, но имевшие отношение к его эстетической сути. Они касались сценографии, костюмов, сценического движения и актерской игры.

В первой половине XVIII века балетный костюм (не говоря уже об оперном) следовал моде своего времени, а не представлениям изображаемой эпохи, но отличался от партикулярного платья тяжеловесной роскошью и обилием украшений и аксессуаров. Эта тенденция возникла во Франции времен Людовика XIV и распространилась по всей Европе. Смысл ее делается понятным лишь в общем

¹ Рыцарев 1987, 59. Сюжет вкратце сводится к следующему: царица Семирамида, умертвившая своего супруга царя Нина, хочет взять в мужа молодого полководца, не узнавая в нем своего воспитанного в отдалении сына; разгневанная тень Нина заставляет сына отомстить матери. Этот сюжет был довольно традиционным для итальянской оперы, начиная с Пьетро Антонио Чести («Семирамида», 1667) и кончая Джоаккино Россини («Семирамида», 1823); в XX веке к нему обращался Отторино Респиги.

контексте барочного зрелища, всегда рассчитанного на эффект грандиозности и великолепия. Достаточно попытаться мысленно вписать образ актера в простом «античном» хитоне в многоярусную и многоколонную перспективную декорацию барочного дворца или храма, чтобы понять, какой незначительной покажется изображаемая им личность даже при самых возвышенных словах, вложенных в его уста, или при самой величавой пластике. Иное дело — герой, облаченный в шлем с плюмажем или струящийся локонами парик, блестящие доспехи или пурпурный плащ; он возвышается над землей благодаря высоким каблукам и воплощает само величие.

В метастазиянской опере каждый жест певца — огромное сценическое событие. Участники спектакля не бегали по сцене, не падали на пол, не жестикулировали слишком активно, избегали слишком тесного контакта с партнером, не пировали на глазах у публики и вообще, как правило, избегали сидячих поз, сразу же «заземляющих» фигуру и снижающих пафос высказывания. Все имело значение: выход или уход направо или налево; расположение персонажа в центре сцены или сбоку; перемена позы (если восседавший ранее герой встал, это означало важную смену в его умонастроении); четкость жеста. Словарь наиболее типичных театрализованных жестов XVIII века, выражавших различные аффекты, запечатлен в живописи, скульптуре и графике того времени¹.

Балет, разумеется, не мог быть слишком скуп на движения, однако и в нем существовали условности и ограничения, обусловленные и светским этикетом, и характером костюма. Начать хотя бы с того, что во Франции балетные артисты выступали в масках, исключавших всякую возможность игры мимикой. Наличие высоких каблуков, пышных париков, жестких корсетов и довольно длинных юбок у дам (эти юбки на каркасах назывались «панье», то есть «корзинами») и широких нарядов у кавалеров не позволяло свободно развивать технически-виртуозную сторону балетного танца.

Реформа Новерра и Анджелини распространялась и на все эти частности: оба хореографа ратовали за более легкие костюмы, за отказ от масок и за максимальную пластическую выразительность образа, постоянно апеллируя к таким категориям просветительской эстетики, как «естественность», «правдоподобие» и «выражение чувств». Они были здесь совсем не одиноки и опирались на уже существовавший опыт известных исполнителей. Новерр, в частности, с похвалой отзывался о поступке прославленной балерины мадемуазель

¹ См.: Борщ 2001, 87–91 (гл. III).

Клерон, «безоговорочно и беспощадно» отказавшейся от жестких и неудобных юбок-панье: «Обратившись к древним, она уразумела, что Медея, Электра и Ариадна всем своим обликом, манерами, повадками и одеждой вовсе не похожи были на наших модниц. Она поняла, что чем дальше будет держаться от наших обычаев, тем более приблизится к древним; что ее подражание персонажам, коих она представляет, станет от этого более правдивым и естественным»¹.

Подражание греческому искусству периода V–IV веков до н. э. всякий раз вызывало к жизни новую волну классицизма, начиная с римской словесности, театра и скульптуры времен Юлия Цезаря и Октавиана Августа и кончая эпохой Наполеона. Собственно, классицизмом в строгом смысле слова можно было бы назвать лишь хронологически первый из перечисленных феноменов, и ему же оказалось свойственным то качество, которое вновь проявилось в искусстве высокого Ренессанса и в культуре XVIII века: классицизм в его наиболее совершенных образцах не ограничивался воспроизведением моделей прошлого, а творчески развивал их, становясь классикой по отношению к культуре своей страны и своего времени. Всякий вновь возникающий вариант классицизма оказывался своеобразным *неоклассицизмом*, но, дабы не вносить путаницу в сложившуюся к нашему времени систему понятий, мы этим термином применительно к XVIII веку пользоваться не будем. Однако необходимо проводить различие между классицизмом, существовавшим внутри барочной системы мышления (например, классицизмом Корнеля и Расина), и классицизмом второй половины столетия, который был тесно связан с новой концепцией античности, пришедшей на смену аллегорическим и риторическим представлениям эпохи барокко, равно как и строгой нормативности академических трактовок.

Античность как идеальный прообраз всей европейской культуры была поднята на щит сразу несколькими мыслителями, художниками и артистами из разных стран, двигавшимися в одном направлении, но разными путями. Для стран немецкого языка краеугольный камень этой новой концепции был заложен И. И. Винкельманом, чья «История искусства древности», появившаяся в 1764 году, открыла многим глаза на истинный, как казалось тогда, облик древнегреческой пластики. Для Винкельмана идеал, достигнутый греческими мастерами, существовал не только в эстетической, но также и в этической и даже политической плоскости: только свободный гражданин демократического государства обладал, по мысли исследователя, та-

¹ Новерр, 149.

кой степенью внутреннего достоинства и душевной гармонии, которая не позволяла его телесной оболочке быть уродливой, а искусству — по-настоящему интересоваться чем-то, помимо идеала. Отсюда, по Винкельману, и естественная периодизация греческого искусства, чей наивысший расцвет приходится на период «полного просвещения и свободы»; отсюда же и сознательное стремление греков к совершенству во всем, что они делали, а также непереносимое чувство меры в выражении негативных аффектов¹. Знаменитый пример, приводимый Винкельманом, — статуя Лаокоона и его сыновей, терзаемых змеями, где величайшее страдание выражено не в ущерб душевному величию и благородству. Идеи Винкельмана были подхвачены и развиты еще далее Г. Э. Лессингом в его трактате «Лаокоон» (1766), а затем они породили разветвленную традицию в немецкой философии, эстетике и литературе, увенчавшуюся произведениями «веймарских классиков» — Гёте, Шиллера, Гердера, Виланда. Конец этой линии решительно положил лишь Ф. Ницше, сумевший увидеть и заставить полюбить «другую», невинкельмановскую, античность — архаически-дикую, дионисийско-оргастическую, страстную, порою кровавую и страшную и всецело пронизанную иррациональной музыкальной стихией. О существовании этого второго лика античности художники догадывались, конечно, и раньше, но для эпохи Просвещения безусловно важнее был приоритет «аполлонического» начала — или, по крайней мере, тонкий художественный и нравственный баланс между «аполлоническим» и «дионисийским». И, разумеется, после поворота XVIII столетия к не риторической, а «подлинной» классической античности, после публикаций Винкельмана, после раскопок в Геркулануме и Помпеях, после общеевропейского всплеска моды на «греческие» прически и платья — воспринимать всерьез оперных олимпийских богов в камзолах и кринолинах, церемонно обращающихся друг к другу на «вы», оказалось уже невозможно.

Классицистские драмы Метастазियो к 1760-м годам стали выглядеть немисливо старомодными. Популярность, вызванная неоспоримыми достоинствами поэтических текстов Метастазियो, обернулась против их автора: десятки покинутых Дидон, доблестных Александров и милосердных Титов приелись, а последователи поэта ничего существенно нового предложить не пытались. Неудивительно в этой связи эволюция взглядов Кальцабиджи, который начал с восхваления Метастазियो, приравнивая его драмы к лучшим трагедиям античного и современного театра, а закончил выпадами

¹ См.: Винкельман 1996, 260–262, 266, 306, 368.

в адрес его «неестественных» и одноплановых героев и холодной сентенциозности текстов¹.

Открыто порицать великого мастера было, впрочем, не принято; его слишком ценили и уважали как в Италии, так и за ее пределами. Но канон оперы-серия сделался объектом самой безжалостной критики. Участились также и случаи переделок либретто Метастазия с целью их осовременивания или приспособления к местным условиям; обычно изменения касались упрощения интриги, изъятия побочных эпизодов и сокращения речитативов (например, в переделке «Милосердия Тита» Катерино Мадзола, сделанной в 1791 году для Моцарта, два акта вместо изначальных трех).

Попутно в итальянской либреттистике набирало силу и откровенно антиметастазиянское направление. Оно создавалось людьми поколения Глюка и Кальцабиджи или их младшими современниками, творческая зрелость которых пришлась примерно на середину столетия. Это, к примеру, Марко Кольтеллини (1719–1777), Маттиа Верацци (или Верацци; около 1730–1794), Джамбаттиста Касти (1724–1803) и некоторые другие авторы.

Кольтеллини не чуждался античных или барочных сюжетов с развязками, роковыми если не для главных героев, то для их антагонистов («Ифигения в Тавриде», «Армида», «Телемак»). И даже если конец оказывался благополучным («Антигона»), то в произведении все равно бушевали сильные страсти, выплескивавшиеся далеко за рамки привычной этикетности и галантности.

Верацци пошел по этому пути еще дальше. Его тексты изобилуют и катастрофическими событиями («Разрушение Трои», «Фаэтон»), и сценами гибели героев («Клеопатра») или, по крайней мере, глубоко драматическими перипетиями («Ифигения в Тавриде»). Поначалу итальянская публика выступала против его либретто, но в последней трети XVIII века эта тенденция даже вошла в моду, о чем можно судить хотя бы по названиям некоторых либретто, созданных в Италии ближе к концу XVIII столетия. Определенный тип этих либретто получил впоследствии названия *morte-опер*, поскольку в их названиях часто фигурировало слово «смерть», и завершались они гибелью главных героев (так же, впрочем, как длинный ряд созданных ранее балетов Новерра и Анджолини).

Среди либреттистов этой новой, фактически предромантической волны, можно назвать Гаэтано Сертора, Симеоне Антонио Сографи, Пьетро Джованнини и некоторых других.

¹ Ср.: Луцкер – Сусидко 2004, 245–246 и 270.

Наиболее известные оперы с трагическими развязками рубежа XVIII и XIX веков

Название	Либреттисты	Композиторы	Годы
Эппония, или Юлий Сабин	Г. Сертор и П. Джованнини	Дж. Сартти; Л. Керубини	1783; 1786
Смерть Цезаря	Г. Сертор	Ф. Бьянки; Н. А. Цингарелли	1788; 1790
Мсть Нина, или Семирамида	П. Джованнини	Ф. Бьянки	1790
Смерть Семирамиды	С. А. Сографи по П. Джованнини	Дж. Б. Борги	1791
Смерть Митридата	С. А. Сографи	Н. А. Цингарелли; М. А. Португал	1797; 1806
Смерть Клеопатры	Дж. Бонайюти	Ф. Бьянки	1801
Душа философа, или Орфей и Эвридика	К. Ф. Бадини	Й. Гайдн	1791

Вряд ли по отношению к этим сюжетам и текстам можно говорить о прямом влиянии Глюка и Кальцабиджи (скорее тут могло сказаться воздействие хореодрам Анджелини); вероятно, то был один из возможных путей оперной реформы, приведший, в частности, к постепенному преобразению поздней оперы-серии в итальянскую романтическую мелодраму, в центре которой стоял одинокий герой с трагической судьбой. Впрочем, писать музыкальную трагедию после Глюка, совсем не учитывая его венские или парижские опыты, вряд ли было возможно даже в Италии. Слишком велик был его авторитет в данном жанре.

Из перечисленных выше либреттистов-антиметастазянцев особняком стоял Касты с его натурой язвительного пересмешника. В своих экспериментах с жанром уже не оперы-серии, а оперы-буффа он доходил до гротеска, имевшего мало прецедентов как в барочной опере, так и в классической опере-буффа с ее приземленно-бытовыми сюжетами («Король Теодор в Венеции» и «Король Теодор на Корсике» — диптих о комических злоключениях незадачливого короля; иронико-философская «Пещера Трофония»; абсурдно вывер-

нутый наизнанку «Мир наоборот» и т. д.)¹. Касти удалось на практике доказать, что комическое произведение вполне может заключать в себе не только сентименталистскую нравоучительность (как в оперных либретто Карло Гольдони), но важные и глубокие идеи, достигая уровня философской притчи или абсурдистской сатиры. В дальнейшей линии, намеченную Касти, подхватил блистательный творческий дуэт Моцарта и Лоренцо да Понте.

Среди композиторов, которых по праву считают предтечами или единомышленниками Глюка в стремлении реформировать итальянскую серьезную оперу, в первую очередь необходимо вспомнить имена Никколо Йоммелли (1714–1774) и Томмазо Траэтты (1727–1779) — и, так же, как во многих других подобных случаях, самые новаторские их оперы писались обычно не для ведущих итальянских сцен. Траэтта, испытавший сильное влияние Рамо, прославился своей «Ифигенией в Тавриде» на либретто Кольтеллини, поставленной в 1763 году в Вене. Йоммелли с 1753 года работал капельмейстером герцога Вюртембергского в Штутгарте (напомним, что там же ставил свои хореодрамы Новерр), а когда в 1769-м он вернулся на родину, в Неаполь, его шедевры «Покинутая Армида» и «Ифигения в Тавриде» (1770 и 1771) были встречены публикой очень прохладно. К творчеству этих выдающихся композиторов мы еще не раз будем обращаться, проводя аналогии между произведениями на сходные сюжеты.

В результате к концу XVIII века метастазианский канон оперы-серия остался существовать лишь в виде оболочки, имевшей качественно иное внутреннее содержание, нежели в 1730–1750-х годах (достаточно вспомнить моцартовское «Милосердие Тита» и сравнить его с операми предшественников) — либо же сохранившего за собой чисто ритуальную функцию официального придворного зрелища. Неметастазианская линия, напротив, стала доминирующей, хотя и очень неоднородной. К ней принадлежали и оперы, развивавшие идеи глюковской реформы, и произведения, написанные под влиянием французской «оперы спасения» и нарождающейся поэти-

¹ Из неоперных произведений Касти упомянем его большую эпическую поэму «Говорящие животные», поразительно предвосхищающую одну из антиутопий XX века — «Скотный двор» Дж. Оруэлла; другой опус Касти, «Татарская поэма», где содержались презрительно-фривольные намеки на нравы двора Екатерины II, стал причиной его увольнения с поста придворного поэта. Либретто по «Татарской поэме» под названием «Кублай, великий хан Татарский», написанное для А. Сальери, так и не дождалось сценической реализации. См.: Braunbehrens 1992, 136–138.

ки «большой оперы», и музыкальные драмы с трагическими развязками (которые все чаще именовались *melodramma serio*).

Поэтому было бы большим преувеличением представлять себе реформу Глюка и Кальцабиджи уникальным поворотным пунктом в истории музыкального театра XVIII века, а соавторов реформы — отчаянно смелыми революционерами и первооткрывателями. Возможно, являясь она таким беспрецедентным начинанием, она и не имела бы столь широкого резонанса и столь длительного воздействия. Чего-то подобного многие ждали, желали и были готовы одобрить и принять, так что Глюк и Кальцабиджи не шли против течения, а напротив, откликались на уже сформулированные запросы аудитории. Их заслугой была не сама идея реформы, давно носившаяся в воздухе, а скорее продуманная обоснованность и последовательность действий. К 1760-м годам почва для реформы созрела, и упавшие в нее семена вскоре дали щедрые всходы.

Глава 2

Орфей и Эвридика

5 октября 1762 года в венском придворном театре по случаю именин императора Франца I, супруга всевластной Марии Терезии, было поставлено «музыкально-театральное действие» под названием «Орфей и Эвридика». Текст драмы принадлежал Кальцабиджи, музыка — Глюку. Балетные сцены создал Гаспаро Анджелини. Событие это вполне вписывалось бы в длинную череду похожих придворных мероприятий, к участию в которых Глюк не раз уже привлекался, если бы не подчеркнутая необычность самого произведения, резко противоречившего всем традиционным взглядам на стилистику придворной «поздравительной» оперы. Суровый тон, господствующий с момента поднятия занавеса и почти до конца оперы, смещение смыслового акцента с традиционного конфликта долга и чувства на тему противостояния любви и смерти, крайняя немногочисленность основных персонажей (всего три) и при этом наличие обширной партии хора и балета, нарочитое избегание виртуозного блеска в большинстве сольных номеров, стильность сценографических решений без претензий на имперское величие (автором декораций был известный театральный художник Джованни Мария Квальо)...

Правда, при Марии Терезии пышность придворных спектаклей оказалась заметно урезанной, и на то имелись веские причины, из которых известная расчетливая бережливость императрицы была отнюдь не самой главной. Необходимо учитывать, сколь тернист был путь Марии Терезии к трону и в каких напряженных условиях протекали годы ее правления, составившие целую эпоху (1740–1780). От природы умная, великолепно образованная, считавшаяся в молодости «красавицей из красавиц» (слова самого Гёте, оброненные в мемуарной книге «Поэзия и правда»¹), она бы-

¹ Гёте 1976, 168.

ла воспитана отцом, императором Карлом VI, как наследница не просто Австрийского эрцгерцогства, но и всей Священной Римской империи германской нации. Однако после смерти отца, последовавшей в 1740 году, Мария Терезия столкнулась с яростным неприятием последней воли Карла VI, изложенной в «Прагматической санкции», со стороны подчиненных верховной власти королей и князей, которые никак не желали видеть женщину на троне германских императоров — и оказалась вынужденной отвоевывать свои права силой оружия, опираясь на тогда еще немногочисленных сторонников (безоговорочно ее поддержали, например, венгры, для которых она была законной королевой). Лишь в 1745 году был достигнут компромиссный мир: Мария Терезия оставалась у власти и фактически единолично управляла всей державой, скромно именуясь при этом эрцгерцогиней Австрийской и королевой Венгерской и Чешской, а формальным императором был избран ее супруг Франц Лотарингский. Франц I даже не пытался вмешиваться в решение важных политических и военных вопросов, но Мария Терезия, вышедшая за него замуж по страстной любви, окружала его всевозможными знаками уважения и привязанности. Одним из таких знаков был, в частности, и премьерный спектакль «Орфей».

Долгое правление Марии Терезии вовсе не было идиллическим: в 1756 году началась Семилетняя война, инициированная заклятым врагом императрицы, прусским королем Фридрихом II, и завершившаяся в 1762 году отнюдь не к выгоде для Австрии, окончательно потерявшей Силезию. Попутно приходилось проводить важные внутренние преобразования законодательного, политического и хозяйственного характера. Понятно, что в таких условиях Мария Терезия, как любой прагматически мыслящий правитель, предпочитала экономить на искусстве, при том, что сама она, дочь императора-меломана, была хорошей певицей и постаралась дать музыкальное образование всем своим многочисленным детям.

Отсюда и парадоксальная ситуация, сложившаяся в Вене при Марии Терезии: с одной стороны, императорская семья, следуя лучшим традициям династии Габсбургов, продолжала любить и ценить музыку и театр, а с другой — именно в это время в имперской столице могло развиваться только «камерное» по своей стилистике и по бюджетным затратам направление. Потрясающие воображение барочные спектакли с многочисленными сменами декораций, дорогостоящими сценическими машинами, десятками действующих лиц и огромными массами артистов балета и хора, обычные во времена фанатичного любителя оперы Карла VI и виденные Глюком в моло-

дости, стали при Марии Терезии невозможными или по крайней мере чрезвычайно редкими. Так, в октябре 1760 года очень торжественно справлялось бракосочетание наследника имперского престола, эрцгерцога Иосифа (будущего императора Иосифа II) и именины самой Марии Терезии. Для этих празднеств Глюк написал одну из своих самых декоративных опер — «Фетиду» на текст Дж. Мильявакки, поставленную с надлежащим блеском. Но ей, впрочем, было очень далеко до невероятной, до сих пор не превзойденной роскоши «Золотого яблока» Пьетро Антонио Чести — спектакля, которым примерно на сто лет раньше в Вене отмечали бракосочетание императора Леопольда I с испанской принцессой. Обе оперы написаны практически на один и тот же мифологический сюжет (свадьба морской богини Фетиды и героя Пелея), но если произведение Чести — настоящая барочная многоактная, многофигурная и многослойная композиция с феерическими эффектами, то жанр оперы Глюка — более скромная театральная серенада.

Все это позволяет нам понять, почему среди опер Глюка, написанных в венский период до 1762 года, преобладают малые и комические жанры, и почему почти все его полномасштабные оперы-серии на тексты Метастазियो, сочинение которых он отнюдь не бросил под влиянием Кальцабиджи, предназначались для постановки в других городах и странах, но только не в Вене¹. Сам Метастазियो во время правления Марии Терезии также перестал получать от нее заказы на прославившие его имя музыкальные драмы из жизни античных царей и героев. В его творчестве начали преобладать более короткие и облегченные по содержанию либретто декоративно-аллегорического содержания (серенады, празднества, пасторали), тексты ораторий и кантат и т. п. После 1740 года большинство вновь сочиненных Метастазियो либретто опер-серии также предназначались преимущественно для постановки не на венской сцене или вообще за пределами Австрии².

Следовательно, как раз применительно к Вене эпохи Марии Терезии мы вполне можем говорить о кризисе жанра оперы-серии: произведений такого рода здесь уже почти не писали и не ставили,

¹ Напомним их: «Аэций» и «Гипсипила» (Прага, 1752), «Милосердие Тита» (Неаполь, 1752), «Антигон» (Рим, 1756; за эту оперу Глюк получил от папы римского орден Золотой шпоры и право именоваться кавалером), «Триумф Клелии» (Болонья, 1762).

² Например, «Антигон» и «Атилий Регул» (И. А. Хассе, Дрезден, 1750), «Необитаемый остров» (Дж. Бонно, Мадрид, 1754), «Ниттети» (Н. Конфорти, Мадрид, 1756), «Ромул и Эрсилия» (Хассе, Инсбрук, 1765) и др.

при том, что потребность в музыкальном театре существовала и его развитие вовсе не было остановлено. Оно осуществлялось за счет жанров, считавшихся ранее периферийными, но обретших в новых условиях иное художественное наполнение. Это уже упоминавшиеся театральные празднества и серенады, более мобильные, чем опера-серия, и допускавшие вполне неформальные решения, разные варианты итальянской комической оперы — интермеццо, опера-буффа, опера-пародия, а также совсем молодой жанр французской комической оперы, сформировавшийся лишь в 1750-х годах. К ним следует прибавить и новаторский жанр драматического балета, о котором мы говорили в предыдущей главе. Все эти экспериментальные направления поддерживал интендант императорских театров граф Дураццо, с которым мы также отчасти уже знакомы.

На таком фоне смелость и неожиданность «Орфея» Глюка и Кальцабиджи выглядит иначе, чем если рассматривать первую реформаторскую оперу лишь в сопоставлении с метастазианской оперой-серией, которая в 1760-е годы сделалась в Вене совсем неактуальной. Венская публика во главе с императорским двором была в принципе готова воспринять даже весьма далеко идущие новации, поскольку здесь не существовало того диктата местной традиции, который был так силен в Италии. Противостояние сторонников Метастазия и его оппонентов (Глюка, Кальцабиджи, Дураццо, Кольтеллини) имело, конечно, место, но оно не разрасталось до масштабов непримиримой войны партий, как это произошло в 1770-е годы в Париже. С другой стороны, отношение в Вене ко всякого рода новшествам было гораздо более спокойным, чем того, возможно, хотелось бы самим реформаторам. Положительные отзывы на премьеру «Орфея» в газете «Wienerisches Diarium» извещали о полном успехе произведения, но без восторженных эпитетов: «Замысел нов, связь событий естественна, здесь господствует нежное и чудесное. Короче говоря, все выражено языком нежного страдания без чрезмерной напыщенности»¹.

Эффекта разорвавшейся бомбы «Орфей», как явствует из этих слов, не произвел, и все значение первой оперы в новой манере было осознано несколько позднее. Тем не менее искушенным слушателям произведение понравилось, что подтверждается последующим рядом спектаклей и исполнений «Орфея» в Вене в 1762–1763 годах. Уже 7 октября 1762 года опера прозвучала во дворце княгини Эстергази, а на придворной сцене она несколько раз давалась осе-

¹ Цит. по: Abert 1914, XI.

ню того же года (10 и 21 октября и 11 ноября) и дважды в 1763 году (13 февраля и 24 июля)¹. Кстати, все эти спектакли включали, помимо «Орфея», представления французских комических опер, и Глюка это, по-видимому, совсем не коробило.

В 1763 году граф Дураццо послал рукописную копию партитуры «Орфея» в Париж известному драматургу Шарлю-Симону Фавару с целью возможной публикации; Фавар отдал ее на отзыв авторитетному композитору Жану-Жозефу де Мондонвилю, который в восторге назвал оперу Глюка «одним из прекраснейших произведений, когда-либо созданных на свете»². За сложным и трудоемким процессом гравировки партитуры следил не кто иной, как Франсуа-Андре Филидор, а в феврале 1764 года в Париж приехал сам Глюк, чтобы наблюдать за окончанием работы. Хотя дорогостоящая партитура малоизвестного тогда в Париже иностранного автора отнюдь не пользовалась покупательским спросом, свою роль ее появление так или иначе сыграло. Когда через десять лет зашла речь о приглашении Глюка в Париж, о его творчестве там могли судить уже не понаслышке.

Либретто Кальцабиджи

Принципиальная черта, отличавшая «Орфея» и другие венские реформаторские оперы Глюка от метастазиянских музыкальных драм, — это обращение к мифу, трактованному отнюдь не декоративно, а глубоко серьезно и даже трагически. Драмы самого Метастазия, его ближайших предшественников и последователей касались преимущественно исторических или квазиисторических сюжетов, а боги, демоны и сверхъестественные события могли фигурировать в жанрах наподобие серенад и театральных празднеств. Все истинно волнующее, драматическое и трагическое происходило только на земле и только между людьми, а заинтересованное участие богов в судьбах смертных сразу же придавало представлению характер аллегорической условности или сказочной феерии. Исключения, конечно, встречались, но они касались обычно сюжетов, восходивших к рыцарским поэмам Ариосто и Тассо.

Кальцабиджи и Глюк как бы вернули оперу к ее истокам, к неоплатонической и орфической по своей философской направленности музыкальной драме флорентийцев и раннего Монтеверди. В этой системе взглядов миф — никоим образом не сказка и не умо-

¹ Laurencie, 64–65.

² Laurencie, 65.

зрительная аллегория; миф — это высшая истина, данная человеку через откровение и через приближение к чуду. А чудо, в свою очередь, имеет здесь прямое отношение к последним тайнам бытия — тайнам рождения, смерти, любви, греху и искуплению, странствию души через круги ада и вознесению ее в небесные сферы.

Орфический миф является одновременно и собственным мифом оперы, о чем нам однажды доводилось писать подробнее на материале западноевропейской и русской оперы XVII–XIX веков¹. Сюжеты орфического типа могут быть напрямую связаны с образами Орфея и Эвридики, а могут внешне не иметь с ними никаких очевидных ассоциаций и тем не менее включать в себя сходный набор ситуаций и извлекаемых из них смыслов. Фабула таких сюжетов обязательно подразумевает особую связь героя с высшими силами, позволяющую ему проникнуть за черту бытия, обрести или не обрести там искомое и вернуться в земной мир духовно преображенным. Фактически это — мистерия, основанная на неоплатонических и орфических мотивах². Авторы ранних музыкальных драм, члены флорентийской камераты и связанные с ними позднеренессансные интеллектуалы, безусловно, были людьми весьма учеными и, выбирая сюжеты для первых опытов в новом жанре, апеллировали к столь же хорошо осведомленной аудитории, которая понимала философскую основу происходящего на сцене.

Герой орфического сюжета, как правило, не принадлежит к числу «сильных мира сего», он не царь и не воин, а певец в античном смысле этого слова, то есть одновременно и поэт, и музыкант, отмеченный особым божественным даром и потому способный творить чудеса. Поскольку внутренний смысл орфической оперы связан с философско-религиозной и мистической проблематикой, то обычные для европейского драматического театра темы борьбы за власть, конфликта личного чувства и гражданского долга, противостояния тирании и утопической апологии идеального общественного устройства не имеют к ней почти никакого отношения (там, где они все же присутствуют, они играют подчиненную роль).

¹ См.: Кириллина 1992. Статья развивает идеи Р. Донингтона, высказанные в его книге: Donington 1981.

² От неоплатонизма (одним из центров которого, кстати, являлась ренессансная Флоренция с ее Платоновской академией) в орфической опере — идея Эроса как изначальной, ведущей и всепобеждающей мировой силы, от учения орфиков — прежде всего идея освобождения души из телесной оболочки как из гробницы ради обретения ею вечного загробного блаженства.

Зато чрезвычайно органично сочетание орфического сюжета с жанром аристократической пасторали, в которой между человеком и его судьбой не стоят никакие внешние силы в лице общества и его институтов, зато вполне уместным оказывается присутствие богов и стихий.

Может быть, по этой причине миф об Орфее, за очень редкими исключениями, никогда не пользовался популярностью на драматической сцене. Мы не знаем ни одной античной пьесы на этот сюжет; в XV веке единичным явлением высвечивается «Сказание об Орфее» Анджело Полициано (пастораль, включавшая большое количество музыки) — и практически это все. Зато в музыкальном театре перед нами предстает богатая палитра жанровых и концепционных воплощений мифа об Орфее, куда входят и многочисленные оперы, и балеты (вплоть до произведения И. Ф. Стравинского), и оперетты («Орфей Второй» К. Диттерсдорфа, «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха).

Примечательно, что в обширном наследии Метастазии нет ни одного либретто, посвященного истории Орфея и Эвридики. Можно подумать, что поэт избегал той потусторонней тематики, которая неизбежно должна была здесь присутствовать, — однако в других случаях она у него все же встречается (например, в одноактном либретто «Эней в Элизииуме», положенном на музыку И. Й. Фуксом в 1731 году в Вене). Но если рассказ Вергилия о путешествии Энея в загробное царство допускал декоративно-аллегорическую трактовку, то миф об Орфее требовал подлинного драматического и даже трагического пафоса, что в рамках поэтики Метастазии оказывалось невозможным: либо аллегория, либо человеческая драма, а третьего не дано.

Через эту традицию и должен был переступить Кальцабиджи, словно бы вернув публике второй половины XVIII века «настоящую» античную драму, где мифологическое, философское, музыкальное и трагическое начало сливались бы воедино. Вместе с тем Кальцабиджи как человек своего времени вряд ли мог пойти настолько далеко, чтобы завершить своего «Орфея» трагической развязкой. Правило *lieto fine* оставалось для оперы пока еще в силе. Однако вместо того, чтобы порицать поэта за допущенный компромисс, попытаемся вникнуть в природу такого разрешения конфликта.

Внешней причиной того, что бог любви Амур вновь возвращал Эвридику к жизни, являлся сам повод, по которому ставилась опера: именины императора (напомним, что «Эвридика» Я. Пери на текст О. Ринуччини сочинялась в 1600 году по случаю свадьбы в герцогском доме Медичи и также имела благополучное завершение, а «Ор-

фей» Монтеверди, где Эвридика погибала навсегда, не был приурочен к придворному празднеству).

Но за этой внешне искусственной счастливой развязкой, противоречившей мифу, просматривается и более веская причина, коренившаяся в самой философии эпохи Просвещения. Основой просветительского мирозерцания была безусловная вера в высшую справедливость и в конечное торжество жизни над смертью, любви над ненавистью, надежды над отчаянием. Согласно этой вере, боги, даже античные, не могли быть беспощадными и несправедливыми по отношению к страдающему человеку, особенно если такой человек — их собственный избранник и настоящий герой. Его слабости, метания и даже всплески богоборчества (выражаемые в восклицаниях вроде «stelle ingrati», «barbari Numi», «Numi tiranni» и др.)¹ имели ответным откликом не осуждение, а снисходительное понимание и милостивое прощение со стороны высших сил. Если герой не был с точки зрения богов преступником, попиравшим законы морали (как, например, Дон Жуан), то его нравственная доблесть в любом случае заслуживала вознаграждения.

Именно так обстоит дело в «Орфее» Кальцабиджи и Глюка. В I сцене I акта Орфей, оплакивая Эвридику, восклицает:

Numi! Barbari Numi
D'Acheronte, e d'Averno
Pallidi Abitator la cui mano
Avida delle morti
Mai disarmò, mai trattener
non seppe
Beltà né gioventù:
Voi mi rapiste
La mia bella Euridice
(Oh memoria crudel!)
sul fior degli anni:
La rivoglio da voi, Numi tiranni.
Ho core anch'io,
per ricascar sull'orme
Dé più intrepidi Eroi,
nel vostro orrore
La mia Sposa, il mio bene...
L'idolo del cor mio.

Боги! Жестокие Боги
Ахеронта, и ты, Обитатель
сумрачной Преисподней, чью руку,
алчущую смертей,
не смогла обезоружить
и остановить
ни красота, ни юность:
вы похитили у меня
мою прекрасную Эвридику
(О жестокая память!)
во цвете лет:
Я требую ее у вас назад, Боги-тираны.
У меня хватит мужества,
чтобы последовать
самым бестрепетным Героям
и отыскать в вашей ужасной стране
мою Супругу, мое сокровище,
божество моего сердца.

¹ «Неблагодарные звезды», «жестокие боги», «боги-тираны» (итал.).

В ответ на эти обвинения боги посылают к Орфею Амура, который сразу же заявляет, что Юпитер, чувствуя жалость к страдальцу, разрешает ему живому отправиться в загробное царство, и если тот сумеет своим пением умиловить фурий и самое «нечестивую смерть» (*l'empia morte*), то Эвридика будет ему возвращена.

Смысл приведенного эпизода ощутимо расходится со смыслом аналогичного фрагмента из оперы Монтеверди на либретто Алессандро Стриджо: в их «Орфее» герой, узнав о смерти Эвридики, не обвиняет в ней богов, но твердо и совершенно самостоятельно принимает единственно возможное для него решение.

Tu se' morta, mia vita, ed io respiro,	Ты мертва, жизнь моя, а я еще дышу.
tu se' da me partita per mai	Ты ушла от меня безвозвратно,
pi non tornare, ed io rimango,	а я остался.
nò, che se il versi alcuna cosa ponno,	Нет! Если у стихов есть
n'andrò sicuro al più profondi abissi,	хоть какая-то сила, я уверенно спущусь
	в глубочайшие бездны
e intenerito il cor del rè dell' ombre,	и смягчу сердце царя теней,
meco tratotti a riveder le stelle,	дабы он позволил тебе вернуться
	со мной под звезды.
se ciò negherammi empio destino,	Если же в этом мне откажет
	нечестивая судьба,
rimarò teco in compagnia di mortel	я останусь с тобой среди мертвых.
Addio terra, addio cielo,	Прощай, земля, прощай, небо,
e sole, addio.	и солнце, прощай.

У Монтеверди и Стриджо герой поступает как истинный индивидуалист позднего Возрождения. Он не нуждается ни в чем позволении на вторжение в Аид и совершенно не уверен в том, что сам останется в живых или что его деяние окажется вознагражденным. Скорее, он смотрит на все с фаталистическим пессимизмом, оставляя, однако, за собой право распоряжаться собственной жизнью и смертью так, как ему видится необходимым.

Орфей из оперы Кальцабиджи и Глюка вроде бы говорит почти о том же — но только «почти». Обвиняя богов, он в то же время практически убежден в непременном успехе своего замысла и потому не использует в речи сослагательного наклонения, как герой оперы Стриджо и Монтеверди. Появление же Амура в корне меняет смысл ситуации: Орфей, конечно, должен сам совершить неслыханный подвиг, но отнюдь не на свой страх и риск, а по справедливой воле богов.

Чрезвычайно важна и разница в мотивации рокового поступка Орфея — преждевременного взгляда, брошенного на воскресшую

Эвридику. У Монтеверди герой, до конца не веря в свершившееся чудо, терзается сомнениями — а вдруг неумолимые боги жестоко пошутили над ним и все-таки не вернули ему супругу? Роль Эвридики здесь очень мала; не она провоцирует Орфея на нарушение обета. Кальцабиджи и Глюк, напротив, передают всю инициативу Эвридике, и Орфей оглядывается потому, что не в силах вынести ее страданий и упреков.

Современники воспринимали этот смысл совершенно адекватно, о чем свидетельствует уже цитировавшаяся здесь анонимная рецензия на премьеру «Орфея», опубликованная 13 октября 1762 года: «Проступок, вызванный любовью, никто не может исправить лучше, чем бог Любви... И разве добродетельный Орфей — а таким он постоянно предстает перед нами — не заслужил счастливой судьбы?»¹

Эта же мысль красной нитью проходит через очень многие значительные либретто XVIII века, в которых благополучная развязка порой оттягивается до последнего момента, но все же непременно наступает, иначе идея Бога или Провидения скомпрометировала бы самое себя. По крайней мере в 1760-х и даже 1780-х годах это выглядело еще таким образом, хотя к концу столетия картина несколько изменилась (мы имеем в виду мелодраму Е. Фомина «Орфей» и последнюю оперу Й. Гайдна «Душа философа», которых мы коснемся чуть далее).

Монтевердиевский Орфей бесконечно одинок, хотя постоянно ведет диалог с личностями и даже сверхличностями, масштаб которых соразмерен его собственному, а порой и превосходит последний: таковы Вестница, Надежда, Харон, Плутон и Прозерпина — и, наконец, Аполлон. И недаром один из пастухов называет Орфея «нашим полубогом» («nostro semideo») — от этих наивных детей природы он крайне далек, и если в радостные минуты жизни у него с ними еще находится общий язык, то после гибели Эвридики Орфей начинает существовать в совершенно иной реальности, подчеркнутой, кстати, и музыкальными средствами (в партии Орфея начиная с монолога в конце II акта исчезают даже намеки на какую-либо жанровость: *песен* в привычном понимании он больше не поет).

Орфей в опере Глюка не имеет иных персонифицированных собеседников, кроме Амура и Эвридики, но он почти всегда, за исключением сцены с фуриями во II акте и отчаянного диалога с Эвридикой в III акте, окружен сочувствующей ему средой. Посредником

¹ Цит. по: Abert 1914, XI.

между человеком и его роком выступают то дружественное сообщество (пастухи и нимфы в крайних актах, блаженные тени во II акте), то природа, то благосклонное божество. О подлинно трагическом одиночестве тут не может быть речи, как, впрочем, и в любой другой опере классической эпохи.

Эта идея делала органичным обильное использование хора и балета, которое современникам Глюка казалось верным средством приближения к греческой трагедии (хотя у античных авторов хор чаще всего противопоставлялся герою). И здесь устремления реформаторов вновь удачно совпали с конкретными условиями, в которых ставилась их первая опера, предназначенная не для коммерческого, а для придворного театра, пусть с сильно урезанным в то время бюджетом. Отсюда — важная драматургическая роль хоровых и танцевально-пантомимических сцен, которых в таком объеме практически не бывало в метастазиевской опере-серии, рассчитанной в первую очередь на блестящих солистов. Почти постоянное присутствие в «Орфее» значительного количества исполнителей придавало этой фактически камерной опере необходимую эпическую монументальность.

Вполне обосновано мнение о том, что такая идея могла возникнуть у Кальцабиджи под воздействием его парижских впечатлений. Многие существенные черты, отличавшие кальцабиджиевские реформаторские либретто от традиционных итальянских, имели параллели или прототипы во французской барочной музыкальной трагедии, которая в середине XVIII века переживала свой последний пышный расцвет в творчестве Жана-Филиппа Рамо. Это непременно наличие хора и балета, огромная роль речитатива, принцип членения драмы на крупные сцены-картины, а также композиция этих сцен не по принципу «речитатив — ария» (то есть «нарративное — лирическое»), а по принципу сочетания более мелких и порою очень контрастных фрагментов, имеющих, однако, четкую логику развития.

Все это есть и в «Орфее». Однако «Орфей» в его первой редакции — не французская, а итальянская опера. И хотя ее концепция выглядела прямым вызовом метастазиянской традиции, в тексте Кальцабиджи прослеживается довольно много связей с метастазиевскими либретто. Недаром поэт так тщательно штудировал труды своего будущего оппонента.

Связи с оперными текстами Метастазии существуют в «Орфее» на разных уровнях. Самый общий и внешний уровень — это трехактная структура целого, почти обязательная тогда для серьезной ита-

льянской оперы и сохраненная затем также в «Альцесте»¹. Следующий уровень — принцип композиции каждой сцены. Кальцабиджи безусловно укрупняет композиционные единицы и заставляет соседние эпизоды то плавно перетекать один в другой, то, напротив, резко контрастировать, но обычно оставляет в силе правило помещения арии персонажа в конце сцены в качестве лирического итога. Однако это уже не типичные для Метастазии «арии на уход»², после которых данный персонаж обязан был удалиться за кулисы и никоим образом не мог принимать участие в следующей сцене. Именно данное правило Кальцабиджи буквально опрокидывает, ибо оно противоречит его принципу связывания сцен в одну цепь непрерывно развивающихся событий.

I: Хор

Орфей — Орфей — Орфей

Амур — Орфей

II: Хор фурий

Орфей — Орфей — Хор теней — Хор теней

Орфей + Эвридика

III: Орфей

Эвридика — Орфей — Орфей

Амур — Амур + Орфей + Эвридика

Хор

По этой простой схеме нетрудно заметить, что Орфей находится на сцене на протяжении всей оперы, чего у Метастазии быть вообще не могло.

Наконец, наиболее конкретный уровень влияния поэтики Метастазии и в то же время ее преодоления со стороны Кальцабиджи — это уровень самой поэтической ткани. Кальцабиджи, также являвшийся членом Аркадской академии, сохраняет ряд ее основополагающих эстетических принципов: во-первых, безусловное разграничение трагического и комического жанров и невозможность их сочетания в рамках одного произведения; во-вторых, чистоту и стилистическую выверенность языка, в котором недопустимы

¹ Одноактное либретто — признак жанра серенады, двухактное — жанра оперы-буффа; четырех- и пятиактных либретто классическая опера-серия не знала. Единственное приходящее на ум исключение — пятиактный «Тезей» Генделя, либретто которого, однако, было заимствовано Н. Хаймом из драмы Ф. Кино, положенной на музыку Ж. Б. Люлли.

² Термин, принятый в докторской диссертации И. П. Сусидко (2000).

ни диалектизмы, ни варваризмы, ни архаизмы, ни жаргонные или грубые выражения.

В либретто «Орфея» есть тексты, под которыми, вероятно, не отказался бы подписаться и сам Метастазιο. Они выдержаны вполне в его стиле и форме. Это, например, ария Амура в I акте («*Gli sguardi trattieni*») или ария Эвридики в III акте («*Che fiero momento!*»). Каждая из них имеет по две строфы, состоящие из кратких 6- и 5-сложных чеканных стихов. Лексика также довольно традиционна, что вряд ли должно расцениваться как признак шаблонного мышления: для оперных текстов наличие определенных клише (выражений, слов, римф) было как раз желательным. Такие клише служили «подсказками» и композитору, и певцу, и публике. Слух легко распознавал их и соответствующим образом настраивался на основной аффект арии. Следить же за сложным поэтическим текстом, полным изысканных тропов и не содержащим никаких повторов, в вокальной музыке чрезвычайно затруднительно даже при хорошей дикции певца.

Но в то же время в либретто Кальцабиджи есть новшества, преобразующие или преодолевающие поэтику Метастазιο. Самые важные для оперы арии Орфея из I и III актов — неметастазиянские. Обе они, хотя и помещены в конце сцен, не ставят в них смысловую точку и фактически включаются внутрь больших аккомпанированных речитативов. Более того, речитативы проникают и внутрь этих арий, обуславливая их рондообразную форму.

Лексика «Орфея» также несколько отличается и от аркадской, и от метастазиянской. Кальцабиджи стремится к классической простоте, избегая и барочной вычурности, и томной сентиментальности. У него практически отсутствуют типичные для аркадских пасторальных либретто уменьшительные формы вроде *zefiretti*, *augeletti*, *pastorelli* («ветерки», «птички», «пастушки») и т. п. Конечно, сюжет к этому не очень-то и располагает. Однако даже там, где иной поэт последовал бы галантно-пасторальной традиции, Кальцабиджи соблюдает сдержанность. Например, Орфей, очутившись во II акте в Элизии и восхищаясь его блаженным покоем в большом ариозо «*Che puro Ciel!*» («Какое чистое небо!»), говорит не о «птичках», а о «птицах», не о «ветерках», а о «ветрах». Всюду господствует благородно сдержанный «средний стиль». Герои «Орфея» изыскиваются не как древние греки, не как утонченные аристократы, играющие в пастушков, и не как интеллектуалы из Аркадской академии — а просто как люди, природа души которых, согласно убеждениям эпохи Просвещения, была неизменной во все времена. Зато, правда, фу-

рии в своем первом хоре демонстрируют солидную ученость. Для нынешнего слушателя почти каждая строка их гневной речи требует мифологического комментария¹:

Chi mai dell' Erebo	Кто там еще
Fra le caligini,	сквозь туманы Эреба
Su l'orme d'Ercole	по стопам Геракла
E di Piritoo	и Пирифоя
Conduce il piè!	держит свой путь!
D' orror l'ingombrino	Пусть в него вселят ужас
Le fiere Eumenidi:	свирепые Эвмениды
E lo spaventino	и вгонит в страх
Gli urli di Cerbero	рычание Цербера,
Se un Dio non è.	если он только не Бог.

При хоровом исполнении в сопровождении оркестра публика, не имея в руках либретто, вряд ли может ясно расслышать и полностью осознать этот текст, обращенный к Орфею. Но само скопление на столь небольшом пространстве древних имен и понятий создает атмосферу магически-заклинательной речи, чего, вероятно, и добивался Кальцабиджи. Нигде больше в тексте драмы подобных, трудно воспринимаемых на слух, мифологических нагромождений нет. Стало быть, за ними стоит не обычная барочная риторика, а особый художественный прием.

Однако, при всех новшествах и несомненных достоинствах либретто Кальцабиджи, его нельзя назвать поэтическим шедевром, обладающим самодостаточной художественной ценностью. Не оспаривая ведущей роли поэта в формулировании идей оперной реформы, воздадим должное и Глюку, без музыки которого драма Кальцабиджи вряд ли бы ныне так широко исполнялась и изучалась.

¹ Эреб — порожденная первозданным Хаосом подземная тьма, окружающая Аид — царство мертвых. Согласно греческим мифам, в Аид, кроме Орфея, живьем спускался Геракл, сумевший укротить и привести на землю адского трехлавого пса Цербера, а также Пирифой, покусившийся на владычицу мертвых и супругу Аида Персефону; в этом Пирифой помогал его друг Тесей (Тесея вызволил из Аида Геракл, Пирифой же был там оставлен навсегда). Фурии, подземные богини мщения, по-гречески назывались Эриниями, однако в Афинах они именовались «Эвмениды» — то есть «Благосклонные»; этот эпитет превращал грозных богинь в заступниц справедливости. Из богов в Аид регулярно спускался Гермес — Водитель душ (Психопомп).

Музыкальная драматургия

Удивительное драматическое чутье композитора проявляется уже в увертюре к «Орфею», вернее — в соотношении увертюры с музыкой I акта и всей оперы в целом. Обычно принято эту увертюру критиковать или стыдливо замалчивать, поскольку, якобы, «в “Орфее”, еще сохранившем некоторые традиционные черты итальянской оперы-серия, увертюра не связана с самой оперой органически»¹. Вероятно, идя на поводу у подобных расхожих мнений, составители отечественного издания клавира оперы предпочли вообще оставить «Орфея» без увертюры, чем начать с «неподходящей» увертюры в радостном C-dur.

Разумеется, увертюру к «Орфею» можно критиковать с точки зрения техники композиции (в ней налицо изъяны, типичные для многих композиторов раннеклассической эпохи, когда сонатная форма только складывалась, и ее закономерности нащупывались эмпирически: очень сумбурная разработка с совершенно неразумным тональным планом, где более сильная субдоминанта появляется прежде более слабой, предыкты не ведут к кульминации, а реприза вступает вообще без предыкта). Но в драматургическом отношении выбор ее тональности и характера безупречен. С одной стороны, он действительно традиционен и прекрасно подходит для придворного праздничного представления. Помимо прочего, этот C-dur отражает и классическое представление об идеальной античности: белый мрамор, пронизанный солнцем, пышная зелень, синее небо. В то же время Глюк, как всякий великий художник, способен видеть все произведение издали, и для него чрезвычайно важно дать в самом начале оперы это яркое солнечное пятно, лучшее всеми оттенками спектра. После этого темный траурный c-moll начальной сцены I акта воздействует на слух подобно резкому удару, отсекающему мир жизни, счастья и любви от мира смерти и скорби. Кроме того, после довольно длительного пребывания «на солнце», в C-dur, слуху легче выдержать погружение в плотный слой мрачных настроений, господствующих в I акте до появления Амура. Всякий, кто сомневается в действенности этого контраста, волен ради эксперимента попробовать заменить увертюру «Орфея» любой другой, внешне более «подходящей» по настроению к содержанию оперы —

¹ Левик 1974, 75. Берлиоз, страстный почитатель Глюка, в данном случае выражался совершенно безапелляционно: «невероятный вздор, озаглавленный “Увертюра к “Орфею”» (Берлиоз 1956, 257).

например, увертюрой к «Альцесте». Нетрудно заметить, что после минорной увертюры весь пафос первого хора сразу сошел бы на нет, а сцена оплакивания Эвридики показалась бы монотонной и затянутой. Можно, наоборот, попытаться представить себе на месте увертюры к «Орфею» традиционную итальянскую симфонию в трех частях, какие изобиловали в операх той эпохи. По верному замечанию А. Эйнштейна, глюковская увертюра нова хотя бы потому, что в ней отсекаются вторая и третья части неаполитанской оперной симфонии¹. Этой выигрышной краткостью Глюк придает вступлению необходимый динамизм, властно захватывая внимание слушателя.

Увертюра выполняет и еще по меньшей мере две важные функции. Не содержа персональных характеристик, она в общих чертах, как нам кажется, рисует образ Орфея-победителя, а не Орфея-мученика, недвусмысленно выражая тем самым концепцию всего произведения и «предсказывая» ожидаемую счастливую развязку. С музыкальной же точки зрения увертюра образует тональные арки с ариозо Орфея во II акте и с его арией в III акте, а также образно-смысловую арку с финальным балетом и хором, славящим Любовь.

Вообще, опера в целом и каждый ее акт по отдельности воплощают строго продуманную и последовательно выдержанную идею движения к *lieto fine* как процесс постепенного высветления колорита и обретения «утраченного» мажора увертюры. Это — безусловно гениальная находка Глюка, не имеющая ни precedентов, ни аналогов в опере его времени. Речь идет не об отдельных примерах тональной драматургии, встречавшихся у других оперных композиторов первой половины XVIII века, а о самом принципе мышления — не дискретном, а процессуальном. Каждый из трех актов развивает одну и ту же драматургическую идею: сначала — самые темные и мрачные краски (бемольные тональности), затем — «невеселый», элегический либо просветленно-созерцательный мажор — и наконец мажор подлинный, сверкающий и полнокровный.

В I акте наиболее сумрачен по колориту хор, оплакивающий Эвридику; в арии Орфея перед нами скорбный мажор, что для XVIII века отнюдь не означало нонсенс; ария Амура выдержана в «настоящем» мажоре, сулящем надежду, хотя пока и не предвещающем непременный триумф.

Во II акте процесс движения от глубокого мрака преисподней к неземному, но ясному свету выражен еще отчетливее: ярость фурий

¹ Einstein 1987, 86.

под воздействием жалобных песен Орфея смягчается (правда, во французской редакции она вспыхивает вновь в пляске фурий), и герой может отправиться в Элизиум, где царит покой, но не веселье. Мягкий луч радости прорывается лишь в конце акта, где Орфею возвращают Эвридику, но это опять-таки пока еще не победа, а лишь шаг к ней.

Драматургия III акта предлагает нам вариацию на ту же тему, однако обогащает уже знакомый процесс новыми нюансами. Самое трудное ожидает Орфея, как выясняется, вовсе не в Аиде, а на земле. Победить враждебность фурий оказывается проще, чем сломить недоверие воскресшей Эвридики¹. Поэтому вместо массивного монолита общей скорби, как в I акте, или по-классицистски четкого диалога с фуриями во II акте здесь идея душевного мрака выражена не только с помощью минорных тональностей, но еще и через крайнюю нестабильность музыкальных структур: речитативные диалоги, ариозо, дуэт героев и ария Эвридики с лихорадочной непредсказуемостью сменяют друг друга, приводя к трагической кульминации. Ария Орфея, к которой мы еще вернемся, выдержана в психологически противоречивом *C-dur*. Затем — окончательный поворот к мажорной развязке и ее закрепление в финальном дивертисменте.

Эта эпическая троекратность событий словно бы воспроизводит самую суть орфического мифа: преодоление смерти через очищение души и достижение ею вечного блаженства. Классицистское *lieto fine* оказывается в данном контексте не просто оправданным, но и неизбежным.

Образ Орфея

В обеих версиях «Орфея», как мы знаем, всего три главных действующих лица, из которых Орфей присутствует на сцене постоянно, Амур — в конце I и III актов, Эвридика же появляется во II акте мельком, а в III акте — крупным планом и отнюдь не в однозначном ракурсе. Во французской версии роль Эвридики расширена благодаря введению ее арии с хором во II акте и терцета с Орфеем и Амуром в III акте.

¹ Мысль о том, что самые тяжелые испытания уготованы человеку не роком и не богами, а им же самим, для оперы XVIII века не очень обычна, хотя изредка встречается и у других авторов. Так, в первой опере с русским текстом — «Цефал и Прокрис» Ф. Арайи на либретто А. П. Сумарокова (1755) — влюбленные в силах противостоять интригам богини Авроры, помогающей любви Цефала, но бессильны против собственной ревности, приводящей к гибели Прокрис.

На венской премьере Эвридику пела Марианна Бьянки, Амура — Лючия Клаварау. В главной же роли выступал знаменитый кастрат-альт Гаэтано Гваданы (1725–1792), который считался лучшим Орфеем своей эпохи¹. Гваданы славился не только элегантностью облика, прелестью голоса и высочайшей певческой культурой, но и актерским дарованием, которое он имел возможность отшлифовать во время своего пребывания в Англии в 1748–1750 годах, где он, быстро освоив фонетически очень не простой для итальянца английский язык, брал уроки актерского мастерства у знаменитого актера Дэвида Гаррика и пел в ораториях Генделя («Мессия», «Самсон», «Теодора»)². Это, несомненно, помогло ему создать впечатляющие драматические образы героев новаторских опер Глюка (Орфей, Телемак) и Тразетты (роль Ореста в «Ифигении в Тавриде», 1763).

При наличии исполнителя таких достоинств ошибкой было бы предполагать, что выбор на главную роль кастрата означал всего лишь уступку традиции. Да, эпоха кастратов подходила к концу; повсеместно нарастала критика в их адрес; в опере-буффа героев-любовников давно уже пели тенора и близок был день, когда они полностью завладели этим амплуа и в серьезной опере — но пока имелись выдающиеся мастера, композиторы продолжали писать для них прекрасную музыку. В данном случае интеллигентный певец-кастрат с красивым голосом и благородной внешностью был настоящей находкой для Глюка и Кальцабиджи. Он придавал образу Орфея ореол существа несколько сверхъестественного, не от мира сего, способного беседовать с богами и пересекать границы, запретные для любого смертного. Это сочетание глубокой человечности и таинственной богоподобности сказалось и в музыкальной характеристике глюковского Орфея.

Попытаемся показать это на примере двух его арий, из I и из III актов.

Обе они, невзирая на господство в них аффектов скорби и отчаяния, выдержаны в мажорных тональностях, что само по себе примечательно: у Орфея в опере нет ни одного развернутого и законченного сольного номера в миноре, если не считать кратких ариозо в сцене с фуриями. В избранных для арий тональностях (F-dur и C-dur в венской редакции) просвечивает та самая «винкельманов-

¹ Рыцарев 1987, 76.

² Об этом сообщал Ч. Бёрни. См. также: Хэриот 2001, 156. Специально для Гваданы Гендель создал в «Теодоре» партию Дидима — юного воина, который из любви к главной героине избирает путь мученика.

ская», просветительски-классицистская трактовка греческой античности, о которой мы говорили в первой главе. Герой, какие бы мучения его ни терзали, не должен утрачивать чувство внутреннего достоинства. Жалоба его благородна, страдание глубоко, но сдержанно, а излияния не рассчитаны на внешний эффект (не случайно в начале I акта Орфей просит своих друзей оставить его одного).

Вместе с тем глюковский Орфей — не мраморная статуя. Его внутренний мир даже в таких строго предписанных рамках тонок и богат оттенками.

В арии «*Chiamo il mio ben così*» можно усмотреть довольно сложное сочетание аффектов. Топос этой музыки — церемонный медленный менуэт, что само по себе указывает на аристократизм духа героя и на свойственное ему величавое самообладание. В то же время здесь присутствует и пасторальность, связанная с идеей дружественной природы: ее знаком являются и тональность F-dur, и «сладостные» терции в сопровождении, и отзвуки эхо в кадансах («*Лишь эхо отвечает на мою скорбь*, — поет Орфей во II строфе, — *ибо знает любовь*»), и нежное журчание речных вод (аккомпанемент III строфы). Мелодия арии напоминает о песенном складе, да и форма — простая двухчастная, но все же это не уютная немецкая Lied, а высказывание искусного певца, о чем внимательному слушателю говорят самые разные детали.

При том, что лексика этой арии внешне проста, Кальцабиджи насыщает свой текст прозрачными аллюзиями на стихи Вергилия из IV книги «Георгик». Ключ к утонченным академическим ассоциациям предлагается в посвящении к изданию партитуры 1764 года, где на титульном листе помещены два стиха из указанной книги Вергилия¹:

Te dulcis conjux,
te solo in littore secum,
Te veniente die,
te decendem canebat.

Пел, отрада-жена,
о тебе у волны, одинокий,
Пел при рождении дня
и пел при его угасанье.

Несомненно, Кальцабиджи имел в виду эти строки, сочиняя текст первой строфы и сохраняя ее же образы, мысли и рифмы в последующих строфах.

Chiamo il mio ben così,
quando si mostra il dì,
quando s'asconde.

Так я зову свою милую,
когда восходит день
и когда он угасает.

¹ Перевод «Георгик» С. Шервинского цит. по: Вергилий 1994, 116.

Ma oh vano mio dolor!
Idol del mio cor
non mi risponde.

Но увы, напрасна моя скорбь!
Божество моего сердца
мне не отвечает.

При анализе музыки арии сразу же обращают на себя внимание метроритмические тонкости и неправильности. Квадратность, столь типичная для бытовой песни, здесь постоянно нарушается, причем всякий раз немного по-иному: трехтакты то идут один за другим, то растягиваются до четырех или пяти тактов; дополнение в виде оркестрового эхо то ограничивается одним тактом, то дорастает до двух и т. д. Столь изысканная метрика в музыке, претендующей на простоту, встречается нечасто (подобный случай и, кстати, в той же тональности — у Моцарта, в арии Сюзанны из IV акта «Свадьбы Фигаро»).

Вступ.	1 часть	Дополн.	2 часть	Доп.	Доп.
1 такт	3+3+4	2	3+3+5	1	4+2
F	F F C	C	C F F	F	F

Зато идеально симметрично расположение кадансов в обеих частях и их дополнениях. В рамках столь компактной формы Глюк не дает ощутимых модуляций; по сути, вся строфа пребывает в F-dur, только часть кадансов сделана на тоническом аккорде, а часть — на доминантовом.

Чрезвычайно тонко продумана и инструментовка, всякий раз вносящая в неизменно повторяющуюся музыку строф новые нюансы. Оркестр разделен на две части, одна из которых изображает эхо и находится за сценой либо на некотором отдалении от основной массы исполнителей. Варьируется только состав группы эхо. В I строфе это флейты и шалюмо — язычковый деревянный духовой инструмент, начисто исчезнувший из музыкальной практики к началу XIX века.

О природе этого инструмента долгое время велись споры. Расхожее мнение гласило, что шалюмо являлся предком кларнета. По мнению Г. Аберта, редактора научного переиздания партитуры 1764 года, это была скорее старинная разновидность гобоя, нежели кларнета, поскольку во французской редакции в аналогичных местах появляется именно гобой¹. Кроме того, инструмент записан in C и по тесситуре соответствует гобою. Ныне установлено, что шалюмо возник как модификация блокфлейты и в первой половине XVIII века

¹ Abert 1914, XIX.

использовался параллельно с гобоем и кларнетом; его звук был довольно плотным, но притом меланхолически нежным и томным¹. Во II строфе арии Орфея эхо изображают два шалюмо и одна валторна in F, придавая звучанию не светло-пасторальный, а траурный оттенок. В III строфе шалюмо сочетаются с двумя английскими рожками — инструментами, еще не очень распространенными в 1760-х годах, хотя изредка проникавшими в партитуры современников Глюка.

Таким образом, в оркестровом сопровождении к арии идея красочной тембровой живописи сочетается с выписанным оркестровым *crescendo*, приводящим к кульминации: бурному речитативу Орфея «Numi! barbari Numi!»

А. Эйнштейн настоятельно подчеркивал, что вся эта сцена является «песней в трех строфах — да, песней, а не арией»². С этим мнением мы не склонны соглашаться безоговорочно, ибо в 1760-х годах почти не существовало сочинений в жанре немецкой Lied, в которых «упорядоченные» строфы (притом метрически весьма прихотливые) чередовались бы с развитыми речитативами и завершались бы также речитативом³. Скорее, в художественный замысел Глюка входила аллюзия на песню, но по сложности музыкальной мысли и по индивидуальности формы это все-таки ария.

Русский дипломат и меломан князь А. М. Белосельский-Белозерский, вообще-то довольно критически относившийся к Глюку, писал в 1778 году в своем очерке «О музыке в Италии», что «нет той итальянской арии, которую знали бы повсеместно наизусть, как Рондо из его шедевра, которое изображает отчаяние Орфея; в Неаполе его называют Королем всех Рондо»⁴. Речь идет о знаменитой арии из III акта «*Che farò senza Euridice*» («Потерял я Эвридику»), порождавшей многочисленные восторги и самые различные интерпретации.

Слушатель наших дней, особенно не очень искушенный в тонкостях музыкального языка классической эпохи, нередко задается вопросом, почему в самый страшный момент оперы Орфей исполняет арию в мажоре (да еще в столь безоблачно светлом, как C-dur), причем темп ее скорее умеренный, чем медленный (*Andante espressivo*), а интонации почти не напоминают о традиционном *lamento*.

¹ На русском языке о шалюмо см.: Сапонов 2002.

² Einstein 1987, 89.

³ Едва ли не единственное исключение — опубликованный в 1759 году сборник «Музыкальный опыт, представленный в баснях и рассказах» («*Musikalisches Versuch in Fabeln und Erzhlungen*»). На этот уникальный пример автору данных строк указал Ю. Н. Хохлов.

⁴ Цит. по: Ливанова 1952, I, 446.

Глюк, по-видимому, вполне отдавал себе отчет в том, насколько рискованным выглядело его решение. В одном из своих эстетических манифестов — Посвящении к опере «Парис и Елена» (1769) композитор замечал: «Очень мало надо для того, чтобы, изменив кое-что в исполнении, превратить арию из моего Орфея “*Che farò senza Euridice*” в сальтареллу для марионеток»¹. Такое и в самом деле происходило, потому что популярное произведение сразу же становилось в XVIII веке объектом пародий в ярмарочных театрах и площадных балаганах.

Мажорный лад в классической музыке совсем не обязательно ассоциировался с радостью или весельем; в сочетании с определенным темпом, жанром, интонационным строем и инструментровкой он мог обозначать и различные оттенки скорбно-печальных настроений, простиравшихся от сладостной мечтательной меланхолии до выражения предельного страдания. Все это входило в тоpos «патетического», который тогда также подразумевал прежде всего возвышенное, а не бурно-страстное выражение самых важных и серьезных чувств. Поэтому и ария такого типа называлась «*patetica*», и ее мажорный лад никого не вводил в заблуждение. В мажоре мог звучать даже траурный марш, как это происходит в ораториях Генделя «Саул» и «Самсон». Иногда мажорная тональность выбиралась как основная и для реквиема: таковы сочинения в этом жанре Ф. Л. Гассмана (*As-dur*) и М. Гайдна (второй реквием, *B-dur*). Традиция просветленно-скорбной трактовки мажора сохранилась до конца классической эпохи, примеры чему легко найти в творчестве В. А. Моцарта, Й. Гайдна и Л. ван Бетховена².

Следовательно, выбор мажорного лада для выражения скорби сам по себе не являлся со стороны Глюка проявлением какой-то экстравагантности. Необычность была в другом.

Вслушаемся и всмотримся в детали. При ремарке *Andante espressivo* можно предположить чуть замедленный темп, однако композитор предостерегает исполнителей от томной вялости обозначением размера: *alla breve*, что указывает, конечно, не на ускорение в два раза, а на то, что в каждом такте — не четыре акцента разной

¹ МЭЗЕ, 483. Полный текст см.: Приложение 1, Документы.

² Приведем некоторые примеры из вокальной или программной музыки: Й. Гайдн, «Семь слов Спасителя на кресте», № 3 (*E-dur*); В. А. Моцарт, «Дон Жуан», I акт венской редакции, ария дона Оттавио «*Dalla sua pace*» (*G-dur*); Реквием — начало «*Tuba mirum*» и «*Recordare*»; Бетховен — ариетта «*In questa tomba oscura*» (*As-dur*); песня «*Wohne der Wehmut*» op. 75 № 1 (*E-dur*), «Элегическая песня» op. 118 (*E-dur*).

тяжести, а всего два (как это было принято в «церковном стиле» XVIII века). Это придает музыке строгость и собранность. В парижской версии Глюк изменил словесное обозначение темпа на более однозначное *Andante*.

В венской версии в оркестровом ригурнеле не проставлен нюанс, но звучность скорее умеренно громкая, нежели тихая, поскольку у вторых скрипок и альтов имеется ремарка *spiccato assai* (французское *ricué*). Такой прием ведения смычка и фразировки словно бы «разрывает» фигурацию аккомпанемента на активные хореические субмотивы, опять-таки не позволяя играть эту музыку сколь угодно расслабленно и расплывчато.

1 Акт III, сцена 1, ария Орфея

p
Che fa - rò sen - za Eu - ri - di - ce

V-ni I
V-ni II
V-le
B. c.

spiccato assai
spiccato assai

Ощущение волевой собранности усиливает оstinatная ритмическая фигура у виолончелей и контрабасов. Когда Орфей вступает с предписанным нюансом *p*, должный эффект уже создан.

Что же это за эффект? Отчасти, пожалуй, можно согласиться с А. Эйнштейном, утверждавшим, что ария Орфея «лишена пафоса, ибо она *превыше* всякой выразительности»¹. Точному определению ее смысл вряд ли поддается, однако из контекста ясно, что Глюк всеми силами старался избежать здесь *сентиментальности* или *чувствительности* (*Empfindsamkeit*), столь милой сердцам его слушателей и особенно слушательниц. В других случаях композитор был совсем не чужд этой стилистике (например, в опере «Эхо и Нарцисс»), но только не здесь. Орфей для Глюка — не просто певец с нежным сердцем, а подлинный античный герой, наделенный всеми класси-

¹ Einstein 1987, 98.

цистскими добродетелями, включавшими и мужество, и бесстрашие, и стоическое принятие своей судьбы. И это как раз было совершенно не традиционно, ибо в опере-серия даже самым грозным воителям не возбранялось стенать и плакать, а то и впадать в безумное неистовство от безнадежной любви. Однако, и не прибегая к типичным приемам оперного *lamento*, Глюк своими парадоксальными методами добивался необычайной выразительности, потрясавшей публику до глубины сердца и способной исторгнуть слезу даже у таких придирчивых и ревнивых критиков, как Жан-Жак Руссо¹.

Чем же потрясала эта внешне очень сдержанная и подчеркнута несентиментальная ария? Только ли красотой своей мелодии, действительно принадлежащей к числу безусловных шедевров Глюка?

По-видимому, публика XVIII века пленялась сочетанием в этой музыке глубины и простоты — двух неотъемлемых свойств истинно классического произведения. Однако если простота лежит здесь на поверхности, то глубина не так очевидна.

Невзирая на сознательный отказ Глюка от жанровых примет арии *lamento*, они в какой-то мере все равно присутствуют. Прежде всего слух улавливает их в «стонущих» хореических интонациях, особенно когда они сочетаются с секундовыми интервалами. В исполнительской традиции XVIII века острота подобных интонаций подчеркивалась и ритмически: вторая нота всегда была несколько короче первой, на которую падал более весомый акцент; во французской редакции само собой разумелось введение невыписанного пунктированного ритма (*notes inégales*).

В двух эпизодах рондо плавное течение мелодии сменяется речитативными фразами, причем второй из эпизодов интонационно и гармонически перекликается с речитативами, прославившими самую первую арию Орфея. Это наводит на мысль и о сходстве форм обеих арий, хотя в первом случае перед нами было некое рассредо-

¹ Вспомним известный рассказ Н. М. Карамзина из «Писем русского путешественника» о Руссо, который «не любил Глюка, но, слыша в первый раз “Орфея”, пленился, молчал — и когда парижские знатоки при выходе из театра окружили его, спрашивая, какова музыка? — запел тихим голосом: “J’ai perdu mon Euridice: rien n’égale mon malheur” — обтер слезы свои и, не сказав более ни слова, ушел» (Карамзин 1983, 339–340). Одна из светских львиц Парижа, Жюли де Леспинас, признавалась: «Я хотела бы 10 раз на день слушать эту арию, которая раздирает мне сердце и которая заставляет меня наслаждаться всем тем, о чем я сожалею: “Потерял я Эвридику!” [...] Эта музыка сводит меня с ума! Она влечет меня за собой! Я не могу пропустить ни дня! Моя душа жаждет этого страдания» (МДИМ, 656).

точное рондо, в котором рефрен и эпизоды оказывались четко отделенными друг от друга. Там Орфей существовал одновременно как бы в двух реальностях: в арии он забывался в меланхолических грезах, в речитативах же вновь осознавал невозвратимость утраты. В арии же из III акта обе реальности проникают друг в друга, образуя довольно сложный психологический синтез.

В опере есть еще одна очень существенная интонационная арка, возникающая, вероятно, интуитивно, поскольку Глюк, всегда гордившийся своими находками, ничего о ней не писал и не говорил. Это сходство начальных интонаций арии Орфея из III акта и скорбного первого хора (Ah! Se intorno).



Одну из подсказок к смысловому наполнению арии Орфея дает нам и текст Кальцабиджи, полный трогательной наивности. Тут несомненно сказался психологический опыт автора, знавшего, что истинно любящие нередко изъясняются между собой на подобном «детском» языке.

Che farò senza Euridice?
Dove andrò senza il mio ben?
Euridice! Oh Dio, rispondi:
Io son pur il tuo fedel...

Что мне делать без Эвридики?
Куда я пойду без моей милой?
Эвридика! О боже, ответь мне:
Ведь это я, твой верный друг...

Французский вариант звучит гораздо более риторично и декларативно; он обращен скорее к публике, чем к бездыханной супруге.

J'ai perdu mon Euridice:
rien n'égale mon malheur;
sort cruel! quelle rigueur!
Je succombe á ma douleur!

Я потерял мою Эвридику:
ничто не сравнится с моим несчастьем.
Злая судьба! Какая жестокость!
Я гибну от горя!

Кроме прочего, во французской версии перед нами герой, уже твердо уверенный в безвозвратности своей потери. У Кальцабиджи замысел тоньше: в первой строфе Орфей, даже зная, что случилось (это явствует из предшествующего речитатива), еще не может до

конца представить себе весь ужас своего положения и продолжает ласково уговаривать Эвридику встать или откликнуться; лишь постепенно он убеждается, что все напрасно.

Следовательно, в последней арии Орфея присутствует богатая гамма эмоциональных оттенков, предлагающих исполнителю довольно широкое поле для интерпретации этой музыки — от почти настоящего *lamento* до, как выражался Глюк, «сальтареллы марионеток». Если же отбросить в сторону крайности, то в основе останется, вероятно, сочетание благородной аристократической сдержанности, искреннего горя и поразительной духовной просветленности.

Проблема двух редакций

Для подавляющего большинства музыкантов и слушателей глюковский «Орфей» существует прежде всего во второй, парижской редакции, осуществленной композитором в 1774 году, а не в оригинальной венской. Многим чрезвычайно трудно представить себе эту оперу без демонической пляски фурий и знаменитого соло флейты («Мелодии») во втором акте, без прозрачно-акварельного танца теней, обрамляющего эту мелодию, без арии Эвридики-тени, да и без дивного терцета Орфея, Эвридики и Амура в конце третьего акта перед заключительным хором и балетом.

В венской постановке 1762 года ничего этого не было, и ныне многие дирижеры и постановщики, даже берясь исполнять «Орфея» с итальянским текстом, не могут побороть искушения добавить в оперу то, что сам Глюк привнес в свою партитуру в Париже — благо значительная часть этой прекрасной музыки танцуется, а не поется. В подобном синтезе нет, вероятно, ничего предосудительного, и за его желательность выступали, многие исследователи, например А. Эйнштейн¹. Французские же поклонники оперы продолжают считать, что парижская редакция несомненно превосходит венскую и должна рассматриваться как «выражение последней воли» композитора².

У венской версии также были и есть преданные заступники, полагающие, что композитор, пойдя впоследствии на уступки вкусам французской публики, не усовершенствовал, а напротив, испортил изначальную «античную» простоту и строгость «Орфея». Так полагал, например, А. Б. Маркс³. В подобной позиции, свойственной,

¹ Einstein 1987, 99.

² Выражение Ла Лоранси. См.: Laurencie, 81–82.

³ Marx 1863, II, 136.

в основном, немецким музыкантам и историкам, имеется своя справедливость, поскольку в опере XVIII века правило «окончательной авторской редакции» практически не действовало. Ведь опера — это в первую очередь спектакль, а не текст. Любое театральное произведение неизбежно подвергалось переделкам, вставкам и сокращениям в зависимости от возможностей певцов, от наличия или отсутствия нужных исполнителей, от политики конкурентов или от текущего политического момента. Поэтому, например, первые или более ранние варианты некоторых опер Генделя, Хассе и даже самого Глюка нередко выглядят более цельными и органичными по музыкальному решению, чем последующие. Подобные процессы можно наблюдать и позднее в тех случаях, когда композитора вынуждали к переделкам не собственные внутренние представления о совершенстве, а внешние обстоятельства¹.

В любом случае, по отношению к выдающимся мастерам ставить вопрос о предпочтениях вряд ли можно столь категорично. «Лучше» и «хуже» — понятия весьма расплывчатые и зависящие от личных пристрастий оценивающего. Необходимо помнить, что каждый оперный спектакль — событие отдельное и неповторимое, и потому сравнивать художественные достоинства венского и парижского «Орфеев», полагая, что речь идет об одном и том же произведении, было бы неправомерно. По сути, перед нами две самостоятельные вариации на одну и ту же тему, и обе они имеют равное право на существование.

Поэтому музыкальную драматургию «Орфея» мы будем рассматривать, исходя из оригинальной венской редакции и привлекая материал парижского варианта там, где он необходим для сравнений; существенные же отличия французской версии будут оговорены далее отдельно.

Партитура венской постановки «Орфея» с итальянским и немецким текстом была, напомним, опубликована под наблюдением автора в Париже в 1764 году. Поскольку и партитура, и клави́р данной редакции гораздо менее распространены в обиходе, чем ноты

¹ Так, отнюдь не единичны высказывания музыковедов и музыкантов, предпочитающих первую редакцию единственной оперы Бетховена, называвшейся поначалу «Леонора», ее окончательной версии, известной всем как «Фиделио». В XX веке была реабилитирована и первая версия «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского, забракованная в свое время дирекцией императорских театров, переработанная и дополненная автором, а затем еще и отредактированная Н. А. Римским-Корсаковым.

французской версии, приведем вкратце последовательность входивших в нее сцен. Нумерация внутри сцен введена нами условно, ради удобства; в оригинале номера присвоены только крупным сценам.

Увертюра (C-dur)

I акт

- 1) Сцена 1: хор — пантомима — хор (c-moll — Es-dur — c-moll)
- 2) Сцена 2: Орфей один. Ария «*Chiamo il mio ben cos*» (F-dur)
- 3) Сцена 3: Орфей и Амур. Ария Амура «*Gli sguardi trattieni*» (G-dur)
- 4) Краткое оркестровое заключение, изображающее уход воодушевленного Орфея.

Акт II

- 1) Сцена 1: оркестровое вступление (c-moll)
- 2) Хор и короткая пляска фурий и духов (c-moll)
- 3) Диалог фурий и Орфея (c-moll)
- 4) Сцена 2: танец блаженных теней (F-dur)
- 5) Ариозо Орфея «*Che purgo ciell*» (C-dur)
- 6) Хор «*Vieni a regni del riposo*» — танец теней — речитатив Орфея — хор «*Torna, o bella*» (F-dur — B-dur — F-dur)

Акт III

- 1) Сцена 1: речитатив и дуэт Орфея и Эвридики «*Vieni, appaga*» (G-dur).
- 2) Речитатив и ария Эвридики «*Che fiero momento*» (c-moll)
- 3) Речитатив и ария Орфея «*Che farò senza Euridice?*» (C-dur)
- 4) Сцена 2: Орфей и Амур.
- 5) Сцена 3: празднество в храме Любви. Балет из пяти номеров и хор «*Trionfi Amore*» (D-dur).

Общий облик парижской версии сильно отличается от венского оригинала. Здесь явственно проступают черты не античной и даже не классицистской трагедии, а французской барочной оперы, поэтика которой восходит к временам Люлли. Одна из важнейших примет этой поэтики — принципиальное неподчинение правилу «трех единств» и вообще требованиям пресловутого «правдоподобия». Мистический сюжет «Орфея» легко прочитывался в рамках люллистской и постлюллистской традиции как зрелищно-увлекательный или галантно-фантастический. Именно во французской опере XVII — первой половины XVIII веков, в отличие от метастазинской оперы-серии, боги принимали в действии самое непосредственное участие, а герои нередко спускались в загробный мир

и возвращались оттуда победителями («Альцеста» Люлли, «Ипполит и Арисия» и «Кастор и Поллукс» Рамо). Кстати, о сходстве сцены в Элизиуме из «Орфея» с аналогичной сценой из IV акта «Кастора и Поллукса» Рамо писал в 1774 году барон Мельхиор Гримм, отдавая предпочтение именно Рамо и иронически называя Орфея «полукастором»¹.

Глюк отнесся к этой традиции прагматически, принимая заданные ему правила «игры», но в гораздо большей степени — заинтересованно и серьезно, словно бы пытаясь ответить на вопрос, осуществима ли его реформа музыкальной драмы также и на французской основе.

Премьере, состоявшейся 2 августа 1774 года, предшествовал интенсивный период репетиций, которыми руководил лично Глюк. В главных ролях выступили тенор Жозеф Легро, Софи Арну (Эвридика) и Розали Левассёр (Амур); в постановке балетных сцен принимали участие хореографы Вестрис, Гардель, знаменитая танцовщица Гимар и другие мастера. К премьере был приурочен и выпуск новой партитуры.

Как мы уже упоминали, в либретто Кальцабиджи уже содержались некоторые черты, свойственные французской оперной драматургии. Но кое-что скорректировать пришлось.

Прежде всего, это сам текст. Если композитор-иностранец хотел завоевать себе имя в Париже, он должен был писать оперы на французском языке. Серьезные оперы на итальянском там не ставились со времен кардинала Мазарини, а гастроли итальянских буффонов два раза оборачивались скандальным выдворением последних за пределы Франции. Отдельные номера, написанные на итальянские тексты, иногда встречались в произведениях французских композиторов, но всегда в комическом контексте («Галантная Европа» и «Венецианские празднества» Андре Кампра).

Следовательно, парижская премьера «Орфея» не могла состояться ни на каком другом языке, кроме французского. Еще в 1765 году в Париже был издан прозаический перевод драмы Кальцабиджи, осуществленный неким «М. М.» («месяе М.»); за этой аббревиатурой несомненно скрывался адвокат и литератор Пьер Луи Молине (1739–1820), имя которого фигурирует в качестве либреттиста в первом издании французской версии партитуры «Орфея».

Новый, поэтический текст Молине не всегда являлся дословным переводом, в чем мы отчасти могли уже убедиться на примере

¹ Laurencie, 91.

сравнения текста арии Орфея из III акта. Во-первых, здесь должны были учитываться особенности французской декламации, что потребовало от композитора тщательной переработки речитативов. Ведь тогдашняя искушенная публика обычно обращала пристальное внимание на такие, казалось бы, мелочи, как неправильная или неестественная просодия. Во-вторых, поскольку в опере появилось немало дополнительных эпизодов, для них потребовались новые стихи, которых не было у Кальцабиджи. Следовательно, первоначальная строгая целостность оперы, в которой не имелось ни одной лишней ноты и тем более ни одного лишнего эпизода, оказывалась принесенной в жертву театральной зрелищности, которую Глюку удалось наполнить новым драматургическим смыслом.

Дополнения появились в каждом акте, ощутимо увеличив размеры оперы. Частично эти номера были взяты из ранее сочиненных произведений Глюка.

I акт: добавлены небольшая ария Амура F-dur («Si les doux accords»), где божество предлагает Орфею отправиться в загробный мир; речитатив и ария Орфея B-dur («Amour, viens rendre»), сочиненные Глюком для франкфуртской постановки в 1764 году.

II акт: большая пляска фурий после их диалога с Орфеем; музыка заимствована из финальной сцены балета Глюка и Анджелини «Дон Жуан», где ситуация была почти аналогичной (герой низвергался в ад); в сцене теней добавлена мелодия для солирующей флейты (обозначена просто как «балет») и четырехдольный танец с минорным трио, следующий за нею (позаимствован из оперы Глюка «Парис и Елена»); появилась также ария Эвридики-тени с хором, предшествующая ариозо Орфея «Quel nouveau ciel».

III акт: ария Эвридики c-moll превращена в арию и дуэт (Орфей вступает во втором разделе; репризу Эвридика вновь поет одна); в финальной сцене торжество в честь Амура открывает не балет, а гимн, начинаемый Орфеем («L'amour triomphe») и подхватываемый хором. Затем следует балет, внутрь которого вставлен терцет e-moll «Tendre amour» («Нежная любовь»). Музыка терцета целиком взята из оперы Глюка «Парис и Елена» (там его тональностью был f-moll). Произведение завершает развернутая шаконна — французский танец, традиционно увенчивавший оперы на парижской сцене.

Самозаимствования и даже заимствования из чужих произведений были в первой половине XVIII века приемом настолько распространенным, что ими не гнушались и самые великие мастера, включая И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. Это не считалось плагиатом и не бросало тени на репутацию композитора. У Глюка метод таких заим-

ствований распространяется и на самые его радикально реформаторские оперы, вплоть до «Ифигении в Тавриде».

Вряд ли столь систематическое применение автоцитирования вызывалось у Глюка постоянной спешкой или недостатком фантазии. В отличие от многих итальянских композиторов, нередко вынужденных создавать оперу за считанные дни, Глюк обычно располагал достаточным временем не только для сочинения, но и для репетиций. Разнообразие же драматургических решений в лучших операх мастера доказывает нам, что творческий его потенциал достиг в 1770-е годы своего наивысшего расцвета.

Причина заимствований заключалась, по-видимому, в другом. Нетрудно заметить, что оба приведенных примера — и пляска фурий, и терцет — отличаются беспроектной музыкальной и драматургической убедительностью. Возможно, композитор, вместо того, чтобы пытаться создать музыкальный аналог тех же самых ситуаций и аффектов, предпочел использовать готовые решения, в которых, как он сам полагал, ему удалось достичь совершенства. Между прочим, монолог Орфея во II акте «*Che purgo ciel*» («Какое чистое небо») также не являлся новым даже в венской редакции оперы, а был с некоторыми изменениями перенесен из оперы «Антигон», куда он попал из еще более ранней оперы Глюка «Аэций»¹. Но именно в «Орфее» эта фантастически прекрасная музыка оказалась настолько уместной, что у слушателя не возникает ни тени подозрения в ее «чужеродности». Поэтому и вставные номера в парижском «Орфее» отнюдь не должны рассматриваться как «лишние».

Согласно еще одной давней французской традиции, партия Орфея не могла исполняться кастратом: кастраты в королевской опере никогда не выступали, а обычная вокальная диспозиция отличалась от итальянской приверженностью принципу естественности. Мужские роли исполнялись мужчинами, женские — женщинами, за исключением некоторых откровенно комических партий (болотная нимфа Платея в одноименном балете Рамо, которую пел тенор Желиот). Следует заметить, что роли «негативных» персонажей — вроде злых духов, фурий и демонов — на французской сцене традиционно играли мужчины, но это чаще касалось хора и балета, чем главных героев (так, колдуньи вроде Медеи и Цирцеи пели все-таки женскими голосами). Дамы в травестийных ролях в Париже также появлялись крайне редко, в то время как в некоторых городах Италии, если только женщины там вообще допускались на сцену, певии-

¹ Rushton 2001, 47–48.

цы очень часто выступали в мужских ролях отнюдь не комического свойства¹.

Во Франции партию Орфея следовало переделать так, чтобы ее мог петь исполнитель-мужчина, и Глюку пришлось на это пойти. Однако печатная партитура 1774 года, выпуск которой был приурочен к премьере, может озадачить нынешнего музыканта, несведущего в тонкостях барочной традиции. Голос Орфея обозначен в ней как *альт* (alto) и записан в альтовом ключе. Дело в том, что во французской вокальной практике вплоть до конца XVIII века существовало понятие *haute-contre*. О точном смысле этого термина ведутся споры, однако многие специалисты сходятся на том, что оно обозначало высокий мужской голос, который обладал свойствами как тенора, так и контртенора (при возможном использовании фальцетного пения в верхнем регистре)². Его диапазон был выше, чем у обычного тенора: *es* или *f* малой октавы — *c* второй. Все партии для *haute-contre* нотировались в альтовом ключе, и Глюк придерживался этого правила в своих французских партитурах. Парижский Орфей, Жозеф Легро, был певцом старинной выучки и обладал именно таким голосом.

Новое тембровое решение партии Орфея потребовало пересмотра тонального плана всей оперы. В венской редакции тесситура этой партии, естественно, гораздо более высокая, поскольку голос Гаэтано Гвадани был, судя по всему, ближе к сопрано, чем к контральто, а к концу 1760-х годов певец вообще преобразился в сопраниста³. Так, если в арии Орфея из III акта диапазон в венской редакции простирается от *h* малой октавы до *f* второй, то в парижском варианте он располагается между *e* малой и *b* первой (иногда берется и *c* второй октавы). Для обладателя *haute-contre* это было вполне

¹ Так, на венецианской премьере 1727 года «Неистового Орlando» Вивальди в главной роли была занята примадонна Лючия Ланчетти.

² Таким голосом обладал, например, композитор и певец Марк-Антуан Шарпантье. В его камерной опере «Актеон» главный герой в человеческом облике поет в тесситуре контртенора, а превратившись в оленя, меняет тесситуру на теноровую (см.: Булычева 2004, 260). Руссо считал *haute-contre* искусственным голосом, Ж.-Ж. де Моминьи возражал ему, отмечая, однако, что к началу XIX в. этот голос вследствие упадка церковной музыки сделался крайне редким: «Его тембр отличается от тенорового, так же, как тембр виолончели не похож на тембр двух самых низких струн скрипки, и его нельзя заменить ни женскими альтами, ни голосами кастратов — эффект будет различным» (*Encyclopédie méthodique*, II, 37–38). См. также: Zaslav 1974, 939–941.

³ Хэриот 2001, 157.

нормально, но для тенора, воспитанного в традициях XIX века, такая tessitura слишком высока, из-за чего в настоящее время редакция 1774 года практически не звучит в ее оригинальном варианте.

Тональные планы партии Орфея в обеих редакциях выглядят следующим образом.

Акт, сцена	Венская редакция	Парижская редакция
I, 2	F-dur	F-dur («Objet de mon amour»)
I, 3	—	B-dur («Amour, viens rendre»)
II, 1	Soli Орфея в сцене с фуриями: Es-dur, f-moll, f-moll	B-dur, c-moll, c-moll
II, 2	C-dur	C-dur («Quel nouveau ciel»)
III, 1	Дует с Эвридикой: G-dur	F-dur
III, 2	C-dur	F-dur («J'ai perdu»)
III, 3	—	Терцет e-moll («Tendre Amour»)

Как можно заметить, проблема транспозиции партии Орфея решалась Глюком не механистически, а в соответствии с новым тональным планом, столь же хорошо продуманным, сколь и прежний. Если для венской редакции основными тональными сферами оперы являлись C-dur и c-moll, и первая из них символизировала божественное и орфическое начало, причастное не только к жизни земной, но и к жизни вечной, а вторая несомненно связывалась со смертью и фуриями, то в парижской редакции основным тональным центром партии Орфея становится пасторальный F-dur, оттененный, с одной стороны, бравурным B-dur (финальная ария I акта), а с другой стороны — «потусторонним» в данном контексте C-dur (речитатив во II акте). Зато антитеза C-dur — c-moll превращается в тональный стержень образа Эвридики, распадающегося на «ангельскую» и «демоническую» ипостаси (ария в Элизии и ария в III акте). Сферой же загробного мира в парижской версии делается пара d-moll (сцена с фуриями) — F-dur (сцены в Элизии). И только в финале III акта появляются ранее не звучавшие яркие диззные тональности, символизирующие счастье, триумфальный восторг и упоение жизнью: A-dur, D-dur; легкая тень минора в первом разделе терцета e-moll напоминает нам о перенесенных героями страданиях, но второй раздел, E-dur, возвращает в мир радостных звуков.

Новому тональному плану никак нельзя отказать в стройности. Он менее аскетичен, чем план венской версии, но все же далек от слу-

чайной калейдоскопичности. За всеми этими изменениями стояла огромная работа композитора, направленная на то, чтобы не просто приспособить свое произведение к парижским условиям, но и извлечь из местных традиций максимальную художественную пользу.

Постановки, переделки и реплики «Орфея» в XVIII веке

Успех французской версии «Орфея» оказался возможен, вероятно, потому, что к 1774 году опера получила широкую известность, и знатоки в Париже уже были знакомы с этим произведением хотя бы по партитуре 1764 года; некоторые слушатели могли присутствовать и на исполнениях «Орфея» в Вене или в других городах Европы.

Правда, при этом почти никогда при жизни Глюка «Орфей» не ставился в своем первоначальном виде. Переработки отчасти исходили от самого композитора, которому, вероятно, было важнее проложить своему произведению путь на сцену, чем непременно соблюсти его неприкосновенность. Данное обстоятельство заставляет сделать по меньшей мере два вывода. Во-первых, Глюк всегда оставался скорее практиком музыкального театра, чем теоретиком реформы, яростно борющимся за чистоту своих идей. Во-вторых же, постоянные переделки «Орфея» с целью адаптации к привычным жанрам или местным традициям говорят о том, что идеи реформы до начала деятельности Глюка в Париже никем, собственно, не воспринимались как сигнал к пересмотру всей сложившейся системы взглядов на оперу.

Приведем здесь краткий перечень некоторых наиболее значимых постановок «Орфея» или его переработок, осуществленных вплоть до конца XVIII века¹.

1762–1763, Вена. Спектакли в придворном театре в оригинальной редакции, а также исполнения оперы или ее фрагментов в частных собраниях.

Март 1764, Париж. Выход в свет партитуры «Орфея» в венской редакции. Это событие имело особую важность, во-первых, потому, что в XVII–XVIII веках лишь единичные итальянские оперы издавались в виде партитуры, а во Франции печатались только оперы

¹ Большинство сведений взяты из статьи Engländer 1915, 26–29, из книги Ла Лоранси (Laurencie, 65–118), из справочника А. Левенберга (Loewenberg 1955) и Нового словаря Гроува (NGD 2001). Более подробную информацию о постановках различных опер и балетов на сюжет «Орфея» см. в таблице, помещенной в Приложении.

французских композиторов, шедшие на придворной сцене, — а во-вторых, потому, что сам факт публикации партитуры делал «Орфея» доступным для исполнения за пределами Вены.

Апрель 1764, Франкфурт-на-Майне. Торжества по случаю избрания эрцгерцога Иосифа Римским королем и увенчания его соответствующей короной¹. Хотя точных сведений о музыкальном оформлении празднеств не сохранилось, считается, что «Орфей», целиком или во фрагментах, вероятно, мог там исполняться (некоторые исследователи оспаривают истинность этого факта). На торжествах, кстати, присутствовал уроженец Франкфурта — 15-летний Гёте, однако в его воспоминаниях впечатления от отдельных спектаклей полностью вытеснились грандиозностью многодневных празднеств². Глюк добавил в I акт еще одну — завершающую — арию Орфея, которую затем сохранил и в парижской редакции. Эта ария выдержана в настолько традиционном итальянском стиле, включая колоратурные пассажи, что довольно длительное время считалась не глюковской и приписывалась композитору Фердинандо Бертони.

1769, Парма. По случаю бракосочетания принца Фердинанда с принцессой Марией Амалией, дочерью Марии Терезии, состоялось представление спектакля «Празднества Аполлона» с музыкой Глюка. Композитор включил в помпезное четырехактное действо одноактную «выжимку» из «Орфея», завершавшую весь спектакль³. В роли Орфея выступил кастрат Джузеппе Миллико (1739–1802), который сперва возмутился невыигрышностью своей партии, а затем, проникнувшись красотой музыки, стал верным почитателем Глюка⁴. При возобновлении оперы в венском Бургтеатре в 1770 году Орфея пел уже не Гваданьи, а Миллико; он же исполнял эту партию в Париже во время приватного показа оперы в доме аббата Морелле, предшествовавшего парижской премьере.

В 1770 году с «Орфеем» познакомилась лондонская публика, безусловно заинтригованная заголовком: *«Орфей и Эвридика, музыкальная драма в подражание древним греческим театральным празднествам»*. Однако это произведение вряд ли можно было назвать безусловно глюковским. Инициатором и руководителем постановки был И. К. Бах, решивший, что небольшая по своим масштабам опера

¹ Фактически это означало закрепление за Иосифом права стать следующим императором, что и произошло в 1765 году.

² См.: Гёте 1976, 151–169.

³ Подробнее: Рыцарев 1987, 76.

⁴ Хэриот 2001, 187.

Глюка недостаточна для заполнения целого вечера. В партитуру было введено множество вставных номеров, в том числе принадлежащих самому Баху, а также почерпнутых из некоторых популярных произведений Генделя и Гильельми. Текст Кальцабиджи был дополнен вставками Андреи. Число действующих лиц также возросло: к ним прибавились отец Орфея — Эагр и бог подземного царства — Плутон (без последнего не обходилась ни одна барочная версия орфического сюжета).

Примерно в таком виде это пастиччо шло в Лондоне на протяжении четырех лет. Первоначально в роли Орфея выступал кастрат Фердинандо Тендуччи (1736 — после 1800); в 1773 году его сменил Джузеппе Миллико. «Орфей» с подзаголовком «Большая серьезная опера» возобновлялся на сцене театра Ковент-Гарден в 1787 и в 1792 годах; всякий раз в музыку пастиччо вносились модные добавления (так, спектакль 1792 года предвляла увертюра Адальберта Гировца). И хотя Глюк никак не мог быть причастен к этим переделкам, они все же сыграли определенную роль в приобщении английской публики хотя бы к наиболее значительным страницам его оперы.

1771, Флоренция. Начинается история исполнений «Орфея» Глюка в Италии. В театре «Виа дель Кокомеро» опера поставлена с некоторыми вставными сценами. В главных ролях — Фердинандо Тендуччи и Марианна Бьянки-Тоцци. В том же году опера прозвучала в Болонье.

1773, Стокгольм. На сцене нового оперного театра «Орфей» давался на шведском языке с тенором Карлом Стенборгом в главной роли (вероятно, кастрата на эту роль в Стокгольме не нашлось, а традиция исполнения партии Орфея певицей еще не появилась). Сохранилась картина шведского художника Пера Хиллестрёма, изображавшая I сцену из III акта этого спектакля; Орфей, одетый в богато украшенный камзол, кюлоты, белые чулки и короткие сапожки, ведет за собой Эвридику, также наряженную и причесанную по моде того времени¹.

1773, Мюнхен. Постановка «Орфея» в придворном театре с Гваданы в главной роли. Музыкальная редакция принадлежала композитору Антонио Тоцци и включала дополнительные номера с музыкой И. К. Баха и Г. Гваданы. Среди персонажей вновь фигурировал Плутон; был персонифицирован и один из блаженных духов (его пел тенор Валентин Адамбергер — будущий Бельмонт в «Похи-

¹ См. иллюстрацию: Rushton 2001, 33.

щении из серала» Моцарта). Музыка оперы показалась чрезвычайно печальной и подходящей больше для Великого поста, нежели для карнавального сезона¹.

1774, Неаполь. По случаю дня рождения королевы была поставлена в качестве «пастиччо» лондонская версия Глюка — И. К. Баха; в роли Орфея вновь выступил Тендуччи. Эвридику пела Антония Бернаскони — будущая исполнительница роли глюковской Альцесты. Чуть позже в Неаполе прозвучала сокращенная версия этого пастиччо с Анной де Амичис в роли Эвридики.

1774, Париж. Премьера новой авторской редакции «Орфея» с французским текстом и с тенором Жозефом Легро в главной роли.

1776–1796, Брюссель. «Орфей» в парижской редакции периодически шел в театре «Ля Моннэ».

1781, Вена. Италоязычная версия «Орфея» на сцене Национального театра с тенором Валентином Адамбергером в главной роли. На спектакле присутствовал великий князь Павел Петрович с супругой.

1782, Санкт-Петербург. «Орфей» в италоязычной версии был исполнен на сцене придворного театра по случаю тезоименитства Екатерины II.

1788, Берлин. Венская версия «Орфея» дана в одном спектакле с «Медеей» И. Г. Наумана; с парижской редакцией 1774 года берлинцы познакомились лишь в 1808 году.

1799, Мадрид. «Орфей» с итальянским текстом поставлен в театре «Лос Каньос дель Пераль».

1801, Лиссабон. «Орфей» поставлен с дополнительными номерами Марко Антонио Португала.

Помимо постановок, основой которых все же была музыка Глюка, в XVIII веке звучали и другие оперы об Орфее, в которых развивались традиции, сложившиеся еще в эпоху барокко и трактовавшие сюжет либо в празднично-репрезентативном плане (линия, ведущая от «Эвридики» Якопо Пери к предромантическим венским зингшпилям Ф. Кауэра и А. Ф. Канне), либо в трагическом, акцентирующем экспрессию личных переживаний (оперы К. Монтеверди, С. Ланди, Р. Кайзера, а в конце XVIII века — Й. Гайдна). Этот сюжет мог трактоваться и комически, пародируя наиболее популярные оперы, прежде всего «Орфея» Глюка. Впрочем, последний был объектом не только пародирования, но и подражания.

¹ Engländer 1915, 30.

В частности, чрезвычайно любопытна история создания в 1776 году собственного «Орфея» венецианским композитором Фердинандо Бертони (1725–1813). Не исключено, что мысль о подобной опере подал автору не кто иной, как Гвадани, певший партию Орфея в произведении Бертони и в Венеции, и в Падуе. Дело в том, что этот «Орфей» создан на тот же текст Кальцабиджи, что и шедевр Глюка. Более того, Бертони был прекрасно знаком с оперой Глюка и в точности на нее ориентировался, о чем откровенно сообщил в предисловии к печатному изданию партитуры (1776)¹. Следовательно, перед нами поучительный пример творчества по избранной модели — метода, довольно распространенного в XVIII веке, однако редко когда достигавшего размеров целой оперы.

«Орфей» Бертони примечателен как почтительным следованием драматургическим особенностям оперы Глюка, так и своеобразной полемикой с нею. Музыка Бертони красива, пластична, местами даже вдохновенна; ее никак нельзя назвать рабским беспомощным подражанием или ученической копией, являющей собою бледное подобие оригинала. Следовательно, ее вряд ли стоит сравнивать с музыкой Глюка по принципу «хуже» или «лучше» (довольно часто, кстати, ценители в XVIII веке предпочитали оперу Бертони).

Но вместе с тем она ясно показывает, какой представлялась глюковская реформа музыкальной драмы собственно в Италии, и чем именно «Орфей» Глюка отличался от всех своих местных собратьев.

Прежде всего, итальянцы, и Бертони в том числе, никак не могли принять идею сознательного отказа от мелодической прелести и виртуозного вокала. Нельзя сказать, что арии бертониевской оперы изобилуют дежурными руладами, но в них больше моментов, когда певец может показать красоту своего голоса или блеснуть мастерством; Глюк в этом смысле гораздо жестче и аскетичнее. Общий стиль Бертони — подчеркнуто галантный, с гораздо более отчетливыми жанровыми аллюзиями, нежели те, что мы можем выявить у Глюка. Так, ария Орфея «*Che farà senza Euridice*» у Бертони выдержана в легко узнаваемом жанре изящного французского гавота, между тем как Глюк мастерски вуалирует любые намеки на бытовую музыкальную лексику.

Вторая черта бертониевского «Орфея», сразу же приковывающая слух, — безусловное господство на протяжении всей оперы *мажорного* лада. В мажоре всегда поет не только сам Орфей (тут трактовка Бертони аналогична глюковской, разве что мелодии более галантны

¹ Massaro 1994.

и менее скульптурны, чем у Глюка), но даже фурии. Хор пастухов и нимф, открывающий оперу, у Бертони также написан в мажоре.

Ф. Бертони. «Орфей», акт I, хор

3 *mezza voce*

S. A. Ah! Se in - tor - no a quest' ur - na fu nes - ta

T. B.

При том, что мажор этот часто переливается оттенками гибких отклонений и выразительных модуляций, создается впечатление, что Бертони настойчиво избегает минора. В результате драматургия его оперы оказывается намного менее рельефной и психологически захватывающей, чем у Глюка, и это различие показывает нам, насколько Глюк, уступавший другим композиторам, быть может, в умении писать непринужденно, красиво и певуче, возвышался над всеми как музыкант-драматург, мысливший гораздо более крупными категориями и умевший властно прочерчивать силовые линии эмоционального воздействия.

Тем не менее опера Бертони пользовалась в XVIII веке значительной популярностью. После премьеры в Венеции в 1776 году опера в том же году прозвучала в концертном исполнении в Падуе; еще раз в этом городе она исполнялась в 1778 и 1784 годах с неизменным Гваданы в главной роли. В 1783 и 1795 годах «Орфей» Бертони вновь ставился в Венеции, а в 1788 году — в Берлине. Затем почти на два столетия это произведение выпало из обихода (о нем знали лишь специалисты и особые ценители старины), пока в 1991 году на фестивале в Падуе оно вновь не прозвучало для широкой публики и не было затем записано на диск.

Другой итальянский подражатель Глюка, Антонио Тоцци, решил поставить собственную версию «Орфея» в Мюнхене в 1775 году после того, как двумя годами ранее местной аудитории была представлена компромиссная версия Глюка—Тоцци, музыка которой, как мы уже упоминали, показалась слишком печальной. Орфея, кстати,

пел тот же Гваданы. Опера Тоцци, носившая название «*Орфей и Эвридика*»: *музыкально-театральное действо*», создавалась под сильным влиянием Глюка, однако отличалась от глюковского произведения и стилистически, и драматургически. В основе лежало либретто Кальцабиджи, переделанное Кольтеллини. В сюжет были добавлены новые персонажи, традиционные для метастазиянской оперы: Эагр, отец Орфея; Эгина, сестра Эвридики; Аристей, сын Аполлона и претендент на руку Эвридики. Таким образом возникала и обычная для Метастазии фигура отца-властителя, и система любовных треугольников, приводившая в конце к образованию двух пар¹. Таким образом, «Орфей» вновь возвращался в русло оперы-серия, и реформа фактически сводилась на нет, ограничиваясь лишь небольшим «подновлением» музыкального языка.

Пародирование некоторых сцен из глюковского «Орфея» в итальянских комических операх также свидетельствовало как об ироническом отношении к реформе, так и о популярности самого произведения. По меньшей мере в двух операх Паизиелло высмеиваются знаменитейшие сцены из «Орфея». В опере-буффа «Обманутое доверие» («*Il credulo deluso*», 1774), написанной на вариант либретто Карло Гольдони «Лунный мир», главный герой, простодушный богач и любитель астрономии Буонафедде («Легковер»), становится жертвой заговора домочадцев и позволяет убедить себя, будто во сне перенесся на Луну. В «лунной» сцене служанка Серпилла издевательски цитирует начальную фразу арии «Потерял я Эвридику», а в монологе Буонафедде пародируются ариозо Орфея «Какое чистое небо» и эффекты «эха», присутствующие у Глюка в I акте и в загробных сценах из II акта. В другой опере Паизиелло — «Мнимый Сократ» (1775) — герой пытается при помощи лиры заклинать злых духов, пародируя сцену Орфея с фуриями. Вообще данный мотив мог и не иметь прямой связи с «Орфеем», поскольку еще с XVII века сцены в загробном мире иногда трактовались в пародийном ключе (вспомним весельчака Харона в «Альцесте» Люлли). У самого Глюка в комической опере «Исправившийся пьяница» (1760) герой Матюрен, умерев, попадает в ад, откуда его спасает верная супруга Матюрина. Если не знать, что «траурный хор», «дуэт фурий» и диалог Плутона с фуриями были созданы двумя годами ранее постановки «Орфея», то можно было бы подумать, что Глюк пародирует сам себя.

Наконец, в 1777 году в Неаполе, а в 1778 в Венеции была поставлена опера-буффа Томмазо Траэтты «Странствующий рыцарь»

¹ Подробнее см.: Engländer 1914, 31.

(«Cavaliere errante»), являвшаяся сатирой на Глюка, удостоенного, как мы знаем, папского ордена Золотой шпоры и именовавшегося с тех пор «кавалером Глюком». Во II акте этой пародии цитируется неизменное «Потерял я Эвридику». В 1784 году последовала опера Марчелло да Капуа «Три Орфея», а в 1788-м — оперетта Карла Диттерсдорфа «Орфей Второй, или Любовь в сумасшедшем доме», в чем-то предварявшая будущую оперетту Жака Оффенбаха «Орфей в аду». Эта пародийная линия (не имевшая, впрочем, лично к Глюку уже никакого отношения), протянулась в итальянской музыке вплоть до XX века. Так, в откровенно постмодернистской, китчево-коллажной по своей эстетике опере Бруно Мадерны «Сатирикон» (1973) герой, богатый вольноотпущенник Тримальхион, описывает сотрапезникам свой воображаемый надгробный памятник, и в числе прочих музыкальных цитат, сопровождающих его речь, звучит незабвенное «Потерял я Эвридику».

Однако в музыке XVIII века были и другие произведения на сюжет об Орфее, внешне прямо не связанные с Глюком, но в той или иной мере учитывавшие его опыт или находившиеся с ним в творческой полемике. Мы имеем в виду последнюю оперу Йозефа Гайдна и мелодраму Евстигния Фомина.

Опера «Душа философа, или Орфей и Эвридика» была написана Гайдном в 1791 году для предполагаемой постановки в Лондоне, однако в силу различных обстоятельств этот план рухнул, и при жизни композитора опера не ставилась и целиком не публиковалась, хотя фрагменты из нее стали доступными любителям музыки благодаря изданию клавира одиннадцати избранных арий в Лейпциге в 1806 году. Сценической премьеры опера дождалась лишь в 1951 году во Флоренции и с тех пор неоднократно ставилась, исполнялась в концертах и записывалась на диски в разных странах, в том числе в России.

Либретто гайдновской оперы принадлежало Карло Франческо Бадини, который явно не желал следовать ни плану, ни идеям Кальцабиджи, возвращаясь к анахронистичному в 1790-х годах жанру оперы-серия, причем скорее в барочном, чем в классицистском варианте. Диспозиция его персонажей отчасти напоминает ту, что была в опере Тоцци. Здесь также присутствует благородный отец-властитель (в данном случае вымышленный отец Эвридики — царь Креонт) и упоминается, хотя не появляется на сцене, соперник Орфея — Аридей (у Тоцци, согласно греческому мифу, — Аристей). Вместо Амура героям помогает добрый Гений; в подземном царстве Орфей встречает Плутона. Героини-соперницы или подруги Эвридики в либретто Бадини нет, зато чрезвычайно многообразны пер-

сонажи коллективного действия. Помимо традиционных пастухов, нимф, фурий и теней, в I акте это лесные дикари, пытающиеся похитить Эвридику, амурчики (*amoretti*), царские слуги, а в последнем — вакханки, убивающие скорбящего Орфея, а затем сами гибнущие в бушующих волнах Леты.

Это причудливое либретто, в котором вроде бы не слишком значительные для сюжета факты поданы очень подробно, а действительно важные события, напротив, словно «скомканы», долгое время вызывало полное недоумение исследователей. В самом деле, зачем было живописать сцену похищения Эвридики дикарями и ее спасение Орфеем — и практически замалчивать драматический диалог Орфея с фуриями и Плутоном? Почему Креонт, отец Эвридики, реагирует на смерть дочери от укуса змеи возвышенно-спокойной арией с отстраненно-философским текстом? И почему, спев эту арию во II акте, Креонт вообще больше не появляется на сцене?..

В исследовании Е. Ю. Матвеевой найдены, как нам кажется, ключи к пониманию этого странного произведения. Один из этих ключей — многозначительное название: «Душа философа». Бадини, как и Кальцабиджи, не был невежественным драмателем; в его либретто присутствуют цитаты и из либретто Стриджо для «Орфея» Монтеверди, и из «Георгик» Вергилия, и аллюзии на «Метаморфозы» Овидия, а также на трактат Боэция «Утешение философией». Стало быть, текст «Души философа» — это образец ученой драматургии, в которой присутствуют явные приметы знакомства автора с орфическими и платоническими интерпретациями древнего мифа. По мнению Е. Ю. Матвеевой, «Философ — это Орфей, Душа — Эвридика. Орфей все время называет Эвридику «душа моя». В финале он, как мудрый Сократ, выпивает яд, и у него, как у Сократа, есть собственный Гений, его мудрый руководитель. Заметим попутно многозначительную замену Амура, бога любви, на Гения, олицетворяющего Разум и Мудрость. Гений, сопровождая Орфея в подземное царство, обретает сходство с Вергилием — спутником Данте в Аду»¹. Следовательно, «Душа философа» — это опера не столько о подвиге во имя любви, сколько о смысле жизни. Отсюда и переплетение языческих и христианских мотивов в трактовке Души, Смерти и Бессмертия, отсюда же подспудно присутствующая в тексте идея неизбежности справедливого воздаяния за проступки и преступления (Орфей, нарушивший обет, не заслуживает возвращения ему Эвридики, но и вакханки, принесшие Орфею смерть, обречены погибнуть

¹ Матвеева 1999, 175; подробный анализ оперы см.: Матвеева 2000, 128–168.

в водах реки Забвения). В «Душе философа» часто возникает ощущение, что не только слушатели, но и сами герои уже *знают* миф об Орфее, как если бы он неоднократно повторялся в некоей вселенской бесконечности, обрастая новыми поворотами, подробностями и смыслами. Удваиваются миры (земной и потусторонний), истории (две попытки похищения и две смерти Эвридики), функции персонажей (два жениха, Орфей и Аридей; два философа, Креонт и Орфей) и прочие элементы. По мнению Е. Ю. Матвеевой, «эти удвоения вносят исключительную динамику, миф словно начинает видеть сам себя со стороны и сам с собой разговаривать, раздваиваясь на разных персонажей. Миф саморефлектирует и сам себя изучает»¹.

Это касается, кстати, и музыкальной стороны мифа об Орфее. Гайдну уже не было необходимости наглядно показывать, как именно Орфей укротил ярость фурий, ибо до него это самым убедительным образом сделал Глюк — слушателям оставалось лишь оживить в памяти соответствующую сцену из глюковской оперы. В других случаях отсылки к Глюку еще откровеннее. В IV акте, когда Эвридику возвращают Орфею, она произносит слова: «Где нежно любимый супруг?» — цитируя начальный мотив арии Орфея «Потерял я Эвридику» — то есть, по тонкому замечанию исследовательницы, Эвридика словно знает, что с нею должно произойти².



Разумеется, такое погружение культуры внутрь самой себя стало возможным лишь на закате эпохи Просвещения, когда многие истины, казавшиеся несомненными в период ее расцвета, начали меркнуть, раздваиваться, подвергаться сомнению или толковаться подчас с противоположным смысловым итогом. П. В. Луцкер связал подобную «самокритику» эпохи с объективным процессом разложения духовного единства Просвещения, подчеркнув при этом необычайную художественную продуктивность такого состояния умов³.

Опера Гайдна заканчивается катастрофой — гибель певца приводит к страшному природному катаклизму, но в музыкальном отношении трагизм происходящего сильно смягчен и опосредо-

¹ Матвеева 1999, 178.

² Матвеева 2000, 156.

³ См.: Луцкер 1982, 30–31; Луцкер 1996, 40–42.

ван; старый мастер взирает на судьбы своих героев со стороны и не сетует на постигшую их кару. После бури волны Леты постепенно успокаиваются и продолжают струиться в исконно присущем им D-dur, невольно предсказывая аналогичную картину умиротворения вод Рейна в финале «Гибели богов» Вагнера. Это, конечно, совсем не *lieto fine*, но и беспросветно трагической такую развязку тоже назвать трудно.

Совсем иначе расставлены акценты в мелодраме Я. Б. Княжнина и Е. И. Фомина «**Орфей**» (1792). Первая постановка «Орфея» Княжнина состоялась в Петербурге еще в 1781 году с приятной, но не выдающейся музыкой Федерико Торелли. К сожалению, поэт умер в 1791 году и не успел услышать произведение Фомина. В 1792 году новая версия «Орфея» игралась, по-видимому, в частном театре графа Н. П. Шереметева, а в 1795-м году с успехом шла на сцене Петровского театра в Москве. Судя по тексту тогдашней рецензии, публика Петербурга уже была знакома с этим сочинением и приняла его «с отменной благосклонностью»; в северной столице «Орфей» ставился вплоть до 1811 года¹.

Пожалуй, Фомин может рассматриваться как самый непосредственный наследник глюковской традиции, развивавший ее в наиболее радикальном направлении — как в драматургическом, так и в музыкальном смысле. Его произведение принадлежит к очень модному тогда жанру мелодрамы, а ведь это — одно из возможных последствий заявленного Кальцабиджи и поддержанного Глюком принципа приоритета театрального действия и поэтического слова в музыкальном спектакле. Стиль Княжнина, в отличие от классицистски-строгого стиля Кальцабиджи, удивительным образом включает в себя и барочные черты (риторику, эмблематичность, репрезентативную патетику и налет архаики), и черты сентименталистские (соответствующую лексику с обилием экспрессивных междометий, внимание к резким контрастам или тонким переживаниям чувств). И если Глюк по большей части старательно выявлял и ярко высвечивал драматические контрасты, потенциально содержащиеся в либретто Кальцабиджи, то музыка Фомина приводит стилистические крайности Княжнина к классическому единству, создавая вместе с текстом единую и неразрывную эмоционально-смысловую ткань. Как и у Глюка, здесь органически сплавлены фрагменты декламационные, ариозные (у Фомина за Орфея «поет» его инструментальный двойник — кларнет), хоровые и балетные (мелодрама заверша-

¹ См.: Келдыш, 1985, 90.

ется пляской фурий). Современникам казалось, что хоры Фомина выдержаны в духе греческой трагедии — того же эффекта добивался ранее и Глюк. Фомин наследует Глюку и в выразительной трактовке оркестра, хотя, конечно, к концу XVIII века оркестр и оркестровое письмо эволюционировали настолько интенсивно, что трудно сравнивать инструментовку сочинений, разделенных промежутком в 30 лет.

Самое существенное различие русской мелодрамы и глюковской оперы — это, конечно, трагическая развязка и ее мотивация. Причиной непоправимого поступка Орфея — взгляда на воскресшую Эвридику — оказывается у Княжнина не недоверие к богам и не укеры ревнивой возлюбленной, а столь естественное для человека психологическое предвкушение грядущего счастья. Орфей мысленно оказывается уже в родном краю и мечтательно обещает Эвридике: *«Забуду ад и небо я с тобой, и очи и уста облобызаю»* — и, действительно забывшись, непроизвольно оборачивается к Эвридике, еще не понимая, что он наделал¹. Мотив невольной вины героя присутствовал также у Кальцабиджи и Глюка, но здесь он подан, на наш взгляд, психологически тоньше: герой, соблазнившись химерой будущего, оказывается отброшенным в страшное прошлое. В опере Глюка, как мы помним, Орфей после второй гибели Эвридики уже собирается последовать за нею, покончив с собой; у Княжнина он также поначалу намеревается пронзить свою грудь мечом, но не делает этого, полагая, что смерть для него — слишком легкая кара: *«Она не жизнь преврет, но муку лишь мою»*. И Орфей наказывает себя самой страшной судьбой: жизнью без Эвридики, намереваясь провести остаток дней у врат ада. Однако фурии лишают его и этого горького утешения, отгоняя от запретной границы между мирами живых и мертвых.

Смысл «Орфея» Княжнина глубоко пессимистичен; певец с его отчаянной любовью и нежным сердцем пытается в одиночку противостоять «свирепому» Року и всемогущим богам и терпит поражение. В этом русский Орфей сродни, как ни странно, гётевскому Вертеру. Оба по натуре — не герои, но становятся бунтарями из отчаяния. Музыка Фомина придает мелодраме классический пафос, благодаря которому мелодрама Княжнина вписывается в целостный культурный контекст эпохи не только Глюка, но также Гёте и Бетховена.

Имя последнего из венских классиков вспоминается в данной связи не случайно: некоторые страницы партитуры Фомина застав-

¹ См.: Княжнин 1991, 313.

ляют вспомнить о самых драматических эпизодах бетховенской музыки. Однако и Бетховен некоторым образом соприкоснулся с «Орфеем» Глюка и отразил это в своем творчестве.

Еще в первой половине XIX века в музыковедении возникла традиция интерпретировать содержание медленной части бетховенского Четвертого фортепианного концерта op. 58 G-dur (Andante con moto e-moll) как сцену диалога Орфея с фуриями. Сам Бетховен по этому поводу никогда ничего не говорил; отсутствуют подобные указания и в воспоминаниях его учеников — Карла Черни и Фердинанда Риса, слышавших данный концерт в исполнении автора. Тем не менее традиция оказалась настолько устойчивой, что и в XX веке публиковались исследования, доказывавшие правомерность подобных образных ассоциаций, порождавшие ответную полемику¹. Соглашаясь с Дж. Керманом в том, что вряд ли можно истолковать весь Четвертый концерт от начала и до конца как сочинение, обладавшее скрытой последовательно-сюжетной программой, мы не склонны вместе с тем и полностью отвергать возможность ее присутствия в качестве «поэтической идеи». Иначе очень трудно объяснить некоторые странности этого произведения с точки зрения обычных инструментальных форм, пусть даже в жанре концерта, допускавшем элемент импровизации и театральности. Так, озадачивающее своей неожиданностью начало концерта с тихого и совершенно не претендующего на виртуозность соло фортепиано может получить хотя бы гипотетическую смысловую расшифровку, если связать его с изначально присутствовавшим в концерте образом Орфея (в культуре классической эпохи фортепиано часто «замещало» античную лиру). Наиболее убедительно проецируется миф об Орфее на музыку Andante, несомненно содержащую напряженный диалог суровой группы струнных и одинокого фортепиано. С точки зрения типовых инструментальных форм эта часть вообще не поддается точному определению, да и не нуждается в таковом, поскольку явно написана как оперная сцена, где чередуются речитативы (партия струнных) и ариозо (рояль), а кульминацией служит выписанная каденция солиста. Итог этого диалога неоднозначен: если трактовать партию струнных как образ неумолимых фурий, то к концу Andante их гнев явно стихает, но и «партия Орфея» (рояль) завершается не обнадеживающим мажорным трезвучием, а элегическим минорным «вздохом».

По-видимому, образ Орфея и его поединок с фуриями имел для Бетховена не театрально-декоративный, а внутренний, быть может,

¹ Ср.: Jander 1984, 195–212 и Kerman 1994, 422–425.

даже автобиографический смысл, из-за чего он предпочел не составлять для слушателя все точки над «i», хотя, думается, аллюзии на оперу Глюка тогда прочитывались вполне определенно.

Первая реформаторская опера Глюка осталась до наших дней его самым известным и самым репертуарным произведением. Перечислить здесь все сколько-нибудь заметные постановки и исполнения «Орфея» в течении двух с лишним столетий нет никакой возможности; обзор западноевропейских постановок, касающийся периода с конца XVIII века по 1920-е годы, имеется в книге Ла Лоранси¹, однако там совершенно отсутствуют сведения об исполнениях или постановках «Орфея» в России, в США и в некоторых других странах, так что даже этот довольно подробный перечень полным назвать нельзя. Что касается второй половины XX века, то, насколько нам известно, аналогичного исследования пока вообще не написано.

Ограничимся поэтому наблюдениями над основными тенденциями в музыкальной и сценической интерпретации «Орфея».

Парижская версия оперы сделалась в XIX веке ведущей. «Орфей» периодически шел во Франции вплоть до 1814 года; затем последовал значительный перерыв, когда опера исполнялась преимущественно в отрывках, а не целиком (исключением был спектакль 1838 года с тенором Адольфом Нурри, который ради исполнения роли Орфея был вынужден сбрить свои роскошные усы). Всего с 1774 до 1833 года в Париже состоялось 297 представлений «Орфея»².

С 1842 года после исполнения Полиной Виардо в концерте нескольких арий из «Орфея» во Франции возникла устойчивая тенденция поручать главную партию женскому голосу, закрепившаяся уже к 1845–46 годам. Причем, хотя Виардо оказалась инициатором такого поворота, она была не единственной певицей, вставшей на этот путь; ее примеру очень скоро последовали и другие. Первоначально Виардо пела арии из «Орфея» в концертном исполнении. На театральной сцене певица выступила в роли Орфея лишь в 1859 году в «Лирическом театре»; спектакли с ее участием продолжались до 1863 года. Новую редакцию оперы по просьбе директора театра Леона Карвальо осуществил Гектор Берлиоз, для которого Глюк всю жизнь оставался одним из страстно почитаемых кумиров. Берлиоз попытался соединить преимущества обеих авторских версий, 1762 и 1774 года. Только финальный хор в честь Амура был заменен им

¹ Laurencie, 118–134, 140–145.

² Prod'homme 1987, 356.

на аналогичный хор, увенчивавший оперу «Эхо и Нарцисс» (впрочем, такая замена практиковалась еще в 1790-х годах)¹. Виардо, великолепно владевшая итальянской виртуозной техникой, украсила свою партию многочисленными колоратурами и каденциями — явно чрезмерными даже по меркам XVIII века.

Версия 1859 года имела ошеломляющий успех; спектакль выдержал 150 представлений, заложив новую, романтическую традицию интерпретации «Орфея». Из приводимой Лоранси таблицы видно, что с 1859 по 1914 год во Франции Орфея пели почти исключительно женщины и лишь в порядке исключения — тенора². Впрочем, вне Франции тенора продолжали появляться в партии Орфея довольно регулярно. Так было, например, в России, где, напротив, «мужественная» трактовка образа очень долгое время преобладала над «женственной» (в спектакле В. Э. Мейерхольда 1911 года в главной роли выступал Л. В. Собинов; в концертных исполнениях Ансамбля оперы 1938–41 годов Орфея пел И. С. Козловский).

Примерно то же самое можно сказать и о XX веке. Однако во второй половине XX века в связи с развитием практики аутентичного исполнительства возникла также практика поручать роль Орфея контратенору, избегая тем самым травестийности и возрождая свойственное некогда кастратам сочетание мужественного облика с «неземным» голосом. Но такие случаи остаются единичными и пока не способны составить реальную конкуренцию женской исполнительской традиции (партию Орфея в спектаклях и в концертных версиях оперы с успехом пели, в частности, Йохан Ковальски, Эрик Курмангалиев (Салим-Меруэт), Дерек Ли Рейджин и некоторые другие контратенора).

Еще одна очевидная тенденция XIX века, во многом унаследованная и следующим столетием — это восходящая к временам Глюка практика постоянных переделок его оперы в поисках оптимального (с точки зрения постановщиков и исполнителей) результата. Так, благополучная развязка оперы, вполне органичная для эпохи Просвещения, в XX веке начала казаться крайне условной и психологически неприемлемой. И если во времена Глюка либреттисты, композиторы и постановщики зачастую меняли трагические развязки на благополучные (как это было с метастазиевским «Катоном в Утике»),

¹ Loppert 1989, 18. Одной из причин этого мог быть текст оригинального хора, включавший хвалу «приятным цепям» Амура, ради которых можно поступиться свободой. Цензорам эпохи революции эта мысль казалась неприемлемой.

² Laurencie, 140.

то в XX веке тенденция приняла обратный характер. В легендарном спектакле «Орфей», поставленном в 1912 и 1913 годах Эмилем Жак-Далькрозом в декорациях Адольфо Алппиа, финал оперы был изменен: Орфей, очнувшийся после вторичной гибели Эвридики, медленно уходил вверх по лестнице, как бы навстречу бессмертию, а опера завершалась повторением начального скорбного хора¹. Жутким кошмаром оборачивается спасение Эвридики в постановке Гарри Купфера в театре Ковент-Гарден (1988/1989): безумный Орфей (Йохан Ковальский) похищает из больничного морга уже тронутый тлением труп. И хотя финальный хор во славу Амура сохранен, в данном контексте его смысл вывернут наизнанку. Поэтому даже точное сохранение авторского текста в той или иной его редакции вовсе не гарантирует следования духу произведения. С другой стороны, в отступлениях от этого духа парадоксальным образом проявляется живое присутствие. «Орфея» в современной культуре.

В предыдущих разделах настоящей главы мы имели возможность убедиться в том, что хотя сам Глюк дважды закреплял в печатных партитурах авторский текст, он все же не был склонен относиться к нему как к священному писанию. Поэтому вопрос о нерушимости оригинального текста не так уж прост и его решение зависит не от абстрактного принципа, а от убедительности конкретного сценического и музыкального воплощения. Нелепо было бы требовать от романтически настроенных музыкантов и слушателей XIX века педантичной верности тексту, созданному почти столетием раньше; понятие о прелести аутентической интерпретации начало созревать лишь в начале XX века и оформилось в разветвленную отрасль исполнительства, музыковедения и музыкальной индустрии только во второй половине столетия. И, на наш взгляд, редакция «Орфея», принадлежащая Берлиозу, — такой же памятник своей эпохи, как парижская версия оперы, осуществленная самим Глюком. В свою очередь, аутентичное в музыкальном отношении исполнение в наше время может сочетаться с самым неожиданным режиссерским прочтением. Немногие оперы Глюка выдерживают подобные эксперименты. «Орфей» по-прежнему остается первым и единственным в своем роде.

¹ См.: Панова 2001, 9.

Глава 3

Альцеста

Премьера второй совместной оперы Глюка и Кальцабиджи, «Альцесты», состоялась в венском Бургтеатре 26 декабря 1767 года. В заглавной роли выступила Антония Бернаскони; партию Адмета исполнил тенор Джузеппе Тибальди. Балетные и пантомимические сцены поставил Жан-Жорж Новерр.

В дни светлых рождественских праздников, открывавших веселый карнавальный сезон, эта трагическая история должна была прозвучать сильным диссонансом. Никогда ранее и никогда после этого Глюк не писал оперной музыки, сплошь выдержанной в столь мрачных тонах (остроумные венцы даже прозвали оперу «*De profundis*»¹). Но обстоятельства, в которых сочинялась и ставилась «Альцеста», помогают понять особый характер произведения.

В 1765 году неожиданно умер император Франц I, супруг Марии Терезии и отец ее шестнадцати детей. Хотя император не обладал реальной властью, Мария Терезия, влюбившаяся в своего будущего супруга еще пятилетней девочкой, всю жизнь относилась к нему с глубокой нежностью и пиететом. После его кончины она уже больше не снимала траура и не посещала театральных представлений². 1767 год принес Марии Терезии новые семейные несчастья: 28 мая умерла от оспы, этого проклятия Габсбургов, вторая супруга нового императора Иосифа II, Мария Йозефа Баварская, а 15 октября от той же болезни скончалась дочь Марии Терезии, 16-летняя эрцгерцогиня Мария Йозефа, обрученная с королем Неаполитанским. Все это заставило отложить премьеру новой оперы Глюка и, возможно, повлияло на ее общий скорбный тон

¹ Й. фон Зонненфельс вспоминал разговор, слышанный им на премьере «Альцесты» в партере: «Девять дней без спектакля, а на десятый — *De profundis!* [...] Прелестная забава: дурочка, которая умирает ради своего мужа». Цит. по: Аберт I/I, 154.

² Mittenzwei 1991, 332–333.

и суровый колорит. Либретто «Альцесты» Кальцабиджи посвятил Марии Терезии, и есть все основания предполагать, что он хотел, чтобы она узнала самое себя в образе главной героини: идеальной царицы, нежной матери и готовой к самопожертвованию супруги. И хотя, как уже говорилось, императрица в театре не появлялась, опера могла прозвучать для нее в приватном камерном исполнении, и уж во всяком случае Мария Терезия, вероятно, прочитала либретто, написанное легким, плавным, естественно льющимся стихом, вряд ли уступающем метастазиевскому.

Кальцабиджи и Глюк были отнюдь не первыми авторами XVIII века, обратившимися к сюжету трагедии Еврипида «Алкестида» (или «Алкеста», «Alkestis»). Культура Нового времени успела предложить к 1760-м годам множество его самых разнообразных и разножанровых трактовок. И хотя велико искушение рассматривать фабулы «Орфея» и «Альцесты» как парные, изотипические, говорящие почти об одном и том же (супруг/супруга добровольно уходит в царство мертвых, чтобы спасти любимую/любимого, но боги воссоединяют верную чету), акценты в «Альцесте» расставлены несколько иначе. Сам Глюк был категорически против любых сравнений «Орфея» и «Альцесты», считая, что между ними вообще нет ничего общего¹. Поэтому история трактовок данного сюжета заслуживает отдельного рассмотрения.

Античный миф и культура Нового времени

Миф об Алкестиде, верной супруге царя Адмета, не часто встречался у античных драматургов. Из великих трагедиографов к нему обращался, по-видимому, один Еврипид². Однако в XVII–XVIII веках эта история вдохновила целый ряд поэтов и музыкантов. Назовем лишь самые известные произведения: опера Ж. Б. Люлли на текст Ф. Кино «Альцеста» (1674), опера Г. Ф. Генделя «Адмет» (1727) и его же музыка к драме Т. Смоллета «Альцеста» (1750), опера Г. Раупаха на текст А. П. Сумарокова «Альцеста» (1759), драма К. М. Виланда «Альцеста» и одноименная опера на ее текст А. Швейцера (1773 и 1774) — и, наконец, К. В. Глюк с двумя версиями его «Альцесты» (Вена, 1767 и Париж, 1776). Конечно, драмы и оперы об Альце-

¹ См. письмо к Ф. дю Рулле от 1776 г. (ССРГ, 83–85; см.: Приложение 1, Документы).

² Ф. Ф. Зелинский предполагал существование утраченного произведения Софокла, исходя из аллюзий в тексте Еврипидовой «Алкесты». См.: Театр Еврипида, 19.

сте сочинялись и ранее, и позднее¹. Но именно культура Нового времени воспринимала сюжет «Алкесты» как сущностно «свой», выражающий нечто очень важное для художников и их аудитории. Примечательно также, что большинство произведений на этот сюжет связаны с музыкальным театром.

Постараемся же понять, что видели авторы Нового времени в мифе, который их столь явно занимал и волновал.

Обратимся прежде всего к первоисточнику — «Алкесте» Еврипида, пьесе, как отмечали историки, странноватой по жанру, загадочной по концепции и находящейся в довольно сложном отношении к предположительно использованному в ней сказанию.

На необычность этой самой ранней из дошедших до нас трагедий Еврипида указывал еще анонимный древний комментатор: «Эта драма имеет развязку, более соответствующую комедии... Действие скорее соответствует сатировой драме, чем трагедии, поскольку оборачивается в конце радостью и блаженством»². Жанровая двусмысленность «Алкесты» отчасти объясняется историей ее создания: будучи последней частью не сохранившейся тетралогии Еврипида 438 года до н. э., она занимала традиционное место сатировой драмы, позаимствовав у последней не только счастливую развязку, но и отдельные комические нюансы. С другой стороны, существует предположение, что «Алкеста» Еврипида была откликом на утраченную (кроме одного стиха) «Алкесту» Фриниха, которую по косвенным данным исследователи характеризуют как пьесу веселую и даже балаганную.

В любом случае драма Еврипида предстает как очень своеобразная обработка старинного сказания, объединяющая несколько сюжетных и смысловых мотивов, что обрекает ее на жанровую неоднородность и психологическую сложность — сложность, не преодоленную и даже не сохраненную никем из позднейших последователей, включая Глюка. При этом фабула «Алкесты» избегает перегруженности побочными мотивами, что особенно ясно видно при сравнении с прозаической версией из «Мифологической библиотеки» Аполлодора (II век до н. э.). Аполлодор, ставивший перед собой совсем иные задачи, нежели поэт или драматург, предпринял компиляцию всех известных тогда сюжетных ответвлений этого

¹ См. предисловия Д. Эбенера и Дж. Б. Уилсона в изданиях: Euripides 1975; Twentieth Century Interpretations... 1968. Произведения музыкального театра XVI — первой трети XIX веков перечислены в таблице, помещенной в Приложение 2.

² Euripides 1975, 16, 18.

сказания. Предысторией драматических событий в доме фессалийского царя Адмета оказывается предание о рождении и гибели Асклепия, сына Аполлона, которого Зевс поразил молнией за воскрешение умерших. Аполлон пытался отомстить за сына, но был сослан на землю, чтобы искупить свой проступок батрачеством у смертного, коим и оказался Адмет¹. Другая часть сказания — две сочлененные легенды: о сватовстве Адмета к Алкесте и о ее самопожертвовании. По условию отца Алкесты, царя Пелия, ее руку мог получить тот, кто запряжет в колесницу львов и вепрей. Аполлон помог Адмету сделать это, но на радостях Адмет, приносивший жертвы всем богам, забыл об Артемиде. Мстительная богиня наполнила спальню новобрачных клубками свившихся змей. Аполлодор не уточняет, было ли это предзнаменованием смерти Адмета в тот же миг или через какое-то время. Продолжение истории вполне согласуется с сюжетом Еврипида: Аполлон выпросил у Мойр для своего любимца право заменить себя в смертный час другим человеком. Но ни отец, ни мать не захотели умереть за него, и только Алкеста решилась на этот подвиг. Развязка у Аполлодора вновь двухвариантна: «...Кора вновь вернула ее на землю; некоторые же говорят, что это сделал Геракл, сразившийся с Аидом»².

Психологическая мотивация поступков героев столь же чужда мифу, сколь насущно необходима драме. Столкновение неизменных архетипов с исторически конкретной моралью порождало то, что И. Ф. Анненский назвал применительно к Еврипиду «диссонансом между мифом и этикой»³. Подчеркивая этическую новизну и тонкость характеров в «Алкесте», он писал о «слабости мифологической разработки», проявившейся в недостаточной связи между прологом и всей пьесой, а также между фигурами Аполлона и Геракла.

Так ли это на самом деле? Думается, что именно пролог и именно мотив двойничества спасителей, Аполлона и Геракла, придают лирической драме Еврипида мифологическую эпичность, а счастливая развязка становится возможной благодаря включению частной истории в стройную картину мифологического бытия. Из вступительного монолога Аполлона явствует, что нервом и первопричиной всех событий стало первичное нарушение хода вещей Асклепием, который дерзнул не только исцелять больных, но и *возвращать к жизни мертвых*. Зевс — верховный блюститель миропорядка —

¹ Аполлодор 1972, 63–64 (кн. III, гл. X, 3, 4).

² Там же. С. 18 (кн. I, гл. IX, 15).

³ Анненский 1901, 22.

испеклил своего внука, а Аполлона сослал к Адмету. В 10-м стихе пролога Аполлон характеризует своего временного повелителя как «благочестивого мужа». «Благочестив» по античным понятиям тот, кто блюдет все законы, людские и божеские. Награда за благочестие — смягчение рока. И хотя гибель прекрасной и праведной Алкесты представляется несправедливой даже богу, договор с судьбой не имеет обратной силы. Остается уповать на чудо, и оно случается: Алкесту спасает — то есть *воскрешает из мертвых* — Геракл. Сын Зевса повторяет поступок внука Зевса. Мифологический круг замыкается, героическое деяние во имя высшей справедливости искупает первичную вину.

Современный историк культуры увидит за сюжетной канвой еврипидовской драмы мерцание гораздо более древних представлений о ритуальном принесении в жертву бога-царя во имя продолжения жизни. Идея «подмены жертвы» лежит и в основе фабулы «Алкесты». С архаической точки зрения в поступке Адмета, поначалу ищущего себе замену в лице родителей, нет ничего вопиюще безнравственного. Аморальным его поведение начинает казаться только тогда, когда священнодейственная основа его поведения исчезает из культурной памяти эллинов. Но «игро мифа», тяготевшее, по выражению Анненского, над Еврипидом, не позволяло ему обойтись без сцены ссоры сына с отцом, буквально повергавшей в шок просвещенных людей XVII–XVIII веков. Равным образом не мог великий трагик обойтись без Аполлона: одним своим появлением в прологе этот бог напоминает зрителям всю цепь мифологических событий, от первого до последнего воскрешения, объясняя тем самым чудо счастливой развязки.

В культуре Нового времени самые древние смысловые слои античного мифа, почти позабытые уже в эпоху Еврипида, перестали восприниматься вообще. В языческих богов никто больше не верил, слепой рок не внушал суеверного ужаса, благочестие толковалось исключительно в христианском духе. Психология еврипидовских персонажей стала совершенно непонятной. Поскольку опера и поэтическая драма были развлечениями преимущественно придворными, на царственных героев «Алкесты» распространились представления утонченной публики об этикете, благопристойности, хорошем тоне и вкусе. Античность превозносились — и она же всячески переиначивалась. Хотя еще в XVII веке классицисты-литераторы призывали к простоте и естественности, они понимали их не как стихийно-детское, природно-иррациональное начало, а как нечто сугубо «взрослое», серьезное и донельзя разумное. С другой сто-

роны, вплоть до конца XVIII века господствовало мирозерцание, которому историзм был в принципе чужд. Искусству барокко античные сюжеты служили для развлечения, а библейские — для поучения. Классицизм радостно интересовался историей, но венцом ее считал себя.

В контексте почти не прекращавшихся споров о «древних и новых» язвительная критика Вольтером еврипидовской «Алкесты» совершенно естественна и отнюдь не курьезна. Вольтер судит древнего трагика с позиций новоевропейской морали, считая их единственно возможной и универсальной: «Адмет у Еврипида держится в разговоре с отцом недостойно — так было бы сочтено в любой стране, — он яростно упрекает отца за то, что тот не умер ради него»; «Может показаться странным, что Геракла принимают за ловкого пройдоху; не менее странно и то, что Геракла, друга Адмета, не знают в доме. И еще более странно, что Гераклу ничего не известно о смерти Алкесты в момент, когда ее опускают в могилу. Не следует спорить о вкусах, но ясно, что таких сцен в наше время не потерпели бы даже на ярмарке»¹. Правда, защитниками Еврипида выступали ранее Ж. Расин и Н. Буало. Но взгляды Вольтера были более характерными, что подтверждается изъятием или переистолкованием «сомнительных» сцен абсолютно во *всех* версиях еврипидовского сюжета XVII–XVIII веков.

Хронологически первой в избранном нами ряду стоит «Альцеста» Ж. Б. Люлли на либретто Ф. Кино, посвященная «королю-солнцу» Людовику XIV и поставленная в Версале 4 июля 1674 года под открытым небом на фоне дворцовых стен и парковых аллей (сохранилась гравюра с изображением этой премьеры). Жанр «версальской оперы» с его пышной декоративностью, зрелищностью, учтивой назидательностью и торжественным аллегоризмом как нельзя лучше вписывался в обстановку барочного придворного празднества. И не случайно Кино взял за основу спектакля не строгую фабулу Еврипида, а сказочную компиляцию Аполлодора. К содержащимся в ней чудесам и приключениям были добавлены новые, во вкусе времени: в Альцесту влюблен не только ее жених Адмет, но и его друг Геракл-Геркулес, и их общий соперник царь Ликомед. События начинаются со свадьбы Альцесты и Адмета, во время которой Ликомед при помощи богини Фетиды похищает героиню и увозит на остров Скирос. Это дает повод изобразить в I и II актах море, гавань, военный лагерь и осаду города. Адмет и Геркулес отвоевыва-

¹ Вольтер 1974, 178, 179.

ют Альцесту, но Адмет тяжело ранен в бою и находится при смерти. Аполлон обещает, что он исцелится, если кто-то пожертвует ради него жизнью, и Альцеста решает умереть. Большая часть III акта отведена грандиозной церемонии погребения героини. Пожалуй, здесь Люлли действительно предвосхищает «Альцесту» Глюка, приближаясь к трагической простоте и величавости его хоров. Однако смерть Альцесты позволяет Кино и Люлли перенести действие IV акта в Аид, где происходит «адское» празднество (*fête infernale*) со всеми развлекательными атрибутами и персонажами, вплоть до весельчака Харона (перевоза на лодке души умерших, он как обычный кондуктор требует: «Платите и проходите»). Геркулес обещает Адмету, что проникнет в Аид и спасет Альцесту, но при условии, что Адмет откажется от нее. Благородный Адмет соглашается: жизнь Альцесты для него дороже собственного счастья. Однако, вызволив Альцесту из царства мертвых и убедившись, что ее любовь к Адмету непоколебима, Геркулес воссоединяет доблестную чету. По этому поводу в V акте происходит еще одно празднество, пышность которого превосходит все предыдущие.

А. Прюньер справедливо отмечал сходство драмы Кино с типичными либретто римской и венецианской школ XVII века¹. С точки зрения классицистской эстетики эта «Альцеста» не выдерживает никакой критики: каждое действие происходит преднамеренно в другом месте, интрига осложнена несколькими побочными любовными линиями (у Альцесты здесь есть не только три жениха, но и подруга Цефиза с двумя ее поклонниками!), перегружена дивертисментами с участием аллегорических, символических и фантастических фигур. Какая может быть речь о «естественности», если на сцене появляются не только боги, предусмотренные сюжетом (Аполлон, Плутон, Прозерпина), но и самые неожиданные существа — нимфы, наяды, зефиры и даже... два морских тритона, поющие песню в I акте? Вряд ли кто-то ждал от «Альцесты» Люлли и Кино трагического накала страстей, хотя она отнюдь не лишена трогательных моментов. Задуманная как украшение версальского празднества, она услаждала в равной мере взор и слух, и ей охотно прощали упомощительные излишества.

В наше время на эти излишества можно поглядеть совершенно с другой стороны. Во французской придворной «Альцесте» XVII века предпринимается та же попытка универсального охвата бытия, о которой мы говорили в связи с прологом к «Алкесте» Еврипида.

¹ Prunieres // Lully 1932, XV.

Только критерий этой универсальности уже иной, вовсе не ориентированный на античную идею мирового закона Справедливости (Дике) и Необходимости (Ананке). В «Альцесте» Люлли господствует барочный принцип соединения разнородного в Единое. Перед нами проходят *все* мыслимые существа, от богов (как небесных, так и подземных) до «гад морских» (тритонов). Мы переживаем с героями *все* возможные страсти — от выбора Альцесты между тремя женихами до ее самопожертвования, гибели и спасения, — а также *все* случающиеся в жизни основные события: любовь, ревность, дружбу, войну, победу, смерть и даже небывалое, но чаемое воскрешение из мертвых. Нашему взору являются *все* стихии и пространства: небо, земля, море, загробный мир, площадь, дворец и т. д. Более того, создаваемый здесь универсум оказывается тесно связанным с лицами и событиями своего времени. По мнению Ф. Боссана, главный герой «Альцесты» Люлли — сам король Людовик XIV, на что отчетливо намекается в Прологе. И далее каждый из пяти актов посвящен какому-либо античному божеству, отражающему одну из ипостасей личности Короля-Солнца (в I акте это Нептун, во II — Марс, в III — Аполлон, в IV — Плутон, в V — Геркулес). Наконец, возможна и параллель «Людовик — Адмет», поскольку фессалийский царь показан здесь как персонаж исключительных нравственных достоинств. А поскольку сюжет касается любви, то и типы влюбленных представлены почти с исчерпывающей полнотой: постоянный и бескорыстный влюбленный — Геркулес, непостоянный и легкомысленный — его спутник Ликас, циничный и дерзкий — Ликомед, ревнивый — Стратон, нежный — Адмет. Два женских персонажа следуют этой же логике взаимодополняющего контраста: переменчивой Цефизе противопоставляется верная Альцеста¹.

Оказывается, что барочная опера не столь уж нелепа, если ухитрится привести весь этот хаос к стилизованной гармонии, создав не что иное, как калейдоскопически сложную, но цельную *картину мира*. Любопытно, что именно так понимал оперу (безотносительно к «Альцесте») Г. Р. Державин, характеризуя этот жанр как «перечень, или сокращение всего зримого мира»². Созерцая в опере панораму земного, небесного и подземного бытия, человек, по Державину, познает «все свое величие и владычество над вселенной».

Так, отказываясь от мифа в античном понимании, барочная опера творила свой собственный миф, целью которого было

¹ См.: Beaussant 1992, 528 и 531.

² Державин 1984, 347.

не только и не столько воспевание монархов и монархий, но скорее моральное возвышение человека над стихией, воли над хаосом, этики над случаем. Примечателен в этом отношении фрагмент текста из первой русской «Альцесты», оперы Г. Раупаха на текст А. П. Сумарокова, где хор славит Геркулеса:

Царя он адска трона
Ко страху возбудил:
Сей смертный победил
Парк¹, Фурий и Плутона.

В системе представлений Еврипида богинь судьбы можно было лишь обмануть, да и то всего один раз и только Аполлону. *Победа* над ними стала мыслимой только тогда, когда Парки или Мойры превратились в символические образы, а постулат о свободе воли человека стал доминировать над ощущением всемогущества Рока.

Вместе с тем любая из «Альцест» Нового времени — драма не только о судьбе и смерти, но и о любви. Для итальянской оперы это было исключительно важно; в ней могло отсутствовать все что угодно, только не любовная интрига. В XVII веке сформировался устойчивый тип либретто, где любой сюжет, в том числе античный, переиначивался так, чтобы на сцене непременно появлялись две, а лучше — три влюбленные пары. Переодевания, недоразумения из-за писем, талисманов и портретов, ревность, измены, роковые неузнавания — но в результате неизменное соединение любящих согласно их сословному статусу и моральным заслугам.

Казалось бы, еврипидова «Алкеста» — крайне неблагодарный материал для таких трансформаций. Однако и она не избежала общей судьбы. Либретто венецианца Аурелио Аурели «Антигона, обманутая Альцестой» (1660) завоевало большую популярность, послужив основой ряда других переработок вплоть до оперы Генделя «Адмет, царь Фессалии» (1727). Поэтому сочинение Аурели заслуживает внимания, хотя и выглядит в пересказе почти анекдотическим: спасенная Гераклом от смерти Альцеста не спешит вернуться к супругу, но, переодевшись мужчиной, ревниво следит за происками троянской царевны Антигоны, которая (тоже в чужом обличи!) надеется завладеть Адметом. В троянку, однако, влюблен Трасимед, брат Адмета. Когда брак Адмета с Антигоной почти решен, Трасимед в отчаянии пытается убить брата. Верная Альцеста вырывает из его рук меч — и ее самое обвиняют в покушении на жизнь царя. Лишь тогда

¹ То есть Парок. Цит. по первому изданию либретто: [Сумароков] 1759, 25.

она раскрывает свое инкогнито, справедливость торжествует и пары соединяются «как положено». В этом кратком изложении мы упускаем массу колоритных подробностей и побочных фигур, нередко комического и фарсового толка, которые непременно присутствовали в барочной венецианской и неаполитанской опере XVII века. Хочется обратить внимание лишь на одно: даже в этом вычурно-пестром творении обнаруживаются следы чтения Еврипида, причем чтения пристально однонаправленного. При желании мотив ревности можно было извлечь даже из такой возвышенно-строгой драмы, как «Алкеста». Ведь недаром у Еврипида умирающая героиня заставляет мужа дать обет безбрачия. И недаром в последней сцене она становится свидетельницей его фактической измены и клятвoprеступления: только что схоронив жену, Адмет принимает в свой дом (пусть неохотно и с видимым отвращением) приведенную Гераклом незнакомку, лицо которой скрыто под покрывалом. Собственно, здесь и начинается сюжет пьесы Аурели, популярность которой доказывает, что она пришлась публике по нраву.

Гендель в своем «Адмете» опирался на либретто Аурели, переработанное Оскарo Мауро и другими авторами, имена которых точно не установлены¹. Изменения были внесены, вероятно, по желанию композитора. Не коснувшись сюжетного остова, изложенного выше, Гендель изъясил все лишнее: третью пару влюбленных — Эвриллу и Тринию, ряд слуг и пажей, избыточных богов и т. д. Проанализировав соотношение пьесы Аурели с оперой Генделя, Г. Эллингер пришел к выводу о том, что целью всех этих изменений было «возвратить сюжету трагическое достоинство»². А. А. Аберт была более сдержанна в оценке этого опыта, расценивая его как «интересную попытку вычистить либретто Аурели в духе реформы Метастазियो» — попытку, которая, тем не менее, показывает, насколько тесно еще были связаны либреттисты — современники Метастазियो — с духом XVII века³. По мощной экспрессивности своего музыкального языка «Адмет» Генделя, особенно в I и в начале II актов, резко выделяется на фоне галантной стилистики, характерной для современной ему итальянской оперы.

Дух эпохи — понятие, конечно, трудноуловимое, но все же попытаемся выделить его основные проявления в барочных трактовках сюжета «Альцесты». Как мы могли убедиться, с литературным

¹ Händel Handbuch I. 1978, 284–285.

² Ellinger 1885, 223–224.

³ Abert 1953, 219.

и театральным классицизмом эпохи опера XVII — первой половины XVIII веков не была связана ни в сюжетном, ни в идейном, ни в эстетическом отношении. Барочная поэтика оперы зиждется на нескольких ведущих мировоззренческих идеях, своего рода «мифах» эпохи. Первая и самая важная идея — универсализм в изображении картины мира, причем универсализм динамический, показанный через нагромождение стихийных бедствий и неординарных событий. Драматургия такого типа — не конфликтная, а эпическая. Герои барочной оперы уступают в психологической многомерности героям античной драмы: они — лишь носители определенных страстей и характеров. Ощущение богоравенства человека, открытое мыслителями Ренессанса, неожиданно проросло впоследствии на оперной почве. Отсюда — идея всепобедителя героя (в данном случае, Геракла) перед лицом не только богов, но и судьбы. Вместе с тем рождение в эпоху Ренессанса новоевропейского понятия личности поставило тему личного выбора в центр оперной проблематики. Опера стала «полигоном» борющихся страстей в душах героев. Античная идея «агона» воскресла в соперничестве влюбленных, а заодно и в соперничестве примадонн и певцов, исполнявших ведущие партии. Но исход состязания предопределялся другой общепризнанной мифологемой, истоки которой уходят как в христианскую этику, так и в куртуазный этикет: любовь *должна* победить смерть (не говоря уже о менее серьезных препятствиях). Символично, что максимы такого рода помещались обычно в сердцевине или в конце оперы. Символично и то, что в либретто как Кино, так и Сумарокова о всепобеждающей силе любви говорит Прозерпина — владычица царства мертвых. Таким образом, переименованная до неузнаваемости, античность все-таки продолжала существовать в барочной опере не на сюжетном, а на идейно-мифологическом уровне — через настойчиво проводимые идеи Хаоса и Гармонии, но главным образом — через идею Эроса, побеждающего Смерть¹.

Классицизм XVIII века должен был разрушить эту этико-эстетическую систему, чтобы построить свою. История сюжета «Алкесты» дает возможность проследить и понять, что разрушалось, а что создавалось взамен.

¹ Идею победы Эроса над силой судьбы (Ананки) считал основной для «Алкесты» Еврипида И. Анненский, выводя ее из «Пира» Платона и доводя до воплощения в «Зимней сказке» Шекспира (Анненский 1901, 33–34). Относительно «Алкесты» с этим можно спорить, но «Зимняя сказка» — барочная пьеса — фигурирует здесь не случайно.

Виланд, Гёте и Глюк

Важной вехой на этом пути стала спорная в художественном отношении драма К. М. Виланда «Альцеста» (Веймар, 1773). Положенная на музыку Антоном Швейцером, она считается первой оперой с немецким текстом и потому занимает в истории особое место. Полемику вокруг нее вызвала, собственно, не музыка, а сама пьеса Виланда — во многом из-за узости тех рамок, в которые поэт себя загнал, стараясь не повторить «нелепостей» Аурели и заодно «улучшить» Еврипида. О намерениях Виланда мы можем судить по его публицистике: в 1773 году он напечатал в своем журнале «Немецкий Меркурий» пять писем-статей с разбором собственной «Альцесты» и с критикой «Альцесты» Аурели. «Адмет, Альцеста и все прочие персонажи этой оперы, — писал Виланд, — люди из другого мира, подобные Амадисам, Эспландаанам, Магелланам и Орианам из старинных рыцарских книг об исторических героях и героинях. Они чувствуют, говорят и действуют совершенно по иным законам, нежели мы, бедные земнородные. Авторы этой удивительной пьесы заслуживают названия творцов в гораздо более возвышенном смысле, чем Гомер или Софокл: те изображали своих персонажей по образу людей, сотворенных Богом, а эти являют нам существа своего собственного изобретения — существа, слишком мало на нас похожие, чтобы нас заинтересовать, но зато как нельзя более подходящие для того, чтобы ввергнуть нас в оцепенение, что, кажется, и было единственным намерением старинного кропателя опер»¹.

Однако Виланд, которого нельзя упрекнуть в незнании или непочитании классики, видел «несообразности» и в драме Еврипида. Тут он был почти единомышленником Вольтера. Правда, Виланд пошел по довольно неожиданному пути, превратив, по сути, драму о жизни и смерти в бытовой зингшпиль. В этом не было особой крамолы, коль скоро сам Еврипид давал поводы считать «Алкесту» пьесой с большой примесью юмора и иронии. Беда была в другом: вместе с трагедией Виланд изгнал и оплодотворявший ее миф. Он убрал все, что мыслилось чрезмерным, противоречивым и неестественным с точки зрения здравого рассудка и «хорошего» вкуса. В пьесе Виланда нет даже богов — кроме Геракла, который не совсем бог. Все подозрительные в нравственном отношении мотивы (прежде всего сознательное принятие Адметом жертвы жены и ссора с отцом) устранены. Приторно благообразная «Альцеста» Виланда перестала

¹ Цит. по: Ellinger 1885, 205.

быть даже сказкой — настолько в ней нет места чудесному. Попадись на крючок «естественности» и «правдоподобия», Виланд низвел трагический сюжет на уровень «слезной комедии» или «мещанской драмы» (если пользоваться терминологией Дидро и Лессинга).

Действие «Альцесты» Виланда разворачивается не в больших пространствах дворца, храма или площади, и не среди бушующих стихий мироздания, а в четырех стенах человеческого жилья, уютная устроенность которого вдруг оборачивается замкнутостью и затхлостью. В античном сюжете возникает совсем не античное ощущение быта. Впрочем, такое «приручение» древности тоже было во вкусе наступившей эпохи с ее модой на «греческие» прически, «античные» кушетки, столики-треножники и платья-хитоны. Виланд не замечал, что благородная простота подменяется благонамеренной заурядностью, а добродетельные герои становятся добродушными бюргерами. Юмор невольно проникает у Виланда в ситуации, где он явно не предусмотрен сюжетом, между тем как у Еврипида эпизоды с комическими или ироническими нотками (перебранка отца и сына над гробом Алкесты, попойка Геракла в доме, где все плачут об умершей и т. д.) лишь усугубляют впечатление от действительно трагических эпизодов.

Виландовская «Альцеста» была высмеяна Гёте в его фарсе «Боги, герои и Виланд» (1774)¹. Острые критики будущего «олимпийца» было направлено против абстрактно-классицистского понимания добродетели, против омещанивания античности. Гётевский Геркулес рассказывает Виланду, попавшему во сне к Аиду в ночном колпаке и халате, каковы были истинные добродетели древних: богатство, сила, плодovitость, гостеприимство, застольное веселье. Виланд смущенно возражает ему: «Большая часть из вами перечисленных добродетелей в настоящее время называются пороками»². Гёте мог критиковать Виланда с пристрастием и знанием дела, потому что сам в этот период начал обращаться к античным сюжетам, а в написанной впоследствии «Ифигении в Тавриде» постарался учесть и опыт, и уроки Виландовой «Альцесты».

Справедливости ради заметим, что, если рассматривать «Альцесту» Виланда с музыкой Швейцера, то многие упреки Гёте отпадут сами собой. Именно музыка превращает «Альцесту» Виланда из бытовой пьесы в лирико-психологическую драму. Опера выдержана,

¹ Удивительно, но Виланд предпочел не показать себя обиженным и даже перепечатал этот фарс в «Немецком Меркурии».

² Гёте 1892, 116.

как и произведение Глюка, в довольно мрачных тонах, и хотя мастеровитого Швейцера никак нельзя причислить к гениям, он сумел «вернуться» к Еврипиду, даже наперекор тексту Виланда. Это чувствуется уже в патетической увертюре (g-moll), написанной во французском барочном стиле. На протяжении всех пяти актов преобладают «темные» бемольные минорные тональности, особенно в ариях Альцесты; арии и ансамбли других персонажей отнюдь не облегченно-зингшпильные, а напротив, широко развернутые, весьма виртуозные, с развитой оркестровой партией. Особенно впечатляют сцена смерти Альцесты во II акте, а также сцена молитвы и жертвоприношения Адмета и Парфении, сестры Альцесты, в V акте, сопровождаемая хором и достигающая почти глюковской экспрессии. Только благодаря музыке временами возникает таинственное ощущение, может быть, и не подразумевавшееся Виландом: древний, античный ужас перед безликой Судьбой проникает в уютно устроенное человеческое жилище и напоминает о глубинной трагичности человеческого существования и о страшной хрупкости земных благ и привязанностей.

Во второй половине XVIII века многим стало ясно, что античный сюжет, а тем более знаменитый, не может быть использован с прежней легкостью — особенно после книг И. И. Винкельмана и мощной волны эллинофильства в немецкой литературе. Был отброшен тезис французских классицистов о превосходстве «новых» авторов над «древними», была осознана и принята как данность художественная и историческая дистанция между «ними» и «нами». Вдумчивый художник обязан был отныне найти свою концепцию античного сюжета, и притом так, чтобы сюжет не ото- мстил за себя.

Несмотря на критику оперных «несуразиц» со стороны трезво- мыслящих классицистов (Вольтер, Готшед, Зульцер), на музыкаль- ный театр взирали с особой надеждой. Шиллер, в частности, считал, что из оперы, «как из хоров на древнем празднике Вакха, разовьется трагедия в облагороженном облике»¹. Державин в уже цитировавшейся нами статье утверждал, что опера «в некоторых от- ношениях есть не что иное, как подражание древней греческой тра- гедии», и задавался вопросом: «Касательно же моральной ее цели, то что препятствует возвести ее на ту же ступень достоинства и ува- жения, в коем была греческая трагедия?»²

¹ Гёте — Шиллер 1988, Т. 2, 472.

² Державин 1984, 345 и 348

Все эти мысли звучат вполне по-глюковски и доказывают, что создание *его* «Альцесты» было абсолютно закономерным. Это произведение оказалось универсально обобщающим во многих смыслах: в нем соединились традиции итальянской и французской оперы, но также и этико-эстетические устремления, свойственные немецкой литературе, искусству и театру его времени. Поэтому «Альцеста» Глюка отодвинула глубоко в тень всех своих предшественниц и современниц, став знаменательным событием не только в истории музыки, но и всей культуры XVIII века (о чем справедливо писал еще в 1862 году Г. Берлиоз).

В какой мере Глюк мог опираться на положительный или негативный с его точки зрения опыт других композиторов и драматургов?

Глюк, разумеется, должен был быть знаком с «Альцестой» Люлли, по крайней мере при создании парижской редакции оперы. Но нам представляется вероятным, что он мог знать и генделевского «Адмета». Правда, «Адмет» шел в Лондоне в 1727 и 1728 годах, а Глюк был там в 1745–46 годах. Однако опера Генделя пользовалась успехом, арии из нее могли бытовать в концертном и салонном репертуаре, а в 1754 году последовало ее сценическое возобновление. В промежутке между этими постановками печатались сборники полюбившихся арий из «Адмета», было опубликовано либретто, опера ставилась в 1728–39 годах в Гамбурге и Брауншвейге и т. д. — то есть «Адмет» так или иначе присутствовал в музыкальном обиходе. Кроме того, напомним, что первый глюковский Орфей, Газтано Гваданы, работал в 1748–55 годах в Лондоне; он мог заинтересоваться «Адметом» и даже познакомиться с партитурой.

Наше предположение о том, что Глюк мог иметь некоторое понятие об опере Генделя, основано и на музыкальных переключках между «Адметом» и «Альцестой». Обычно увертюру к «Альцесте» Глюка считают первым образцом музыкального вступления, тесно связанного с трагической атмосферой всей оперы. Между тем увертюра к «Адмету» Генделя не только соответствует всем этим качествам, но и написана в той же «трагической» тональности ре минор. Совпадение? Отнюдь не единственное. В композиции I акта обеих опер есть и другие параллели, вплоть до тональных. Если у Генделя опера открывается чрезвычайно экспрессивным аккомпанированным речитативом и молитвенным ариозо Адмета (*Es-dur* — *c-moll*), то у Глюка те же тональности и тот же возвышенно-трагический пафос звучит в начальном хоре. Есть переключки и в музыкальном изображении загробного царства. Симфония и первая сцена II акта,

изображающая страдания обитателей загробного мира, в «Адмете» по суровой мощи и драматизму ничуть не уступают самым мрачным страницам оперы Глюка (особенно в ее первой редакции).

Сопоставимость музыкальных красот генделевского «Адмета» и глюковской «Альцесты» лишь подчеркивает глубину эстетической границы между ними. Опера Генделя остается в рамках барочной поэтики; в ней есть и ирония, связанная с травестийной линией женских персонажей, и гротеск, и живописная картинность. «Альцеста» Глюка также вобрала в себя кое-что от оперных традиций барокко, но по сути стала самой классицистской из всех «Альцест» XVIII века. Пестрота и декоративность «версальской оперы» сведены в ней к минимуму даже в более зрелищной парижской редакции, а в первоначальной, венской, господствует едва ли не литургический «пассионный» тон. С другой стороны, опера Глюка не стиснута корсетом «трех единств», портивших жизнь сценической драме. Это позволило сохранить универсальность в изображении картины мира, вернувшись на новом витке к еврипидовскому первоисточнику. У Глюка вновь появляются всерьез трактованные боги и герои и величественно-мрачное ощущение надмирной силы судьбы, не имеющей ничего общего с милосердным христианским Провидением. Однако вместо виртуозной барочной хаотичности, когда одни боги могут замещаться другими, герои иметь двойников, интриги отражаться друг в друге, параллели — пересекаться, Глюк и его либреттисты вводят строгую иерархию сущностей и существ. На двух полюсах бытия находятся: с одной стороны (верх системы) — боги Олимпа и самый светлый из них, Аполлон; с другой стороны (низ системы) — боги Аида и самый зловещий из них, Танатос. Судьба, глас которой изрекает безликий оракул, предопределяет ход событий и поступки как богов, так и людей. Лишь одно существо остается ей словно бы неподвластным: Геракл с его двойной богочеловеческой природой и полным бесстрашием перед жизнью и смертью. В венской редакции Геракл отсутствует, и герои остаются наедине с судьбой и богами.

В общих чертах эта картина мира похожа на то, что было у Еврипида. Да и либретто его «Альцесты», как в итальянском, так и во французском варианте, гораздо ближе к Еврипиду, чем тексты всех его предшественников. Однако и тут «диссонанс между мифом и этикой» разрешается по-классицистски однозначно в пользу этики. И действием движет не «иго мифа», а этический закон, доводящий безупречных героев до конфликта с самими собой. Такую коллизию действительно способно разрешить только чудо.

В I акте все внимание приковывает к себе Альцеста, и мы вместе с ней проходим путь от бессильного отчаяния к мужественной решимости пожертвовать собой. Однако в душе человека Нового времени возникает вопрос: может ли Адмет принять такую жертву? У Еврипида именно согласие Адмета оказывалось залогом сложнейшего психологического рисунка его роли. Но во всех послееврипидовских «Альцестах» героя старались «выгородить», приписывая ему либо неведение о намерениях жены, либо прозрение в тот момент, когда ничего уже нельзя изменить. Новизна решения Глюка — в оттягивании ответа на вопрос, поставленный в I акте, чуть ли не до конца следующего.

Традиция французского оперного спектакля заставила Глюка ввести во II акте парижской редакции обширный балетный дивертисмент. Поэтому акт начинается неожиданно радостной музыкой: народ танцует и поет, радуясь выздоровлению своего царя (Глюк, кстати, настаивал на исключительно веселом характере дивертисмента)¹. Хотя в музыке дивертисмента нет никакого скрытого подтекста, по контрасту со слезно-скорбным I актом она должна производить поистине шокирующее впечатление. Если I акт — величаявая мрачноватая фреска, то начало II — череда ярко раскрашенных картинок. И чем дольше продолжается веселье, тем тошнее становится чувствительному и вдумчивому зрителю: неужели Адмет настолько низок, что позволяет шумно праздновать свое исцеление, оплаченное такой страшной ценой? Ведь даже еврипидовский слабодушный Адмет обещает умирающей супруге: *«Пиры и шутки, / Веселый круг друзей забуду я / Увенчанных, и Муз, царивших в доме»*. У Глюка, как выясняется, Адмет не знает о выборе, сделанном Альцестой, и царица, хотя принесла обет богам, еще жива. Следовательно, он вовсе не негодяй. Но герой ли? Еврипидовский Адмет имел право быть не героем, а, как писал Анненский, «веселым счастливым белоручкой и эгоистом с артистическим вкусом», но при этом «человеком добрым и мягким», которого любят все: боги, жена, друзья, подданные, рабы². Однако классицистская эстетика усвоила не только эллинский пафос универсальной человечности, а еще и римское понятие «доблести» (virtus) как неотъемлемого качества истинного героя. Поэтому и глюковский Адмет обязан был разойтись со своим мифологическим тезкой: он не волен принять жертву Альцесты, если хочет остаться на высоте.

¹ Из письма к Ф. дю Рулле от 1 июля 1775; ССРГ, 64 (см.: Приложение 1, Документы).

² Анненский 1901, 23, 26.

Так к концу II акта сюжет заходит в тупик. Если Адмет согласится на смерть жены — он не герой, жертва Альцесты напрасна, трагедии (в классицистском понимании) нет. Если он сам умрет — тщетным окажется пафос I акта, и опера, разрушив здание античного мифа, рискует быть погребенной под его обломками. Спор героев о самопожертвовании, трогательный поначалу, упирается в гегелевскую «дурную бесконечность». Спасение может прийти только извне. Развязка по принципу *deus ex machina* становится не только онтологически, но и драматургически необходимой. В III акте венской редакции отчаявшийся Адмет не желает жить после смерти жены и собирается покончить с собой, и никто из окружающих не в силах остановить его. Тогда на помощь приходит Аполлон (в венской редакции) или Геракл (в парижской).

Когда в сходной ситуации очутились пресно-добродетельные герои Виланда, Гёте устами Еврипида иронизировал в своем фарсе: «У вас жена хочет умереть за своего мужа, муж за жену, а герой за них обоих»¹. У Глюка положение вновь спасает музыка, позволяющая насытить этот праздник альтруизма психологическими нюансами. Кроме того, опере дано было право изображать чудеса, и она этим правом искусно пользовалась.

Потусторонние эпизоды из глюковской «Альцесты» уступают по мрачной эффектности аналогичным сценам в генделевском «Адмете» или в «Орфее» самого Глюка, однако они примечательны некоторыми выразительными находками, имеющими глубокий смысл, прекрасно сознававшийся композитором. Так, хор загробных духов из парижской «Альцесты» в странно-зловещем *C-dur* — это нечто новое. Еще более потрясал современников звучащий в предыдущей сцене (смерть Альцесты) хор *f-moll* со скандированием слов на одной ноте. «Хор подземных богов, — писал в 1788 году О. де Корансе, — поразил меня величайшим ужасом, но я не мог понять, что привело Глюка к произнесению четырех стихов на одной и той же ноте». Глюк разъяснил: «... подземные боги не суть дьяволы: мы смотрим на них, как на служителей судьбы; они действуют не силою страстей, им свойственных, они бесстрастны. Альцеста, Адмет им безразличны; нужно только, чтобы рок в отношении их свершился. Чтобы показать сию, именно их характеризующую бесстрастность, я не мог придумать ничего лучшего, как лишить их всякого выражения, оставляя оркестру обрисовывать все то ужасное, о чем они возвещают»².

¹ Гёте 1892, 112.

² Материалы и документы 1934, 376.

Именно опера давала возможность сделать идею Судьбы-Ананке столь наглядной и до ужаса осязаемой. И именно в опере можно было не только умозрительно очертить, но и изобразить картину мира с небесами, землею и преисподней. В этом классицистская опера — наследница барочной. Можно сколько угодно иронизировать по поводу карнавальных представлений о загробном мире в барочной итальянской опере или по поводу истинно «галантных празднеств» в Аиде у Люлли, где усопшие чинно танцуют изящные менуэты. Но когда эта же традиция переосмысливается в «Орфее» Глюка, она перестает быть куртуазной условностью, и те же самые менуэты приобретают отрешенную просветленность и какое-то неземное спокойствие. Симптоматично, что и в «Альцесте» ответ героини хору духов, так поразившему Корансе, — это ариозо в жанре медленного менуэта. Этот «король танцев и танец королей» в культуре XVIII века — носитель определенного этического кодекса, символ гармонии личности с миром и благородного подчинения долгу.

Драматургическая и психологическая оправданность обязательных дивертисментов — одно из открытий Глюка, порожденных его опытом работы в жанре балета. Реформатор здесь побеждает, прикидываясь конформистом. Финальный дивертисмент в «Альцесте» — ответ на двусмысленный в нравственном отношении дивертисмент II акта. Только теперь, когда трагедия преодолена, а картина мира построена до полной гармонии, можно радоваться по-настоящему, воскрешая утраченный рай «золотого века».

Итак, «Альцеста» Глюка в обеих своих редакциях являлась полемической и вместе с тем синтезирующей не только по отношению к итальянской или французской традициям, но и к немецкой, настаивавшей на философском и в то же время психологическом прочтении данного сюжета. Здесь Глюк показал себя единомышленником «веймарских классиков» и немецких просветителей. С некоторыми из них (Клопштоком, Виландом, Гердером), Глюк был лично знаком, а к другим, включая великого Гёте, питал искреннее восхищение¹. Более того, идеи оперной реформы Глюка оказали самое непосредственное влияние на осмысление теории и практики музыкального театра в творчестве классиков немецкой литературы, и «Альцеста» сыграла тут отнюдь не малую роль.

¹ См. письмо Глюка к Виланду от 7 июля 1776 г.; ССРГ, 87–88 (Приложение 1, Документы). Глюк также обменивался письмами с Ф. Клопштоком и И. Г. Гердером, причем последний в 1774 г. предлагал ему свое либретто «Брут» по «Юлию Цезарю» Шекспира (см.: ССРГ, 50–51).

Венская и парижская версии

Глюк очень дорожил этой оперой, считая, что здесь он приблизился к идеалу музыкальной драмы, насколько это вообще возможно. Именно ее, а не «Орфея», он решил опубликовать в Вене, предварив программным посвящением одному из наиболее просвещенных правителей той эпохи — Леопольду, великому князю Тосканы, одному из сыновей Марии Терезии и будущему преемнику императора Иосифа II¹. Позже, в 1776 году композитор писал Ф. дю Рулле: «Альцеста» — законченная трагедия, и я признаюсь Вам, что, по моему мнению, она очень недалеко от полного совершенства»². Даже прохладный прием венской версии и неуспех первого парижского представления оперы не обескуражил композитора, как явствует из его слов, обращенных к Корансе: «Альцеста» должна нравиться не только сейчас, в силу своей новизны; эта пьеса не подвластна времени; я утверждаю, что она будет одинаково нравиться и через двести лет, если только французский язык не изменится; мое оправдание в том, что опера эта построена на природе, которая никогда не бывает подвержена влиянию моды»³.

Однако как в XVIII веке, так и в наше время «Альцесту», в отличие от «Орфея», скорее почитают, чем по-настоящему любят.

После премьеры 1767 года «Альцеста» выдержала в Вене 60 представлений, что свидетельствует о значительном, хотя и не сенсационном, успехе. Однако опыты ее исполнений в различных театрах итальянских городов сопровождались если и не полным фиаско, как в Болонье в 1778 году, то сдержанно-равнодушным приемом у публики (Падуя, 1777; Неаполь, 1785; Флоренция, 1786)⁴. Любопытно, что в Милане уже в 1768 году была поставлена опера «Альцеста» на либретто Кальцабиджи в обработке Дж. Парини, но с музыкой не Глюка, а Пьетро Алессандро Гульельми — то есть, при явном интересе к венской новинке, в Италии, как и в случае с «переозвучиванием» либретто «Орфея» усилиями Бертони, предпочли иное музыкальное решение. Лишь отдельные энтузиасты, вроде ученого монаха Антонио Планелли, отзывались о венской «Альцесте» восторженно⁵. Берлинский двор и берлинские музыканты (принцесса Анна Амалия, И. Ф. Агрикола и др.) отнеслись к детищу Глюка негативно.

¹ Полный текст посвящения см.: Приложение 1, Документы.

² МЭЗЕ, 485.

³ Цит. по: Роллан 1988, 173.

⁴ Einstein 1987, 133.

⁵ См.: МДИМ, № 619.

В результате первая версия оперы никогда не могла достичь популярности, хотя бы отчасти сравнимой с популярностью «Орфея». При этом «Альцеста» не принадлежала и к безнадежно забытым операм; ее время от времени ставили, пытаясь «оживить» с помощью новых исполнителей. Так, в 1770 году в Вене в партии Адмета на сцену вышел не тенор, как указано автором, а приятель Глюка кастрат Миллико¹. «Альцеста» в первой редакции вновь прозвучала в Вене в сезон 1781–82 годов, что было связано с пребыванием в австрийской столице великого князя Павла Петровича, которому император Иосиф желал показать все лучшее, чем мог похвастать его двор. Павлу Петровичу опера очень понравилась; Глюк писал: «...он сделал мне комплимент, сказав, что, хотя слышал много всякой музыки, никакая не трогает его сердце так, как моя»². Но, например, постановка 1810 года была воспринята венской публикой равнодушно, невзирая на участие примадонны Анны Мильдер-Хауптман, исполнившей роль Альцесты. Зато куда большим успехом пользовались пародийные спектакли на тот же сюжет. В 1783 году в Леопольдштадтском театре в предместье Вены давалась анонимная «Альцеста, опера-серия в комической переработке, где Касперль играет Адское божество», а в 1800 в Венском театре был поставлен комический зингшпиль «Альцеста» со сборной музыкой на текст Йозефа Рихтера; этот зингшпиль был возобновлен в 1802 году. Что касается глюковской «Альцесты», то вплоть до 1953 года она на венских сценах вообще не шла³.

Глюк возлагал немалые надежды на парижскую редакцию, полагая, что во Франции к его творению отнесутся с большим пониманием. Однако и тут не все прошло гладко. Премьера 23 апреля 1776 года на сцене парижской Оперы была встречена отчужденно. Исполнители главных ролей не оставляли желать лучшего: это были Розали Левассёр⁴ и Жозеф Легро. Следовательно, причина была в музыке, а вернее — в драматической концепции произведения.

Благодаря огромным пропагандистским усилиям Глюка и его сторонников ситуацию удалось несколько исправить, и постепенно знатоки искусства начали отдавать «Альцесте» должное (к концу

¹ Rushton 2001, 38.

² Из письма к Ф. Крутхоферу от 30 ноября 1782; ССРГ, 193. Возможно, у великого князя «Альцеста» пробудила воспоминания о его личной драме, связанной со смертью родными его первой супруги.

³ Данные приводятся по: Bauer 1955. № 94–96.

⁴ Левассёр была подругой графа де Мерси-Аржанто, австрийского посла в Париже; Глюк жил в ее доме в 1777 году (см.: Wotquenne 1904, 213–214).

1776 года состоялось 45 спектаклей). Но широкая публика ее так и не полюбила. Произведение казалось бесспорно величественным, но слишком мрачным и однотонным. Вполне типичной была точка зрения, которую сформулировал Руссо: «Я не знаю оперы, в которой чувства были бы менее разнообразны, чем в „Альцесте“: в ней все вращается почти между двумя только чувствами: скорби и страха»¹.

И хотя парижская версия выглядела сценически более выигрышной по сравнению с венской, ее представления также очень редко оказывались по-настоящему успешными в театральном отношении, даже будучи безупречно исполненными. «Альцеста» долгое время оставалась в репертуаре парижской Оперы (так, до 1803 года состоялось 226 спектаклей), но, как это прежде бывало с произведениями Люлли и Рамо, скорее из уважения к гению Глюка, нежели по причине неувядающей популярности. В 1781 году «Альцеста» (вероятно, в парижской редакции) была поставлена в Стокгольме, поскольку работавший там капельмейстером композитор Йозеф Мартин Краус (1756–1792) был страстным поклонником Глюка². Даже в XX веке, когда старинная музыка сделалась неотъемлемой частью театрального и концертного репертуара, «Альцеста» звучит нечасто. Среди современных нам постановок безусловно выделяется спектакль 2000 года парижского театра «Шатле» с Анной-Софи фон Оттер в главной роли³.

Различия двух редакций в «Альцесте» еще более существенны, чем в «Орфее».

Во-первых, гораздо более основательно переработано либретто. Если Молине, соавтор парижской версии «Орфея», постарался по мере возможности перевести текст Кальцабиджи, вынужденно добавляя кое-что, но не меняя его общей концепции, то Франсуа Луи Го Леблон дю Рулле (1716–1786), французский либреттист «Альцесты», создал фактически другое произведение, не ограничившись только необходимыми вставками.

О роли дю Рулле в парижской эпопее Глюка нам еще предстоит не раз вспомнить, однако некоторые обстоятельства следует пояснить уже сейчас. Будучи французским атташе в Вене, он присутствовал на премьерах реформаторских опер и балетов Глюка и стал пылким сторонником и близким другом композитора. Хотя Глюк еще

¹ МДИМ, № 669, с. 375.

² Åstrand 1993, 50.

³ Дирижер Дж. Э. Гардинер, режиссер Р. Уилсон. Спектакль представляет собой величавое статуйное действо в архаически-ритуальной манере, отсылающей нас к временам гораздо более древним, чем эпоха Еврипида.

со времен публикации партитуры «Орфея» завязал в Париже некоторые знакомства, именно дю Рулле выступил инициатором заключения с композитором контракта на постановку ряда опер на королевской сцене. Более того, как автор текста «Ифигении в Авлиде» и соавтор «Ифигении в Тавриде», дю Рулле во многом занял при Глюке место Кальцабиджи, выступив не только как либреттист, но и как сподвижник, единомышленник и защитник идей реформы.

В общий план «Альцесты» дю Рулле и Глюк внесли следующие изменения.

Во-первых, были сокращены или исключены второстепенные роли, фигурировавшие у Кальцабиджи, но показавшиеся создателям французской версии лишними (Глюк понимал, что персонажи второго плана иногда необходимы, но в целом считал их «слишком неинтересными»)¹. Здесь это дети Адмета и Альцесты — Эвмел и Аспазия (в венской редакции у них есть вокальные реплики, в парижской их роли стали мимическими), а также наперсница Альцесты Исмена (в парижской версии она отсутствует). Зато появился Геракл, которого не было у Кальцабиджи.

Изменился и драматургический план произведения.

Венская редакция	Парижская редакция
<i>I акт. Сцена 1.</i> Народ Фер в печали ожидает кончины Адмета и сострадает Альцесте и ее детям. <i>Сцена 2.</i> Оракул в храме Аполлона изрекает, что Адмет будет жить, если кто-то другой добровольно согласится умереть; Альцеста втайне решается на жертву, а народ в смятении расходится.	<i>I акт. Сцены 1–2.</i> Народ Фер в печали ожидает кончины Адмета и сострадает Альцесте и ее детям. <i>Сцена 3.</i> Оракул в храме Аполлона изрекает, что Адмет будет жить, если кто-то другой добровольно согласится умереть; народ в смятении расходится. Альцеста приносит обет у алтаря; жрец говорит, что ее жертва принята, и жить ей осталось не более дня.
<i>II акт. Сцена 1.</i> Альцеста и Исмена ночью приходят в рощу, посвященную подземным богам. Отослав наперсницу, Альцеста предлагает себя в жертву вместо Адмета. Боги принимают обет, но Альцеста просит дать ей один день, чтобы проститься с мужем и детьми.	<i>II акт.</i> В честь выздоровления Адмета устроено празднество; Альцеста печальна, зная, что это последний день ее жизни. Чувство радости сменяется в душе Адмета ужасом и отчаянием, когда он узнает о самопожертвовании жены. Он намечается умереть вместе с нею.

¹ См. об этом в его письмах к дю Рулле и к Виланду (см.: Приложение 1, Документы).

<i>Сцена 2.</i> Во дворце празднуют выздоровление Адмета, но тот пребывает в смятенном состоянии, зная, что ради него умрет кто-то другой. С ужасом узнает он, что собою пожертвовала Альцеста.	
<i>III акт.</i> Под стенания близких Альцеста прощается с ними, и ее увлекают за собой подземные боги. Адмет хочет покончить с собой. В этот миг с неба является Аполлон, воссоединяющий верных супругов. Народ славит Альцесту.	<i>III акт.</i> Альцеста прощается с родными, и ее увлекают за собой подземные боги. Адмет решает последовать за ней. Появляется Геракл, вступающий в схватку с богом смерти и побеждающий его. Аполлон подтверждает волю богов: Альцеста должна вернуться к супругу. Народ славит счастливую чету.

Понятно, что при столь значительной переработке либретто Глюку пришлось фактически переписать всю оперу заново начиная со II акта. Как указывала П. Ховард, в I акте из 28 номеров венской редакции были сохранены 23, во II — только 5 из прежних 25, а в III — всего один¹.

Сильнее всего оказалась затронутая концепция оперы.

Появление в парижской редакции Геркулеса не столько возвращало драму к еврипидовскому источнику, сколько переставляло смысловой акцент в развязке. Кальцабиджи со своим «богом из машины» духовно был ближе к Еврипиду, поскольку у него счастливая развязка истолковывалась как награда героям со стороны богов за беспримерную добродетель и благочестие. Дю Рулле долго мучился с развязкой, пытаясь пойти по пути традиционного барочного дивертисмента, что вызвало крайне негативную реакцию Глюка: «Ну какого черта, скажите на милость, делает тут Аполлон с олицетворениями искусств? Они уместны в его обществе лишь на горе Парнасе, а здесь весь интерес к развязке пропадает»². Вероятно, скромный, но психологически тонкий вариант Кальцабиджи выглядел в глазах дю Рулле недостаточно эффектным, и после настойчивых поисков было найдено совсем новое решение. Выведя на сцену Геркулеса, дю Рулле придал развязке «волюнтаристский» оттенок, подчеркнув вместе с тем очень важный для просветительской эстетики мотив верной дружбы, не останавливающейся ни перед какими преградами.

¹ Howard 1974, 642.

² CCPG, 65 (см.: Приложение 1, Документы).

Лирико-религиозная драма о супружеской любви, побеждающей смерть, какой была «Альцеста» Кальцабиджи, превратилась у дю Рулле в сугубо светское «государственное действо». Этому способствовало не только расширение балетных дивертисментов во II и III актах, придававших опере оттенок придворного зрелища, но и сам словесный текст.

Сюжет парижской «Альцесты» позволял создать концепцию, которой не было и не могло быть у Еврипида: концепцию самопожертвования во имя государства, персонифицированного в личности благородного царя.

Сравним некоторые тексты, помещенные в очень значимых местах либретто соответственно Кальцабиджи и дю Рулле.

Чрезвычайно показательно самое начало оперы. У дю Рулле первая же фраза хора, звучащая после увертюры, экспрессивно гармонизованная Глюком и словно бы бьющая по нервам, гласит: *«Боги, верните нам нашего царя, нашего отца»*; у Кальцабиджи акт открывается фразой посланника: *«Народ, скорбящий о судьбе Адмета и оплакивающий в нем скорее отца, нежели царя – слушайте»*. Это противопоставление (Адмет — сначала царь, а затем отец в парижской версии и обратное утверждение в венской) будет сохранено и даже усилено на протяжении всего либретто.

Первые слова Альцесты у дю Рулле при ее появлении на сцене: *«О, подданные столь любимого царя»* — то есть героиня очень четко обозначает дистанцию между тронном и площадью. У Кальцабиджи смысл речи царицы вроде бы тот же, но не совсем: *«Народ фессалийский! О, никогда еще вы не были вправе так горько оплакивать и вас самих, и этих невинных детей, отец которых — Адмет. Я теряю милого супруга, а вы — любимого царя»* и т. д.

Примерно таковы же различия во II акте в сцене празднества в честь исцеления Адмета (у дю Рулле это 1 и 2 сцены, у Кальцабиджи — только 2-я).

Дю Рулле:

Хор: Пусть самые сладостные увлечения придут на место тревогам: небо осушило источник наших слез. Да здоровствует Адмет, пусть вечно живет царь, столь дорогой для своих подданных!

Хор и Эвандр: О, мой царь! — Наша опора! — Наш отец! — О, господин мой!

Кальцабиджи:

Хор: Скорбные помыслы, летите прочь из счастливого дома, скройтесь, бегите; улыбочивые удовольствия, окружите трон, вернитесь, придите.

Адмет: Из какого же забвения, о Эвандр, я внезапно исторгнут, и что за чудо отняло меня у могилы! Мой трепетный дух все еще полон

— *О, самый лучший царь, достойнейший из сущих!*

Адмет: *О, дети мои, о, мои друзья!*

смертными видениями, измученный ум не в силах отвлечься на что-то

иное, и я все еще мучительно сомневаюсь, наяву это со мной или во сне.

В крайне сдержанной трактовке «монархической» линии и в подчеркивании психологических переживаний героев Кальцабиджи несомненно был ближе к первоисточнику. В драме Еврипида Адмет не вспоминает о своем монаршем долге, ни когда принимает жертву жены, ни когда упрекает в эгоизме своего отца, хотя это могло послужить ему каким-то оправданием. Кроме того, сама Альцеста у Еврипида и Кальцабиджи прежде всего — жена своего мужа, а у дю Рулле — царица и супруга царя.

В принципе такая трактовка образа Альцесты присутствовала и в венской редакции, но выражалась она больше в музыке Глюка, нежели в тексте. Достаточно сравнить две версии одного и того же текста Кальцабиджи: монолог и арию Альцесты «Народ фессалийский» («Popoli di Thessaglia») из первого акта глюковской оперы и одноименную концертную арию В. А. Моцарта, написанную в 1778–1779 годах для певицы Алоизии Ланге. Хотя речь идет лишь об одном эпизоде, к тому же в специфическом жанре концертной арии, рассчитанном на максимальный эффект, контраст очень показателен. Насколько Альцеста у Моцарта — в первую очередь женщина, эмоциональная, нервная, страстная, искренняя, изливающая свою боль в «нечеловеческих» колоратурах, настолько же глюковская героиня — царица, привыкшая держать себя в руках и говорить с народом прямо и честно, но без лишней откровенности.

Промонархические мотивы в либретто дю Рулле можно, конечно, объяснить конъюнктурными соображениями. Однако у Кальцабиджи было не меньше причин льстить Марии Терезии, и все же его либретто носило гораздо более интимный характер. Даже финальное хоровое славословие в честь Альцесты, явно обращенное к императрице, акцентировало личные качества идеальной героини: «*Цари над нами счастливо, величайшая из женщин, несравненнейшая из правительниц. Прекрасная, чистая, мудрая, сильная духом, соединившая в себе все прелести и все добродетели*». Возможно, причина такого смыслового поворота заключалась в том, что Франц I, как всем было известно, при всей любви к нему со стороны супруги, являлся императором лишь номинально, и у Кальцабиджи и Глюка не было оснований создавать в честь него оперу-апофеоз.

В либретто дю Рулле на первом месте находится царь. Однако подчеркнутую тенденциозность парижской версии «Альцесты» мы бы расценили не как собственно монархизм, а как *гражданственность*, но гражданственность сугубо классицистскую, сильно отличающуюся от славословий в адрес Людовика XIV со стороны Кино и Люлли. То, что Альцеста здесь жертвует собой не просто любимому супругу, а государю — и стало быть, всему государству, — придает опере смысл общезначимой моральной парадигмы¹. И в этом смысле «Альцеста» Глюка — реальная предтеча «Жизни за царя» М. И. Глинки, этого идеального воплощения государственного мифа на оперной сцене.

Правомерность такой генеалогии отчасти доказывается и трактовками мифа об Альцесте в русской музыкально-театральной традиции XVIII века. У Сумарокова наперсница героини, Мениса, произносит широковещательную политическую сентенцию: *«Умрети волею за щастие народно / Не будет то бесплодно»* — а сама Альцеста, умирая, напутствует Адмета: *«Живи, возлюбленный, ты к щастию народа; / На то произвела тебя во свет природа»*².

Возможно, такой же вывод подразумевает включение сцен из «Альцесты» в «государственное действо» Екатерины II «Начальное управление Олега», поставленное в Петербурге в 1790 году и изданное вкупе со всеми музыкальными номерами в 1791-м. В пятом акте перед явившимся в Царьград князем Олегом и принимающими его византийским императором Львом и императрицей Зоей разыгрывается «Представление Еврипидовой Алкисты» — но, естественно, не целиком, а в виде фрагмента, где Геракл (Иракий) является к Адмету, и тот гостеприимно его принимает, скрывая, что Альцеста мертва. Музыку написал придворный капельмейстер Джузеппе Сарти, пытавшийся сочинять в «древнем греческом вкусе» (хоры в квазиантичных ладах, диалоги в сопровождении оркестра на манер мелодрамы)³. Следовательно, и в данной ситуации, когда целью всего спектакля было не психологическое исследование человеческой природы, а утверждение официозного постулата о России как

¹ После революции 1789 года в тексте «Альцесты» слова «царь», «царица», «трон» и т. п. были заменены во Франции на «народ», что придало опере еще более откровенный патриотический смысл. См.: Prod'homme 1985, 355–356.

² Сумароков 1759, 4 и 15.

³ Обоснование музыкальной концепции Сарти в переводе и с примечаниями Н. А. Львова см. в его предисловии к оригинальному изданию текста и партитуры: Начальное управление Олега 1791.

о «третьем Риме», сюжет «Альцесты» и сцена испытания Адмета оказались сущностно важными.

При переносе оперы на парижскую сцену глубокие изменения коснулись, конечно, и собственно музыкальной стороны. Тут и коренная переработка многих сцен, и основательная переделка речитативов (они стали сплошь аккомпанированными и рассчитанными на французскую декламацию), и добавление огромного количества новой музыки. Относительно «Альцесты» с гораздо большей уверенностью, нежели об «Орфее», можно сказать, что венская и парижская редакции представляют собою *разные* произведения. Слушатель волен предпочитать то или другое, но соединить их в нечто общее уже невозможно.

Хотя мы рассматриваем «Альцесту» в ряду венских опер Глюка, однако при ее музыкальном анализе, в отличие от «Орфея», будем основываться преимущественно на *парижской* редакции — прежде всего потому, что со времени своего появления она ставилась и исполнялась намного чаще и сыграла решающую роль в формировании слушательских представлений об этом произведении. Косвенное следствие такой ситуации — несравненно большая распространенность партитур и клавиров парижской редакции, нежели венской (при том, что венская, на наш взгляд, отнюдь не слабее и не беднее, а всего лишь камернее и во многом психологически тоньше).

Музыкальная драматургия

«Альцеста» еще в большей мере, чем «Орфей», приближает оперу-серию к французской музыкальной трагедии, немыслимой без хоров, ритуальных церемоний и балетных дивертисментов. Движение в эту сторону наблюдалось и у других композиторов — например, у Траэтты в его венской «Ифигении в Тавриде» (1763) и в петербургской «Антигоне» (1772). Но искусство Глюка, тяготевшее к стилизовому универсализму, включало в себя и еще один чрезвычайно важный компонент — *немецкую* традицию музыкального мышления, что ощутимо отличало его от французских и итальянских образцов.

В «Альцесте» эта традиция заявила о себе громче, чем где бы то ни было у Глюка до этого. Мы не случайно пытались в предыдущих разделах протянуть нити, связывавшую концепцию оперы Глюка с идейными поисками немецких мыслителей, писателей и драматургов. Здесь же настало время поговорить о собственно музыкальной основе такой связи.

Общей чертой музыкантов немецко-австрийской традиции была интеллектуальная составляющая композиторской работы. Вкус

к «умному» творчеству прививался с первых шагов, что выражалось в опоре на контрапункт при обучении ремеслу и при сочинении любой музыки, в том числе «легкой». Сначала всякий композитор писал гармонизации хоралов, фуги и каноны, и лишь потом — оперы, симфонии, концерты. Германский гений отличала к тому же высоко-развитая способность к выражению звуками не только собственно чувств, но еще и абстрактных идей, вплоть до теологических, философских и математических. Именно у немцев и австрийцев смогли получить наивысшее развитие жанры непрограммной и неразвлека-тельной инструментальной музыки: органная и клавирная прелюдия и fuga, сюита, соната, концерт, симфония. Почти все эти жанры сформировались еще в XVII веке в Италии, но на своей историче-ской родине они никогда не наделялись таким высоким смыслом, как по другую сторону Альп, да и судьбы их впоследствии резко разо-шлись: если в Австрии и Германии в конце XVIII–XIX веках симфо-ния стала наиболее концепционным музыкальным жанром, способ-ным выражать самые сложные, глубокие и тонкие идеи, то в Италии она к этому времени выродилась и фактически сошла на нет.

Глюк не был собственно инструментальным композитором, но интеллектуализм, отнюдь не тождественный сухому рационализ-му или поверхностному остроумию, постоянно ощущается и в его оперной музыке. Он сказывается и в тщательном отборе сюжетов, и в серьезной возвышенности общего тона (комическое и трагиче-ское у Глюка всегда разведены по разным жанрам и никогда не сопри-касаются в рамках одного произведения), и в приоритете идейно-го пафоса над психологической проработкой характеров, и в заботе о драматургической рельефности общего плана произведения. Несомненно присутствует у Глюка и то непрерывное движение му-зыкальной мысли, которое в XX веке получило в теории Б. В. Асафь-ева название «симфонизм» (этим понятием мы здесь пользоваться не будем, поскольку из-за своей широты оно всякий раз требует до-полнительного толкования).

Сосредоточимся на анализе лишь одного аспекта немецкой му-зыкальной традиции, прямо связанного с «Альцестой» — а именно, принципа позднебарочной *пассионной драматургии*.

Немецкие пассионы первой половины XVIII века были уже не строго хоровыми церковными сочинениями, как у Генриха Шют-ца, а настоящими музыкальными драмами, подразумевавшими учас-тие оркестра и певцов-солистов и сочинявшиеся с использованием сугубо оперных форм. Непосредственное влияние на такую трактов-ку жанра немецкими композиторами оказала гамбургская оперная

традиция в лице Рейнхарда Кайзера, Георга Филиппа Телемана и Иоганна Маттезона. Именно у них в 1710–1720-х годах появились пассионы на свободно сочиненные стихотворные тексты с ариями, ариозо и хорами (особенно популярным стали «Страсти по Брокесу»)¹. Этот тип страстей сделался в Германии основным, и даже композиторы, негативно воспринимавшие воздействие оперного стиля на церковную музыку, вынуждены были идти на уступки новым вкусам и украшать свои пассионы ариями и развитым инструментальным сопровождением («Страсти по Марку» Иоганна Кунау, поставленные в Лейпциге в 1721 году).

Однако самым важным моментом, не позволявшим пассионам превратиться в полное подобие оперы, была их драматургия, основанная на принципе многослойного событийного и психологического параллелизма. Ничего подобного в опере того времени не было, а из немецких композиторов безусловной вершины тут достиг И. С. Бах.

Время в баховских пассионах поразительно многомерно. Основными его пластами служат: время самих описываемых событий — последние часы земной жизни Христа, разворачивающиеся как бы здесь и сейчас (вплоть до слышания наяву живых голосов Иисуса, Петра, Пилата, выкриков из толпы); время Евангелиста, который рассказывает об уже свершившихся событиях (на его речитативы нанизано все остальное); время Церкви (созерцательные хоралы, к пению которых может присоединиться и община); время Души, остро переживающей все происходящее в чрезвычайно экспрессивных, но принципиально анонимных ариях на свободно сочиненные тексты.

Бах и некоторые другие современные ему авторы находят в своих пассионах ряд драматургических приемов, которые будут осознаны и на новом уровне реализованы только в искусстве XX века, но никак не XVIII и даже не XIX. Это, например, нарушение линейной нарративной перспективы (так, «Страсти по Матфею» начинаются фактически с конца — с грандиозной картины шествия на Голгофу, и только после этого Евангелист возвращает нас к событиям Тайной Вечери). Типичен для Баха также прием резкой смены

¹ Гамбургский советник Бартольд Генрих Брокес изложил в 1712 году сводную версию всех четырех Евангелий со вставными ариями и хорами — «За грехи мира истерзанный и умирающий Иисус». Его либретто под этим или другими названиями было положено на музыку Р. Кайзером (1712), Г. Ф. Генделем и Г. Ф. Телеманом (1716), И. Маттезоном (1718) и другими авторами; частично текст Брокеса использован в «Страстях по Иоанну» И. С. Баха (1723).

психологических планов или прием «остановленного мгновения» (лирико-созерцательная ария сопрано «Aus Liebe» из II части «Страстей по Матфею», как бы «повисающая» в раскаленной эмоциональной атмосфере между яростными хорами толпы, требующей распятия Христа). В пассионах был открыт также принцип *несовпадения функции* исполнителя и персонажа, надолго забытый в эпоху господства реалистического театра. Это касается партий как солистов, так и хора. Хор, например, в зависимости от ситуации может говорить и от имени учеников Христа, и от имени его гонителей — фарисеев и толпы, и от имени христианской общины, и от имени всего человечества. Аналогичным образом деперсонифицированы в пассионах и солисты (кроме Евангелиста и тех, чьи реплики встречаются внутри его рассказа). Ведь в речитативах Петр, например, всегда поет басом, а арии, выражающие его раскаяние, поручены то тенору («Страсти по Иоанну»), то альту («Страсти по Матфею»).

Генделевские оратории стали промежуточным звеном, связывавшим пассионную драматургию с оперной. Это сильно чувствуется уже в его «Страстях по Брокесу», где арии и развернутые ариозо появляются даже в партии Христа (Бах этого избегает), а хоралы играют куда менее значительную роль, чем у того же Баха, не говоря о других немецких композиторах¹. В дальнейшем эта тенденция у Генделя восторжествовала. По сути своей большинство ораторий Генделя на библейские темы — это настоящие музыкальные драмы, исполнявшиеся оперными певцами на театральной сцене, но без сценического действия. Их психологически-временная структура более проста, чем у Баха, в силу того, что здесь обычно нет ни единого повествователя, ни хоралов, мгновенно активизирующих непосредственное участие аудитории. Но по сравнению с операми того же Генделя драматургия его ораторий выглядит резко усложненной за счет усиления разного рода контрастов и непредсказуемой свободы в выборе и конкретной реализации музыкальных форм. Только в ораториях Гендель может позволить себе не дописать арию до конца, оборвав ее перед репризой *da capo*, поскольку внезапный ход событий делает невозможным возвращение к начальному душевному состоянию — или соткать развернутую сцену из множества разнородных фрагментов, вызывающих у современного слушателя ассоциа-

¹ Мы имеем в виду, в частности, «Страсти по Марку» Кунау, «Страсти по Марку» Баха, план которых известен, хотя авторская партитура не сохранилась, и «Страсти по Луке» неизвестного автора, которые Бах исполнял в Лейпциге по копии, сделанной большей частью собственной рукой.

ции с мгновенным переключением кадров или ракурсов в кино (I акт «Саула», финал «Самсона» и т. д.).

Глюк в «Альцесте» выглядит в большей мере наследником Генделя, чем Баха, и это естественно не только потому, что баховские пассионы были в то время погребены в архивах, но и потому, что драматургия ораторий Генделя, с одной стороны, проще баховской, а с другой — индивидуальнее и прихотливее традиционной оперной.

Здесь уместно поставить вопрос о том, в какой мере Глюк был знаком с протестантской пассионной традицией. Хотя 1740–1750-е годы в его биографии очень скудно документированы (первое сохранившееся письмо композитора относится к 1749 году, далее следует текст его брачного контракта и посвящение к «Альцесте» — 1767 год), а в более поздних письмах интересующая нас тема вообще не затрагивается, — известно, что в 1740–1750 годах Глюк в составе странствующих театральных трупп, в частности, братьев Анджело и Пьетро Минготти, посещал такие города, как Лейпциг, Дрезден (дважды), Пильниц, Копенгаген, Гамбург (дважды), Христиания. Между прочим, Пасху 1747 года труппа Пьетро Минготти встретила в Лейпциге, и Глюк вполне мог лично видеть там И. С. Баха и слышать пассионы под его управлением; в Гамбурге постоянно звучали произведения Кайзера, Телемана, Маттезона, Генделя. Поэтому во время этих поездок Глюк несомненно должен был познакомиться и с протестантской церковной музыкой, и с немецкими кантатно-ораториальными жанрами. Вряд ли он не был знаком и с популярнейшей ораторией на страстную тему — «Смертью Иисуса» Карла Генриха Грауна, которая после премьеры, состоявшейся в 1755 году, ежегодно звучала в Берлине и считалась образцовым произведением. Во всяком случае, стиль Глюка в венской редакции «Альцесты» выдает его знакомство с этим репертуаром.

Вряд ли можно сомневаться и в знании Глюком собственно австрийских традиций трактовки пассионного жанра. С одной стороны, это довольно пышные паралитургические действия, восходящие к средневековой практике, которые продолжали существовать при Марии Терезии. С другой стороны, это специфическая разновидность пасхальных ораторий на свободные итальянские и немецкие тексты — *serolcro*, появившаяся в Австрии еще в 1660-х годах и также развивавшаяся при полном одобрении императорского двора (музыку к *serolcri* сочинял сам император Леопольд I). *Serolcri* конца XVII века ставились в костюмах и со сценическим действием, от которого в XVIII веке уцелел лишь обычай исполнять пасхальные оратории на фоне декорации, изображавшей Голгофу и Гроб Госпо-

день. Такие оратории писали Иоганн Йозеф Фукс, Антонио Драги, Антонио Кальдара и другие композиторы, работавшие при венском дворе; эта традиция была жива и во времена Глюка. Одновременно с парижской версией «Альцесты» появились, например, «Страсти Иисуса Христа» Антонио Сальери на свободный итальянский текст Метастазιο (1776). Сам поэт предпочитал эту версию всем другим, хотя данное либретто было положено на музыку такими мастерами, как Карл Генрих Граун, Никколо Йоммелли и др.¹ «Страсти» Сальери — не литургическое, а концертное произведение, по музыкальным формам почти неотличимое от оперы-сериа.

Фабула «Альцесты» как нельзя лучше подходила для ораториально-пассионной интерпретации, и потому венская публика, услышавшая здесь нечто сходное с траурным «De profundis», была не так уж далека от истины. Ведь все в этой опере сосредоточено на идее добровольной искупительной жертвы главной героини, которая типологически сродни жертве Христа, разве что совершается во имя спасения не всего человечества, а одного человека — Адмета, олицетворяющего собой благополучие локального космоса (царства, города, дома). Этим глюковская опера резко выделяется на фоне всех других своих предшественниц, итальянских, французских или немецких, созданных на ту или иную вариацию данного сюжета. Поэтому, будучи внешне отчасти французскими, отчасти итальянскими, музыкальные формы «Альцесты» складываются в то, что мы называем здесь пассионной драматургией. Особенно отчетливо это видно в венской редакции, где III акт столь же сумрачно-мистериален, сколь и I, и чудо воскрешения Альцесты представлено как милостивая воля неба, а не как результат подвига Геркулеса. Большой диалог Альцесты с потусторонними духами, составлявший первую картину II акта в венской редакции и изъятый в парижской, является аналогией евангельского «моления о чаше». Чисто оперные ассоциации здесь приглушены, поскольку господствует речитатив (что особенно наглядно высвечивается при сравнении этой картины со сценой Орфея и фурий).

Психологических уровней в опере Глюка, конечно, не так много, как в пассионах Баха. Доминирует, пожалуй, состояние душевной и мысленной раздвоенности. В начале I акта народ молится богам и ужасается грядущей неизвестности — и в то же время сердечно жалеет Альцесту и ее детей, которым суждено стать сиротами. На первый взгляд, противоречия тут нет, но постепенно оно обнаруживает-

¹ Braunbehrens 1992, 74.

ся: после изречения оракула всеобщее сочувствие к Альцесте уступает место страху за собственные жизни, и героиня остается совершенно одна наедине со своим роком. Сама Альцеста также внутренне раздвоена. Она пытается сохранять величавое спокойствие и вести себя с царственным достоинством как перед лицом народа, так и перед алтарем Аполлона, но она — живое существо, инстинктивно боящееся смерти и не желающее умирать; более того — она страстно любящая жена и мать, и любая разлука с близкими кажется ей невыносимой (отсюда столь мучительное и кажущееся при беспристрастном взгляде неимоверно затянутым прощание Альцесты с мужем и детьми в конце II и в начале III актов). Невероятные потрясения переживает и Адмет, который в III акте начинает желать смерти столь же страстно, сколь прежде радовался своему внезапному исцелению.

Наконец, действующие лица, выражающие объективные веления судьбы и богов — царедворец Эвандр и безымянный Верховный Жрец — также полны внутреннего смятения и потому, вероятно, излишне суровы (а жрец в своей арии с хором из 3 сцены парижской редакции даже агрессивен). У Кальцабиджи верная наперсница Исмена мечется между жалостью к Альцесте и необходимостью повиноваться ей. Единственный полностью бесстрастный участник происходящего в I акте — это оракул, вещающий от имени судьбы и Аполлона.

Неизменная психологическая раздвоенность основных действующих лиц сказывается и на строении отдельных номеров, и на форме более крупного плана, где Глюк, оперируя преимущественно небольшими структурами, создает величественное целое при помощи арок и рефренов. Хоры при этом выполняют роль, сравнимую как с пассионными *turbae* (реплики толпы), так и с хоралами, рассчитанными на эмоциональное подключение слушателя. В подобных случаях Глюк создает краткие, но предельно выразительные рефрены, тотчас врезающиеся в память публики и как бы заставляющие при каждом следующем проведении мысленно присоединяться к хору. Возникающие при этом ассоциации с хором античной трагедии носят скорее эмоциональный, нежели композиционный характер: во-первых, потому, что тексты подлинных греческих хоров намного сложнее любых оперных текстов XVIII века, а во-вторых, потому что Глюк чаще всего даже не пытался воспроизвести несомненно известную ему форму трагедийных хоров, сознательно ориентируясь либо на протестантские ораториальные модели, либо на французские, восходящие к Люлли.

Приведем общий план двух первых сцен I акта в парижской редакции (опустив начальный возглас хора, сигнал трубы и речитатив Вестника)¹.

Хор	Реч. Эвандра	Хор	Реч. Альцесты	Хор	Реч. Альцесты	Ария Альцесты	Хор	Реч. Альцесты	Хор
A		B		B'		C	B''		A
Es-dur		g-moll		g-moll		Es-f-Es	es-moll		Es-dur

При том, что вся эта грандиозная конструкция построена из относительно небольших блоков, она выглядит монументальной и при том не слишком статичной; взгляд аналитика уловит в ней даже черты сонатной формы, если принять за главную тему хор Es-dur («O Dieux»), а за побочную — хор g-moll («Ô malheureux Alceste»); в таком случае функция разработки будет по праву принадлежать арии Альцесты, действительно насыщенной непрерывным движением (после медленной части в Es-dur следует быстрая с сугубо разработочным тональным планом f — As — B — Es — f — es). После этого следует хоровая реприза с обратным порядком тем, но с надлежащей транспозицией побочной (es — Es).

Глюк, впрочем, вряд ли мог иметь в виду тонально-тематический план сонатной формы, поскольку соответствующая теория в 1760-е годы еще не сложилась. Скорее он руководствовался своим великолепным драматургическим чутьем и той немецкой частью своей музыкальной натуры, которая заставляла его искать симфонической логики там, где никто ее от композитора не требовал.

То же самое касается остальных сцен I акта, происходящих в храме Аполлона. Здесь, правда, закономерности не столь очевидны, но проследить их вполне возможно. Поначалу Глюк создает нечто подобное симметричной конструкции предыдущих сцен, но вводит ощутимый контраст предыдущему как в тональном, так и в эмоциональном отношении.

¹ В венской редакции, несмотря на ее замечательные достоинства, этот план выглядит несколько более размытым. Так, в хоры вклиниваются небольшие соло не только Эвандра, но и наперсницы Исмены, выступающих здесь в роли корифеев; арии Альцесты предшествует большой аккомпанированный речитатив («Народ Фессалийский»), а в арию Альцесты включены реплики ее детей.

Панто- мима (оркестр)	Реч. жреца	Ария жреца с хором	Реч. жреца	Хор	Реч. жреца	Панто- мима (оркестр)	Реч. жреца	Панто- мима (оркестр)
A		B		B'		A		C
G-dur		c-moll		c-moll		G-dur	Es-dur	c-moll

Музыка первой пантомимы своим просветленно-отрешенным тоном напоминает аналогично обозначенный фрагмент из 1 сцены «Орфея», но если там обряды над могилой Эвридики совершались под музыку в жанре медленного менуэта, то здесь перед нами церемониальный марш-хорал, внешне совершенно нейтральный по экспрессии, но породивший многочисленных «потомков» в музыке как самого Глюка (хоры жриц в «Ифигении в Тавриде»), так и его современников (марши жрецов в «Идомене» и «Волшебной флейте» Моцарта).



Этот вроде бы неуместный в данном патетическом контексте и преисполненный олимпийского спокойствия пасторальный G-dur призван обозначить новую силу, вступившую в действие: мир богов, которые, как полагал сам Глюк, находятся по ту сторону добра и зла, ибо им все равно, кто в итоге умрет, лишь бы не был нарушен заранее исчисленный ход вещей. Поэтому безмятежный G-dur внутренне связан и с тональной сферой мятущихся в печали и страхе людей (g-moll в предыдущих сценах, c-moll в арии жреца и во второй пантомиме), и с тональной сферой высших сил — потусторонний h-moll оракула.

Путь к h-moll, символизирующему в данном контексте взгляд в бездну, подробно прослежен Глюком в предшествующем ему аккомпанированном речитативе жреца «Apollon est sensible» («Аполлон услышал наши стоны»), который здесь выполняет функцию разработ-

ки и основан на стремительно развивающемся и притом неукоснительно логичном модуляционном плане: $es - Es - c - g - d - a - e - h - D$. В собственно сонатных разработках писать столь далекие модуляции, осмысленно рискуя целостностью формы и выходя из этого испытания победителем, отважится позднее только Бетховен; во времена Глюка в качестве авангардного эксперимента нечто подобное пытался делать разве что К. Ф. Э. Бах. Это лишний раз подчеркивает, насколько прочно Глюк был связан с немецкой традицией музыкального мышления. Все «сюрпризы» оказываются основательно подготовленными, и любая деталь обязательно обретает свое симметричное отражение, дабы не выглядеть чистой случайностью (так, от *D-dur*, в котором завершает свою речь жрец, тянется нить к *D-dur* монолога Альцесты «*Non, ce n'est point un sacrifice*» («Нет, это не жертва»), а между ними находится мрачный эпизод оракула в пресловутом «антиклассическом» и тем самым как бы «античеловеческом» *h-moll*. Альцеста дает здесь обет пожертвовать жизнью ради супруга, но это стоит ей сильных душевных терзаний, поэтому в конце ее монолога «*Arbitre du sort des humains*» («Судья человеческих судеб»), содержащего формулу рокового самоотречения, происходит невероятная модуляция в *cis-moll*.

Однако Глюк — художник классицистских вкусов, и он всегда стремится уравновесить крайности и дать закругленное завершение даже тем сценам, которые по сути своей не допускают возвратного движения. В I акте парижской редакции он ставит великолепную точку, перемещая в самый конец арию Альцесты, находившуюся в венской партитуре непосредственно за сценой с оракулом. Эта ария — мощное, гордое и полное внутренней силы обращение к загробным богам. Здесь дю Рулле не стал переиначивать смысла стихов Калыцабиджи, почти буквально переведя их на французский язык: «*Ombre, larve, compagne di morte*» («Тени, духи, спутники смерти», *итал.*) — и соответственно: «*Divinités du Stix, ministres de la Mort*» («Божества Стикса, служители смерти», *франц.*); изменения в просодии повлекли за собой и изменения в мелодической линии, хотя рондообразная форма арии осталась неизменной.

Присутствие inferнальных сил обозначено в музыке через традиционный тембр тромбонов, а периодичность возвращения рефрена может быть истолкована и как троекратная магическая инвокация. Поэтому обычная светло-героическая семантика тональности *B-dur* приобретает в этой арии несколько зловещий оттенок, напоминающей о мрачной атмосфере первых сцен I акта. Так выстраивается еще один пролет величественной аркады, объединяющей

весь этот акт в парижской редакции. Вместе с тем создается эффект неуклонно приближающегося плана: от общей панорамы места действия мы постепенно сосредотачиваемся на фигуре Альцесты, и наконец эта фигура заслоняет собою все. «Се — человек».

Венская версия была не столь классицистской в архитектурном отношении. Кальцабиджи делал упор не на совершенстве, а, наоборот, на слабости человеческой природы. После арии Альцесты «Ombre, l'arve» и затем после ухода царицы с детьми во дворец Кальцабиджи поместил еще одну сцену, ошеломляющую нас ныне своим психологическим реализмом. Тот самый народ, который столь единодушно горевал в начале I акта, представлен здесь разногласной толпой обывателей (cittadini), по-прежнему сочувствующих Адмету и Альцесте, но откровенно отвергающих геройские лавры и предоставляющих царям самим разбираться со своими бедами:

Два горожанина: И что, никто не предложил себя?... И ни один не выступил?...

Исмена: Напрасная надежда.

Эвандр: Всяк любит сам себя...

Исмена: И любит жизнь.

Другие: А как нам... наших стариков-родителей... детей... и близких... жен... любимых... и любящих... и нежных...

Все сразу: Оставить горевать, заставить плакать?

Голоса: Нет, у меня не хватит духу... Мне не достанет доблести... Я весь дрожу от мысли... О что за страшный день!.. А как царица?.. Как Альцеста?

Исмена: Спешит к супругу...

Эвандр: Ушла, убита горем...

Исмена: И ей осталось лишь ждать и трепетать.

Голоса: Увы, Альцеста!.. Увы, Адмет!.. Наш справедливый царь!.. Отец родной!.. Не сетуй на народ свой верный... Не вини в любви притворной... В вероломстве...

Все: Слишком много требует небо,
слишком много взыскует.
Все, кто служит, кто правит —
рождены для страданий.
Троны зиждутся не на блаженстве;
на слезах и заботах, на страстях и тревогах
— вот тираны царей.

(Разбредаются в разные стороны)¹.

¹ Перевод наш (прим. автора).

Кальцабиджи во многом опирался здесь на Еврипида, у которого народ и приближенные Адмета ведут себя примерно так же. Но музыка Глюка создает образы, ретроспективно опять-таки напоминающие нам некоторые страницы пассионов Баха и ораторий Генделя и приближающиеся к их пафосу даже в отношении психологической многослойности. Ведь словесные тексты, приведенные выше, звучат у Глюка практически одновременно, либо непосредственно накладываясь друг на друга, либо перебивая друг друга. Только истины, разделяемые всеми, поручены не отдельным головам, а хору, интонирующему их в аккордовом складе («Оставить горевать, заставить плакать» и «Слишком многого требует небо»). Текст имеет сквозную структуру, но в музыке прослеживается подобие двух строф в жанре медленного скорбного гавота, содержащего реминисценции увертюры, после чего неожиданно звучит очень контрастное оживленное хоровое моралите «Троны зиждутся не на блаженстве» (быстрый темп, мажор, размер $6/8$). В результате у искушенного слушателя возникают ассоциации не только с пассионными хорами *turbae*, но и с хорами собственно античной трагедии, имевшими сходную форму (строфа, антистрофа, эпод).

Какое из драматургических решений считать более убедительным, венское или парижское, каждый волен выбирать сам. В музыкальном отношении ни одно из них не уступает другому.

То же самое касается и II акта. В парижской версии он приобрел пышную монументальность и строгую целенаправленность, о которой мы уже говорили раньше: преждевременное ликование в честь выздоровления Адмета сменяется душевным смятением царя, слишком поздно узнавшего, какой ценой куплено спасение.

В венской редакции, напомним, II акт имел совсем другое строение. Первые его сцены происходили ночью, в роще, посвященной подземным богам, куда Альцеста являлась, чтобы произнести роковой обет (своеобразный аналог молитвы Христа в Гефсиманском саду). Пожалуй, Глюк недаром пожертвовал впоследствии большей частью этой музыки, состоявшей в основном из речитативов и уступавшей по силе выразительности незабвенной сцене Орфея с фуриями. Но сумрачная тень ночного диалога Альцесты с Подземным богом (*Nume infernale*) осенила и следующую сцену, где воскресший Адмет долго не может прийти в себя и понять, что случилось. Таким образом, в венской редакции II акт не развивался от яркого, но обманчивого мажора к траурному минору, а скорее включал мажорные хоры и танцы в качестве мимолетной интермедии, по краям которой располагались печальные сцены. Либретто Кальцабиджи было проникну-

то здесь идеями хрупкости и мимолетности человеческой жизни и земного счастья; незыблемой и торжествующей оказывалась в конечном итоге лишь смерть. Позволим себе привести часть диалога Альцесты с подземными богами:

Подземные боги

Несчастливая, ты хочешь умереть
в расцвете юных лет?
Ты слишком поддалась слепой любви,
что сделала тебя своей рабыней.

Альцеста

Я знаю, боги, знаю,
но, может быть, сейчас любимый мой
длит на земле последние мгновенья,
твердя при каждом вздохе мое имя.
О нет, пусть мой возлюбленный Адмет
спасется, а волю неба выполнит Альцеста,
блестательно пожертвовав собою
любви и верности.
О боги бездны, услышьте мой обет
святой и страшный. Вместо мужа
я посвящаю вам — себя.

Бог

Тогда иди сюда.
Иди, пусть примет Смерть тебя,
и выведет на темный берег Леты.
Там древний возчик душ
уже зовет тебя, кричит,
торопит, ждет.
Иди, пусть примет Смерть тебя.
На берегу уже зовет тебя,
кричит, торопит
древний возчик душ.

Венскую редакцию можно упрекнуть в известном однообразии аффектов, но нельзя отказать ей в цельности. Эта цельность сохраняется Глюком и Кальцабиджи и в драматургическом развитии III акта, прямо вытекающего из всего предыдущего, но приводящего к неожиданно утешительному итогу.

В парижской редакции последовательность эпизодов в III акте иная, чем в венской, и повинно в этом, на наш взгляд, отнюдь не только введение нового персонажа — Гёркулеса:

Венская редакция	Парижская редакция
1. Ария Адмета и прощание Альцесты с мужем и детьми, прерываемое зовом подземных богов.	1. Речитатив Эвандра и скорбный хор народа «Pleure o patrie» («Плачь, о родина, Фессалия», c-moll)
2. Хор придворных «Piangi, oh patria» («Плачь, о родина, Фессалия») с репликами Исмены и Эвандра	2. Ария Гёркулеса «L'est en vain que l'enfer» («Напрасно преисподняя ожидает жертвы», A-dur)
3. Диалог безутешного Адмета с Исменой и Эвандром	3. Диалог умирающей Альцесты с подземными богами (их знаменитый хор на одной ноте был перенесен сюда из II акта венской редакции)
4. Речитатив Аполлона	4. Большая ария Адмета (c-moll) и его дуэт с Альцестой (F-dur), прерываемый голосом из преисподней и арией бога смерти (D-dur)
5. Диалог Адмета и Альцесты	5. Хор подземных богов, призывающих Альцесту (Es-dur) и возглас Адмета: «Я последую за тобою в Аид!»
6. Хор придворных со славой Альцесты «Regna a poi» («Царствуй над нами»)	6. Сцена поединка Гёркулеса с подземными богами (C-dur)
	7. Речитатив Аполлона
	8. Терцет Альцесты, Адмета и Гёркулеса (F-dur)
	9. Хор народа, прославляющего супругов (G-dur), и финальный дивертисмент

Даже по этому краткому сопоставлению видно, что в парижской редакции композитор и либреттист стремились не соединять соседние сцены между собой, а напротив, придавать их последованию как можно более неожиданный, спонтанный, шокирующе-хаотичный вид, что сказывается и на внезапных перепадах в тональных соотношениях между соседними эпизодами. Анализ предыдущих актов демонстрировал совершенно обратное: при соблюдении того же

принципа эффектных контрастов парижская партитура не уступала венской в чрезвычайно строгой архитектурности тональных планов и наличии целой системы всевозможных музыкальных арок, где свою линию имели хоровые номера, свою — сольные, свою — танцевальные и т. д. В III акте Глюк вдруг словно бы забывает про все свои принципы и создает на редкость пеструю и неоднородную ткань.

Если судить только с позиций композиционного совершенства, то форма III акта в парижской редакции окажется чрезвычайно уязвимой для критики, особенно по сравнению с более лаконичной, строгой и камерной венской редакцией. Но с точки зрения театральной новое решение, по-видимому, показалось Глюку более выигрышным, нежели «пассионный» вариант, созданный им ранее на более талантливый и психологически глубокий текст Кальцабиджи. Возможно, композитор учитывал и другие обстоятельства. Так, очевидные сюжетные, текстуальные и музыкальные переклички «Альцесты» с «Орфеем», естественно придававшие в Вене этим операм характер диптиха, в Париже могли быть восприняты как признак самоисчерпанности (по II и III актам парижской «Альцесты» видно, как старательно избегал композитор аналогий с загробными сценами «Орфея»). С другой стороны, для Глюка к 1776 году уже не было секретом, что венская версия «Альцесты» не встретила горячего отклика у массовой публики — а в Париже ему был нужен успех именно такого рода. В любом случае, в III акте он отказался и от аллюзий на пассион, непонятных для парижской аудитории, и от психологических изысков венской редакции, поведав развязку необычайной истории воскрешения Альцесты на языке, доступном пониманию самого неискушенного зрителя — на языке поступков и глаголов: «Пришел, увидел, победил». Тем не менее искушенные парижские критики не поддались соблазну зрелищности. Вердикт критика газеты «*Mémoires secrets*» гласил: «Два первых акта хороши, но третий никуда не годится»¹.

Пожалуй, это мнение следует считать слишком категорическим, поскольку и в III акте много прекрасных моментов, делающих честь мастерству Глюка. Однако оба антагониста — и Геркулес, и бог смерти — выглядят здесь, по сравнению с глубоко человеческими Альцестой и Адметом, несколько ходульно и даже отчасти комически — причем это не сочный «черный» юмор, присутствовавший еще у Еврипида, и не гротеск, свойственный inferнальным персо-

¹ Цит. по: Pelletan — Damcke, V.

нажам в барочной опере, а скорее некий бытовизм, вторгшийся в сферу высокой трагедии из зингшпиля или пародии на оперу-сериа. Точно так же приземленно выглядит и сама развязка: бодрый ритм контрданса в терцете Адмета, Альцесты и Геркулеса вряд ли может соответствовать их чувствам в столь необычный момент. Ведь в других аналогичных ситуациях Глюк умел находить решения, более убедительные с музыкальной и психологической точки зрения. Так, в парижской версии «Орфея» в веселую музыку финального праздника вставлен элегический терцет «Tendre Amour», словно бы напоминающий о потрясениях, пережитых героями, а в «Ифигении в Авлиде» квартет главных персонажей, следующий после счастливой развязки, весь пронизан паузами, создающими впечатление почти бессвязной речи с прерывистым дыханием. Да и венская версия «Альцесты», избегавшая широковетчательной помпезности, выглядела в момент окончания более естественной. Похоже, что после долгих споров с дю Рулле о том, какой надлежит быть развязке оперы, Глюк пошел на компромисс, с которым внутренне так и не смог согласиться.

Самая суровая, самая сумрачная и самая морально ригористичная из всех реформаторских опер Глюка, «Альцеста» является ныне редкой гостьей на оперных сценах. Уверенность композитора в том, что это произведение будет актуальным и через двести лет после своего создания, оказалась опровергнута театральной практикой. Но причина этого заключается, скорее всего, не в музыке, а в моральном пафосе «Альцесты», который мог быть еще созвучен идеалистически настроенным умам XVIII века, однако уже не находил себе психологической опоры в культуре последующих эпох.

Правда, на это можно возразить, что и в Париже времен Людовика XVI и Марии Антуанетты мало кто всерьез воспринимал истинный смысл «Альцесты», да и вообще немногие, кроме самых искушенных ценителей, понимали, в чем состоит этот смысл. Между тем он отнюдь не сводился ни к истории самоотверженной супружеской любви, столь прочувствованно преподнесенной в венской версии, ни к идее «жизнь за царя», пронизывающей парижский вариант.

«Альцеста» Глюка, впитав в обеих своих редакциях множество слоев и оттенков положенного в ее основу мифа, сама сделалась исходной точкой для многозначительных концепций, уже не связанных с данным сюжетом, но имеющих прямое отношение к воплощенным в нем идеям. Поэтому мы вправе предположить, что

в «Альцесте» отразился не только собственно античный миф, но и просветительские представления о некоем идеальном бытии, в котором есть гармонично устроенное государство, образцовый правитель, его абсолютно безупречная супруга — и отечески пекущиеся о них справедливые, хотя кажущиеся иногда немилосердными, боги.

Именно этот миф питал классицистское искусство, и именно ему предстояло рухнуть в эпоху революционных потрясений, сделавшись, вслед за античным мифом, достоянием истории и историков.

Глава 4

Телемак

В ряду венских реформаторских опер Глюка для «Телемака» обычно не находится места, и на то, конечно, имеются причины. Во-первых, по своей художественной значительности это произведение, создававшееся в спешке, явно уступает «Орфею» и «Альцесте». Во-вторых, опера не получила широкого резонанса и после премьеры больше не ставилась. В-третьих, на сей раз автором либретто был не Кальцабиджи, что позволяет при поверхностном взгляде на историю реформы приравнивать «Телемака» к написанной Глюком в 1763 году для Болоньи традиционной опере-серии «Триумф Клелии» на текст Метастазιο.

И все же «Телемак» заслуживает интереса хотя бы потому, что немалая часть его музыки оказалась использованной в более поздних операх Глюка, а также потому, что без таких отступлений, как «Телемак» или «Триумф Клелии», творческий путь композитора будет выглядеть слишком однозначным и прямолинейным.

Премьера «Телемака» состоялась 30 января 1765 года в венском Бургтеатре и была приурочена к празднествам по случаю бракосочетания императора Иосифа II и Марии Йозефы Баварской¹. Кальцабиджи, присутствовавший на спектакле, был разочарован качеством исполнения и писал князю Кауницу: «“Телемак” с его превосходными стихами и местами божественной музыкой прошел хуже некуда, поскольку Т[арталини] — никакая не актриса, Гваданы вел себя как негодяй, а знаменитая [Элизабет] Тайбер не годится для роли Цирцеи; для волшебницы у нее не хватает голоса, и она не смогла должным образом представить музыку, достойную волшеб-

¹ Первая супруга Иосифа, Мария Изабелла Пармская, выданная за него замуж против собственной воли в 1760 году, умерла три года спустя от оспы. Та же участь вскоре постигла и Марию Йозефу. Поскольку оба брака не принесли императору счастья, он больше не женился, невзирая на все увещевания матери.

ницы и волшебства»¹. К. Гейрингер полагал, что суждение Кальцабиджи слишком пристрастно, поскольку все названные здесь исполнители считались первоклассными (среди них стоит упомянуть и тенора Джузеппе Луиджи Тибальди, супруга Розы Тартальини, спевшего партию Улисса)². Никто из них не мог быть заинтересован в провале «Телемака». По-видимому, прохладную реакцию вызвала сама музыка Глюка, показавшаяся «слишком ученой»³. Второй спектакль состоялся 2 февраля, и более эта опера, по-видимому, не звучала ни в Вене, ни где-либо еще. Единственным известным нам опытом воскрешения «Телемака» в XX веке стало исполнение в Зальцбурге в 1987 году⁴.

Либретто оперы принадлежало одному из интереснейших театральных поэтов антиметастазианского направления, Марко Кольтеллини (1719–1777). Кальцабиджи покровительствовал своему земляку (тот тоже был родом из Ливорно) и не испытывал к нему творческой ревности. Роднила их и склонность к перемене мест и занятий, и авантюристическая жилка. Кольтеллини еще в Ливорно был вынужден сбросить сутану, ибо его бурная частная жизнь оказалась несовместимой с духовным званием⁵. После отказа от церковной карьеры он предался литературе, одновременно зарабатывая на хлеб книгопечатанием. В 1764 году престарелый Метастазιο был вынужден уступить Кольтеллини почетный пост придворного императорского поэта; другой считал бы это венцом своей карьеры и не искал лучшей доли, но Кольтеллини, впавший в немилость у Марии Терезии, в 1772 году подал в отставку. Его готов был принять на службу прусский король Фридрих II, но, по рекомендации Томмазо Траэтты, уже обосновавшегося при русском дворе, Кольтеллини предпочел отправиться в Петербург, где и умер по не совсем ясной причине. Ходили слухи, будто язвительный язык и вспыльчивый характер поэта побудили Екатерину II отдать тайный приказ о его отравлении, однако никакого фактического подтверждения эта легенда не имеет⁶.

¹ Цит. по: Rushton 2001, 35.

² Geiringer 1972, VI–II.

³ Из рецензии «Венской газеты». Цит. по: Geiringer 1972, VI.

⁴ РЕМТ 2, 442.

⁵ Еще в Ливорно Кольтеллини стал отцом четырех дочерей, рожденных разными матерями; из этих дочерей две, Константина и Розина, впоследствии сделали художницами, а две другие, Анна и Челеста, — известными певицами (см: Fegga 2000, 16).

⁶ МП 2, 86.

Если Кальцабиджи был приверженцем классицизма академически-просветительского толка, то у Кольтеллини при сходном стремлении к выразительной простоте слога наблюдаются и другие стилистические пристрастия. Так, у него не раз встречаются трагические и даже шокирующие кровавые развязки, причем не только в жанре высокой драмы («Ифигения в Тавриде», музыка Т. Траэтты), но и в жанре интермедии, которому ранее было свойственно прежде всего комическое наклонение («Пирам и Тисба», 1768; музыка И. А. Хассе¹). Кольтеллини не был также чужд интерес к барочным мотивам — чудесам, превращениям, наваждениям, образам богов и волшебниц и очарованных ими героев («Амур и Психея», Вена, 1767, музыка Ф. Л. Гассмана — затем это либретто было положено на музыку Траэттой в 1773 г. в Петербурге; «Армида», Вена, 1771, музыка А. Сальери). Это лишний раз напоминает нам о том, что антиметастазианская реформа в опере 1760–1770-х годов не обязательно связывалась исключительно с драмами Кальцабиджи.

Для придворного спектакля сюжет «Телемака» годился как нельзя лучше: он был и популярным, и поучительным, и декоративным, и допускающим эмоциональные лирические отступления. Дж. Раштон предположил, что образ заглавного героя оперы мог быть задуман как аллегорическое изображение Иосифа II². Подобные аллегории относились в XVIII веке к общепонятным, и выбор сюжета, по-видимому, во многом этим и определялся.

Образ добродетельного и отважного сына Одиссея, пустившегося на поиски своего пропавшего отца, присутствовал еще в поэме Гомера, но завоевал общеевропейскую популярность после публикации в 1694 году назидательного романа Франсуа Фенелона «Приключения Телемака», адресованного ученику писателя, юному герцогу Бургундскому (внуку Людовика XIV). Во Франции в тексте «Телемака» усмотрели зашифрованные намеки на высокопоставленных лиц; роман был запрещен, а его автор попал в немилость. Но в других странах, где аллюзии Фенелона не воспринимались столь болезненно, роман активно читали, переводили, толковали; ему подражали и на его основе создавали другие произведения, в том числе поэмы

¹ Эта камерная опера, сюжет которой напоминает сюжет «Ромео и Джульетты», была написана для маленького частного театра, а в 1770 году ставилась в императорской резиденции Лаксенбург под Веной.

² Rushton 2001, 35. Исследователь мотивирует свое мнение, в частности, тем, что еще в 1758 году по случаю дня рождения Иосифа в Бургтеатре было дано представление, в котором присутствовала данная параллель с Телемаком.

(«Телемахида» В. И. Тредиаковского, 1766)¹. Образ Ментора, благо-разумного наставника Телемака, под маской которого выступала богиня Афина, сделался с тех пор нарицательным.

На оперную сцену этот сюжет проник еще в XVII веке, однако позднее он несомненно стал восприниматься сквозь призму фенелоновского романа, в котором приключенческая событийная канва сочеталась с проповедью просвещенной монархии и с прославлением личности идеального монарха (опера Андре Кардиналя Детуша «Телемак», 1714). Как итальянец, Кольтеллини, в частности, мог ориентироваться на либретто Карло Сиджизмондо Капече «Телемак», положенное на музыку Алессандро Скарлатти (Рим, 1718). Мнение о том, что Кольтеллини практически заимствовал либретто Капече, слегка переделав его, не соответствует действительности: между двумя произведениями имеются существенные сюжетные и текстовые расхождения.

Так, в либретто Капече все действие происходит на острове нимфы Калипсо, и в интриге участвуют три пары влюбленных, долгое время не могущих разобраться в своих взаимоотношениях, но в финале обретающие друг друга: это Телемак и критская царица Эрифилла, Калипсо и коринфский царевич Адраст, а также пара слуг Терсит и Сильвина.

Кольтеллини явно стремится драматизировать фабулу. В его либретто не три акта, как в обычной опере-серия, а два, что способствует более плотной концентрации событий.

Очень важно, что драматург заменяет Калипсо на Цирцею. Обе они — волшебницы, но в отличие от Калипсо, которая, продержав у себя Одиссея семь лет и не сумев обольстить, добровольно с ним рассталась (об этом в VII песне «Одиссеи» герой рассказывает царю Алкиною), Цирцея была не склонна так просто выпускать добычу из рук. Жестокими шутками, вроде превращения гостей в свиней, славилась именно она. И противостоять такой демонической личности способен только мудрый Улисс вкупе с юными бесстрашными героями. Любовная интрига оказывается у Кольтеллини также более компактной и драматичной: Цирцея любит отвергающего ее Улисса, Улисс противится любви Телемака к Астерии, пленнице Цирцеи. Лишь в предпоследней сцене II акта выяс-

¹ В России первый рукописный перевод романа Фенелона появился в 1724 году; затем последовал перевод 1734 года, а в 1747-м по личному повелению императрицы Елизаветы Петровны последний перевод был напечатан. См.: Сазонова 1982, 123.

няется, что Астерия — похищенная дочь критского царя Идоменея, и такому союзу Улисс только рад. В итоге с разбитым сердцем остается одна Цирцея, в отчаянии превращающая свой чудесный остров в пустыню.

Барочная опера очень любила такие сюжеты и сохранила страсти к ним вплоть до конца XVIII века. Сходные фабулы имеют многочисленные «Армиды», «Альцины» и «Медеи»: везде в центре оказывается образ могущественной волшебницы, которая постепенно убеждается, что ни власть, ни чары не способны сделать ее по-настоящему желанной, и ей остается лишь оплакивать свою участь или безжалостно мстить, но и месть ей приносит лишь горе. За всеми сценическими феериями здесь несомненно стоял и неподдельный человеческий интерес к сильной женской личности в трагических обстоятельствах. И если в нашем очерке мы ограничим рассмотрение этого феномена исключительно «Армидой» Глюка, то рискуем сильно обеднить общую картину, подавая этот опыт как несколько рискованный эксперимент и не учитывая властное притяжение очень мощной даже в 1770-е годы традиции.

Антиметастазианские черты «Телемака» отчасти заключаются в барочности его драматургии при несомненной классичности поэтического и музыкального языка. Именно это ставило в тупик исследователей, не знавших, куда поместить столь непонятное в стилистическом отношении произведение. «Телемак» с его развернутыми ариями, речитативами и прочими типичными формами несомненно тесно связан с итальянской оперой-серия середины XVIII века, однако предположение о том, что Глюк написал «Телемака» еще на рубеже 1749–1750 годов, не опирается ни на какие фактические аргументы¹.

Многое из того, что было найдено здесь Глюком, показалось самому композитору настолько удачным, что он использовал эти решения как уже готовые в своих последующих операх, от «Альцесты» до «Ифигении в Тавриде». Таких примеров насчитывается не менее десятка (если говорить только о более или менее целостных фрагментах, а не об отдельных музыкальных мыслях — интонационных, тематических, фактурных идеях)².

¹ Geiringer 1972, IX.

² Ниже приводятся лишь заимствования из «Телемака», перешедшие в более поздние оперы; в самом же «Телемаке» немало материала взято из более ранних итальянских опер Глюка: «Софонисбы», «Ипполита», «Милосердия Тита», «Антигона» и др. См.: Wotquenne 1904; Geiringer 1972, X–XI.

«Телемак»	Другие оперы
Симфония	«Армида»: увертюра
Акт I, хор «Ah! Che sia il sventurato» («Ах, что будет с несчастным»)	«Альцеста», акт I, хор «O dieux qu'allo- lons» («О, боги»)
Ария Телемака «Se per entro» («Если, входя»)	«Армида», акт II, дуэт Армиды и Идра- та «Esprits de haine» («Духи ненависти»)
Ариозо Телемака «Ah! Chi di voi m'adita» («Ах, кто бы мне молвил»)	«Ифигения в Авлиде», начало увертю- ры и первое ариозо Агамемнона
Ария Телемака «Non dirmi ch'io viva» («Не говори мне, чтобы я жил»)	«Ифигения в Тавриде», акт II, ария Оре- ста
Акт II, аккомпанированный речитатив Цирцеи «Ombre tacite» («Молчаливые тени»)	«Армида», акт II, сцена Армиды и Идра- ота
Ария Улисса «Fremet gonfio» («Тяжко вздыхая»)	«Армида», акт II, сцена Ненависти («Plus on connaît l'Amour» — «Узнав любовь»)
Ария Цирцеи «Del orrido soggiorno» («Из страшного прибежища»)	«Празднества Аполлона», «Филемон и Бавкида», заклинание Юпитера
Ария Цирцеи «Notte, fedel custode» («Ночь, верный страж»)	«Парис и Елена», V акт, ариозо Афины «Va coll' amato in seno» («Иди же с любимым»)
Ария Цирцеи «Se a estinger» («Если вы не можете погасить мое печальное пламя»)	«Ифигения в Тавриде», акт IV, ария Ифигении
Ария Астерии «Perdo, oh Dio» («Я теряю, о боже»)	«Осажденная Цитера» (1775), акт I, ария Хариты «Le Barbare me declare» («Ты зовешь меня, жестокий»)

В результате, если слушать «Телемака» теперь, то его музыка производит впечатление причудливого пастиччо из реформаторских опер венского и парижского периодов, хотя хронологически ситуация была обратной. Возможно, придется смириться с тем, что как самостоятельное произведение «Телемак» существовать уже не способен. Однако ни одна из других ранних опер Глюка не породила столь многочисленных «потомков» в произведениях его реформаторского периода, что косвенно говорит нам о высокой оценке самим композитором достигнутого здесь уровня художественной выразительности и драматической убедительности.

Либретто и музыкальная драматургия

В «Венской газете» от 2 и 6 февраля 1765 года публиковалось краткое содержание «Телемака», содержавшее, помимо пересказа

сюжета, также и некоторые сценографические детали. Не воспроизводя этого довольно длинного текста дословно, перескажем его основные моменты, поскольку содержание этой оперы мало кому ныне известно, кроме узкого круга специалистов.

Действие разворачивается на острове волшебницы Цирцеи, куда Телемак, сын Улисса, прибыл на поиски своего отца. По поднятии занавеса на сцене виднеется храм, посвященный Любви. Цирцея, ее пленница Астерия и Телемак вместе с хором нимф и пастухов молят Амура о благосклонной помощи. Но оракул объявляет Цирцее, что Любовь не терпит тирании, и посему волшебница обречена вечно страдать. Телемак и Астерия остаются наедине. Сын Улисса требует, чтобы она открыла ему, кто тот возлюбленный, к которому пылает страстью Цирцея. Астерия рассказывает о произошедшем близ острова семь лет назад крушении корабля с чужеземными воинами. Волшебница любит одного из них, но не в силах покорить его. Телемак подозревает, что этим воином может быть его отец.

Друг Телемака, Мерион, оказывается в странном и страшном лесу: ему кажется, что деревья издают стоны. Он ломает ветку, из нее течет кровь. Деревья сообщают ему, что они — заколдованные победители Трои. Вздолнованный рассказом друга Телемак спешит в этот лес, чтобы узнать о судьбе отца. Деревья говорят, что Улисс также в плену.

Внезапно навстречу потрясенному Телемаку выходят Цирцея и живой Улисс. Радость встречи отца и сына омрачают жалобные стенания соратников Улисса. Тот умоляет Цирцею сжалиться и вернуть им человеческий облик; из любви к Улиссу волшебница делает это. Хор освобожденных воинов и нимф завершает I акт.

Встретясь с Мерионом, Улисс сообщает ему о своей дружбе с его отцом, царем Крита Идомением, и о том, что сестра Мериона предназначена в жены Телемаку. Однако девушка исчезла, и Мерион как раз занимается ее поисками. Улисс посвящает Мериона в свой замысел: тайно от Цирцеи собрать всех сподвижников, подготовить корабль и немедленно отплыть.

В это время Цирцея вызывает демонов и призраков преисподней. Они должны внушить спящему Телемаку видение: смерть его матери Пенелопы. Телемак в ужасе рассказывает об этом отцу, но Улисс его успокаивает: оракул сулил иное. Завтра на заре они должны отчалить с острова Цирцеи. Это значит, что он должен покинуть любимую им Астерию. Таково решение Улисса, и судьба несчастных влюбленных не вызывает у него сочувствия.

В час отплытия корабля Астерия приходит на берег попрощаться с Телемаком. Она обвиняет Улисса в жестокости, но тот ссы-

ляется на Цирцею, которая одна может решить участь своей рабыни. Внезапно Мерион, увидев на Астерии семейное украшение, узнает в ней свою потерянную сестру. Улисс сменяет гнев на милость, соединяет руки влюбленных и ведет их на корабль.

Взбешенная Цирцея превращает свой цветущий остров в мрачную пустыню и уносится прочь на колеснице, запряженной драконами.

Далее, согласно «Венской газете», следовал балетный дивертисмент, отсутствующий в партитуре Глюка: нимфы и жители острова обращались с мольбой о заступничестве к богам; Амур и Венера вновь превращали дикую пустыню в благословенную обитель радости и наслаждений¹.

Танцевальные сцены в «Телемаке» ставил Гаспаро Анджелини и, по-видимому, использовал в финальном дивертисменте какой-то из созданных им ранее балетов.

Не исключено, что, сочиняя «Телемака», Глюк думал лишь о том, как бы уложиться в отведенный срок и не уронить свою репутацию, выполняя этот заказ. Возможно, именно по причине спешки он просто не успел написать финальный дивертисмент, который ставился на музыку какого-то другого композитора, что было тогда совершенно обычной практикой, хотя публика оказалась в данном случае немало разочарованной. Но вполне вероятно, что, работая над партитурой оперы, композитор размышлял и о том, насколько реально провести реформу «внутри» жанра оперы-серия, не ломая устоявшиеся формы, а наполняя их новым содержанием. В этом направлении двигались в 1760-е годы наиболее одаренные итальянские композиторы (в частности, Траэтта и Йоммелли), а позднее нечто подобное несомненно пытался сделать молодой Моцарт в своем мюнхенском «Идомене» (1781). В «Телемаке» Глюк, в частности, продолжает исследовать новые возможности соотношения увертюры с оперой.

Симфония к «Телемаку», выдержанная в несколько абстрактном парадном стиле, не совсем тривиальна по композиционному решению. Замедленное вступление (*Moderato*) в жанре торжественного антре отсылает нас к французской увертюре; тема *Allegro* словно бы обещает фугато, но оборачивается главной партией сонатной формы. Изящное интермеццо *a-moll*, которое вполне могло бы стать медленной частью итальянской симфонии, становится танцем, открывающим I акт. Таким образом, последующий хор в *C-dur* («*La viva face accendi*» — «Зажгите яркий факел») фактически вступает вместо третьего раздела увертюры. Если бы Глюк пожелал превратить всю

¹ Изложено по: Geiringer 1972, VII–VIII.

эту музыку начала оперы в оркестровую симфонию, он мог бы просто убрать певческие голоса, переделав хор в развернутый инструментальный менуэт с трио (этому способствует и сохранение ритмической фигуры из главной темы увертюры в партии вторых скрипок из сопровождения к хору). Однако тема хора начинает играть в I акте роль рефрена, скрепляя собой более крупное музыкальное целое вплоть до эпизода вещания оракула:

ХОР	Терцет	Балет	ХОР	Терцет	ХОР
C-dur	C-dur	a-moll/A-dur	C-dur	a-moll	C-dur

Композитору, по-видимому, это решение показалось настолько интересным, что он в какой-то мере вернулся к нему в «Парисе и Елене» и в «Армиде».

Краткая речь оракула, резко меняющая настроение I акта «Телемака», выглядит эскизом к аналогичному эпизоду в «Альцесте», хотя по музыке два эти фрагмента совсем не похожи. Тем не менее вещание таинственного голоса, предрекающего Цирцее неизбывную муку, обозначает переход в сферу колдовских и зловещих образов и настроений. С этого момента ощутимо усиливается влияние минорных тональностей и постепенно нарастает тенденция к соединению отдельных номеров в длинные сквозные сцены. Так, 2 сцена (дуэт Астерии и Телемака) переходит в следующую (терцет) без какой-либо цезуры; Мерион удаляется в середине 3 сцены, закончив очередное ариозо; его речь подхватывает Телемак, вновь вступающий в диалог с Астерией — и т. д. Сквозной фактически является и впечатляющая 6 сцена, рисующая Мериона и Телемака в заколдованном лесу. Речитативы, хоры, ариозо сменяют друг друга подобно тому, как это происходит в «Орфее», и даже счастливая встреча отца и сына не снимает возникающего здесь напряжения.

Некоторые моменты I акта заслуживают особого внимания. Все они связаны с образами страха, скорби и печали, столь характерными для почерка Глюка в «Орфее» и «Альцесте», однако принадлежавшими к общему музыкальному словарю XVIII века. Так, терцет в конце 2 сцены начинается довольно нейтральной по тону музыкой («Нежное чувство внушает сердцу надежду», — поет Астерия).

6 **Andante**
Asteria

Ch'io spe - ri al cuor mi di - ce un lus - in - ghie - ro af - fet - to

Акт I, сцена 2

Когда в диалог с Астерией вступает Телемак, появляются имитации, синкопы, а в гармонии — минорные аккорды. Один из

фрагментов их дуэта напоминает нам будущий терцет масок из моцартовского «Дон Жуана».

7a

Asteria
dolce

К. В. Глюк. «Телемак», акт I, сцена 2

pie - tà de' miei mar - ti ri, pie -

Telemaco

pie - tà de' miei mar - ti ri, pie -

76

Donna Anna

В. А. Моцарт. «Дон Жуан», акт I, сцена 19

Il pas - so è pe - ri - gliò - so, può na - scer qual - che im - bro - gliò

Появление Мериона (начало 3 сцены) усиливает тревожное настроение («Бегите, о боги, бегите! Что за жалобные стоны! Что за ужасное зрелище!»), вызывая у нас аллюзии с целым рядом последующих произведений венских классиков, где используются практически те же выразительные средства (Моцарт, хор «O voto tremendo» — «О, ужасный обет» — из III акта «Идоменея» и сцена смерти Командора из «Дон Жуана»; Гайдн, разработка Adagio из Симфонии № 44 e-moll; Бетховен, I часть Сонаты op. 27 № 2, cis-moll).

8

[Andante]

К. В. Глюк. «Телемак», акт I, сцены 2, 3

Merione

Più andante

Asteria

se mai pro - va - ste a - mor.

Telemaco

se mai pro - va - ste a - mor.

Merione

Fug - gi - te, oh Dio, fug -

Più andante



В сцене Телемака в лесу Глюк несколько архаизирует свой стиль, апеллируя к «ученой» и «причудливой» поэтике барокко. Хор заколдованных узников следует некоторым образцам Генделя, который в драматических ситуациях также любил резкие контрасты и внезапные переходы от контрапунктической ткани к гомофонной (здесь два раздела хора разделены генеральной паузой).

Предельно лаконично и по-скульптурному пластично маленькое ариозо Телемака в заколдованном лесу, использованное Глюком для характеристики страдающего Агамемнона в «Ифигении в Авлиде». Но барочные приемы присутствуют и тут, отражая пугающую странность диалога героя с говорящими деревьями.

9a

Акт I, сцена 6, ариозо Телемака

96

Сцена 6, невидимый хор

Чрезвычайно эффектно, на наш взгляд, сопоставление завершения радостного квартета Цирцеи, Мериона, Телемака и Улисса с хором узников, напоминающим Улиссу о его долге перед соратниками («Ты живешь, Улисс, на радостях покинув нас среди этого ужаса»). Хоровая декламация, построенная по принципу «слог – нота», была призвана, по-видимому, подражать хору из греческой трагедии.

10 Adagio Акт I, сцена 7, хор узников

S.
A.
T.

Tu vi - vi e ci ab ban - do - ni fral - le tue gio - ie, U - lis - se,

B.

in tan - to or -ror al bar - ba - ro ri - gor del ciel ti - ran - no?

Это, бесспорно, подлинный Глюк, обретший в 1760-х годах свой новый реформаторский стиль.

Отдельного рассмотрения заслуживает образ Цирцеи, во многом послужившей прототипом глюковской Армиды, но музыкальной характеристикой напоминающей также Царицу Ночи из «Волшебной флейты» Моцарта. Армида, пожалуй, нежнее, тоньше и внутренне уязвимее обеих своих «сестер». Цирцея, как и Царица Ночи, личность демоническая, властная, коварная, опасная в любви и страшная в гневе.

Большая сольная сцена Цирцеи из II акта представляет собой типичный для опер XVIII века эпизод заклинания. Однако протяженность и многосоставность этой сцены выводят ее за рамки обычного; по крайней мере в метастазиянской опере ничего подобного быть не могло.

Акомп. речит. (1)	Ария (1)	Акомп. речит. (2)	Хор духов (1)	Ария (2)	Хор духов (2)	Ария (3)
B-dur – d-moll	g-moll	g-moll – c-moll	c-moll	Es-dur – f-moll	f-moll	Es-dur

На схеме видно, что вся сцена охвачена непрерывным движением в кругу «темных» бемольных тональностей. Однако схема не может отразить такие тонкости, как мастерски выполненные пе-

реходы от одного эпизода к другому. Они сопрягаются то согласно логике непрерывного сквозного развития (речитатив 2 и хор 1), то по принципу контраста (хор 1 — ария 2 — хор 2), то при помощи гибкого перехода (хор 2 заканчивается в f-moll, и с этой же гармонии начинается ария 3).

11a

Акт II, сцена 2, речитатив 2 — хор 1

(появляются призраки)

Circe

ub - bi.di - to è il mio cen.no. Ec - co le lar.ve.

S. Qual vo - ce pos - sen - te de' re - gni di mor - te le

A. Qual vo - ce pos - sen - te de' re - gni di mor - te

T. Qual vo - ce pos - sen - te de' re - gni di mor - te

B. Qual vo - ce pos - sen - te de' re - gni di mor - te

116

Сцена 2, конец арии 2 — начало хора 2

Circe

ser - vi te al - men co - si.

S. Ah! Tre - mi l'in - de - gno che
 A. Ah! Tre - mi l'in - de - gno che
 T. Ah! Tre - mi l'in - de - gno che
 B. Ah! Tre - mi l'in - de - gno che

116

Сцена 2, конец хора 2 — начало арии 3
 Circe

(исчезают)

S. che Cir - ce tra - di. Not - te, fe - del - cus -
 A. che Cir - ce tra - di.
 T. che Cir - ce tra - di.
 B. che Cir - ce tra - di.

.to - de de miei do - len - ti la - i

Ни одна из трех арий Цирцеи в этой сцене не написана в какой-либо из обычных оперных форм того времени, хотя первая из них, g-moll («Dall' orrido soggiorno» — «Из жуткого прибежища»), явно принадлежит к распространенному типу *aria parlante* (где ясно произносится текст и отсутствуют распевы), нередко сочетавшемуся со стилистикой «арии гнева». Форма этой арии поначалу развивается как типичная бинарная (Т — D, Т — Т), но второй ее раздел уже после возвращения тоники останавливается на доминантовом преддыкте, после чего следует кода, окончательно закрепляющая основную тональность. Ария № 2 («Larve nemiche al giorno» — «Духи, враждебные дню») вообще модулирует из Es-dur в f-moll и потому имеет форму хода (первые 10 тактов принадлежат Es-dur, затем появляется f-moll, имеющий свой половинный каданс в такте 19 и полный — на стыке арии и следующего хора). Возвратный же ход из f-moll в Es-dur содержится в начале арии № 3 («Notte, fedel custode»), написанной в сквозной одночастной форме.

Любопытно отметить, что в сцене заклинания Глюк воздерживается в партии Цирцеи от каких-либо колоратур, ограничиваясь в крайнем случае скромными распевами по две ноты. Между тем сверхвиртуозные пассажи присутствовали в арии Цирцеи из I акта (C-dur, «In mezzo a un mar crudele» — «Среди жестокого моря»), с барочной картинностью изображая свист ураганного ветра и обнаруживая «нечеловеческую» сущность волшебницы.

12

[Allegro]

Акт I, ария Цирцеи

più fie ro il ven
 to si fa più ne ro il mar, più
 fie ro il ven
 to

В арии Цирцеи A-dur из II акта («Se a estinger») колоратуры вновь отсутствуют; это еще одна ария *parlante*, однако, в отличие от сцены колдовства, здесь едва ли не ведущую роль играет оркестр, так что суть данной арии не сводится к четкой и страстной декламации, а подразумевает состязание мощного певческого голоса с оркестровым *tutti* (в инструментовке задействованы, помимо струнных с весьма бурной фактурой, деревянные духовые, валторны и трубы). Таким образом, в музыкальной характеристике Цирцеи Глюк использует всякий раз только те средства, которые кажутся ему единственно возможными в данный момент, то есть следует драматургической логике, а не устоявшимся оперным клише.

У этого метода есть, правда, и свои изъяны. Если сольные номера Цирцеи благодаря их яркости соединяются в единый музыкальный портрет героини, то образы других героев оказываются более размытыми из-за отсутствия единого психологического стержня (между тем некоторые претензии на проникновение в психологию героев в «Телемаке» явно присутствуют). Улисс несколько однопланово героичен, но совершенно лишен свойственной гомеровскому герою хитроумности. Очень симпатичны Астерия и Телемак, хотя их характеристики вращаются в основном в сфере галантного и чувствительного стиля. В качестве бесспорных удач композитора можно привести арию Телемака из II акта с солирующим гобоем, обращенную к Улиссу (h-moll, «Ah! Non turbi il mio riposo» — «О не нарушай мой покой») и последнюю арию Астерии (c-moll, «Perdo, oh Dio, l'amato bene» — «Я теряю, о боги, возлюбленного»).

13a

Акт II, сцена 3, ария Телемака

Ah! Non tur - bi il mio ri - po -

-so il ti - mor del suo pe - ri - glio

136

Акт II, сцена 10, ария Астерии



Стилистика арии Телемака не совсемординарна, несмотря на присутствие почти неперемного в таких случаях гобоя. Это не совсем *lamento*, а скорее нежная мольба, сумрачный минор которой все время стремится перейти в светлый мажор. Тональность и тембровое решение этой арии предвосхищают знаменитую арию Клитемнестры из II акта «Ифигении в Авлиде», но интонационно ей оказывается сродни *Benedictus* из «Нельсон-мессы» Гайдна (1796) — факт, указывающий скорее на образное родство, нежели на непосредственное влияние (скорее всего, Гайдн «Телемака» не знал).

14

[Allegro moderato]

Й. Гайдн. Месса «Нельсон», *Benedictus*

Soprano solo



Из всего сказанного явствует, что Кальцабиджи, определивший музыку «Телемака» как «местами божественную», был не столь уж далек от истины. Во всяком случае, это произведение бесспорно очень интересное, во многих своих чертах новаторское и содержащее немало музыкальных «пророчеств». И не исключено, что какое-нибудь удачное исполнение заставит нас заговорить об открытии еще одного глюковского шедевра, достоинствам которого отдавал должное еще Гектор Берлиоз.

Глава 5

Парис и Елена

Последнее совместное произведение Глюка и Кальцабиджи — музыкальная драма «Парис и Елена» — чаще порождало негативные или в лучшем случае недоуменные отзывы, нежели положительные. Опера была написана в 1769 году и поставлена 3 ноября 1770 года в Бургтеатре; и хотя двор, судя по рецензии в «Wienerisches Diarium» и по отзывам некоторых современников, принял ее вполне благосклонно, после 20 представлений она сошла со сцены. Исполнители венской премьеры оказались на высоте: в роли Париса выступил тонко понимавший музыку Глюка кастрат Джузеппе Миллико, в роли Елены — Катарина Шиндлер (вскоре замененная Клементиной Кьяваччи); партию Амура пела Терезия Курц. Но ситуацию не спасло ни мастерство солистов, ни красивое оформление спектакля, ни балетные сцены, сочиненные именитым Ж.-Ж. Новерром. Не смогло сыграть должной роли и посвящение «Париса и Елены» столь уважаемому человеку и влиятельному меценату, как герцог Джованни ди Браганца¹.

В других городах и странах опера также практически не звучала, за исключением единичного исполнения в 1777 году в Неаполе². Сам Глюк, по-видимому, поставил на своем произведении крест, коль скоро не сделал новой редакции для Парижа и вообще не пытался больше продвинуть его ни на одну сцену. Часть музыки была использована в парижской версии «Орфея» и в других операх; это означало, что Глюк уже не намеревался вернуться к «Парису».

¹ Родственник португальской королевской династии, находившийся на австрийской военной службе (поэтому имя герцога писали то на итальянский, то на немецкий манер: Иоганн Карл). Текст посвящения см.: Приложение 1, Документы.

² Einstein 1987, 141. Опера исполнялась силами знатных дилетантов под управлением маркиза ди Корлето.

Невзирая на молчаливое признание композитором своего поражения, в XIX веке и позднее опера неоднократно подвергалась резкой критике за «легкомысленное» содержание и странную бессобытийную драматургию (особенно безжалостен в своем максимализме был А. Б. Маркс¹). Третья реформаторская опера Глюка и Кальцабиджи практически не обрела сценической истории и в XX веке; отдельные попытки обратиться к ней оказались неудачными², хотя существующие аудиозаписи полностью опровергают мнение о «Парисе и Елене» как о слабом произведении. Напротив, слух просто упивается музыкальными красотами этой оперы, особенно при надлежащем исполнении³.

После «Орфея» и «Альцесты» текст и музыка «Париса и Елены» действительно могли разочаровать как сторонников реформы, так и ценителей старинного оперного пафоса. Вместо трагических страстей и высоких идей — галантная любовная повесть в духе французского рококо; вместо лаконичной действенности или сложно закрученной интриги — неторопливое и обстоятельное разворачивание незамысловатой истории любви; вместо лапидарных формулировок — витиеватые и уклончивые речи...

В пяти актах не происходит, в общем-то, ровным счетом ничего. На сцене присутствуют в основном двое: он и она, троянский царевич Парис и спартанская царица Елена; посредником между ними выступает юный царедворец с говорящим именем Эраст («Любящий»), под видом которого скрывается сам бог любви Амур. В первом акте Парис прибывает в Спарту, влекомый молвой о божественной красоте Елены; во втором акте происходит его знакомство с нею; в третьем Парис признается Елене в любви, но она отвергает его; в четвертом Елена колеблется между гордостью, жалостью и пробудившимся чувством к Парису; в пятом она все-таки решается уехать с ним в Трою, и даже грозное пророчество богини Афины не в силах остановить влюбленных⁴.

Здесь нет даже той остроты переживаний, которую мог бы привнести мотив адюльтера: Елена у Кальцабиджи — еще не жена,

¹ Marx 1, 403–404.

² См.: Рыцарев 1987, 34; РЕМТ 2, 449. Опера ставилась в 1901 году в Праге, в 1911 в Гамбурге, в 1937 в Веймаре, в 1973 в Сиене.

³ Существует запись 1983 года под управлением Л. Загрошека (Елена — Иллана Котрубас, Парис — тенор Франко Бонисолли) и более тонкая и аутентичная по манере запись 1992 года под управлением Михаэля Шнайдера (Елена — Клерон МакФадден, Парис — Роберта Александер).

⁴ Подробное изложение сюжета см. в книге: Опера 1939, 189–192.

а лишь невеста ни разу не появляющегося на сцене царя Менелая, и следовательно, в ее союзе с Парисом отсутствует какой бы то ни было «состав преступления» (вероятно, сочиняя для придворной сцены произведение «праздничного характера» и руководствуясь строгими моральными устоями Марии Терезии, Кальцабиджи был вынужден отойти от канвы мифа, известного тогда каждому школьнику)¹. По-видимому, Кальцабиджи в данном случае поставил перед собою именно такую цель: создать драму без внешнего конфликта, избрав ее внутренним двигателем постепенно нарастающее чувство взаимной влюбленности.

И тем не менее либретто «Париса и Елены» — такое же реформаторское, как и предыдущие либретто «Орфея» и «Альцесты». Здесь господствует тот же принцип сквозного развития актов и сцен, а также принцип органичного, драматургически оправданного сочетания сольных, хоровых и балетных эпизодов. Последних, правда, в «Парисе и Елене» даже больше, чем в парижских операх Глюка, где танцевальные дивертисменты были обязательной данью местной традиции.

С «Орфеем» у этой оперы даже имеется некоторое сходство в расстановке персонажей и в сути проблемы. В «Парисе и Елене» героев тоже трое: он, она и Любовь — бог Амур. И это тоже произведение о всепобеждающей любви и о путешествии ради возлюбленной в некий иной мир; для импульсивного троянца Париса таким миром оказывается заморская Спарта с ее древней гордыней и суровыми обычаями.

Если отнестись к опере непредвзято, то изысканная красота музыки Глюка и тонкость психологических нюансов, возникающих порой из-за точного совпадения, а порой, наоборот, из-за преднамеренного несовпадения музыкального, эмоционального и вербального смыслов, заставят нас попробовать поискать объяснений столь необычной поэтики «Париса и Елены», обратившись к более широкому культурному контексту.

¹ Любопытно, что граф Дураццо предупреждал известного французского комедиографа Ш.-С. Фавара: «То, что нравится в Париже, не всегда годится для Вены. [...] Изменения, которые нужно внести, перенося пьесу из парижского театра в венский, состоят скорее в штрихах, чем в дополнениях. Всякая двусмысленность, грубая или тонкая, если она нарушает нравственную чистоту или, более того, ставит в пример дурные нравы; всякая сатира на духовенство; всякая эпиграмма на финансовое ведомство, бессмысленная за пределами Франции; всякое изображение галантных отношений или адюльтера (*doubles ménages*) в Вене воспринимаются как скандал» (письмо от 20 декабря 1759; цит. по: Naas 1925, 73–74).

Современный музыковед Ж. Жоли поместил «Париса и Елену» в эстетическое пространство «между галантностью и реформой»¹. Однако мы бы не ставили вопрос альтернативно: или — или. Реформа Кальцабиджи и Глюка касалась принципов оперной драматургии, содержание же самих произведений не только могло соприкасаться с поэтикой «галантного стиля», но зачастую внутри ее и обреталось. Так, вся линия Амура из «Орфея и Эвридики» и в стилистическом, и в общеэстетическом отношении принадлежит к «галантному стилю», воплощая наиболее высокие слои его содержания (идею благодетельного владычества Эроса над людьми и богами, над жизнью и смертью). К этому же стилю относится и вся музыка сцены в Элизуме из II акта, особенно в парижской редакции.

Галантный стиль, желая предстать улыбчиво-игривым, легкомысленным и легковесным, на самом деле был вовсе не лишен глубины, доказательством чему служат многочисленные музыкальные и литературные шедевры. А. Эйнштейн проницательно сравнил стилистику «Париса и Елены» со стилистикой романа в письмах². Ученый вывел эту идею из эпиграфа, предпосланного Кальцабиджи печатному изданию партитуры и почерпнутого из поэмы Овидия «Героини», созданной в форме вымышленных писем знаменитых женщин древности к своим возлюбленным:

Bella gerant fortes,
Tu Pari, semper ame.

Пусть войны ведут, кто силен,
Ты, Парис, оставайся влюбленным.

Этот эпиграф указывает на несколько возможных направлений мысли поэта и композитора. Одно из них — предпочтение любви, а не войны в качестве главного смысла жизни и главной темы искусства, что было принципиально важным для «галантного стиля». Уже в метастазианской опере любовь стала восприниматься как проблема, подчас ничуть не менее значительная, чем военные подвиги или политические события; здесь, в «Парисе и Елене», она стала вообще *единственной* темой.

Другой поворот той же самой идеи оборачивался старинной парадоксальной метафорой «любовь есть война»: влюбленный должен завоевать возлюбленную если не силой оружия, то силой своего постоянства и неотразимостью доказательств своей страсти. В этой связи сюжет «Париса и Елены» мог показаться поэту привлекательным еще и потому, что призрак грандиозной Троянской войны все

¹ Joly 1994.

² Einstein 1987, 137.

время должен был маячить за спинами занятых своими переживаниями героев, и каждый шаг, приближавший Париса к победе над сердцем Елены, приближал тем самым его родных и родину к гибели¹. Невидимый, неслышимый, неощутимый Рок внезапно материализовался лишь в конце V акта в гневном пророчестве Афины, которое, однако, ничего уже не могло изменить. В отличие от «Орфея», Амур-Эрос предстал здесь в виде не только благосклонной к человеку, но и губительной силы, хотя последняя идея, с трагической ясностью прозвучавшая когда-то в барочной опере XVII века у Монтеверди, Люлли и Пёрселла, здесь может быть уловлена лишь в виде намека.

Однако Кальцабиджи, сам не чуждый земных страстей и читавший отнюдь не только греческих и римских поэтов, несомненно должен был по крайней мере знать, что эта проблема занимала в то время многих писателей и мыслителей, исследовавших ее как раз на материале «галантного» свойства.

Роман в письмах оказался в XVIII веке едва ли не самой естественной формой такого исследования потаенных пружин и мотивов человеческой психики. Поэма Овидия «Героини» такой формой вовсе не являлась, ибо в ней отсутствовало сквозное развитие. Поэтому «Париса и Елену» справедливо было бы поставить в ряд не с античной поэмой, а с романами, изображавшими историю последовательного развития любовного чувства и не имевшими, помимо этого, почти никакого другого содержания. Однако при этом Любовь дорастает до масштабов Судьбы, и ее счастливый или несчастливый исход оказывается для личности поистине роковым, определяя все отношения и связи этой личности с окружающим миром. Подобные темы волновали и английских писателей от Самуэля Ричардсона до сестер Бронте, и французских авторов самых разных взглядов и убеждений, от высокоморального в своем творчестве Жан-Жака Руссо до вызывающе «безнравственного» автора «Опасных связей» Шодерло де Лакло — и, наконец, молодого Гёте с его «Страданиями юного Вертера». Сам Гёте, описывая в «Поэзии и правде» умонастроения 1770-х годов, отмечал всеобщую тягу к интимным письменным излияниям, связанным с потребностью в психологическом самонаблюдении и приводившим иногда к «самомучительству без нужды и без каких-либо внешних поводов»².

¹ Напомним, что, согласно мифу, царь Приам потому и отдал своего сына Париса на воспитание пастуху, что была предсказана роковая роль этого мальчика в судьбе Трои.

² Гёте 1976; 470, 506–507.

В рамках романа о любви событийность всегда переводится из внешнего плана во внутренний, и важным становится не объективный ход вещей, а каждый отдельный момент душевных переживаний, запечатленных порою не в слове, а в жесте, взгляде, интонации или молчании. И здесь роман XVIII века, в том числе роман в письмах, так явственно тянется к музыке, так страстно нуждается в ней, что она для чуткого слуха словно бы проступает сквозь словесную ткань, придавая ему необходимую эмоциональную связность.

Именно эта связность, основанная на тончайших, незаметных переливах и оттенках чувств, присутствует в «Парисе и Елене» благодаря Глюку. В этой опере Глюк-драматург уступает первое место Глюку-музыканту и... терпит вместе с ним поражение в глазах публики, для которой роман — одно, а драма — нечто другое. Тот факт, что в музыкальном театре барокко и классики сюжет «Париса и Елены» постоянно присутствовал, хотя и не принадлежал к самым распространенным, говорит о потребности людей Нового времени в художественном осмыслении этой темы: у Глюка были и предшественники, и последователи, развивавшие то авантюрно-зрелищную традицию, то чувственно-галантную — однако никому, включая Глюка, не удалось создать оперу, которая могла бы соперничать с популярными тогда романами о любви¹.

В результате «Парис и Елена» до сих пор остается произведением, пленительные красоты которого открыты немногим ценителям. Между тем это поистине одно из поэтичнейших созданий Глюка; возможно, венец его лирики. И если для «Париса и Елены» пока не нашлся режиссер, который сумел бы адекватно передать изысканные эмоциональные переливы этой оперы, то слушатель имеет право обратиться к самой музыке и попытаться понять ее без посредников.

Либретто и музыкальная драматургия

О том, чем руководствовался сам композитор при сочинении «Париса и Елены», мы можем судить по тексту посвящения к опере герцогу Джованни ди Браганца. Даже если этот текст принадлежал перу более красноречивого Кальцабиджи, Глюк, подписавшись под ним, солидаризировался со всем, что тут было сказано. Однако авторский замысел способен поставить нас в тупик при анализе его конкретного воплощения. Если верить словесным декларациям, Глюка, в частности, привлекала идея противопоставления музыки разных народов. В посвящении композитор писал: «Контрастные краски

¹ См. таблицы в Приложении 2.

я должен был искать в разнице характеров фригийцев и спартанцев, сопоставляя жесткость и нелюдимость одних с тонкостью и мягкостью других»¹. И даже когда Руссо указал Глюку на «анахронизм» такого подхода, поскольку, якобы, строгость стала основной чертой спартанского характера лишь после принятия законов Ликурга, который жил намного позднее Елены, композитор отстаивал свою позицию: «Я совершенно не допустил анахронизма, в коем он меня обвиняет. Если я придал суровый стиль Елене, то нисколько не потому, что она была спартанкой, а потому, что сам Гомер придал ей этот характер; скажите ему, наконец, в завершении всего, что она была почитаема Гектором»².

Следовательно, музыкально-драматургическая идея оперы изначально состояла в том, что пламя, пылавшее в сердце Париса, постепенно растапливало ледяную сдержанность Елены.

Но если даже приложить все возможные усилия по перестройке нашего слуха на эмоциональный лад XVIII века, вряд ли мы обнаружим нечто подобное, доверившись непосредственным ощущениям. Между тем Глюк был не из тех драматургов, которые слишком полагались на подтекст в ущерб ярко прочерченным мотивам собственно текста. Во всяком случае, и в «Орфее», и в «Альцесте», и в «Телемаке», и в парижских операх Глюка слушателю обычно ясно, кто есть кто. Да и контраст эллинского и варварского миров выражен, например, в «Ифигении в Тавриде» предельно четко (об этом еще будет сказано).

В «Парисе и Елене» заявленная автором музыкальная драматургия либо вообще не срабатывает, либо срабатывает *post factum*, когда за изучение партитуры берется исследователь, уже знающий, что в ней следует искать. Так, дирижер франкфуртского оркестра «La Stagione» Михаэль Шнайдер, руководивший в 1992 году записью «Париса и Елены» на компакт-диск, в предисловии к этому изданию усматривал особенности музыкальной характеристики Париса как «азиата» в преобладающем у него бельканто, в богатой оркестровке его арий и «пышных» аккордах струнных в речитативах; «холодность» же Елены воплощалась, по его мнению, в более коротких мелодических построениях, преобладании речитатива *secco* и т. д.³ А. Эйнштейн находил «эолийский» ладовый оттенок, символизиру-

¹ Цит. по: МДИМ 1934, 351 (№ 622).

² Там же, 359 (№ 631). Глюк отмечает уважение, которое Гектор, брат Париса, питал к Елене вопреки той роковой роли, которую она сыграла в истории Трои и всей царской семьи.

³ Schneider, 11.

ющий Азию, в среднем разделе увертюры и «дорийский», символизирующий Спарту — в хоре атлетов из III акта¹. Однако, на наш взгляд, ни одна из отмеченных линий не проводится в опере как сквозная и драматургически важная. Можно, конечно, возразить, что в классическую эпоху слух западноевропейских музыкантов в принципе не воспринимал инородные ладовые системы и не умел адекватно обращаться даже с церковной модальностью, не говоря уже о ладах народной музыки, тем более отдаленных стран². Тем не менее в некоторых случаях, когда контраст двух действующих сил был необходим, композиторы XVIII века создавали его пусть условными, но вполне эффективными средствами. Так, в частности, поступил Гендель в «Ринальдо» (1711), охарактеризовав героев-христиан «нормальной» европейской музыкой, а их антагонистов-сарацин — «экзотической» музыкой преимущественно в испанском духе³. Оппозиция «европейского» и «янычарского» четко прослеживается в музыкальной драматургии моцартовского «Похищения из сераля» (1781). У Глюка же в «Парисе и Елене» декларации явно расходятся с художественным результатом.

Следовательно, осмелимся предположить, на самом деле замысел заключался в чем-то другом и был, вероятно, затейливей и тоньше, чем означено на словах. Ведь нет ничего невероятного в том, что композитор, не вступая в прения с либреттистом, истолковал его идеи по-своему, руководствуясь не умозрительной схемой, а собственной художественной интуицией.

Противостояние Европы и Азии тут, похоже, совсем ни при чем. Музыка «Париса и Елены» пронизана другой духовной антитезой: двойственным ощущением Античности и Рококо — вернее, переживанием поэтического идеала Античности, увиденного сквозь переливчатый флер искусства Рококо.

Для людей XVIII века ничего невозможного в таком сочетании не было. Античность, особенно в ее греческом наклонении, проникла к тому времени в повседневный быт даже среднего сословия.

¹ Einstein 1987, 138.

² Достаточно обратиться к мессам Михаэля Гайдна, в которых встречаются подлинные григорианские мелодии, чтобы убедиться в непонимании композитором их ладовой природы; точно также обработки шотландских народных песен, выполненные Йозефом Гайдном и Бетховеном, свидетельствуют о том, что венские классики не «слышали» пентатоники.

³ В I акте ария царя Иерусалима Арганте по жанру близка к хоте; выходная ария Армиды — фанданго; морские sireны поют свою песню в жанре канари, и т. д.

Ссылаясь на реплику барона Гримма 1763 года — «*Сейчас в Париже — все а la greque: фасады и интерьеры, моды и украшения*», — А. В. Михайлов лаконично замечал: «Греческое — в стиле рококо»¹. Это «одомашнивание» античности не сводилось лишь к внешнему следованию моде на прически, платья, мебель и безделушки *à la greque*. Величественная, героическая, статуарная античность обретала тогда для многих живой смысл, только если ей придавали *человеческое* измерение. А оно неизменно связывалось со способностью человека любить, оставаясь при этом в рамках культуры и цивилизации — то есть не позволяя себе превратиться ни в бесчувственную статую, ни в охваченное инстинктивным порывом животное. Искусство предоставляло идеальную почву для духовной встречи Античности и Рококо, а сюжет мифа о Парисе и Елене подходил для этого как нельзя лучше, ибо речь в нем шла не только о любви, но и о красоте, приближающей человека к богам, невзирая на мимолетность его земного существования.

Весь этот комплекс философско-эстетических идей имманентно присутствует в музыке «Париса и Елены». Во многом он, конечно, порождается поэтическим текстом, но выявляется исключительно музыкальными средствами, способными выразить то, что находится за пределами слова.

Уместно задаться вопросом: каким образом воплощается здесь собственно античность?

Во времена Глюка музыканты, даже заявлявшие о намерении сочинять «в греческом духе», были крайне далеки от попыток «аутентичных» научных реконструкций древних мелодий или от экспериментов этнографического характера. Музыкальный образ античности был тогда очень условным, и все-таки вполне узнаваемым для слушателей. Этот образ в какой-то мере присутствовал у Глюка в «Орфее» и «Альцесте», хотя и был там скорее дополняющим, нежели ведущим. В «Парисе и Елене» он становится, наоборот, основным и касается партий обоих влюбленных героев, а также хоров и балетов во всех пяти актах. Уже одно это можно считать весьма интересным и смелым для того времени экспериментом.

Публика XVIII века несомненно «узнавала» в оркестровке соответствующих опер те приемы, которые ассоциировались со звучанием античных инструментов. Лиру или кифару изображали либо звуки арфы, либо *pizzicato* струнных. С этим характерным «щипковым» звучанием мы встречаемся в самом начале I акта «Париса и Елены»

¹ Михайлов 1997, 528.

(№ 1, хор «Non sdegnare, o bella Venere» — «Не отвергни, прекрасная Венера») и в балете на ту же тему (№ 3). Арфа сопровождает арию Париса из III акта («Quelli occhi belli» — «Эти прекрасные глаза»), однако арфообразные фигурации имеются и в оркестровом сопровождении некоторых других номеров.

Парис как азиат и фригиец охарактеризован к тому же и тембром гобоя, который мог ассоциироваться с греческим авлосом — инструментом «дионисийского», оргиастического происхождения¹. В европейской музыке XVIII века образ гобоя был неоднозначным: с одной стороны, он воспринимался как инструмент, подходящий для нежных мелодий и любовных жалоб; с другой стороны, он входил в военный оркестр и мог восприниматься как сигнальный рожок². В данном случае гобой выступает в своей первой роли, окрашенной, однако, в едва уловимые ориентальные тона. Он сопровождает выходную арию Париса в I акте («Oh del mio dolce ardor») и основанный на ее теме балет № 5 в том же акте. После того, как лейтинтонация образа задана, гобой умолкает и уже не следует за Парисом по страницам оперы, открывая путь другим выразительным средствам.

В их числе — тональные характеристики, в разработке которых очевиден стройный авторский замысел. Так, «солнечный» C-dur (им открывается увертюра, он неоднократно звучит в хорах и балетах и им же вся опера заканчивается) — это, вероятно, воплощение той самой идеальной классической античности, к которой принадлежат все герои оперы: боги и люди, троянцы и спартанцы.

Основная сфера Париса — бемольные мажорные тональности с их несколько «матовым», чуть затененным колоритом. Во всем первом акте, за исключением начального хора в G-dur, больше нет ни одной диезной тональности; спектр же бемольных варьируется от F-dur до Es-dur.

Партия Париса выглядит с этой точки зрения следующим образом³:

¹ Напомним известный миф о том, что авлос, изобретенный богиней Афиной и проклятый ею из-за того, что во время игры на нем искажались прекрасные черты лица богини, подобрал фригиец Марсий, дерзнувший вызвать на музыкальное состязание Аполлона и жестоко за это поплатившийся.

² В такой функции мы встречаем его, например, в «Страстях по Матфею» И. С. Баха (часть I, ария тенора «Ich will bei meinem Jesu wachen») или в «Ринальдо» Генделя (воинственная ария Армиды в конце II акта).

³ Для удобства ориентации номера приведены по наиболее распространенному изданию клавира оперы (Leipzig, Peters).

Акт I	Акт II	Акт III	Акт IV	Акт V
№ 2, B-dur; № 4, B-dur; № 5, F-dur; дуэт № 6, F-dur	№ 10, f-moll	№ 14, A-dur; дуэт c-moll	№ 16, терцет f-moll/F-dur; № 17, ария F-dur	№ 22, дуэт C-dur

Нетрудно увидеть, что, за исключением арии A-dur из III акта, вся остальная музыка Париса принадлежит исключительно бемольной сфере, охватывающей и пасторальный F-dur, и изящный B-dur, и галантно-амурный Es-dur, и томно-мечтательный c-moll, и намекающий на возможность трагического наклонения f-moll.

Партия Елены выстроена совершенно иначе. Логика в ней явно «женская», изобилующая крайностями, внезапными поворотами и отступлениями.

Акт I	Акт II	Акт III	Акт IV	Акт V
—	№ 9, Ария и терцет, G-dur	№ 14, дуэт c-moll	№ 16, терцет f-moll/F-dur; № 18, ария D-dur	№ 20, ария C-dur; № 22, дуэт C-dur

Собственная сфера Елены, вероятно, принадлежит к диезной стороне тонального спектра, однако в ансамблях с Парисом и Амуром спартанская царица всегда оказывается ведомой и вовлеченной в их круг мыслей и чувств; музыкально это выражается, в частности, переходом ее партии в бемольную сферу. Ни о какой внутренней «холодности» при таких метаниях героини речи быть не может; Елена достигает внутренней гармонии лишь в конце V акта, когда принимает непоколебимое решение уехать с Парисом. Отмеченные М. Шнайдером «короткие» мелодические фразы в ариях Елены, прерывистость ее реплик в речитативах, а также, добавим мы, резкие контрасты между разделами в ее большой арии из IV акта говорят не о суровой сдержанности героини, а напротив, о ее внутреннем смятении, о разладе между умом и сердцем, между гордостью царицы и чисто женским желанием любить и быть любимой.

Особенно сильно эта коллизия воплощается в IV акте — наиболее драматичном из прочих, если в подобной опере вообще уместно говорить о драматизме. Акт открывается сценой, в которой Елена сама себе читает письмо, полученное от Париса: *«Венера ведет меня к великим свершениям... В награду мне обещана ты... Царская власть, доблесть, богатство — твой удел; тебя ожидает Азия, а не этот бедный берег,*

ужасная страна, недостойная твоей красоты... Не спорь с судьбой, не противься богам, мои корабли рядом, и либо ты отправишься со мною, либо я найду здесь могилу, ибо так велит любовь»... Елена возмущена дерзостью этого признания; она чувствует себя униженной и оскорбленной тем более, что сама успела поддаться очарованию Париса, но мысль о том, что ее участь была предрешена кем-то — пусть даже богами — помимо ее воли, внушает ей ужас и отвращение. Тот самый терпет, который в парижской редакции «Орфея», подтекстованный новыми словами («Tendre Amour») и перенесенный в меланхолический e-moll, звучит как взволнованная благодарственная молитва богу Любви, — здесь, в «Парисе и Елене», помещен в сумрачно-страстный f-moll и начинается горестной жалобой Елены, обращенной к тому же Амуру: «Ах, я вижу, он сговорился с тобой обмануть меня, изменник и предатель!» Все три персонажа говорят здесь как бы про себя, в сторону, не слыша друг друга, однако Парисом и Еленой владеет общее чувство сумрачного смятения, и лишь Амур уверен в своей грядущей победе.

Акт завершается большой арией Елены (№ 18), первый раздел которой по музыке напоминает выходную арию Париса из I акта, поскольку, в сущности, обе арии воплощают один аффект: любовное томление в сочетании с сомнениями и колебаниями:

Ma fra tanto, oh infelice,
odio, ed amo, risolvo e pento,

pieta, sdegno, timore, contento
avicenda mi tanto penar.

А тем временем, о несчастная,
я ненавижу и люблю, решаюсь
и раскаиваюсь,
жалость, гнев, страх, блаженство
причиняют мне столько страданий.

15a Andante

Акт IV, ария Елены

Ma fra tan - to, oh in - fe - li -

-ce o - dio, ed a - mo, ri - sol - vo e mi pen - to

156

Moderato

Акт I, ария Париса

Oh del mio dol - ce ar -

- dor bra - ma - to og - get -

- to, bra - ma - to og - get - to

Такой текст мог бы показаться вполне типичным для итальянской арии, рисующей смятение чувств героя или героини, если бы Кальцабиджи не вставил сюда весьма заметную для искушенного слуха почти дословную цитату из знаменитого двустихия Катуллы, адресованного его вероломной возлюбленной Лесбии:

Odi et amo. Quare id faciam,
fortasse requiris.

Nescio, sed fieri sentio et excrucior¹.

Да! Ненавижу и все же люблю.
Как возможно, ты спросишь?

Не объясню я. Но так чувствую,
смертно томясь².

¹ Catull 1995, 184.

² Перевод А. И. Пиотровского. Цит. по: Катулл 1986, 130.

Это далеко не единственная аллюзия на мысли и слова античных поэтов в тексте «Париса и Елены»; по либретто «Орфея» мы уже знаем, что Кальцабиджи использовал подобную технику совершенно сознательно. Например, пророчество Афины Паллады в V акте могло основываться на речи, вложенной Горацием в уста вещего морского бога Нереея и обращенной к Парису в момент его бегства с Еленой. Хотя текстуальных совпадений здесь нет, общий смысл практически тождествен¹. Музыкально же ария Афины с хором предвосхищает «Ифигению в Тавриде», напоминая нам и молитву Ифигении со жрицами в бурной интродукции оперы, и арию Тоаса из I акта, в которой также говорится о предчувствии страшной беды.

Финал V акта выражает вроде бы банальную мысль о быстротечности юности и красоты, однако в европейской культуре эта мысль имеет свою поэтическую историю, не позволяющую ей перейти в разряд совсем уж затертых клише. У античных поэтов данный мотив вбирает в себя то гедонистически-эпикурейский, то фаталистический смысл (последнее — чаще в эпоху эллинизма, как у Горация: «*Пользуйся днем, меньше всего веря грядущему*»²); в средневековой и ренессансной поэзии к этому добавляется и христианский мотив бренности плоти и суетности всего мирского (*vanitas*), которая ставит под сомнение самую ценность земной красоты. Но у ренессансных поэтов античное любовное веселье жизни все же берет верх над пессимистическими сомнениями, хотя и не избавляется от них окончательно. Этот мотив с почти дословными реминисценциями приведенных выше строк Горация вновь возрождается в «Вакхической песне» Лоренцо Медичи Великолепного (1449–1492), которую Кальцабиджи несомненно хорошо знал, ибо ее рефрен содержит те же ключевые слова, что и финальный хор из «Париса и Елены»:

Quant' è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Помни, кто во цвете лет, —
Юн не будешь бесконечно.
Нравится — живи беспечно:
В день грядущий веры нет³.

Кальцабиджи пользуется почти теми же выражениями, но добавляет сюда смысловые обертоны, свойственные эпохе рококо и символически вкладывая их в уста Амура:

¹ Оды, книга 1, № 15. См.: Гораций 1993, 44.

² Оды, книга 1, 11. Перевод С. В. Шервинского. Цит. по: Гораций 1993, 39.

³ Перевод Е. М. Солоновича и итальянский оригинал цит. по: Итальянская поэзия 1992, 127.

Presto fugge
la beltà,
la distrugge
breve età,
seco vola
ogni contento.
Di negletta
gioventù
che s'afretta
ne vien più,
non consola
il pentimento.

Бытротечна
красота,
ее разрушает
краткая жизнь,
если она пролетает
без удовольствий.
Кто пренебрегает
юностью,
спешащей
безвозвратно,
того не утешит
раскаяние.

Таков философский и моральный итог оперы: эфемерное, но прекрасное и человеческое (любовь, юность и красота) отваживается бросить вызов вечному и неизбежному — судьбе, богам, государствам и войнам.

Юность и красота, персонифицированные на божественном уровне в Венере и ее сыне Амуре, а на земном — в Парисе и Елене, музыкально представлены в жанрах, формах и идиомах галантного стиля. К таковым относятся медленный или оживленный менуэт, гавот, чакона; они присутствуют и в сольных номерах, и в балетах, где зачастую имеют соответствующие обозначения.

Главная линия противостояния проходит, таким образом, не между Парисом и Еленой как носителями различных культур и традиций, а между ними обоими и внешними по отношению к ним силами. К таким силам относятся боги, воплощающие суровую власть долженствования и возмездия (здесь это Афина и Аполлон), а также Государство — та самая Спарта, которую Парис считает недостойной красоты Елены. И если троянцы, сопровождающие Париса, не имеют собственного музыкального «портрета» (в I акте Глюк настойчиво характеризует их той же музыкой, что и царевича), то спартанцы, окружающие Елену, выглядят совсем иначе. Они гораздо больше похожи на воинственных варваров, чем окружающие Париса азиаты.

Для этого, по-видимому, и нужна была большая сцена спортивного состязания атлетов в III акте, решающая не только декоративно-зрелищные, но и драматургические задачи.

По сюжету Елена доверяет Парису быть судьей на соревнованиях, устроенных в честь высокого гостя и проходящих на площади перед царским дворцом. Дивертисмент открывается хором атлетов, текст которого представляет собой гимн Аполлону:

С сияющего трона
 снизойди к нам, прекрасный бог Делоса,
 ты, дарующий жизнь, движение и великолепие
 миру, звездам и небу... — и т. д.

Текст гимна нарочито архаичен и в этом смысле является аллюзией либо стилизацией античных песнопений — например, орфического гимна Аполлону, где имеются, в частности, следующие строки:

Делоса царь, всезрящи твои светоносные очи,
 Златокудрявый, вешатель грядущего чистых глаголов,
 Я умоляю тебя за людей — о, внеми благосклонно!
 Все перед взором простерлось твоим — и эфир бесконечный,
 И под эфиром земля, наделенная долей счастливой,
 Зрими тебе и сквозь мрак звездами расцвеченной ночи,
 В полной тиши ее, корни земли и мира пределы,
 Сердце заботит твое и начало, и всеокончанье.
 О всецветущий, ведь ты кифарой своей полнозвучной
 Ладишь вселенскую ось, то до верхней струны поднимаясь,
 То опускаясь до нижней струны, то ладом дорийским
 Строя небесную ось, — и все, что на свете живого,
 Ладишь, гармонию влив во вселенскую участь для смертных,
 Поровну ты разделяешь, смешав и зиму, и лето:
 Верхние струны — зиме, а нижние — лету вверяя,
 Лад же дорийский — для сладкого цвета весны оставляя¹.

Ученый поэт Кальцабиджи, член двух академий, вероятно знал этот гимн и мог передать свое знание Глюку, поскольку иначе трудно объяснить, почему именно в этом — единственном — месте оперы композитор не только написал хор, открывающийся квазиантичным унисонным (монодическим) пением, но и намекающий, пусть достаточно условно, на *дорийский* лад. Во всяком случае попытка создать ощущение модальности в рамках тонально-функциональной системы совершенно очевидна.

16 Акт III, хор атлетов

T. Dal - la Reg - gia ri - lu - cen - te scen - di a no - i, scen - di a noi, bel

B. Dal - la Reg - gia ri - lu - cen - te scen - di a no - i, scen - di a noi, bel

¹ Перевод О. В. Смыки. Цит. по: Античные гимны 1988, 214.

A. Dal - la Reg - gia ri - lu - cen - te scen - di a no - i,
 T. Dio di De - lo, scen - di a no - i, scen - di a no - i
 B.

S. Tu, che al mon - do agli astri, al cie - lo agli astri, al
 A. scen - di a noi, bel Dio di De - lo, tu, che al mon - do agli astri, al
 T. scen - di a noi, bel Dio di De - lo, tu, che al mon - do agli astri, al
 B.

cie - lo vi - ta dai, mo - to e splen - dor!
 cie - lo vi - ta dai, mo - to e splen - dor!
 cie - lo vi - ta dai, mo - to e splen - dor!

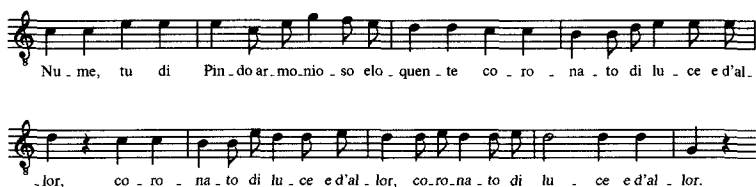
Конечно, суровым спартанцам (дорийцам) и положено было петь в дорийском ладу, но только знаток предмета мог провести связь между этим ладом, Спартой, спортивным празднеством и Аполлоном как олицетворением гармонии мира.

Хор написан в сложной трехчастной форме, трио которой представляет собой соло тенора в C-dur.

17 Andante Tenore solo

Акт III, хор атлетов

Ne - gli stra - li, nell' ar - co pos - sen - te tu di Def - fo fa - ti - di - co



Это тоже определенный знак: ни до этого, ни после этого в опере нигде не звучат сольные низкие голоса. Тенор, конечно, далеко не самый грубый тембр, но по сравнению с ансамблем двух сопрано (Елена и Амур) и высокого альт-кастрата (Парис) он звучит демонстративно мужественно и воплощает тот мир властной силы, из которого Парис пытается исторгнуть Елену. Это впечатление усиливается балетом атлетов (*spiritoso a-moll*, $\frac{3}{4}$) с его настойчивым пунктированным ритмом и возвращением темы тенора в массивном хоровом исполнении. То, что сам Глюк воспринимал эту музыку как «варварскую», доказывает использование основной темы хора в марше скифов из парижской редакции оперы «Осажденная Цитера» (1775) с весьма агрессивным текстом: «*Марс! Марс! Бог войны!*»

Таким образом, большая часть III акта выдержана в стиле, далеком от галантности. Резким контрастом ему является ария Париса A-dur с арфовым сопровождением, переходящая в дуэт с Еленой. Сцена парада атлетов выглядит в данном контексте не отвлекающим дивертисментом, а наглядной иллюстрацией того, на что реально обречена Елена, душевный строй которой намного сложнее и утонченнее понимания ее действительно весьма «жестких» и «нелюдиных» приближенных.

В опере есть еще один очень странный по музыкальному решению момент, где Елена — царица Спарты — представлена в полном разладе с тонко чувствующей Еленой-женщиной. Это ее ария в начале V акта, в которой рисуется реакция героини на известие о том, что Парис готов уехать, даже не простившись с нею. Текст арии представляет собой традиционную жалобу на вероломство возлюбленного, вполне уместную в устах какой-нибудь обманутой селянки:

Doncette semplici,
no, non credete
a quelle lagrime
che voi vedrete
sugli occhi spargersi
del traditor.

Простодушные девушки,
нет, не верьте вы
тем слезам,
которые
струятся из глаз
изменника.

В арии три строфы, и по сути она представляет собой песню, что было бы вполне нормально для подобного текста. Но простодушный тон стихов поразительным образом противоречит складу музыки: чтобы пожаловаться на «изменника» подругам, Елене зачем-то нужен полный оркестр с валторнами, трубами и литаврами! Тактовый же размер, темп *Andante*, ритм и общий облик мелодии удивительным образом отсылают слушателя к... английскому гимну «God save the King» (автор — Генри Кэри), который во второй половине XVIII века был настолько популярным в Европе, что использовался как государственный, помимо Англии, также и в Пруссии, и в Австрии (до 1797 года, когда Й. Гайдн написал свой гимн «Gott erhalte Franz den Kaiser»), и в России (до создания гимна А. Ф. Львова «Боже, царя храни»).

18a *Andante*

К. В. Глюк. «Парис и Елена», акт V, ария Елены

Don - zel - le sem - pli - ci, no, non cre - de - te

a quel - le la - gri - me che voi ve - dre - te

186

Г. Кэри. God save the King

God save our gra - cious King, long live our noble King, God save the King.

Гимнический характер арии Елены подтверждается использованием этой же темы в финале оперы «Ифигения в Авлиде» со словами «Счастливые воины, летите к победе» (ария Гречанки). Обычно Глюк прибегал к самоцитированию в однотипных ситуациях;

здесь же налицо явное расхождение смыслов. В результате смешения совершенно разных стилистических слоев возникает амбивалентный эстетический эффект: с одной стороны, Елена произносит речь, полную царственной гордыни (и потому церемонно-гимническую), с другой стороны, содержание этой речи по сути глубоко личное (отъезд Париса – благо для Спарты, но катастрофа для Елены); вдобавок сама аллюзия на английский гимн могла породить у тогдашнего слушателя как минимум усмешку. «Галантное» и «спартанское», буквально накладываясь друг на друга в этой арии, создают непримиримое противоречие. Они больше не могут сосуществовать в душе Елены одновременно; ей надлежит сделать выбор, и она его делает.

Проблемы, которые поднимает эта опера, очень серьезны, но галантный стиль не являлся бы самим собой, если бы присущий ему грациозный лиризм не окрашивался время от времени нотами иронии. Одна из них – это указанная выше неуместная гимничность арии Елены; на некоторые другие обращал внимание М. Шнайдер: например, мечтательная ария Париса в I акте (№ 5) вдруг прерывается прозаической речью одного из его спутников, извещающего царевича о приближении посланника царицы – как если бы Парис внезапно оказался сброшенным из блаженных эмпиреев в земную реальность¹.

19 [Moderato]

Акт I, ария Париса

Chia - ri fon - ti, rus - cel - let - ti, spiag - ge a -

...ma - te o - ve si bag - na o - ve si mi - ra o - ve s'ag.

¹ Schneider 1992, 14.



Последнее наблюдение абсолютно верно в психологическом смысле, но этот прерванный каданс может навести нас и на иные размышления.

По сути идея «прерванности» если и не управляет всей музыкальной драматургией оперы, то играет в ней важную формообразующую роль.

Намечается это уже в увертюре (C-dur), представляющей собой итальянскую симфонию из трех частей контрастного характера, следующих друг за другом без перерыва. В этом нет ничего необычного за исключением того, что моменты перехода всякий раз приходится на развивающий участок формы, и дважды форма оказывается незавершенной. В первой части такая судьба постигает концертную форму барокко (разработочного типа), прерванную перед предполагаемой репризой на предыкте к a-moll; второй раздел, Moderato con espressione a-moll, также включает в себя только период и развивающую середину; и только последняя часть в форме рондо завершается, наконец, тоникой C-dur. Здесь как бы запрограммировано содержание оперы в целом: энергичная и несколько императивная первая часть увертюры воплощает для слушателя внешнее начало (мир Спарты), чувствительное медленное интермеццо — внутренний мир героев (прежде всего, конечно, Париса); финал — счастливое соединение влюбленных.

Эта драматургическая идея проецируется далее и на отдельные сцены всех пяти актов, и на структуру каждого акта, и на все произведение, самым неожиданным образом предсказывая «Тристана и Изольду» Вагнера¹. Но идея «прерванности», недосказанности и недовершенности до логического конца важных действий и высказываний, сочетается, как правило, с идеей рефренности, связанной с изменчивой возвращаемостью мыслей и ситуаций. Тут можно возразить, что сквозное строение сцен и актов было присуще драматургии всех реформаторских опер Глюка, и венских, и парижских. Однако, как нам кажется, нигде больше оно столь тесно не связано с идеей «прерванности». Почти каждая важная музыкальная мысль проводится в «Парисе и Елене» как минимум дважды, но всякий раз ее последующее появление дается в измененном виде: недосказанное вроде бы и досказывается, но приобретает иной смысл и подтекст (особенно ясно это видно в строении I и III актов). Наглядный образец искусного сочетания законченности и прерванности — это любовное признание, звучащее в арии Париса из III акта (A-dur). Ария имеет строфическую форму, и после каданса каждой из трех строф вторгаются реплики Елены и Амура; наконец, последняя, четвертая строфа, оказывается вообще недопетой — Елена стряхивает с себя чары обольщения и властно прерывает Париса, но самое главное уже сказано.

Этим драматургия «Париса и Елены» очень отличается от величественной драматургии «Альцесты», где хоровые рефрены служат подобием грандиозных архитектурных конструкций — арок и коллонад, внутри которых располагаются статуарные фигуры протагонистов.

Идея «прерванности» достигает своей смысловой кульминации в V акте, когда беглецов пытается остановить сама богиня Афина. По обеим сторонам ее арии с хором (написанной, кстати, в сквозной форме с рефреном) находятся гимноподобная ария Елены и ее дуэт с Парисом — клятва в вечной верности — в той же тональности C-dur. Во многих других случаях у Глюка ария могла бы перерасти в дуэт, но здесь между ними вклинивается пророчество Афины. Попытка грозной богини прервать отношения влюбленных,

¹ Поясним нашу мысль: прерванными оказываются любовные дуэты героев в I и во II актах; в III акте Изольда допевает оборванную тему *Liebestod* из II акта, но уже одна, без Тристана. А знаменитый прерванный гармонический оборот, звучащий в самом начале оркестрового вступления, обретает свое разрешение в мажорное трезвучие только в последних тактах оперы после смерти Изольды.

а вместе с тем — ни много ни мало — ход истории, разбивается о спартанскую твердость Елены и безрассудную страстность Париса. Герои решительно ставят свое личное счастье выше соображений патриотического долга или государственной пользы; выше даже возможного возмездия со стороны богов.

Этот вывод, вполне типичный для поэтики галантного стиля, был крайне необычным для реформаторских опер Глюка с их высоким моральным пафосом. Не случайно М. Шнайдер находил в тексте «Париса и Елены» явственные параллели с текстом будущего шедевра Моцарта и Лоренцо да Понте — «*Così fan tutte*»¹. Вместе с тем опера «Парис и Елена» может рассматриваться как своеобразный пролог к парижской дилогии Глюка, посвященной началу и последствиям Троянской войны («Ифигения в Авлиде» и «Ифигения в Тавриде»).

Однако музыка «Париса и Елены» рисует нам мир настолько прекрасный, утонченный, очаровательный и прельстительный, что по крайней мере в пределах этой оперы спор между любовью и войной, красотой и целесообразностью однозначно решается в пользу любви и красоты. Вспомним, что в «Илиаде» Гомера даже троянские старейшины, увидев воочию Елену, из-за которой разгорелась кровопролитная схватка, сочли, что супруга Париса стоит того, чтобы за нее сражаться и умирать. И это, кстати, было вполне по-гречески.

В наше же время анахронистическая на первый взгляд опера «Парис и Елена» безусловно заслуживает того, чтобы мы, по крайней мере, задумались о ее смысле. Недаром А. Эйнштейн полагал: «На самом деле “Парис и Елена” — произведение очень странное и очень смелое»². Возможно, этот музыкальный шедевр еще дождет своей адекватной театральной интерпретации, как дождались ее некоторые оперы XVIII века, казавшиеся еще в начале XX века безнадежно устаревшими, несценичными и никому не интересными.

¹ Schneider 1992, 14.

² Einstein 1987, 136.

Часть II

ПАРИЖСКИЕ ОПЕРЫ

Глава 6

Глюк в Париже

Инициатором приглашения Глюка в Париж был атташе Французского посольства в Вене Франсуа Луи Го ле Блан дю Рулле, имя которого нами уже упоминалось в связи со второй редакцией «Альцесты»¹. В 1772 году он опубликовал в газете «Mercure de France» открытое письмо, адресованное директору Королевской академии музыки, скрипачу и композитору Антуану Доверню². Переговоры с Довернем при посредстве австрийского посла графа Мерси-Аржанто шли в 1773 году с переменным успехом, пока идею Рулле не поддержала сама Мария-Антуанетта — дочь Марии Терезии и ученица Глюка, ставшая супругой французского дофина в 1770 году и королевой — в 1774-м.

Согласно контракту, Глюк обязался поставить на придворной сцене не менее шести опер. Это была своеобразная провокация со стороны дирекции Оперы, хитроумно аргументированная тем, что, если предложенная дю Рулле к постановке «Ифигения в Авлиде» будет иметь обещанный авторами выдающийся успех, то это плачевно отразится на других спектаклях театра, и посему Глюк должен обеспечить репертуар еще несколькими произведениями в новой манере. Возможно, дирекция надеялась, что немолодой композитор благоразумно откажется от такого риска. Ведь любому гению трудно было бы создать серию одинаково значительных, но не повторяющихся по концепции опер, которые к тому же пользовались бы соизмеримым успехом у капризной и избалованной публики, не щадящей собственных авторов и с явным предубеждением относящейся к иностранцам. Но Глюк вызов принял, прекрасно отдавая себе отчет в возможных последствиях такого шага.

¹ В литературе его часто сокращенно называют «Байи дю Рулле». Байи (в иной транскрипции «байльи») — не имя, а почетная должность.

² См.: МДИМ, № 623.

В конечном счете условия контракта оказались выгодными и театру, руководство которого надеялось с помощью эффектных новинок поправить плачевное финансовое положение Королевской академии, и композитору, получившему возможность продемонстрировать разные стороны своего таланта и богатый эстетический потенциал проводимой им реформы.

В результате Глюк представил на суд французской публики следующие произведения:

19 апреля 1774 — «Ифигения в Авлиде» на текст дю Рулле;

2 августа 1774 — новая редакция «Орфея и Эвридики» (текст П. Л. Молине);

27 февраля 1775, Версаль — новая редакция комической оперы «Очарованное дерево» на текст П. Л. Молине (первая версия — Вена, 1759);

1775 — новая редакция комической оперы «Осажденная Цитера», преобразованной в оперу-балет (первая версия на либретто Ш. С. Фавара — Вена, 1759);

23 апреля 1776 — новая редакция «Альцесты» на текст дю Рулле;

23 сентября 1777 — «Армида» на либретто Ф. Кино;

18 мая 1779 — «Ифигения в Тавриде» на текст Ф. дю Рулле и Н. Ф. Гийяра;

24 ноября 1779 — «Эхо и Нарцисс» на текст Л. Т. Чуди (возобновление во второй редакции — 8 августа 1780).

Сразу заметим, что Глюк все эти годы не находился безвыездно в Париже и время от времени возвращался в Вену. Но центром его творческой деятельности стал Париж; все премьеры происходили только там.

Не все новые оперы были восприняты с одинаковым восторгом и сочувствием, однако как финансовый, так и творческий успех были совершенно бесспорными. Что касается доходов театра, то, по подсчетам Р. Ангермюллера, шедшие в Опере в 1774–1780 годах семь опер Глюка («Очарованное дерево», напомним, ставилось не в Париже, а в Версале) обеспечили 34% совокупного дохода¹. Это очень много, если учесть, что остальные проценты пришлось на весь остальной репертуар, куда входили и произведения, пользовавшиеся большим успехом, как созданные в прошлые годы (оперы

¹ См.: Рыцарев 1987, 77.

Люлли, Кампра, Рамо, Мондонвиля), так и новые (в частности, оперы Пиччинни).

Художественный же результат заключался в том, что именно в Париже реформа Глюка сделалась живой и очевидной реальностью, и в истории французской оперы этот период стал таким же важным, как и эпоха Люлли, когда были заложены глубинные основы национальной оперной традиции.

Парадокс ситуации заключался в том, что умудренный годами и всяческим опытом Глюк совершал в Париже свою оперную реформу, вовсе не отвергая и не ломая традицию Люлли и Рамо, которая для многих французов оставалась «священной коровой» и которую безнаказанно трогать было нельзя никому, особенно чужеземцу.

Для того, чтобы понять, с чем именно столкнулся Глюк в Париже и почему его деятельность там сопровождалась столь страстной, а порой и ожесточенной полемикой, необходимо сделать небольшое историческое отступление.

Хотя Жан-Батист Люлли был по рождению итальянцем, он, натурализовавшись во Франции, повел решительную борьбу с музыкальным влиянием своих бывших соплеменников — при том, что люллистская опера явно унаследовала некоторые черты итальянской *dramma per musica* в ее раннебарочном варианте: это и аллегорический пролог, и пятиактная структура, и ведущая роль декламации, и включение в действие хора и балета, и любовь к зрелищным эффектам¹. Однако Люлли принципиально не допускал постановок на сцене Королевской академии музыки никаких итальянских опер и предпочитал создавать собственный «французский вкус», а не заимствовать итальянский.

Поэтому основные черты ведущего оперного жанра Люлли и его последователей, получившего впоследствии название *tragédie lyrique* (музыкальной трагедии), сохраняясь почти в неизменности вплоть до эпохи Глюка, резко отличали этот жанр от итальянской оперы-серии, особенно в период расцвета последнего в 1720–1750-х годах.

Для наглядности сопоставим два жанра с помощью таблицы, учитывая, конечно, что любая схематизация оставляет в стороне ряд исключений, которые по возможности будут оговариваться в примечаниях.

¹ См.: Donington 1981, 271–290.

Французская музыкальная трагедия	Итальянская опера-серия метастазиянского типа
1. Увертюра из 2 обязательных разделов, медленного и быстрого полифонического	1. Симфония из 3 или более частей (быстрая – спокойная – быстрая) в гомофонном складе ¹
2. В опере 5 актов (реже 4).	2. В опере 3 акта ² .
3. Обязательный аллегорический пролог, в конце которого еще раз звучит увертюра.	3. Пролог обычно отсутствует, хотя может добавляться по особым случаям ³ .
4. Сюжет мифологический или рыцарски-легендарный; в числе персонажей присутствуют боги и сверхъестественные существа.	4. Сюжет квазиисторический: античный, восточный или средневековый; боги участия в действии не принимают ⁴ .
5. Голосовая диспозиция естественная: певицы в женских ролях, певцы – в мужских; кастраты исключаются.	5. Голосовая диспозиция особого рода: главные партии исполняются только сопрано и альтами, включая кастратов; женщины могут выступать в мужских ролях, а кастраты – в женских ⁵ .

¹ Частей могло быть и четыре, и пять, но во времена Глюка уже появились и одночастные симфонии, как в его «Орфее».

² Исключений в XVIII веке сравнительно немного, и большинство из них относится к дометастазиянскому периоду. Пятиактные, например, некоторые либретто конца XVII – начала XVIII веков, созданные под влиянием аркадской эстетики (Н. Минато, П. Париасти, А. Дзено и др.), а также «Тезей» Генделя, в основе которого – французское либретто Ф. Кино. Во второй половине XVIII века иногда встречаются двухактные оперы-серии: «Телемак» Глюка или «Милосердие Тита» Моцарта.

³ Например, представление оперы Хассе «Милосердие Тита» в Москве на коронации Елизаветы Петровны в 1742 году сопровождалось прологом «Россия по печали паки обрадованная» (слова Я. Штелины, музыка Л. Мадониса и Д. Дальольо).

⁴ Они еще фигурировали у Монтеверди и его современников; в классическую эпоху боги в итальянской опере возникают в жанрах вроде серенады или театрального празднества.

⁵ Исключения, разумеется, иногда имели место. Так, в первой версии «Неистового Роланда» Вивальди главную роль пел бас, а во второй – певица-контральто. В 1720-х годах на партии героев в итальянской опере начинают претендовать тенора, хотя это пока еще роли не молодых влюбленных, а благородных отцов и правителей (Баязет в «Баязете» Гаспарини и в «Тамерлане» Генделя, Александр в «Поре» Генделя, Катон в «Катоне в Утике» Л. Винчи).

6. Хор активно занят на протяжении всего произведения.	6. В коммерческом или приватном театре хор обычно отсутствует; на придворной сцене он встречается, но применяется эпизодически.
7. Неотъемлемая часть оперы — дивертисменты с участием хора и балета (обычно во II или III акте и в самом конце). Ради них в либретто включаются разнообразные церемонии: состязания, празднества, религиозные акты и т. д.	7. Балет может вставляться между актами и в конце оперы, но он не фигурирует ни в либретто, ни в партитуре и не имеет отношения к действию. Массовых церемоний сюжет обычно не предусматривает; показ на сцене даже языческих религиозных обрядов в Италии не приветствовался.
8. Акт делится не на номера, а на сцены, состоящие из различных по жанру фрагментов (хор, речитативы, танцы, сольное пение).	8. В либретто присутствует деление на сцены, но драматургической единицей является последование «речитатив — ария» с оппозицией повествовательного и эмоционального начала.
9. Мелодическое письмо и вокальное интонирование рассчитаны на максимальное приближение к французской театральной декламации; отсюда приоритет речитатива перед ариозным пением.	9. Декламация управляет только речитативом; в ариях господствует мелодическое письмо — длинные линии с разнообразными украшениями.
10. Речитатив всегда аккомпанированный. Метр речитатива меняется в зависимости от длины фразы и ударений в словах, поэтому нередко чередования тактов в разных метрах, вплоть до таких, как 5/4 или 7/4.	10. Речитатив нейтрального характера исполняется в сопровождении континуо (<i>secco</i>); аккомпанированный речитатив встречается только в моменты эмоциональных кульминаций. Все речитативы пишутся в метре C, хотя внутри него допускаются свободные ускорения и замедления.
11. Сольные эпизоды обычно небольшие, написаны в простых формах и не предусматривают особо виртуозных приемов пения.	11. Арии пишутся в развернутых формах и нацелены на выявление певческого мастерства, будь то кантилена или колоратура ¹ .

¹ В опере-серия 1730–1750-х годов, в том числе у Генделя, К. Г. Грауна и Глюка, длительность арии может доходить до десяти минут и даже больше, что во французской опере совершенно исключено.

12. Ансамбли играют ведущую роль в композиции сцен.	12. Ансамблей мало, иногда один-два на всю оперу.
13. Оркестр играет важную роль, не ограничиваясь только аккомпанементом и исполняя многие сольные эпизоды, как танцевальные, так и картинные (сцены бурь, идиллические пейзажи и т. д.).	13. Оркестр призван прежде всего аккомпанировать певцам, иногда помогая создать нужный образ (арии с солирующими инструментами), но не выходя на первый план.

У каждого из этих оперных типов имелись и свои преимущества, и свои недостатки, особенно заметные при шаблонном следовании тому или иному канону. Но наиболее чуткие музыканты и театральные деятели еще до Глюка пытались каким-то образом найти компромисс между общеевропейским итальянским стилем, победоносно господствовавшим на пространствах от Стокгольма до Неаполя и от Петербурга до Лиссабона — и оказавшимся в XVIII веке более локальным, но по-своему ценным французским. Как нетрудно убедиться, во всех реформаторских операх Глюка, включая венские, французские черты присутствуют совершенно отчетливо и порою доминируют над итальянскими; этому способствовали вкусы как Кальцабиджи, так и Дураццо. Так что перенесение идей оперной реформы Глюка на французскую почву было совершенно закономерным и неизбежным.

В самой Франции после смерти Люлли оживились, напротив, италоманы, в числе которых были, например, замечательные композиторы Марк-Антуан Шарпантье и Андре Кампра, а затем — Жан-Жак Руссо. Великий Рамо восторженного преклонения перед итальянцами не разделял, однако возрастание масштабов сольных номеров и их мелодическое обогащение произошли у него не без влияния итальянцев, музыку которых он знал достаточно хорошо. Французский оркестр во времена Рамо также эволюционировал в сторону сближения с итальянским (в начале XVIII века в нем появились контрабасы, позднее — валторны; стали несколько иначе распределяться партии струнных и т. д.).

Реформу французской оперы оказалось легче осуществить в совершенно периферийном поначалу комическом жанре, нежели в рамках строго регламентированной музыкальной трагедии. Такая реформа состоялась в середине XVIII века и была резко ускорена так называемой войной буффионов. Основные события этой оперной «войны» развивались следующим образом.

В 1752 году в Опере была возобновлена музыкальная трагедия Андре-Кардиналя Детуша «Омфала» (1700), показавшаяся энцикло-

педистам и их сторонникам вопиюще старомодной. В прессе появилась статья барона Мельхиора Гримма «Письмо об “Омфале”», вызвавшая ряд полемических откликов. Гримм, в частности, высказал тезис о том, что итальянская опера нравится всем, поскольку обращена непосредственно к чувственному восприятию, а французская умозрительна и неестественна.

Летом того же года под нажимом уже сложившегося общественного мнения и при благосклонном отношении двора на сцене Королевской академии музыки начала выступать итальянская буффонная труппа Бамбини, имевшая в своем репертуаре тринадцать интермедий весьма известных композиторов (Дж. Перголези, Г. Латилла, Р. ди Капуа, Н. Йоммелли).

1 августа итальянцы сыграли «Служанку-госпожу» Перголези между актами героической пасторали Люлли «Ацис и Галатея». Собственно, и сама труппа, и ее репертуар, включая «Служанку-госпожу», уже были знакомы парижанам; выступая на сценах ярмарочных и провинциальных театров, «буффоны» особой сенсации не произвели. Но, вероятно, именно факт скандального смешения жанров (аналогичный, например, выступлению какой-нибудь поп-группы между актами, скажем, «Русалки» Даргомыжского в Большом театре) вызвал бурю в общественном мнении. Последовал шквал публикаций «за» и «против»; Париж разделился на буффонистов и антибуффонистов.

18 октября того же года в Фонтенбло в присутствии Людовика XV и маркизы Помпадур состоялась премьера первой французской бытовой комической оперы — «Деревенского колдуна» Жан-Жака Руссо. В ноябре Руссо за свой счет издал партитуру «Служанки-госпожи».

В 1753 году «Деревенский колдун» был успешно поставлен в Париже в Опере.

Накал полемики вокруг «буффонов» возрос до такой степени, что власти сочли это недопустимым и небезопасным. В марте 1754 года «буффоны» королевским указом были изгнаны из Парижа, однако моральная победа в любом случае осталась за ними: путь к развитию французского варианта комической оперы был открыт.

Французская комическая опера вовсе не копировала итальянскую, хотя и взяла на вооружение некоторые ее приемы. Прежде всего, в отличие от интермедии и оперы-буффа, французская комическая опера имела разговорные диалоги вместо речитативов. Жанровая основа музыкальных номеров также носила в ней национальный характер: менуэты, гавоты, мюзетты, бурре и прочие танцевальные ритмы были легко узнаваемы в ариях, дуэтах и хорах.

Здесь, по-видимому, сказывалась чисто французская традиция «распетых танцев», развивавшаяся в операх Люлли и его последователей, между тем как итальянская комическая опера XVIII века во всех своих разновидностях ориентировалась на высокоразвитые автономные музыкальные формы оперы-серия, лишь несколько упрощая и сокращая их, но не превращая в песни и танцы.

Новый жанр чрезвычайно быстро приобрел во Франции внушительную популярность и всевозрастающее влияние. Вслед за чисто бытовым направлением возникло сентиментально-назидательное, связанное с идеями «мещанской» или «слезной комедии» Дени Дидро. Всю Европу покорила, например, «Дезертир» Пьера-Александра Монсиньи (1769), в котором герой лишь в последний момент избавляется от казни благодаря самоотверженным усилиям своей невесты. Впоследствии, в конце XVIII века, жанр французской комической оперы продемонстрировал способность вбирать в себя не только сентиментальное, но даже героическое начало и модифицироваться в жанр «оперы спасения» («Ричард Львиное Сердце» Андре-Эрнеста-Модеста Гретри, 1784). Вероятно, имея в виду этот общественно-публицистический потенциал французской комической оперы, Томас Манн словами своего героя Адриана Леверкюна заметил: «Из пасторали вышла французская революция»¹.

Комические оперы Филидора, Дуни, Монсиньи, Далеярака, Гретри довольно скоро составили конкуренцию опере-буффа и на европейских сценах, оказав также прямое воздействие на формирование жанров немецкого и австрийского зингшпиля и русской комической оперы. Даже Моцарт, без особой симпатии относившийся к музыкальным вкусам французов, не избежал этого влияния: так, в основе либретто его детского зингшпиля «Бастьен и Бастьенна» лежал сюжет «Деревенского колдуна» Руссо, а зингшпиль «Похищение из сарая» заканчивается сценой, обозначенной самим автором как «водевиль» — то есть номер, состоящий из сольных куплетов с общим рефреном.

Глюк имел богатый опыт работы в жанре французской комической оперы в 1758–1764 годах в Вене, поскольку интендант придворных театров граф Дураццо пригласил в австрийскую столицу французскую труппу. Все эти произведения создавались на оригинальные французские либретто, принадлежавшие таким известным драматургам, как Жан-Мишель Седен («Кавардак, или Дьявольская свадьба»), Шарль-Симон Фавар («Осажденная Цитера»), Луи Ансом

¹ Манн 1960, 155.

и Андре Лесаж («Мнимая рабыня», «Остров Мерлина», «Исправившийся пьяница») и др. Кое-что из музыки этих опер перешло затем в партитуры реформаторских музыкальных драм Глюка, но, поскольку о комическом жанре мы говорим здесь лишь обзорно, подробнее этих опер мы касаться не будем.

Что касается музыкальной трагедии, то с нею на французской придворной сцене положение было гораздо более проблематичным. Не только королевский двор, но и общество явно нуждались в «большом» искусстве, поднимавшем важные проблемы и развивающем высокий стиль. Комическая опера, даже в ее сентиментальном варианте, на эту роль очевидно не годилась. Абсолютная музыкальная монархия, созданная Люлли, после его смерти привела к опасным кризисным явлениям: у большинства преемников мастера не имелось ни жесткой воли, ни административного таланта, ни влияния при дворе, чтобы по меньшей мере поддерживать в театре порядок. Талантом музыканты первой половины XVIII века вовсе не были обделены, однако большинство из них оказывались вынуждены плыть по течению, работая только в допускавшихся в Опере жанрах и формах. А после смерти в 1764 году Рамо во Франции просто не было равновеликого ему художника, способного столь же героически противостоять ведущим тенденциям эпохи и создавать нечто значительное в жанре, который почти все, кроме самых завзятых традиционалистов, уже откровенно считали умершим.

В этом смысле Рамо — фигура трагическая. Он начал свою театральную деятельность слишком поздно (в 1733 году, будучи уже пятидесятилетним); его самобытная и независимая личность находилась в разительном противоречии с цинично-легкомысленным духом эпохи Людовика XV, когда королю и его двору требовались не возвышенные идеалы, а роскошные развлечения. Старорежимные поклонники Люлли ожесточенно нападали на Рамо, вменяя ему в вину его новаторство: непривычно сложную гармонию, разнообразную фактуру и насыщенное оркестровое письмо. С другой стороны, Руссо и некоторые другие сторонники новых веяний считали Рамо безнадежным консерватором и заумным теоретиком, настаивающим на приоритете в музыке гармонии, в то время как любому неискушенному уху ясно, что важнее приятной мелодии ничего в искусстве нет. Наконец, уже после смерти Рамо, в период парижской деятельности Глюка, те критики, которые считали последнего незванным «варягом», противопоставляли его реформаторским операм именно трагедии Рамо, как произведения ничуть

не худшие по музыке, зато несомненно французские по духу. Так, опера Рамо «Кастор и Поллукс» ставилась на сцене вплоть до 1785 года в качестве национального образца высокой музыкальной трагедии. В ней можно было найти все то, что имелось и у Глюка: возвышенный античный сюжет (в основе — история самоотверженной братской любви, побеждающей смерть и приносящей обоим героям бессмертие), сочетание грандиозного, мистического и трогательного в сценах, происходящих в загробном мире, благородный и почти аскетический (с французской точки зрения) музыкальный стиль. Можно рассуждать о том, насколько близко Рамо подошел в «Касторе и Поллуксе» к идеям глюковской драмы, но можно поставить вопрос и по-другому: сколь многим был Глюк в своих парижских операх обязан достижениям Рамо. «Кастор и Поллукс» был не единственным примером пересечения идей двух великих художников; строгий пафос глюковских драм предвосхищается также в некоторых сценах других музыкальных трагедий Рамо — «Ипполит и Арисия», «Дардан», «Зороастр». Вряд ли это случайно, поскольку Глюк вполне мог познакомиться с музыкой Рамо либо через своих сподвижников-франкофилов, Кальцабиджи и Дураццо, либо во время визита в Париж в 1764 году, либо с помощью дю Рулле, либо еще каким-то иным образом — ведь, готовясь к приезду во Францию, он должен был представлять себе, на что предстоит ориентироваться.

Среди наиболее яростных критиков люллистской традиции и последнего ее крупного представителя — Рамо — был Руссо. Мотивы его ненависти к Рамо имели отчасти характер личных счетов (Рамо однажды позволил себе нелицеприятно отозваться о дилетантском уровне музыкальных сочинений Руссо), но опирались и на общие для всех энциклопедистов тенденции: требование «естественности» и «правдоподобия» на сцене, настаивание на приоритете мелодии и на понятности музыки для слушателей и язвительное высмеивание обветшавшего барочного великолепия постановок Королевской академии музыки.

Наиболее подробно претензии Руссо к французской серьезной опере изложены в романе «Юлия, или Новая Элоиза» (часть 2, письмо 23) от имени героя — прекраснодушного швейцарца Сен-Пре, который, чтобы избавиться от любовных терзаний, отправляется в Париж и описывает Юлии свои впечатления от спектаклей Оперы. Роман вышел в свет в 1761 году — стало быть, речь идет о доглюковском времени, когда главной фигурой во французском серьезном оперном жанре был Рамо. Поскольку Глюк в своем открытом письме

в «Mercure de France» (1777) признавался, что тщательно изучал труды Руссо о музыке, то вполне возможно, что он обратил внимание и на соответствующий фрагмент «Новой Элоизы».

Политику дирекции Оперы писатель устами своего героя сравнивает с деятельностью инквизиции и пристрастного суда, «который безапелляционно выносит приговор в своем собственном деле и не ищет ни иного закона, ни иной справедливости». Далее Руссо методично разбирает все стороны спектакля, не находя ни в одной из них ничего хорошего, однако попутно роняя ценные замечания, позволяющие нам, скорректировав ракурс, воссоздать реальную сценическую практику предглюковской, а отчасти и глюковской эпохи.

Устройство сцены и типичная сценография: «Представьте себе коробку шириною в 15 футов и соразмерной длины; коробка эта и есть театр. По обе стороны [...] помещаются створчатые ширмы, на которых намалеваны предметы, нужные для обозначения места действия. Задняя декорация — это большой занавес, размалеванный таким же манером и почти всегда продырявленный или разодранный — сие обозначает то пропасти, зияющие в земле, то провалы в небесах [...]. Голубоватое тряпье, свисающее с балок или веревок, как белье, вывешенное для просушки, изображает небо. Солнце, поскольку его иногда видно, — просто зажженный фонарь. Колесницы же богов и богинь — рамы, сбитые из четырех брусьев и подвешенные на толстой веревке, наподобие качелей; между брусьями перекинута поперечная доска, — на ней-то и восседает бог, а спереди ниспадает холщовое, аляповато расписанное полотнище, играющее роль облака, окутывающего сию великолепную колесницу. [...] Бурное море должны изображать ряды голубых остроконечных коробок с холщовыми или картонными стенками, нанизанные на параллельные шесты и приводимые в движение какими-то шалопаями. Гром — грохот тележки, передвигаемой при помощи блока [...]. Молния — вспышка смолы, брошенной на горящий факел; вспышку сопровождает треск петарды¹.

В полу сцены проделаны маленькие квадратные люки, — когда надобно, они открываются, извещая, что сейчас выйдут из подземелья демоны. Когда им надлежит взлететь в воздух, их ловко подменяют на чучела из темного холста, набитые соломой, а иной раз и живые трубочисты [...]. Добавьте ко всему этому множество чудовищ

¹ Вряд ли сценическая техника шагнула намного вперед при постановке сцены бури в начале глюковской «Ифигении в Тавриде».

[...] — таковы, например, драконы, ящеры, черепахи, крокодилы, огромные жабы, ползающие с угрожающим видом [...]¹. Каждая из сих образин приводится в движение каким-нибудь увальнем-савойцем, которому недостает ума даже для того, чтобы выступать в виде животного»².

Труппа и певцы: «Трудно поверить, сколько народу занято на службе в Опере. В оркестре и хоре в общей сложности состоит около 100 человек; танцоров множество; на каждую роль два, а то и три актера (*примечание Руссо*: в Италии понятия не имеют о дублерах — публика не стерпела бы их, потому представление обходится куда дешевле)... после нескольких представлений актеры на первых ролях, особы важные, не удостаивают больше публику своим появлением. Они уступают место своим дублерам, а дублеры — своим дублерам [...]³.

Умолчу о музыке — вы ее знаете. Но вы просто не представляете себе, что за ужасные вопли и завывания раздаются на сцене, пока идет представление. Актрисы чуть не бьются в судорогах, с таким усилием исторгают они из легких визгливые выкрики, — стиснутые кулаки прижаты к груди, голова откинута назад, лицо воспалено, жилы набухли, живот вздымается. Право, не знаю, что противнее — смотреть или слушать [...]. Вообразите муз, граций, амуров, самое Венеру, изъясняющихся с подобной утонченностью и судите о впечатлении! Для чертей, пожалуй, и сойдет: в этой музыке есть что-то адское, им к лицу. Поэтому всякое волшебство, вызывание духов и праздники шабаша больше всего и восхищают почитателей французской Оперы».

Оркестр: «Вообразите нестройный, нескончаемый гул, лишенный какой-либо мелодии, протяжный, тягучий и немолчный рокот басов — ничего заунывней, ничего убийственней я в жизни не слыхивал; не проходит и получаса, как у меня начинается сильнейшая

¹ Это изобилие земноводных во французской барочной опере — не совсем преувеличение. Дракон Пифон («змея»?) имеется, например, в трагедии Люлли «Кадм и Гермiona»; два тритона (полулюди-полурыбы) поют песню в «Альцесте» Люлли; морское чудовище («крокодил»?) появляется в «Идоменее» Кампра; с другим морским чудовищем сражается Дардан в одноименной опере Рамо; лягушки («жабы»?) фигурируют в гротескной «Платее» Рамо и т. д.

² Руссо 1961, 234–235.

³ Ср. с условиями, выдвинутыми Глюком относительно постановки «Армиды»: ни одна партия не должна быть рассчитана на второй состав, а в случае болезни исполнителя наготове должна быть другая опера (ССРГ, 84; см.: Приложение 1, Документы, письмо к дю Рулле, 1776).

головная боль. Все это — такое псалмопение, в котором обыкновенно нет ни напева, ни ритма¹. Ну, а если случайно возникнет плясовой мотив, все начинают притоптывать, партер оживляется, с великим напряжением и великим шумом следя за движениями некоего господина в оркестре (*примечание Руссо: дровосека*)².

Последнее требует более подробных пояснений. Со времен Люлли дирижер во французской Опере отбивал такт увесистой тростью, стук которой должен был четко улавливаться не только в оркестре, но и на сцене, и за кулисами. Публике из партера это явно мешало слушать музыку — отсюда уничижительное «дровосек». Однако музыканты-практики относились к этому обычаю с пониманием. Например, Гретри писал в «Мемуарах» (а это уже конец XVIII века!), что «тактовая палка необходима в театре Оперы, где часто за кулисами исполняют большие хоры [...] Не следует думать, что группе певцов, столь далеко находящейся, слышен оркестр, как бы велик он ни был»³. Глюк и некоторые другие музыканты, хорошо владевшие скрипкой, управляли оркестром, играя на своем инструменте; поскольку скрипки в классическом оркестре были заняты практически постоянно, то смычок дирижера-концертмейстера одновременно указывал такт. Иногда такой дирижер-скрипач был вынужден отбивать такт, стуча смычком по пюпитру или по крышке аккомпанирующего клавесина⁴. Однако проблема управления огромным коллективом исполнителей, часть которых располагалась за сценой, вряд ли допускала в XVIII веке иное решение, кроме присутствия пресловутого «дровосека»; возможно, с этим приходилось мириться и Глюку — например, в конце III акта «Ифигении в Авлиде», где на сцене произносит свой трагический монолог Клитемнестра, а параллельно за сценой хоровой молитвой начинается обряд жертвоприношения.

Во французской барочной опере были элементы, которые Руссо критиковал не столь безжалостно, но все же и они вызывали у него иронию.

Балет: «Балет [...] — блистательнейшая часть Оперы, и ежели его рассматривать отдельно, то это зрелище красивое, даже велико-

¹ Для слуха поклонника итальянской музыки, каким был Руссо, преобладавший во французской опере аккомпанированный речитатив мог казаться «бесформенным», так как ритм и метр, следовавший закономерностям театральной декламации, могли меняться едва ли не в каждом такте и нередко имели несимметричный вид (такты на $\frac{5}{4}$, на $\frac{7}{4}$; см. выше, с. 176).

² Там же, 236–237.

³ Гретри 1939, 53.

⁴ См.: Берлиоз 1961, 265.

лепное и поистине сценичное [...]. Обычно каждое действие на самом занятом месте прерывается — устраивается развлечение для действующих лиц, восседающих на сцене, меж тем как зрители партера смотрят на все стоя¹ [...]. Такие развлечения вводятся под самым простым предлогом: ежели король на сцене весел — все разделяют его веселие и танцуют. [...] Для танцев есть и много других поводов — танцами сопровождаются самые важные события жизни. Танцуют священники, танцуют солдаты, танцуют боги, танцуют дьяволы, даже на похоронах танцуют, — словом, любой танцует по любому поводу»².

Мы привели столь длинные выдержки из романа Руссо, чтобы показать, до какой степени дошло к 1760-м годам непонимание французскими просветителями поэтики барочного зрелища, к которой всецело принадлежало искусство Люлли, Кампра, Рамо, Монтеклера и Мондонвиля, и которая, в общем-то, изначально была свойственна опере и оставалась присуща ей даже в эпоху господства в театре реалистических тенденций.

В том, что касается оценки исполнительской стороны Оперы, а также впечатлений от французского вокала, Руссо был совсем не одинок. В частности, В. А. Моцарт писал отцу в 1778 году из Парижа: «Если бы только проклятый французский язык не был для музыки таким до подлости собачьим! Это что-то жалкое, немецкий кажется божественным по сравнению с ним. А потом эти певцы и певицы! Их совсем нельзя так называть, ибо они не поют, а кричат и воют, да еще во всю глотку, гундосят и сажают на горло»³. Моцарту вторил Гольдони, который, побывав на представлении не названной им французской оперы, произнес афористический приговор: «Этот рай для глаз и ад для слуха»⁴. Неприятие французской манеры пения теми, чей слух воспитывался на итальянской, объяснялось

¹ Кресла были только в паре первых рядов партера и предназначались для особо высокопоставленных посетителей; прочие толпились у них за спинами. Стоячие места в партере занимали обычно мужчины. Так было в XVIII веке не только в Париже, но и в других театрах Европы.

² Руссо 1961, 237. Насчет танцев на похоронах Руссо опять-таки не сильно преувеличил: танцевальные дивертисменты в загробном мире имеются в «Альцесте» Люлли (IV акт) и в «Касторе и Поллуксе» Рамо (III и IV акты). «Танцующими священниками» названы, вероятно, служители языческих культов, сопровождающие ряд церемоний пластическими телодвижениями (таковы, например, жрецы инков во 2-й картине «Галантной Индии» Рамо, где в сцене поклонения Солнцу имеется сюита танцев).

³ Аберт I/II, 227.

⁴ Гольдони 1997, III, 450.

и специфической фонетикой французского языка, и приоритетом то рафинированной, то преувеличенно-напыщенной декламации перед «естественным» плавным пением, а также стремление певцов Оперы непременно играть — то есть жестикулировать и подчеркивать мимикой аффекты. К числу требований, которые предъявлялись в Опере к вновь поступающим на сцену певцам, было, по свидетельству Франсуа-Жозефа Госсека, отнюдь не искусное владение вокалом, а способность самостоятельно разучивать свои партии, наличие «фигуры и талии», рост не ниже 4 футов и возраст не старше 25 лет¹.

Ко времени появления в Париже Глюка кризисная ситуация в главном музыкальном театре Франции только усугубилась отсутствием какой-либо четкой художественной политики, недостатком финансирования и общим разбродом. Опера страдала всеми болезнями, присущими большому государственному учреждению в период упадка общей системы управления. Вокальная выучка в целом оставляла желать много лучшего (молодые певцы учились не у мэтров итальянского бельканто, а у хористов Оперы); оркестр из-за скудной оплаты труда находился в жалком состоянии: по словам того же Госсека, чтобы прокормиться, музыканты часто играли в других местах, нагружали себя частными уроками, и если даже являлись на репетицию и спектакль, выглядели «утомленными, деморализованными или недовольными чем-либо»². Люлли с его авторитарным характером нетрудно было поддерживать в труппе железную дисциплину; Рамо это тоже в какой-то мере удавалось, хотя любимцем двора он не был, но после его кончины все пошло наперекосяк. Так, посмертная премьера его последней оперы, «Бореады» (1764), была отменена потому, что без личного руководства Рамо оркестр был просто не в состоянии справиться с трудностями партитуры.

С таким клубком застарелых традиций и неписанных законов, закулисных интриг, личных амбиций, общественных упований и светских пересудов пришлось столкнуться Глюку, когда он прибыл покорять Париж. Описанная ситуация не была для него неожиданной. Будучи в Париже в 1764 году в связи с публикацией партитуры «Орфея», Глюк мог во многом убедиться воочию. Кое-что могли ему поведать и Кальцабиджи, и дю Рулле, и Новерр, и артисты французской труппы в Вене. Судьба многих авторов и их произведений решалась в Париже подчас не непосредственно на сцене или в зрительном зале, а в придворных кругах, в светских и литературных

¹ См.: Рыцарев 1987, 78.

² Там же.

салонах, в приемных влиятельных людей — да и, что греха таить, в будуарах королевских фавориток, знатных дам и ведущих актрис той же Оперы.

И все же Глюк решил рискнуть, поставив на кон свою репутацию человека, от которого следует ждать чего-то нового, великого и перспективного.

На сторону Глюка встали некоторые энциклопедисты и сочувствующие им интеллектуалы — престарелый Вольтер, барон Мельхиор Гримм, журналисты Оливье де Корансе, Франсуа Арно и Жан-Батист-Антуан Сюар; силой музыки Глюка был захвачен даже ревниво относившийся к чужим успехам Руссо. Что касается Дидро, то какие-либо свидетельства его отношения к Глюку, как ни странно, отсутствуют, что может объясняться, с одной стороны, крайней усталостью писателя от долгого путешествия в Россию (Дидро вернулся в Париж через Гаагу в октябре 1774, уже после премьер «Ифигении в Авлиде» и «Орфея»), а с другой стороны — его переменившимися интересами, которые «сосредоточились преимущественно на углубленном изучении истории древнего Рима»¹.

Наконец, композитору покровительствовала молодая королева Мария-Антуанетта.

Однако тут таились свои опасности. У красивой, остроумной, веселой и легкомысленной австрийской принцессы во Франции имелось немало врагов и при дворе, и в обществе. Еще в бытность Марии-Антуанетты супругой дофина против нее интриговала последняя фаворитка Людовика XV — мадам Дюбарри, возведенная королем в графское достоинство, особа низкого происхождения, вульгарных манер и отнюдь не благородного характера, чье вызывающее поведение немало способствовало утрате в народе остатков пиетета по отношению к королевскому дому (ее предшественница, покойная маркиза Помпадур, личность также до некоторой степени одиозная, все же обладала умом и вкусом и умела вести себя, когда нужно, дипломатично и с достоинством). После смерти Людовика XV политическая власть Дюбарри сошла на нет, но некоторое влияние на общественное мнение она сохранила. Этому способствовало и недоверие французов к Марии-Антуанетте, которое усугубляли некоторые опрометчивые слова и поступки новой королевы (ее поведение считали вызывающим не только французские подданные, но и австрийские родственники, прежде всего мать, Мария Терезия, и старший брат, император Иосиф). Поэтому заступниче-

¹ Брянцева 1986, 114.

ство Марии-Антуанетты вовсе не гарантировало Глюку полного отсутствия конфликтов с парижской публикой, обществом и прессой. Напротив, беспрецедентная миссия Глюка кое-кем воспринималась в штыки как знак неблагоприятных для Франции перемен — а именно, усиления иностранного, причем австро-германского, влияния во всех сферах, от политики до искусства. Ведь со времен полностью натурализовавшегося Люлли на главной французской оперной сцене не распоряжался ни один чужеземец (итальянец Эджилио Ромуальдо Дуни, писавший комические оперы, не в счет), а после Глюка сюда хлынула целая волна музыкантов из Австрии, Германии, Италии и даже Англии (в 1778 году Иоганн Кристиан Бах приехал в Париж из Лондона, чтобы написать свою единственную французскую оперу — «Амадис Гальский»). Многими эта тенденция воспринималась крайне болезненно, как полный упадок и роковая утрата национальной традиции. Вдобавок ветер перемен дул не из политически раздробленной и экономически ослабленной, но сохранявшей свой авторитет в сфере искусства Италии, с чем еще как-то можно было примириться, а из столицы Священной Римской империи германской нации — государственного образования, безусловно превосходившего военной и экономической мощью тогдашнюю Францию. В памяти французов были живы воспоминания и о соперничестве Франции и Австрии при Людовике XIV, и о военном противостоянии Бурбонов и Габсбургов во время войны за испанское наследство, и об очень непростых взаимоотношениях двух держав в первые годы правления Марии Терезии, когда французы некоторое время поддерживали врагов молодой императрицы. Последовавшее сближение двух держав было вызвано необходимостью противостоять воинственной политике короля Фридриха Прусского, но ведущая роль Австрии в этом союзе не могла нравиться французам.

Потому в лагере мадам Дюбарри оказались не только светские интриганы и личные враги Марии-Антуанетты, но и весьма видные люди — например, писатели Жан-Франсуа Мармонтель и Жан-Франсуа Лагарп. Они вполне искренне отстаивали самобытность французской традиции перед лицом угрожавших ей новомодных веяний. Мармонтель, в частности, создал в 1777 году сатирическую поэму «Музыкальная война», которую, правда, по зрелом размышлении не стал печатать (она была опубликована посмертно). О Глюке он с уничижительной иронией писал: «К нам прибыл в предшествовании своей славы чешский жонглер... Он заставил Ахилла и Агамемнона мычать, Клитемнестру — рычать, неутомимый оркестр храпеть

на все лады», — и т. д.¹ Лагарп также упрекал Глюка в вопиющем натурализме; композитор ответил на этот вызов гневно-саркастическим открытым письмом, начав с притворных выражений раскаяния и закончив совершенно убийственными сентенциями².

Итак, на Глюка ополчились, с одной стороны, приверженцы национальной традиции, поднимавшие на щит искусство Люлли и Рамо, а с другой стороны — поборники итальянской оперы, полагавшие, что если уж и перенимать что-то иностранное, то лучше итальянское, чем немецкое (так полагал, в частности, Руссо, относившийся к Глюку очень двойственно, и Лагарп, занявший враждебную ему позицию).

Журнальной полемики и дискуссий в салонах врагам Глюка оказалось недостаточно. В 1776 году в Париж был приглашен известный итальянский композитор Никколо Пиччинни, вопреки собственной воле вовлеченный в закрученную против Глюка интригу. С Глюком произошло в Париже примерно то же, что ранее с Генделем в Лондоне: как только его деятельность стала приносить первые плоды, недоброжелатели подстроили ему унижительное и изнурительное состязание с конкурентами.

Пиччинни, совершенно не желавший выступать в роли соперника Глюка и всячески подчеркивавший свое к нему уважение, всерьез рассматривался окружающими как достойная альтернатива чешскому «медведю». В отличие от резковатого Глюка он был человеком мягким и обходительным; такой же была, в сущности, и его музыка — чрезвычайно приятная, нежная, мелодичная. Полемика сторонников того или иного композитора вылилась в журнальную и театральную «войну глюкистов и пиччиннистов». Двух мастеров пытались столкнуть напрямую, побудив их параллельно работать над операми на один и тот же сюжет; первым из таких опытов был «Роланд» на старое либретто Филиппа Кино (Глюк, узнав о заговоре, прервал и уничтожил начатую работу; опера Пиччинни была написана и поставлена); затем последовали две «Ифигении в Тавриде» (пиччинниевская была завершена позже глюковской, в 1781 году, и содержала явные приметы глюковского влияния; к сравнению этих опер мы еще вернемся). С французской просодией Пиччинни помогал освоиться Мармонтель; что касается жанровой тенденции, то она, как ни странно, явственно указывала на возрождение тради-

¹ Цит. по: МДИМ, № 687. См. также: Prod'homme 1987, 244–245.

² Полный текст письма Глюка к Лагарпу см.: Приложение 1, Документы. Статью Лагарпа см.: МДИМ, № 676.

ций Люлли вплоть до использования его сюжетов и либретто. Вероятно, итальянский композитор, обладавший неконфликтным характером, предпочел не ходить со своим уставом в чужой монастырь и не пытаться перевоспитывать французов. Кроме того, хотя Пиччинни создал несколько весьма успешно шедших в Италии опер-серии¹, гораздо большую славу принесли ему комические оперы (самая известная из них — «Добрая дочка» по либретто Карло Гольдони, поставленная еще в 1760 году в Риме, а затем покорившая и Париж). Поэтому победа над Глюком никак не могла стать абсолютной целью для самого Пиччинни, при том, что покинуть Париж в качестве побежденного также не входило в его планы.

Борьба за умы и сердца французской аудитории и предельное напряжение творческих сил дорого стоили уже очень молодому Глюку. Он все-таки вышел из этой схватки победителем, но здоровье его оказалось разрушенным: в письмах к дю Рулле он неоднократно жаловался, что «сходит с ума», не спит ночами, постоянно пребывает в нервном состоянии. В июле 1779 года его настиг инсульт, в июне 1781 года последовал второй инсульт, так что в Вену Глюк вернулся тяжело больным стариком, чтобы тихо доживать свой век на почетном положении живого классика. Ничего крупного он больше создать не смог.

К счастью или к несчастью, Глюк не дожил до времени полного торжества своих идей во Франции. Возможно, реальные последствия реформы удивили бы его самого.

В 1774 году Вольтер писал своей приятельнице, маркизе Деффан: «Мне кажется, что вы, парижане, увидите великую и мирную революцию в правлении вашем и в музыке. Людовик XVI и Глюк сделают новых французов», — на что не лишенная скептической проницательности маркиза отвечала: «Не хвалите, дорогой Вольтер, наших революций; те, которые уже произошли, вовсе не восхитительны, а печальны. Музыка Глюка сие подтверждает: она — ни французская, ни итальянская. [...] Когда сравнивают «Ифигению» и «Эвридику» с «Армидой» и «Кастором», то кровавыми слезами плачешь о потере вкуса... И господин Вольтер сей перемене рукоплещет!»²...

¹ Например, «Олимпиада» (Рим, 1768), «Александр в Индии» (Рим, 1758; вторая редакция — Неаполь, 1774) — обе на знаменитые либретто Метастазιο.

² МДИМ, 363. Подразумеваются, с одной стороны, «Ифигения в Авлиде» и «Орфей» Глюка, а с другой — «Армида» Люлли и «Кастор и Поллукс» Рамо.

Музыка Глюка отчасти действительно сделала «новых французов», которые и совершили спустя всего два года после смерти композитора далеко не «мирную» революцию, приведшую на эшафот Людовика XVI и Марию-Антуанетту. Правда, отнюдь не Глюк был в этом виноват, да и в перестройке умов на революционный лад участвовали, помимо него, и сам Вольтер, и Дидро, и Руссо — последний не только как автор «Общественного договора» или «Новой Элоизы», но и невинной пасторали «Деревенский колдун», положившей начало веренице опер, в которых воспевались добродетели выходцев из народа.

Что касается художественного влияния Глюка на французскую музыку, то оно действительно произвело в ней революцию, которую вполне можно вслед за Вольтером назвать великой. В одном из писем к дю Рулле Глюк обещал, что если «Армида» получит признание, то «с вашей старомодной музыкой будет навсегда покончено»¹. В самом деле, вобрав в себя, в том числе, и традицию французского барокко, творчество Глюка поставило жирный крест на этой эпохе, открыв путь «авангардным» для того времени тенденциям.

После Глюка французская музыка фактически избавилась от своей вековой обособленности и, сохранив самобытность, сделалась таким же общеевропейским явлением, как итальянская опера или инструментализм венских классиков. Французы начали очень быстро впитывать различные традиции — итальянскую кантиленность и немецкое владение крупными инструментальными формами. Недаром маркиза Деффан замечала, что музыка Глюка «ни французская, ни итальянская» — она действительно была универсальной, какой и должна быть классическая музыка. В дальнейшем эта тенденция сохранилась и была подхвачена как самими французами, так и многочисленными иностранцами, путь которым в Париж был открыт успехами Глюка. И если заглянуть в более отдаленное будущее, то мы увидим, что в 1830-х годах Париж отвоевал у Вены право считаться музыкальной столицей Европы: именно в Париж, а не в Вену, стекались из разных стран самые блестящие виртуозы и самые выдающиеся композиторы.

¹ ССРГ, 70 (см.: Приложение 1, Документы, письмо от 14 октября 1775 г.).

Глава 7

Ифигения в Авлиде

Первая из опер, написанных Глюком специально для Парижа, «Ифигения в Авлиде» была поставлена 19 апреля 1774 года. Участниками этой ответственной премьеры стали Анри Ларриве (Агамемнон), Софи Арну (Ифигения), Жозеф Легро (Ахилл), мадемуазель Дюплан (Клитемнестра), Никола Желен (Калхас) и другие (в том числе выступившая во второстепенной безымянной роли Гречанки будущая любимая певица Глюка Розали Левассёр); балетные сцены создал знакомый ему еще по Вене Жан-Жорж Новерр.

Это событие имело интригующую предысторию. Обычно считается, что Дидро в одной из своих статей 1757 года (третья из «Бесед о “Побочном сыне”») удивительным образом предсказал грядущее появление обновленной французской оперы именно на данный сюжет и воззвал к неведомому гению, способному воплотить его с должным величием. Однако очевидная связь между пророчеством Дидро и появлением соответствующей оперы Глюка была не случайным совпадением, а результатом целенаправленной активности Франсуа дю Рулле, который, вдохновившись идеей Дидро, создал либретто «Ифигении в Авлиде» по драме Еврипида и по одноименной трагедии Жана Расина и сам предложил его Глюку еще в Вене (по-видимому, примерно в 1771 году). Композитор тогда же приступил к работе, успев написать первый акт. После этого дю Рулле взялся продвинуть их совместное творение на сцену Оперы, результатом чего стало приглашение Глюка в Париж.

Итак, после венской «Альцесты» — опять Еврипид, и опять не в оригинале, а в классицистской интерпретации, причем интерпретации именно французской, условности которой носили не только эстетический, но и этикетный характер.

Премьера расиновской «Ифигении в Авлиде» состоялась в Версале 18 августа 1674 года (таким образом, постановка оперы

Глюка оказалась приуроченной к 100-летию юбилею пьесы). Людовик XIV праздновал в то время свою очередную военную победу, и появление пьесы на героический, но притом и трогательный сюжет пришлось как нельзя более кстати. Драма Расина имела огромный успех: спектакли давались в Версале непрерывно в течение трех месяцев; затем в декабре того же года «Ифигения» была поставлена в Париже и осталась одной из любимейших во французском театральном репертуаре.

Сюжетная основа драмы Расина в основном совпадает с еврипидовским первоисточником.

Объединенный флот греческих царей, собравшийся в гавани Авлиды и готовый отплыть в Трою, дабы отомстить троянцам за похищение их царевичем Парисом прекрасной Елены, супруги спартанского царя Менелая, не может выйти в море, поскольку разгневанная богиня Артемида неизменно посылает встречные ветры. Причина ее гнева — проступок главнокомандующего греческим войском царя Агамемнона (брата Менелая), который случайно убил на охоте любимую лань Артемиды. Согласно велению оракула, богиню может умиловить только жертвоприношение Ифигении — дочери Агамемнона. Тот вызывает свою супругу Клитемнестру вместе с Ифигенией в Авлиду, якобы для того, чтобы сыграть свадьбу дочери с Ахиллом. Но по прибытии мать и дочь с ужасом узнают, что вместо брачного пира девушку ждет смерть на алтаре Артемиды.

Далее между Еврипидом и Расином начинаются принципиальные расхождения. У Еврипида, как известно, сама Ифигения, преодолев и ужас перед смертью, и любовь к Ахиллу, и жалость к страданиям матери, решает добровольно отдать свою жизнь во имя общего дела, и богиня, пораженная ее доблестью, в последний момент совершает чудо: на алтаре оказывается белая лань, а сама Ифигения таинственным образом исчезает (о окружающие еще не знают, как и куда, но, как явствует из продолжения мифа, она переносится в далекую Тавриду, где становится главной жрицей богини).

Сам момент чудесной подмены у Еврипида не показан: о нем рассказывает Клитемнестре и хору Вестник, но царица остается безутешной, ибо не слишком полагается на милосердие богов:

Дитя мое... Добычей рук бессмертных
Ты сделалась... Как призывать тебя?
А если это бред пустой и ложный,
Чтобы меня утешить?.. Что тогда?¹

¹ Перевод И. Анненского. Цит. по: Еврипид 1980, 2, 511.

Именно здесь закладывается основа будущей трагедии в доме Агамемнона: Клитемнестра никогда не простит ему гибели Ифигении и впоследствии завлечет его на смерть так же коварно, как Агамемнон завлек в Авлиду свою невинную дочь.

Для французского поэта-классициста как безжалостное жертвоприношение Ифигении, так и ее чудесное спасение выглядели равно неприемлемыми. Расин восклицал: «Можно ли даже помыслить, чтобы я осквернил сцену убийством столь добродетельной и прелестной юной особы, какой следовало изобразить Ифигению. И можно ли предполагать, чтобы я довел пьесу до развязки лишь с помощью “богини из машины”, посредством чудесного превращения, которому, пожалуй, поверили бы во времена Еврипида, но которое в наше время показалось бы совершенно бессмысленным и неправдоподобным»¹. Поэтому у Расина появляется персонаж, которого не было у Еврипида — Эрифила, пленница Ахилла, безответно влюбленная в своего господина. «Ни она сама, никто другой, даже Калхас, не знают ее происхождения. Это загадка, ответ на которую станет и развязкой трагедии», — замечал знаток расиновской драматургии В. С. Кадышев². Фактически Эрифила, по мнению исследователя — «темный» двойник Ифигении: девушку влечет в Авлиду неодолимый внутренний зов, она жаждет узнать у оракула свою судьбу, хотя и предчувствует, что знание это окажется для нее роковым; Эрифила страстно любит Ахилла и мечтает любой ценой избавиться от счастливой соперницы. Именно Эрифила выдает жрецу Калхасу план побега Ифигении, разработанный Агамемноном. Но в храме Дианы, куда приводят обеих девушек, выясняется истина: настоящее имя Эрифилы — тоже Ифигения; они не просто тезки, но и двоюродные сестры, ведь Ифигения-Эрифила — дочь Елены, первопричины Троянской войны. А Троянская война была для Атридов делом семейной чести: Агамемнон и Менелай — родные братья, женатые на единоутробных сестрах Клитемнестре и Елене. Стало быть, «темная» Ифигения и должна стать настоящей жертвой; кровь дочери призвана искупить вину матери. Эрифила с готовностью принимает свой жребий, но ее мотивы оказываются совсем иными, чем мотивы «светлой» Ифигении: она сама не хочет жить, видя торжество соперницы.

Нынешнему читателю именно эта развязка может показаться искусственной и надуманной, хотя, с точки зрения современников

¹ Расин 1984, 2, 138.

² Кадышев 1990, 159.

Расина, она́ была основана на «правдоподобном» допущении (Елена и Клитемнестра вполне могли назвать своих дочерей одинаковым именем, означающим, кстати, «силой рожденная», репутация же Елены еще до ее бегства с Парисом вызывала толки¹).

По-видимому, дю Рулле и Глюку вся интрига с Эрифилой представлялась излишней (хотя она оставлена, например, в либретто М. Вераци, на которое в 1751 году была написана опера Н. Йоммели, завершавшаяся самоубийством Эрифилы). Дю Рулле вернулся к Еврипиду, совершенно изъясв линию Эрифилы и завершив драму известием о великой милости богини, дарующей Ифигении жизнь, а грекам — долгожданный попутный ветер. Чудо с ланью здесь, однако, даже не упомянуто; этого не восприняли бы рационально мыслящие французы.

Правда, после премьеры Глюк и дю Рулле внесли в финал изменение, и в спектакле, поставленном уже в ноябре 1774 года, Артемида в опере все-таки появляется, лично благословляя союз Ифигении и Ахилла; в спектаклях сезона 1775 года и последующих эта версия закрепила². Заметим, что проблема счастливой развязки при помощи «бога из машины» решается дю Рулле компромиссно: без фантастических приемов, свойственных барочной опере и высмеянных в «Новой Элоизе» Руссо, но и без претензий на сугубо рациональное объяснение поистине чудесных явлений³. Прежний соавтор Глюка, Кальцабиджи, совсем не исключал непосредственного вмешательства

¹ Согласно одной из версий мифа, Ифигения была на самом деле дочерью Елены и Тесея, похитившего Елену еще девочкой-подростком, а Клитемнестра взяла младенца к себе, чтобы покрыть позор сестры. Вероятно, Расин допустил, что дочь Елены — это еще одна, другая Ифигения. Правда, в античности существовала и традиция апологии Елены, восходящая к поэме Стесихора (конец VII — начало VI в. до н. э.), где утверждалось, что в Трою был увезен только призрак Елены, подлинная же дочь Зевса провела все годы Троянской войны в Египте, свято храня верность Менелая. На этот сюжет существует драма Еврипида «Елена».

² Кстати, костюм Артемиды, судя по сохранившемуся эскизу художника, был совершенно не античным — богиня представляла в богато украшенном платье с кринолином, с перетянутой корсетом талией, с высокой прической и на каблучках (илл. см: Downs 1992, 192). Эллинофильская волна в 1774 году до Франции еще не докатилась, и античные драмы и оперы по-прежнему игрались в современных модных костюмах.

³ Любопытно, кстати, как сам дю Рулле мотивировал изменение развязки: «Найдена была возможность доставить публике, не прибегая к машинам и не входя в крупные издержки, благородное и великолепное зрелище». МДИМ, 353, № 623.

богов в судьбы героев. С точки зрения истинного благочестия боги — такая же реальность, как земное бытие; они по природе своей выше смертных и не только могут, но и должны вмешаться в ход вещей, когда этот ход грозит нарушить законы мировой гармонии и высшей справедливости. Вероятно, дю Рулле, увлекшийся венскими операми Глюка и Кальцабиджи, отчасти взял на вооружение и эту идею. Именно воздаяние каждому по заслугам становится здесь главной причиной спасения Ифигении: богиня меняет гнев на милость, сподвигнутая благочестием Агамемнона, самоотверженной добродетелью его дочери, горем Клитемнестры и бесстрашием Ахилла. Сходным образом истолкована благополучная развязка и в более позднем либретто Л. Серио, на которое в 1770–1780-х годах были написаны оперы Висенте Мартин-и-Солера, Алесслио Прати и, вероятно, Джузеппе Джордани.

Во многих других моментах дю Рулле и Глюк следуют скорее Расину, чем Еврипиду. Причины этого — в том же этическом несовпадении античной и новоевропейской культур, о котором мы говорили в связи с трактовками сюжета «Альцесты». У Еврипида Агамемнон, вынужденно приносящий жизнь своей дочери в жертву общим интересам, с самого начала знает, на что он идет, хотя *post factum* и пытается отменить свое решение. В еврипидовской драме Агамемнон выглядит отнюдь не идеальным героем: он подвержен чужим влияниям (на него постоянно воздействуют и брат Менелай, и Одиссей, и Калхас), он способен на хитрость и ложь (обманом он привлекает Клитемнестру с Ифигенией в Авлиду, но при помощи тайного послания хочет помешать их приезду), династическая гордыня и полководческие амбиции значат для него больше, чем обычные человеческие привязанности и т. д.

У Расина образ Агамемнона облагорожен уже тем, что, согласно воле драматурга, приглашая в Авлиду супругу и дочь, царь еще словно бы не знает о грозящей Ифигении участи. Именно потому, как полагал Дидро, расиновский Агамемнон вызывает не отвращение, а сочувствие; он трагичен, но не чудовищен. В письме к Софи Воллан (6 ноября 1760 года) Дидро, давая анализ расиновской «Ифигении», в частности, писал: «Агамемнон призывает дочь в Авлиду — вот его единственная вина, которую тот совершает еще до начала действия пьесы. Его мучают угрызения совести, он встает ночью, хочет воспрепятствовать приезду дочери в Авлиду; это не удается, ее приезд приводит его в отчаяние, он обманут богами. Кто же просит его за дочь? Разъяренный любовник, который портит дело угрозами, разъяренная мать, желающая подчинить себе супру-

га; в таких условиях раздраженного отца отдают в руки самого ловкого плута Греции (Одиссея. — Л. К.). Тем не менее, он уже готов спасти свою дочь, когда Эрифила доносит на него грекам и Калхасу»¹.

В результате Агамемнон становится центральным, самым сложным и противоречивым характером как расиновской трагедии, так и глюковской оперы. Ифигения обрисована здесь намного более однопланово: нежность, кротость, покорность судьбе и тихая стойкость духа рисуют нам образ идеальный до невероятности. Расиновская Ифигения — скорее христианская святая, чем античная героиня. У Еврипида ее отчаяние, страх перед смертью, ропот на несправедливость приговора богов и даже гнев на отца показаны гораздо более рельефно:

О, мой жребий, о, горечь мук,
О, сиянье красы проклятой!
И у горла преступный нож,
Нож отца, что забыл про бога...²

Решение добровольно стать жертвой дается еврипидовской Ифигении нелегко, но, когда оно принято, оно озаряет ее облик экзотическим сиянием славы:

Не надо слез...
А вы со мною, жены, славословьте!
И пусть пеан из ваших уст звучит,
Над смертью и тленом торжествуя...³

Однако и Еврипид, и Расин настаивают на духовном единстве отца и дочери, которое зиждется не только на глубокой взаимной любви, но и на высоком представлении о царской чести. «Ифигения в Авлиде» в обеих своих поэтических версиях — драма о нелегком бремени царственности. Так, у расиновского Агамемнона вырывается вопль души:

Но мы, цари, — рабы! Печальна наша участь:
Терзаясь ужасом, отчаянием мучась,
Чужими лицами всегда окружены,
При них бесстрастный вид мы соблюдать должны⁴.

¹ Дидро 1935–1947, VIII, 172.

² Еврипид 1984, II, 495.

³ Еврипид 1984, II, 505.

⁴ Расин 1984, II, 155.

И все же, напутствуя Ифигению перед обрядом жертвоприношения, он взывает к объединяющей их доблести:

Прощай и будь тверда. Тобою все гордятся.
Жестокости своей пусть боги устыдятся,
А жрец и те, кто ждет тебя у алтаря,
Пусть, видя кровь твою, узнают кровь царя¹.

У Еврипида, наоборот, сама Ифигения перед смертью наставляет рыдающего отца:

Здесь я, царь-отец,
За родину, за всю Элладу тело
Я предаю на жертву, и никто
Меня к тому не принуждал, — веди же
К богине дочь, коли богиня ждет².

Расин говорил: *«Едва ли есть сюжет, более любезный поэтам, чем принесение в жертву Ифигении»*³. Действительно, по крайней мере, на оперной сцене к этому сюжету обращались в XVII–XVIII веках очень часто⁴. Вероятно, в глазах людей той эпохи сама коллизия драмы об Ифигении объективно перекликалась с другим сюжетом о добровольной жертве, нашедшим высокое художественное воплощение в культуре XVII–XVIII веков.

Это прежде всего ветхозаветный рассказ (Книга судей, XI) о дочери полководца Иеффая, которую отец, как и Агамемнон, должен был заклать на алтаре согласно опрометчиво данному обету (этот же трагический мотив потом будет развиваться в не очень многочисленных, но всякий раз заметных операх на сюжет «Идоменея»). Начиная с оратории Джакомо Кариссими «Иеффай» (около 1650), данный сюжет встречался в творчестве весьма видных композиторов. Среди них, например, Гендель. Сюжет его одноименной оратории, созданной в 1751 году на текст Томаса Морелла, отчетливо напоминает расиновскую «Ифигению в Авлиде», что может быть объяснено французскими влияниями. Дело в том, что если не сам Гендель, то его либреттист, вероятно, был осведомлен о большом успехе «Иеффая» — духовной оперы Мишеля де Монтеклера на текст Жозефа-Симона де Пеллегрена, поставленной в Ко-

¹ Там же, 186.

² Еврипид 1984, II, 509.

³ Расин 1984, 2, 137.

⁴ Перечень пьес, опер и балетов XVI — первой трети XIX веков на сюжет «Ифигении в Авлиде» см. в Приложении 2, Таблицы.

ролевской академии в 1732 году. Этой музыкальной трагедией, одной из немногих, созданных после Люлли, французы по праву гордились. Кстати, в данном случае было сделано исключение из общего правила, согласно которому сюжеты из Священного Писания считались недопустимыми для публичной оперной сцены, хотя беспрепятственно ставились в иезуитских учебных заведениях (годом позже Вольтеру и Рамо так и не удалось добиться постановки в Опере своего «Самсона» именно по этой формальной причине; дабы обосновать запрет, на некоторое время прекратили давать и «Иеффая», но спустя некоторое время опера Монтеклера была возобновлена).

Пеллегрен, сознательно или нет, очевидным образом перенес в сюжет «Иеффая» некоторые мотивы расиновской «Ифигении», унаследованные затем и Мореллом. Безымянная в Библии дочь Иеффая обрела у Пеллегрена имя Ифиза, а у Морелла — Ифис (возможно, намек на Ифигению, хотя во французской опере имя «Ифиза» — такая же обычная условность, как «Хлоя» или «Тирсис»). Среди действующих лиц появилась мать девушки — аналог Клитемнестры (у Пеллегрена и Монтеклера — Алмазия, у Морелла и Генделя — Сторга, по-видимому, от греческого «stergo» — «любить»). Естественно, Ифис обрела и жениха (во французском либретто его зовут Аммон, у Моррела — Хамор), о котором в Библии нет ни слова. Более того, этот жених ведет себя почти точно так же, как Ахилл в расиновской трагедии: в момент жертвоприношения он пытается спасти невесту силой оружия. Развязка также не следует Библии. По мнению А. Шайблера и Ю. К. Евдокимовой, ветхозаветный вариант с состоявшимся человеческим жертвоприношением «не мог удовлетворить просвещенного христианина и гуманиста Генделя»¹. Но ведь другая его поздняя оратория, написанная совместно с тем же Мореллом, «Теодора», завершалась мученической гибелью четы юных и непорочных героев. На наш взгляд, причина изменения развязки «Иеффая» заключается скорее во влиянии расиновской драмы и просветительских идей, имевших отношение не только к христианству. В опере Монтеклера жертвоприношение прерывается «громовым голосом» с неба, и верховный жрец передает народу волю Всевышнего (эта развязка была практически повторена в премьерном варианте глюковской «Ифигении»). В оратории Генделя девушку спасает Ангел, освобождающий Иеффая от роковой клятвы, но вменяющий его дочери в долг дать обет безбрачия и посвятить

¹ Scheibler — Evdokimova 1993, 286.

себя служению Богу (и в этом случае судьба Ифис также напоминает судьбу глюковской Ифигении, обреченной навсегда остаться жрицей Дианы).

Любопытно, что сюжеты «Ифигении в Авлиде» и «Иеффая» неоднократно пересекались и в музыкальном театре XVII – начала XIX веков. Так, некоторые оперы на этот сюжет прямо назывались «Жертвоприношение Ифигении», вызывая ассоциации с библейскими историями Авраама и Иеффая, а Симон Майр использовал музыку своей оперы «Жертвоприношение Ифигении» (1811) в духовной драме «Возвращение Иеффая» (Рим, 1814).

Жертвоприношение дочери Иеффая в теологическом смысле изотипично, с одной стороны, ветхозаветному прецеденту (жертвоприношению Исаака, сына Авраама, остановленному Богом в последний момент), а с другой стороны, новозаветной жертве Христа. Но у трагедии Иеффая есть и свой нравственный смысл, родственный скорее смыслу античного мифа об Ифигении: всякая победа должна быть оплачена, и подчас весьма дорогой ценой, так что победителю боги посылают порою ничуть не меньшее испытание, чем побежденным. И чем выше вознесен человек, тем страшнее оказывается расплата. Однако, в отличие от суровости библейского сюжета, миф об Ифигении опирается на уже отмеченную нами внутреннюю убежденность не только в справедливости, но и в милосердии божественного промысла.

Следовательно, выбор сюжета для первой парижской оперы Глюка оказался со всех точек зрения безошибочным: он был одновременно и античным, и классицистским, и опиравшимся на французскую театральную традицию, и содержащим внутри себя смысловое ядро, крайне важное для христианской культуры – и, в какой-то мере, политическим, ибо прекрасный образ Ифигении содержал лестные намеки на юную Марию-Антуанетту.

Последнее обстоятельство весьма немаловажно и выходит за рамки традиционной придворной лести. Ко времени премьеры глюковской оперы Мария-Антуанетта была еще дофиной, а не королевой, и рыцарственный жест в ее сторону выглядел не рутинным комплиментом, а средством склонить в ее пользу общественное мнение парижан, представив ее как «новую Ифигению» – носительницу идеальной царственности.

Так или иначе, из всех оперных «Ифигений» XVIII века мы вспоминаем ныне прежде всего глюковскую, как произведение истинно классическое, красота и нравственный смысл которого не тускнеют с течением времени.

Музыкальная драматургия

Работая над «Ифигенией в Авлиде», Глюк отнюдь не открывал для себя принципиально новый тип драматургии. В отличие от драм Кальцабиджи, в которых сквозь итальянскую поэтическую стилистику все время просвечивали французские театральные формы, дю Рулле, долго проживший в Вене, создал либретто, довольно близкое к типу обновленной оперы-серии. Здесь, как и в опере-серии, отсутствует пролог; актов три, а не пять; диспозиция персонажей в чем-то близка метастазиевской, хотя и не совпадает с ней¹; в целом, несмотря на обязательное наличие хора и балета, доминируют сольные сцены, предполагающие развернутые ариозные формы с закругленными мелодиями (правда, в отличие от итальянской оперы, метрические структуры и характер декламации — сугубо французские). Психологическая мотивация поступков героев у дю Рулле также в чем-то близка не только Расину, но и Метастазию или Кальцабиджи. Личные, глубоко сердечные побуждения превалируют здесь над более рациональными соображениями. Пожалуй, не традиционная коллизия чувства и долга, а сложный контрапункт противоречивых эмоций является в этой опере ведущей драматургической силой. Персонажи всех предыдущих реформаторских опер Глюка не обладали столь явно выраженной психологической многомерностью. Единственный абсолютно идеальный образ — Ифигения, в партии которой не содержится даже намек на какие-либо «темные» обертоны.

При всем этом основная проблема оперы остается типично глюковской: встреча лицом к лицу человека и его рока. И каждый из персонажей переживает эту встречу по-своему.

Первый, на кого обрушивается удар судьбы — Агамемнон, что недвусмысленно обозначено уже в увертюре. Она открывается мучительно-диссонантным вступлением (с-moll), которое в начале I акта превращается в ариозо Агамемнона «*Diane impitoyable*» («Неумолимая Диана, напрасно ты требуешь этой ужасной жертвы»).

¹ Функция отца-тирана (Агамемнон) фактически дублирована в образе жреца Калхаса; есть пара влюбленных, но нет соперника или соперницы, зато присутствует противостоящая Агамемнону Клитемнестра (традиционное амплуа демонической *seconda donna*). Имеются и наперсники: Аркас у Агамемнона и Патрокл у Ахилла.



Для нынешнего слушателя такое отчетливо программное начало оперы кажется самым собой разумеющимся, но во времена Глюка выразительные средства, использованные здесь, должны были выглядеть не очень обычными. Возникающие внешние ассоциации с французской увертюрой, состоящей из двух контрастных разделов, оказываются обманчивыми. Первый раздел, символизирующий душевные терзания Агамемнона, весьма далек от стилистики торжественного марша-антре с пунктированным ритмом, характерным для начала традиционной французской увертюры. Так, как начал свою увертюру Глюк, не начиналась в то время ни одна из типовых форм увертюры, ни французская, ни итальянская. Это объяснимо: использованный здесь Глюком материал ариозо Телемака «Ah! Chi di voi m'adita» в стиле медленной части сонаты da chiesa, звучал не в начале, а в середине I акта соответствующей оперы. Отсюда и нюанс *piano*, и терпкие диссонансы, и густо сотканые имитации. Перемещая этот материал в первые такты увертюры, Глюк, вопреки обычаю, открывает «Ифигению в Авлиде» не неким тезисом, а вопросом, и его Агамемнон — не традиционный оперный царь, наделенный типичными атрибутами величия (их-то как раз здесь нет), а человек, поставленный перед не разрешимой для смертного проблемой и застигнутый наедине с собственными размышлениями. Начать таким образом классицистскую оперу было все равно, что открыть «Гамлет» непосредственно монологом «Быть или не быть»: в экспериментальной режиссерской практике наших дней это, наверное, могло бы иметь место, но в историческом контексте подобное непредставимо.

Основной раздел увертюры написан в «олимпийском», божественно-царственном, но далеко не праздничном *C-dur*. Он переносит конфликт в иную плоскость, где нечеловеческой силе с достоинством противостоит не мятежная героиня (как это будет впоследствии у Бетховена), а нежная кротость. Тематизм этого раздела настолько рельефно ярок, что обычно проецируется на типовую диспозицию классической сонатной формы: главная тема — это, безусловно, воплощение властной воли богов или непреклонного рока; обе побочные темы связаны с образом Ифигении.



Однако подробный анализ увертюры позволяет утверждать, что даже при наличии характерных для классического симфонизма тематических контрастов, форма в целом здесь все же не сонатная, а скорее барочная концертная, при том, что черты сонатности несомненно просвечивают, создавая второй драматургический план¹.

СФ	Гл. Т	П. Т. 1		П. Т. 2	Разр.		Репр.					Переход
КФ	Т	И. 1	Т	И. 2	Т	Т	Т	И. 1	Т	И. 2	Т	
Тон.	С	С	G	g	a	F	С	С	G	с	С	с

¹ Условные сокращения в схеме: СФ — сонатная форма, КФ — концертная форма; Т — тема, И — интермедия; Гл. Т. — главная тема, П. Т. — побочная тема. Против безоговорочного определения этой формы как сонатной говорит появление явно побочной по характеру темы (вторая из процитированных в примере) в главной тональности, размытость грани между экспозицией и разработкой и господство принципа транспозиции в проведений главной темы, а не в соотношении экспозиции и репризы.

Как это нередко бывает у Глюка, классический по духу и стилю тематизм оказывается в увертюре облеченным в неклассическую и крайне своеобразную форму: внешне барочную, а в драматургическом отношении устремленную далеко вперед, вплоть до времен Вагнера (который, как известно, чрезвычайно высоко ценил эту оперу и сделал собственную концертную редакцию увертюры, отвергнув предыдущее решение, предложенное Моцартом¹).

Первый акт распадается на две части. Сцены 1–3 происходят до прибытия в Авлиду Ифигении и Клитемнестры; они протекают в очень сумрачной и нервной атмосфере. Агамемнон пытается противостоять и убеждениям Калхаса в печальной необходимости повиноваться воле богов, и нарастающему раздражению воинов, уставших от непонятного ожидания. Ведь Калхас, сострадающий горю царя и, быть может, втайне сам уповающий на чудо, до последнего момента не открывает народу имя будущей жертвы. Единственное, что остается обоим — молиться богам о смягчении ужасного приговора. Не надеясь на милосердие Дианы, Агамемнон в своей первой арии обращается с жалобной мольбой к ее брату — Аполлону, чтобы он помог посланнику царя, Аркасу, предотвратить приезд Ифигении.

22 [Moderato]

Акт I, сцена 1, ария Агамемнона



В отличие от процитированного выше сурового вступительного ариозо, обращенного к Диане, главная тема арии, выдержанная в стилистике трогательного романса с никнущими интонациями, рисует Агамемнона как человека, раздавленного роком, но не героя, способного противостоять его ударам. Внезапные эмоциональные взрывы и перепады настроений, выраженные и в тексте, и в музыке, говорят о крайнем смятении. Для спасения дочери Агамемнон готов на все — отказаться от похода на Трою, оклеветать Ахилла, восстать против богов, — но не решается в конечном итоге ни на что опреде-

¹ Моцарт добавил заключение на материале главной партии (то есть на теме торжествующего рока); Вагнер счел более убедительным вернуться к материалу вступления (терзания Агамемнона). Обоснование см.: Вагнер 1974, 19.

ленное. Такое начало партии царственного персонажа также очень нетипично для оперы XVIII века, где обычно сначала герою придаются все атрибуты власти и величия, и лишь затем отдается дань обуравующим его противоречиям, если таковые имеются.

Ария Калхаса, перерастающая в дуэт с Агамемноном, также представляет собою сочетание молитвы-романса (вступительный раздел, «D'une sainte terreur» — «Со священным трепетом», g-moll) и речитативного монолога, обращенного к Диане. Верховный жрец предстает здесь не как непреклонный фанатик, а как умудренный опытом посредник между богами и смертными.

Силой же, перед которой вынуждены здесь отступить и царь, и жрец, оказывается народ, дважды прерывающий их размышления. Лучшие воины, стекшиеся в Авлиду со всей Греции, ничего не желают знать о терзаниях своего главнокомандующего и с подозрением воспринимают нерешительность верховного жреца. Динамичные хоры, обрамляющие сцену Калхаса с Агамемноном, вновь, как и хоры в «Альцесте», напоминают нам о немецкой ораториальной традиции — о *turbae* в драматических пассионах (особенно в баховских) и о живописных народных сценах в произведениях Генделя. Любопытно, что Глюк преднамеренно воспроизводит музыкальный материал хора греков при каждом его повторении с буквальной точностью: «Здесь солдаты требуют жертвы; все обстоятельства ничего не значат в их глазах; они видят лишь только Трою или возвращение на родину; они могут произносить только одни и те же слова с одним акцентом»¹.

23 [Allegro] «Ифигения в Авлиде», акт I, сцена 2, хор

S. 

C'est trop fai - re de re - si - stan - ce il faut des Dieux ir - ri -
tés nous ré - vé - ler les vo - lon - tés, Ô Cal - chas!

«Успокойтесь, ступайте, — отвечает народу Калхас, — сегодня ваше желание исполнится, жертва окажется на алтаре».

Эта реплика вызывает новый взрыв отчаяния у Агамемнона. Очередная ария (c-moll) еще более фрагментарна по структуре, чем первая. Она открывается гневной маршеобразной темой («Можно ли требовать, чтобы отец собственноручно привел на алтарь столь

¹ Цит. по: МДИМ, 368, № 652.

нежно любимую им жертву»). Далее темп постоянно нарастает, доходя до пылкого *allegro*: «Я никогда не подчинюсь такому бесчеловечному повелению!» Но эти внешне категорические слова не означают окончательного решения. В сцене 4, когда из-за кулис доносится весть о прибытии Клитемнестры и Ифигении, Агамемнон вновь падает духом. Особенно рельефно показано это в сопоставлении торжественного ариозо Калхаса (*B-dur*) и полного обреченности рецитатива Агамемнона.

Калхас: При виде истинного величия, о смертные повелители, признайте свою слабость! Царь, перед которым все склоняются — склонись перед богами!

Агамемнон: Жестокие боги, вы хотите попать невинность; но пусть ваша воля исполнится, я не могу ей больше противиться.

Следующая сцена (№ 5) представляет собой шедевр не только в драматическом, но и в музыкальном отношении. Появление Ифигении и Клитемнестры сопровождается приветственным хором народа, написанным в жанре менуэта. При всей своей внешней простоте эта тема — одна из пленительнейших у Глюка. Она превосходно выражает смысл поющих слов («Какое очарование! Какое величие, какое изящество, какая красота!»). И тем более впечатляет своим драматизмом контрапункт — диалог Агамемнона и Калхаса, звучащий поверх восторженных возгласов («Дочь! Я дрожу!» — «Жертва приближается!» — «О Калхас, пусть ее имя пока останется втайне...»)

24 *Tempo di minuetto*
Andante grazioso

Акт I, сцена 5

Agamemnon

Ma fil - le! je fre - mis!

S. Que d'at - traits! que de Ma - jes - té, — que de grâ - ces,

A.

T.

B.

Andante grazioso

p

В дальнейшем Агамемнон сохраняет молчание, но можно представить себе, что он чувствует, слыша обращенные к себе речи: «Агамемнон поистине счастливейший из отцов, блаженнейший из супругов и величайший из царей».

Нужно, впрочем, заметить, что тема этого менюэта встречается у Глюка не в первый раз и не в последний. Она перенесена сюда из оперы-серии «Милосердие Тита» (средний раздел арии Секста «*Se mai senti spirarti*» — «Если когда-нибудь ты почувствуешь» из II акта¹) и еще раз использована в «Ифигении в Тавриде» (последний хор II акта).

В другом хвалебном хоре, звучащем в этой сцене («*Non jamais aux regards*», D-dur), содержится своеобразный портрет Ифигении, которую сравнивают с богинями, пришедшими на суд Париса: дочь Агамемнона соединяет в себе величие царицы богов, доблесть воинственной Афины и нежное очарование богини любви. Разумеется, в подобных комплиментах можно усмотреть лишь обычную придворную лесть. Но, думается, в музыке Глюка, характеризующей Ифигению на всем дальнейшем протяжении оперы, эти черты действительно присутствуют. Совсем юной девушке, кроткой и нежной по своей природе, Ифигении оказываются свойственными также и царственное достоинство, и несокрушимая внутренняя твердость, и почти божественное величие духа.

Дивертисмент из коротких танцев, прослаивающих сцену встречи и вклинивающих между короткими соло Клитемнестры и Ифигении, носит здесь отвлекающий от драмы характер (сами танцы частично заимствованы из балета «Дон Жуан»). Сценически дивертисмент оправдан тем, что Клитемнестра в этот момент оставляет Ифигению одну среди поющего и танцующего народа, а сама отправляется повидать Агамемнона.

Первая ариетта Ифигении («*Les vœux, dont ce peuple m'honore*» — «Хвалы, которые воздаст мне народ», D-dur) вполне безмятежна и крайне уравновешена по форме (простая двухчастная с точными повторами разделов). В тексте выражается недоумение по поводу отсутствия среди встречающих Ахилла, ради которого Ифигения и прибыла в Авлиду. Но музыка не содержит даже намека на печальные предчувствия.

Все меняется по возвращении Клитемнестры. Царица требует, чтобы Ифигения немедленно покинула Авлиду, поскольку Агамемнон открыл ей, что Ахилл изменил своему слову и больше не достоин на-

¹ Wotquenne, 210. В «Милосердии Тита» эта ария — предсмертное, как кажется самому Сексту, обращение к его возлюбленной Вителлии.

зываться ее женихом. Ария Клитемнестры «Armez-vous d'un noble courage» («Вооружись благородной отвагой») написана в жанре воинственного контрданса, наступательная энергия которого усилена широкими скачками в вокальной партии и мощной инструментовкой (в оркестре заняты две валторны). Форма близка традиционному da capo, но первая часть более компактна, чем в барочных образцах¹.

25 [Allegro maestoso]

Clitemnestre



Ar - mez - vous d'un no - ble cou - ra - ge, é - touf - fez des sou-pirs trop in - di - gnes de vous

Страстная, вспыльчивая, непримиримо категоричная, Клитемнестра взывает к мщению, ибо считает, что ее дочери нанесено смертельное оскорбление.

Иначе реагирует Ифигения. Ее речитатив и ария (сцена 7) также выражает смятение чувств, но с совершенно другим знаком. Она то оплакивает свои рухнувшие мечты о счастье, то взволнованно рассуждает о возможной сопернице, соблаздившей Ахилла, но нигде не помышляет о мести. Глюк облек эту арию в столь присущую его почерку архитектурно-строительную, но притом индивидуальную контрастно-составную форму, в которой тональные репризы не тождественны тематическим. Эта ария — единственная в партии Ифигении, где форма близка формам арий ее отца (может быть, потому, что за наветами на Ахилла стоял сам Агамемнон); в дальнейшем, как мы убедимся, развитие образа героини пойдет по совсем иному пути.

A	B	C	B'
Andante, 3/4	Allegro, c	Andante, 3/4	Allegro, c
g – B	g – d	g – d	g – g

Две последние сцены I акта — это объяснение и воссоединение влюбленных. Появившийся Ахилл поначалу не понимает, о какой

¹ Схема полной формы da capo с типичными тональными планами (P, p — параллельные тональности):

Ritornello	A	Rit.	B	Rit.	A	Rit.
T t	T – D, D – T t – P, P – t	T t	p P		T – D, D – T t – P, P – t	T t

Упрощенное da capo у Глюка:

A	B	A
T – T	ход с кадансом в p	T – T
t – t	P	t – t

«новой привязанности» говорит Ифигения и почему она так холодна с ним. Ему стоит немалых трудов вновь убедить ее в своей верности: Ария Ахилла «*Cruelle, non jamais...*» («Жестокая, о никогда», a-moll), вопреки своему экспрессивному тексту, выдержана в галантно-меланхолическом духе; лишь крайняя напряженность тесситуры придает этой вполне этикетной жалобе тщетно сдерживаемую страстность¹.

Акт завершается дуэтом влюбленных «*Ne doutez jamais*» («Не сомневайся в моей страсти», D-dur). Форма этого номера традиционна для итальянской оперы (два контрастных раздела, спокойный и быстрый), однако начальная тема, написанная в жанре изящного гавота, обладает французским шармом.

Можно сказать, что первый акт развивается от состояния трагической обреченности к светлому ощущению надежды, рождающейся из мрака вопреки всему происходящему. Глюк в очередной раз демонстрирует свое умение выстраивать длинные драматургические линии, протягивающиеся в итоге через все произведение.

Второй акт в этом отношении является зеркальным отображением первого. Он начинается с радостных приготовлений к свадьбе; в кульминационный момент Ифигении открывается, что у алтаря ее ждет смерть, и заканчивается акт горестным монологом Агамемнона.

Глюк и дю Рулле, следуя древнему правилу, согласно которому трагедия героя больше потрясает, если сперва показать его на вершине счастья, надолго погружают слушателя в атмосферу предпраздничных волнений — атмосферу, нужно сказать, отнюдь не полностью безмятежную. Ведь Ифигения, уже столкнувшаяся с попытками разлучить ее с женихом, не до конца верит в свое счастье, даже когда девушки из свиты готовят ее к бракосочетанию (взволнованная ария «*Par la crainte et par l'espérance*» — «Между страхом и надеждой», F-dur). Эта ария, кстати, написана в форме da capo, типичной для сольных номеров Клитемнестры, причем с довольно резкими контрастами внутри частей и между ними.

Кульминацией торжественных церемоний становится героическое соло Ахилла с хором ефессалийских подданных: «Воспойте, восславьте вашу царицу!»²

¹ «Жестокая, о никогда твое бесчувственное сердце не разделяло мою безмерную любовь! Если бы ты любила меня, как я люблю тебя, ты не усомнилась бы в моей пламенной верности», — и т. д.

² С. А. Рыцарев обнаружил в этом номере «миниатюрную сонатную форму с ясной тональной и тематической репризой и кодой» (Рыцарев 1987б, 90–91). На наш взгляд, это все же преувеличение, и данную форму следует определять как барочную двухчастную.

26 *Maestoso un poco animato*

Achilles



Текст и музыка несомненно имели здесь двойное предназначение, поскольку относились не только к Ифигении, но и к Марии-Антуанетте (на премьере Легро, исполнявший роль Ахилла, пел эту арию, повернувшись к королевской ложе, и публика с энтузиазмом заставила бисировать номер¹). В то же время присутствие в этой сцене фессалийских воинов, фактически присягающих на верность будущей супруге Ахилла, придавало конфликту особую остроту. Ведь за решимостью Ахилла спасти Ифигению от жертвенного ножа стоял не только его личный героизм, но и внушительная военная сила.

Танцевальный дивертисмент, увенчивающий сцену чествования Ифигении как невесты Ахилла, так же, как в I акте, включает в себя номера из балета «Дон Жуан» и пассакалью из оперы «Парис и Елена». Возможно, композитор выбрал для цитирования эти фрагменты именно потому, что, помимо несомненной мелодической привлекательности, они заключали в себе и психологические обертоны, связанные с подспудно присутствующей мыслью об эфемерности внешне столь пышного торжества. Так, пассакалья (D-dur) отличается истинно симфоническим размахом и интенсивным модуляционным развитием, а вклинивающийся в нее гавот (A-dur / a-moll), написанный с грацией, достойной пера Рамо, приковывает внимание своим «призрачным» по колориту трио.

27 [Grazioso]



¹ Об этом сообщалось в парижской печати. В дальнейшем, после революции, этот же номер вызывал иную реакцию парижской публики: во время спектакля 10 декабря 1790 года он спровоцировал противостояние роялистов и патриотов, присутствовавших в Опере, так что певец Э. Лайне был вынужден обратиться к залу с примирительным увещанием. После

Наконец, Ифигения, Клитемнестра, Ахилл и его друг Патрокл, поддержанные хором, обращаются к небу с благодарственной молитвой: «Никогда еще благосклонный Гименей не соединял у священного алтаря столь счастливых супругов». Этот торжественный гимн странным образом вызывает ассоциации с аналогичными моментами в обеих операх Глинки (сцена молитвы семьи Сусанина перед свадьбой Антонида и благословление Светозаром Руслана и Людмилы). Во всяком случае, драматургическая логика оказывается идентичной: сразу после мгновений наивысшего счастья наступает трагический перелом. Здесь его вестником выступает Аркас, объявляющий о предстоящем жертвоприношении.

«Мы не потерпим такого кощунства», — восклицают фессалийцы из свиты Ахилла, — «Ифигения наша царица, мы умрем, но спасем ее жизнь!»

Однако самым сильным ходом Глюка-драматурга оказывается здесь не краткий миг народного возмущения, а жалобная ария Клитемнестры (h-moll), обращенная к Ахиллу. Вопреки своей пылкой натуре, продемонстрированной в арии из I акта, Клитемнестра прибегает здесь не к гневным инвективам, а к трогательной мольбе (согласно ремарке, в предшествующем речитативе она опускается перед Ахиллом на колени).

Эта знаменитая ария заслуживает того, чтобы остановиться на ней подробнее. Преемственность Глюка по отношению к барочным *lamento* здесь вполне очевидна в выборе тональности (напоминающей, в частности, альтовую арию «*Erbarme dich*» из второй части баховских «Страстей по Матфею»), мелодических оборотов, инструментовки (редкая «жалоба» в опере XVIII века обходилась без солирующего гобоя). Однако здесь присутствуют черты, выдающие почерк немецкого композитора, который пишет в оперу для французской сцены — то есть черты довольно своеобразные и в то же время типичные для всей партитуры «Ифигении в Авлиде».

Жанр арии Клитемнестры совсем не типичен для традиционного итальянского *lamento*, сочинявшегося обычно в ритме сицилианы, сарабанды или медленного менуэта. Перед нами излюбленный французский гавот в довольно подвижном темпе (*alla breve*). Вполне очевидный грациозный «жест» вступительного ригурнеля с его симметричными фразами и поклоном-приседанием в кадансе придает

казни короля и королевы из текста этой оперы были вычеркнуты слова «царь», «царица», «трон» и т. д.; их восстановили лишь после 1800 года. См. Prod'homme 1985; 193 и 355.

мольбе Клитемнестры этикетный характер. Спонтанный эмоциональный порыв тут опосредован риторикой, что выявляется при анализе соотношения вступления и вокальной партии. Стройный период-предложение из восьми тактов, исполненный вначале солирующим гобоем, превращается в устах Клитемнестры в развернутую одночастную форму из двадцати двух тактов. Происходит это благодаря текстовым повторам и расширениям, а также избеганию совершенных кадансов. В результате влияния поэтической и риторической экспрессии (а перечисления и повторы — прием именно риторический) танцевальная симметричность мелодических фраз обретает иное дыхание; период становится более свободным, рыхло устроенным, как естественно текущая и не совсем правильная речь. Смысл текста, который Клитемнестра с заклинательной настойчивостью пытается вложить в душу Ахилла, исключительно важен, и ведущую роль играет выразительность декламации, а не самодовлеющая красота мелодии.

Par son père cruel
la mort condamnée,
et par les Dieux abandonnée,
elle n'a que vous seul,
vous êtes dans ces lieux
son père, son époux,
son asile et ses Dieux,
son père, son époux,
son asile et ses Dieux,
son asile et ses Dieux!

Жестоким отцом
приговоренная к смерти,
покинутая богами,
она полагается только на тебя,
ты для нее здесь
и отец, и супруг,
и прибежище, и бог!
И отец, и супруг,
и прибежище, и бог!
И прибежище, и бог!

Форма арии — очередное упрощенное да саро. Но внутреннее ее наполнение опять-таки индивидуально. Ключевой фразой оказывается «elle n'a que vous seul» (буквально — «у нее никого нет, кроме тебя одного»), и эти слова внезапно всплывают в конце второй части и выделяются резким замедлением темпа, а в репризе вызывают иное, нежели раньше, продолжение: «Если ты сейчас же не вмешаешься, то мы навсегда ее потеряем». Таким образом, строение арии подчиняется скорее риторический или суггестивной логике, а не сугубо музыкальной, хотя мелодическая красота этой музыки тоже неоспорима.

Потрясенный Ахилл решает действовать, но его ярость, обращенная против Агамемнона, наталкивается на вежливую, но решительную отповедь Ифигении. Начинается великолепный терцет, в котором каждая партия и каждая реплика настолько индивидуализированны, что у менее умелого мастера это грозило бы нарушить целостность музыкальной ткани.

Ифигения: Это мой отец, сударь, причем отец, которого я люблю.

Клитемнестра: Отец? Этот изверг хочет пронзить ее груди!

Ифигения: Несчастный отец, который любит меня.

Ахилл: Для меня он всего лишь коварный убийца!

Ифигения: Несчастный отец, которого я люблю и который любит меня.

28 *Allegro non tanto*

The musical score is written for five staves. The first staff is for Iphigénie, and the second is for Clitemnestre. The third staff is for Iphigénie, the fourth for Achilles, and the fifth for Iphigénie. The lyrics are in French and Russian. The music is in G major, 4/4 time, and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Iphigénie *Clitemnestre*

C'est mon père, Seigneur, mais un père, que j'ai - me. Son

Iphigénie

père? Et le cruel veut lui per - cer le sein! Un père un - for - tu -

Achilles

- né, qui me ché - rit lui mê - me. Je ne vois plus en

Iphigénie

lui qu'un per - fi - de as - sa - sin! Un père in - for - tu - né, mais un

père, que j'ai - me, qui me ché - rit lui mê - me.

Заметим, что начальная реплика Ифигении содержит ритмическую аллюзию на жанр гавота, который в контексте данной партитуры связывается с топосом аристократического достоинства. Речи Клитемнестры и Ахилла, напротив, резко выбиваются из заданного ритма; их интонационность близка речитативу.

Форма терцета — старинная сонатная, но с довольно необычным тональным планом: C — a / a — C. Его своеобразие усугублено тем, что в первом разделе перед заключительной партией делается основательное отклонение с совершенным кадансом в d-moll, а во втором разделе (тематический план которого в целом совпадает с первым) в аналогичном месте стоит каданс в c-moll. В результате общая нить гармонического развития выглядит следующим образом:

C — a — d — a / a — A — F — d — G — e — h — G — g — c — C

Подобная интенсивность тонального движения иногда встречается в раннеклассической музыке, но лишь у композиторов, склонных к экстравагантным решениям (Антонио Солер, К. Ф. Э. Бах,

Иоганн Шоберт). В данном случае она продиктована не тягой к оригинальности, а драматизмом ситуации, в которой оказались герои.

После короткой арии Ахилла, обращенной к верному Патроклу, следует большой речитативный диалог Ахилла с Агамемноном, доводящий обоих героев до крайнего взаимного негодования, изливающегося в их дуэте («*De votre audace*» — «Оставь свою заносчивую дерзость», *F-dur*). Музыка дуэта бурная, как того и требует текст, но ничем особенным не примечательная¹. Эта вспышка призвана оттенить большую сольную сцену Агамемнона, завершающую II акт.

Перед Глюком стояла здесь нелегкая задача — создать драматургическую арку с арией Агамемнона, открывавшей I акт, но при этом избежать ощущения вторичности. В этом опорой композитору, несомненно, послужил текст, полный внезапных контрастов и требовавший воплощения не в обычном французском аккомпанированном речитативе, а в крайне эмоциональном *recitativo obbligato*, где оркестр выступает с солистом на равных, а порой берет на себя ведущую роль.

Небезынтересно проследить за логикой внутренних метаний героя. В порыве гнева Агамемнон бросает вдогонку Ахиллу: «Ты решил ее участь!.. Она умрет!» — но тут же сам себя останавливает: «О боже, что ты задумал! Жестокий, она твоя дочь!.. Нет, она будет жить!..» На место чистым эмоциям приходят, однако, политические соображения: «Неужели для спасения ее жизни вопреки воле богов я пожертвую интересами Греции? И позволю Ахиллу возвыситься над собой? — Нет, лучше сто раз повергнуть на алтарь мою дочь... Мою дочь?.. Я трепещу!» — и т. д. Человеческие слабости Агамемнона, причем далеко не самые возвышенные, в очередной раз перевешивают здесь героические качества его натуры. Едва ли не решающим мотивом, заставляющим его в очередной раз отвергнуть мысль о жертвоприношении дочери, оказывается мысль о неотвратимом возмездии со стороны Эриний (Эвменид), преследующих всякого, кто прольет родную кровь. В этой части монолога образ Эвменид возникает в оркестре в качестве ритмической фигуры, отчетливо отозвавшейся позднее в сцене Ореста с Эвменидами из «Ифигении в Тавриде».

Однако Агамемноном движет не только страх перед расплатой, но и нежная любовь к Ифигении. В конце речитатива он приказывает Аркасу немедленно тайно отправить Клитемнестру с дочерью в Микены.

Ария «*O toi, l'objet le plus aimable*» («О ты, кого я так люблю», *a-moll*) написана в форме, перекликающейся со структурами обеих

¹ Глюк вновь прибег здесь к автоцитате. См.: Wotquenne, 211.

арий Агамемнона из I акта (e-moll и c-moll). Следовательно, композитор пытался создать единый образ персонажа в том числе и при помощи сохранения сходной логики музыкального развития. У Агамемнона это принцип сопряжения двух контрастных и внезапно меняющих друг друга мыслей, первая из которых носит «слабый», но устойчивый характер (здесь это нежная меланхолия в жанре галантного менуэта), а вторая — «сильный», но неустойчивый.

A	B	C	B'
a — a, a — e	C	a	A
$\frac{3}{4}$, Moderato	c, Presto	$\frac{3}{4}$, Moderato	c, Allegro

Образные и тональные соотношения частей вызывают впечатление сонатности, хотя на самом деле сонатной формы здесь нет. Финальный раздел (A-dur) — это общая кода, эффектно декларирующая наконец-то созревшее у Агамемнона решение: «А ты, безжалостная богиня, умиротвори свой неумолимый гнев! Если ты жаждешь крови — возьми мою!..» Всплеск благородной самоотверженности дает возможность Агамемнону уйти со сцены в ореоле героического сияния, снискав заслуженные аплодисменты. Однако, как говорит опыт вдумчивого слушателя, приученного к тому композитором, переменчивость настроений — едва ли не главное свойство натуры глюковского Агамемнона.

Течение **третьего акта** определяется логикой «прерванного жертвоприношения» — моделью, излюбленной в опере XVIII века и как нельзя лучше демонстрирующей веру эпохи Просвещения в справедливость и милосердие высших сил. Эта модель, нерасторжимо связанная с идеей *lieto fine*, нередко требовала также участия «бога из машины», хотя метастазиянская музыкальная драма предпочитала обходиться без него, возлагая эту миссию на земных владык или даже на волю народа («Олимпиада» Метастазиио). Глюк и его либреттисты на некоторое время реабилитировали право театра на чудо, вновь отмененное в конце XVIII века реалистически-публицистическими развязками в революционном духе, где жизнь героя сохранялась благодаря самоотверженности его близких и активному — в том числе вооруженному — вмешательству масс (модель французской «оперы спасения»).

Глюковская «Ифигения в Авлиде» находится в самом средоточии всех этих тенденций, обнаруживая связи и с метастазиевской драмой (вариант развязки, где от имени Дианы вещает вполне реальный Калхас), и с барочной французской оперой с ее любовью

к неспешному показу торжественных религиозных церемоний, и с кальцабиджиевскими либретто, вполне серьезно трактующими вмешательство богов в дела людей, и с будущей «оперой спасения», поскольку народ и политические соображения играют в конфликте отнюдь не последнюю, хотя и неоднозначную роль.

Собственно, акт и открывается кратким хором греков, возмущенных оттягиванием обряда: «Нет, нет, мы не потерпим, чтобы у богов отняли обещанную жертву, наш гнев справедлив!»

Эта тема возникает еще трижды, служа фоновым рефреном. Глюк не отказал себе в удовольствии создать тонально-образную арку с аналогичным хором из 2 сцены I акта: тот же G-dur и тот же аффект суматошного возбуждения, лишенный каких-либо психологических нюансов (этим здешние греки оказываются сродни будущим скифам из «Ифигении в Тавриде»).

Лирической сердцевиной акта является долгое и мучительное прощание Ифигении сначала с Ахиллом, а затем с Клитемнестрой. Возникает ощущение, что у героини, идущей на смерть, нет ни времени, ни возможности отдаться собственным чувствам, мыслям и переживаниям, поскольку она — внешне самая юная, нежная и беззащитная из всех — вынуждена служить опорой и жениху-воину, и матери-царице. Вероятно, эта повернутость сознания не внутрь, а вовне и позволяет ей ни на мгновение не расслабляться и сохранять величие духа, проявляющееся не только на словах, но и в логике музыкальных структур.

Выше мы говорили о том, что на протяжении всей оперы для характеристики Агамемнона Глюк последовательно избирает нестандартные и полные спонтанных контрастов формы, ибо такова сама суть психики, образа мыслей и поступков этого персонажа. Ифигения же, напротив, с самого начала показана личностью очень гармоничной, крайне сдержанной и умеющей держать свои эмоции при себе (вспомним ее выходную ариетту во II акте, написанную, вопреки выражающему волнение тексту, в простой двухчастной форме с репризами разделов). Здесь, в III акте, мы убеждаемся, что столь неэффектное начало партии было не случайным: Ифигения, обращаясь к Ахиллу, исполняет две арии подряд в той же самой форме с буквальными повторами текста и музыки¹. Кроме того, обе арии

¹ В традиционной номенклатуре форм XVIII века эти номера следовало бы отнести к ариеттам или, в крайнем случае, к каватинам. И ариетта, и каватина писались в простых формах и не подразумевали ни распевов текста, ни сильных контрастов. Однако во французской опере первой половины XVIII века ариеттами именовали как раз арии в форме *da capo*, а все прочее

чрезвычайно близки и по смыслу, и по настроению, и по темпу, и даже по тональному колориту (B-dur и Es-dur). Разве что первая из арий более сдержанна благодаря гимническому складу и четырехдольному размеру¹.

29 Andante
Iphigénie



Вторая ария — медленный менуэт, апеллирующий к этикетной лирике галантного стиля и в то же время отсылающий нас к почти потусторонним в своей просветленной созерцательности образам позднего Бетховена (первая песня из цикла «К далекой возлюбленной», Каватина из квартета оп. 130 и др.)².

К. В. Глюк. «Ифигения в Авлиде»,
акт III, ария Ифигении



306 Ziemlich langsam und mit Ausdruck Л. Бетховен. «К далекой возлюбленной», № 1



называлось «air», поэтому Глюк пользовался здесь принятой в Париже терминологией.

¹ «Я должна исполнить свое высокое предназначение и сохранять твердость вплоть до порога гробницы. Но и под ножом Калхаса я буду говорить, что люблю тебя, и последний мой вздох будет о тебе».

² «Прощай... Сохрани в душе память о нашей страсти, пусть ее чистый огонь вечно живет в твоём сердце. Не забывай, что Ифигения, достойная не столь печальной судьбы, хотела жить лишь для тебя одного и любила тебя до самой смерти. Прощай! Прощай!»



Насколько более грубо и прямолинейно выглядит после такого прощания бравурная — с трубами и литаврами — ария Ахилла, в которой он угрожает расправиться с Калхасом и Агамемноном (D-dur).

В сцене прощания Ифигении с матерью развернутым и закругленным формам места уже не остается. Начавшаяся было ария Ифигении «Живи ради моего брата Ореста», вновь выдержанная в стилистике благородного менуэта, прерывается то возмущенной репликой Клитемнестры, то хором ждущего жертвы народа — и в результате остается недопетой. Ифигения уходит, властно приказав свите удержать мать от зрелища жертвоприношения.

Героиней действия на довольно долгое сценическое время становится Клитемнестра. Ее сцена (№ 6) требует от исполнительницы не только мощного пения и рельефной декламации, но и незаурядной актерской игры. Ведь оркестр, сопровождающий ее монолог, отнюдь не всегда говорит *за* певицу. После слов «О, я гибну от смертельной муки!» Глюк пишет совершенно нейтральный по выразительности оркестровый фрагмент, где не происходит ровным счетом ничего (на самом деле, вероятно, в этот момент должна царить зловещая тишина), но Клитемнестра воображает себе последние мгновения жизни своей дочери.

31 [Non lento]
Clitemnestre

Lento Moderato

Ah! Je suc - com be à ma dou - leur mor - tel - le!

Ария Клитемнестры «О Юпитер, порази своей молнией» («Jupiter, lance ta foudre», g-moll) не столь выразительна в интонационном отношении, как предшествующий ей речитативный монолог. Возможно, главной задачей Глюка было дать здесь мощный эмоциональный взрыв и в то же время отчетливо донести до слушателя смысл текста, в котором Клитемнестра призывает на войско греков проклятие богов и заклинает солнце померкнуть, чтобы не освещать ужасного злодеяния.

Композитор завершает этой арией очередную драматургическую линию, связанную с образом Клитемнестры и вновь проявляющуюся в выборе всего комплекса выразительных средств. В эмоциональную характеристику супруги Агамемнона здесь не привносится ничего нового; перед нами все та же стихийно-страстная и непримиримо мстительная натура, гнев которой, как мы знаем, окажется впоследствии губительным и для Агамемнона, и для нее самой. Но, как ни странно, такая трактовка образа, вполне адекватная античному прототипу, оказывается также близкой одному из традиционных амплуа барочной и классицистской оперы: амплуа демонической героини, нередко связанной с подземными богами, колдовством или потусторонними силами. Едва ли не единственное, что резко выделяет роль Клитемнестры среди подобных партий в операх XVIII века — то, что Глюк, требуя от исполнительницы безусловно мастерского владения голосом, преднамеренно не строит партию на виртуозных приемах (как он делал это, например, в «Телемаке», создавая партию Цирцеи, и как поступил позднее Моцарт, рисуя образ Царицы Ночи). В сольных номерах Клитемнестры композитор, как кажется, не заботится даже о мелодической привлекательности (за исключением арии h-moll из II акта), чего отнюдь нельзя сказать о партиях Ифигении, преисполненной пластической гармонии, и даже Агамемнона с его романсово-ариозными излияниями. Почти все сольные номера Клитемнестры соотносятся с типом декламационной арии *parlante*, и практически все они, кроме лаконичной выходной арии из I акта (по сути — ариетты в простой двухчастной форме), написаны в той же самой форме упрощенного *da capo*. Памятуя о сказанном выше в отношении партий Агамемнона и Ифигении, в этом следует усматривать сознательный прием композитора.

Исполнив свою гневную арию, Клитемнестра отнюдь не уходит со сцены, а продолжает напряженно вслушиваться в то, что происходит за кулисами. Оттуда доносится приглушенная хоровая молитва, говорящая о том, что церемония началась. Сильнейший контраст речитативных реплик обезумевшей от отчаяния матери

и торжественно-бесстрастного хора — прием, в театре XVIII века достаточно новый и необычайно эффектный. Аналоги этому эпизоду трудно найти не только в итальянской опере того времени (хотя бы потому, что хор обычно не играл в ней существенной роли), но и во французской, где подобные психологические контрасты обычно давались не в одновременности, а попеременно. Нынешний слушатель скорее обнаружит нечто подобное в баховских «Страстях по Матфею»¹, которых Глюк, насколько нам известно, не знал. Можно найти сходные приемы и в ораториях (но не в операх!) Генделя². Зато после «Ифигении в Авлиде» удачную находку взял на вооружение и сам Глюк (сцена смерти Эхо во II акте «Эхо и Нарцисса»), и его последователи вплоть до самых отдаленных и самых неожиданных музыкальных «потомков», включая не только Керубини и Мейербергера, но и Верди (сцена Амнерис в финале «Аиды»), и даже русских композиторов — Мусоргского (сцена смерти Бориса Годунова) и Римского-Корсакова (III акт «Китежа»). Эти невольные ассоциации усиливаются явно ощутимым у Глюка модальным колоритом и нарочитой несимметричностью фраз молитвы, которая представляет собой настоящий немецкий хорал в форме BAR³. Это выясняется, правда, не сразу: Глюк начинает свой хорал с середины первой столлы, как если бы конец арии Клитемнестры заглушил первые такты, затем дает ее начало, и лишь в 7 сцене, где раскрывается занавес, песнопение звучит в строгой последовательности со всеми надлежащими повторами (AAB). В этом эпизоде еще раз поражает мастерство Глюка в обращении с простыми формами и его умение придать им психологический смысл, создавая контрапункт сценического и музыкального времени.

Драматическая кульминация оперы в музыкальном отношении далеко не столь замечательна. Поскольку все внимание публики приковано к бурно развивающемуся сценическому действию, то музыка скорее иллюстрирует события, чем выражает их внутренний смысл. Ахилл с подчиненными ему воинами-фессалийцами вры-

¹ Например, соотношение сольной и хоровой партии в речитативе «O Schmerz» и в арии «Ich will bei meinem Jesu wachen», или контраст партий солистов и хоровых реплик в дуэте с хором в конце I части.

² Так, в I акте «Саула» в хор «Welcome, welcome, mighty King» вклинивается гневный речитатив Саула.

³ BAR — одна из древнейших музыкально-поэтических форм, где текст имеет структуру ABC, а музыка — AAB, что в целом составляет две строфы (столлы) и припев. Особенно типична эта форма для протестантских церковных песен (хоралов), создававшихся в XVI–XVII вв.

вается на место жертвоприношения, властно берет под защиту Ифигению и угрожает Калхасу мечом; Ифигения и Китемнестра обращаются с молитвой к богам; прочие греки призывают отбить у Ахилла жертву и продолжить обряд...

Окончательная развязка существует у Глюка в двух вариантах. В первом из них на облаке появлялась сама Диана, отменявшая свое предыдущее повеление и обещавшая грекам долгожданный попутный ветер. В другом, более реалистичном, но психологически менее убедительном и музыкально менее впечатляющем варианте, волю богини объявлял ее пророк — Калхас. Для глюковского театра более органична, конечно, развязка при помощи богоявления, ибо прямой диалог человека с богами составляет вообще одну из сквозных сверхтем его искусства.

После вмешательства высших сил героям не сразу удастся прийти в себя, что верно выражено в реплике Ифигении: «О, как сладостно, но и как трудно внезапно перейти от жесточайшей муки к высочайшему счастью». Поэтому последующий квартет главных героев (Ифигения, Клитемнестра, Ахилл, Агамемнон) выражает не безудержную радость жизни, а лишь робко возрождающееся чувство этой радости. Хор, присоединяющийся к солистам, выражает восторг с поистине генделевской монументальностью.

Последовательность заключительных номеров оперы допускает варианты. Согласно логике французского оперного спектакля, всякую благополучную развязку надлежит пышно отпраздновать, и после хора следует балетный дивертисмент, количество эпизодов в котором принципиально вариативно. Внутри дивертисмента звучит ария, порученная певице из хора — «*Heureux guerriers*» («Счастливые воины, летите к победе»; на премьере ее пела, напомним, Розали Левассёр). Музыка этой арии заимствована из V акта оперы «Парис и Елена», где, как мы указывали при ее анализе, она производила двойственное впечатление из-за несоответствия своего гимнического склада и содержания текста. Здесь такого несоответствия нет, но эта ария часто купируется, ибо выглядит «лишней». Фактически она говорит о том же самом, что и финальный хор греков — «*Partons, volons la victoire*» («Вперед, к победе»), написанный, однако, в более чем оригинальной манере.

Под занавес оперы, после всех только что звучавших тамбуринов, менуэтов и чакон, Глюк вдруг решил напомнить, что сюжет «Ифигении в Авлиде» восходит не только к еврипидовским, но и к гораздо более древним и жестоким временам, когда человеческое жертвоприношение отнюдь не было театральной метафорой.

Этот хор уже не содержит никаких намеков ни на хорал, ни на гимн, ни на фугу и вообще ни на один из жанров XVIII века. Композитор постарался создать, насколько это было возможно в то время, ощущение древнегреческого военного песнопения (пеана) в квазидорийском ладу, в унисонной фактуре (оркестр дублирует вокальную линию), в симметричной, но неклассической структуре и в крайне необычной инструментовке (струнные, деревянные духовые, большой барабан).

32 *Andante maestoso* Акт III, финальный хор

S. 

Par - tons, vo - lons à la vi - ctoi - re, par nos faits é - cla -

...tants é - ton - nons l'a - ve - nir

Подобную попытку мы встречали в «Парисе и Елене» (хор атлетов из III акта), но там этот причудливый эпизод возникал как интермеццо, оттенявшее общую галантную атмосферу оперы. Неожиданный же стилистический сдвиг, увенчивающий «Ифигению в Авлиде», вносит напоследок нечто новое во всю концепцию произведения, как если бы сквозь нравы и повадки галантного XVIII столетия внезапно проступила бы подлинная, живая, еще не идеализированная классицизмом античность.

Глава 8

Ифигения в Тавриде

Постановка «Ифигении в Тавриде» в Опере 18 мая 1779 ознаменовала триумфальную победу Глюка над всеми его основными оппонентами и недоброжелателями. Сильный исполнительский состав немало способствовал успеху¹, но на первом плане оказалась сама музыка, воспринятая как откровение. Сторонники композитора не скупились на восторженные отзывы. «Когда я слушаю “Ифигению”, — писал барон Гримм, — то забываю, что нахожусь в опере, мне кажется, что я слышу греческую трагедию»².

Действительно, сюжет второй «Ифигении» вновь восходит к Еврипиду, но, как и в случае с «Ифигенией в Авлиде», это Еврипид, адаптированный к французской культуре XVIII века и вообще к этическим и эстетическим требованиям классической эпохи. Поэтому либреттисты Глюка, дю Рулле и Никола-Франсуа Гийяр, основывались не столько на драме Еврипида, сколько на трагедии малоизвестного ныне драматурга Клода Гимон де ла Туша (1757).

Для того, чтобы понять, какие смысловые слои оказались переплетенными в глюковской опере, нам, как и при анализе «Альцесты» и «Ифигении в Авлиде», необходимо составить себе четкое представление о том, что именно заимствовано у Еврипида (а Еврипидом — из более древнего мифа), а что изменено или добавлено авторами Нового времени.

Между временем действия «Ифигении в Авлиде» и «Ифигении в Тавриде» проходит пятнадцать лет. Троянская война закончена; Елена вернулась в дом Менелая, а исполнивший свой братский и полководческий долг Агамемнон — в собственный дворец, где его ждала смерть от руки Клитемнестры. Бог Аполлон налагает на сына

¹ В заглавной роли выступила Розали Левассёр; Ореста пел Анри Ларриве, Пилада — Жозеф Легро, Тоаса — Моро (Wotquenne, 216).

² Цит. по: МДИМ, 402.

Клитемнестры и Агамемнона, Ореста, страшную обязанность мстителя. В этом его всецело поддерживает младшая сестра Электра, ненавидящая мать и свято чтящая память отца. Орест убивает Клитемнестру, но сходит с ума, ибо его терзают богини мщения — Эринии (фурии). Даже Аполлон бессилен его защитить. В Афинах Орест предстает перед судом ареопага и добивается оправдания благодаря заступничеству Афины. Но дельфийским оракулом на Ореста налагается новый обет: он должен отправиться в далекую Тавриду и доставить оттуда на родину «сестру». Все уверены, что речь идет о статуе Артемиды, сестры Аполлона, почитаемой местными жителями. Так думает и сам Орест, отправляющийся в Тавриду вместе со своим неразлучным другом Пиладом и не ведающий, что главная жрица в храме Артемиды Таврической — его родная сестра Ифигения, давно сочтенная погибшей.

Всякий мало-мальски образованный человек XVIII века знал этот миф, и вполне можно было обойтись без его пересказа в либретто оперы. Поэтому действие оперы Глюка, как и трагедии Еврипида, начинается непосредственно с прибытия Ореста в Тавриду (нынешний Крым).

Почему именно сюда? Вопрос отнюдь не праздный. Как полагают ученые, греки классического времени, то есть V–IV веков до н. э., предпочитали связывать издевле существовавший в Аттике архаический культ Артемиды Таврополы («Едущей на быках») не с исконным значением этого эпитета, а с Тавридой — родиной тавров («горцев»)¹. По-видимому, в древности культ Артемиды сопровождался человеческими жертвоприношениями, замененными впоследствии ритуальным бичеванием юношей; в эпоху Еврипида систематическое отправление кровавых обрядов соотносилось уже с обычаями не греков, а варваров. Таким образом оказался домyslен миф об Ифигении: девушка, якобы замененная Артемидой ланью на алтаре в Авлиде, на самом деле была перенесена в далекую страну, где и стала жрицей богини. Как полагают историки, эта часть мифа гораздо более поздняя, чем предыдущая. Гомер и Гесиод, в частности, ничего не упоминают о пребывании Ифигении в Тавриде².

¹ См.: Скржинская 1988, 177.

² Так, в IX песне «Илиады» Агамемнон, желая помириться с Ахиллом, предлагает ему по возвращении в Аргос выбрать в жены любую из трех своих дочерей, в том числе Ифианассу (вариант имени Ифигении) — стало быть, во время Троянской войны она находится дома вместе с матерью. См.: Гомер 1990, 120, стихи 144–145.

В представлении древних греков Таврида — отнюдь не райский уголок, а довольно мрачный край с климатом гораздо более суровым, чем в Элладе; край, населенный к тому же кровожадными варварами, которые у Еврипида называются скифами, хотя, как было отлично известно уже Геродоту, коренное население Южного берега Крыма — тавры — существенно отличалось от скифов культурой и нравами. Скифы, жившие преимущественно в степном Крыму, имели царей, обладали отнюдь не примитивной материальной культурой и довольно развитой мифологией, а изобразительное искусство, особенно связанное с торевтикой — обработкой металла, — достигло у них выдающихся высот. Скифы в целом охотно воспринимали облагораживающее влияние греков и, в свою очередь, вызывали у последних интерес, не лишенный порою симпатии. Любопытный скиф-путешественник Анахарсис удостоился даже чести войти в число легендарных мудрецов древности.

Тавры, напротив, ничем подобным не прославились. Родоплеменной строй так и не развился у них в государственность. Судя по материалам научных раскопок, культура их носила весьма архаический характер (были обнаружены лепные горшки с простым растительным орнаментом, каменные орудия, немногочисленные бронзовые украшения и т. п.). Занимались тавры охотой, отгонным скотоводством и собирательством. По-видимому, пищи едва хватало для выживания племени, из-за чего тавры не гнушались промышленью разбоем и морским пиратством. Пленников тавры в живых не оставляли, торговых и культурных связей с чужаками не поддерживали, из-за чего даже причерноморские греки знали о них очень немного. Но именно тавры поклонялись богине Деве, отождествленной греками с Артемидой (ее культ был перенят в Херсонесе Таврическом). Жертвоприношения Деве, согласно свидетельствам античных авторов, были кровавыми: на алтаре убивали чужеземцев, захваченных в морских сражениях или прибитых бурей к берегу. Геродот писал, что жертв умерщвляли ударом дубины по голове, голову отрубали и выставляли на длинном шесте, а тело сбрасывали в море; примерно такая же угроза в отношении пришельцев высказывается в трагедии Еврипида¹. Писатель эллинистической эпохи Диодор Сицилийский пытался дать этому обычаю не этнографиче-

¹ В этом кратком изложении вопроса мы опираемся на античные источники и специальную литературу по таврам и скифам. См., в частности: Страбон 1994 (кн. VII, гл. 4, § 1), Крис 1981, Граков 1971, Скржинская 1988, Фадеева 2001.

ское, а мифологическое объяснение, связав его с мрачной богиней луны, ночи, колдовства и смерти Гекатой — «темным» двойником Артемиды¹. Между прочим, одним из прозваний Артемиды было «Ифигения» — «Силой рожденная», или «Ифианасса» — «Могучая владычица», так что, возможно, благодаря совпадению имени одной из дочерей Агамемнона с другими именами богини в свое время и родился миф об Ифигении Таврической. Множество путешественников и исследователей, начиная с античности и кончая археологами XX века, пытались обнаружить место, где якобы стоял храм Ифигении, однако по сей день ни одна попытка его локализации не считается убедительной, поскольку, возможно, никакого храма и не существовало, а имелся лишь каменный алтарь, обнесенный какой-либо оградой. Еврипидовское описание величественного здания с колоннами, всплывшее затем у Овидия, можно считать плодом поэтической фантазии, поскольку подобных, типично греческих храмов, не строили ни тавры, ни скифы.

Конечно, для современников как Еврипида, так и Глюка все эти тонкости, интересные для историков, были несущественными, и ни к какой этнографической подлинности создатели обеих «Ифигений» не стремились. Но нам важно понимать, что окружение главной героини должно было в любом случае выглядеть в глазах просвещенных европейцев воплощением самого дикого варварства, граничащего с первобытным зверством.

Народом Тавриды у Еврипида правит царь Фоант (или, в иной транскрипции, Тоас²). Это человек безусловно умный и наделенный своеобразным представлением о чести и долге, однако столь же свирепый, как и все его подданные. В драме сделано допущение, что варвары истребляли все-таки не всех пленников поголовно, поэтому, помимо богоизбранной Ифигении, в живых оказались и некоторые ее соплеменницы, также ставшие жрицами. Но никто из подруг

¹ «У Гелиоса было два сына — Ээт и Перс. Ээт стал царем Колхиды, а Перс — Тавриды, и оба они отличались свирепым нравом. У Перса была дочь Геката, дерзостью и беззаконием превосходившая даже своего отца. [...] Затем она воздвигла святилище Артемиде, в котором стала приносить богине в жертву всех приплывающих в ее страну чужеземцев» (Диодор 2000, кн. IV, гл. 45).

² Разночтения возникли из-за невозможности адекватной фонетической передачи греческого *θοας* (род.: *θοαντες*). В дальнейшем изложении, придерживаясь установившихся переводов и стремясь разграничить разные жанры, при упоминании *оперного* персонажа мы будем называть его Тоасом, а при упоминании персонажа из драм Еврипида и Гёте — Фоантом.

по несчастью не способен помочь дочери Агамемнона вырваться из ненавистного ей края и оставить отвратительную службу.

Орест и Пилад, терпящие крушение у берегов Тавриды и захваченные в плен варварами, должны стать очередными жертвами. Узнав в незнакомцах соотечественников, Ифигения решает одного из пленников тайком отпустить, чтобы тот вернулся в Элладу и доставил Оресту весть о его сестре Ифигении, которая жива и жаждет избавления. Выбор падает на Пилада, и он бежит из храма, чтобы собрать уцелевших соратников и освободить Ореста. Оставшись наедине, брат и сестра с некоторым недоверием узнают друг друга, вспоминая различные предметы из отчего дворца (в момент исчезновения Ифигении Орест был еще маленьким ребенком и плохо помнил старшую сестру). Убедившись, что обреченный в жертву пленник — в самом деле ее брат, Ифигения намерена во что бы то ни стало спасти его и ради этого затевает обманный обряд: она убеждает царя, что богиня разгневана на матереубийцу, ее храм осквернен, а статуя требует очищения морской водой. Но попытка бегства Ифигении и Ореста вкупе с похищенной статуей богини не удастся; разъяренный владыка скифов приказывает отправиться в погоню. В критический момент вмешиваются высшие силы: появляется богиня Афина, изрекающая свой приговор. Царь должен отпустить пленников и не противиться воле богов. Мучения Ореста закончатся, когда он привезет в Элладу кумир Артемиды Таврической и учредит ее культ в новом храме в Бравроне. Что касается самой Ифигении, то приговор ей у Еврипида неожиданно оказывается крайне суровым:

А ты, Ифигения, у священной
Бравронской лестницы богине этой
Должна привратницей служить; под ней
Найдешь ты и могилу. Приношеньем
Тебе там будут женщин одеянья,
Скончавшихся в родах¹.

Из верховной жрицы Ифигении суждено превратиться в парию, ибо привратниками обычно делались рабы, которых к тому же нередко сажали на цепь, как собак. Все, что связано со смертью и мертвым телом, греки считали оскверняющим, и потому обязанность носить платья умерших рожениц выглядела сугубо уничижительной. Могила под храмовой лестницей также никак не могла

¹ Еврипид 1984, II, 471.

считаться почетной; как царская дочь, Ифигения могла рассчитывать на погребение в родовом склепе.

Почему Ифигения обречена на столь жестокую участь, остается для нас загадкой. Вероятнее всего, Еврипид пересказывал уже сложившееся аттическое поверье, не особенно вдумываясь в его моральный смысл. Ни у одного из античных авторов внятного истолкования финала его «Ифигении в Тавриде» не содержится. Появление же в конце трагедии именно Афины, а не Артемиды, легко объяснимо политической тенденциозностью драматурга, страстного патриота Афин, в конце жизни сполна вкусившего неблагодарности соотечественников (Еврипид, как известно, умер в изгнании при македонском дворе).

Такая развязка драмы вызывала нравственный протест у людей XVIII века, и во всех известных нам новых версиях «Ифигении в Тавриде» она решительно изменена. Ни о каком осуждении героини здесь и речи быть не может; богиня (кстати, уже не Афина, а Артемида) выступает как защитница и спасительница обоих — и брата, и сестры.

Правда, в античной традиции миф об Ифигении Таврической имел и другие, не столь суровые, как у Еврипида, местные варианты. Например, существовало предание, что Ифигения по возвращении в Элладу посетила Дельфы, или что она умерла в Мегаре, где в честь нее было построено святилище (героон). А один из островов у западного побережья Крыма против устья Дуная получил в древности название «Ахиллов бег», на нем был храм Ахилла Понтарха (Мореправителя), в честь героя устраивались состязания и считалось, что именно там посмертно воссоединились жених и невеста — Ахилл и Ифигения, ставшие богами.

Однако еврипидовская Ифигения о своем прежнем обручении с Ахиллом почти и не вспоминает, разве что в связи с несостоявшимся жертвоприношением в Авлиде. «Ифигения в Тавриде» — пьеса, изначально лишенная любовной линии. Для греческого театра это было совершенно нормально, поскольку трагедия посвящалась гораздо более важным для коллективной памяти полиса вещам, чем любовь между мужчиной и женщиной; даже у Еврипида любовь чаще выглядит как роковое наваждение, заставляющее человека совершать страшные преступления (как делают Медея и Федра) или становиться причиной всеобщего раздора («Андромаха», «Троянки»), а не как возвышенное чувство, способное вдохновить на подвиг («Алкеста»). Впрочем, и «Алкесту» можно трактовать как пьесу скорее о долге и доблести, нежели о любви.

В культуре Нового времени любовь, напротив, чаще всего выступает в роли великой ценности и благодатной силы, гармонизирующей душу человека и окружающий мир. Эта идея привносится даже в те сюжеты, где она изначально отсутствовала или была на втором плане. Так, кстати, происходит и во многих оперных «Ифигениях», о чем будет сказано чуть позже. То, что у Глюка, как и у Еврипида, любовная линия совершенно отсутствует, лишний раз свидетельствует об исключительности данной оперы и о крайней серьезности заложенного в ней идейного смысла.

Сюжет «Ифигении» в культуре XVIII века

Переводы еврипидовской драмы на французский и немецкий языки появились в XVI веке, однако ни драматический, ни музыкальный театр эпохи барокко этим сюжетом особенно не интересовались. Вплоть до середины XVIII столетия он привлекал внимание лишь изредка (трагедия Джованни Ручеллаи «Орест», 1520), и такие произведения, как правило, не могли похвастаться благополучной сценической судьбой. Упомянем некоторые из них.

При венском дворе в 1678 году в честь дня рождения императрицы Элеоноры было поставлено произведение в жанре «музыкального празднества»: «Храм Дианы в Тавриде». Либретто написал придворный поэт Никколо Минато, музыку — Антонио Драги и Иоганн Генрих Шмельцер (вставные балетные дивертисменты); оформлением занимался художник Л. Бурначини. Сюжет этого спектакля являлся галантной вариацией на темы Еврипидовой драмы; никаких трагических коллизий в нем не содержалось, все конфликты были сглажены, зато большое место отводилось декоративным сценическим эффектам¹.

В жанре французской музыкальной трагедии в 1704 году была создана «Ифигения в Тавриде», начатая Анри Демаре (либретто Дюше де Ванси) и завершенная Андре Кампра и Антуаном Данше. Это произведение пользовалось не очень шумным, но довольно прочным успехом. В 1763 году в Опере состоялось его шестое по счету возобновление, причем в главных ролях выступали певицы, которые позднее

¹ См.: Черная 1965, 60–63. Основными сторонами конфликта здесь становятся две девушки: Клариче, дочь царя Тоаса, которая жаждет стать верховной жрицей Дианы, и Ифигения, которая, наоборот, мечтает избавиться от тягостного долга руководить человеческим жертвоприношением, особенно, когда узнает в жертве своего брата. Эту коллизию разрешает сама Диана, отменяющая жертвоприношение и признающая своей жрицей Клариче.

сотрудничали с Глюком (в частности, Ореста пел Ларриве, а Тоаса — Желен)¹. Глюковская опера совершенно затмила первую французскую «Ифигению», о которой вспомнили лишь в конце XX века.

В 1713 году на тексты драм К. С. Капече «Ифигения в Авлиде» и «Ифигения в Тавриде» сочинил две оперы Доменико Скарлатти (не Алессандро, как значится в некоторых источниках), но они, к сожалению, не сохранились, кроме небольших фрагментов. На либретто Б. Пасквалиго, переработавшего более раннюю пьесу П. Я. Мартелло (1710), в Венеции были поставлены две оперы: в 1719-м — с музыкой Джованни Орландини, а в 1725-м — с музыкой Леонардо Винчи. Однако ныне об их существовании знают лишь самые искушенные специалисты².

Забытым оказалось и пастиччо Генделя «Орест» (1734, либретто Дж. Барлокки), которое трудно назвать совсем уж вторичным произведением, хотя почти вся его музыка была заимствована из других опер. Фабула «Ореста» в целом совпадает с сюжетом «Ифигении в Тавриде», разве что здесь за Орестом следует на чужбину не только Пилад, но и страстно любящая супруга Гермiona, дочь Менелая и Елены, а Тоаса убивает его собственный сподвижник Филоктет. Постоянно висящая над каждым героем смертельная угроза, коллизии любви и ревности (Тоас влюбляется то в Ифигению, то в Гермionу, Филоктет жаждет любви Ифигении), драматические мотивы безумия Ореста, готовности обеих героинь к самопожертвованию и прочие конфликты заставили Генделя собрать в партитуре «Ореста» самые впечатляющие и самые патетические арии из своих лучших опер.

Зато во второй половине XVIII века внимание драматургов и композиторов к этому сюжету резко усиливается.

Первооткрывателем новой трактовки «Ифигении в Тавриде» стал Марко Кольтеллини, на либретто которого были написаны оперы Траэтты (Шёнбрунн и Вена, 1763³) и Галуппи (Петербург, 1768). Кольтеллини, следуя Еврипиду, обошелся без любовной интриги и, придерживаясь классицистской установки на правдоподоб-

¹ См.: Prod'homme 1985, 279.

² Автор благодарит П. В. Луцкера за информацию об этих операх.

³ Опера Траэтты была поставлена в 1763 году в Шёнбрунне по случаю именин императора Франца I (дату «1758», упоминаемую в некоторых старых изданиях, следует считать ошибочной). В дальнейшем «Ифигения в Тавриде» Траэтты звучала во Флоренции (1767, под управлением Глюка), в Милане (1768), Мантуе (1777), Неаполе (1777/1778) и вновь в Вене (1784) (См.: Traëtta 1914, XIV).

бие, исключил даже развязку с помощью «*deus ex machina*», придав финалу беспрецедентно brutalный характер (Тоас погибает от руки Ифигении).

На текст другого поэта антиметастазианского направления, Маттео Верацци, написали оперы под названием «Ифигения в Тавриде» Франческо де Майо (Мангейм, 1764) и Никколо Йоммелли (Неаполь, 1771). Верацци, напротив, вернулся в барочному принципу переплетения разных интриг, введя в круг действующих лиц отсутствовавших в первоисточнике скифскую царевну Томирис и сарматского царя Миродата¹.

По заказу короля Фридриха Великого его придворный композитор И. Ф. Агрикола создал для постановки в Потсдаме в 1772 году оперу-серию «Орест и Пилад» (либретто Ланди), которая, однако, вызвала неодобрение венценосного патрона и прозвучала в том же году в другой версии, под названием «Греки в Тавриде». К сожалению, оба варианта оказались утраченными, однако, зная об антиглюковской позиции Агриколы, можно предположить, что по стилю эта музыка мало отличалась от опер К. Г. Грауна, которому Агрикола старался подражать. В данном случае примечательно само обращение берлинского композитора к этому сюжету, выбранному, по-видимому, по инициативе короля (Фридрих II участвовал в написании либретто «Ифигении в Авлиде» к опере Грауна, поставленной в Берлине в 1748 г.).

Интерес к данному мифу не был исчерпан даже после триумфальной премьеры оперы Глюка. За глюковской «Ифигенией в Тавриде» последовала одноименная опера Н. Пиччинни (Париж, 1781; авторы либретто — дю Брейль и П. Л. Женгене).

Не прошли мимо этой темы и хореографы. В 1772 году в Вене был поставлен драматический балет «Ифигения в Тавриде» Новера с музыкой Аспельмайра².

К череде музыкальных трактовок сюжета следует добавить и некоторые театральные версии. Еще в 1697 году в Париже была поставлена драма Жозефа де ла Гранжа «Орест и Пилад, или Ифигения в Тавриде», — пьеса, по некоторым отзывам, малозначительная³. За нею с большим временным отрывом последовала драма Иоганна

¹ Ibidem, XLVIII.

² В 1765 г. Анджолини поставил в Вене некий балет об Ифигении; ныне считается, что его сюжет был основан на «Ифигении в Авлиде» Расина, а не на «Ифигении в Тавриде». Музыка не сохранилась, но, вероятно, она принадлежала Глюку и он мог использовать ее в дальнейших произведениях. Ср.: Рыцарев 1987, 58, 121; Rushton 2001, 53.

³ Аникст 1977 // Гёте 1977, 596.

Элиаса Шлегеля «Брат и сестра в Тавриде» (1739). Трагедию де ла Туша (1752), положенную в основу либретто глюковской оперы, мы уже упоминали; во французской словесности ее появление стало заметным событием, и она оставалась репертуарной вплоть до 1831 года¹.

Наконец, в 1779 году, практически одновременно с созданием оперы Глюка, однако совершенно независимо от нее, Гёте сочинил в Веймаре по заказу двора прозаический вариант своей «Ифигении в Тавриде»²; затем, съездив в Италию и наполнившись живыми впечатлениями от средиземноморской природы и античных памятников, он завершил давно задуманный окончательный вариант пьесы, написанный изумительно напевным и классически-прозрачным белым стихом. Стихотворная «Ифигения» была опубликована в 1787 году в третьем томе гётевских сочинений и вызвала некоторое недоумение современников. Так, Фридрих Шиллер считал ее «настолько поразительно современной и негреческой, что и в голову не придет хоть в чем-то сравнить ее с греческой драмой»³. Гёте великодушно предложил другу сделать сценическую переработку пьесы, что тот и осуществил. С 1801 года «Ифигения» в редакции Шиллера с успехом ставилась в Веймаре и на других немецких сценах.

К гётевской «Ифигении» мы еще вернемся, поскольку она действительно самым радикальным образом отличалась от оперных версий. Последние же, наоборот, имели между собою больше точек соприкосновения, чем различий, вызванных языком и жанром.

Если учесть, что почти каждое из названных произведений не сходило со сцены в течение как минимум одного сезона, а то и больше, и что всякая завоевавшая признание опера ставилась, помимо того города, для которого была написана, также и в других городах и странах, а некоторые (например, оперы Глюка и Пиччинни) были опубликованы в партитуре и стали доступными для исполнения и изучения силами музыкантов-профессионалов и продвинутых любителей музыки, то выяснится, что сюжет «Ифигении в Тавриде» в 1760–1780-х годах завладел умами музыкантов, поэтов и их публики во многих странах Европы⁴.

¹ Prod'homme 1985, 280.

² Поэту была заказана пьеса с идеальным женским характером, приуроченная к первому выходу в церковь герцогини после рождения дочери.

³ Из письма к Кристиану Готфриду Кернеру от 21 января 1802 года // Goethe 1981, III, 606.

⁴ Мы попытались собрать все доступные нам сведения об постановках драм и опер на сюжет «Ифигении в Тавриде» в XVIII – первой трети XIX веков; см. Приложение 2, Таблицы.

Эта ситуация, на наш взгляд, существенно отличалась от всех предыдущих случаев обращений разных композиторов к одному и тому же сюжету или либретто. Так, например, сюжет «Альцесты» не исчезал из поля зрения выдающихся художников на протяжении XVII и XVIII веков, но трактовался каждый раз по-своему, так что в нем всегда присутствовал элемент новизны. Оперы с рыцарско-приключенческими фабулами (обычно по мотивам поэм Ариосто и Тассо), напротив, соблазняли радостью узнавания, однако никогда не приедались благодаря своей феерической зрелищности. Неимоверная популярность некоторых метастазиевских либретто несколько притупляла остроту несомненно присутствовавшей в них идейной и политической проблематики, и во второй половине XVIII века очередной оперный «Демофонт» воспринимался уже не как драма о моральном противостоянии тирании, а как причудливая барочная сказка с неизменно счастливым концом.

С «Ифигенией в Тавриде» все было иначе. Почти полное равнодушие к этому мифу в XVII веке сменилось в первой половине XVIII осторожным интересом — и затем беспрецедентной вспышкой энтузиазма в 1760–1780-х годах, в результате чего самые разные авторы (кроме Гёте), словно сговорившись, оказались поразительно единодушными и в трактовке сюжета, и в моментах своего несогласия с Еврипидом.

Почему столь важное место на сценах ведущих оперных театров Европы занял именно этот, в сущности страшный, кровавый сюжет, который вместо назревающего братоубийства завершается цареубийством? Может быть, как раз потому, что в предреволюционное двадцатилетие идея цареубийства под видом тираноборчества исподволь проникала в подсознание (еще даже не в сознание) сначала элиты, а затем и широких масс?..

Как мы могли ранее убедиться на примере «Альцесты» и «Ифигении в Авлиде», изменения, вносившиеся авторами XVIII века в античные первоисточники, обычно имели смягчающую и морализаторскую направленность. В «Ифигении в Тавриде» это, однако, не так. Ведь в драме Еврипида никакого цареубийства не было; отсутствовал даже намек на него. Услышав приговор Афины, разъяренный Фоант, уже готовый схватить пленников и посадить их на кол, мгновенно укрощает свой гнев, поскольку он — на свой манер — весьма благочестив и, как всякий смертный, четко помнит свое место: *«Прилично ли против богов могучих бороться мне?»*¹

¹ Еврипид 1984, II, 471.

Но каждая из серьезных опер 1760-х — 1780-х годов непременно завершается смертью Тоаса от руки либо самой Ифигении (наиболее шокирующий вариант — в либретто Кольтеллини), либо Пилада (таковы оперы Глюка и Пиччинни). И. П. Сусидко справедливо назвала либретто Кольтеллини «антиметастазиевским»¹ — а ведь все написанные на этот текст оперы шли на придворных сценах, где совсем еще недавно правилом было благостное *lieto fine* и сугубо почтительное отношение даже к театральным монархам, включая самых известных тиранов!

В какой-то мере развязка «Ифигении в Тавриде» тоже могла подойти под определение *lieto fine*, но только по отношению к персонажам-грекам. Для Тоаса конец определенно трагичен, причем, в отличие от некоторых других классицистских героев (расиновских Митридата, Федры или Эрифилы в «Ифигении в Авлиде»), не он выбирает смерть как спасительный выход из отчаянной ситуации, а смерть настигает его как справедливое возмездие за злодеяния.

Какие злодеяния? — вправе спросить мы. — Чем, собственно, варварский царь, настаивающий на соблюдении пусть даже кровавых законов своей страны, предписанных, как он полагает, самими богами, хуже «благородного» Ореста, убившего собственную мать по внушению Аполлона?

У большинства авторов и публики XVIII века даже вопроса об этом, видимо, не возникало. Примечательно, что убийство Тоаса с демонстративной прямоотой происходит прямо на сцене на глазах его подданных и всего зрительного зала; ничего подобного в метастазиянской опере-сериа просто быть не могло.

Похоже, что психологическая подоплека такой развязки лежала очень глубоко: эпоха как бы примеривалась к самой идее *справедливого* царевбийства, обставляя его различными оговорками (жестокость правителя, бесчеловечность и фанатизм его религии, безвыходное стечение обстоятельств, наличие идеалов, за которые стоит пролить свою и чужую кровь — и, в итоге, оправдание этого деяния волей богов). Произведения, проповедовавшие идеи такого рода, приветствовались просветителями, а их критики тотчас причислялись к раболопным царедворцам. Крайне показательна в этом отношении отповедь Дидро барону Гримму, автору отрицательной рецензии на проникнутую антимонархическим пафосом «Историю обеих Индий» Г. Т. Ф. Рейналя: «Если бы история с самого начала схватила и как следует оттащила за волосы тиранов-государей и тиранов-цер-

¹ Сусидко 1988, 69.

ковников, вряд ли бы они стали от этого лучше. Но ненависть к ним возросла бы, а несчастные их подданные, возможно, проявляли бы меньше долготерпения»¹. Этой идеологией проникнута и ода А. Н. Радищева «Вольность» (1781–1783), где монарх-тиран обвиняется и приговаривается к казни от имени народа («Злодей, злодеев всех лютейший! Превыде зло твою главу. Преступник, изо всех первейший! Предстань, на суд тебя зову!»)². Позднее та же мысль в гораздо более страшной формулировке была выражена в оде «Вольность» молодого А. С. Пушкина: «Самовластительный злодей! Тебя, твой трон я ненавижу, твою погибель, смерть детей с жестокой радостью вижу» — и т. д.³

Особняком стояло мнение Гёте, высказанное в художественной форме в его «несовременной и негреческой», по словам Шиллера, пьесе. Несовременной она отчасти была потому, что в ней отсутствовала воинствующая нетерпимость, а негреческой — в силу того, что ради новой концепции ему также пришлось отступить от Еврипида, но не в сторону ужесточения, а в сторону постепенного изживания и исчерпания конфликта.

Гётевская «Ифигения» стала совершеннейшим воплощением идей просветительского гуманизма, сохранивших, несмотря на свою прекраснодушную неосуществимость, актуальность и для нашего времени.

Тираноборческая идея в этой драме Гёте фактически вообще отсутствует. На первый план выходит столкновение цивилизации и варварства, чреватое борьбой не на жизнь, а на смерть. Но если попробовать иные, нежели гневные инвективы и вооруженная борьба, способы воздействия? Гётевский Аркас, наперсник Фоанта, говорит:

Нигде не может кротость, что с небес
В людском обличье к людям снизошла,
Быстрее строить, чем в стране дикарской,
Где племя юное в расцвете сил
Без помощи сторонней груз тяжелый
Юдоли человеческой несет⁴.

Примерно так видит свою миссию в варварской Тавриде и сама Ифигения, благодаря которой гётевский Фоант уже много лет

¹ Письмо от 25 марта 1781 г. Цит. по: Мир Просвещения 2003, 65.

² Строфа 21. Цит. по: Русская литература XVIII века 1970, 629.

³ Цит. по: Пушкин 1985, 184.

⁴ Перевод Н. Вильмонта. Цит. по: Гёте 1977, 182.

воздерживается от практики человеческих жертвоприношений. Старейший и очень одинокий царь, потерявший единственного сына, мечтает о браке с Ифигенией, но не смеет ни к чему ее принуждать, ожидая, что время смягчит ее сердце.

Греки у Гёте не обладают правом ни на конечную истину, ни на решающий суд. Они далеко не безгрешны, хотя Ифигения и стремится остаться незапятнанной. Но Пилад, этот идеальный образчик верного друга, самокритично отвечает ей:

Так непонятно род людской сложился,
Так странно он запутался в сетях,
Что и с собой, не только что с другими,
Быть чистым не удастся никому¹.

Поиски взаимоприемлемого разрешения конфликта приводят к долгожданному, хотя и неожиданному результату: Фоант застает пленников при попытке к бегству, угрожает им... но, поддавшись на убеждения Ифигении, воззавшей к лучшим сторонам его души, добровольно отказывается от мщения. Вмешательство богини тут не нужно; все решается самими людьми и очень по-человечески. Царь не только отпускает всех пленников, но и благословляет на прощание Ифигению, подтверждая тем самым свое моральное право на царственность.

Эта развязка очень напоминает, как ни странно, итог зингшпиля Моцарта «Похищение из сераля» (1782). Фабула практически совпадает: властитель-варвар жаждет любви своей пленницы-европейки; герой-соотечественник (брат или жених) с верным спутником проникают в эту страну и пытаются спасти героиню; бдительный помощник правителя ловит их при побеге; герои готовы принять смерть — но варвар вдруг проявляет милосердие и благородство, даруя всем свободу. Ничего недопустимого в подобной параллели нет, поскольку Гёте прекрасно знал оперу Моцарта, был от нее в полном восторге и неоднократно ставил в Веймарском театре².

Но, помимо моцартовского «Похищения», на подобный сюжет существовало и множество других опер. В XVIII веке в жанре комической оперы сюжеты с такой же фабулой, отличавшиеся лишь именами героев и некоторыми подробностями, встречались даже чаще,

¹ Там же, 189.

² Подробнее об этом см.: Кириллина 1994, 186–189. «Ифигения в Тавриде» Глюка в Веймаре ставилась в зимнем сезоне 1800/1801 гг.; перевод либретто на немецкий сделал шурин Гёте Х. А. Вульпиус.

чем в серьезной опере — сюжет «Ифигении в Тавриде». В данной связи можно вспомнить первую картину оперы-балета Рамо «Галантные Индии» — «Великодушный турок» (Париж, 1735), одноактную оперу Генделя «Именео» (Лондон, 1738), а также французскую комическую оперу самого Глюка «Непредвиденная встреча, или Пилигримы из Мекки» (Вена, 1764), за которой последовала длинная вереница разножанровых и разноязычных аналогов, среди которых опера-семисериа Никколо Йоммелли «Освобожденная рабыня» (Штутгарт, 1768), комическая опера Йозефа Гайдна «Неожиданная встреча» (Эстергаз, 1775) на итальянский перевод того же либретто Данкура, которое было ранее использовано Глюком, — и это лишь немногие названия; полный список занял бы, вероятно, целую страницу¹. Помимо прочего, существовали и пародии на глюковскую «Ифигению в Тавриде»; одна из них, «Новые греческие бредни» на текст Ш. С. Фавара, имела большой успех и между 1779 и 1822 годами шла во многих европейских театрах.

Комическая опера предлагала совсем иной вариант ответа на те же вопросы, которые ставились музыкальной трагедией XVIII века на материале «Ифигении в Тавриде». И с этой точки зрения у гётевской «Ифигении» действительно было много больше общего с моцартовским зингшпилем, чем с глюковской драмой. Но идейные рекомендации, высказанные в жанре комедии, никем не принимались всерьез, а высокая трагедия на античной основе казалась до поры до времени слишком оторванной от повседневности, чтобы проецировать ее на реальные события. Вот почему мы говорим ныне о том, что сюжет «Ифигении в Тавриде» в его модернизированных версиях заключал в себе роковое пророческое послание царям и народам, которое никем ни до 1789 года, ни даже позже не связывалось с потрясшими всю Европу событиями: к тому времени «Ифигения в Тавриде» Глюка уже стала классикой, то есть чем-то вневременным и не имеющим отношения к злободневной реальности.

Выдающийся успех глюковской оперы в Париже, которая оставалась в репертуаре до 1829 года и выдержала за это время 408 представлений, заставил композитора, уже очень больного, сделать в 1781 году ее новую редакцию для венской сцены. Эта редакция предназначалась вниманию великого князя Павла Петровича и его супруги, посетивших императора Иосифа II под прозрачным псевдонимом графа и графини Северных. Любопытно, что к тому же

¹ Некоторые подробности см.: Аберт I/II, 431–433.

событию намеревался приурочить премьеру своего «Похищения из сераля» Моцарт, однако опера прозвучала уже после отъезда царственной четы из Вены. В данном случае «соперником» Моцарта оказался не Сальери, а Глюк, поскольку важнейшие партии в обеих операх исполняли те же самые певцы «звездного» уровня: тенор Валентин Адамбергер (соответственно Орест и Бельмонт) и бас Иоганн Людвиг Фишер (Тоас и Осмин). Ифигению, правда, пела не Катарина Кавальери (первая Констанца), а специально приглашенная из Лондона глюковская певица — Антония Бернаскони.

Новая редакция «Ифигении» не так радикально отличалась от оригинала, как это было прежде с венскими и парижскими версиями «Орфея» и «Альцесты». Помимо приспособления вокальных партий к немецкому тексту Иоганна Баптиста фон Аלקсингера, изменения коснулись роли Ореста (из баритона он стал тенором), tessitura партии Тоаса (она была понижена) и окончания второго акта (замечательный хор жриц был заменен краткой пантомимой). Вероятно, отклонения от оригинала были вызваны практической необходимостью, а не художественными соображениями; ничего нового в концепцию оперы они не вносили. Поэтому дальнейший разбор произведения будет основан только на парижской редакции, хотя немецкая также пользовалась популярностью и ставилась вплоть до первой трети XIX века в разных городах Германии и Швейцарии, а также в Будапеште и Амстердаме.

Для венского представления 1783 года «Ифигению в Тавриде» перевел на итальянский язык не кто иной, как Лоренцо да Понте; с этим текстом опера исполнялась в 1796 году в Лондоне (но, насколько нам известно, не шла ни в одном из итальянских городов).

Заметим, однако, что в немецком тексте оперы антитиранический пафос выражен еще резче, чем во французском. Так, в сцене убийства Тоаса Пилад у д-ю Рулле произносит «Нет, это ты умрешь!», а у Аלקсингера — «Нет, тиран, это ты умрешь!». Если учесть, что до этого Тоаса в опере уже неоднократно именовали «тираном», то его убийство приобретает закономерный характер.

Может показаться удивительным, что подобные высказывания специально адресовались вниманию августейших особ, однако Иосиф, заслуживший впоследствии репутацию «революционера на троне», сам себя тираном не считал и не мог принять данную тираду на свой счет. О том, какие мысли и чувства могла вызвать развязка «Ифигении в Тавриде» у великого князя Павла Петровича, остается только догадываться. Музыка же понравилась ему настолько,

что он не преминул лично нанести визит Глюку и выразить композитору свое восхищение¹.

Музыкальная драматургия

Один из самых поразительных парадоксов глюковской «Ифигении» заключается в том, что, будучи и в самом деле наиболее смелой и новаторской из всех его реформаторских опер, она в немалой своей части состоит из фрагментов предыдущих, дореформенных сочинений, так что Дж. Раштон назвал ее «самым блистательным из всех когда-либо созданных пастиччо»². На неискушенный слух этот «монтаж» не производит впечатления искусственного сочетания разнородных отрывков; напротив, со времени премьеры и до наших дней все восхищаются органичностью музыкального материала и строгой логикой его развития. Так, Шиллер, ранее сетовавший на свою немзыкальность, признавался Гёте: «Музыка так восхитительна, что тронула меня до слез даже на репетиции»³.

Причина того, что «Ифигении» нельзя отказать в музыкальной и эмоциональной цельности при всей рациональности ее композиции, заключается, вероятно, в тех задачах, которые ставил перед собой композитор, а также в специфике его творческого процесса. Глюк — подчеркнем еще раз — мыслил как драматург, для которого музыка была лишь одним из компонентов спектакля, а целью было произвести максимальное воздействие на чувства, ум и душу слушателя-зрителя. В качестве человека эпохи Просвещения, причем сформировавшегося в первой половине века, когда рационалистические тенденции были куда сильнее потребности в «критике чистого разума», Глюк полагал, что наиболее эффективным будет обращение к общему и типовому, понятному всем и всегда. Нельзя сказать, что в его операх нет ярко очерченных героев, но как психолог и знаток человеческой природы во всех ее проявлениях, от самых высоких до самых низменных, Глюк бесспорно намного уступает Моцарту. Однако иначе, по-видимому, и быть не могло, ибо в середине XVIII века психологизм и индивидуальная проработка характеров были опере вообще не свойственны; наиболее талантливые композиторы лишь нащупывали подступы к ним, причем зачастую не в жанре серьезной оперы, а в жанре оперы-буффа. Категория характера еще не заменила собой по драматургичес-

¹ См. письмо Глюка к Ф. Крутхоферу от 13 ноября 1782 г. (ССРГ, 193).

² Rushton 1972, 430.

³ Письмо от 24 декабря 1800 г. Гёте — Шиллер, II, № 787.

кой важности категорию *характерности*, то есть системы устоявшихся приемов обрисовки статуса героя, основных аффектов, выраженных в ариях соответствующего типа, а также риторических фигур, используемых в музыкальной ткани для вящей выразительности или живописности. Это была по-своему совершенная и очень логично устроенная система, которая хорошо работала на создание нужного обобщенного образа, не лишённого иногда и изрядной доли своеобразия. Одной из особенностей такой системы была ее принципиальная воспроизводимость, благодаря которой арии легко могли перемещаться из оперы в оперу и передаваться от одного персонажа к другому.

Глюк слишком долгое время работал в этой системе, продолжая сочинять оперы-серия даже после 1762 года, и переломить себя, порвать с ней окончательно он не мог, как не смог бы ни один цельный по натуре художник. Напомним, что в год премьеры «Ифигении в Тавриде» маэстро исполнилось шестьдесят пять — в этом возрасте люди уже не меняются.

Поэтому не следует ставить композитору в вину давно усвоенный им творческий метод, заключавшийся в том, что всякая музыка, которую он считал оптимальной для данной сценической ситуации, могла использоваться и дважды, и трижды, пока не обретала своего идеального местопребывания. В результате у слушателя возникает ощущение, что одно точнейшим образом пригнано к другому, и что музыка течет единым потоком так, как если бы она и создавалась на одном дыхании. Это качество и является самым ценным достижением Глюка-музыканта.

Радикальность реформаторских устремлений Глюка выражается в драматургии «Ифигении в Тавриде» на самых разных уровнях. Это уровень общей концепции (упомянутое выше отсутствие любовной интриги и каких-либо развлекательных моментов), уровень композиции каждого акта и каждой сцены, а также уровень сквозных драматургических линий основных противостоящих сил и главных действующих лиц. Все это разительно отличает глюковскую оперу от всех современных ей «Ифигений». Поэтому для наглядности мы будем время от времени сравнивать шедевр Глюка с также по-своему поучительными, но далеко не столь смелыми решениями тех же проблем в одноименных операх Траэтты и Пиччинни. Их выбор обусловлен тем, что «Ифигению в Тавриде» Траэтты Глюк превосходно знал, ибо не только слышал ее в Вене в 1763 году (между прочим, в качестве интермедии к этому спектаклю исполнялся балет Анджелини и Глюка «Дон Жуан»), но и сам ею

дирижировал в 1767 году во Флоренции, сочинив к ней собственный пролог. «Ифигения в Тавриде» Пиччинни создавалась уже с учетом глюковских достижений, являясь как бы ответом на его произведение.

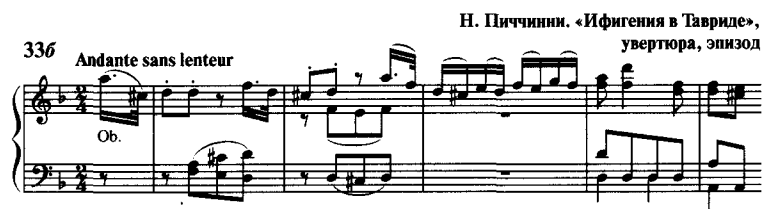
Отличия начинаются с увертюры. Собственно, у Глюка увертюры вообще нет, здесь она заменена оркестровой интродукцией, перерастающей в симфонически-вокальную картину бури (в партитуре это обозначено как «ария и хор»). Знание того, что эта музыка была заимствована Глюком из его французской комической оперы «Остров Мерлина», никоим образом не может скомпрометировать смелость данного решения. Заметим к тому же, что в «Острове Мерлина» части вступления следовали в обратном порядке: сначала буря, затем спокойный эпизод, причем буря являлась чисто оркестровой картиной, без участия певческих голосов.

Смелость Глюка, однако, состояла не только в идее заменить целостной сквозной сценой любую из возможных тогда форм оркестрового вступления к опере, хотя и этот поступок не имел прецедентов. Весьма рискованной была сама мысль начать оперу с мощной кульминации; ведь в дальнейшем уровень этой кульминации надлежало обязательно превзойти, не дав энергии выдохнуться уже к концу I акта. Открыть таким образом первый акт означало взять на себя огромную ответственность.

Как поступали в данной ситуации другие композиторы?

В опере Траэтты мы встречаем обычную итальянскую симфонию (D-dur) из трех частей с музыкой очень привлекательной, но мало индивидуальной. Подобной увертюрой могла бы открываться практически любая серьезная итальянская опера того времени. Преимущество такого традиционного начала состояло в том, что после него можно было приступать к неторопливому разворачиванию интриги, приберегая самые сильные средства для конца каждого акта и всей оперы в целом.

Пиччинни, с одной стороны, следует итальянской традиции как в отношении тонального плана (D-dur — d-moll — D-dur), так и в отношении образности, а с другой — несколько модернизирует форму. Его увертюра написана в сонатной форме с контрастным эпизодом вместо разработки. Но прямой связи с музыкой оперы нет. Перед нами обычный семантический ряд: «царственный» D-dur с трубами и литаврами в I части, затем намекающий на жалобы Ифигении женственный d-moll в медленном эпизоде с непременным солирующим гобоем и возвращение обнадеживающего мажора в конце.



Собственно эпизод бури появляется у Пиччинни лишь в качестве оркестрового антракта между I и II актами, и решен он, кстати, не без выдумки: так, вплоть до момента бури в партитуре отсутствуют партии флейт, зато здесь вступает пронзительный голос флейты-пикколо. Тональный план пиччиниевской бури (B-dur – b-moll – f-moll) также выделяет этот эпизод, контрастируя с предыдущим маршем скифов (D-dur) и подготавливая появление Пилада (F-dur) и Ореста (Es-dur).

Сцены морских бурь стали во Франции популярными начиная с «Альционы» Марена Маре (1706). В качестве самостоятельных симфонических или вокально-симфонических эпизодов они намного чаще встречаются во французских операх XVIII века, чем в итальянских, однако в последних они нередко проникают внутрь арий с соответствующим текстом, отражающим обычно не сами природные явления, а состояние души героя (арии-сравнения). Следовательно, сама по себе картина бури была вполне традиционным элементом оперы XVIII века; нетрадиционными оказались у Глюка ее местонахождение и драматургический смысл.

Буря в «Ифигении в Тавриде» – не декоративный эпизод. Она существенно важна для действия (шторм прибывает корабль Ореста и Пилада к негостеприимному скифскому берегу) и в то же время служит внешним выражением охвативших главную героиню чувств, сразу задавая высокий патетический тон всему происходящему.

Но, будучи драматургически гениальным, конкретное композиционное решение интродукции все же не свободно от некоторых

изъянов. Пожалуй, слишком внезапен переход от краткой вступительной части D-dur ($\frac{3}{8}$), рисующей спокойный морской пейзаж, к собственно буре, которая по прошествии некоторого времени начинает казаться несколько затянутой. Дело в том, что Глюк, опасавшийся, по-видимому, ощущения полной бесформенности, не рискнул отклоняться в слишком далекие тональности или создавать чересчур свободные структуры. Его вокально-симфоническая буря имеет черты барочной концертной формы, складывающейся из трех крупных строф-блоков и прослаивающих их оркестровых интермедий. Все тональности строф обнаруживают родство с D-dur; самая далекая из них – a-moll, минорная доминанта, завершающая вторую строфу. Внутри строф царит симметричная асимметрия: в партии Ифигении и хора жриц все фразы состоят из трехтактов, но систематическая повторность этих построений придает целому упорядоченный вид, разрушить который не способно даже бушевание оркестра. Вероятно, это было сделано сознательно, ведь нужно помнить, что здесь требовалась точная координация звучания оркестра, пения солистки и хора, а также соответствующих шумовых и световых эффектов на сцене и за сценой.

1 строфа

Ифигения	Оркестр	Хор	Оркестр
3+3, 3+3, 3	2	3+3, 3+3,	12
h – fis		D – D	Секвенции

2 строфа

Ифигения	Оркестр	Хор	Оркестр
3+3, 3+3, 3	2	3+3, 3+3,	24
e – h		a – a	предыкт к a-moll

3 строфа

Ифигения	Оркестр	Хор	Оркестр
3+3, 3+3, 3	2	3+3, 3+3,	12
a – e		D – A	предыкт к D-dur

Впрочем, эту форму можно определить и как фантазийную. В любом случае в ней еще раз обнаруживается глубокая связь музыкального мышления Глюка с эпохой барокко. Венские классики

будут воплощать свои бури уже в форме сонатных разработок, избегая тональных повторов и каких-либо намеков на симметричность (Моцарт, буря в I акте «Идоменея», Бетховен, «Гроза. Буря» в «Пасторальной симфонии»). Все это, однако, ничуть не умаляет новаторских достоинств интродукции «Ифигении в Тавриде», которая должна была сразу же властно захватить внимание публики и своим драматизмом, и своей зрелищностью.

В первом акте глюковской оперы действие развивается весьма целеустремленно, если сравнивать с другими тогдашними операми на тот же сюжет. Сначала мы знакомимся с Ифигенией и окружающими ее жрицами храма Дианы. Ифигения пребывает в душевном смятении. Она крайне тяготится своим жестоким долгом, а вдобавок накануне ей приснился ужасный сон: в дымящихся руинах родного дворца — истекающий кровью Агамемнон и страшный призрак Клитемнестры. В арии-молитве, обращенной к Диане — «*Ôtoi, qui prolongeas mes jours*» («О ты, что дни мои продлила на земле», *A-dur*) — Ифигения просит богиню воссоединить ее с несчастным Орестом хотя бы в смерти, ибо жить ей больше невозможно. По форме это компактная ария *da saro*, но внутренний разлад в душе героини сказывается в спонтанной несимметричности фраз, подчиненных речевому и эмоциональному ритму, а не привычной инерции стиховой квадратности. В результате возникает столь свойственное Глюку напряжение между идеальной возвышенностью образа и его подверженностью чисто человеческим переживаниям.

34 *Moderato con espressione* Акт I, ария Ифигении

O toi, qui pro - lon - geas mes jours, re - prends un
bien que je dé - tes - te, Di - a - ne je t'im - plo - re

Хоры жриц, обрамляющие эту арию, полны холодноватой печальной отрешенности. В них нет ничего индивидуального даже там, где, повинувшись аффекту текста, музыка прибегает к весьма сильным средствам (цепочка уменьшенных септаккордов в первом хоре, «*Ôsogne affreux!*» — «О страшный сон»). Глюк определенно ориентируется здесь не только на гипотетическую древнегреческую хоровую мелодекламацию, а на вполне знакомую ему практику экспрессивной гармонизации протестантских хоралов (не будучи сам проте-

стантом, он мог освоиться с данной манерой во время своих странствий по Германии в 1740-х годах)¹.

Композиция первого акта делится на «греческую» экспозицию, представленную здесь только женскими и подчеркнуто возвышенными образами, и резко контрастную ей экспозицию «скифскую», выдержанную в нарочито брутальной стилистике (только мужские голоса и «янычарский» инструментарий).

Водоразделом является речитатив и ария царя Тоаса (сцена 2). Он является к Ифигении, чтобы признаться ей в собственном зловещем сновидении: таинственный голос предрек ему скорый конец, если на алтаре не будет пролита кровь очередного чужеземца. В арии «От черных предчувствий трепещет душа» («De noirs pressentiments», h-moll) властитель скифов предстает человеком одновременно и свирепо-необузданным, и искренне страдающим. По сути, в тексте и музыке этой арии продолжается драматургическая тема бури, заданная еще в интродукции. Выразительные средства, сосредоточенные здесь, роднят арию Тоаса и с некоторыми ее предтечами в творчестве Глюка (ария Афины с хором из V акта «Париса и Елены»), и с образными аналогами в произведениях венских классиков, написанных позднее «Ифигении в Тавриде» и, возможно, под ее влиянием.

К. В. Глюк. «Ифигения в Тавриде»,
акт I, ария Тоаса, т. 22–26



В. А. Моцарт. «Идомей», акт III, сцена 6,
речитатив верховного жреца



¹ Архаическое наклонение сказывается и на ладовом решении хора (фригийский). На слушателей, воспитанных в традициях функциональной гармонии, это производило впечатление, будто хор «начинается в *ми миноре* и оканчивается в *ля*» (Берлиоз 1956, 68).



Образ Тоаса — едва ли не первый и фактически исключительный в реформаторских операх Глюка портрет «отрицательного» героя, не лишённого, однако, вполне человеческих черт. Традиционные отцы-тираны в метастазиянских операх обычно все-таки принадлежат к типу людей благородных, но совершающих роковые ошибки в силу незнания, заблуждения или чересчур упорного следования собственным принципам; чаще всего в конце концов они осознают свою неправоту и встают на сторону справедливости. Глюк имел дело с подобными персонажами в своих ранних итальянских операх начиная с «Демофонта» (1742). В реформаторских операх вплоть до «Ифигении в Авлиде» у него не появлялось сколько-нибудь противоречивых образов, не говоря уже о сугубо отрицательных: всеми своими несчастьями герои были обязаны воле богов и судьбы, но не злым козням смертных. Терзаемый внутренним конфликтом и кидающийся из крайности в крайность Агамемнон — единственный, кто приближается к типу благородного отца-тирана, но, в отличие от многих своих предтеч, он гораздо сильнее страдает сам, нежели тиранит окружающих.

Глюковский Тоас — существо несколько иной породы. Конечно, он тоже царь, однако царь варварской страны, живущей по самым жестоким законам. Потому он словно бы не достоин жалости, хотя, вероятно, надеется найти таковую у сострадательной Ифигении, раскрывая перед ней свою душу (Гёте отнюдь не исключал возможности подобного поворота событий). Его музыкальный образ выдержан в исключительно резких и темных тонах (мрачный *h-moll*, отрывистые мелодические фразы, бушующий оркестр), но нисколько не карикатурен.

Как и все басовые партии во французских реформаторских операх Глюка, партия Тоаса написана для очень высокого голоса (*basse-taille*), фактически для баритона, и очень трудна по тесситуре. Уже в 1834 году Г. Берлиоз констатировал, что эта партия «в настоящее время почти неисполнима», поскольку включает ноты, вообще отсутствующие в диапазоне баса (вплоть до *g* первой октавы) — так что обычному басу намного проще было бы спеть всю партию на октаву ниже. Берлиоз предположил, что «Глюк писал так специально

для того, чтобы получить эти форсированные звуки баса, которые, когда певец умеет их искусно брать, обладают совершенно особенным оттенком свирепости»¹. Однако, как и в случае с теноровыми партиями, писавшимися для специфической французской разновидности голоса *haute contre*, при переходе от традиции XVIII века к XIX возникло терминологическое недоразумение. Дело в том, что во французской барочной музыке различались «высокий» и «глубокий» басы (*basse-taille* и *basse-contre*); первый скорее соответствовал высокому баритону, а второй был подлинным басом². В частности, в опере Пиччинни партия Тоаса так же напряженна, как и у Глюка. После революции 1789 года эта практика довольно быстро сошла на нет, и Берлиоз уже не понимал ее специфики.

Певцы нередко исполняют данную арию на тон ниже, как и предписано Глюком в венской редакции. Конечно, это несколько нарушает тщательную продуманную тональную концепцию Глюка, в которой «черный» *h-moll* должен ассоциироваться только со скифами, а «белый» *a-moll* — со жрицами-гречанками. Но в любом случае высокая тесситура партии Тоаса, не допускающая ассоциаций с амплуа итальянского баса-буффо, объективно способствует и «вышешению» его образа. Тоас выступает как полноправный участник трагедии. Ария Тоаса явно продолжает тему роковых терзаний, заданную в сцене бури из интродукции.

Иначе обходится с этим персонажем Пиччинни. Его Тоас приходит к Ифигении в I акте не с горестной исповедью, а с повелением готовиться к ненавистой ей свадьбе. Поэтому его ария написана Пиччинни в мажоре (*C-dur*) и изобилует пританцовывающими синкопами, заставляющими воспринимать этого героя в контексте традиционного буффонного амплуа. Между таким Тоасом и гораздо более многопланово обрисованной Ифигенией (до появления Тоаса она исполняет две контрастные по характеру арии и большой аккомпанированный речитатив) ничего общего нет и быть не может. В конце I акта стилистика оперы Пиччинни приобретает столь хорошо удававшийся композитору бытовой характер, чему совершенно нет места в опере Глюка. Что касается оперы Траэтты, то там партия Тоаса написана для кастрата и не содержит ничего гротескного.

Сцена ритуальных песен и плясок скифов в I акте глюковской «Ифигении» — едва ли не самая новаторская находка композитора,

¹ Берлиоз 1956, 70.

² Rousseau 1768, 42, «Basse»; 368, «Partie» (Planche F, Fig. 6). См. также статьи «Basse-taille» в NDG и NGDO.

чреватая невероятно захватывающими перспективами. Эта сцена заменяет собой привычный парижской публике балетный дивертисмент, не являясь таковым ни по смыслу, ни даже по внешним признакам. Это не сюита традиционных танцев, а очень динамичная контрастно-составная композиция, объединяющая короткие хоры, речитативы и собственно танцы; обрамлением служит яростный хор «*P nous fallait du sangue*» («Нам нужна кровь», *D-dur*).

Современники Глюка были склонны расценивать эту сцену как «очень выразительную пантомиму». В рецензии на премьеру от 22 мая 1779 года, в частности, говорилось, что опера «содержит всего лишь один балет, но производит он потрясающее впечатление. Обитатели Тавриды ликуют, взяв в плен Ореста и Пилада. Мотив танца отвечает содержанию и в совершенстве передает неистовый восторг дикарей, заранее радующихся казни двух несчастных. Автор ввел в инструментовку цимбалы, треугольник и барабан басков: непривычность звучания словно бы переносит зрителей в гущу этих каннибалов, пляшущих вокруг столба с привязанными к нему жертвами»¹. Любопытно, что и спустя более чем полвека после премьеры хоры и пляски скифов вызывали у Берлиоза сходные ассоциации: «Когда видишь, как появляется на сцене толпа каннибалов, бешено лающая дикую силлабическую гармонию, когда слышишь металлический звон тарелок, чудится, что он исходит из стука топоров, которыми размахивают и потрясают в воздухе скифы»; «Фразы хора тяжелы и грубы; да, это хор пьяных мясников»².

Танцы в этой «Ифигении», как и в предыдущей, ставил Новерр, но если празднества в стане греков по случаю обручения дочери Агамемнона с Ахиллом позволяли ввести более или менее обычный дивертисмент, то среди скифов Тавриды гавоты и менуэты были явно неуместными. Новерр понимал это лучше, чем кто-либо другой. Вспоминая о своей совместной работе с Глюком, он не без горделивого довольства признавался, что поначалу придумывал всю картину, сочинял позы и пластику, а затем требовал от композитора соответствующей музыки³.

¹ Цит. по: Красовская 1981, 198.

² Берлиоз 1956, 71.

³ «Вместо того, чтобы придумывать па к написанным ранее мелодиям, [...] я сперва сочинял, если так можно выразиться, диалоги моего балета и только потом заказывал музыку применительно к каждой фразе и каждой мысли. Именно так мною была подсказана Глюку характеристическая мелодия танца дикарей для «Ифигении в Тавриде»: па, жесты, позы, выражения лиц отдельных персонажей, которые я обрисовал знаменитому

Даже если это было так, диктат хореографа нашел полное понимание у Глюка, который сам был склонен подходить к спектаклю с режиссерской позиции, согласно которой самое эффективное со сценической точки зрения средство и оказывалось наилучшим.

Варварский характер музыки скифов чрезвычайно рельефно отделял ее от музыки греков. Для создания такого контраста композитор воспользовался выразительными средствами, никогда ранее, насколько нам известно, в серьезной опере столь откровенно не применявшимися: а именно, «янычарским» стилем с соответствующим инструментарием, отмеченным в рецензии современника. Этот стиль, весьма распространенный в классическую эпоху, имел хождение в более или менее «низких» жанрах: в военной музыке, в программных пьесах батального содержания, а также в «этнографических» балетах и в комических операх на экзотические сюжеты, в том числе «турецкие»¹. Глюк имел дело с подобной тематикой в «Одураченном кади» (1761) и в «Непредвиденной встрече» (1764); в полном блеске «янычарский стиль» представлен в «Похищении из сераля» Моцарта (1781). Однако требовалась особая дерзость, помноженная на точнейший художественный расчет, чтобы ввести этот «низкий» стиль в музыкальную трагедию, причем в сцену, где речь идет о жизни и смерти героев.

Кое-что поможет нам прояснить сравнение «скифской сюиты» из «Ифигении в Тавриде» с аналогичной музыкой из глюковской оперы-балета «Осажденная Цитера» в редакции 1775 года. Согласно сюжету, на блаженный остров любви Цитеру (Кипр), населенный прелестными нимфами и мирными пастухами, прибывают воинственные скифы. Обитатели Цитеры сдаются без боя, но захватчики вскоре сами оказываются покоренными, и в финале прославляется союз Марса и Венеры. В первоначальной венской версии 1759 года скифы были охарактеризованы не так отчетливо, как в парижском варианте. Здесь же им отведена большая часть II акта. После экспозиции традиционной комической пары (молодой воин Ольгар, тенор,

композитору, и определили характер этого превосходного музыкального отрывка» (Новерр 1965, 46–47).

¹ Турки, как известно, владели обширными землями на Балканах, а в 1683 году даже осаждали Вену. По-видимому, ансамбли «янычарской музыки», включавшие духовые инструменты (в частности, флейту-пикколо), барабан, тарелки и треугольник, распространившиеся в XVIII веке в Австрии, отражали какие-то черты турецкой военной музыки, но основывались на европейской мелодике, ритмике и гармонии без четко выраженных ориентальных элементов.

и его неотесанный оруженосец Барбарин, бас), следует дивертисмент, напоминающий нам будущую аналогичную сцену из «Ифигении в Тавриде». В начале слышится марш, исполняемый оркестром с участием «турецкой музыки», после этого звучит хор «*Марс! Марс! Бог войны*», тема которого была заимствована из хора спартанцев в «Парисе и Елене», а далее идут военные игры (небольшой танцевальный дивертисмент), завершающиеся дуэтом Ольгара и военачальника Бронтеза в сопровождении полного оркестра с барабаном впридачу. Все это выглядит весьма эффектно и несколько диковато, однако скорее забавно, нежели по-настоящему устрашающе.

Гротесковость, конечно, присутствует и в «Ифигении», но Глюку удается перевести ее в злое русло. Ему требовалось создать музыку насколько возможно неевропейскую, то есть далекую от норм изысканности и утонченности, и он ее создал не только при помощи «каннибальского» инструментария. Здесь действует целый комплекс музыкальных средств. Среди них и тональность (сквозь яростный D-dur временами прорывается чуждый классической музыке «черный» h-moll, уже заявленный в сцене бури и в арии Тоаса), и гармония (все модуляции вопиюще топорны и по-дикарски примитивны), и ритм (структуры, как правило, нарочито квадратны и лишены всякой гибкости), и мелодия (композитор чурается любого намека на певучесть). В совокупности с кровавыми текстами все это, как мы могли убедиться, производило на публику XVIII века поистине жуткое впечатление.

Существует мнение, будто в европейской опере вплоть до М. И. Глинки образ врага никогда не связывался с трактовкой экзотического как агрессивно-антагонистического¹. Думается, что из поля зрения А. В. Парина, автора данного утверждения, почему-то выпала глюковская «Ифигения в Тавриде», где как раз это и происходит (быть может, впервые в истории музыкального театра Нового времени²). И если взять «Ифигению» за отправную точку, то выяснится, что, похоже, именно порожденная ею традиция и привела, в конце концов, к появлению «польских» актов в «Жизни за царя» Глинки и во второй редакции «Бориса Годунова» Мусоргского, плясок в стане Олоферна в «Юдифи» Серова и венчающей всю эту линию сцены в половецком стане в «Князе Игоре» Бородина.

¹ Парин 1999, 74–78.

² Хотя экзотические дивертисменты регулярно появлялись на французской сцене задолго до Глюка, они не несли в себе антагонистического смысла, а выполняли декоративную функцию (вспомним хотя бы «Галантные Индии» Рамо с его турками, перуанцами, персами и индейцами).

Поскольку вопрос этот важен, попытаемся проследить указанную линию преемственности.

Первым, кто взял на вооружение идею Глюка, правда, изрядно ее смягчив, был Пиччинни. Первый акт его «Ифигении в Тавриде» также заканчивается хором и маршем скифов (далее ход празднества в честь предстоящего бракосочетания Тоаса и Ифигении прерывает буря). Если начинается этот марш вполне традиционно, то продолжается явно на дикарский манер; в фактуре появляются грубые унисоны, а в гармонии — цепочка немислимых в «нормальной» музыке секвенций.

Н. Пиччинни. «Ифигения в Тавриде»,
акт I, сцена 5, марш скифов

36

tutti

V-ni II

V-c.
C-b.

Ситуации, в которой героев-европейцев должны были принести в жертву своим богам свирепые дикари, возникали еще в нескольких операх конца XVIII — начала XIX веков уже вне связи с сюжетом «Ифигении». Здесь можно упомянуть не только известный в свое время зингшпиль Петера фон Винтера «Прерванное жертвоприношение»

(1795), действие которого происходит в Перу, но и оперу Гаспаре Луиджи Спонтини «Фернан Кортес», впервые поставленную в Париже в 1809 году и завоевавшую немалую популярность (вторая редакция — Берлин, 1817). Если Винтер отталкивался от Моцарта (хоры жрецов в его опере вызывают в памяти стилистику «Волшебной флейты»), то Спонтини непосредственно опирался на достижения Глюка и нашел в себе смелость последовать самым радикальным из них. Так, пляски ацтеков вокруг связанных пленников-испанцев в I акте «Кортеса» напоминают нам пляски скифов из «Ифигении» не только в смысловом, но и в стилистическом, и даже в тональном отношении («неевропейский» *h-moll*). «Кортес» Спонтини породил, кстати, еще одну оперную традицию XIX века, отсутствовавшую у Глюка: в этой опере на сцену были выведены живые лошади, причем не ради помпы, а ради драматургического эффекта (древние обитатели Америки никогда ранее не видели этих животных и потому были охвачены паническим ужасом при появлении испанских всадников)¹.

Любопытно, что на Глюка явно оглядывались авторы и тех произведений, в которых сталкивались во враждебном противостоянии не цивилизации, а различные миры. Так, в опере Людвиг Шпора «Фауст» (премьера — Прага, 1816) хор ведьм во II акте вновь отправляет нас к глюковским скифам и своей тональностью (*h-moll*), и общей диковатой странностью колорита. Далее этой традиции следует знаменитая балетная сцена на кладбище в III акте «Роберта-Дьявола» Джакомо Мейербера (Париж, 1831), а также, по-видимому, Марш Черномора в «Руслане и Людмиле» Глинки (1842).

Русская классическая опера была очень многим обязана не только итальянской вокальной школе, усвоенной еще в XVIII веке, но и французскому жанру «большой оперы», сформировавшемуся в творчестве Спонтини и Мейербера и опиравшемуся на традицию, восходящую к Глюку, Рамо и Люлли. Без балетных сцен французская опера никогда обойтись не могла, но даже на примере названных произведений видно, как, начиная с Глюка, традиция «экзотических» балетов последовательно переосмысливалась, наполняясь драматическим потенциалом. На первый взгляд, между танцами скифов в «Ифигении в Тавриде» и «Половецкими плясками» в «Князе Игоре», а тем более «поганым плясом» в «Младе» Римского-Корсакова, никакой связи нет, однако историческое исследование помогает

¹ Во всяком случае, таков был замысел либреттиста Этьена де Жуйи. См.: Smith 1970, 208.

понять, что все эти произведения — звенья одной цепи. За всеми ними стоит тенденция выражать через танец некое враждебное, чужеземное, варварское или дьявольское начало, подчеркивая это и доминированием в соответствующих сценах инструментальной музыки, и набором определенных выразительных средств, и «корявой» балетной пластикой, впервые примененной для характеристики скифов Новерром.

Второй акт оперы Глюка проходит в не менее напряженной атмосфере, чем предыдущий, но развивается поначалу как более камерный. Долгое время перед нами только заключенные во внутреннем помещении храма Дианы пленные Орест и Пилад. Пилад пытается поддержать дух Ореста, но тот полон безысходной печали, считая себя повинным, помимо прочих грехов, в неминуемой гибели лучшего друга. В арии «Боги, преследующие меня» («Dieux qui me poursuivez»), одновременно героической и смятенной, он в отчаянии призывает на свою голову все муки ада, считая их слишком мягким для себя наказанием: *«Я предал дружбу, предал узы родства, я достиг бездны в самых жутких деяниях»*. Глубина раскаяния Ореста вызывает сочувствие к нему и позволяет понять ту нежную заботливость, с которой относится к другу Пилад. Именно в уста Пилада вложена одна из самых пленительных по красоте и просветленности глюковских арий: *«Неразлучные с самого детства, мы едины в желаниях»* (Unis dès la plus tendre enfance», A-dur). Глюк воспроизводит здесь прием, найденный в арии Орфея: хотя в тексте речь идет о смерти, которая должна окончательно соединить судьбы друзей, музыка пронизана светом любви и самоотреченности.

В момент наивысшего обострения страданий Ореста (после того, как стража уводит Пилада) внезапно наступает странный перелом настроения, который психологически сродни прострации, овладевающей душой человека, когда горе становится непереносимым.

«Покой вернулся в мое сердце!» («Le calme rentre dans mon coeur!») — удивленно и несколько настороженно восклицает в начале своей знаменитой арии Орест. По замыслу Глюка, текст и музыка этой арии должны создавать противоречивое ощущение, подсказывая слушателю горькую истину: Орест предается самообману, покой — лишь кратковременная иллюзия¹. Этот прием можно считать несколько

¹ См.: МДИМ, 398, № 711. Заметим, что в этой арии и в последующей сцене с Эвменидами Глюк использовал музыкальный материал из своего балета «Семирамида», героиня которого во многом подобна Клитемнестре: она — убийца мужа, становящаяся жертвой собственного сына.

прямолинейным и наивным, но он действует так, как задумано композитором; музыка «рассказывает» даже больше, чем заявлено в авторском комментарии. Крайняя напряженность звучит и в абсолютно не напевной, лишенной всякой прелести вокальной линии (она с мучительной медлительностью нащупывает путь вверх через экспрессивный интервал увеличенной секунды), и в партии оркестра с ее зловещими синкопами. В гармоническом отношении эта ария также крайне интересна, она содержит один из редких в музыке венских классиков примеров доминантового лада (согласно ключевым знакам, это D-dur, но стоящий на доминантовом органном пункте и омрачаемый звучанием одноименной тоники).

37

Andante

Акт II, ария Ореста

Le

cal - me ren - tre dans mon coeur

Как только неустойчивая гармония арии разрешается в тонику, появляются Эвмениды, преследующие Ореста-матереубийцу¹. Мучительный диалог Ореста с Эвменидами и их танец-пантомима, сопровождаемый хоровым пением, возникают опять-таки на месте традиционного балетного дивертисмента, но могут быть приравнены

¹ Напомним, что в Афинах Эвменидами (Благосклонными) стали в охранительных целях называть эриний, подземных богинь возмездия. Во французском либретто «Ифигении в Тавриде» они также постоянно именуются Эвменидами.

к нему в еще меньшей мере, чем пляски скифов из I акта. Эта сцена скорее напоминает некоторые хоры из ораторий Генделя, и склад ее — чисто немецкий, притом скорее барочный, нежели классический. Реплики Эвменид образуют спонтанно-полифоническую фактуру, но оркестровая ткань обнаруживает ее лапидарный остов: четырехголосный контрапункт церковного склада, стержнем которого является жестко прочерченная восходящая тема.

38 К. В. Глюк. «Ифигения в Тавриде», акт II, хор эвменид

V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.

Драматизм сцены Ореста с Эвменидами вызывает ассоциации с самыми бурными эпизодами I акта (интродукцией и арией Тоаса); буря, созвучная переживаниям Ифигении и бушевавшая в душе скифского царя, настигает теперь обессилевшего от страданий Ореста. Парижане были настолько захвачены мрачной экспрессией этой сцены, что не поставили Глюку в упрек его фактический отход от старательно соблюдавшейся им ранее традиции. Глюк, в свою очередь, мог опираться на аналогичную сцену Ореста с фуриями из II акта оперы Тразтты, написанную в совсем другом, чем у него, стиле, но также содержащую резкие контрасты и полную драматической действенности.

В дальнейшем течении акта Глюк не дает публике ни одной передышки. Повинуясь своему безошибочному инстинкту драматурга, композитор потребовал от либреттиста Гийяра слить воедино второй и третий акты его первоначально пятиактной пьесы с тем, чтобы внезапное появление на сцене Ифигении фактически совпало с кошмарным видением призрака Клитемнестры. «Мать! О боги!» — в ужасе восклицает Орест, уставясь на еще не узнавшую им сестру. Она истолковывает его смятение по-своему, думая, что он видит в жрице вестницу смерти.

Речитативный диалог Ифигении и Ореста содержит невероятно тяжкий для обоих рассказ о гибели Агамемнона от руки Клитемнестры, а Клитемнестры — от руки ее сына. Орест не в силах признаться, что он убил мать; он уклончиво говорит жрице, что убийца

нашел давно желанную смерть (подразумевая грядущее жертвоприношение). Ифигения прерывает его: достаточно, больше она выслушать не в состоянии. Оба слишком потрясены, чтобы продолжить тягостный разговор, и момент прозрения вновь отдалается.

Акт завершается двумя большими номерами с участием Ифигении и хора жриц. Ария «*Ô, malheureuse Iphigénie*» («О, злосчастная Ифигения») — это благородное мажорное *lamento*, жалоба о столь трагически утраченной семье, а значит, и о надежде когда-либо вернуться на родину¹. Ифигения изливает здесь свои чувства, соблюдая, однако, известную сдержанность, подобающую ее сану и положению; жрицы сочувствуют ей. Наконец, она предлагает жрицам почтить память Ореста в поминальном обряде у того самого алтаря, которому вскоре суждено принять кровавую жертву.

В заключительном номере второго акта — «*Contemplez ces tristes apprêts*» («Взгляните на эти печальные приготовления») — ведущую роль играет хор, а Ифигения лишь в средней части добавляет к голосам жриц собственную молитву: «*О, брат мой, внемли моей скорби, пусть печаль сестры достигнет тебя*». В венской редакции оперы вся эта музыка, к сожалению, выпущена. Вероятно, продолжительность этой ритуальной сцены показалась кому-то чрезмерной. Может быть, купюра была обусловлена и тем, что главная тема хора почти дословно повторяла приветственный хор в честь прибытия царицы с дочерью из «Ифигении в Авлиде».

Однако взгляд изнутри на творческую лабораторию Глюка открывает совершенно поразительные подробности. Публика в Париже 1779 года и в Вене 1781 года вряд ли могла знать о том, что на самом деле тема хора жриц взята вовсе не из «Ифигении в Авлиде», а из среднего раздела той же арии «*Se mai senti spirarti*» («Милосердие Тита», II акт), процитированной в только что звучавшей арии Ифигении. Таким образом, два раздела развернутой арии *da saro* дали жизнь двум абсолютно различным, тематически вроде бы никак

¹ Музыка заимствована из глюковской оперы-серия «Милосердие Тита» (ария Секста «*Se mai senti spirarti*»). Согласно сценической ситуации, Секст, которого стража императора должна увести в тюрьму, обращается к Вителлии, ради которой он стал заговорщиком, с последним прощанием: «*Если когда-нибудь ты почувствуешь легкое дуновение, медленно овеивающее твой лик, скажи: это последние вздохи того, кто был верен мне и погиб за меня*» (Metastasio 1780, III, 187). При работе над арией Ифигении Глюк потребовал от либреттиста создать текст по итальянскому «макету», дабы содержание оказалось сходным (См.: Приложение 1, Документы, письмо от 17 июня 1778).

не связанным между собой номерам, завершающим II акт «Ифигении в Тавриде». Конечно же, Глюк пошел на это по важным для него творческим причинам. Отважился предположить, что тематический и жанровый контраст двух частей прежней арии заставил его воплотить идею душевной раздвоенности Ифигении неожиданным образом, буквально «раздвоив» изначальный музыкальный материал на лирическое *lamento* с хором – и церемониальный хор с сольным *lamento* внутри. При этом оба словесных текста – и прежний (Метастазио), и новый (дю Рулле), – обнаруживают явный эмоциональный параллелизм¹.

Благодаря преднамеренной перекличке хора жриц с приветственным хором из «Ифигении в Авлиде» возникает и другая тонкая ассоциативная связь: готовя алтарь к жертвоприношению, Ифигения как бы невольно вспоминает то, что слышала и чувствовала некогда в Авлиде, и эти воспоминания заставляют ее мысленно простить несчастного брата, которого, как она думает, больше нет в живых. Величавое достоинство медленного менуэта сочетается здесь с тончайшими переливами гармонических красок (лад все время колеблется между мажором и минором).



Сложная трехчастная форма этого хора сродни не типовой схеме менуэта с трио, а более прихотливо организованной форме

¹ Метастазио: «Моему духу, исторгнутому из груди, память об этих мучениях будет сладка, если ты окажешь мне эту милость» (Metastasio 1780, III, 187); дю Рулле: «О брат мой, услышь мои горестные стоны, пусть печаль твоей сестры донесется до тебя».

арии *da saro*. Мажоро-минорная светотень распространяется не только на первую часть, но и на вторую, и в результате возникает некая колеблющаяся тоника: C-c/Es-es-Es/c-C. Появляется искушение сравнить финал II акта глюковской оперы с хоровыми ариями *da saro*, завершающими оба пассиона И. С. Баха, но Глюк вряд ли мог ориентироваться на эти образцы. Скорее, он следовал собственному опыту создания монументальных форм в своих предыдущих операх.

Третий акт оперы носит наиболее камерный характер. Здесь нет ни хоров, ни балетных сцен, ни особых театральных эффектов. Все сосредоточено только на мыслях и чувствах трех героев: Ореста, Пилада и Ифигении. Единственное настоящее *lamento* Ифигении, небольшая ария «*L'une image hélas! Trop chérie*» («Увы, столь милый образ», *g-moll*), сменяется энергичным терцетом (*B-dur*), в котором жрица признается пленникам, что решила тайно отпустить одного из них на родину, чтобы он доставил ее послание в Аргос.

В двух дуэтах (*c-moll* и *B-dur*), разделенных речитативом, Пилад и Орест страстно оспаривают друг у друга право не остаться в живых, а умереть под жертвенным ножом. Показательная деталь: номер, открывающийся в операх Глюка и Пиччинни практически одним и тем же текстом в одной и той же тональности (*c-moll*)¹, у Глюка решен в динамичной форме дуэта, а у Пиччинни — в форме обычной арии *da saro*, вложенной в уста Ореста, на которую Пилад отвечает опять-таки закругленной арией.

Конечно, оперная публика привыкла ко многим ситуациям, которые в обыденной жизни показались бы по меньшей мере надуманными, но Глюк и здесь искал психологического правдоподобия, во многом вдохновляясь как текстом Еврипида, так и его анализом, сделанным некогда Дидро: «Мысли Ореста мутятся [...], глаза блуждают, он озирается вокруг, останавливается, продолжает говорить, снова останавливается; бессвязность его слов и действий возрастает; фурии завладели им, терзают его; он не выдерживает ужасных мучений, падает на землю; Пилад поднимает его, поддерживает, вытирает рукой его лицо и рот; несчастный сын Клитемнестры на миг замирает между агонией и смертью, затем поднимает веки и подобно человеку, очнувшись от глубокой летаргии, чувствуя, как обвивают и поддерживают его руки друга, склоняет к нему голову и говорит слабым голосом: «Пилад, неужели тебе суждено умереть?»²

¹ У Глюка: «*Et tu prétends encore que tu m'aimes*» («И ты еще уверяешь, что любишь меня»); у Пиччинни: «*Cruel, et tu dis que tu m'aime?*» («Жестокый, и ты говоришь, что любишь меня?»).

² Дидро 1935, V, 423.

Именно эти слова сохранены в либретто Гийяра: «Eh bien, Pylade, est-ce toi de mourir?..» После сцены с Эвменидами и после ее реминисценций в аккомпанированном речитативе, следующем за дуэтом, овладевшая Орестом жажда смерти становится по-человечески понятной, однако Пилад все-таки не в силах обречь его на гибель.

Спор друзей продолжается даже в присутствии Ифигении, и решить его надлежит самой жрице. Она инстинктивно останавливает выбор на Оресте: «Живи, и послужи мне». Он отказывается, пока еще не объясняя, почему. И только когда Ифигения, отдавая письмо Пиладу, произносит имя своей сестры — Электра, — Пилад угадывает истину и преисполняется решимостью попытаться спасти Ореста. Итоговая героическая ария Пилада «Divinité des grandes âmes» («Божество великих душ, о Дружба», C-dur) с валторнами, трубами и литаврами, кажется несколько абстрактной в своем широко-вещательном пафосе, но служит эффектной концовкой этого психологически столь напряженного акта.

Четвертый акт, содержащий развязку драмы, начинается, как и первый, с динамической кульминации — с аккомпанированного речитатива и бурной арии Ифигении «Je t'implore et je tremble» («Я молюсь и трепещу, о непреклонная богиня», A-dur). Эта ария задает исследователям и интерпретаторам множество загадок. Слух музыканта, знакомого с творчеством И. С. Баха, не преминет уловить почти цитатные переключки тематизма этой арии с темой жи-ги из клавирной партиты № 1 (B-dur). Хотя, в отличие от пассионов, эта партита принадлежала к немногочисленным сочинениям, изданным еще при жизни автора (1726), скорее всего, перед нами не более чем интонационное совпадение, а не заимствование. Зато композитор цитирует здесь самого себя: музыка данной арии была написана Глюком еще для оперы «Антигон» (Рим, 1756), а затем вновь появилась в «Телемаке».

Последний факт озадачивает больше всего. Перенесение в партию Ифигении арии, исполнявшейся в «Антигоне» страстной Береникой, а в «Телемаке» коварной волшебницей Цирцеей — героинями совсем иного плана, — случай не очень обычный. До сих пор ничего демонического в облике стоической страдальцы Ифигении не проявлялось, да и здесь Глюк, подобно барочным авторам, ставит своей целью воплотить скорее аффект слов, нежели запечатлеть душевное состояние персонажа. Отсюда столь странное сопряжение жанра молитвы и топоса «арии гнева», подчеркнутого даже в словесной ремарке — «Fieramente, un poco animato» («Яростно, несколько возбужденно»). Текст выстроен по принципу парадоксальных антитез,

свойственных барочной поэтической риторике. Ифигения умоляет богиню наполнить яростью (*férocité*) ее сердце, заглушить в нем голос человеколюбия и сострадания — стало быть, музыка выражает то, чего Ифигения просит (ожесточенную ярость), а не то, что она испытывает на самом деле. Может быть, поэтому Глюк в данной ситуации вложил в ее уста «чужую» музыку. Если обратиться к «Телемаку», то Цирцея также оказывается в ситуации внутреннего конфликта. В речитативе, предшествующем арии, Цирцея восклицает: «Вы заставляете меня тиранствовать, несправедливые боги», а в самой арии требует, чтобы боги либо исторгли из ее сердца пламя любви и напрасные угрызения совести, либо навеки прекратили ее мучения. Аффект почти аналогичный, несмотря на различие в характерах героинь. Однако если допустить, что кроткая Ифигения, называющая здесь себя «невольной жертвой кровавого служения», доходит в своем отчаянии до исступления и внутренне готова взбунтоваться, то вся ситуация приобретает более сложный психологический смысл.

Последний акт оперы по своей драматургии напоминает первый, и в таком случае ария Ифигении по праву занимает место вокально-симфонической бури. Далее следуют хоры жриц, готовящихся к жертвоприношению. Они выдержаны точно в том же возвышенном церковном стиле, что и хоры из I акта (*alla breve* в медленном темпе, аккордовый склад, диатоника, квазимодальность, возникающая из-за частого использования прерванных оборотов, и т. д.). Первый из хоров IV акта даже написан в форме BAR, типичной для протестантских песнопений. Второй хор — «Chaste fille de Latone» («О чистая дочь Латоны») отсылает наш слух не в прошлое, в эпоху барокко, а в недалекое будущее, к Моцарту, напоминая и марш жрецов в III акте «Идомея», написанный под явным влиянием Глюка, и марш жрецов во II акте «Волшебной флейты», созданный, возможно, как реплика предыдущего марша¹.



¹ Глюковский гимн впоследствии использовался в англиканской литургии (Prod'homme 1985, 284).

Во время пения гимна происходит обряд приготовления Ореста к жертвоприношению: его украшают венком и умащают благовоениями. «Ты так же погибла в Авлиде, о сестра моя, Ифигения!» — вздыхает перед смертью Орест, и в этот момент сестра, наконец, догадывается, кто стоит перед нею. В опере, конечно, не было возможности разыгрывать длинный еврипидовский диалог с постепенным узнаванием друг друга по приметам и воспоминаниям; Глюк вслед за своими либреттистами вкладывает весь драматизм момента в небольшой речитатив, за которым следует ариозо Ифигении «Ah! Laissons-là ce souvenir funeste» («Ах, оставим эти тягостные воспоминания», C-dur).

Но Тоас уже знает, что один из пленников был отпущен Ифигенией и бежал. Разгневанный царь является в храм со стражей и готов лично довести обряд до конца. Если Ифигения не желает принести в жертву своего брата, то их убьют у алтаря обоих. «Варвар! Ведь он мой брат!» — восклицает Ифигения, бросаясь между Орестом и царскими стражами. «Ее брат?» — изумляется Тоас. Эти реплики неожиданным образом вызывают в памяти другую развязку — возглас героини бетховенской оперы «Фиделио», Леоноры, заслоняющей собою своего мужа от кинжала убийцы: «Сперва убей его жену!...» «Его жену?» — ошарашенно спрашивает злодей Пицарро. Драматургическое подобие обоих эпизодов несомненно, однако налицо и явные различия. Леонора на пределе сил выкрикивает свое признание, наставляя на убийцу пистолет. Глюковская Ифигения выговаривает свои слова чуть ли не плача; ее оружие — только истина и долг, каким она его понимает: «Он мой брат и мой царь!»... Последнее обстоятельство заставляет жрицу-гречанок безоговорочно встать на сторону детей Агамемнона и взять Ореста в защитное кольцо. Стража Тоаса колеблется: царь против царя — это нечто иное, чем царь против безымянного пленника.

«Ну что ж, — выходит из себя Тоас, — тогда я сам зарежу перед очами богини и жертву, и жрицу!»

«Нет, это ты умрешь!» — восклицает вовремя подоспевший Пилад и пронзает Тоаса мечом.

Все эти события совершаются чрезвычайно быстро, так что при обычном прослушивании у публики вряд ли есть время вникать в психологические тонкости, да музыка здесь их и не выражает, довольствуясь самыми плакатными интонациями и самыми четкими жестами: приказ, мольба, нерешительность, гнев... Совершенно традиционно изображена и гибель Тоаса: удар и стремительное падение грузного тела, переданное резким кадансом в h-moll и нисходящим

на две октавы гаммообразным пассажем. В данной ситуации музыка служит лишь эмоциональным фоном для сценического действия, хотя Глюк, как и свойственно мастеру, продумал все детали вплоть до мельчайших (вспомним, что *h-moll* был тональностью Тоаса еще в I акте).

41 Pilades (врывается и закалывает Тоаса) Акт IV, сцена убийства Тоаса

C'est à toi de mourir!

Вслед за царевубийством на сцене едва не вспыхивает массовая резня: скифы призывают отомстить за смерть Тоаса, греки готовы «до конца истребить этот ненавистный народ» и «очистить от него этот край»; Ифигения и Орест молят богов о защите...

Появляется Диана, приказывающая скифам вернуть грекам ее статую, столь долго осквернявшуюся кровавыми обрядами, и не чинить препятствий для возвращения на родину Ореста, Пилада и Ифигении. В самом конце оперы объединенный хор жриц, греков и скифов радостно прославляет волю богов и воцарившийся на земле, на море и на небесах сладостный прочный мир (парафраза хора «Vieni al mar» из V акта «Париса и Елены»).

Глюк хотел именно этим и закончить свою оперу. Новерру, однако, казалось, что публика будет недовольна, если ее оставят без финального дивертисмента. Вопреки желанию Глюка такой дивертисмент был Новерром поставлен (на музыку Госсека) и исполнен на июньском представлении 1779 года. Критикам и публике эта идея очень понравилась: «Новый дивертисмент, добавленный к опере «Ифигения в Тавриде», вполне с нею связан и из нее вытекает. Он представляет Скифов, поработченных победителями: они появляются в кандалах и с мольбой протягивают руки к Оресту и его сестре, которые отпускают их на свободу и дают им проявить признательность и радость. Охваченные восторгом греки вмешиваются в пляску и грацией, изяществом, благородством танца чудесно контрастируют с грубостью, мощью и силой скифов. Балет заканчивается взятием статуи Дианы — единственной цели путешествия Ореста и Пилада»¹.

Возможно, Новерру было жаль не довести до конца хореографически интересную для него тему противопоставления варварского и эллинского мира, пунктиром намеченную в I акте. Глюк не поддерживал его идею не потому, что не был склонен к компромиссам (мы знаем, как часто он на них шел), а потому, что в данном случае, по-видимому, считал свою развязку более убедительной.

¹ Цит. по: Красовская 1981, 199.

Глава 9

Армида

Постановка в Опере 23 сентября 1777 года героической драмы Глюка «Армида» на либретто Филиппа Кино, созданное еще в 1686 году для Люлли, стала своеобразным символическим жестом, вобравшим в себя и демонстративный вызов традиции французской барочной оперы, и выражение пиетета по отношению к ней.

Если попытаться перенести данную ситуацию в иной исторический или культурный контекст, то можно вообразить себе, какой эффект произвела бы, например, в Вене 1880-х годов опера «Волшебная флейта» на точно сохранный текст Э. Шиканедера, поставленная с музыкой Дж. Верди либо П. И. Чайковского — или «Аида» на итальянской сцене 1960-х годов с музыкой любого из современных композиторов, будь то И. Ф. Стравинский, К. Штокхаузен, Д. Мийо и т. д. Скорее всего, если бы подобные постановки даже гипотетически оказались возможными, впечатление было бы шокирующим, а критика — разгромной.

Разумеется, в Париже 1777 года вопрос все-таки не стоял настолько остро. Но сложностей хватало и здесь. Негласное «табу» распространялось во Франции не только на откровенную критику опер Люлли, но и на использование драматических текстов Кино, которые создавались специально для композитора и под его непосредственным наблюдением, а также обычно проходили апробацию у самого Людовика XIV. Невзирая на свою очевидную функциональность, либретто Кино считались во французской словесности образцовыми произведениями, достойными встать рядом с пьесами Расина. Даже язвительный Вольтер полагал, что в творческом дуэте Кино и Люлли пальма первенства по сути принадлежала поэту, и только беспринципность Люлли повинна в искажении верной картины: поскольку композитор «был весьма любезен, развращен, ловок, корыстен, льстив и, следовательно, любим вели-

кими мира сего, а Кино был мягок и скромен, Люлли обратил всю славу на себя»¹.

Если в Италии удачные оперные тексты сразу становились всеобщим достоянием и клались на музыку порою десятки раз, особенно в эпоху Метастазियो, то во Франции либретто Кино долгое время оставались неприкосновенными. Два французских предшественника Глюка, пытавшихся заново положить их на музыку, сильно поплавились за это. Так, в 1767 году парижская публика и критика буквально уничтожили «Тезея» Жана-Жозефа Мондонвиля, вынудив дирекцию Оперы возобновить одноименное произведение Люлли, триумфально прошедшее 20 вечеров подряд, а в 1771 году Жан-Бенжамен Франсуа де ла Борд подвергся почти аналогичной обструкции со своей версией «Амадиса Гальского»². Фактически провальной оказалась и постановка в 1779 году (то есть уже после премьеры глюковской «Армиды») единственной французской оперы Иоганна Кристиана Баха — еще одного «Амадиса Гальского» на тот же текст Кино в переработке А. Д. М. де Висма. Композитор весьма ответственно отнесся к своей задаче; как и Глюк, он заранее приехал в Париж (еще в августе 1778), чтобы лично познакомиться с традициями местной сцены и возможностями основных исполнителей. В художественном отношении музыку баховского «Амадиса» упрекнуть не за что, она изобилует прекрасными мелодиями, местами весьма драматична, а там, где это требуется, живописна, но опера выдержала только три представления, и возобновление ее в 1780 году сопровождалось многочисленными купюрами, искажившими намерения автора³.

Стало быть, Глюк лишь в очень незначительной мере мог опираться на прецеденты. Создавая «Армиду», давно разошедшуюся на цитаты и связанную в сознании французов только с музыкой Люлли и ни с какой другой, он рисковал очень сильно. Если бы его опера была решительно отвергнута парижской публикой, это означало бы сокрушительное поражение реформы, поскольку несомненно сложилось бы мнение, что новые идеи, возможно, неплохи для итальянской или немецкой оперы, но на исконно французском материале не «работают».

В наше постмодернистское время «Армиду» Глюка называли бы «ремейком». Она действительно была призвана заменить во французском репертуаре устаревшую по языку, художественным формам

¹ Вольтер 1974, 211.

² На эти примеры указывает М. Армеллини. См.: Armellini 1999, 16.

³ См.: NGD 2, 416.

и стилистике оперу Люлли и приспособить полюбившийся сюжет к запросам новой эпохи. При этом Глюк решил соблюсти все правила игры, положив на музыку не какой-то новый текст и не одно из бытовавших тогда итальянских либретто, а именно драму Кино 1686 года (исключая только Пролог), и не соблазнившись идеей внести сокращения и переделки, уже узаконенные парижской сценической практикой.

Однако Глюк был слишком большим художником, чтобы довольствоваться ролью переводчика с музыкального языка конца XVII века на язык последней трети XVIII века. По-видимому, сюжет драмы Кино искренне увлек его, поставив перед ним задачи, ранее возникавшие, быть может, в его творчестве эпизодически, но еще никогда не выходившие на первый план (таковы, например, переходы от условной декоративности к лирическому психологизму или от сказочной фантастики к подлинной драме). «Армидой» композитор чрезвычайно гордился и признавался в 1776 году в письме к дю Рулле, что охотно завершил бы ею свою карьеру¹.

По общему согласию французской публики глюковская «Армида» действительно заняла место оперы Люлли, отчасти унаследовав и ее судьбу. Почти полвека «Армида» Глюка держалась в репертуаре Оперы, но так и не достигла популярности «Орфея» или обеих «Ифигений». Заметным событием в сценической жизни «Армиды» стали спектакли в Париже в 1825 году с Александриной Каролиной Бланшю в главной роли (ею восхищался молодой Гектор Берлиоз).

В других странах постановки «Армиды» не были частыми ни в XVIII, ни в XIX веке. Так, в Вене, где к Глюку относились как к национальному классику, «Армида» была поставлена лишь в 1808 году; следующего возобновления ей пришлось дожидаться до 1869 года. И если проследить историю данного сюжета в творчестве других композиторов, то становится очевидно: так же, как глюковская опера «заменила» собой в свое время «Армиду» Люлли, так на рубеже XVIII–XIX веков у нее самой нашлись «заменительницы», более близкие по музыкальному языку и сценической поэтике нарождающемуся романтизму (иногда в его ампирном или бидермайеровском облике). В этом качестве могут рассматриваться, например, «Армида» Россини, шедшая в Вене в 1821 году на немецком языке и обозначенная как «большая романтическая волшебная опера», и «Армида, волшебница с Востока» — «большая музыкальная сказка» Ф. Глезера на текст К. Майзля, дававшаяся в Вене в 1825 и в 1828 годах².

¹ См.: МЭЗЕ, 485. Полный текст письма см.: Приложение 1, Документы.

² Bauer 1955, 305–307. См. также Приложение 2, Таблицы.

Для возбуждения интереса к этой опере Глюка требовалась либо личная инициатива владельца или руководителя театра, либо незаурядные исполнительские силы¹. Можно назвать, например, спектакли в Дрездене в 1843 году под руководством Рихарда Вагнера с Вильгельминой Шредер-Девриент в роли Армиды и в Берлине под управлением Джакомо Мейербера с Луизой Кестер; на 74-м представлении этого спектакля присутствовал 13 апреля 1854 года М. И. Глинка, отозвавшийся об исполнении и постановке с большой похвалой. «Не могу высказать тебе достоинства, силы и драматизма этой превосходной оперы», — писал Глинка Н. В. Кукольникову². В 1853 году в Карлсруэ «Армида» шла в немецком переводе и с новыми речитативами, написанными Йозефом Штраусом. В XX веке опера также ставилась лишь эпизодически, однако ею дирижировал, например, Артуро Тосканини (спектакли в «Ла Скала» и в «Метрополитен-опера»). В наше время «Армида» по-прежнему звучит и ставится нечасто. Например, фестивальную постановку в Лондоне 1982 года, осуществленную Вольфом-Зигфридом Вагнером, критики сочли «спорной» с режиссерской точки зрения³. В музыкальном отношении выдающейся нам представляется интерпретация «Армиды», записанная в 1999 году на компакт-диски ансамблем «Музыканты Лувра» под управлением М. Минковского⁴.

Что касается премьеры 1777 года, то в ней участвовали уже фигурировавшие в прежних глюковских постановках певцы: Розали Левассёр (Армида), Жозеф Легро (Рено), Анри Ларриве (Убальд), Никола Желен (Идраот) и некоторые другие⁵. Все они являлись носителями «аутентичной» французской традиции и в то же время уже успели освоиться с новым стилем Глюка.

¹ К «Армиде», как и к прочим реформаторским операм Глюка, проявлял огромный интерес Н. П. Шереметев, выписывавший из Парижа все их партитуры и собиравшийся поставить их в своем кусковском театре в точном соответствии с французскими спектаклями. Ранее считалось, что «Армида» была в репертуаре театра Шереметева с 1787 по 1797 годы (Лепская 1996, 56–57). Однако ныне Л. А. Лепская склонна считать, что в существующих документах под «Армидой» могла подразумеваться не глюковская опера, а «Рено» А. Саккини, написанный на тот же сюжет и также сильно занимавший воображение Шереметева (Лепская 2002).

² Глинка 1953, № 311. См. также: Глинка 1988, 148.

³ NGDO I, 202–203.

⁴ C. W. Gluck. Armide. Archiv Production: Deutsche Grammophon, Hamburg, c. 1999 (в роли Армиды — Мирей Делюш, Рено — Чарльз Уоркман).

⁵ Полный перечень см.: Wotquenne 1904, 214.

К истории сюжета «Армиды» на оперной сцене

Как нетрудно заметить, почти все реформаторские оперы Глюка написаны на сюжеты, имевшие богатую историю и достигшие едва ли не пика своей популярности в музыкальном театре XVIII века. Возможно, отчасти неслучайно и то обстоятельство, что наименее знаменитые и наиболее спорные из реформаторских опер («Парис и Елена» и «Эхо и Нарцисс») основаны на сюжетах, остававшихся на периферии эпохальных интересов и не заключавших в себе будораживших общество идей.

Чем мог привлекать на протяжении нескольких веков сюжет «Армиды», восходящий к одной из линий рыцарской поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», изданной еще в 1580 году? Ответ на этот вопрос далеко не прост, хотя ключ к нему вроде бы лежит на поверхности: редко какой из распространенных сюжетов настолько подходит для оперной сцены, ибо в нем есть и любовь, и героика, и экзотика, и чудеса. По мотивам поэмы Тассо в течении трех веков было создано почти 100 опер и балетов, начиная с произведений Марко Скакки и Бенедетто Феррари (1638 и 1639 годы) и кончая «Армидой» Антонина Дворжака (1904)¹. Если же учитывать и произведения в других жанрах, среди которых, например, такие шедевры, как драматический мадригал Монтеверди «Поединок Танкреда и Клоринды» или кантата Генделя «Покинутая Армида», то их число окажется еще более значительным. Образы Тассо вдохновляли и живописцев, и драматургов Нового времени. Лишь когда «Освобожденный Иерусалим» перестал входить в круг чтения всякого хорошо образованного человека, его герои безвозвратно сделались достоянием прошлого. Однако в XIX веке они еще продолжали волновать литераторов и музыкантов, о чем свидетельствует, например, кантата И. Брамса «Ринальдо» op. 50 (1869).

Совершенно ясно, что внутреннее наполнение столь популярного сюжета даже при самом бережном сохранении фабулы не могло оставаться неизменным, и каждая эпоха видела в нем что-то свое, из-за чего кочевавшие из века в век, из страны в страну и из оперы и оперу образы Армиды и Рено (Ринальдо) не приедались и не переходили в разряд абсолютно условных и сказочных. Хотя по своей сути «Армида» — это, конечно, сказка для взрослых, причем сказка с печальным концом.

¹ Фактологические данные здесь и далее приводятся по NGDO I, 196–202.

Торквато Тассо (1544–1595) принадлежал к крупнейшим фигурам позднего Возрождения. В качестве уроженца великого герцогства Феррары он был законным преемником череды выдающихся местных поэтов, создавших на протяжении XV–XVI веков вереницу эпических поэм о подвигах средневековых рыцарей, сподвижников либо Карла Великого («Влюбленный Роланд» Маттео Боярдо, 1495, и «Неистовый Роланд» Лудовико Ариосто, 1516), либо Готфрида Бульонского (один из них – Ринальдо в поэме Тассо «Освобожденный Иерусалим»). Пищу для своих произведений эти поэты черпали не только из книг и преданий. Феррара, в которой причудливо и в то же время органично сосуществовали черты феодального и ренессансного города, славилась театрализованными рыцарскими турнирами, устраивавшимися почти до самого конца XVI века, а также утонченной придворной культурой. Эта культура подразумевала, помимо следования определенному этикету, также и атмосферу интеллектуальной игры, которая, в свою очередь, не исключала изящную иронию при разговоре о самых серьезных предметах. Такой иронией наполнен, например, ариостовский «Неистовый Роланд»; она прорывается то в авторских лирических отступлениях, то в небрежно брошенных эпитетах или оценках, то в самом ходе событий (обнаруживается, в частности, что разум, покинувший несчастного героя, улетел на Луну, и за ним снаряжается фантастическая экспедиция, так что трагедия безнадежно влюбленного Роланда превращается в изощренный фарс).

В «Освобожденном Иерусалиме» Тассо такой иронии несравненно меньше. Сам Тассо был личностью гораздо более сложной и дисгармоничной, чем некоторые его предшественники; он страдал душевным расстройством, вынудившим герцога Альфонсо II д'Эсте заточить его на семь лет в тюрьму¹.

В поэме «Освобожденный Иерусалим» речь идет о событиях времен первого крестового похода (стало быть, действие происходит около 1099 года). Главный стержень сюжета образуют действия армии крестоносцев во главе с Готфридом Бульонским, целью которых является взятие священного города Иерусалима, где правит царь Аргант. У обоих врагов есть сторонники и союзники, так

¹ Позднее возникла легенда, будто причиной заточения поэта была его любовь к сестре герцога принцессе Элеоноре. На эту тему Гёте написал трагедию «Торквато Тассо», вошедшую в репертуар веймарского театра; симфоническая поэма Ференца Листа «Тассо» создавалась в качестве увертюры к ней.

что столкновение двух противоборствующих сил приобретает чуть ли не вселенский характер, напоминая и «Илиаду» Гомера, и средневековый эпос («Песнь о Роланде»), и поэмы предшественников Тассо.

В числе сподвижников Готфрида важнейшую роль играет совсем юный рыцарь Ринальдо. Вот как он описан у Тассо (песня I, октавы 58 и 60)¹:

Но всех бойцов Христовых затмевает
Дитя Ринальд. Лицо озарено
Лучами нежной гордости. Все взоры
Прикованы к нему. Его делами
Превзойдены и возраст, и надежды;
Весной собрал он урожай осенний.
Грозя мечом, как молнией в доспехах,
Он — бог войны; без шлема — Купидон.

Всего лишь по пятнадцатому году
Из рук, его вскормивших, ускользнув,
Через чужие земли, через море
Он достигает рати христианской.

.....
Три года лишь мечом владеет он,
А чуть пушком покрылся подбородок.

Из этого портрета явствует, что Ринальдо в момент начала действия никак не более 18 лет, и что при ангельской прелести облика ему свойственна необыкновенная храбрость, замешенная на авантюрных наклонностях (бегство из дома) и на общей юношеской импульсивности его натуры.

Армида впервые охарактеризована в IV песне поэмы (октавы 20 и 23):

Престол Дамаска занимал в то время
Кудесник знаменитый, Хидраот.

.....
Есть у него племянница: на всем
Востоке пальма первенства за нею
По красоте и прелести; она же
Все тайны чародейства изучила².

¹ Здесь и далее поэма цит. в переводе В. С. Лихачева. См: Тассо.

² Тассо, 62–63.

На военном совете в Иерусалиме Идраот (так его имя звучит в традиционной версии), чтобы помочь Арганту, приказывает Армиде явиться в стан крестоносцев и очаровать своей красотой их предводителей, дабы посеять раздор между ними и остановить их наступление. При этом Армида, дразня надеждой на свою благосклонность всех, не отдает явного предпочтение никому. Жертвой ее чар оказываются Евстахий, брат Готфрида (сам главнокомандующий вежливо отвергает Армиду), а также совершенно не искушенный в сердечных делах Ринальдо. Ревность и соперничество между ними приводят к тому, что Евстахий жаждет отослать Ринальдо подальше и невольно способствует тому, что Армида увлекает юношу на свой зачарованный остров. О случившемся рассказывает в XIV песне христианский отшельник, видевший, как морская сирена заманила опрометчивого искателя приключений в волшебную лабдю.

Но покончить с пленным рыцарем Армида не в силах: он слишком юн и прекрасен. В ее сердце вспыхивает неодолимая любовь к Ринальдо, не мешающая ей, впрочем, принимать активное участие в боевых действиях против остальных христиан. Тем временем спасательная экспедиция рыцарей во главе с Убальдо достигает острова Армиды и застаёт влюбленную пару, предающуюся неге в саду. Дождавшись ухода Армиды, товарищи по оружию заставляют Ринальдо очнуться и вспомнить о своем воинском долге. Устыдившись невольно совершенного предательства, Ринальдо решает вернуться в стан крестоносцев, и напрасно пытается Армида удержать его. Плачем покинутой Армиды заканчивается песнь XVI, но это еще не конец ее взаимоотношений с Ринальдо. В XVIII песне она еще раз пытается соблазнить рыцаря, прибегая даже к такому приему, как волшебное изменение своего облика. После решающей битвы за Иерусалим, в которой побеждают крестоносцы (песня XX), Армида в отчаянии пытается покончить с собой, но Ринальдо удерживает ее и в знак примирения обещает вернуть ей ее царство, если она согласится принять крещение. Таким образом к Армиде возвращается надежда вновь обрести любовь своего избранника.

Этот сюжет стал равно популярным и в Италии, где октавы Тассо распевались на улицах, и во Франции, где Ринальдо (Рено) воспринимался как «свой» герой, ибо происхождение его было безусловным французским.

На сюжет о любви Ринальдо и Армиды в XVII–XVIII веках были созданы десятки опер, часть из которых Глюк, несомненно, знал или по крайней мере имел о них понятие по опубликованным текстам

либретто, сборникам популярных арий, отзывам современников и т. д. Перечислим лишь некоторые из таких произведений¹.

Георг Фридрих Гендель, **«Ринальдо»** (Лондон, 1711, либретто Джакомо Росси по сценарию Аарона Хилла). Опера несколько раз возобновлялась в Лондоне и в Гамбурге при жизни Генделя, в 1718 ставилась в Неаполе, а любимые арии из нее публиковались отдельным сборником. В частности, ария вымышленной либреттистом невесты Ринальдо, Альмилены («Lascia ch'io pianga») и в наши дни остается популярнейшим номером, входящим в репертуар даже эстрадных певцов.

«Умиротворенная Армида» (Armida placata; Вена, 1750). Пастиччо на музыку Г. К. Вагензейля, И. А. Хассе, Дж. Бонно и др. композиторов.

Джузеппе Сарти, **«Армида»** (Копенгаген, 1759; либретто Л. де Виллати). Авторская переработка музыки этой оперы под названием **«Армида и Ринальдо»** на либретто М. Кольтеллини была поставлена в 1786 году в Петербурге; ее премьерой открылся Эрмитажный театр.

Томмазо Траэтта, **«Армида»** (Вена, 1761; одноактная версия либретто Кино в обработке Джованни Амброджио Мильявакка и Джакомо Дураццо). Эта опера исполнялась также в Неаполе (1763) и в новой авторской версии — в Венеции (1767).

Генрих Рауха, балет **«Армида и Ринальдо»** (Петербург, 1769), поставлен Гаспаро Анджелини.

Никколо Йоммелли, **«Покинутая Армида»** (Неаполь, 1770; либретто Франческо Саверио де Рогатиса по Тассо). Опера имела большой успех и шла в Неаполе в сезонах 1771, 1780 и 1786 годов; ее ставили также в Лиссабоне (1773) и во Флоренции (1775).

Винченцо Манфредини, **«Армида»** (Болонья, 1770; либретто Якопо Дуранди).

Паскуале Анфосси, **«Армида»** (Рим, 1770, либретто Я. Дуранди по Тассо).

Антонио Сальери, **«Армида»** (Вена, 1771; либретто Марко Кольтеллини по Тассо).

Антонио Саккини, **«Армида»** (Милан, 1772; либретто Дуранди). В переработанном виде Саккини поставил эту оперу под названием **«Ринальдо»** в Лондоне в 1780 году. К ней же восходит и авторская французская версия (**«Рено»**, Париж, 1783; либретто Пеллегрена и Лебефа).

¹ Более полные сведения см. в Приложении 2, Таблицы.

Иоганн Готлиб Науман, «Армида» (Падуа, 1773; либретто Джованни Бертати по Тассо). Ставилась в Праге и в Вене. В немецком переводе опера шла во многих театрах Австрии и Германии.

Антонио Тоцци, «Ринальдо» (Мюнхен, 1775; либретто Дж. Бертати, Я. Дуранди и Ф. де Рогатиса).

Йозеф Мысливечек, «Армида» (Милан, 1779; либретто Дж. А. Мильявакка по Ф. Кино).

Фердинандо Бертони, «Армида» (Венеция, 1746, либретто Б. Виттури по Тассо) и «Покинутая Армида» (Венеция, 1781, либреттист неизвестен).

Винченцо Ригини, «Армида» (Вена, 1782, либретто Кольтеллини).

Луиджи Керубини, «Покинутая Армида» (Флоренция, 1782; либретто Б. Виттури по Я. Дуранди и Ф. де Рогатису).

Йозеф Гайдн, «Армида» (Эстергаз, 1784; либретто Нунциато Порта по Тассо).

Пьетро Алессандро Гульельми, «Ринальдо» (Венеция, 1789; либретто Дж. М. Фоппа; опера также давалась под названием «Армида»).

Петер фон Винтер, «Армида и Ринальдо» (Вена, 1793; либретто Й. М. фон Бабо).

Джоаккино Россини, «Армида» (Неаполь, 1817; либретто Джованни Шмидта по Тассо). Опера не имела успеха в Италии, но нередко ставилась в Австрии и Германии в немецком переводе Й. фон Зейфрида.

Некоторые из перечисленных здесь опер Глюк должен был знать (например, знаменитую «Покинутую Армиду» Йоммелли, «Армиду» Тразетты и «Армиду» Сальери). Опера Тразетты была, кстати, одним из нечастых в XVIII веке опытов адаптации либретто Кино в жанре итальянской оперы-серия (этот опыт заинтересовал и Мысливечек), и ее появление на венской сцене несомненно инспирировал франкофил граф Дураццо.

Относительно знакомства Глюка с музыкой других «Армид» ничего достоверно утверждать нельзя. Конечно, итальянские оперы обычно не публиковались, но могли распространяться в рукописных копиях или в отрывках, так что современникам было с чем сравнивать каждое новое произведение. Балета Анджолини и Раупаха, поставленного в Петербурге, Глюк, конечно, не видел, но, поскольку они с Анджолини ранее сотрудничали и являлись единомышленниками, это сказалось на подходе хореографа-реформатора к данному

сюжету: главное внимание было уделено психологической линии взаимоотношений героев¹.

Что касается французской традиции, то здесь безраздельно царила эталонная «Армида» Люлли (1686). Опера регулярно возобновлялась на придворной сцене в период 1692–1766 годов, а в 1745–1747-м шла в Версале в исполнении труппы Королевской академии музыки. Для постановки 1761 года композитор Франсуа Франкер осуществил модернизирующую переработку; в 1766 году Пьер-Монтан Бертон написал новый дивертисмент для V акта. В том или ином своем варианте «Армида» Люлли ставилась в XVIII веке в Марселе, Брюсселе, Лионе, Гааге, Люневилле; в концертном исполнении она дважды звучала в Риме².

Следовательно, хотя сам по себе сюжет «Армиды» мог рассматриваться как всеобщее достояние, во Франции Глюку пришлось состязаться не с множеством его итальянских воплощений, а с одной-единственной канонизированной оперой Люлли, которую продолжали любить и ставить, даже понимая, что во многом она уже не отвечает вкусам и потребностям современной публики. Однако Глюку никогда не удалось бы одержать победу в этом творческом соревновании, если бы он исходил только из французской традиции и не учитывал опыта своих итальянских и австрийских предшественников и современников.

Либретто Кино и его драматические возможности

«Армида» может служить еще одним доказательством того, что барочные традиции не только доминировали на французской оперной сцене в XVII веке, но и были еще вполне живы во времена Глюка. Отсюда и возможность сохранения почти в неприкосновенности старого либретто. Однако в нем все же были сделаны некоторые изменения.

Одни персонажи оказались изъяты (в опере Глюка отсутствует Пролог, участниками которого были Слава и Мудрость), другие добавлены (Пастух и Удовольствие); в конце III акта появилось небольшое ариозо Армиды, которого не было у Кино, а вокальные амплуа некоторых действующих лиц были изменены в соответствии со вкусами XVIII века. Явно модернизирована в тембровом отношении партия Ненависти: у Люлли, согласно барочной традиции воплощения зловеще-гротескных образов, это тенор, у Глюка — соответству-

¹ См.: Красовская 1981, 257.

² См.: NGDO I, 201.

ющее полу персонажа женское контральто или меццо-сопрано. Аронт, страж пленников в царстве Армиды, из тенора стал баритоном (*basse-taille*), что более типично для ролей подобного плана в итальянской опере.

В обеих версиях «Армиды» Кино, положенных на музыку соответственно Люлли и Глюком, по 5 актов, и содержание их в целом совпадает, за исключением некоторых деталей и смысловых акцентов.

Акт I. *Площадь с триумфальной аркой перед царским дворцом в Дамаске.* Подруги Фениса и Сидония приносят поздравления Армиде по случаю ее торжества над крестоносцами, ставшими жертвами ее чар. Но Армида недовольна: непокоренным остался Рено, славнейший из рыцарей. Царица признается подругам, что видела ужасный сон, будто она сама влюблена в этого христианина (этого сна нет в поэме Тассо). Появляется Идраот; он мечтает, пока еще жив, выдать племянницу замуж, но Армида заявляет, что ее супругом может стать только тот, кто одержит победу над Рено. Празднество прерывается появлением стража Аронта, сообщаящего, что Рено прибыл в Дамаск и освободил рыцарей, томившихся здесь в плену. Идраот, Армида и их подданные клянутся отомстить дерзкому смельчаку.

Акт II. *Сельская местность близ Дамаска.* Рено велит освобожденному им рыцарю Артемидору отправиться в лагерь крестоносцев. Артемидор призывает его опасаться чар Армиды, но Рено утверждает, что над ним они не властны. Оставшийся в одиночестве Рено тихо засыпает, наблюдая за танцами наяд, нимф, пастухов и пастушек, и не подозревая, что на самом деле — это демоны, вызванные заклинаниями Армиды и Идраота. Склоняясь над спящим Рено, Армида готова пронзить его кинжалом — но ей становится жаль юного красавца. Гневаясь на свою слабость и желая скрыть свой позор, Армида приказывает духам перенести ее вместе с Рено на зачарованный остров.

Акт III. *Пустынная местность.* Армида признается самой себе, что не в силах ненавидеть Рено, хотя, как уверяют Фениса и Сидония, теперь он в ее полной власти. В отчаянии Армида взывает к Ненависти, чтобы та изгнала любовь из ее души. Появляются духи преисподней, но Армида прерывает их пляски и отрекается от Ненависти. Та злорадно предрекает Армиде ее участь: быть покинутой возлюбленным.

Акт IV. *Пустынная местность.* Убальдо и рыцарь-датчанин отправились на поиски Рено, но им преграждают путь вызванные

Армидой чудовищные наваждения, справиться с которыми путникам помогают магические талисманы — щит и скипетр. Во второй картине пустыня преображается в дивный сад, где рыцарей встречает иное искушение: демоны в образах их возлюбленных. Талисманы развеивают и эти видения; рыцари готовы двигаться дальше.

Акт V. Зачарованный дворец Армиды. Рено и Армида наслаждаются взаимной любовью. Терзаемая воспоминаниями о пророчестве Ненависти, Армида удаляется, чтобы спросить совета у потусторонних сил, приказывая между тем духам в образах Удовольствий развлекать Рено. Появившиеся в саду Убальд и Датчанин показывают Рено щит-талисман, и к Рено возвращается память об оставленных им соратниках. Покинутая Армида в отчаянии приказывает демонам разрушить созданный чародейством дворец и восходит на летучую колесницу, чтобы настичь Рено и отомстить ему.

Если учитывать все обстоятельства тогдашней театральной практики, то печальная развязка «Армиды» окажется не столь уж исключительной для Глюка, явного приверженца *lieto fine*. Фабула «Армиды» принадлежит в числу распространенных в барочной опере сюжетов, завершающихся катастрофами, постановочная зрелищность которых компенсирует внутренний трагизм переживаемых событий.

У Глюка прямым предшественником «Армиды» в этом отношении был «Телемак», также завершавшийся разрушением острова Цирцеи. Еще более впечатляющая развязка имеется и в опере Йомелли «Фаэтон» (Штутгарт, 1768, текст М. Вераци), где гибнет не только главный герой, рухнувший с небесной колесницы в море, но и умирает с горя его невеста и заканчивает жизнь самоубийством, бросившись в волны, его мать¹. Сходным образом завершаются и некоторые барочные оперы, основанные на одном из сюжетов «Неистового Орlando» Ариосто — истории коварной волшебницы Альцины и пленного рыцаря Руджеро, сильно напоминающей историю Армиды и Ринальдо (это, разумеется, не случайное совпадение, поскольку Тассо сознательно ввел смысловые переклички с поэмой своего предшественника).

Все это наводит на мысль о том, что за настойчивым пристрастием творцов музыкального театра XVIII века к таким, казалось бы, совершенно неправдоподобным и откровенно сказочным сюжетам стояло нечто большее, чем детская тяга взрослых людей к феерической фантастике и галантным приключениям.

¹ Содержание см.: Опера XVII–XVIII веков, 176–179.

В какой-то мере оперы с Альцинами и Армидами давали даже более богатые возможности для проникновения вглубь загадочной женской натуры, чем драмы, написанные на орфические сюжеты с их почти бестелесными Эвридиками или парафразы античных трагедий, нацеленные на воспевание образов идеальных и потому несколько абстрактных (часто ли в реальной жизни встретится аналог Альцесты или Ифигении?...). В рыцарско-приключенческой опере женское начало предстает как таинственное, непредсказуемое, обольстительное, пугающее и несколько сверхчеловеческое. Как правило, в итальянской традиции все это выражается при помощи виртуозного вокала. В данном отношении генделевские Армида («Ринальдо»), Альцина («Альцина») и Медея («Тезей»), йоммеллиевские Армида и Климена («Фаэтон»), глюковская Цирцея («Телемак») и прочие их духовные сестры являются прямыми предшественницами Царицы Ночи из «Волшебной флейты» Моцарта, которая, в свою очередь, открывает вереницу волшебных, иногда демонических, иногда просто сказочных, но неизменно таинственных образов романтической оперы XIX века вплоть до фантастических героинь Римского-Корсакова (последняя из них — никем до сих пор не разгаданная Шемаханская царица в «Золотом петушке»).

Глюк уже отчасти пытался подступиться к теме «вечно женственного» в «Парисе и Елене», однако не был понят никем из современников, поскольку сюжет оказался не столь богатым драматическими возможностями, как сюжет «Армиды». Все-таки юная Елена — не Армида, она знает о власти своей красоты, но не пытается использовать ее как оружие, и не она завлекает Париса, а он силится покорить ее всеми правдами и неправдами. Да и Парис — не рыцарь, невольно забывший о воинском долге, а царевич-пастух, никогда не державший меча.

В «Армиде» все конфликты резко обострены: герои объективно являются врагами, они исповедуют разные религии и находятся на противоположных сторонах при военных столкновениях, но, вопреки всему, любят друг друга, и это придает их вынужденному расставанию характер подлинной трагедии.

Кстати, не все итальянские оперы на этот сюжет завершались столь безнадежно. «Ринальдо» Генделя и «Ринальдо» Тоцци кончались победоносной для крестоносцев битвой за Иерусалим и примирением Армиды и Ринальдо. Венское пастиччо 1750 года так и называлось: «Умиротворенная Армида». Но в подавляющем большинстве случаев акцент делался на отчаянии покинутой Армиды, оплакивающей свою поруганную любовь и мечтающую

о мести¹. Этот топос также имел в опере очень давнюю историю, восходящую к Монтеверди (знаменитый плач Ариадны из утраченной оперы 1608 года и также не сохранившаяся «Покинутая Армида» 1626 года). Но, по-видимому, публика никогда не уставала сопереживать страданиям любимых героинь, и такая развязка, будучи печальной, оказывалась для данного сюжета обычной, а не исключительной.

Музыкальная драматургия

Французская традиция вошла в самую плоть оперной реформы Глюка, начиная еще с «Орфея и Эвридики». Поэтому при работе над «Армидой» композитору не пришлось заставлять себя подлаживаться под чужие формы, хотя, конечно, местная специфика дает о себе здесь знать гораздо сильнее, чем, скажем, в «Ифигении в Авлиде». Вместе с тем эта партитура свидетельствует также и о созревшей готовности французской оперы воспринять многие итальянские черты, безусловно присутствующие в глюковской «Армиде» в отличие от произведения Люлли.

В известном и часто цитируемом письме Глюка к дю Рулле (1776) композитор, сравнивая «Альцесту» с «Армидой», подчеркивал своеобразие последней: «Я вложил в нее все мои слабые силы, оставшиеся после “Альцесты”. В “Армиде” я старался быть скорее живописцем и поэтом, нежели музыкантом; об этом Вы сможете судить сами, когда услышите оперу. Ею я надеюсь завершить свою артистическую карьеру. Но, как и в случае с “Альцестой”, публике в самом деле понадобится такое же длительное время, чтобы понять “Армиду”. В ней есть своеобразная утонченность, которой не было в предыдущей опере. Ведь я сумел заставить разных персонажей изъясняться так, чтобы можно было сразу сказать, поет это Армида или кто-то другой. [...] Поистине, мысль о сравнении “Армиды” с “Альцестой” почти приводит меня в содрогание. Два эти текста столь различны; из них один трогает до слез, а другой пробуждает изысканные ощущения»².

¹ В поздней «Армиде» Антонина Дворжака (1904) в развязке позаимствован мотив из другой сюжетной линии «Освобожденного Иерусалима» — истории рыцаря Танкреда и девушки-воительницы Клоринды, отношения которых, в свою очередь, напоминают историю Ахилла и Пентесилеи. В финале Ринальдо встречается с Армидой на поле боя и, не узнав ее под шлемом, смертельно ранит. Перед смертью Армида, как и тассовская Клоринда, принимает христианское крещение.

² Полный текст см.: Приложение 1, Документы. Ср.: МЭЗЕ, 485–486.

В этом авторском суждении присутствуют очень важные моменты. Во-первых, Глюк создавал, что создал произведение в какой-то мере элитарное и уж во всяком случае неординарное, не рассчитанное на мгновенный успех у широкой публики (и это — невзирая на обилие красочных балетных дивертисментов, присутствующих в каждом из пяти актов). Во-вторых, он считал возможным отойти здесь от принципа моральной назидательности, во многом остававшегося обязательным для просветительско-классицистской драматургии. Моральный пафос «Альцесты» столь же ясен, сколь и суров; это своего рода категорический императив. «Армида» же ничему определенному не «учит», она лишь предлагает слушателю волнующую историю любви, в которой нет ни правых, ни виноватых. Более того: нет даже богов, способных подсказать верное решение или милостиво вызволить смертных из безвыходной ситуации. Есть только демоны и магия, но эти субстанции находятся вне категорий добра и зла, и в конечном счете власть над ними самой Армиде не приносит никакой выгоды.

Композитор поставил перед собой цель «пробуждать изысканные ощущения», причем не только душевно-эмоциональные, но и зрительные, и слуховые; то есть воспринимающий эту оперу должен перенестись в некий волшебный мир и погрузиться в него без иронической отстраненности и без априорных моральных оценок. Отсюда и способ воздействия, избранный Глюком: композитор порою жертвует автономно-музыкальным началом в пользу целостного впечатления, становясь скорее «поэтом» и «живописцем».

Попробуем проследить, как и в чем это проявляется.

Увертюра «Армиды» фактически заимствована из «Телемака», и это вряд ли случайно в силу некоторого сюжетного сходства обеих опер и их главных героинь. Почти аналогично в обеих операх и начало I акта: вместо последнего раздела итальянской симфонии при поднятии занавеса звучит вокально-инструментальный менуэт (в «Армиде» его поют Фениса и Сидония). Но дальше начинаются существенные расхождения. В первом акте Глюк постепенно знакомит нас с Армидой, выводя ее на сцену, но не сразу поручая ей развернутое соло. Тем не менее он подчеркивает дистанцию, отделяющую властную волшебницу от ее милых подруг. Царственность Армиды подчеркивается присутствием в ее партии маршеобразных интонаций и пунктированного ритма (ариозо «Я еще не победила храбрейшего — Рено»). Вместе с тем резкий переход в минорный лад, естественный при выражении досадного недовольства собой, выделяет Армиду из круга ее приближенных и как бы предсказывает трагический оборот, который должна принять вся история.

Во 2 сцене I акта появляется Идраот, дядя и наставник Армиды. Он тоже поначалу предстает в царственном блеске маршеобразной музыки, но дальнейшее развитие его образа заставляет нас вспомнить об «экзотических» персонажах, типичных скорее для комической оперы. Здесь и несколько суетливая ритмика с «коротким» дыханием ($2/4$), и странноватые интонации с подчеркиванием вводного тона, и типичный для австрийской музыки в стиле *alla turca a-moll*.

42a Hidraot Акт I, сцена 2

Je vois de près la mort qui me me - na - ce

426 Hidraot Акт I, сцена 2

Pour vous, quand il vous plait, tout l'En - fer est ar - mé

Идраот предчувствует свой скорый конец и хочет, чтобы Армида выбрала себе супруга. Армида же отвечает, что не желает связывать себя узами брака, и в этот момент в ней раскрывается другая сторона ее натуры — пленительная, загадочная, чуть лукавая женственность, облеченная в интонации галантного менуэта.

43 Акт I, сцена 2, ариозо Армиды

la chai - ne de l'Hi-men m'é - ton - ne

V-ni I
V-ni II
V-le
V-c., C-b.

В этом ариозо Глюк, вполне в духе барочной традиции, буквально изображает при помощи мелодического рисунка «цепь Гименея» — то есть воистину поступает как живописец, придавая этой цепи прихотливость изгибов и мягкий (золотистый или переливчатый) блеск. Но интонации вокальной партии отрывисты и фрагментарны. Армида отчасти смущена словами Идраота, отчасти взволнована самой мыслью о браке, а отчасти втайне для себя готова

плениться драгоценным украшением в виде отвергаемых ею «целей». Разные оттенки мыслей и чувств могут присутствовать в нескольких тактах этой музыки, написанной Глюком как бы с точки зрения «поэта», который не только создает некую картину, но и дает ей психологическую интерпретацию.

В I акте портрет Армиды дополняет ее клятва стать женою только того, кто сумеет победить Рено, завершающая сцену с Идраотом (*Maestoso, C-dur*). Перед нами вновь гордая и воинственная царица, однако слова клятвы в контексте всего предыдущего порождают ощущение ложного или двусмысленного и в силу этого рокового обета. Возможно, не сознавая того, Армида фактически клянется не принадлежать никому, кроме Рено — ведь никто из смертных не может одолеть рыцаря.

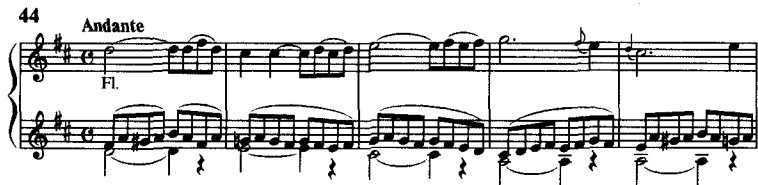
Хоры и танцы, начинающие и завершающие I акт, мало что значат для действия оперы, но призваны нарисовать картину пышной роскоши, окружающей Армиду в Дамаске. Это именно картина (*tableau*), с многолюдным фоном, с фигурами второго плана (Фениса и Сидония) и с ярко освещенными образами главных героев (Армида и Идраот). Внешне следуя драматургической канве либретто Кино, Глюк в музыкальном отношении вполне определенно предсказывает здесь аналогичные сцены из многих опер XIX века. Завершение акта известием о вторжении Рено символизирует эфемерность волшебного царства и уязвимость душевного мира Армиды. Ее патетический, но отнюдь не наигранный возглас «О небо! Это Рено!» звучит как признание того, что в игру вступили поистине роковые силы. Здесь впервые героиня теряет несколько надменное самообладание и почти переходит на крик; таких моментов в ее партии будет еще немало, и именно они вызывали упреки в излишнем натурализме.

Логика развития **второго акта** несколько иная: от пасторали к драме. В начальных сценах (1–3) нам предстает Рено, чья характеристика в чем-то сходна с «портретом» Армиды (маршеобразно-воинственная ария *A-dur* из I картины), а в чем-то отлична. Не будем забывать о том, что у Тассо рыцарь — почти подросток, и ему, при всей его яростной отваге, не чужда наивная мечтательность; к тому же, будучи полностью уверен в своих силах, он порой поступает безрассудно и опрометчиво. Ему ведь даже не приходит в голову, что прелестный пейзаж со сладостно поющими птицами, мирно резвящимися няядами и поселянами — иллюзия, результат колдовских чар Армиды и Идраота (их краткий дуэт — заклинание духов — является красноречивой автоцитатой близкого

по содержанию аккомпанированного речитатива Цирцеи из «Телемака»).

Вся третья сцена представляет собой вокально-симфоническую идиллию, тонкостью живописных деталей предвосхищающую «Сцену у ручья» из «Пасторальной симфонии» Бетховена, а возможно, и гораздо более отдаленные по времени образцы музыкальных пейзажей («Шелест леса» в «Зигфриде» Вагнера или II часть — «Одинокий осенью» — из «Песни о земле» Малера). С другой стороны, ария-монолог Рено «Чем больше люблюсь этим краем, тем больше им восхищаюсь» («Plus j'observe ces lieux...», D-dur) имела своим непосредственным прототипом ариозо Орфея «Какое чистое небо», где образ, преисполненный неземной гармонией, точно так же рождал странно щемящее потустороннее ощущение. Возможно, если Глюк знал «Армиду» Сальери (1771), он мог вспомнить и соответствующую сцену Ринальдо из этой оперы — речитатив и арию «Слети ко мне на золотых крыльях». Вокальные и инструментальные приемы, использованные Сальери для передачи образа блаженного сна-наваждения, сродни глюковским, но его опера была создана раньше.

Монолог Рено — одно из пленительнейших созданий Глюка, где крайне простыми на первый взгляд средствами создается изысканнейшая по колориту картина. В самом деле, в какой пасторали XVIII века мы не встретим солирующей флейты, шелестящего контрапункта струнных и педали кларнетов и валторн? Но под пером Глюка все эти компоненты партитуры приобретают «пленэрную» дымку и перспективную объемность. Конечно, можно попытаться объяснить это тем, что композитор не членит музыкальную ткань на мелодию и сопровождение, а создает многослойное и контрапунктически устроенное целое по образцу не столько итальянских арий с облигатными инструментами, сколько медленных частей немецких инструментальных концертов. Вступительный оркестровый ритурнель разрастается здесь до объемов полновесной экспозиции, а затем поверх его мелодии возникают словно бы спонтанно вырывающиеся из уст Рено разрозненные фразы.



Однако это не аккомпанированный речитатив, а настоящая ария в барочной двухчастной форме, два раздела которой отграничиваются ритурнелем (на сей раз кратким). Очень тонко выстроена и тональная драматургия: движение идет от полной, как бы райской безмятежности инструментального вступления, пребывающего в «лучистом» D-dur, к появлению некоей внутренней динамики в первом кадансе арии (A-dur) и далее — к мимолетному погружению в неизъяснимо меланхолическую тень (e-moll, h-moll) и погружению в сон наяву, когда чувства еще бодрствуют, но тело наливается сладостной ленью (отклонение в G-dur перед финальным кадансом).

Дивертисмент, разворачивающийся перед взорами засыпающего Рено, вызывает ассоциации с танцами дев Наины вокруг дремлющего Ратмира в «Руслане и Людмиле» Глинки — ассоциации вполне объяснимые, если учесть, что поэма Пушкина содержала сознательные иронические реминисценции мотивов и образов «Неистового Роланда» Ариосто и, вероятно, также «Освобожденного Иерусалима» Тассо.

Музыка Глюка, при всей своей условной галантности, и здесь отличается чрезвычайной звуковой изысканностью, изобилуя разнообразными эффектами эхо (в оркестровом, хоровом и сольном вариантах) и красочными сопоставлениями тембров. Ария Наяды с двойным эхо словно бы отсылает нас в эпоху итальянских придворных пасторалей XVI — начала XVII веков; причудливая метрика этой музыки с капризным последованием неравномерных фраз носит рокайльный характер, а возникающий в результате эффект внезапных бликов и всплесков рождает «русалочьи» ассоциации.

45 Naïade Echo

Au temps heu - reux ou l'on sait plai - re... Sait plai - re... Sait

Naïade

Qu'il est doux d'ai - mer ten - dre - ment

plai - re...

Следующий за этой арией небольшой хор («Ah! Quelle erreur» — «Какое заблуждение») содержит те же самые слои: барочно-ренессансная переключка двух хоров (точнее полухорий); галантная пасторальность, поданная с утонченной изысканностью (при крайне простых гармонических последованиях здесь имеется ритмический канон) — и колористический эффект «ожившего», наполненного голосами природного пространства.

46

S.
A.
T.
B.

Ah! Quel le er reur, quel le fo li e de ne pas jou ir de la

Ah! Quel le er reur, quel le fo li e

vi e de ne pas jou ir de la vi e

Композитор действительно старался выказать себя «живописцем» и создал звуковую картину, перекидывающую мост от позднеренессансных и барочных пасторалей к романтическим музыкальным пейзажам, населенным феями, русалками, сиренидами и прочими фантастическими существами.

Своей полной внешней безмятежностью дивертисмент оттеняет внезапно прерывающую его последнюю, пятую сцену акта, безусловно кульминационную. Это знаменитый монолог Армиды над спящим Рено, потрясавший сердца еще во времена Люлли и вдохновлявший каждого композитора, обращавшегося позднее к этому сюжету.

Здесь, конечно, Глюк в глазах парижской публики должен был обязательно выиграть состязание с Люлли, то есть показать безупречное владение французской декламацией, умноженное на все достижения музыкального искусства второй половины XVIII века: различные виды ариозного пения, выразительное оркестровое письмо, точное распределение контрастов. Готовясь к сочинению этого монолога, Глюк тщательно изучил не только аналогичный фрагмент

из «Армиды» Люлли, но и подробный его разбор, опубликованный Руссо в статье 1753 года «Письмо о французской музыке»¹.

В монологе Армиды ясно видны различия целей и методов двух композиторов. Для Люлли на первом плане находилась великолепная декламация, отчетливо доносившая до слушателя каждое слово и сама по себе являвшаяся театром. Оркестр в его монологе играет подчиненную роль; ему поручены вступительный, промежуточный и заключительный ритурнели.

У Глюка монолог Армиды фактически написан в итальянской оперной форме, получившей затем название «сцена и ария». Эта форма использовалась в XVIII веке в сольных кантатах, в отдельных концертных ариях, а порою даже в инструментальных произведениях. В структуру сцены и арии обязательно входили оркестровое вступление (иногда довольно развернутое), аккомпанированный речитатив драматического характера и ария, состоявшая обычно из двух контрастных разделов — лирического и виртуозного.

Современники несомненно замечали тонкие нюансы, отличавшие более цельную натуру Армиды Люлли от более сложного характера, нарисованного Глюком. У Люлли Армида в начале своего монолога — пылающая жаждой мщения царица-воительница, и интонации ее речи даже графически напоминают поднятую вверх десницу со сверкающим кинжалом: «Наконец он в моей власти, этот роковой враг, этот гордый воин». Гармония звучит также уверенно и прочно, опираясь на трезвучия и устремляясь от минора к мажору.

47

Ж.-Б. Люлли. «Армида», акт II, монолог Армиды

En - fin il est en ma pui - ssan - ce ce fa - tal en - ne --

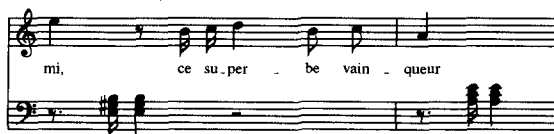
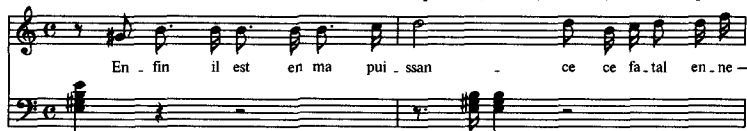
mi, ce su - per - be vain - queur

¹ См.: МДИМ, № 625 и 630 (последнее — фрагмент письма Глюка редактору «Mercure de France», февраль 1773 г.; см. также: Приложение 1, Документы).

Глюк поручает оркестру обрисовать в неистовом вступлении величавую стать и непримиримую воинственность Армиды, но первые же такты ее монолога обнаруживают внутреннюю уязвимость героини: гармония в течение нескольких тактов застывает на вопросительной доминанте к а-moll. Здесь Армида еще ничего для себя не решила, и прежде, чем умертвить рыцаря, она желает просто еще раз взглянуть на своего заклятого противника (которого, вероятно, втайне уже любит).

48

К. В. Глюк. «Армида», акт II, сцена 5, монолог Армиды



В опере Люлли героиня, поддавшись сердечной слабости, гневается сама на себя и вызывает демонов, чтобы те унесли ее вместе с Рено и скрыли ее позор; доминирующей чертой образа остается непреклонная гордость, замешенная на властном своеволии. Любовь для этой Армиды — нечто непростительное, постыдное, выходящее за рамки должного, и она тем больше досадует, что сознает свою неспособность преодолеть это чувство.

У Глюка героиня показана более многопланово. Она чувствует, говорит и поступает не как надменная властительница, а как женщина, способная испытывать и ярость, и непреодолимое любопытство, и жалость, и умиление, и восхищение. Монолог Армиды, с самого начала лишенный самоуверенных ноток, модулирует затем в сферу *lamento*, выразительно подчеркнутую репликами оркестра. Стадии этого перехода выглядят следующим образом: 1) бурное оркестровое вступление (*Spiritoso*, а-moll); 2) гневный, но внутренне неуверенный речитатив Армиды; 3) появление в вокальной партии интонаций вздохов; 4) ариозо в жанре спокойного менуэта (*Grazioso con espressione*) с эффектами эхо у духовых инструментов — интонации этого ариозо предвосхищают начальную арию Армиды из III акта; 5) ария с солирующим гобоем (*Andante*, е-moll): «Venez, secondez mes desirs» («Придите и исполните мои желания, демоны»).

49 Andante



Последний раздел звучит как выражение смятения, овладевшего Армидой; она, в сущности, признает свое поражение, но совсем не желает победы. Аффект этой музыки колеблется между *lamento* (однако для жалобы здесь слишком подвижный темп и слишком нервная фактура) и «взволнованной арией» (*aria concitata*), ни на мгновение не склоняясь в сторону более уместной при подобном тексте «арии гнева».

Так при совершенно идентичном содержании театральная этикетность музыкальных и сценических жестов Армиды Люлли сменяется у Глюка психологическим портретом женщины, которая в данной ситуации то плачет, то вздыхает, то даже кричит — но только не размеренно декламирует.

Драматизм внутренних терзаний героини усугубляется в **третьем акте**, главный интерес которого составляет диалог Армиды с Ненавистью, превращающийся в их поединок (сцены 3–4).

Эпизоды заклинаний духов были отнюдь не новостью на оперной сцене еще с XVII века, причем они встречались чаще всего в произведениях с героинями-волшебницами вроде упоминавшихся выше Альцины, Цирцеи, Калипсо или Медеи. Фигура Ненависти также была знакома французской публике хотя бы по опере Люлли «Амадис», где демона с таким именем вызывал во II акте злой колдун (соответственно, Ненависть появлялась и в других операх на это либретто Кино). Возможно, в силу типичности самой ситуации Глюк в сцене с Ненавистью также обильно использует автоцитаты¹.

	«Армида» Глюка		Источник
1.	Монолог Армиды «Venez, Haine implacable» («Приди, непреклонная ненависть»)		Ария «Presso l'onda d'Acheronte» — «Волна Ахерона» (пастиччо «Артамена», 1746), она же — ария «Fiamma ignota» («Неведомый огонь») из «Оправданной невинности» (1755)
2.	Речитатив Ненависти		

¹ Полный перечень см.: Wotquenne 1904, 215.

3.	Ария Ненависти с хором «Plus on connait l'Amour» («Узнав любовь»)	Allegro, A-dur	Ария «Ah, già partir» — «Уже расстаться» («Ипполит», 1745); она же — ария «Freme gonfio» («Телемак», 1765)
4.	Танец	Andante, A-dur, 2/4	Балет «Дон Жуан» (1761)
5.	Ария Ненависти с хором «Amour, sors pour jamais» («Любовь, вечный рок»)	Moderato, a-moll	Ария «Dall' horrido soggiorno» («Телемак»)
6.	Танец	Andante, A-dur, 6/8	Увертюра к опере «Исправившийся пьяница» (1760)
7.	Дуэт Ненависти и Армиды с хором «Sors du sein d'Armide» («Жребий Армиды»)	Moderato, a-moll	Дуэт из «Исправившегося пьяницы»
8.	Проклятие Ненависти (ария с хором)	Allegro, D-dur	
9.	Ариозо Армиды «O ciel, quelle horrible menace» («Небо, какая страшная угроза»)	G-dur	Ариозо Елены из «Париса и Елены» (1770)

Если не знать, что почти все разделы этой сцены заимствованы из музыки других, причем очень разных, сочинений, то может возникнуть впечатление, что Глюк написал ее в едином порыве вдохновения — настолько незаметны какие-либо «швы» и настолько сквозное развитие преобладает над сюитной отграниченностью частей. Этому способствует и строгий тональный план с центром A-dur/ a-moll, и постоянное участие хора, высказывания которого создают цепь темброво-смысловых рефренов, и контрастное единство образной сферы (либо воинственная агрессия, либо погружение в зловещий мрак).

Позволим себе предположить, что Ненависть здесь — не условная аллегорическая фигура, а демоническое второе «я» Армиды. Таким образом, все, что происходит у нас на глазах, служит лишь внешним выражением той борьбы, которую Армида ведет сама с собою. Предпосылки подобного истолкования этой сцены заключены уже в самом тексте Кино — драматурга, который, по наблюдению В. С. Кадышева, сумел зафиксировать «одно из психологических открытий своего времени о некоей общности чувств любви и ненависти»¹. Нена-

¹ Кадышев 1990, 24. Собственно, это открытие сделал еще в I веке до н. э. Гай Валерий Катулл в своем знаменитом «Odi et amo» («И ненавижу ее,

висть напоминает нам прежнюю Армиду, которую мы видели еще в I акте — грозную и непримиримую деву-воительницу, надменно презирающую своих жертв. Но теперь Армида уже не такова; война против христиан ее больше не волнует; она жаждет любить и быть любимой. Недаром в последнем монологе возвращается светлая и женственная тональность G-dur, в которой Армида пела чудесную мечтательную арию, открывавшую этот акт. Именно здесь, под занавес, Глюк отступает от текста Кино, оставляя последнее слово не за Ненавистью, а за Любовью.

Наиболее декоративен и наименее драматичен **четвертый акт**, где не появляются ни Армида, ни Рено, а выводятся сугубо побочные персонажи — Убальд и Датчанин. Воспринимать всерьез их сказочные приключения в волшебной стране, конечно же, невозможно. Кроме того, почти романтическая идея пасторальной идиллии как дьявольского наваждения была уже рельефно подана во II акте. Остается предполагать, что и сам композитор относился к испытаниям, переживаемым двумя рыцарями-спасателями, с долей иронии. Ведь демоническая сущность, обнаруживаемая за ангельским обликом нежных возлюбленных героев — ситуация, не столь уж далекая от житейской реальности.

Музыка **пятого акта** с самого начала возвращает нас в русло психологической драмы и предвещает трагическую развязку. Армида и Рено наслаждаются взаимной любовью, но уже в оркестровом вступлении (d-moll) звучат элегические обреченные интонации, которые примерно столетием позже отзовутся мотивом томления из вагнеровского «Тристана».



Большой дуэт Армиды и Рено принадлежит к числу относительно редких любовных дуэтов в опере XVIII века (данный оперный жанр гораздо более типичен для романтической эпохи). Уже одно это ставит его особняком, хотя как раз в итальянских операх

и люблю»), однако в системе куртуазных взаимоотношений подобное сопряжение чувств не практиковалось, и данную психологическую коллизию пришлось «открывать» заново.

об Армиде такие дуэты встречались (например, в «Покинутой Армиде» Йоммелли). Но, кроме прочего, дуэт выделяется и своим эмоциональным наполнением. Смутное предчувствие приближающейся катастрофы, присутствующее в душах героев, заставляет их метаться от страха к надежде, от печали к нежности и от томления к экстатическому восторгу. Отсюда необычная структура дуэта (три раздела вместо более типичных для такой формы двух) и незамкнутый тональный план (I: g-moll; II: Es-dur — c-moll; III: C-dur).

За дуэтом следует большой дивертисмент, исполняемый Удовольствиями для развлечения Рено по приказанию Армиды. Эта музыка призвана, по-видимому, оттенить драматизм начальной и финальных сцен. Дивертисмент открывается монументальной чаконной B-dur, в которой идея завораживающего круговорота сочетается со всплесками мощной энергии (иногда даже окрашенной в сумрачные тона). Остальные номера составляют очевидную параллель с дивертисментами II и IV актов. Пожалуй, здесь поменьше нарочитой идиличности и побольше чувственной звуковой роскоши. Очень выделяется своей таинственной прелестью сицилиана g-moll с солирующей флейтой в сопровождении *pizzicato* струнных; она заимствована Глюком из его балета «Дон Жуан», но вызывает ассоциации также с мелодией флейты из парижской редакции «Орфея». Заключительная ария Рено (G-dur) как будто дышит нежной благодарности и блаженного покоя — настоящими, в отличие от внушенных ему чарами во II акте. Однако это неподдельное состояние упоительной влюбленности в Армиду и созданный ею мир любви и красоты оказывается еще более эфемерным, чем предыдущая сонная греза.

Все балеты в «Армиде» в 1777 году ставил, как известно, Новерр и, помимо предусмотренных в партитуре дивертисментов, в спектакль добавлялись и другие. Так, одна из интермедий, игравшихся между актами, называлась «Миртиль и Ликорис» и изображала две пары влюбленных пастухов и пастушек (их роли исполняли звезды парижской балетной сцены, танцовщицы Аллар и Гимар и танцовщики Гардель и Вестрис)¹. Сведений о содержании других балетов-интермедий нам отыскать не удалось. На нынешний взгляд, после всех роскошеств глюковской партитуры это было явным излишеством, но современники чувствовали потребность в этом, и постановщики спектакля шли им навстречу.

Когда в зачарованное царство проникают Убальд и Датчанин, Рено вынужден сделать выбор не просто между долгом и страстью,

¹ Красовская 1981, 197.

а между двумя мирами: миром реальности, где грохочут войны, льется кровь и совершаются подвиги — и миром мечты, где время словно бы остановилось, продлевая мгновение вечного блаженства. Поэтому грубое батальное ариозо Убальда в сопровождении труб и литавр «Наш полководец тебя призывает» (C-dur) производит впечатление, говоря нынешним языком, разорвавшейся бомбы. И Рено решает в пользу войны, жертвуя любовью.

Монолог Армиды в конце оперы замыкает триптих ее больших сольных сцен из II и III актов. Но если во II акте чувства героини устремлялись от гнева к жалости, то здесь картина противоположная: от плача по своей поруганной любви Армида переходит к яростному разрушению собственного царства. Это не только гиперболизированный жест отчаяния. Идеальнейший из смертных, Рено, оказался недостойным того мира сияющей гармонии и счастья, который воздвигла для него в бесплодной пустыне Армида. Но без Рено этот мир блаженства также больше невыносим и должен погибнуть.

«После взрыва страстей, вызванного своевременным и искусным использованием машинерии, — писал в начале XVIII века Лессерф де ла Вьевиль, свидетель “аутентичных” исполнений оперы Люлли, — занавес падает, и у зрителя не остается иного выбора, нежели покинуть театр во власти нараставших до последнего мгновения страстных чувств. Он идет домой, озадаченный и растерянный, потрясенный, даже против собственной воли, несчастьем Армиды»¹.

Вопреки французскому сценическому обычаю, после столь мрачной развязки при представлении глюковской «Армиды» не давалось заключительного балета, призванного сгладить мрачное впечатление от трагического финала; этот случай для парижских спектаклей Глюка почти уникален (ведь даже к «Ифигении в Тавриде» балет, вопреки желанию мастера, был добавлен).

Перспективы и ретроспективы

Та живописность, к которой сам композитор стремился при создании этой оперы, способна, однако, увести нас от ее подлинного смысла, лишнего назидательного пафоса, но все же витающего между строк.

Кто такая глюковская Армида? Юная амазонка, впервые узнавшая любовь, или опытная соблазнительница, павшая жертвой собственного искусства? Женщина со всеми присущими ей слабостями или олицетворение могучих стихийных сил природы, отлившихся

¹ Цит. по: Armellini, 16.

в форму пленительного существа? Добра она или зла, благотельна или опасна для всякого, кто с нею соприкоснется? Несет она душе влюбленного в нее пробуждение к истинной жизни или дурманный морок?

Однозначного ответа ни на какой из этих вопросов нет, но сама их постановка правомерна, поскольку в отношении Армиды из оперы Люлли подобных раздумий, пожалуй, не возникает, по крайней мере при первом приближении, хотя недооценивать смысловую глубину оперы Люлли было бы ошибкой. Если анализировать «Армиду» Люлли в контексте поэтики Версаля, с проекцией на воплотившиеся в этой поэтике сокровенные чувства, воспоминания и мечты Людовика XIV, как это делает, в частности, Ф. Боссан, то тогда главной темой данной оперы станет вовсе не проходящая лейтмотивом через текст Кино тема войны и любви, а тема иллюзии и иллюзорности всего сущего¹. Но сама Армида у Люлли предстает настолько цельной в своей этикетной риторичности, что уже французам второй половины XVIII века было трудно воспринимать ее как живой образ.

У глюковской же героини с ее психологической многоплановостью обнаруживается огромный потенциал смыслового развития. От этой новой «Армиды» протягивается в будущее череда оперных преемниц вплоть до вагнеровской Кундри из «Парсифаля» (и, если позволить себе совсем смелую параллель, до героини «Лулу» Альбана Берга). Проблематика будущего романтического искусства неожиданно прорывается в «Армиде» Глюка на самых разных уровнях, от авторской интерпретации поступков и чувств главной героини (композитор подчеркивает своей музыкой их спонтанность и неоднозначность) до особого ощущения образов природы, словно бы предсказывающих фантастику Вебера, Гофмана, Глинки, Мендельсона. Барочное либретто отнюдь не становится тому помехой. Напротив, здесь прошлое словно бы в магическом зеркале прозревает будущее.

Прошлое в «Армиде» Глюка связано со стилистикой и поэтикой рококо, которое к этому времени уже давно вступило в позднюю фазу самоотрицания и саморефлексии. Историки литературы датируют французское рококо по-разному, но, как правило, достаточно широко, отодвигая его последнюю границу то к 1760 годам, когда в эстетической мысли решительно возобладали просветительские тенденции, то к 1774, когда умер Людовик XV². В серьезном искусстве поэтика рококо во второй половине XVIII века могла существовать

¹ Beaussant 1988; эта идея проходит через несколько глав книги.

² См. об этом: Пахсарьян 1996, 11–13, 219.

не как самодостаточная эстетическая данность, а как объект игры, пародирования или несколько иронической ностальгии. «Армида» Глюка, написанная на барочное либретто Кино, заключала в себе и собственно рококо, и его трагическое отрицание. Ведь в стилистике рококо и галантного стиля у Глюка решены все дивертисменты с их невероятно красивой, изящной, пленительной музыкой, и это отнюдь не просто украшение спектакля: здесь представлен иллюзорный мир, к которому изначально принадлежит Армида и который она в состоянии создавать сама, творя волшебные миражи — но который обречен на гибель при столкновении с настоящим, не наигранным, не этикетным чувством.

Современники, обвинявшие Глюка в грубом натурализме, прекрасно ощущали этот стилистический диссонанс. Один из противников композитора, Лагарп, писал после премьеры оперы: «Я во все не хочу слушать криков страдающего человека. От искусства музыканта я жду печальных, но не неприятных акцентов. [...] Роль Армиды почти от начала до конца сплошной крик, монотонный и утомительный»¹.

Действительно, таких моментов, где Глюк заставляет свою героиню почти кричать (а на вкус XVIII века — так и попросту кричать), в опере немало, и они находятся на самых видных местах: патетический возглас Армиды «О небо! Это Рено!» в конце I акта, начало и конец монолога над спящим Рено в конце II акта, поединок с Ненавистью в III акте и отчаянный финальный речитатив V акта. Героине рококо, конечно, не полагалось бы выражать свои чувства столь страстно и непосредственно, и тут Лагарп совершенно прав. Между тем четкость линии образа, проведенной Глюком, заставляет думать, что именно таким было намерение автора: выделить фигуру Армиду на общем фоне, резко противопоставив стилистику ее партии всему окружающему.

Это становится очевидным при сравнении музыки Армиды с музыкой ее подруг Фенисы и Сидонии в I и III актах. Насколько Армида серьезна и искренна, настолько они улыбочиво куртуазны; насколько она — личность, настолько они — декоративные фигуры. Наперсницы сопровождают свою госпожу, сочувствуют ей, утешают ее, но совершенно не понимают и не могут понять: она — героиня

¹ Цит. по: МДИМ, 380.

² Примерно таким же впоследствии окажется у Бизе соотношение образов Кармен и ее подружек Фраскиты и Мерседес. Последние вполне возможны в жанре наподобие оффенбаховской оперетты.

трагедии, а не придворной пасторали². То же самое можно сказать, сравнивая два вроде бы очень похожих по стилистике и даже по мелодике эпизода, написанных в одной и той же пасторальной тональности G-dur: арию Наяды из II акта и арию Армиды в начале III акта. Наяда, воспевающая радости безмятежной любви, буквально завораживает слух спящего Рено закругленными, «рокайльными» изгибами мелодии в менуэтном ритме; ни единой тени, ни единого резкого контраста не вторгается в эту маленькую идиллию¹. В арии Армиды интонации словно бы распрямляются, уподобляясь жестам никнувших рук или волнам глубоких вздохов; она и мечтает о счастье, и сожалеет об утраченной сердечной свободе, и сама удивляется совершившейся с ней перемене (текст среднего раздела: «Ничего я так не желала, как твоей смерти, но как ты сумел превратить мой гнев в томление?»). Поэтому вся мелодическая и гармоническая ткань этой арии насыщена тонкими эмоциональными нюансами: тут и прерванные обороты, и систематическое нарушение периодической квадратности, и минорные краски в среднем разделе (после краткого отклонения в C-dur следуют a-moll и e-moll, причем последний представлен большей частью неустойчивой доминантовой гармонией).

51a *Andante* Акт II, сцена 4, ария Наяды

Ou sé-ton - ner an nous que la sai-son nou - vel - le re -
vint sans a - me - ner les fleur et les Zé - phirs

516 *Andante con espressione* Акт III, сцена 1, ария Армиды

Ah! Si la li - ber - té me doit è - tre ra - vi - e

¹ Данная ария является парафразом арии Ларисы из оперы-серия Глюка «Триумф Клелии», где героиня поет о блаженстве Золотого века.

518

Ария Армиды, средний раздел

Se peut il que Re - naud, se peut il que Re - naud, tien - ne Ar -

- mi - de as - ser - vi - e, tien - ne Ar - mi - de as - ser - vi - e

Ah! Si la li - ber - té

Армида душевно несоизмеримо тоньше и богаче своих спутниц, и она требует от Рено того, что невозможно внутри поэтики рококо: серьезной, истинной, постоянной и самозабвенной любви. Однако такая любовь оказывается немыслимой ни в искусственном мире галантной мечты, ни в жестоком мире воинственной реальности. В конце концов, эта коллизия приводит к катастрофе, семантически равной не только самоубийству героини, но и гибели целого мира.

Таких стилистических контрастов и такого глубокого их осмысления не было и не могло быть ни у Люлли, ни у других предшественников Глюка, обращавшихся к данному сюжету. В этом отношении глюковская «Армида» — не просто запоздалая дань ушедшей в прошлое поэтике, а совершенно оригинальное по концепции произведение, в чем-то не менее смелое, чем радикальная «Ифигения в Тавриде».

Глава 10

Эхо и Нарцисс

Последняя опера Глюка, поставленная в Париже 21 сентября 1779 года, успеха не имела. В рецензии от 30 сентября, в частности, говорилось: «Оперу “Эхо и Нарцисс” считают почти что провалившейся. Если она и продержится немного, то только благодаря балетам господина Новерра [...]. Балеты с первого взгляда привлекают картинностью, примечательной новизной и остротой никогда не повторяющихся эффектов»¹. Действительно, опера, несмотря на осуществленную автором в 1780 году вторую редакцию, на сцене не удержалась. Любопытно, что новерровский балет был поставлен на музыку «Эхо и Нарцисса» 24 сентября 1791 в Москве в театре Н. П. Шереметева, где к творчеству Глюка проявлялся особо пристальный интерес².

В глазах некоторых критиков относительная неудача Глюка была связана с изъянами либретто, принадлежавшего перу дипломата и поэта-любителя барона Жана-Батиста-Луи-Теодора де Чуди, который, помимо прочего, занимался также ботаникой и агрономией. Либретто «Эхо и Нарцисса» — далеко не шедевр ни в драматическом, ни в поэтическом отношении, хотя к его отделке приложил руку опытный дю Рулле. В тексте немало длиннот, смысловых повторов, клишированных выражений. Однако в нем все-таки было нечто, не оставившее 65-летнего композитора равнодушным и толкнувшее его на очередной рискованный шаг: предложить парижанам после остроконфликтной «Ифигении в Тавриде» нежную пасторальную драму, писанную словно бы акварельными красками.

В силу случайного или неслучайного совпадения, вереницы венских и парижских опер Глюка завершаются сходными парами поразительно контрастных сочинений, между которыми, казалось бы,

¹ Цит. по: Красовская 1981, 200.

² Лепская 1996, 113.

нет ничего общего. В Вене такими антагонистами были «Альцеста» и «Парис и Елена», а в Париже — «Ифигения в Тавриде» и «Эхо и Нарцисс». Подобные исторические «рифмы» всегда наталкивают на размышления, заставляя искать в них какую-то закономерность. В данном случае это особенно необходимо, поскольку перед нами — последнее крупное произведение мастера. В таких сочинениях обычно присутствует некая загадочность или странность, обрекая их на непонимание или недооценку современников и потомков.

Конечно, если считать «настоящим» глюковским стилем только стиль «Орфея», «Альцесты» или «Ифигении в Тавриде», то заключительная опера мастера будет выглядеть на этом фоне как досадное отступление от избранного в 1762 году пути. Но в таком случае возникает вопрос, чем оно могло быть вызвано. Усталостью от многолетней борьбы и желанием написать что-то более «легкое», или искушением попробовать себя в сфере интимной лирической драмы, или давлением обстоятельств (контракт с дирекцией Оперы оставался в силе)...

Мы предпочитаем исходить из убежденности в том, что Глюк — автор многочисленных метастазиянских опер-серия, полубарочного «Телемака», вызывающе антидраматической, но тем не менее вполне реформаторской оперы «Парис и Елена», декоративных «Празднеств Аполлона», галантной оперы-балета «Осада Цитеры» и чувственно-красочной «Армиды» — оставался в «Эхо и Нарциссе» самим собой. Но случилось так, что эта опера оказалась завершением той линии его творчества, которая в восприятии публики XVIII века (да и последующих эпох) была отодвинута в тень «истинно» реформаторскими сочинениями.

С отдаленной исторической дистанции данная линия вырисовывается достаточно четко, даже если ограничиться операми 1762–1779 годов. Мы уже говорили, в частности, о том, что в «Орфее и Эвридике», помимо ярко выраженной новаторской направленности, присутствовала и традиция, восходящая к ренессансным неоплатоническим пасторалям и нередко воплощавшаяся в искусстве XVIII века в формах рококо и галантного стиля. После сурового пафоса «Альцесты» Глюк обратился в «Парисе и Елене» к проблематике, характерной для рококо и отнюдь не лишенной ни глубины, ни ярких эмоциональных красок. В Париже композитор, напомним, поставил не только трагическую дилогию о судьбе Ифигении, но и пару развлекательных сочинений — уже упоминавшуюся «Осажденную Цитеру» и лирико-комическое «Очарованное дерево». Наконец, «Армида» объединила в себе и пышную репрезентативность, и пафос,

и лирику, и пастораль, и барочную феерию, в которой опять-таки отчетливо присутствовали и мотивы рококо. Так что эта образная сфера не только не была Глюку чуждой, но и сопровождала его на протяжении всей его творческой деятельности.

Миф, положенный в основу либретто «Эхо и Нарцисса», не принадлежал к самым популярным на оперной сцене — скорее, ему отдавали дань поэты и художники. Подробнее всего этот миф, а точнее, свод различных мифов о трагических судьбах нимфы Эхо и прекрасного юноши Нарцисса, изложен в поэме Овидия «Метаморфозы» (книга III, стихи 341–512). Согласно преданию, незадачливой Эхо пришлось пережить несколько стадий развоплощения. Поначалу разгневанная на ее болтливость Юнона отняла у нимфы способность произносить что-либо кроме последних слов собеседника; затем, безнадежно влюбившись в красавца Нарцисса, Эхо постепенно истаяла от печали, утратив тело и сохранив только голос — то есть превратилась в бессмертную, но неприкаянную душу, которая не может никому рассказать о своих страданиях. Что касается Нарцисса, то прорицатель Тиресий предсказал ему долгую жизнь при условии, что он *«сам себя не увидит»*. Дивно прекрасный и неизменно целомудренный Нарцисс, одиноко скитаясь по лесам, отвергал не только любовь Эхо, но и домогательства других нимф, которые взмолились богам: *«Пусть же полюбит он сам, но владеть да не сможет любимым!»*¹ Как известно, в наказание за бесчувственность Нарцисс был обречен влюбиться в собственное отражение на глади лесного источника (*«любит без плоти мечту и призрак за плоть принимает»*, как сказано у поэта)². Эхо, к тому времени уже бестелесная, могла лишь сочувственно повторять слова его отчаянных жалоб. Нарциссу было суждено в чем-то повторить ее судьбу: он зачах от неутолимой любви, но обрел бессмертие в ином облике, превратившись в прекрасный весенний цветок.

В либретто Чуди события мифа пересказаны несколько иначе. Ни прорицатель Тиресий, ни ревнивая Юнона в действии участия не принимают, зато важнейшую роль играет Амур — истинный вершитель судеб. Нарцисс с самого начала замкнут на самом себе, а Эхо в течение первых полутора актов отнюдь не бессловесна и не бесплотна. Лишь после своей смерти в конце II акта она превращается в отзвук. Однако в III акте себялюбца Нарцисс под воздействием пастуха Синира и нимф, подруг Эхо, постепенно нравственно прозре-

¹ Перевод С. В. Шервинского. Цит. по: Овидий 1983, 156 (стих 405).

² Там же, стих 417.

вает. Он осознает, что его безучастность стала причиной смерти Эхо, терзается запоздалой нежностью к нимфе и собирается покончить с собою, чтобы искупить свою вину. В последний момент Амур, как и в «Орфее и Эвридике», удерживает руку самоубийцы: *«Остановись, злосчастный влюбленный! Взгляни на свою верную возлюбленную. Я возвращаю тебе свою милость и жизнь вместе с нею»*. Эхо чудесным образом воскресает, и все славят власть Амура.

Конечно, миф в этой версии значительно упрощается, но совсем не лишается присущих ему смысловых узлов, имеющих прямое отношение к метафизике любви, представленной здесь через сопряжение категорий духовного и плотского, смертного и бессмертного, идеального и земного.

Невозможность физического соединения сущностей Эхо и Нарцисса выражена в мифе при помощи символов звукового и зеркального отражения, существующих в разных пространствах — акустическом и визуальном. Так же, как мотив эхо составлял важную часть музыкальной топики позднего Ренессанса и барокко, становясь темой отдельных пьес и постоянно присутствуя в фактуре более крупных сочинений, мотив зеркала сделался характерным для живописи — иногда в связи с образом Нарцисса (картины Никола Пуссена, Микеланджело Караваджо, Якопо Тинторетто), а иногда и помимо него («Венера перед зеркалом» Диего Веласкеса). Зеркала были и неотъемлемым атрибутом интерьеров эпохи рококо, играя не только декоративную, но и символическую роль.

Следовательно, проблемы, заключенные в сюжете мифа об Эхо и Нарциссе, по-настоящему глубоки и загадочны. Любовь к красоте «не от мира сего» влечет за собою попытку преступить границу миров, чреватую либо смертью, либо метаморфозой собственной сущности. В настоящее время подобный сюжет можно было бы назвать постмодернистским. Вероятно, если использовать это понятие в метакультурном смысле, в какой-то мере последняя опера Глюка тоже была сочинением «постмодернистским» по отношению как к его собственному творчеству, так и к превращавшейся в бесплотный призрак культуре рококо.

Музыкальная драматургия

Если в «Орфее», «Телемаке», «Альцесте» и обеих «Ифигениях» развитие идет от трагического конфликта к его постепенному преодолению или разрешению, то в «Эхо и Нарциссе», наоборот, конфликт исподволь вызревает внутри внешне гармоничного и почти безмятежного мира, достигает трагической стадии (смерть и оплаки-

вание Эхо) и... внезапно оборачивается классическим *lieto fine*, которое здесь может трактоваться как мистическое преобразование.

В полном согласии с такой логикой пролог оперы, отсылающий нас к старинной традиции мифологических прологов барочных музыкальных драм, служит не столько для зримой иллюстрации неоплатонической идеи Эроса (Амура) как первичной и главенствующей мировой силы, сколько для создания идеальной гармоничной атмосферы, в которую постепенно будут проникать мрачные тени и печальные настроения.

Для увертюры Глюк, как всегда, находит индивидуальное решение. Это одночастная симфония в пасторальном духе, что сразу указывает на камерность сочинения. Композитор избегает в ней резких контрастов, хотя сразу же вводит образ Эхо при помощи постоянных переключек двух оркестров. Первый, основной, состоит из струнной группы, гобоев и валторн, а второй, отвечающий — из скрипок, кларнетов и фаготов (при разделении оркестров в пространстве возникает несколько наивный, но пленительный эффект). Если мысленно пренебречь фактурными сопоставлениями, то выяснится, что практически всю симфонию можно пропеть как единую мелодию — то есть эхо здесь не повторяет услышанное механически, а ведет диалог с начальными фразами, отвечая то утвердительно, то вопросительно.



Несмотря на очевидную простоту мелодики и прозрачность фактуры, сама идея разделения целостной мелодической линии между двумя «персонажами» кажется нетривиальной и тонко выражающей лейт-идею всей оперы.

Музыка невидимого женского хора, открывающего Пролог (D-dur, «A l'ombre de ces bois» — «Под сенью этих ветвей»), чрезвычайно близка увертюре, и это тоже не случайно; подобным образом Глюк поступал в «Парисе и Елене», в «Телемаке» и в «Армиде». Ария Амура написана в той же самой тональности D-dur, но в несколько

ином характере: задиристо-воинственном, с фанфарами и категорическими интонациями («Rien dans la nature n'échappe à mes traits» — «Ничто в природе не избегнет моих притязаний»). Глюк балансирует на грани пародии, демонстрируя понимание иронии, свойственной искусству рококо: Амур — царь, но царь весьма ребячливый; он бряцает оружием — но оружие это декоративное. Та же ария возвращается еще раз перед заключительным контрдансом пролога, фактически выполняя роль увертюры, традиционно обрамлявшей пролог люллистской оперы.

Остальные эпизоды пролога состоят из танцев спутников Амура: Горестей (эпизод d-moll), Удовольствий (менуэт G-dur), Зефиров и т. д. Во второй редакции (1780 года) Пролог несколько неожиданно завершается арией Амура, оплакивающего смерть Эхо (d-moll); в первой редакции эта ария находилась в III акте.

Благостно-умиротворенная атмосфера сохраняется и в начале I акта, пока на сцене резвятся нимфы, подруги Эхо — Аглая и Эгле, изящно флиртующие с грубоватыми лесными демонами — сильванами. Это вновь вокально-симфоническая сюита в танцевальных ритмах, отдельные номера которой не лишены тонкостей. Например, первое колено менуэта B-dur сплошь составлено из трехтактовых фраз (3+3+3+3), а середина — из цепочки двутактов.

Настроение становится серьезным с момента появления тоскующей Эхо (сцена 2). Далее преобладают бемольные минорные тональности: d-moll, c-moll и, наконец, b-moll. Даже танцевальная пантомима, исполняемая нимфами, изобилует угловатыми, словно бы изломанными, ритмами и интонациями.



Ария Эхо в 4 сцене вообще приближается к границам возможного в рамках классического стиля. Она начинается как традиционная буколическая сицилиана в B-dur, но заканчивается в мрачном b-moll, превращаясь в скорбную элегию. Прецеденты этому в творчестве Глюка были (вспомним арию Альцесты «Ah! malgré moi» в конце II акта,

начинающуюся в F-dur и заканчивающуюся в f-moll), однако для жанра пасторали такое последование настроений крайне необычно.

Форма этой арии также очень своеобразна. Глюк, вероятно, исходил из строфической формы, прослаиваемой оркестровым ритуранелем, но третья строфа получилась совершенно иной, чем две первые. Это превращение, однако, можно было предугадать по странно несимметричным метрическим структурам, указывающим на дисгармонию, царящую в душе героини.

Вступ.	Строфа 1	Ритуран.	Строфа 2	Ритуран.	Строфа 3	Ритуран.
5 тактов	5+6	5	5+6	5	5+6	5
B-dur	B-dur	B-dur	B-dur	B-dur	B-dur/ b-moll	b-moll

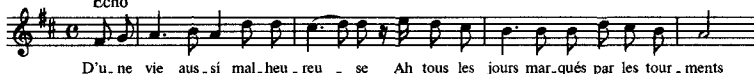
B-dur, правда, возвращается, но уже в следующей сцене, где Эгле уговаривает Эхо развеять печаль и присоединиться к забавам подруг.

Предмет несбыточных мечтаний Эхо — Нарцисс — предстает в I акте уже зачарованным своим отражением в ручье. Его ариозо в 6 сцене («Divinité des eaux», F-dur) сопровождается тройным эхо: пара флейт, кларнетов и гобоев по очереди отзываются на его фразы на фоне мягко струящегося аккомпанемента струнных. Здесь возникает реминисценция с первой арией Орфея, но ситуация повернута совсем иначе: Орфей жадно вслушивался в эхо, сочувственно вторившее его песне, а Нарцисс ничего не слышит, ибо занят только созерцанием собственного прекрасного отражения. Внимание юноши не пробуждается даже в следующей арии («Lors que je souriais», B-dur), где изнемогающая от любви Эхо не просто повторяет окончания его слов, а сама дерзает обратиться к нему: «Эхо зовет тебя!» — но тщетно...

После небольшой утешительной арии верного Синира, выдержанной в характере галантного менуэта («Si votre amant», A-dur), следует еще одна ария Эхо, вновь отсылающая памятливого слушателя к «Орфею» — на сей раз к его знаменитой арии «Потерял я Эвридику». Помимо явной мелодической аллюзии здесь несомненно и сходство выразительных приемов: контраст внешне спокойного течения музыки и крайне мрачного душевного настроения. «Ведь столь безрадостную жизнь и всякий час терпя страдания, — поет Эхо, — я постоянно предчувствую смерть... Надежда покидает мое сердце, горе его сжимает, на меня опускается темное облако, земля колеблется под ногами... Смерть — единственное, на что я могу уповать».

54

Echo



Ария перерастает в дуэт с Синиром, пытающимся поддержать и утешить страдальцу.

Кульминацией **второго акта** и всей оперы несомненно является сцена смерти и оплакивания Эхо, напоминающая нам о самых патетических страницах «Альцесты» и «Ифигении в Тавриде».

Глюк вновь прибегает к испытанным, но от того не менее действенным средствам: квазиантичной хоровой декламации (вероятно, именно так представлялось в XVIII веке исполнение хоров в греческих трагедиях), чередующейся с жалобными ариозо солиста. Строгие и как бы безличные фразы хора сопровождаются аккордами оркестра, в которых явственно слышны торжественно-траурные тромбоны.

55 Lento *f*

S. A. T. B.

Ô mor-tel-les al-lar-mes, im-pi-toy-ab-les

dieux. Si vous a-vez bra-vé le pou-voir de ses yeux

p

Крайне далек от всеобщей скорби Нарцисс, по-прежнему неотрывно наблюдающий свое отражение в источнике; его обособленность передана и резким тональным перепадом от мрачных бемольных тональностей (с-moll – As-dur – с-moll – Es-dur) к «бесцветному» а-moll. Однако смятение овладевает и его душой, поскольку в речах Нарцисса появляются не свойственные ему ранее быстрый темп и взволнованные интонации. Синир открывает ему правду: «Взгляни в источник и убедись в своей ошибке: ты сам – предмет своего скорбного вожделения!» Отныне Нарцисса повсюду будет преследовать жалобный голос и печальная тень умершей из-за него Эхо; об этом поется в арии Синира («Sa voix plaintive», As-dur), мелодика которой наполнена

стонущими хроматизмами. Зная о том, что в XVIII веке тональность As-dur нередко воспринималась как сумрачно-замогильная, трудно истолковать ее применение Глюком в данном контексте как-то иначе¹.



Нарцисс прозревает, но поздно: над Эхо уже звучат заупокойные песнопения. Речитатив Синира и Нарцисса поверх хора, исполняемого за сценой, производит очень сильное впечатление, хотя подобные приемы в музыке Глюка уже встречались (в частности, в «Ифигении в Авлиде»).

57 Cynire

Акт завершается отчаянным монологом Нарцисса, который наконец понял, как дорога была ему Эхо.

В начале **третьего акта** умершую подругу оплакивают нимфы, но на сей раз печаль их нежна и светла. Глюк написал для 1 сцены удивительную музыку, неслыханная прозрачность которой в оркестровом вступлении граничит с пуантилизмом. Пауз в партитуре явно больше, чем звуков; некоторые инструменты произносят по одной фразе, а некоторые даже — по одной ноте. Ощущение странной зачарованности возникает отчасти и из-за того, что на протяжении первых восьми тактов в музыке звучит лишь одна гармония (трезвучие B-dur), а мелодия состоит из коротких попевок-зовов. Перед нами словно предстает бесплотная тень Эхо — голос, окликающий кого-то

¹ «As-dur — могильный тон. Смерть, могила, распад, суд и вечность находятся в его пределах», — писал в 1784 году К. Ф. Д. Шубарт (см.: Schubart 1973, 284).

без слов и сливающийся с шелестом падающих листьев, со звоном капель, с птичьими посвистами. Затем эта музыка становится основой хора, однако не утрачивает своей чарующей необычности.

58 *Sans lenteur* Акт III, сцена 1, вступление

Fl. solo

Cl. solo

V-ni I solo

V-ni II *p*

V-le

B. c.

tutti

cresc.

Диалог Синира и Нарцисса в 3 сцене намного уступает хору в оригинальности, хотя возникающая в результате форма (очередная менуэтотиподобная ария Синира B-dur перерастает в страстный дуэт g-moll) типична скорее для данной оперы, чем для классической

музыки в целом. Трогательна и красива во колориту ария Нарцисса («Beaux lieux», B-dur), сопровождаемая пассивными откликами умершей Эхо, повторяющей последние слова речей Нарцисса, но больше уже не способной обратиться к нему от своего лица.

Трагическая развязка, как уже говорилось, внезапно оборачивается чудом: Нарцисс готов покончить с собой, но Амур останавливает его и возвращает ему Эхо.

Квартет Эхо, Нарцисса, Синира и Амура (G-dur) написан в характере изящного и умеренно-радостного полонеза. Но истинным финалом оперы становится не этот ансамбль, а хор, славящий Амура (E-dur). Стилистика его не совсем обычна, хотя на первый взгляд он может показаться одним из традиционных хоров, увенчивавших множество опер XVIII века, в том числе самого Глюка.

Условная пасторальность предыдущего текста «Эхо и Нарцисса» вдруг оборачивается здесь торжественной стилизацией греческого гимна, в какой-то мере сравнимой с тем, что сделал Кальцабиджи в хоре атлетов из III акта «Париса и Елены». Здесь воспевается не галантный божок Амур, чьи статуэтки украшали спальни и будуары светских дам XVIII столетия, а истинный Эрос, который в платонической традиции считался древнейшим и важнейшим из богов: *«Бог Пафоса и Книда, единственная душа всего мироздания, он настигает быструю птицу, парящую в вышине, он овладевает nereидой, прячущейся в глубине моря...»* Поэтому и музыка, сохраняя приличествующую ситуации легкокрылую веселость, намекает на стилизацию греческой монодии, насколько таковую мог представить себе слух музыканта классической эпохи.

59 **Animé** **Акт III, финальный хор**

S. *Le Dieu de Pa - phos et de Gni - de a - ni - mé seul tout*
l'u - ni vers au haut des airs il at - teint l'oi - seau ra -
- pi - de il em - brase la Né - ré - i - de jus - ques
dans le sein des mers.

Одним из очень немногих имевших тогда хождение образцов древнегреческой музыки был гимн Месомеда Критского «Воспой,

о Муза», сочиненный около 130 г. до н. э. и воспроизведенный в средневековых манускриптах, хранящихся в Венеции и Париже. Конечно, Глюк, сочиняя свои оперы в «античном» стиле, вряд ли самолично выискивал примеры для подражания в старинных рукописях, но, во-первых, некоторые мелодии, включая гимн Месомеда, публиковались в тогдашних трудах по истории музыки, а во-вторых, древностями пристально интересовались его эрудированные либреттисты, включая Кальцабиджи и Чуди.

Недаром Гектор Берлиоз уловил в финальном хоре «Эхо и Нарцисса» нечто необычное и, действуя вопреки своему пиетету по отношению к Глюку, отважился поместить его в конце «Орфея» взамен аналогичного, но более традиционного хора, славящего Любовь.

От «Орфея» до «Эхо и Нарцисса»

«Эхо и Нарцисс» — произведение очевидно неровное, но не лишенное ни оригинальности, ни тонкости, ни очарования — вполне достойно завершает путь реформатора, начатый «Орфем и Эвридикой». Между двумя этими операми обнаруживается немало общего и на смысловом, и на сюжетном, и на композиционном уровне.

Невзирая на финальный апофеоз, «Эхо и Нарцисс» остается оперой о любви и смерти даже в большей мере, нежели «Орфей», где присутствует также идея всепобеждающего искусства. В «Эхо и Нарциссе» незримо присутствует идея недостижимой и непостижимой красоты, однако эта красота также оказывается заложницей как смерти, так и любви: в своем плотском облике она причиняет стремящимся к ней невыносимые муки, а в бесплотном — увлекает в запредельные миры. Поэтому опера «Эхо и Нарцисс» ни в коей мере не является обычной галантной пасторалью, хотя, с одной стороны, условная стилистика пасторали здесь многое определяет, а с другой — сам этот жанр отнюдь не означает непременно бездумности содержания.

Недаром все ранние музыкальные драмы конца XVI — начала XVII веков создавались в русле позднеренессансной пасторальной традиции, которой была присуща весьма утонченная, порою даже мистическая философская проблематика. Можно, разумеется, иронизировать над образами прелестных нимф, пастухов и пастушек, занятых исключительно любовными мечтаниями и переживаниями. Но можно взглянуть на них и по-другому. Именно в пасторали делается попытка понять человека в его идеальной природной сущности и, избавив его от рутинных дел и забот, проследить его мысли, чувства и поведение в тех ситуациях, когда он остается наедине с величайшими таинствами любви и смерти.

Утопическая Аркадия, место действия всех классических и классицистских пасторалей, отнюдь не предполагала бессмертия своих обитателей. В 1620-х годах художник Джованни Франческо Гверчино впервые создал ставший затем популярным сюжет: два пастуха смотрят на гробницу, увенчанную черепом и отмеченную загадочной надписью: «Et in Arcadia ego»¹. Поверхностное толкование предлагает перевод как бы от лица умершего — «И я [был] в Аркадии», однако филологически корректнее вложить эту фразу в уста самой смерти: «И в Аркадии я [есмы]». Дважды обращался к этому образу Никола Пуссен; вполне логично усматривать этот мотив и в ранних музыкальных драмах на сюжет об Орфее и Эвридике. Органично вписывается в этот ряд и сюжет «Ациса и Галатеи», также остававшийся популярным на протяжении XVII–XVIII веков (опера Люлли, три разнородных произведения Генделя², опера Гайдна), приобретая тем самым значение произведения с простой и вместе с тем глубокой натурфилософской концепцией.

В предыдущих главах мы говорили о смысловой симметрии сюжетов «Орфея» и «Альцесты», давно уже замеченной исследователями. Но не менее важны и различия. «Альцеста» уводит мистическую проблематику «Орфея» в сферу «государственного действия» (особенно это очевидно в парижской редакции оперы) и начинает линию тех опер Глюка, в которых идея нравственного подвига обретает гражданственно-политическое истолкование. Это происходит в обеих «Ифигениях» (в финале «Ифигении в Тавриде», напомним, героиня отказывается поднять руку на Ореста не только потому, что он ее брат, но и потому, что он ее *царь*). В пасторали же ни цари, ни политика особой роли не играют. Мы не знаем, кто правит страной, где живут Орфей и Эвридика, ибо здесь это совершенно неважно. Важно то, что их поступками управляют боги, а богами — Судьба.

Вот почему для Глюка на склоне лет, вероятно, оказалось необходимым еще раз вернуться в антично-пасторальный мир и вновь погрузиться в его нездешнюю красоту. Второго «Орфея» он создать уже не мог, но сюжет «Эхо и Нарцисса» давал ему возможность еще

¹ Это полотно хранится в Риме, в Капитолийском музее. Впервые подробно остановился на проблеме «смерть в Аркадии» искусствовед Эрвин Пановский. См.: Panofsky 1983, 340–367. По-русски об этом писал Д. С. Лихачев в книге «Поэзия садов» (1991, 283).

² Театральная серенада на итальянский текст «Ацис, Галатея и Полифем» (Неаполь, 1708), английская маска или театрализованная оратория «Ацис и Галатея» (1718; музыка иная, чем в первой версии) и трехактная серенада «Ацис и Галатея» (1732, Лондон; синтетическая версия).

раз высказаться на ту же тему, пусть в иных выражениях и с иными смысловыми акцентами.

Но вместе с тем сопряжение в рамках одного произведения тем любви, смерти, красоты и мистического перевоплощения за чертой бытия уводит нас далеко от топоса пасторали XVIII века в другую художественную область — в сферу поздних произведений великих художников разных эпох, заставляя вспомнить, к примеру, последние сонаты и квартеты Бетховена, ораторию «Рай и Пери» Шумана, «Щелкунчика» и «Иоланту» Чайковского, «Песнь о земле» Малера, Альтовую сонату и Пятнадцатую симфонию Шостаковича...

Прозрачная лирика «Эхо и Нарцисса» воспеваает прелесть земного бытия, намекая в то же время на реальное существование иного мира. В этом заключается внутреннее отличие странноватой и явно анахронистичной последней оперы Глюка и от приземленных пасторалей его французских современников, вовсе не претендовавших ни на какие таинственные глубины, и от запоздалых классических опытов эпохи ампира.

«Эхо и Нарцисс», разумеется, не итог оперного творчества Глюка, а скорее послесловие к нему. И как ни странно, в чем-то правы были тогдашние критики, выделявшие прежде всего балетные сцены спектакля. В течение последующего XIX века, когда оперный театр крайне далеко отошел от подобных пасторально-мистических сюжетов, именно балет занялся их романтическим переосмыслением и психологической интерпретацией. Эта линия протянулась от знаменитой «Сильфиды» Ф. Тальони на музыку Ж. Шнейцхоффера (1832) к «Сильвии» Л. Делиба (1876) и далее до балетов, поставленных уже в начале XX века труппой С. Дягилева (Н. Черепнин — «Павильон Армиды», 1908; «Нарцисс и Эхо», 1911). Последняя опера Глюка, прочно забытая в эпоху романтизма, не могла оказать никакого влияния на формирование подобных эстетических предпочтений, однако содержала в себе пророческое предвидение возможного поворота искусства в эту сторону, предсказанное, впрочем, уже в «Армиде», где безмятежно резвящиеся нимфы оказывались воплощением демонических сил, и даже взаимная любовь была изначально подернута меланхолическим флером обреченности...

Глюк и искусство будущего

Откликаясь на известие о смерти Глюка, известный литератор и музыкант К. Ф. Д. Шубарт писал: «Среди тех, кто создал эпоху в новом музыкальном искусстве, он был одним из величайших. То, что Люлли сделал для Франции, Йоммелли для Италии, Гендель для Англии, [К. Г.] Граун и [К. Ф. Э.] Бах для Германии, Глюк сделал для всей музыкальной Европы. На лоне природы постигал он ее истинные звучания и черпал их из драгоценных остатков греческого пения, из старинных антифонов, из возвышенно простых церковных песен Чехии и из немецких народных мелодий. И потому он рискнул попробовать приучить изощренный дух наших современников к древней простоте, что ему с поразительным успехом удалось, особенно в его «Ифигении». Среди всех немецких поэтов его музыкальный слух выбрал не кого иного, как Клопштока. Он положил множество его песен на музыку и вдохновенно пел их, подобно Орфею¹. Некоторые холодные критики упрекали его во многих недостатках, но поскольку их взоры были слишком ограниченными, чтобы полностью охватить весь образ этого колосса, то они развлекались выискиванием несоразмерности его мелких членов. Потом на место Глюка пришел Мартин, которому модный жилет оказался более впору, чем гигантскому торсу Глюка»².

Хотя жанр торжественного некролога диктовал свои условности, многое из сказанного Шубартом и ныне выглядит совершенно справедливым: это и общеевропейское значение глюковской реформы, и ее эстетическая направленность, и стилистические составляющие, и свойственная Глюку масштабность мысли, искупающая не-

¹ На самом деле Глюк создал не «множество», а всего 6 песен на стихи Ф. Клопштока; седьмую («К смерти») записал по памяти и издал И. Ф. Рейхардт (за данное уточнение мы признательны Ю. Н. Хохлову).

² Schubart 1988, 250-251. В последней фразе подразумевается композитор Висенте Мартин-и-Солер, автор популярных комических опер, в том числе «Cosa gara», тема которой цитируется в финале «Дон Жуана» Моцарта.

редкие у него технические шероховатости, и его способность противостоять поверхностной моде, угадывая при этом глубинные устремления современного ему искусства.

В настоящее время творческие достижения Глюка предстают, конечно, с несколько иной точки зрения, обусловленной громадной исторической дистанцией, пройденной с тех пор как самим искусством, так и его теоретическим осмыслением. Если, например, Берлиоз или Вагнер еще считали необходимым внятно доносить до читателей своих статей идейно-эстетические основы реформы Глюка, повторяя и комментируя освященные его именем тезисы, то ныне этого явно недостаточно, поскольку изменились как наши представления о весьма сложных процессах, происходивших в музыкальном театре XVIII века и отнюдь не сводимых к пресловутой «реформе», так и оценки деятельности Глюка на этом поприще.

А. Эйнштейн замечал еще в 1937 году, что у реформы Глюка было две стороны. Позитивная заключалась в обновлении и упрощении оперного стиля, а негативная — в непримиримости той борьбы которую Глюк повел против метастазианской оперы, являвшейся идеалом для своего времени¹. В результате более чем на полтора столетия оказались искаженными подлинные пропорции «реформаторской» и «нереформаторской» продукции, равно как было утрачено понимание художественной ценности тех явлений музыкального театра, которые не вписывались в прокрустово ложе реформы. Ответственность за эти издержки никак нельзя возлагать на самого Глюка, который был скорее экспериментатором, нежели закоренелым догматиком, что подтверждают его реформаторские оперы, каждая последующая из которых совершенно не похожа на предыдущую. Более того, изучение опер Глюка 1762–1779 годов в контексте музыкального театра XVIII века показывает, что при внешнем отрицании метастазианского канона композитор никогда не был вполне свободен от него ни в общем драматургическом плане (преобладание благополучных развязок, тяготение к симметричной трехактности, сохранение ключевой роли развернутых сольных эпизодов), ни в конкретном музыкальном решении каждой оперы (многочисленные случаи прямого перенесения целых номеров из ранних метастазианских опер Глюка в более поздние свидетельствуют о том, что найденный в них баланс слова и музыки, аффекта и чувства казался самому композитору оптимальным).

¹ Einstein 1937, V.

Следовательно, суть реформы заключалась не совсем в том, в чем ее усматривали сами реформаторы и их адепты.

Метастазियो в 1720–1730-х годах приблизил драматургию серьезной оперы к французской классицистской трагедии с ее рационализмом, «тремя единствами» и четкими представлениями о должном и возможном. Глюк и Кальцабиджи по иронии судьбы совершили нечто обратное, соединив этико-эстетический фундамент метастазиянской оперы с барочными элементами, почерпнутым из французской оперной традиции, сохранявшейся на парижской сцене вплоть до 1770-х годов. Однако, если воплощение многих оперных текстов Метастазियो, положенных на музыку в первой половине XVIII века, оставалось у многих композиторов по внутренней сути барочным (арии в полной форме *da saro*, пышный виртуозный стиль пения, концертирующие наравне с голосом инструменты и т. д.), то Глюк, даже берясь за откровенно барочные либретто (вроде «Телемака» и «Армиды»), изъяснялся совсем в другой манере, которую Шубарт уподоблял «древней простоте» античных авторов. И хотя его музыкальному мышлению до последних лет жизни оставались присущи черты, унаследованные от эпохи барокко, в целом его язык был классическим — то есть резко «авангардным» для своего времени.

Отсюда, вероятно, тот ошеломляющий эффект новизны, который вызывал вспышки бурных эмоций как у приверженцев, так и у противников композитора. Особенно сильным этот стилистический перепад был во Франции, где на сцене еще шли произведения не только Рамо, Кампра и Мондонвиля, но и Люлли, исполняемые подчас теми же певцами, которые были заняты в операх Глюка. В Вене, где классический стиль в музыке развивался примерно с 1750-х годов, причем независимо от Глюка, этот контраст воспринимался не столь обостренно, а в Италии, где оперный репертуар обновлялся каждый сезон, он вообще был не слишком заметен. Более того, итальянцам реформаторские оперы Глюка, включавшие в себя не только французские, но и многие немецкие элементы (ораториальные по своей природе хоры, мелькающие время от времени полифонические приемы и т. д.), могли показаться «барочными» — то есть странными, учеными, экстравагантными, но никак не современными (не модными, не галантными и не обращенными «к сердцу»).

Поэтому пути проникновения идей глюковской реформы в музыкальный театр конца XVIII века оказались довольно извилистыми. По-настоящему влиятельным композитором общеевропейского масштаба Глюк сделался лишь после своих шумных успехов в Париже, где фактически реформировал отнюдь не итальянскую, а фран-

цузскую оперу, создав на основе присущей ей драматургии почти универсальную модель, открытую для взаимодействия со всеми возможными традициями. Этим воспользовались итальянские композиторы, устремившиеся вслед за Глюком в Париж и создавшие там произведения на французские либретто, внешне развивавшие глюковские модели, но ощутимо отличавшиеся от них по жанровой и стилистической направленности. Некоторые из этих опытов пользовались успехом у капризной французской публики, другие нет, но тенденция была налицо. Тут были и модернизированные драмы Кино, наследовавшие глюковской «Армиде» («Рено» и «Атис» Пиччинни — 1778 и 1780, «Амадис» И. К. Баха — 1779, «Прозерпина» Пазизиелло — 1803), и кровавые трагедии, не уступавшие своей мрачной суровостью «Ифигении в Тавриде» («Данаиды» Сальери — 1784, «Демофонт» и «Медея» Керубини — 1788 и 1797), и драмы, обыгрывавшие идею «прерванного жертвоприношения», как в обеих глюковских «Ифигениях» («Весталка» Спонтини, 1807), и политико-публицистические оперы предреволюционного и революционного времени («Горации» и «Тарар» Сальери — 1786 и 1787), и величественные фрески в античном духе («Эдип в Колоне» Антонио Саккини — 1786, «Триумф Алкида в Афинах» Франческо Бьянки, 1806). Как ни странно, в эпоху ампира нашла продолжение и побочная для Глюка-реформатора дивертисментная линия, представленная в его парижских операх «Очарованным деревом» и «Осажденной Цитерой». Она отозвалась в ряде балетов, опер-балетов и прочих произведений в жанре «празднества», которые могли быть приурочены к победам французского оружия, а могли и просто служить для развлечения публики (Спонтини, «Богосоперники, или Празднества Цитеры», 1816). Мы преднамеренно упоминаем в этом ряду исключительно произведения, написанные для парижской сцены *итальянскими* композиторами, поскольку у французских преемников Глюка, начиная с Гретри, эта тенденция еще очевиднее. Писать после Глюка в манере Рамо и Мондонвиля стало уже невозможно.

Собственно итальянскую традицию волна глюковского влияния затронула несколько позже, причем прокатилась она прежде всего по тем европейским сценам, где к новациям относились более благосклонно, чем в самой Италии.

Новые веяния, во многом инспирированные оперной реформой Глюка и балетной реформой Анджолини и Новерра, находили сочувственный прием, к примеру, в Мюнхене («Идоменей» Моцарта), Вене («Армида» и «Аксур, царь Ормузда» Сальери — последняя

опера являлась переделкой его парижского «Тарара» с новым текстом Лоренцо да Понте), Петербурге («Антигона» Траэтты, «Ифигения в Тавриде» Галуппи). Успех венецианского «Орфея» Бертони, созданного по точному образцу глюковского, способствовал усвоению реформаторских идей в Италии, однако этот процесс сделался явным лишь в наполеоновскую эпоху, когда сердцам итальянцев стали созвучными героико-трагические сюжеты, требовавшие неперменного участия хора и нередко оформлявшиеся как большие исторические драмы.

При том, что к концу XVIII века парижские оперы Глюка, опубликованные в партитурах, уже сделались всеобщим достоянием, в Италии ощущалась склонность разрабатывать те же сюжеты, следуя собственным представлениям об их музыкальной трактовке. В соответствующих главах мы упоминали о том, что, помимо бертониевского «Орфея», в Италии были и другие попытки использовать те же сюжеты или те же либретто, что Глюк, и переосмыслить их по-своему: таковы, например, «Альцеста» Пьетро Алессандро Гульельми на либретто Кальцабиджи, поставленная в Милане уже в 1768 году (то есть через год после венской оперы Глюка), или более поздняя «Альцеста» Марко Антонио Португала на либретто С. А. Сографы (Венеция, 1798); «Жертвоприношение Ифигении» Симона Майра на итальянский перевод либретто дю Рулле (Брешия, 1811); довольно популярным оставалось старое либретто А. Дзено «Ифигения в Авлиде», а обновленные версии того же сюжета предлагали либретто М. Вераци (опера Йоммелли), Ф. Моретти (оперы Цингарелли и Керубини) и др. словно бы игнорируя глюковскую «Ифигению в Тавриде», прошедшую в конце XVIII — начале XIX веков по всем значительным сценам к северу и западу от Пиренеев, итальянцы продолжали ставить полюбившуюся им одноименную оперу Траэтты. Зато не прерывалась череда разнообразных «Армид», в драматургии которых все более отчетливо ощущались французские влияния, иногда восходившие к барочному либретто Кино (оперы Траэтты и Мысливечека), а иногда учитывавшие и собственно глюковские достижения (оперы Сальери, Гайдна, Россини).

Таким образом, реформа Глюка, вовсе не представляя собой некий абсолютный рубеж в истории европейской оперы, сумела пустить глубокие корни в музыкальном театре разных стран, оказывая влияние на творчество самых разных композиторов не только XVIII, но и XIX века. Это касалось даже таких вроде бы отдаленных от центра событий оперных сцен, как театры Стокгольма, Копенгагена, Лиссабона, Петербурга.

Естественно, что наиболее очевидным это влияние было во Франции, где, даже отказавшись от типично глюковских античных сюжетов и от классицистского правила не смешивать в одном произведении трагическое и комическое, возвышенное и бытовое, композиторы объективно продолжали традицию Глюка в характерном для революционной эпохи жанре «оперы спасения», представлявшим собой своеобразный синтез комической оперы и глюковской героической драмы. Барочная опера, в которую Глюк сумел вдохнуть новую жизнь в своей «Армиде», парадоксальным образом воскресла во французских операх наполеоновской эпохи — например, в «Анакреоне» Гретри, «Ариоданте» Мегюля, «Бардах» и «Смерти Адама» Лесюэра. Постановочная роскошь прежней версальской оперы сочетается в них с монументальной глюковской трактовкой музыкальных форм, однако за всем этим в качестве стиливого ориентира стоит уже не барокко и не классицизм, а отчасти ампиризм и в некоторой мере — нарождающийся романтизм с его интересом к локальному колориту (древняя Шотландия в «Бардах») и сверхъестественным существам божественной или демонической природы («Смерть Адама»).

Глюковские традиции в сильно преобразованном виде продолжали ощущаться и в жанре французской «большой оперы», черты которого откристаллизовались на рубеже 1820–1830-х годов и были оформлены в художественную систему в творчестве Дж. Мейербера. «Большая опера», как и глюковская драма, немыслима без масштабного сюжета (теперь уже исторического, а не мифологического) и непременно участия хора и балета. Синтезом этого направления с сознательно культивируемой ориентацией на Глюка стало создание оперной дилогии Берлиоза «Троянцы». Более того, редакторско-пропагандистская деятельность Берлиоза фактически вернула в 1859 году на французскую сцену «Орфея» Глюка, и эта версия надолго сделалась эталонной, отодвинув в тень как первоначальную венскую, так и авторскую парижскую редакцию.

В итальянской опере первой трети XIX века также можно уловить отголоски глюковских влияний, хотя и не столь определенные, как во Франции. Знакомое нам по французской опере рубежа веков сочетание глюковской героики и пышного ампира, рудиментов барочной оперы и прорастающих сквозь все это романтических тенденций можно уловить, в частности, в некоторых серьезных операх Россини («Танкред», «Армида», «Семирамида», «Моисей в Египте») и даже в «Норме» Беллини. Однако определяющую роль здесь сыграло, конечно же, не прямое воздействие творчества Глюка, а развитие собственных потенций итальянской оперы, во многом совпадав-

ших с идеями глюковской реформы: героизация и даже политизация жанра оперы-сериа, насыщение этого жанра трагическими мотивами вплоть до чуждых эстетике Глюка катастрофических развязок в так называемых *morte-операх* (либретто М. Верацци, Г. Сертора, С. А. Сографи, П. Джованнини и других авторов, о которых мы говорили в главе «Путь к реформе»). В музыкальном отношении в итальянской опере конца XVIII века прослеживается увеличение роли хора и оркестра, а также стремление к построению сквозных сцен и к замене в некоторых ситуациях типовых форм арий более мобильными и менее громоздкими ариозо и каватинами. Все эти черты совпадали с устремлениями глюковской реформы, но вряд ли можно говорить, что они возникли непосредственно под ее влиянием, хотя в ряде случаев ориентация на Глюка носила сознательный характер.

В результате канон оперы-сериа, подвергшийся сильным модификациям в конце XVIII века, сменился в Италии на рубеже 1820–1830-х годов новым художественным каноном мелодрамы лирического или героического свойства. И если в героической мелодраме вроде «Нормы» некие моменты пересечения с глюковской традицией уловить можно, то лирическая мелодрама, представленная на раннем этапе, в частности, «Пиратом» Беллини (1827) — это сугубо итальянское явление со своей собственной оригинальной поэтикой, ничего общего с идеалами Глюка не имевшей.

В странах немецкого языка Глюк, как показывает даже приблизительная статистика постановок его реформаторских опер, был в конце XVIII — первой трети XIX веков очень популярен. Поэтому влияние Глюка в той или иной мере испытали практически все композиторы, в том числе и те, для которых жанр оперы не являлся основным (Бетховен). Однако это влияние вовсе не носило подражательного характера. Кто-то вступал с Глюком в художественную полемику (Моцарт в «Идоменее» и в концертной арии на текст из «Альцесты» Кальцабиджи, Гайдн в «Армиде» и в «Душе философа»). Кто-то брал на вооружение глюковское письмо *al fresco* и его умение сочетать оперные формы с ораториальными (Моцарт, музыка к драме Ф. Геблера «Тамос, царь Египта»; Бетховен, финал I акта «Фиделио»). Кто-то превращал излюбленные глюковские сюжеты в объекты пародии («Второй Орфей» Диттерсдорфа и венские комические зингшпили на сюжет «Альцесты»). Но прямых наследников у Глюка ни в Австрии, ни в Германии, пожалуй, не было, за исключением разве что Сальери, который, однако, после «Данаид» и «Тарара» предпочитал работать в комических жанрах и отдал дань квазиглюковскому

ампиру лишь в «Пальмире» (1795). Даже Вагнер, руководивший исполнением «Ифигении в Авлиде» и «Армиды» Глюка в бытность свою дрезденским капельмейстером, воспринял лишь идею реформы в целом, но в музыкальном отношении был от Глюка весьма далек.

В Вене, где Глюк доживал свои дни на положении всеми почитаемого классика, его творчество, как ни странно, вообще не пользовалось особой популярностью ни в конце XVIII, ни в XIX веке. Оперы Глюка звучали редко и публика встречала их с почтительным пиететом, но не более того¹. После знаменитого глюковского «фестиваля», устроенного императором Иосифом II для великого князя Павла Петровича и его супруги в 1781 году, в Вене оперы Глюка ставились лишь изредка и с большими временными перерывами. Так, «Ифигения в Тавриде» игралась в Вене в 1783, 1786 (приватное исполнение у князя Ауэрсперга) и 1810 годах, «Ифигения в Авлиде» — в 1808, и затем лишь в 1874 (в обработке Вагнера) и в 1925-м; «Армида» — в 1808 и 1869-м; «Альцеста» же после неудачного возобновления в 1810 году ждала сценической реабилитации вплоть до 1953 года².

Впрочем, и в XX веке сценическая судьба произведений Глюка оказалась не столь благополучной, как думалось когда-то самому композитору, надевавшемуся, в частности, что его «Альцеста» останется современной и через 200 лет. Постановки опер Глюка, за исключением «Орфея», редко пользовались прочным успехом и не становились непременной частью репертуара оперных театров (в отличие, например, от опер Моцарта). Ничего подобного «ренессансу» генделевского музыкального театра с операми Глюка в XX веке не произошло. Чаще всего их исполнения приурочивались к юбилейным и фестивальным мероприятиям и были рассчитаны на довольно искушенную и заинтересованную публику, хотя и в качестве «лакомых блюд» они преподносились не так уж часто³. И если броская сентенция Г. В. Чичерина о том, что Моцарт — более композитор XIX века, чем XVIII, и более XX века, чем XIX⁴ — оказалась вполне

¹ Шведский дипломат Ф. С. Сильверсторп, будучи в Вене, с некоторым удивлением дважды констатировал в 1796 году, что «глюковские оперы считаются несовременными»; «оперы Глюка здесь никогда не исполняют, и многие люди в ответ на мои вопросы об этом говорят, что они наверняка покажутся старомодными» (цит. по: Landon 1977, 36).

² Сведения по: Вауер 1955.

³ Так, на Глайндбёрнском фестивале французская версия «Альцесты» прозвучала в 1953 году, а в театре Ковент-Гарден опера была поставлена лишь в 1981 (с Джанет Бейкер в главной роли).

⁴ Чичерин 1987, 33.

соответствующей реальности, то творчество Глюка выглядит ныне частью скорее «старинной», нежели «современной» культуры.

Борьба за подлинного, не искаженного редакторскими правками Глюка, актуальная еще в 1980-х годах и отраженная на страницах книги С. А. Рыцарева, в настоящее время увенчалась признанием самодовлеющей ценности авторской воли и необходимости «аутентического» подхода к источникам. В новом собрании сочинений Глюка, выпущенном издательством «Беренрайтер», партитуры его опер опубликованы без искажений, а расхождения между различными версиями текста и музыки оговариваются в текстологических комментариях. Правилom сделалось и следование принципам исторического исполнительства, согласно которым вокальные партии должны петься в их оригинальной тесситуре, а оркестровое звучание — приближаться к тому, которое было принято в эпоху создания произведения (это касается инструментария, звукового баланса, штрихов, нюансов и т. д.). При этом оказываются возможными совершенно разные по духу трактовки, обусловленные несходством натур и темпераментов дирижеров и певцов. Так, в музыкальной интерпретации «Ифигении в Тавриде» Марк Минковский подчеркивает суровый драматизм и резкий контраст «варварского» и «европейского» компонентов¹, Джон Эллиот Гардинер — пластическую красоту и интеллектуальную наполненность музыкальной материи, сглаживая тем самым антагонизм греков и скифов и переводя трагедию во внутренний план², а Клаудио Аббадо вольно или невольно выявляет итальянскую составляющую глюковского стиля, ставя на первое место мощный вокал солистов и гораздо меньше внимания уделяя симфоническому единству произведения³. Все эти исполнения абсолютно корректны по отношению к авторскому тексту, и каждое по-своему убедительно.

К сожалению, нельзя сказать того же о сценических воплощениях опер Глюка. Чрезвычайно редко удастся подобрать к ним образный и эмоциональный ключ, позволяющий раскрыться сущностному смыслу произведения и в то же время живо затрагивающий чувства и мысли современного слушателя и зрителя. Вина за это лежит отнюдь не на Глюке, который прекрасно знал и чувствовал театр, а на роковом несовпадении мироощущения людей XVIII и XX веков. Тот идеальный, возвышенный, нравственно взыскующий классицизм,

¹ Запись на CD 2001 года.

² Впервые Гардинер продирижировал этой оперой в театре Ковент-Гарден в 1973 г., позднее записал ее на CD.

³ Спекталь Ла Скала 1992 года, запись на CD вышла год спустя.

который воспринимался в эпоху Просвещения как некий художественный абсолют, озаряющий своим сиянием несовершенную реальность, в XX веке вступил в полное противоречие с новыми представлениями о сущности и роли искусства, художника, творчества. Глюковское искусство — в отличие от генделевского, моцартовского, вагнеровского — обычно сопротивляется попыткам прочесть его как текст эпохи авангарда или постмодернизма. Но и как традиционный реалистический текст оно, при всей своей внешней ясности, тоже не читается. Ведь у Глюка отсутствует и углубленный, вынесенный за рамки моральных оценок психологизм, и всепроникающая ирония (при том, что чувства юмора он был отнюдь не лишен) — но вместе с тем у него нет ни хладнокровной игры с материалом, ни жесткой связи с какой-либо определенной идеологией (ведь один и тот же человек написал абсолютно аполитичного «Орфея», промонархическую парижскую версию «Альцесты» и антитираническую «Ифигению в Тавриде»). Художественный мир Глюка обычно не поддается выворачиванию наизнанку и изъятию из привычных для него идеальных этико-эстетических координат.

Поясним это на конкретных примерах. Если обратиться к популярнейшей из опер Глюка, к «Орфею», который ставится обычно либо в парижской, либо в «синтетической» версии, то даже в самых лучших спектаклях камнем преткновения для режиссеров обычно является пляска фурий во II акте.

К сожалению, не сохранилось точных сведений о том, как выглядела пляска фурий в легендарном спектакле 1913 года, осуществленном Э. Жак-Далькрозом в его институте в Хеллерау. Но, по-видимому, ритмопластическое решение, не напоминавшее ни классический балет, ни последовательность гимнастических трюков, воспринималось аудиторией, рукоплескавшей спектаклю, как убедительное. Если вспомнить, что в том же 1913 году в Париже была поставлена «Весна священная» И. Ф. Стравинского с ее ошеломляюще новым музыкальным и хореографическим языком, и примерно тогда же началась всемирная слава Айседоры Дункан, то ясно вырисовывается тенденция поисков иного, не академического, танцевального воплощения образов древности и античности. В традиционных оперных театрах, где ставился «Орфей», эту тенденцию сознательно или вынужденно до некоторых пор игнорировали. Однако во второй половине XX века эксперименты проникли и сюда, причем не все из них оказались удачными.

В замечательной постановке Питера Холла для Глайндбёрнского фестиваля (1982) с гениальными находками в сцене в Элизиуме

пляска фурий резко выпадает из стилистического контекста. Косматые уродливые существа, напоминающие свифтовских йеху, совершают акробатические трюки, на которые с опасливым удивлением взирает Орфей (Джанет Бейкер). Это сценическое решение идет вразрез с музыкой Глюка — безусловно мрачной и демонической, но вовсе не сатанинской. Сам Глюк вполне отчетливо понимал природу античных божеств загробного мира, которые, согласно его разъяснению, данному Корансе по поводу «Альцесты», не суть черти, и руководит ими не злоба и мстительность в отношении смертных, а верность нерушимому закону бытия и небытия¹. Отсюда — классицистская строгость этой музыки; звучащая в ней запредельная жуть не имеет ничего общего ни с романтической inferнальностью, ни с постмодернистским гротеском.

Этой идее сверхчеловеческого ужаса, лишенного притом отвратительного уродства и адской злобы, очень трудно найти адекватное пластическое выражение. Глюковские фурии в чем-то сродни будущим виллисам из «Жизели» Адана — существам жестоким, но странно прекрасным. Попытка применить в этой сцене нетрадиционную, словно бы дикарскую или животную пластику, в спектакле Холла оказалась неудачной. Можно предположить, что режиссер нашел прообраз своих фурий-дикарей в парижской постановке «Орфея» 1859 года². Вероятно, такая трактовка балета была бы убедительней при постановке «Ифигении в Тавриде», особенно учитывая хореографический эксперимент Новерра с пластическим противопоставлением греков и варваров.

Другой возможный подход — реставраторский — продемонстрирован в шведской постановке балета «Дон Жуан», который, как известно, завершается той же самой пляской фурий (хореография Регины Бек-Фриис, сценография и костюмы Давида Валькера, 1985). Здесь танцовщики, одетые в балетные костюмы 1760-х годов, используют только те движения и позы, которые были возможны во времена Глюка в реформаторских балетах Анджолини и Новерра. Но тогда и весь спектакль должен носить характер художественной реставрации, как и было в данной постановке, осуществленной к тому же на сцене королевского театра Дроттнингхольм, построенного в 1760-х годах и сохранившего декор и антураж того времени, включая сценическую машинерию. Само по себе это очень интересно, од-

¹ Материалы и документы 1934, 376.

² Изображение этого эпизода сохранилось (сценографы Ш.-А. Камбон и Ж.-Ф.-Д. Тьерри). См.: РЕМТ, Bd. 2, 433.

нако не может рассматриваться как единственно верное решение, тем более, если речь идет об «Орфее».

Чувствуя исключительную трудность хореографической задачи в пляске фурий, некоторые постановщики пытались обойтись вообще без сценического движения, сохранив музыку. Отчасти это сделано в шокирующе осовремененной версии «Орфея», осуществленной Гарри Купфером (1989, Ковент-Гарден), где фурий представляет хор в концертных костюмах, отстраненно поющий по нотам перед полубезумным Орфеем в джинсах и с гитарой в руках (Йохан Ковальский), а пляска фурий трактуется как почти хаотичное движение теней за пологом, разграничивающим миры живых и мертвых, причем мир мертвых здесь — не Аид и не Элизиум, а больничный морг.

Однако максимально отчетливое выражение та же идея передачи бурного внешнего движения как чисто внутреннего приобрела в «Орфее» Роберта Уилсона (2000, театр «Шатле»), где фурии, бесстрастно спев свой хор, величественно удаляются, и на музыку их пляски поставлено пластическое соло Орфея (Магдалена Кожена), одиноко пробирающегося через черно-белые пустыни Аида, изображенные игрой света и крайне скупыми переменах декораций. Слушатель может лишь воображать, какие ужасы открываются взору отчаянного странника — зрению простых смертных они недоступны. Это парадоксальное решение по-своему эффектно и величольно, но оно наглядно показывает, что адекватного чисто *балетного* решения этой сцены в наше время, по-видимому, найти невозможно.

Следовательно, Глюк даже в самых хрестоматийных своих произведениях остается для современного музыкального театра проблематичной фигурой, и никакая текстологическая или исполнительская точность в воплощении партитуры не может служить гарантией смысловой адекватности сценического воплощения той или иной оперы. Глюк обычно сопротивляется попыткам обнаружить в его произведениях идеи и подтексты, о которых автор совсем не помышлял, или подать их в чужеродном антураже. Такова природа его классицизма, из которого невозможно изъять ни нацеленность на идеал, ни несколько надличностный пафос, ни нравственный максимализм, ни веру в конечную справедливость богов и их милосердие по отношению к страждущему человеку.

Остается только надеяться, что искусство Глюка, несущее в себе столь прекрасные идеи, принадлежит не столько прошлому, сколько будущему.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ИРМ** = История русской музыки в 10 томах. Т. 3. XVIII век. Часть вторая. М.: Музыка, 1985.
- МДИМ** = Материалы и документы по истории музыки. XVIII век. Сост. М. Иванов-Борецкий. М., 1934.
- МП** = Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Книги 1–4. Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб, 1996, 1998, 1999, 2001.
- МЭЗЕ** = Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. Сост. и вступ. статья В. П. Шестакова. М., 1971.
- CCPG** = The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck. Ed. by Hedwig und E. H. Mueller von Asow. London, 1962.
- NGD** = The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by St. Sadie. Second edition. London, 2001.
- NGDO** = The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 1–4. London, 1994.
- РЕМТ** = Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Hrsg. von C. Dahlhaus und S. Döhring. Bd. 1–5: Werke. München – Zürich: Piper, 1987–1991.

ЛИТЕРАТУРА¹

1. *Аберт Г. В. А. Моцарт. Книга I, части I и II; книга II, части I и II. Перевод и примеч. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1978–1985.*
2. *Аникст А. А. Комментарии // Гёте И. В. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1977.*
3. *Анненский И. Поэтическая концепция «Алькесты» Еврипида // «Алькеста». Драма Еврипида. Перевел И. Анненский. СПб, 1901.*
4. *Античные гимны. Сост. А. А. Тахо-Годи. М.: МГУ, 1988.*
5. *Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л., 1972.*
6. *Белецкий И. В. К. В. Глюк. Л., 1971.*
7. *Берлиоз Г. Избранные статьи. Сост., перевод, вступ. статья и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М., 1956.*
8. *Берлиоз Г. Мемуары. М., 1961.*
9. *Борщ Е. В. Французская книжная иллюстрация 18 века. Дисс. ... канд. иск. Екатеринбург, 2001.*
10. *Брянцева В. Н. Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр. М., 1981.*
11. *Брянцева В. Н. Французская комическая опера XVIII века. М., 1985.*
12. *Брянцева В. Н. Дидро и музыка // Дени Дидро и культура его эпохи. Сб. статей. М.: ВНИИ искусствознания, 1986.*
13. *Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1937.*
14. *Булычева А. В. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004.*

¹ В список включены лишь труды, цитируемые в книге или сыгравшие определенную роль при работе над нею.

15. Вагнер Р. Статьи и материалы. Сост. Г. В. Крауклис и В. Г. Гамрат-Курек. М., 1974.
16. Вергилий. Собрание сочинений. СПб: «Студия биографика», 1994.
17. Винкельман И. И. Избранные произведения и письма. Репринт с изд.: М.-Л., 1935. М., «Ладомир», 1996.
18. Вольтер. Статьи из «Философского словаря». Эстетика. М., 1974.
19. Гёте И. В. Собрание сочинений. Изд. Н. В. Гербель. Т. 2. СПб., 1892.
20. Гёте И. В. Собрание сочинений. Т. 3. М., 1976.
21. Гёте И. В. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1977.
22. Гёте И. В., Шиллер Ф. Переписка. В 2-х томах. М., 1988.
23. Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературное наследие. Письма и документы. Т. 2. Л., 1953.
24. Глинка М. И. Записки. М., 1988.
25. Гольдони К. Сочинения. В 4-х томах. М., 1997.
26. Гомер. Илиада. Перевод Н. И. Гнедича. Л.: Наука, 1990.
27. Гораций Квинт Флакк. Собрание сочинений. СПб, 1993.
28. Граков Б. Н. Скифы. М., 1971.
29. Гретри [А. Э. М.] Мемуары или Очерки о музыке. Т. 1. Перевод, вступ. статья и коммент. П. Грачева. М.-Л., 1939.
30. Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
31. Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии или об оде // Избранная проза. М., 1984.
32. Дидро Д. Собрание сочинений. В 10 томах. М.-Л., 1935–1947.
33. Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980.
34. Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. Греческая мифология. Пер., вступ. статья, коммент. и указ. О. П. Цыбенко. М.: Лабиринт, 2000.
35. Еврипид. Трагедии. Т. 1–2. М., 1980.
36. История русской музыки в 10 томах. Том 3. XVIII век. Часть вторая. М.: Музыка, 1985.
37. Итальянская поэзия в русских переводах. XIII–XIX века. Сост. Р. Дубровкин. М.: Радуга, 1992.
38. Кадышев В. С. Расин. М.: Радуга, 1990.
39. Казанова Дж. Мемуары. М.: Олимп – АСПОЛ – РИК «Милосердие», 1991.
40. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. М.: Советская Россия, 1983.
41. Катулл Гай Валерий Веронский. Книга стихотворений. М.: Наука, 1986.
42. Келдыш Ю. В. Фомин // История русской музыки в 10 томах. Т. 3. М.: Музыка, 1985.
43. Кириллина Л. В. Орфизм и опера // Музыкальная академия. 1992. № 4.
44. Кириллина Л. В. Моцарт и Гёте: некоторые сюжетные параллели // Гётевские чтения 1993. Под ред. С. В. Тураева. М.: Наука, 1994.
45. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Московская консерватория, 1996.

46. Кириллина Л. В. О композиторском мастерстве К. В. Глюка // Музыкальная академия. 2003. № 2.
47. Кириллина Л. В. К. В. Глюк и музыкальное воплощение античности // Sator Arepo tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (К 70-летию со дня рождения). М.: МГК, 2003.
48. Княжнин Я. Б. Избранное. М., 1991.
49. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. Л.: Искусство, 1981.
50. Кречмар Г. История оперы. Л., 1925.
51. Крис Х. И. Кизил-кобинская культура и тавры. М.: Наука, 1981.
52. Левик Б. В. История зарубежной музыки. Вып. 2. Вторая половина XVIII века. 3-е изд. М., 1974.
53. Лепская Л. А. Репертуар крепостного театра Шереметевых. М., 1996.
54. Лепская Л. А. Театр графа Николая Петровича Шереметева и реформа Глюка. Доклад на конференции: Русская музыка. Рубежи истории. 11–15 ноября 2002. Московская консерватория.
55. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. 1. М.: Музыка, 1952.
56. Ливанова Т. Н. Реформа Глюка и французский театр перед революцией 1789 года // Классическое искусство за рубежом. М., 1966.
57. Лихачев Д. С. Поэзия садов. Изд. 2-е, испр. и дополн. СПб.: Наука, 1991.
58. Луцкер П. В. К стилистической интерпретации моцартовского творчества. Дипломная работа. Машинопись. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982.
59. Луцкер П. В. «Cosi fan tutte» и проблемы позднего стиля Моцарта // В. А. Моцарт: Проблемы стиля. М., 1996.
60. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Часть 1: Под знаком Аркадии. М., 1998.
61. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Часть II: Эпоха Матестазіо. М.: Классика-XXI, 2004.
62. Манн Т. Доктор Фаустус // Собрание сочинений в 10 томах. Том 5. М., 1960.
63. Матвеева Е. Ю. «Душа философа»: к трактовке сюжета и смысла последней оперы Йозефа Гайдна // XVIII век: Литература в контексте культуры. М.: УРАО, 1999.
64. Матвеева Е. Ю. Музыкальный театр Й. Гайдна. Дисс... канд. иск. М., 2000.
65. Материалы и документы по истории музыки. XVIII век. Сост. М. Иванов-Борецкий. М., 1934.
66. Мир Просвещения. Исторический словарь. Под ред. В. Ферроне и Д. Роша. Пер. Н. Ю. Плавинской под ред. С. Я. Карпа. М.: Памятники исторической мысли, 2003.
67. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры. Под ред. А. Ф. Лосева. М., 1988.
68. Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997.
69. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. Сост. и вступ. статья В. П. Шестакова. М., 1971.

70. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Книги 1–4. Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб, 1996, 1998, 1999, 2001.
71. Начальное управление Олега. Подражание Шакеспиру без сохранения феатральных правил. Печатано в Типографии горного училища 1791 года.
72. *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце и балетах. Пер. А. Г. Мовшенсона. Л.-М., 1965.
73. *Овидий Назон П.* Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии. Пер. С. В. Шервинского. М.: Художественная литература, 1983.
74. Опера XVII–XVIII веков. Сборник либретто. Ред., вступ. статья и примеч. В. Фермана. М.-Л., 1939.
75. *Панова Ж.* Предисловие // *Жак-Далькроз Э.* Ритмика. М.: Классика-XXI, 2001.
76. *Парин А. В.* Хождение в невидимый град. Парадигмы русской классической оперы. М.: Аграф, 1999.
77. *Пахсарьян Н. Т.* Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690-х –1760-х годов. Днепропетровск: Пороги, 1996.
78. *Пушкин А. С.* Собрание соч. в трех томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1985.
79. *Расин Ж.* Сочинения. В 2 томах. Сост. и коммент Н. Жирмунской. М.: Искусство, 1984.
80. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Вып. 3. / Ред., сост. и коммент. В. Брянцевой. М., 1988.
81. Русская литература XVIII века. Сост. Г. П. Макагоненко. Л.: Просвещение, 1970.
82. *Рыцаев С. А.* Кристоф Виллибальд Глюк. М., 1987.
83. *Сазонова Л. И.* Переводная художественная проза в России 30–40-х годов XVIII в. // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М.: Наука, 1982.
84. *Сапонов М.* У англичан – «пересмешник трубы», у Телемана – партнер кларнета (к истории шалюмо) // Старинная музыка. 2002. № 1.
85. *Скрябинская М. В.* Реальные и вымышленные черты Северного Причерноморья в трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде» // Древнейшие государства на территории СССР. Материалы и исследования 1986. М.: Наука, 1988.
86. *Слонимский Ю.* Жан Жорж Новерр и его «Письма» // *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце и балетах. Пер. А. Г. Мовшенсона. Л.-М., 1965.
87. *Соллертинский И. И.* К. В. Глюк // *Соллертинский И. И.* Музыкально-исторические этюды. Л., 1956.
88. Страбон. География. Пер. Г. А. Стратановского. М.: Ладомир, 1994.
89. [Сумароков А. П.]: «Альцеста». Опера. Стихотворство Г[-на] Сумарокова, музыка Г[-на] Раупаха. СПб., 1759.
90. *Сусидко И. П.* Музыкальная драма Глюка в контексте культуры эпохи Просвещения. Дисс. канд. иск. М., 1988.
91. *Сусидко И.* Глюк и классицизм // Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа. (Сб.). ГМПИ им. Гнесиных, 1986.

92. *Сусидко И. П.* Опера seria: генезис и поэтика жанра. Дисс. ... д-ра иск. М., 2000.
93. *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим. В новом полном стихотворном переводе В. С. Лихачева. С-Петербург: А. А. Каспари, 6. г.
94. Театр Еврипида. Ред. и комм. Ф. Ф. Зелинского. Т. 1. М., 1916.
95. *Фадеева Т. М.* Тайны горного Крыма. Симферополь: Бизнес-Информ, 2001.
96. *Хэриот Э.* Кастраты в опере. М.: Классика-XXI, 2001.
97. *Цицерон М. Т.* Три трактата об ораторском искусстве. М., Наука, 1972.
98. *Цодокоев Е. С.* Опера. Энциклопедический словарь. М.: Композитор, 1999.
99. *Черная Е. С.* Австрийский музыкальный театр до Моцарта. М.: Музыка, 1965.
100. *Чигарева Е. И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. М.: УРСС, 2000.
101. *Чичерин Г. В.* Моцарт. Исследовательский этюд. Изд. 5-е. Л.: Музыка, 1987.
102. *Ярхо В. Н.* Древнегреческая литература. Трагедия. М.: Лабиринт, 2000.
103. *Abert A. A.* Geschmackswandel auf der Opernbühne, am Alkestis – Stoff dargestellt // Die Musikforschung. Kassel-Basel, 1953. № 3.
104. *Abert H.* Einleitung // *Gluck C. W.* Orfeo ed Euridice. Denkmäler der Tonkunst in österreich. XXI Jg. Bd. 44a. Wien-Leipzig, 1914.
105. *Armellini M.* Le due Armide: metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck. Firenze, 1991.
106. *Armellini M.* «Armide» or Le chevalier Gluck and the Tradition of tragédie lyrique // *Gluck Chr. W.* Armide. Dir. M. Minkovsky. Archiv Production: Hamburg, c. 1999. – 459 616-2 AH2.
107. *Åstrand H.* Joseph Martin Kraus. The great exception. Taberg, 1993.
108. *Bauer A.* Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstauffhrungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart. Graz-Köln, 1955.
109. *Beaussant Ph.* Vous avez dit «baroque»? Vendom, 1988.
110. *Beaussant Ph.* Lully ou le Musicien du Soleil. Paris: Gallimard Editions, 1992.
111. *Beaussant Ph.*, avec la collaboration de Patricia Bouchenot-Déchin. Les plaisirs de Versailles. Théâtre et musique. Paris: Fayard, 1996.
112. *Bellina A. L.* Ranieri Calzabigi: scritti teatrali e letterari. Roma, 1994.
113. *Brown B. A.* Calzabigi // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition. Vol. 4. London a. o., 2001.
114. *Catull.* Sämtliche Gedichte. Lateinisch und deutsch. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 1995.
115. The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck. Ed. by Hedwig und E. H. Mueller von Asow. London, 1962.
116. *Dahlhaus C.* Dramaturgie der italienischen Oper // Geschichte der italienischen Oper. Hrsg. von L. Bianconi und G. Pestelli. B. 6. Laaber Verlag, 1992.

117. *Dahlhaus C.* Ethos und Pathos in Glucks «Iphigenie auf Tauris» // Die Musikforschung. 1974, 27. Jg. Heft 3.
118. *Dahlhaus C.*: hrsg. J Die Musik des 18. Jahrhunderts. Laaber, 1985.
119. *Donington R.* The Rise of Opera. London & Boston, 1981.
120. *Downs Ph. G.* Classical Music. The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York-London: W. W. Norton, 1992.
121. *Einstein A.* Vorwort // *Gluck Chr. W.* L'innocenza giustificata. Denkmäler der Tonkunst in österreich. Jg. XLIV, Bd. 82. Wien: Universal Edition, 1937.
122. *Einstein A.* Gluck. Sein Leben – seine Werke. Revidierte Neuausgabe. Kassel-Basel: Bärenreiter, 1987.
123. *Ellinger G.* Händel's «Admet» und seine Quellen // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Leipzig, 1885.
124. Encyclopédie méthodique. Musique. T. 1, 2. Paris, 1791, 1818.
125. *Engländer R.* Zu den Münchener Orfeo-Aufführungen 1773 und 1775 // Gluck Jahrbuch: II Jg. Leipzig, 1915.
126. *Euripides.* Tragödien: 2 Teil. Griechisch und Deutsch von D. Ebener. – Berlin, 1975.
127. *Ferrara G.* Pity, Terror and the Eternal Light of Reason // *Tommaso Traetta:* Atnigona. «Les Talents Lyriques», dir. Chr. Rousset. CD: Decca, 2000.
128. *Geiringer K.* Vorwort // *C. W. Gluck.* Sämtliche Werke. Abt. I. Bd. 2. Telemaco. Hrsg. von K. Geiringer. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1972.
129. *Gerhard A.* Republikanische Verhältnisse. Der «tragico fine» in den Dramen Metastasio // Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert. Hrsg. von J. Maehder und J. Stenzl. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.
130. Geschichte der italienischen Oper. Hrsg. von L. Bianconi und G. Pestelli. B. 4: Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche. Laaber Verlag, 1980.
131. Geschichte der italienischen Oper. Hrsg. von L. Bianconi und G. Pestelli. B. 6: Theorien und Techniken. Bilder und Mythen. Laaber Verlag, 1992.
132. *Gluck C. W.* Orfeo. Compiled by P. Howard. Cambridge UP, 1981.
133. Goethes Werke. In 12 Bänden. Dritter Band. Berlin – Weimar: Aufbau-Verlag, 1981.
134. *Haas R.* Gluck und Durazzo im Burgtheater (Die Opera Comique in Wien). Zürich-Wien-Leipzig, 1925.
135. *Händel Handbuch.* B. I. Hrsg. von S. Fleisch, B. Baselt. Leipzig, 1978.
136. [*Hortschansky K.* (hrsg.)]. Chr. W. Gluck und die Opernreform. Darmstadt, 1989.
137. *Howard P.* Gluck and the Birth of Modern Opera. London, 1963.
138. *Howard P.* Gluck's two Alcestes: a comparison // The Musical Times. 1974, vol. 115. № 1578.
139. *Howard P.* Christoph Willibald Gluck: A Guide to Research. New York, 1987.
140. *Jander O.* Beethoven's «Orpheus in Hades» // 19-th Century Music. 1984, vol. 8.

141. *Joly J.* «Paride ed Elena» entre galanterie et réforme // Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert. Hrsg. von J. Maehder und J. Stenzl. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.
142. *Kerman J.* 4. Klavierkonzert op. 58 // Beethoven. Interpretationen seiner Werke. B. 1. Laaber: Laaber Verlag, 1994.
143. *Landon H. C. R.* Haydn: Chronicle of Life and Work. Vol. 4: The Years of «Creation»: 1796–1800. London, 1977.
144. *Laurencie L. de La.* Orphée de Gluck. Étude et Analyse. Paris: Mellotée Editeur, s. a.
145. *Loppert M.* The Gluck-Berlioz «Orphée et Eurydice» // CD: Gluck. «Orphée et Eurydice». Dir. J. E. Gardiner. EMI Classics 7243 5 56885 2 1, 1989.
146. *Lowenberg A.* Annals of Opera. 1597–1940. Vol. 1–2. Genève, 1955.
147. *Lully J.-B.* Alceste // Oeuvres compl. Les Operas. I. II. — Notice historique et critique par H. Prunieres. — Wien, 1932.
148. *Marx A. B.* Gluck und die Oper. Bde 1–2. Berlin, 1863.
149. *Massaro M. N.* [Preface] // Ferdinando Bertoni. Orfeo. CD 447118–2. 1994, PILZ UK LTD.
150. [Metastasio] = Opere del Signor abate Pietro Metastasio. Tomo 1–4. In Parigi, 1780–1782.
151. *Michel H.* Ranieri Calzabigi als Dichter von Musikdramen und als Kritiker // Gluck Jahrbuch IV, 1918.
152. *Mittenzwei I.* Königin Maria Theresia // Kaiser. König. Kardinal. Deutsche Fürsten 1500–1800. Leipzig u. a., 1991.
153. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by St. Sadie. Second edition. London, 2001.
154. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 1–4. London, 1994.
155. *Panofsky E.*, Meaning in the visual arts [1955], London, 1983.
156. *Pelletan F., Damcke B.* Prèface // Alceste. Tragédie-Opéra. Musique de Gluck. Poème de du Roulet. D'après de Calsabigi [...]. Publiée par Mlle F. Pelletan et B. Damcke. Paris: Richault, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Milan: Ricordi, London: Novello Ewer et C, s. a.
157. Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Hrsg. von C. Dahlhaus und S. Döhring. Bd. 1–5: Werke. München – Zürich: Piper, 1987–1991.
158. Prod'homme J.-G. Christoph-Willibald Gluck. Paris: Fayard, 1985.
159. *Ringger K.* Die italienische Oper als Gegenstand von Parodie und Satire // Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert. Hrsg. von J. Maehder und J. Stenzl. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.
160. *Rousseau J. J.* Dictionnaire de musique. Paris, 1768.
161. *Rushton J.* Gluck // NGD. Vol. 10. London a. o., 2001.
162. *Rushton J.* 'Iphigénie en Tauride': The Operas of Gluck and Piccini // Music & Letters. 1972, vol. 33, № 4.
163. *Saint-Saëns C., Tiersot J.* Prèface // Gluck C. W. Orphée et Euridice. Tragédie-Opéra. Publiée par Mlle F. Pelletan, C. Saint-Saëns et Julien Tiersot avec le concours de M. Eduard Barre. Paris, A. Durand et Fils, s. a.

164. *Scheibler A., Evdokimova J.* Georg Friedrich Händel. Oratorien Führer. Köln, 1993.
165. *Schneider M.* Paride ed Elena – Fakten und Ausblick // *Gluck Chr. W.* Paride ed Elena. CD: 1992.
166. *Schubart Ch. F. D.* Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Leipzig, 1973.
167. *Schubart Ch. F. D.* Deutsche Chronik. Leipzig, 1988.
168. *Smith P. J.* The Tenth Muse. Historical Study of the Opera Libretto. New York, 1970.
169. *Traëtta T.* Ausgewählte Werke. Eingeleitet und hrsg. von H. Goldschmidt / Denkmäler Deutscher Tonkunst. 2-te Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 14 Jg. Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.
170. Twentieth Century Interpretations of Euripides Alcestis. Ed. by J. B. Wilson. New York, 1968.
171. Vollmer's Wörterbuch der Mythologie aller Völker. Neu bearb. von Dr. W. Binder. Mit einer Einleitung... von Dr. J. Minckwitz. Stuttgart, 1874. Reprint: Leipzig, 1988.
172. *Walthershausen H. W.* Orpheus und Eurydike. München: Drei Masken Verlag, 1923.
173. *Wolff H.* Chr. Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900 // Musikgeschichte in Bildern. Hrsg. von H. Besseler und M. Schneider. Bd. IV, Lieferung 1. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, o. J.
174. *Wotquenne A.* Catalogue thématique des oeuvres de Ch. W. Gluck. Leipzig, 1904.
175. *Zaslaw N.* The Enigma of the Haute-Contre // The Musical Times. 1974, vol. 115, № 1581.

ДОКУМЕНТЫ

Тексты деклараций и писем Глюка, излагающих идеи его оперной реформы, хорошо известны. Однако, поскольку без них любая книга о композиторе будет выглядеть неполной, мы воспроизводим их еще раз, в нашем переводе и с новыми комментариями. Необходимость этого вызвана тем, что существующие русские публикации не всегда точно передают смысл подлинника, местами содержат досадные купюры и почти не комментируют факты, имена и цитаты, без которых содержание текста непонятно современному читателю.

Посвящение к опере «Альцеста» (1767)¹

Великому герцогу Леопольду Тосканскому²

Ваше Королевское Высочество!

Приступая к созданию музыки «Альцесты», я намеревался освободить ее от всех излишеств, порожденных то ли ложным тщеславием певцов, то ли чрезмерной уступчивостью композиторов. Из-за этого итальянская опера оказалась изуродованной и, являясь некогда наиболее великолепным и прекрасным из всех сценических зрелищ, превратилась в самое смешное и жалкое. Я задумал вернуть музыку к ее истинной цели — придавать выразительность поэзии и усиливать драматические ситуации, не прерывая действие и не ослабляя его ненужными избыточными украшениями. Я был убежден, что она должна достигать того же эффекта, что яркие краски и взвешенный контраст света и тени в хорошей картине с продуманной композицией, которые оживляют фигуры, не изменяя их очертаний. Поэтому я старался не прерывать актера, ведущего пылкий диалог, навязчивым риторическим или останавливать на полуслове с тем, чтобы он мог выгодно блеснуть подвижностью своего голоса в длинной руладе или чтобы оркестр дал ему время набрать воздуха для каденции.

¹ Перевод осуществлен при использовании различных изданий: итальянского подлинника, французского, английского и прежнего русского переводов и комментариев к ним. Современные исследователи творчества Глюка считают, что текст данного посвящения писал Кальцабиджи, но вполне справедливо отнести его также и к литературному наследию Глюка.

² Леопольд Габсбург (1747–1792), сын Марии Терезии, брат императора Иосифа II. С 1765 — великий герцог Тосканы, с 1790 — император Священной римской империи германской нации. Одних из лучших представителей «просвещенного абсолютизма», давший Тоскане весьма прогрессивную конституцию и осуществивший ряд либеральных реформ. С Леопольдом связано не только посвящение «Альцесты», но и создание оперы Моцарта «Милосердие Тита» и юношеской кантаты Бетховена «К восшествию на престол императора Леопольда II».

Я не думаю, что мне следовало торопиться с окончанием второй части арии, являющейся, может быть, наиболее страстной и значительной, ради того, чтобы оставить место для четырехкратного повторения слов первой части, или завершить арию, не обращая внимания на ее смысл, лишь бы у певца появилась возможность выказать свое умение на все лады варьировать некое место по собственному произволу¹. Словом, я стремился исключить все эти излишества, против которых уже давно, но тщетно протестует здравый смысл и чувство справедливости.

По моим представлениям, увертюра должна подготавливать зрителей к предстоящему действию и давать понятие о его предмете; инструментальная музыка должна меняться в соответствии с нарастанием интереса и возбуждением чувств, а между арией и речитативом не должно быть слишком большого перепада, иначе ход речевого периода нарушится и утратит смысл, действие будет внезапно прервано или утратит живую энергию. Далее, я был уверен, что наибольшие усилия я должен посвятить поискам благородной простоты, избегая нагромождения трудностей в ущерб ясности. Я вовсе не гнался за новизной, если она не возникала естественно из выразительного смысла ситуации, и нет такого правила, которое я не считал бы нужным нарушить ради достижения желаемого эффекта.

Таковы мои принципы. К счастью, все мои намерения удивительным образом совпали с либретто, в котором знаменитый автор, желая придать музыкальной драме новые очертания, прибег вместо цветистых описаний, преувеличенных сравнений, навязчивого и холодного морализаторства к языку сердца с его сильными страстями, интересными ситуациями и разнообразными зрелищами. Успех подтвердил правильность моих принципов, и всеобщее одобрение, выраженное мне в столь просвещенном городе², убедило меня в том, что простота, правдивость и отсутствие аффектации — единственные основы красоты во всех произведениях искусства.

Тем не менее, вопреки настойчивым требованиям самых уважаемых особ, полагавших, что я должен решиться опубликовать эту оперу в печати, я сознавал, как опасно вступать в борьбу со столь распространенными и глубоко укоренившимися предрассудками. Потому я считал необходимым заранее препоручить себя могущественному покровительству Вашего Королевского Высочества, умоляя о милостивейшем позволении предпослать моей опере Ваше Августейшее Имя, которое справедливо пользуется восхищением всей просвещенной Европы.

Высокий патрон изящных искусств, правитель нации, прославившейся тем, что она некогда освободила эти искусства из-под всеобщего

¹ Глюк описывает обычную практику исполнения итальянской арии да саро, в которой второй, контрастный, раздел был более кратким, чем первый, а реприза всегда содержала импровизированные украшения и каденции солиста.

² Вене (прим. автора).

угнетения и создала в каждом из них прекраснейшие образцы, пребывающий в городе, который всегда был первым в деле низвержения бремени невежественных предрассудков и открывал пути к совершенству¹; единственный [из государей], кто в силах осуществить реформу этого благородного зрелища, где все искусства играют одинаково важную роль. Когда успех будет достигнут, на мою долю достанется слава того, кто заложил краеугольный камень данного здания и снискал тем самым публичное свидетельство покровительства Вашего Высочества, коего я имею честь объявить себя покорнейшим слугой.

Вашего Королевского Высочества
покорнейший, преданнейший и обязаннейший слуга

Кристоф Глюк

Посвящение к опере «Парис и Елена»²

Герцогу дону Джованни ди Браганца³

Вена, 3 октября 1770

Ваше Высочество!

Посвящая Вашему Высочеству мое последнее произведение, я взываю не столько к защитнику, сколько к судье. Ум, настроенный против расхожих предрассудков, серьезное знание великих принципов искусства, вкус, воспитанный знанием не только шедевров, но и неизменных основ красоты и правды — вот те качества, которых я ищу в своих меценатах, и которые я нахожу соединенными в лице Вашего Высочества. Единственной причиной, побудившей меня опубликовать мою музыку к «Альцесте», была надежда найти последователей, которые, вдохновленные полной поддержкой просвещенной публики, пошли бы по новому пути и набрались бы смелости изгнать заплонившие итальянский театр излишества, дабы приблизить его к совершенству. Мне досадно, что до сих

¹ Подразумевается Флоренция, столица Тосканы, где творили крупнейшие поэты, художники и архитекторы эпохи Ренессанса и где возник сам жанр музыкальной драмы.

² Данный текст также считается вышедшим из-под пера Кальцабиджи. Переведен по ССРГ, 27–29. В МЭЗЕ опущено имя адресата, а в тексте посвящения сделаны не оговоренные редактором сокращения важных мест, касающихся стилистики «Париса и Елены».

³ Португальский герцог Джованни (Жоао) Карло ди Браганца (в Австрии именовался Иоганном Карлом) — военачальник на австрийской службе, заслуживший всеобщее восхищение мужеством, проявленным во время землетрясения в Лиссабоне и на театре военных действий. Много путешествовал, владел несколькими языками, славился как знаток и покровитель искусств (в его венском салоне выступал юный В. А. Моцарт).

пор все мои попытки сделать это оставались тщетными. Полусведущие законодатели вкуса, имя которым, к сожалению, легион, ополчились против метода, который, если завоюет признание, сразу уничтожит все их притязания на право как судить, так и творить. Они полагали, что можно составить представление об «Альцесте» на основании отрывочных, плохо устроенных и еще хуже исполненных репетиций; впечатление, которое она должна была бы произвести в театре, пытались оценить, находясь в комнате — с той же проникательностью, с какой в одном греческом городе судили на расстоянии нескольких шагов о статуях, которые должны были стоять на высоких колоннах. Чьему-то утонченному слуху некая ария казалась слишком резкой, или переход слишком насильственным и неподготовленным, и при этом не учитывалось то, что в этом месте требовалась полная сила выражения и предельный контраст. Один педантичный знаток, воспользовавшись случаем и придирчиво просмотрев партитуру¹, обнаружил ошибку и во всеулышание объявил ее смертным грехом против таинств гармонии, и тогда дружный хор голосов возвысился против этой варварской и экстравагантной музыки. В других случаях суждение выносится точно по тем же критериям, причем ничуть не более бережное, но Ваше Высочество легко поймет, в чем тут причина.

Чем больше стремишься к правде и красоте, тем необходимее становятся ясность и краткость. Качества, отличающие Рафаэля от других художников, тонки до неразличимости, и всякое искажение рисунка, допустимое в карикатуре, полностью испортит портрет красавицы. Достаточно самой малости вроде легкого изменения в манере исполнения, чтобы превратить арию из моего «Орфея» — «*Che farò senza Euridice?*» — в сальтареллу для марионеток². Одна-единственная чуть дольше выдержанная нота, смена темпа или усиление голоса, неуместная апподжиатура, трель, пассаж или рулада могут погубить в такой опере целую сцену. И если речь идет об исполнении подобной музыки, то присутствие композитора, по-моему, является столь же необходимым для нее, как солнечный свет для живых существ. В нем — вся их жизнь и душа, без него же все останется в беспорядке и во мраке.

Однако к таким препятствиям нужно быть готовым, живя под одним небом с людьми, которым мнится, будто им принадлежит моральное право судить об искусствах, если у них имеется привилегия в виде пары глаз и ушей, неважно каких³. К сожалению, это слишком распространенное человеческое заблуждение — мания рассуждать о вещах, в которых они

¹ Партитура «Альцесты» была издана в Вене в 1769 году.

² Как отмечали Х. и Е. Х. Мюллер фон Азов, именно такой пародийной трансформации эта ария подверглась в комической оперы Траэтты «Странствующий рыцарь» (название которой намекает на «кавалерство» Глюка), в сцене, где сошедший с ума герой воображает себя Орфеем. СССРG, 29.

³ Вероятно, намек на миф о царе Мидасе, получившем в наказание от богов ослиные уши.

меньше всего разбираются. Недавно я видел, как один из величайших философов нашего века взялся писать о музыке и изрек следующий оракул:

*«Сны слепцов, небывалые бредни»*¹.

Ваше Высочество уже читали текст «Париса» и должны были заметить, что он не предлагает воображению композитора те сильные страсти, величественные образы и трагические ситуации, которые волновали публику в «Альцесте» и позволяли прибегнуть к особым художественным эффектам. Поэтому и от музыки нельзя ожидать той же силы и энергии, точно так же, как от картины с ярким освещением невозможно требовать тех же эффектов светотени и тех же глубоких контрастов, которые художник может использовать в сюжете, рассчитанном на полутона. Ведь здесь перед нами не жена, столкнувшаяся с угрозой потерять мужа и ради его спасения решившаяся последовать в черное царство ночных теней и призвать к подземным духам в жуткой лесной пустоши²; даже в своей долгой агонии она трепещет за судьбу своих детей и никак не может оторваться от обожаемого супруга. Здесь перед нами юный влюбленный, упорно борющийся с сопротивлением благородной и гордой женщины и, наконец, исчерпав все ухищрения неутомимой страсти, торжествующий над нею. Я должен был искать разнообразные оттенки, обнаруженные мною в различных характерах двух народов, фригийцев и спартанцев, и мне удалось противопоставить грубость и дикость одного из них нежности и мягкости другого. Поскольку пение в опере — это лишь разновидность декламации, я был уверен, что мне следует придать партии Елены врожденную суровость ее народа, и мне кажется, что, если я сохраню этот характер в музыке, то мне не поставят в упрек некоторую уступку тривиальности. Когда ищешь правды, нужно приспособлять свой стиль к трактуемому сюжету, и величайшие красоты мелодии и гармонии становятся ненужными и несовершенными, если они неуместны. Я не думаю, что «Парис» будет пользоваться большим успехом, чем «Альцеста». Что касается моей цели — произвести желаемую реформу в сочинении музыки — то тут я предвижу самые большие препятствия, которые, однако, не помешают мне довести мои начинания до успешного завершения. И если мне удаст-

¹ «Sogni di ciechi, e foli di romanzi» — по мнению комментаторов ССРГ, цитата взята из трактата Эстебана (Стефано) Артеаги (1747–1799) «Перевороты в итальянском музыкальном театре» (Болонья, 1783). Артеага — испанский эстетик, писатель о музыке, ученик падре Дж. Б. Мартини. «Золотым веком» итальянской оперы, по мнению Артеаги, была эпоха Метастазियो, а дальше начался упадок. Его трактат имел такой успех, что в 1785 году в Венеции вышло его второе издание, в 1789 он был переведен на немецкий, а в 1802 на французский. Фрагменты русского перевода см.: МДИМ. Из какого именно источника мог почерпнуть свою цитату Глюк, остается неясным, так как данный документ был написан раньше, чем издан трактат Артеаги.

² Ситуация второй сцены II акта венской редакции «Альцесты»; в парижской версии опущена.

ся заслужить одобрение Вашего Высочества, я буду с удовольствием неустанно повторять:

«Tollite syparium, sufficit mihi unus Plato pro cuncto populo»¹.

Имею честь оставаться, с глубочайшим почтением,
Вашего Высочества смиреннейший, преданнейший и покорнейший
слуга

кавалер Кристоф Глюк

Письмо редактору журнала «Mercure de France»²

Вена, февраль 1773

Милостивый государь!

Я дал бы повод к справедливым упрекам, да и сам себя сурово укоряя бы, если, прочитав направленное отсюда в дирекцию Королевской академии музыки и опубликованное Вами в октябрьском «Меркурии» письмо, касающееся оперы «Ифигения», и выразив мою благодарность автору письма за высказанные в мой адрес похвалы, я не поспешил бы указать, что дружба и слишком явная предрасположенность ко мне увлекли его чересчур далеко, и я совершенно чужд лестной мысли о том, что заслуживаю такие похвалы³. И я еще сильнее упрекал бы себя, если бы согласился с его утверждением, будто именно я изобрел новую форму итальянской оперы, успех которой полностью оправдал этот опыт. Главная заслуга тут принадлежит господину де Кальцабиджи, и если моя музыка снискала некоторое одобрение, я считаю своим долгом сказать, что этим я всецело обязан ему, так как именно он позволил мне раскрыть все возможности моего искусства. Этот гениальный и талантливый автор последовал

¹ «Поднимите занавес, я предпочитаю одного Платона целому народу» (лат.). В трактате Цицерона «Брут, или о знаменитых ораторах» в гл. 51 рассказывается анекдот о греческом поэте Антимакхе: «Когда все слушатели, кроме Платона, покинули его в самый разгар чтения, он сказал: «И все-таки читать я буду: один Платон стоит для меня сотни тысяч». И он был прав. Ибо трудной поэме достаточно одобрения немногих, тогда как всенародная речь должна вызвать сочувствие целой толпы» (см.: Цицерон 1972, 294). Комментаторы ССРГ отмечают неточность и терминологическую путаницу в приводимой Глюком сентенции: *syparium* (не *syparium*) — занавес, опускавшийся в римском театре в антрактах, главный же занавес, отмечавший начало и конец пьесы, назывался *aulaeum* (р. 30).

² ССРГ, 29–31. В МЭЗЕ приведено с неоговоренными купюрами.

³ Речь идет о Ф. дю Рулле, предложившем дирекции Оперы «Ифигению в Авлиде» и объявившем Глюка создателем музыкальной драмы нового рода, что явно ущемляло интересы Кальцабиджи. Письмо дю Рулле было адресовано одному из директоров Оперы, скрипачу и композитору Антуану Доверню (см.: ССРГ, 32–35).

в текстах «Орфея», «Альцесты» и «Париса» по пути, неизвестному итальянцам. Его произведения полны удачных ситуаций и эффектных моментов страха и пафоса, позволяющих композитору выразить сильные страсти и создать мощную и волнующую музыку. Каким бы талантом ни обладал композитор, он никогда не создаст ничего, кроме посредственной музыки, если поэт не пробудит в нем энтузиазм¹, без которого всякое художественное произведение окажется слабым и лишенным души. Подражание природе — вот признанная цель, которой все они должны следовать. К этой цели стремился и я. Будучи всегда по возможности простой и естественной, моя музыка пытается всего лишь наиболее полно выразить и подчеркнуть поэтическую декламацию. Поэтому я не использую трелей, пассажей или каденций, которым столь привержены итальянцы. Их язык, легко податливый на подобные вещи, не имеет в моих глазах особых преимуществ, хотя в других случаях он намного предпочтительнее. Однако, будучи уроженцем Германии и владея в некоторой степени как итальянским, так и французским языком, я не считаю, что моих познаний достаточно для того, чтобы судить о тонких преимуществах того или другого из них². Мне кажется, все иностранцы должны воздерживаться от оценки их сравнительных достоинств. Однако, полагаю, мне позволительно будет сказать, что для меня самый привлекательный язык — тот, на котором поэт способен предложить мне наиболее разнообразные поводы для выражения чувств. Такие преимущества, по-моему, я нашел в тексте оперы «Ифигения», где стихи, как мне видится, обладают должной силой, чтобы вдохновить меня на хорошую музыку. Хотя мне никогда не приходилось самому предлагать свои произведения какому-либо театру, я не смог устоять перед автором письма к одному из директоров Оперы, предложившим к постановке в вашей академии музыки мою «Ифигению». Признаюсь, мне было бы приятно увидеть ее поставленной в Париже. Благодаря произведенному ею эффекту и содействию знаменитого г-на Руссо из Женевы, с которым я намерен еще посоветоваться, мы могли бы вместе найти способ создавать благородные, трогательные и естественные мелодии, в которых декламация согласовалась бы с просодией любого языка и с характером любой нации, и открыть средство, которое позволит мне создавать музыку, пригодную для всех наций и устраняющую нелепые различия между ее национальными стилями. Я изучал труды этого великого человека о музыке, и в частности, письмо,

¹ Греческое слово «энтузиазм» (enthusiasmos), означающее буквально «божественное вдохновение», стало чрезвычайно важным понятием немецкой предромантической и романтической эстетики.

² Здесь Глюк деликатно отстраняется от кипевшей тогда во Франции полемики о сравнительных характеристиках французского и итальянского языков, призванной решить вопрос о большей пригодности для музыкальной драмы того или иного из них. В этой дискуссии участвовали, в частности, Ж.-Ж. Руссо («Опыт о происхождении языков», ок. 1760) и М. де Шабанон («Письма о музыкальных свойствах французского языка», 1773).

в котором он анализирует монолог из «Армиды» Люлли¹. Они привели меня в восхищение, поскольку показывают глубину его познаний и безошибочность вкуса. Во мне укрепилось прочное убеждение в том, что, если он решит посвятить себя деятельности такого рода, он сможет достигнуть тех чудесных эффектов, которые древние приписывали воздействию музыки. Я счастлив, получая возможность публично воздать ему почести, которых он несомненно заслуживает.

Прошу вас, милостивый государь, будьте так добры опубликовать это письмо в следующем номере Вашего «Меркурия».

Имею честь оставаться, etc.,

Шевалье Глюк

Из письма к Ф. дю Рулле в Париж²

Вена, 1 июля 1775

Это письмо в трех актах. Возможно, Вы найдете его несколько вульгарным, но я забываю о хороших манерах, общаясь с другом, к которому привязан едва ли не так же, как к собственной жене³.

[...] Акт III. «Альцеста»⁴.

В 5 сцене первого акта я удалил второй стих в монологе Альцесты: «Voilà donc le secours que j'attendais de vous»⁵; нужно восстановить его по оригиналу. По-моему, дивертисмент во втором акте не должен быть слишком длинным, иначе он не будет соразмерен оставшейся части оперы, и я также думаю, что танцы, сопровождаемые хорами, должны быть всеобщими и очень веселыми, а не включать па-де-де или соло, поскольку я уверен, что здесь должно царить веселье, и любой танец, не затрагивающий всех, испортит впечатление. *Мне нужно знать Ваше мнение на этот счет.*

Я польщен тем, что внесенные мною изменения оказались Вам по вкусу, но Ваша развязка в конце III акта мне не кажется очень удачной. Она подошла бы для оперы, написанной Шабаномом, Мармонтелем или шевалье Сен-Маром⁶, но для такого шедевра, как «Альцеста», она нехороша.

¹ Подразумевается одно из «Писем о французской музыке» Руссо (1753).

² Переведено по: ССПГ, 64–67.

³ Марианна (Нанетта) Пергин стала женой Глюка в 1750 г.

⁴ Предыдущие два «акта» письма были посвящены переработке оперы-балета «Осажденная Цитера» и несостоявшемуся проекту комической оперы «Вознагражденная верность»; здесь они опущены.

⁵ «Вот помощь, которой я жду от вас» (франц.).

⁶ Под словом «опера» имеется в виду литературный текст. Мишель Шабанон (1729–1792) — писатель, композитор и эстетик; Жан-Франсуа Мармонтель (1723–1799) — писатель, либреттист и музыкальный критик, литературный соавтор Н. Пиччинни; Реймонд де Сен-Мар (1682–1757) — литератор и либреттист.

Ну какого черта, скажите на милость, делает тут Аполлон с олицетворениями искусств? Они уместны в его обществе лишь на горе Парнас, а здесь весь интерес к развязке пропадает. Кстати, меня словно молнией озарило и пришла на ум развязка, которая мне кажется более удачной и которая будет достойна Вашего прекрасного произведения. Вот она. Аполлон: «Ваши несчастья тронули богов, и Судьба в ответ на ваши мольбы, согласилась изменить свои суровые повеления. Ступайте и утешьте ваших подданных, скорбящих об утрате Альцесты, etc., etc., и отныне живите счастливо». Аполлон исчезает, а Адмет и Альцеста поют вместе пару строк, выражая ему благодарность. Последняя сцена: большой зал или ярко освещенное открытое пространство; хор и танцоры, группы которых выражают своим видом огромную скорбь. *Люди все еще не верят, что Альцеста мертва, и не знают ничего о том, что случилось в фоце.* Танцовщики окружают детей, которые взирают на них с печалью. Эвандр в дуэте с корифеем хора говорит: «Что теперь с нами будет? Альцесты больше нет! Ужасна участь Адмета! Я трепещу...» Другой: «Я холодею! Ужас и страх – все, что осталось нам в утешение!» (Вместе: «О, как мы несчастны! Кто нам поможет?») Хор, длинными стихами: «Плачь, родина, о Фессалия! Альцеста мертва». Корифей и Эвандр обмениваются несколькими фразами, выражающими сожаления, затем хор произносит: «Плачь, родина!», etc., etc., как в итальянском оригинале. После всей этой сцены появляются Адмет и Альцеста.

Все последующее должно произноситься с изумлением и нетерпением:

Адмет: О друзья мои.

Альцеста: О мои дети (дети бегут к ним).

Хор: Небо!

(Адмет: Конец нашим несчастьям).

Альцеста (детям): Наконец-то я вновь вас вижу.

Хор: О неожиданное счастье! О сила бессмертных!

Адмет: Пусть рассеются тучи печали и настанет радость; будем благодарны богам за их высокое милосердие».

Альцеста и Адмет поют несколько строк вместе, затем – весь хор, как я указал. После этого идет лишь танцевальная чакона. И на этом все закончится, поскольку, прослушав такую оперу, публика будет не в состоянии сосредоточиться на чем-то ином. Ведь люди не хотели ничего больше видеть и слышать даже после «Ифигении», а тут совсем другое дело!¹ Я сам едва не схожу с ума, добираясь до конца. Слишком долго нервы пребывают в напряжении, и внимание не ослабевает с первого слова до последнего. Эта опера – как сосуд с ледяным вином, букет которого обретается в сердцевине; оно поистине драгоценно, но слишком много приходится его пить. Мне жаль поэта и музыканта, которые попытаются создать еще одну такую оперу!

¹ Глюк призывает не следовать обычной французской традиции давать по завершении оперы еще и балетный дивертисмент, зачастую не связанный с ее содержанием. В «Ифигении в Авлиде» он эту традицию уже нарушил.

Только первый акт длится 40 минут; третий, вплоть до появления Альцесты — 20, так что «Альцеста» никогда не станет зимней оперой¹. Я этим вполне доволен. Мы поставим ее вскоре после моего приезда, иначе, если ожидание затянется, я просто сойду с ума. Я почти месяц не сплю, моя жена в отчаянии, мне кажется, что у меня в голове — непрерывно гудящий улей. Поверьте, оперы такого рода очень пагубны для здоровья. Теперь я начинаю понимать, почему Кино и Кальцабиджи так пеклись о наполнении их сочинений побочными персонажами, которые позволили бы зрителю расслабиться. Такая опера — не приятное развлечение, а очень серьезное занятие для всякого слушателя.

Как только узнаете что-то новое, сообщите мне. Работая над «Ифигенией в Тавриде», руководствуйтесь моими заметками. Не понуждайте никого другого писать для меня тексты опер, так как я уже решил относительно третьей, которую привезу с собой в Париж. Я пока не открываю Вам ее сюжета, поскольку Вы можете начать отговаривать меня. Мне кажется, Вы обладаете большим влиянием на мои замыслы, и я открою Вам сюжет, лишь продвинувшись в работе слишком далеко, чтобы можно было вернуться назад. По-моему...²

Из письма к Ф. дю Рулле в Париж³

Вена, 14 октября 1775

В отношении «Армиды» я открыл новый метод, поскольку я не собираюсь менять в опере Кино ни единой строчки. Однако во многих местах ее нужно подстегнуть с помощью музыки, чтобы шла рысью или, еще лучше, пускалась галопом, дабы вместо холодности и скуки в душе нашлось место сочувствию. Изучая пятый акт, я, сам того не желая, плакал — так правдива и трогательна была ситуация. Если мои намерения увенчаются успехом, с вашей старомодной музыкой будет навсегда покончено, так как я либо свершу это, либо сойду с ума. Мои нервы слишком чувствительны, чтобы это длилось бесконечно.

Из письма к Ф. дю Рулле в Париж⁴

Вена, 2 декабря 1775

...Когда же Вы перестанете придирааться к «Альцесте»? Когда совсем поблекнете и отощаете, как во время работы над «Ифигенией»? Этого

¹ То есть сочинением, рассчитанным на долгий зимний вечер.

² Окончание письма утрачено. Вероятно, в последнем абзаце Глюк намекает на «Армиду». Ср. со следующим документом.

³ CCPG, 70.

⁴ CCPG, 75–76.

я не перенесу, и я решил раз и навсегда избавить Вас от этого недуга. Во-первых, Вы пишете для музыкального театра, а не для актеров, играющих трагедию. Это полностью меняет подход. Будучи авторами великолепных трагедий, ни Расин, ни Вольтер не смогли создать оперу, и никто не подходит для этой задачи лучше, чем Вы¹. Иногда необходимо насмехаться над правилами и создать собственные правила, дабы произвести хороший эффект. Древние греки были такими же людьми, как мы, и тоже имели нос и глаза. Нельзя все время оставаться *servile resus*² и подчиняться их правилам. Наоборот, нужно покончить с их обычаями, сбросить цепи, которыми они хотят нас сковать, и попытаться стать оригинальными на свой лад. Я согласен: те люди, которые, когда Вы читали им свое произведение, плакали и называли развязку плохой, обладают врожденной интуицией и судят душой, но разве они не могут ошибаться? Мы с женой тоже плакали, когда Вы читали нам свое произведение, и, при всем этом, когда я мысленно охватил его целиком, я нашел несколько мест, не согласующихся с музыкальными эффектами. Однако Вы смеетесь надо мной, утверждая, будто третий акт принадлежит мне; вы считаете меня либо очень глупым, либо очень тщеславным. Неужели Вы думаете, что, если дать человеку 50 картин, написанных в его вкусе, то, развесив их в другом порядке, он возомнит себя их автором? Ваша несправедливость по отношению к самому себе меня сердит, и я намерен в отместку рассердить Вас, похвалив мою развязку и раскритиковав Вашу. Что происходит в Вашей развязке? Опера Ваша — с хорами, которые, *nota bene*³, исполняются актерами, представляющими в пьесе немалый интерес наряду с другими персонажами. Начинается она пышно и величественно, Ваш хор всегда активен и играет в пьесе большую роль в первых двух актах, поскольку люди не хотят потерять столь совершенных царя и царицу. А в третьем акте хор, вроде бы сильно заинтересованный в сохранении жизни своих правителей, вообще не появляется и оказывается напрочь забытым. Поверьте, пьеса не должна закончиться раньше, чем эти бедные люди не будут утешены. Бесполезно рассказывать мне, что Аполлон возвратит их. Мне это кажется трюком (*hors d'oeuvre*), притянутым за волосы. Более того, Аполлон вынужден изображать из себя волшебника, ибо, когда он превращает сцену, покрытую лесом, в площадь с великолепным убранством, потребуется еще одно заклинание, чтобы перенести сюда народ, который внезапно поет хором, не будучи постепенно приготовлен к своему счастью. В моей развязке все происходит естественным путем, безо всякой необходимости прибегать к чудесам, и пьеса заканчивается с той же пышностью и величием, с которыми начиналась, но без вмешательства пришлого духа или какого-

¹ Подбадривая дю Рулле, Глюк несколько преуменьшает заслуги Расина, создавшего ряд текстов для Люлли, и Вольтера, написавшего либретто «Самсона» для Рамо (опера не была поставлена из-за цензурного запрета).

² Покорной скотиной (*lam*).

³ Заметьте хорошенько (*lam*).

либо ухищрения. Я настаиваю на этом не ради музыки, так как музыка здесь не слишком важная и очень короткая, а из-за того, что, читая и перечитывая оперу, я уже успел убедить себя в том, что она развивается естественно, и что это может произвести некоторое впечатление. Если все это не убедило Вас, Вы должны будете переубедить меня, или я Вас, когда я приеду в Париж. Прошу Вас, продолжайте писать мне о разных вещах, даже если ответа не последует: я должен сейчас много работать, если собираюсь послать Вам первый и второй акты с курьером, который отправится 1 января.

Вы пишете, что мадмуазель Розали¹ хочет уйти, а в другом письме — что мадмуазель ла Герр тоже². С кем мне тогда ставить оперы? Я предвижу, что «Альцеста» будет последней оперой, которую я смогу дать, поскольку, не имея войска, нельзя выигрывать битвы. Моя жена, моя малышка³ и я шлем наилучшие пожелания мадам ла Менардиер, Вам и господину аббату⁴. До свидания, мой замечательный друг, обнимаю Вас от всего сердца.

Письмо к Ф. дю Рулле в Париж⁵

Вена, 1776

Я только что получил, дорогой друг, Ваше письмо от 15 января, в котором Вы побуждаете меня как ни в чем не бывало продолжать работу над оперой «Роланд». Это теперь невозможно, поскольку, едва узнав, что Дирекция, вполне осведомленная о том, что я работаю над данной оперой, отдала тот же текст синьору Пиччинни, я сжег все, что успел написать. Возможно, оно не имело особой ценности, и в таком случае публика будет особо признательна г-ну Мармонтелю⁶, который таким образом избавил ее от необходимости слушать плохую музыку. Я вообще не расположен вступать в состязания. Синьор Пиччинни получил бы слишком большое преимущество передо мной, поскольку, помимо его личных, бесспорно

¹ Певица Розали Левассёр, выступавшая под сценическим именем Розали. Пела главные роли в «Альцесте», «Армиде» и «Ифигении в Тавриде».

² Жозефина де Лагерр (1755–1783), певица, исполнительница роли Альцесты.

³ Марианна, племянница Глюка, воспитывавшаяся в его семье как приемная дочь.

⁴ Мадам Менардиер и аббат — знакомые дю Рулле, о которых более ничего не известно.

⁵ ССРГ, 83–85. Данное письмо, явно рассчитанное на общественный резонанс, было опубликовано адресатом в журнале *L'année littéraire* (1776, VII, 322–3).

⁶ Литератор и либреттист, переработавший текст «Роланда» Ф. Кино в трехактном варианте и отдавший его Н. Пиччинни. Возможно, Мармонтель сам сообщил об этом Глюку, чтобы сорвать его работу над оперой (ССРГ, 86).

великих достоинств, у него было бы преимущество новизны, так как Париж уже слышал четыре моих оперы — неважно, хороших или плохих, — в любом случае они приелись. Кроме того, я проложил путь, по которому ему оставалось лишь последовать. Я уж не буду ничего говорить о его патронах. Я уверен, что один известный мне политический деятель накормит обедами и ужинами три четверти Парижа, чтобы нанять ему прозелитов¹, и что господин Мармонтель, столь же милый, сколь красноречивый, будет рассказывать всему королевству об исключительных заслугах г-на Пиччинни. Мне искренне жаль, что г-н Эбер² попал в лапы таких субъектов, один из которых слепой фанатик итальянской музыки, а другой — автор так называемых комических опер; уж они-то заставят его признать белое черным. Я в самом деле крайне этим раздосадован, поскольку г-н Эбер — достойный человек, и поэтому я без колебаний вручил ему мою «Армиду» на заранее оговоренных условиях, изложенных в моем предыдущем письме к Вам: когда я приеду в Париж, мне потребуются по крайней мере два месяца для репетиций с актерами и актрисами; я буду волен устраивать столько репетиций, сколько сочту необходимым; ни одна роль не будет рассчитана на второй состав, так что в случае болезни того или иного актера или актрисы должна быть наготове другая опера. Таковы мои условия, без выполнения которых я предпочту оставить «Армиду» при себе. Я написал музыку к ней таким образом, что она не скоро устареет.

Вы говорите в своем письме, мой друг, что ни одна из моих опер не сравнится с «Альцестой». С этим пророчеством я не могу согласиться. «Альцеста» — законченная трагедия, и я думаю, что она недалеко от полного совершенства. Но Вы не можете себе представить, сколь много оттенков и характеров способна воплощать музыка, и сколь разными путями она может при этом следовать. «Армида» так сильно отличается от «Альцесты», что трудно поверить, будто их мог написать один композитор. Я вложил в нее все мои слабые силы, оставшиеся после «Альцесты». В «Армиде» я старался быть скорее живописцем и поэтом, нежели музыкантом; об этом Вы сможете судить сами, когда услышите оперу. Ею я надеюсь завершить свою артистическую карьеру. Но, как и в случае с «Альцестой», публике в самом деле понадобится такое же длительное время, чтобы понять «Армиду». В ней есть своеобразная утонченность, которой не было в предыдущей опере. Ведь я сумел заставить разных персонажей изъясняться так, чтобы можно было сразу сказать, поет это Армида или кто-то другой. Надо заканчивать, иначе Вы сочтете меня шарлатаном или лунатиком. Ничто не производит худшего впечатления, чем самохвальство; оно подобало лишь великому Корнелию. Когда я или Мармонтель заводим каждый свою волынку,

¹ По мнению комментаторов ССРГ, подразумевается Доменико Караччолли (1715–1789), с 1771 являвшийся послом Неаполитанского королевства в Париже, а в 1781 ставший вице-королем Сицилии и Неаполя.

² Nébert, один из директоров Оперы; в старых русских переводах его фамилия транскрибирована как Гёбер.

люди смеются нам в лицо. Относительно остального, Вы правы, утверждая, что французские композиторы оказались в чрезмерном пренебрежении. Либо я сильно заблуждаюсь, либо Госсек и Филидор, прекрасно понимающие стиль французской оперы, могли бы куда лучше угодить вкусам публики, чем самые хорошие итальянские композиторы, если бы только люди не были слишком падки на новое. Далее Вы говорите, дорогой друг, что «Орфей» теряет в сравнении с «Альцестой». Но, боже мой! Разве можно сравнивать вещи, у которых нет ничего общего? Обе могут одинаково нравиться, но поставьте «Альцесту» с наилучшими исполнителями, а «Орфея» с наилучшими, и Вы увидите, что состязание выиграет «Орфей»: самые лучшие вещи становятся невыносимыми в плохом исполнении. Нельзя сравнивать два произведения, различные по своей природе. Если бы, например, мы с Пиччинни каждый сочинили по «Роланду», тогда люди могли бы спорить, чей лучше; разные либретто должны были бы вызвать к жизни разные сочинения, и каждое из них могло бы быть прекрасным в своем роде. В любом другом случае *omnis comparatio claudicat*¹. Поистине, мысль о сравнении «Армиды» с «Альцестой» почти приводит меня в содрогание. Два эти текста столь различны; из них один трогает до слез, а другой пробуждает изысканные ощущения. Если Вы будете проводить такие сравнения, я уж не знаю, как быть, разве что молить Бога, чтобы он вернул достойнейшему городу Парижу чувство здравого смысла.

До свидания, мой дорогой друг, обнимаю Вас, etc., etc.

К. М. Виланду в Веймар²

Вена, 7 июля 1776

Мой высокоуважаемый господин и друг,

Ваше письмо от 13 июля стало для меня подарком тем более приятным, что я ожидал его с большим нетерпением. Хотя время немного умерило мою боль, что оно обычно делает со всеми страстями, даже радостными, все же Ваше письмо пришло не слишком поздно, чтобы заполнить зияющую пустоту, вызванную утратой моего ребенка³. Дружба Виланда,

¹ «Всякое сравнение хромает» (*лат.*). «Роланд» Пиччинни на либретто Кино в обработке Мармонтеля был успешно поставлен в 1778 году.

² ССРГ, 87–88. Клаудиус Мартин Виланд (1733–1813) познакомился с Глюком во время одной из своих поездок в Швабию.

³ Бездетная чета Глюков воспитывала в качестве приемной дочери племянницу композитора Марианну (Нанетту), дочь его младшей сестры Марии Анны Розины (1718–?). Марианна родилась в 1759 или 1760 г. и умерла от оспы 22 апреля 1776, когда Глюк находился в Париже на премьере «Альцесты». Помимо приятной внешности и веселого нрава, юная девушка обладала прекрасным сопрано и обещала стать великолепной певицей; ее учителем был выдающийся певец-кастрат Джузеппе Миллико. Скорбь и отчаяние Глюка после смерти Нанетты с огромной силой выражены в его письме к Клопштоку от 10 мая 1776 (ССРГ, 80–81).

Клопштока и других подобных людей способна укрепить и утешить любого, кто чувствителен ко всем печалям этого мира. Вы подаете мне надежду, что я могу обрести в господине Гёте еще одного такого друга, и теперь моя радость совершенна. Хотя я не могу требовать ни от Вас, ни от г-на Гёте стихотворения, посвященного доброй, кристально чистой, отлетевшей душе моей малышки, все же я пожелал бы, дорогой мой Виланд, чтобы Ваша Муза никогда не изменяла Вам, пока Вам самому этого не захочется. И Гёте, чьи сочинения, как и Ваши, я читал взахлеб, Гёте, о котором Клопшток говорил мне: «Это великий человек!», — несомненно не может быть отвлечен никакими государственными обязанностями от вдохновения и от возложения одной из его роз на могилу, которая этих роз заслуживает¹. Есть ли что-то невозможное для Вас и для Гёте? Выразите мое почтение этому великолепному человеку и скажите ему, что я охотно бы сочинил песни для постановки «Эрвина» в здешнем театре, если бы у людей возникло желание его поставить².

Не забывайте о Вашем Антонии и его Клеопатре, но оставьте мысли о том, что эти любовные излишества потрясут венскую публику³. В любом случае здесь сейчас нет немецкой оперы. Я бы охотно поработал с Вами и для Вас, если Вы пришлете мне свои стихи. В Веймаре, при таком князе, в столь превосходном обществе, как Гёте и другие, вряд ли Вам будет недоставать одобрения⁴. все, о чем я прошу — чтобы вместо обычных наперсников были введены хоры: хор римлян со стороны Антония и хор египтянок со стороны Клеопатры. Наперсники или прочие второстепенные персонажи делают пьесу скучной, ибо они слишком неинтересны. Другая при-

¹ В письме к Глюку от 13 июля 1776 года Виланд писал, что Гёте, узнав о его горе, задумал некое произведение, однако обилие придворных и государственных обязанностей пока что не позволило ему довести свой замысел до конца (ССРГ, 83). Станным образом комментаторы ССРГ связывают со смертью Нанетты монодраму Гёте «Прозерпина», написанную еще в 1773 г.

² «Эрвин и Эльмира» — зингшпиль И. В. Гёте. Глюк не написал музыки к этой пьесе.

³ Речь идет о переводе Виландом трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра». Сам Виланд признавал, что «это неподходящий сюжет для Вены, где подобный избыток любви покажется слишком монотонным» (ССРГ, 83). Любопытно, что ранее, в 1774 г., другой веймарский классик, И. Г. Гердер, предлагал Глюку свое либретто «Брут» по трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» (ССРГ, 50–51).

⁴ Ответ на сетования Виланда: «Три величайших сюжета — “Орфей”, “Альцеста” и “Ифигения” — Вы уже положили на музыку, а что еще осталось достойного Вас? Несомненно, есть еще интересные сюжеты и ситуации, но по силам ли мне осуществить их? Да, если бы я мог работать рядом с Вами, под Вашим руководством, согретый Вашим огнем, вдохновляемый Вашей властью над всеми силами музыки! Но здесь, в Веймаре!» (ССРГ, 83).

чина состоит в том, что редко можно найти больше одной хорошей певицы-сопрано. А хоры придают произведению жизненность, и заполняя сцену, особенно в конце, могут произвести великолепный эффект.

Возможно, мои отношения с Веной и Парижем позволят мне совершить приятное путешествие по Германии. Тогда Веймар станет одним из первых мест, которые я посещу, чтобы увидеть прекраснейшее собрание великих людей и набраться из этого источника свежих вдохновляющих впечатлений.

Прошу Вас вручить прилагаемое Его Герцогской Светлости и сказать устно все, что Вы считаете нужным сообщить в мою пользу, дабы сохранить для меня милостивое отношение этого сиятельного князя¹.

Прощайте, и наслаждайтесь всеми благами жизни, которых Вы вполне заслуживаете!

Глюк

**В редакцию «Journal de Politique et de Littéraire»
[Ж.-Ф. де Лагарпу]²**

Октябрь 1777

Мне не остается ничего другого, милостивый государь, кроме как согласиться с тонкими наблюдениями над моей оперой, опубликованными в номере Вашего журнала за 5 число сего месяца. У меня нет никаких, решительно никаких возражений.

Я был, пожалуй, слишком наивен, пребывая до сих пор в уверенности, что музыке, как и другим искусствам, подвластны все страсти, и она не может быть менее приятной слуху, когда выражает чувства тревоги и горестные вопли, чем когда описывает любовное томление.

¹ Герцог Карл Август Саксен-Веймарский (1757–1828). Виланд был воспитателем герцога до его совершеннолетия; едва вступив на престол, 18-летний герцог сделал своим тайным советником, а впоследствии государственным министром 26-летнего Гёте. Помимо этого, Гёте много лет руководил Веймарским театром, где ставились и драматические, и музыкальные спектакли. Судя по письмам Виланда и Глюка, герцог и композитор также обменивались письмами, но их содержание осталось неизвестным. Можно лишь предположить, что речь шла о возможной постановке опер Глюка в Веймаре.

² Жан-Франсуа де Лагарп (1739–1803), журналист и музыкальный критик. Данное письмо явилось откликом Глюка на рецензию Лагарпа, посвященную премьере «Армиды» и опубликованную 5 октября 1777 года в «Journal de Politique et de Littéraire» (полный текст см.: ССПГ, 101–107). Рецензия эта далеко не во всех своих пунктах негативная, однако многие высказывания Лагарпа задели Глюка за живое, породив данный полемический отклик.

*«В искусстве воплотятся, и чудище, и гад
Нам все же радуют настороженный взгляд»¹.*

Я полагал, что это правило годится и для музыки, и для поэзии. Я внушил себе, что пение, перенимая оттенки выражаемого им чувства, должно быть таким же разнообразным и многогранным, как само это чувство, и что, наконец, голоса, инструменты, тоны и даже паузы должны стремиться к одной-единственной цели — выразительности, а слова и мелодия должны сливаться так полно, что не должно возникать ощущения, будто стихи приспособлены под данную музыку или музыка под данные стихи.

Похоже, не один я заблуждался, полагая и замечая, что французский язык менее ритмичен, чем итальянский, и что в нем слоги разделяются иначе. Я удивился, насколько различны певцы обеих стран, когда обнаружил, что голоса одних сладки и приятны, а других более сильны и лучше подходят для драмы. Потому я решил, что итальянская мелодия не может соответствовать французским словам. Изучая же партитуры [французских] старинных опер, я нашел, что, несмотря на перегруженность трелями, пассажами и другими неуместными украшениями, они все-таки содержат так много естественных красот, что вскоре я проникся убеждением, будто у французов есть все необходимое для создания хороших произведений.

Таковы были мои идеи до того, как я прочел Ваши наблюдения. Теперь, однако, Вы просветили меня в моем невежестве. Вы полностью поразили меня тем, что в течение нескольких часов Вам удалось сделать больше наблюдений над моим искусством, чем мне за всю мою сорокалетнюю практику. Вы доказали мне, что достаточно быть просто начитанным человеком, чтобы говорить о чем угодно. Ныне я убежден в том, что итальянская музыка — самая замечательная и правдивая; что мелодия, если хочет понравиться, должна быть непременно размеренной и периодичной, и что даже в моменты смятения, когда несколько персонажей, охваченные разными страстями, изъясняются одновременно, композитор должен поддерживать эту мелодическую соразмерность.

Я согласен с Вами в том, что из моих сочинений только «Орфей» еще выносим, и искренне прошу извинения у богов хорошего вкуса за то, что осмеливался оглушать слушателей в других моих операх². Количество их представлений, вознагражденных аплодисментами публики, отнюдь не мешает мне понимать всю их ничтожность. Я настолько в этом убежден, что теперь намерен полностью переписать их. А поскольку я вижу в Вас страстного любителя нежной музыки, я вложу в уста разъяренного Ахилла

¹ «Il n'est point de serpent ni de monstre odieux / Qui, par l'art imité, ne puisse plair aux yeux»: начало третьей песни «Поэтического искусства» Н. Буало (цит. по: Буало 1937, 61).

² Лагарп писал в своей статье: «Г-н Глюк, несомненно, гениальный человек, поскольку он создал «Орфея», и некоторые фрагменты других опер стоят с «Орфеем» вровень» (ССРГ, 104).

песню столь нежную и сладостную, что все зрители будут растроганы до слез¹.

Что касается «Армиды», то я постарался ничего не изменять в тексте, ибо, как Вы крайне проницательно заметили, «оперы Кино, хотя и полны красот, не очень подходят для музыки. Это прекрасные стихи, но плохие либретто»². Так что, если, по Вашему мнению, работа над плохими стихами способна привести к созданию хороших опер, то я попрошу Вас поскорее представить мне поэта, который приведет «Армиду» в порядок и снабдит каждую сцену двумя ариями. Тогда мы вместе определим число и метр стихов, а когда с подсчетом слогов будет покончено, я взвалю остальное на свои плечи. Со своей стороны, я, вернувшись к музыке, старательно вычеркну в соответствии с требованиями разума все громкие инструменты, особенно литавры и трубы, и буду стараться, чтобы в моем оркестре не было ничего, кроме гобоев, флейт, французских валторн и скрипок с сурдинами. И будет совершенно неважно, как это соотносится с ходом действия; оно тут совсем ни при чем, если мы встанем на такую точку зрения.

Тогда роль Армиды перестанет быть монотонным и утомительным криком; она прекратит быть Медеей, то есть колдуньей, и сделается чаровницей³. Я заставлю ее в момент отчаяния петь такую правильную и периодически размеренную арию, и вдобавок столь нежную, что любая дамочка, склонная впадать в меланхолию, сможет слушать ее без вреда для своих нервов. А если какой-нибудь извращенец скажет мне — «Сударь, помилуйте, безумствующая Армида не должна изъясняться так же, как влюбленная!» — я отвечу: «Нет, сударь, я не желаю пугать г-на де Лагарпа; я не хочу противоречить природе, а хочу украсить ее; вместо того, чтобы заставлять Армиду кричать, я заставлю ее очаровывать вас». Если же он будет стоять на своем и напоминать мне о Софокле, который в своих прекрасных трагедиях отваживался показывать афинянам ослепленного Эдипа, и речитатив или своего рода ариозо, которыми изъяснялся этот несчастный царь, должны были исполняться с величайшей скорбью, я возражу в ответ, что г-н де Лагарп не желает слышать криков страдающего человека⁴. Сударь, я верно уразумел

¹ Вероятно, подразумевается ситуация конца II акта «Ифигении в Авлиде», где Ахилл, стремясь спасти Ифигению, гневно оскорбляет ее отца Агамемнона.

² Ср. с пассажем из статьи Лагарпа: «Плохую службу сослужил текст, который изобилует драматическими красотами, однако не в той мере, чтобы все они были благоприятны для музыки. Этот бесконечный дежурный речитатив не производит никакого эффекта» (ССРГ, 103).

³ Лагарп: «Партия Армиды почти с начала и до конца — сплошь монотонный и утомительный крик. Композитор превратил ее в Медею и забыл о том, что Армида — чаровница, а не колдунья» (там же).

⁴ Вновь почти точная цитата из статьи Лагарпа: «Я вовсе не хочу слушать криков страдающего человека. От искусства музыканта я жду печальных, но не неприятных акцентов» (там же).

доктрину, изложенную в Ваших наблюдениях? Я с удовольствием ознакомил с ними кое-кого из своих друзей. «Мы должны быть благодарны г-ну Лагарпу, — сказал один из них, возвращая их мне, — за данные Вам великолепные советы. Это его музыкальный символ веры, и Вы поступите таким же образом. Соберите все его труды, касающиеся поэзии и литературы, и отыщите в них все, что Вам будет угодно, исходя из своих дружеских чувств по отношению к нему. Многие люди полагают, что критика нужна лишь затем, чтобы уязвить артиста. В доказательство они говорят: никогда у поэтов не было столько судей, как в наше время, и никогда поэзия не была столь посредственна, как ныне. Однако соберите журналистов на совет и спросите их — они вам скажут, что для государства нет ничего полезнее, чем журнал. Кто-то может возразить, что, будучи музыкантом, Вы не вправе судить о поэзии. Но разве не столь же удивительно видеть поэта и литератора, который желает деспотически навязывать всем свое суждение об опере?»

Вот что сказал мне мой друг¹. Его доводы показались мне очень основательными. Но, вопреки моему уважению к Вам, я чувствую, сударь, по зрелом размышлении, что я вряд ли могу позволить себе втянуться в спор, не рискуя повторить участь того выскочки, который в присутствии Ганнибала долго разглагольствовал о военном искусстве².

Н. Ф. Гийяру в Париж³

Вена, 17 июня 1778

Ваши письма доходят до меня очень поздно, мой друг. Последнее я получил вчера, оно шло 16 дней. Я уж подумал, Вы заболели.

Вы хотите, чтобы я ответил на самое существенное? Охотно. Во-первых, я вынужден сказать, что изменения, сделанные Вами в четвертом акте, бесполезны, так как я уже закончил дуэт Ореста и Пилада и послед-

¹ Вероятно, дю Рулле.

² Ср. с анекдотом из трактата Цицерона «Об ораторе» (кн. 2, гл. 18): «Рассказывают, что когда Ганнибал, удаленный из Карфагена, прибыл изгнанником к Антиоху в Эфес, то друзья, у которых он гостил, зная о всемирной славе его имени, предложили ему, если это будет угодно, послушать этого моего философа [Формиона]. Ганнибал не отказался; и вот, говорят, этот неистощимый оратор несколько часов подряд рассуждал перед ним об обязанностях полководца и вообще о военном деле. Прочие слушатели были в восторге от чтения и расспрашивали Ганнибала, какого он мнения об этом философе. На это карфагенинин не особенно изящным греческим языком, зато вполне откровенно отвечал, что видывал он много сумасшедших стариков, но такого сумасшедшего, как Формион, не встречал ни разу» (Цицерон 1972, 145).

³ ССРГ, 130–133.

нюю арию в акте — «Divinité des grandes âmes!»¹ — и я ничего не намерен в них изменять. В том, что Вы называете пятым актом, Вы должны убрать III строфу гимна или написать вместо нее более интересную. Люди не поймут слов «le spectre fier et sauvage»², которые, к тому же, вряд ли придадут ситуации большую трогательность. Ваши стихи должны быть выдержаны в одинаковом стиле, четверостишие к четверостишию. Я сам переделал вторую строфу таким образом:

Dans les cieux et sur la terre
Tout est soumis á la loi,
Tout ce que l'Erebe enserre,
A ton nom pâlit d'effroi!³

Если Вы захотите добавить третью строфу, она должна быть подобна второй. Важно не забывать, что церемония происходит под пение, и мелодия должна подходить и для церемонии тоже. Мне также хочется, чтобы Тоас, верховный жрец, в четвертой сцене появился, охваченный яростью, исполняя арию гнева, и каждый стих должен быть написан без речитатива, чтобы его можно было спеть непосредственно в момент перелома. Это обогатит развязку, внеся в нее решительность, чувство и жар, придав неотразимый эффект партиям солистов и хора. Если Вы одобряете мою идею, поскорее пришлите мне текст, в противном случае я буду придерживаться уже написанных слов.

Теперь о большой арии [Ифигении], завершающей сцену жертвоприношения. Здесь мне нужна ария, слова которой объясняли бы как музыку, так и ситуацию. Смысл должен исчерпываться в конце каждой строфы и не повторяться ни в начале, ни в середине следующей. Это основное условие для стихов, хотя в речитативе на него можно не обращать внимания. Но тем яснее и выигрышнее окажется этот способ разграничения, позволяющий отличить лирический раздел от речитативного и выделить мелодию.

Относительно желаемых слов, о которых я Вас прошу: мне нужны десятисложные стихи, причем длинные и звучные слоги должны находиться на указанных местах:

Se mai senti spirarti sul volto
lieve fiato que lento s'aggiri
di, son questi gli estremi sospiri
del mio fido che muore per me⁴.

¹ «Божество великих душ» (франц.). Ария Пилада в конце II акта «Ифигении в Тавриде».

² «Яростный и дикий призрак» (франц.).

³ «Под небесами и под землей, все подчинено одному закону, и все, что населяет Эреб, бледнеет от ужаса при звуке твоего имени» (франц.).

⁴ Текст первой части арии Секста в конце II акта «Милосердия Тита» Метастазιο: «Если ты почувствуешь на своем лице нежное и медленное дуновение, знай, что это последние вздохи того, кто был верен тебе и погиб».

Я хочу, чтобы третий стих прерывался односложником, как в итальянском оригинале, например: «vois nos peines, entends nos cris per çants». Последний слог должен быть у Вас сумрачным и торжественным, если Вы хотите, чтобы он соответствовал моей музыке. После этих четырех строк — или восьми, если угодно, лишь бы они были все в одном метре — будет хор, «Contemplez ces tristes apprêts!»¹ — по-моему, это очень хорошо подойдет к ситуации. Мне хочется, чтобы ария выражала здесь почти тот же самый смысл. После хора ария будет исполнена *da capo*, или там просто последуют написанные Вами четыре стиха. Я выражаюсь очень путано, так как голова моя переполнена музыкой. Если Вы меня не поняли, мы оставим это до моего приезда, и тогда оно пойдет побыстрее. Остальное, я думаю, оставим как есть. Сократите там и тут речитативы, если они покажутся слишком длинными и не содержащими ничего, кроме повторов. Это не повредит сочинению, которое должно, по-моему, произвести ошеломляющий эффект.

[...]

А вот каким образом, по моему мнению, в четвертом акте должны распределяться сцены.

Сцена 1.

Орест и Пилад в цепях, вся сцена так и идет и заканчивается арией «*Unis de la plus tendre enfance*»².

Сцена 2.

Орест, Пилад, Слуга. Пять строк будут сокращены, так как они здесь лишние.

Сцена 3.

Орест один.

Сцена 4.

Орест, Эвмениды.

Сцена 5.

Ифигения наедине с Орестом; Пилад не возвращается. Интерес этой сцены может заключаться в диалоге, и трижды повторенное Орестом слово «Агамемнон» также интересно. Получится нечто вроде дуэта ведущих исполнителей. Большую часть их речитативов можно оставить. Они придадут пьесе разнообразие, так как Орест и Пилад слишком часто оказываются вместе, и все, что тут говорит Пилад, не слишком важно, да и вымучено. Орест сам по себе владеет ситуацией, и Ифигения едва ли не силой вытягивает из него каждое слово. Поэтому нет нужды в том, чтобы Пилад его сдерживал. Сделайте эту сцену как можно быстрее, мне хочется, чтобы опера была закончена к концу июля.

за тебя» (*итал.*). Напомним, что Глюк использовал эту арию из своей ранней оперы в качестве арии Ифигении в конце II акта («О злосчастная Ифигения»).

¹ «Взгляните на эти печальные приготовления» (*итал.*).

² Ария Пилада «Неразлучные с самого детства».

Сцена 6.

Сцена жертвоприношения, затем следует окончание акта, так что опера может остаться четырехактной. Но если делать ее пятиактной, то конец второго акта, по-моему, плох, если Эвмениды являются Оресту лишь во сне и в его воображении. Это губит идею узнавания им своей матери в облике Ифигении. Он должен еще находиться в плену у своего видения, когда произносит слова: «Ma mère! Ciel!»¹ — иначе они не произведут эффекта. Акт станет немного длиннее, но это неважно. Зато он приобретет теплоту².

Посвящение «Ифигении в Тавриде»

Королеве Марии-Антуанетте³

1779, до 18 мая

Мадам!

Соблаговоллив принять посвящение, которое я осмелился Вам преподнести, Ваше Величество пошли навстречу моим самым заветным желаниям. Для моего счастья важнее всего было дать публике знать, что оперы, сочиняемые мною ради преумножения удовольствий нации, чьим украшением и радостью является Ваше Величество, заслужили также внимание и одобрение чувствительной и просвещенной Принцессы, любящей все искусства и покровительствующей им. Приветствуя развитие их всех, она заботится и о том, чтобы они не смешивались, и умеет воздать каждому из них заслуженное уважение.

Остаюсь с глубочайшим уважением,
Вашего Величества
смирнейший и покорнейший слуга

шевалье Глюк

¹ «Моя мать! О небо!» (франц.)

² По-видимому, недовольный требованиями Глюка, Гийяр одновременно предложил свое либретто «Ифигении в Тавриде» Гюссеку. Однако когда тот узнал, что над этим текстом уже работает Глюк, он написал Гийяру письмо, отказываясь от этого замысла (см: ССРГ, 133).

³ Посвящение предпослано печатной партитуре «Ифигении в Тавриде». Датировка определяется датой премьеры оперы.

ТАБЛИЦЫ

**Сюжеты реформаторских опер Глюка
в музыкальном и драматическом театре
XVII — первой трети XIX веков**

На протяжении всей книги мы постоянно сравнивали трактовку одних и тех же сюжетов Глюком и его предшественниками и современниками. Однако многое вынужденно оставалось за рамками повествования. Между тем сухая фактическая информация также по-своему поучительна, и мы предпочли придать ей вид таблиц.

В приведенных таблицах, не претендующих на исчерпывающую полноту, собраны сведения о музыкально-театральных (иногда также драматических и литературных) произведениях, написанных на сюжеты, фигурирующие в разбираемых нами операх Глюка. Если произведение ставилось на сцене, то при первом упоминании указывается дата постановки, а не создания. Там, где это возможно, учитывается дальнейшая сценическая жизнь той или иной оперы, что позволяет судить о ее популярности у современников, о смене вкусов и об остроте той конкуренции, с которой приходилось сталкиваться Глюку. Для полноты картины было бы, разумеется, желательным указывать и количество спектаклей, выдержанных оперой за сезон, но такими сведениями мы располагаем лишь в очень редких случаях. Но даже приблизительная статистика показывает степень интереса авторов и публики к тому или иному сюжету, подъёмы и спады в частоте обращений к нему, а также некоторые тенденции в его трактовках, связанные с предпочтением определенных либретто, с музыкальными и литературными обработками, с появлением пародий и т. д.

Избранные нами хронологические рамки продиктованы двумя соображениями. Беря за отправную точку начало XVII века, мы показываем историческую традицию, знание которой немаловажно для понимания сделанного Глюком. Ограничение первой третью XIX века вызвано объективными границами классической эпохи в музыке, в рамках которой глюковская традиция еще воспринималась не как «старинная», а как живая и актуальная. Однако данные 1810-х — 1820-х годов наглядно показывают, что глюковские оперы на ведущих сценах Европы уходят на задний план, полностью исчезая из репертуара или заменяясь произведениями других авторов, соответствующими новым вкусам — но, с другой стороны, понемногу осваиваются театрами периферийными. После 1820-х годов наступает довольно долгий перерыв в постановках опер Глюка и в Вене, и в Италии, и даже в Париже; эпизодическими становятся они и в Германии. Возобновление интереса к некоторым операм Глюка во второй половине XIX века благодаря усилиям Вагнера и Берлиоза относится уже к истории не совсем состоявшегося глюковского «ренессанса», а не к истории собственно глюковской реформы.

Сведения, фигурирующие в таблицах, собраны из разных источников. Основные из них: Новый словарь Гроува (NGD 2001), Новый оперный словарь Гроува (NGDO 1994), Пиперовская энциклопедия музыкального театра (РЕМТ), справочник А. Левенберга «Анналы оперы» (Löwenberg 1955), справочник А. Бауэра «Оперы и оперетты в Вене» (Baueg 1955), хронологическая таблица А. М. Соколовой к III тому учебника «История русской музыки» (ИРМ 1985), энциклопедия «Музыкальный Петербург» под редакцией А. Л. Порфирьевой (МП), таблицы в книге Н. В. Губкиной «Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX в.» (Губкина 2003), а также сведения, почерпнутые из монографий и статей о Глюке и его современниках.

Сюжет «Орфея в музыкальном театре XVII – первой трети XIX веков

1600	Флоренция	«Эвридика», опера Я. Пери (текст О. Ринуччини)
1602	Флоренция	«Эвридика», опера Дж. Каччини (текст О. Ринуччини) ¹
1607	Мантуя, Кремона	«Сказание об Орфее», опера К. Монтеверди (текст А. Стриджо)
1608	Флоренция, Венеция	«Эвридика» Я. Пери
1610	Турин	«Сказание об Орфее» К. Монтеверди
1614	Зальцбург	«Орфей» (возможно, опера К. Монтеверди) ²
1616	Болонья	«Эвридика» Я. Пери
1616	Флоренция	«Плач Орфея» (или «Скорбящий Орфей»), 5 интермедий к «Аминте» Т. Тассо, муз. Д. Белли, текст Г. Кьябреры
1619	Рим	Опера «Смерть Орфея», текст и муз. С. Ланди
1631	Вена	«Орфей», вступительные канцоны к балету: муз. Б. Грасси, текст М. Риттио
1647	Париж	«Орфей», опера Л. Росси (текст Ф. Бути) ³

¹ Опера была написана еще в 1600 г., партитура опубликована в 1601.

² При зальцбургском дворе служил композитор и певец Ф. Рази, ученик Каччини, выступавший в партии пастуха в «Эвридике» Пери и, вероятно, в роли Орфея в опере Монтеверди. Партитуры Пери, Каччини и Монтеверди были изданы, но, судя по названию, это скорее всего могла быть опера Монтеверди.

³ Первое исполнение итальянской оперы во Франции.

1659	Вольфенбюттель	«Орфей Фракийский», опера И. Я. Леве (текст герцога Антона Ульриха), муз. утрачена
1672	Венеция	«Орфей», опера А. Сарторио (текст А. Аурели)
1672	Вена	«Орфей» А. Сарторио
1682	Неаполь	«Орфей» А. Сарторио
1690	Брауншвейг	«Орфей» А. Сарторио
1695	Болонья	Опера А. Сарторио в новой ред. под названием «Орфей, или Любовь часто обманывает»
1697	Турин	Опера А. Сарторио в новой ред. под названием «Орфей, или Любовь часто обманывает»
1698	Брауншвейг (?)	«Орфей», оперная диалогия Р. Кайзера (текст Ф. К. Брессанда): 1) «Умиравшая Эвридика», 2) «Превращенная лира Орфея»
1699	Брауншвейг	«Орфей», оперная диалогия Р. Кайзера
1700	Брауншвейг	«Орфей», оперная диалогия Р. Кайзера (в сокращении)
1702	Гамбург	«Орфей», оперная диалогия Р. Кайзера
1702	Генуя	Опера А. Сарторио в новой ред. под названием «Орфей, или Любовь часто обманывает»
1709	Гамбург	Оперная диалогия Р. Кайзера в сокращении под названием «Верность Орфея, нерушимая до и после смерти»
1715	Вена	Камерная опера И. Й. Фукса «Орфей и Эвридика» (текст П. Парияти)
1725	Будапешт	Опера И. Й. Фукса ¹
1726	Гамбург	«Орфей, или удивительное постоянство в любви», опера Г. Ф. Телемана (текст Ф. К. Брессанда), в концертном исп.
1727	Брауншвейг	Оперная диалогия Р. Кайзера в сокращении, ред. Г. Шюрмана
1728	Вена	Опера И. Й. Фукса
1762	Вена	«Орфей и Эвридика», опера К. В. Глюка (текст Р. Кальцабиджи)²
1763	Вена	«Орфей и Эвридика» К. В. Глюка
1769	Парма	Фрагменты из «Орфея и Эвридики» К. В. Глюка
1770	Лондон	«Орфей и Эвридика» К. В. Глюка с дополнительными номерами И. К. Баха и П. А. Гульельми (ред. текста Дж. Гуальберти)

¹ Поскольку в Будапеште сохранился датированный экземпляр партитуры, предполагается, что сочинение могло там исполняться. См.: REMT 2, 298.

² Жирным шрифтом будут выделены, помимо опер Глюка, те произведения, которые имели важное историческое значение и могли оказать определенное влияние на творчество Глюка.

1770	Бреслау	Опера К. В. Глюка (нем. текст И. Эшенбурга), концертное исп.
1770	Брауншвейг	Оперная дилогия Р. Кайзера в сокращении
1771	Болонья, Флоренция	Опера К. В. Глюка
1773	Флоренция	Опера К. В. Глюка, концертное исп.
1773	Стокгольм	Опера К. В. Глюка (швед. текст Г. Ротмана, муз. ред. Ф. Уттини)
1773	Лондон	1) Опера К. В. Глюка, 2) Она же с дополнительными номерами И. К. Баха и П. А. Гульельми
1774	Вена	Опера К. В. Глюка
1774	Мюнхен	Опера К. В. Глюка с дополнительными номерами И. К. Баха и Г. Гваданы, муз. ред А. Тоцци
1774	Неаполь	Опера К. В. Глюка с дополнительными номерами И. К. Баха
1774	Париж	«Орфей»: вторая редакция оперы К. В. Глюка (франц. текст П. Л. Молине по Р. Кальцабиджи) ¹
1775	Париж	«Роже-Бонтан и Жавотта», пародия на оперу К. В. Глюка (П. Л. Молине и Л. Ф. А. Довиньи)
1775	Мюнхен	«Орфей и Эвридика» А. Тоцци (текст М. Кольтеллини по Р. Кальцабиджи)
1775-76	Гамбург	Опера К. В. Глюка в концертном исп.
1776	Брюссель	Опера К. В. Глюка, 2 редакция
1776	Эстергаз	Опера К. В. Глюка под управлением Й. Гайдна, 2 редакция в переводе на итал. яз.
1776	Варшава	Опера К. В. Глюка, 2 редакция
1776	Венеция	«Орфей», опера Ф. Бертони (текст Р. Кальцабиджи)
1776	Падуя	Опера Ф. Бертони в концертном исп.
1777	Болонья	Опера К. В. Глюка (вероятно, 1 редакция)
1778	Падуя	Опера Ф. Бертони
1779	Гаага	Опера К. В. Глюка, 2 редакция
1779	Копенгаген	Опера К. В. Глюка, 2 редакция, концертное исп.
1779	Брюнн	Опера К. В. Глюка, 2 редакция
1781	Петербург	«Орфей», драма Я. Б. Княжнина с музыкой Ф. Торелли
1781	Вена	Опера К. В. Глюка во второй ред. (нем. текст И. Г. Зандера)

¹ Опера шла в Париже до 1848 г. и выдержала 297 представлений

1782	Петербург	Опера К. В. Глюка (текст Р. Кальцабиджи)
1782	Майнц	Опера К. В. Глюка, 2 редакция (нем. текст предположительно И. Бема) ¹
1783	Франкфурт	Опера К. В. Глюка, 2 редакция (нем. текст предположительно И. Бема)
1783	Ганновер	Опера К. В. Глюка, 2 редакция (в переводе на итал.)
1783	Лилль	Опера К. В. Глюка, 2 редакция
1783	Венеция	Опера Ф. Бертони
1784	Дублин	Опера К. В. Глюка, 2 редакция (англ. текст Ф. Джентльмена, муз. ред. Ф. Тендуччи)
1784	Дублин	Пародия на оперу К. В. Глюка (Р. Хултон, муз. Т. Джордани)
1784	Падуа	Опера К. В. Глюка, 2 редакция (в переводе на итал.).
1784	Падуа	Опера Ф. Бертони
ок. 1784	Рим	Интермеццо М. да Капуа «Три Орфея»
1785	Лондон	Опера К. В. Глюка с дополнительными номерами И. К. Баха, Г. Ф. Генделя, П. Анфосси (ред. текста А. Андриен)
1785	Берлин	«Орфей», зингшпиль Фридриха Бенды (текст Г. Ф. фон Линдемана), концертное исп. ²
1785	Гавр	«Маленький Орфей», пародия на оперу К. В. Глюка (текст Ж. Руйе-Дешампа, муз. П. Д. Дезайе)
1786	Зальцбург	Опера К. В. Глюка, 2 редакция (в переводе на итал.), концертное исп.
1786	Стокгольм	Опера К. В. Глюка (швед. текст А. Ф. Ристеля)
1786	Копенгаген	«Орфей и Эвридика», опера И. Г. Наумана (текст К. Д. Биле, частично по Р. Кальцабиджи) ³
1787	Кассель	Опера К. В. Глюка, 2 редакция (нем. текст предположительно И. Бема)
1787	Лондон	Пастиччо на основе оперы К. В. Глюка
1787	Вена	«Любовь в сумасшедшем доме», комическая опера К. Диттерсдорфа (текст Г. Стефани-младшего), пародирующая сюжет «Орфея» ⁴

¹ Опера исполнялась труппой И. Бема, гастрольи шли также в Аахене и Дюссельдорфе.

² Фридрих (Вильгельм Генрих) Бенда (1745–1814) – сын скрипача и композитора Франца Бенды (1709–1786).

³ Первая опера на датском языке, шла до 1791 г.

⁴ В начале 1780-х Диттерсдорф написал также симфонию «Орфей и Эвридика» по мотивам «Метаморфоз» Овидия (утрачена).

1788	Гамбург	«Орфей Второй», комическая опера К. Диттерсдорфа (в первой редакции — «Любовь в сумасшедшем доме», текст Г. Стефани-младшего)
1788	Берлин	Опера К. В. Глюка, 1 редакция
1788	Берлин	Опера Ф. Бертони
1788	Болонья	Опера К. В. Глюка (текст Р. Кальцабиджи)
1789	Варшава	Опера К. В. Глюка, 2 редакция в переводе на итал.
1789	Вена	«Орфей», опера Фридриха Бенды
1790	Авиньон	Опера К. В. Глюка, 2 редакция
1791		Опера Й. Гайдна «Душа философа, или Орфей и Эвридика» (текст К. Ф. Бадини) ¹
1791	Винтертур	«Орфей и Эвридика» И. Г. Наумана (нем. текст К. Ф. Крамера)
1792	Лондон	Пастиччо на основе оперы К. В. Глюка
1792	Петербург	«Орфей», мелодрама Е. И. Фомина (текст Я. Б. Княжнина)
1793	Париж	«Маленький Орфей», пародия на оперу К. В. Глюка (текст Ж. Руйе-Дешампа, муз. П. Д. Дезайе)
1794	Чарльстон (США)	Опера К. В. Глюка, 2 редакция
1795	Сиена	Опера К. В. Глюка, 2 редакция (в переводе на итал.), концертное исп.
1795	Москва	«Орфей», мелодрама Е. И. Фомина (текст Я. Б. Княжнина)
1795	Венеция	Опера Ф. Бертони
1798-99	Штеттин	«Орфей и Эвридика» И. Г. Наумана (нем. текст К. Ф. Крамера)
1799	Мадрид	Опера К. В. Глюка, 2 редакция (в переводе на итал.).
1801	Лиссабон	Опера К. В. Глюка, 2 редакция (в переводе на итал., ред. текста Дж. Каравита, доп. музыкальные номера М. А. Португала) ² .
1806	Брауншвейг	Опера К. В. Глюка, 2 редакция
1807	Вена	«Орфей», опера А. Ф. Канне (текст и муз.)
1808	Берлин	Опера К. В. Глюка, 2 редакция (нем. текст И. Д. Зандера)
1808	Брешия	Опера К. В. Глюка, 2 редакция, концертное исп.
1813	Вена	«Орфей и Эвридика, или так обстоят дела на Олимпе, мифологическая пародия Ф. Кауэра (текст К. Майзля)
1813	Милан	Опера К. В. Глюка, 2 редакция, концертное исп.

¹ Написана для постановки в Лондоне, но не поставлена, при жизни Гайдна целиком не исполнялась, в 1806 г. были изданы отдельные номера.

² Сохранялась в репертуаре до 1893 г.

Приложение 2

1818	Берлин	Опера К. В. Глюка, 2 редакция (нем. текст И. Д. Зандера)
1821	Берлин	Опера К. В. Глюка, 2 редакция (в переводе на итал.).
1831	Бреслау	Опера К. В. Глюка, 2 редакция, в концертном исп.
1838	Дрезден	Опера К. В. Глюка, 2 редакция (нем. текст И. Д. Зандера)

Сюжет «Альцесты» в европейском театре XVII – первой трети XIX веков

1660	Венеция	«Антигона, разоблаченная Альцестой», опера П. А. Циани (текст А. Аурели)
1661	Болонья	Опера П. А. Циани
1662	Милан	Опера П. А. Циани
1669	Неаполь	Опера П. А. Циани
1670	Венеция	Опера П. А. Циани
1674	Версаль	«Альцеста», опера Ж. Б. Люлли (текст Ф. Кино)
1677	Фонтенбло	Опера Ж. Б. Люлли
1678	Париж, Сен-Жермен	Опера Ж. Б. Люлли
1679	Ганновер	Опера П. А. Циани под названием «Альцеста» (ред. текста О. Мауро, дополнительные муз. номера М. Тренто)
1681	Гамбург	Опера П. А. Циани с новым прологом (текст Валенте, муз. П. А. Фьокко)
1682	Париж	Опера Ж. Б. Люлли
1693	«Лейпциг, Гамбург»	«Альцеста», опера Н. А. Штрунка (текст П. Тимиха по А. Аурели), в Гамбурге шла под названием «Геркулес»
1696	Лион	Опера Ж. Б. Люлли
1699	Лион	Опера Ж. Б. Люлли
1699	Вена	«Альцеста», опера А. Драги с балетами И. Й. Хофера (текст Д. Купеды)
1705	Брюссель	Опера Ж. Б. Люлли
1706	Париж	Опера Ж. Б. Люлли
1716	Париж	Опера Ж. Б. Люлли
1718	Вена	«Альцеста», театральное празднество Дж. Порсиле (текст Дж. Париасти)
1720	Лилль	Опера Ж. Б. Люлли
1725	Брюссель	Опера Ж. Б. Люлли
1727	Лондон	«Адмет», опера Г. Ф. Генделя (текст О. Мауро по А. Аурели)
1728	Лондон	Опера Г. Ф. Генделя «Адмет»
1728	Париж	Опера Ж. Б. Люлли

1728	Париж	П. Ф. Доминик и Ж. А. Романьези, «Альцеста»: пародия на оперу Ж. Б. Люлли:
1729	Брауншвейг	Опера Г. Ф. Генделя «Адмет» (с нем. речитативами)
1730	Гамбург	Опера Г. Ф. Генделя «Адмет» (нем. текст С. Г. Вендта) ¹
1731	Лондон	Опера Г. Ф. Генделя «Адмет»
1732	Брауншвейг	Опера Г. Ф. Генделя «Адмет» (с нем. речитативами)
1739	Брауншвейг	Опера Г. Ф. Генделя «Адмет» (с нем. речитативами)
1739	Париж	П. Ф. Доминик и Ж. А. Романьези, пародия на оперу Ж. Б. Люлли
1739	Париж	Опера Ж. Б. Люлли
1750	Лондон	«Альцеста», драма Т. Смоллета с муз. Г. Ф. Генделя
1754	Лондон	Опера Г. Ф. Генделя «Адмет»
1757	Париж	Опера Ж. Б. Люлли (без пролога)
1758	Париж	«Прерванная свадьба», пародия Ш. С. Фавара на оперу Ж. Б. Люлли
1759	Петербург	«Альцеста», опера Г. Раупаха (текст А. П. Сумарокова)
1767	Вена	«Альцеста», опера К. В. Глюка (текст Р. Кальцабиджи)
1768	Милан	«Альцеста» П. А. Гульельми (текст Р. Кальцабиджи в ред. Дж. Парини)
1770	Вена	Опера К. В. Глюка
1773	Веймар	«Альцеста», драма К. М. Виланда и опера А. Швейцера
1774	Веймар, Гота Франкфурт	«Альцеста», опера А. Швейцера (текст К. М. Виланда)
1774	Веймар	«Боги, герои и Виланд» — фарс И. В. Гёте по мотивам «Альцесты» К. М. Виланда
1774	Петербург	«Альцеста» Г. Раупаха
1775	Швещинген, Альтенбург, Мангейм, Люцерн	Опера А. Швейцера
1775	Эстергаза	«Альцеста», марионеточная пародийная опера К. д'Ордоньеса (текст И. К. фон Пауэрсбаха), под управлением Й. Гайдна
1775	Копенгаген	Опера К. В. Глюка (текст Р. Кальцабиджи, пер. на датский Р. Сельберга)
1776	Париж	«Альцеста», опера К. В. Глюка (текст Ф. дю Рулле по Р. Кальцабиджи) ²
1776	Париж	«Хорошая женщина, или Феникс» — коллективная пародия на оперу К. В. Глюка

¹ Сохранялась в репертуаре до 1736 г.

² Опера оставалась в репертуаре до 1826 г., затем была возобновлена в 1861 г. в редакции Берлиоза; до 1866 г. состоялось 313 спектаклей.

Приложение 2

1776	Кенигсберг, Дрезден	Опера А. Швейцера (в Кенигсберге в концертном исп.)
1777	Данциг	Опера А. Швейцера в концертном исп.
1777	Падуя	Опера К. В. Глюка (текст Р. Кальцабиджи)
1778	Болонья	Опера К. В. Глюка (текст Р. Кальцабиджи)
1778	Кассель	Опера К. В. Глюка (текст Ф. дю Рулле)
1779	Бреслау, Мюнхен	Опера А. Швейцера
1780	Берлин	Опера А. Швейцера
1780	Лондон	Отрывки из «Альцесты» К. В. Глюка в бенефисе А. Бернаскони
1781	Шёнбрунн и Вена	Опера К. В. Глюка (текст Р. Кальцабиджи)
1781	Стокгольм	Опера К. В. Глюка (шведский текст К. Й. Херценхельма и И. Н. Кельгрена, муз. ред. Л. С. Лабина)
1782	Магдебург	Опера А. Швейцера в концертном исп.
1782	Фюрт, Нюрнберг	Опера А. Швейцера
1783	Нойштрелиц, Пассау	Опера А. Швейцера
1783	Лилль	Опера К. В. Глюка
1783	Ганновер	Опера К. В. Глюка
1783	Вена	«Альцеста, серьезная опера в веселой обработке, где Касперль играет Адского бога», анонимная пародия на оперу К. В. Глюка
1784	Бауцен, Вена	Опера А. Швейцера
1784	Париж	«Селеста», пародия Бардона на оперу К. В. Глюка
1784	Франкфурт	Опера К. В. Глюка (нем. текст И. Бёма)
1784	Кёльн	Опера К. В. Глюка (нем. текст И. Бёма)
1785	Москва, Кусково	Опера К. В. Глюка
1785	Неаполь	Опера К. В. Глюка (текст Р. Кальцабиджи)
1785	Майнц, Кассель	Опера А. Швейцера
1786	Берлин	«Альцеста», опера Фридриха Бенды (текст К. М. Виланда), концертное исп., муз. утеряна
1786	Флоренция	«Альцеста», опера К. В. Глюка (текст Р. Кальцабиджи)
1786	Вена	«Альцеста», опера К. В. Глюка (текст Р. Кальцабиджи), частное исп. во дворце князя Ауэрсберга
1787	Кассель	«Альцеста», опера К. В. Глюка (нем. текст И. Бёма)
1790	Петербург	«Сцена из Еврипидовой Алкисты», хоры и мелодрама – часть спектакля «Начальное управление Олега» (текст Екатерины II), в данном эпизоде текст Еврипида, музыка Дж. Сартти
1791	Майнц	Опера К. В. Глюка (нем. текст Х. Г. Шмидера)

1792	Прага	Опера А. Швейцера
1795	Лондон	Опера К. В. Глюка (текст Р. Кальцабиджи)
1796	Берлин	Опера К. В. Глюка
1798	Петербург	Опера К. В. Глюка
1800	Вена	«Альцеста, переделанная в комический зингшпиль», музыка И. фон Зейфрида и М. Штегмайера, текст Й. Рихтера
1801	Брауншвейг	Опера К. В. Глюка (текст Ф. дю Рулле)
1802	Вена	«Альцеста, переделанная в комический зингшпиль», музыка И. фон Зейфрида и М. Штегмайера, текст Й. Рихтера
1803	Москва	Опера К. В. Глюка
1804	Берлин	Опера К. В. Глюка
1804	Триест	Опера К. В. Глюка
1810	Вена	Опера К. В. Глюка (текст Р. Кальцабиджи) с дополнительным балетом П. Анджолини ¹
1817	Будапешт	Опера К. В. Глюка (с нем. текстом)
1817	Берлин	Опера К. В. Глюка (нем. текст К. А. Херклотца)

Сюжет «Телемака» в литературе и музыкальном театре XVII –
первой трети XIX веков

1694		Роман Ф. Фенелона «Приключения Телемака»
1702	Вена	«Телемак» («Коронованная доблесть»), опера А. Драги с балетной музыкой И. Г. Шмельцера (текст О. Мальвезци)
1706	Наумбург	«Телемак», опера Г. К. Шюрмана (текст И. К. Фрауэнлоба)
1712	Лондон	«Калипсо и Телемак», опера Дж. Э. Галлиарда (текст Дж. Хьюза)
1714	Париж	«Телемак», опера А. К. Детуша
1717	Лондон	«Калипсо и Телемак», опера Дж. Э. Галлиарда
1717	Брауншвейг	Опера Г. К. Шюрмана под названием «Телемак и Калипсо»
1718	Рим	«Телемак», опера А. Скарлатти (текст К. С. Капече)
1720	Брауншвейг	Опера Г. К. Шюрмана под названием «Телемак и Калипсо»
1721	Гамбург	Опера Г. К. Шюрмана
1723	Брауншвейг	Опера Г. К. Шюрмана под названием «Телемак и Калипсо»
1724		Появление в России первого рукописного перевода «Приключений Телемака» Ф. Фенелона
1734		Появление в России второго рукописного перевода «Приключений Телемака» Ф. Фенелона

¹ Спектакль шел 27 апреля в Кертнертортеатре, 9 мая в Бургтеатре.

Приложение 2

1747	Петербург	Публикация перевода 1734 г. «Приключений Телемака» Ф. Фенелона
1765	Вена	«Телемак», опера К. В. Глюка (текст М. Кольгеллини)
1766		Поэма В. И. Тредиаковского «Тилемахида»
1785	Неаполь	«Телемак на острове Калипсо», опера Ф. Чиполлы – (текст по К. С. Капече) ¹
1787	Лиссабон	«Телемак на острове Калипсо», опера Ж. Кордейру да Силва
1795	Вена	«Сын короля с Итаки», опера Ф. А. Хоффмейстера (текст Э. Шиканедера)
1796	Прага	«Сын короля с Итаки» Ф. А. Хоффмейстера
1796	Париж	«Телемак на острове Калипсо», опера Ф. Лесюэра (текст П. Дерси)
1797	Гамбург	Опера Ф. А. Хоффмейстера (с изменениями)
1797	Веймар	Опера Ф. А. Хоффмейстера под названием «Телемах, принц Итаки» (ред. текста К. А. Вульпиуса)
1797	Барселона	«Телемак на острове Калипсо», опера Ф. Сора (текст по К. С. Капече)
1800	Будапешт	«Сын короля с Итаки» Ф. А. Хоффмейстера
1800-1801	Париж	«Телемак», опера А. Рейха (текст предположительно де Висма), утрачена
1801	Темешвар	«Сын короля с Итаки» Ф. А. Хоффмейстера
1801	Вена	«Телемах, принц Итаки», пародийный зингшпиль Ф. Кауэра (текст К. Ф. Хенслера)
1803	Варшава	Опера Ф. А. Хоффмейстера (польс. текст В. Богуславского)
1806	Петербург	«Телемак», опера Ф. А. Буальдьё (текст П. Дерси; рус. перевод А. И. Шеллера)
1814	Штутгарт	«Телемак», опера Ф. А. Буальдьё (нем. текст Ф. К. Химера)
1815	Петербург	Опера Ф. А. Буальдьё
1818	Петербург	Опера Ф. А. Буальдьё
1824	Прага	Опера Ф. А. Хоффмейстера

Сюжет «Париса и Елены» в музыкальном театре XVII –
первой трети XIX веков

1657	Мессина	«Похищение Елены», опера В. Тоцци (утрачена)
1662	Дрезден	«Парис», опера Дж. А. Бонтемпи (текст и музыка) ²
1677	Венеция	«Елена, похищенная Парисом», опера Дж. Д. Фрески (текст А. Аурели)
1680	Верона	Опера Дж. Д. Фрески под названием «Оскорбленная Юнона»

¹ Возможно, Чиполла был автором пастиччо под этим названием (партитура не сохранилась).

² Первая итальянская опера, поставленная в Дрездене.

1681	Милан	«Елена, похищенная Парисом» Дж. Д. Фрески
1681	Модена	Опера Дж. Д. Фрески (с интермедиями графа Дж. Б. Росселли)
1681	Ганновер	Опера Дж. Д. Фрески
1683	Лукка	Опера Дж. Д. Фрески
1684	Бассано	Опера Дж. Д. Фрески
1687	Венеция	Опера Дж. Д. Фрески (с дополнениями Ф. Наварры)
1707	Ровиго	Опера Дж. Д. Фрески
1770	Вена	«Парис и Елена», опера К. В. Глюка (текст Р. Кальцабиджи)
1782	Мюнхен	«Елена и Парис», опера П. фон Винтера (текст К. И. Фёрга)
1784	Вена	Опера П. фон Винтера
1784	Флоренция	Опера П. фон Винтера (на итал. яз.)
1785	Карлсруэ	Опера П. фон Винтера
1786	Мангейм	Опера П. фон Винтера
1788	Пресбург	Опера П. фон Винтера
1789	Будапешт	Опера П. фон Винтера
1792	Фарнкфурт	Опера П. фон Винтера
1797	Берлин	Опера П. фон Винтера
1810	Вена, Будапешт	«Елена и Парис», балет И. Н. Гуммеля

Сюжет «Ифигении в Авлиде» в музыкальном театре XVII –
первой трети XIX веков¹

1608	Мантуя	«Жертвоприношение Ифигении» — балет с пением, музыка М. да Гальяно, текст А. Стриджо
1674	Версаль	Драма Ж. Расина
1699	Гамбург	Опера Р. Кайзера «Ифигения» (или «Чудесно спасенная Ифигения» текст К. Г. Постеля по Еврипиду)
1713	Рим	Опера Д. Скарлатти (текст К. С. Капече), не сохранилась (кроме 1 арии)
1718	Вена	Опера А. Кальдары (текст А. Дзено)
1728	Брауншвейг	Опера К. Г. Грауна (текст Г. Шюрмана по К. Г. Постелю)
1731	Брауншвейг и Гамбург	Опера К. Г. Грауна
1732	Флоренция	Опера Ф. Орландини (текст А. Дзено)
1734	Брауншвейг	Опера К. Г. Грауна
1735	Лондон	Опера Н. Порпоры (текст П. А. Ролли по А. Дзено)
1738	Мюнхен	Опера Дж. Порты (текст А. Дзено в нем. переводе)
1748	Берлин	Опера К. Г. Грауна, новая версия (текст Виллати и Фридриха II по Ж. Расину) ²

¹ Полностью даны только названия, отличающиеся от изначального "Ифигения в Авлиде".

² Периодически шла на сцене до 1768 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

1751	Рим	Опера Н. Йоммелли (текст М. Вераци)
1751	Мангейм	Опера Н. Йоммелли
1753	Неаполь	Опера Н. Йоммелли
1755	Барселона	Опера Н. Йоммелли
1762	Прага	Опера Н. Йоммелли
1762	Неаполь	Опера предположительно Ф. де Майо (текст А. Дзено)
1762	Рим	Опера Ф. Бертони (текст В.-А. Чинья-Сантти)
1766	Кассель	Опера Н. Йоммелли
1766	Рим	Опера К. Франки (текст В.-А. Чинья-Сантти)
1768	Лондон	Опера П. А. Гульельми (текст Дж. Г. Боттарелли)
1772	Мадрид	Пьеса (комедия) «Жертвоприношение Ифигении» с музыкой А. Родригеса де Иты
1774	Париж	Опера К. В. Глюка (текст Ф. дю Рулле по Ж. Расину)¹
1775	Париж	Возобновление оперы К. В. Глюка с некоторыми изменениями
1776	Казале Монферрато	Опера Ф. Салари, утрачена
1777	Рим	Опера Дж. Сарти (автор текста неизвестен)
1778	Париж	«Мумия», пародия Ж.-Э. Депрео на оперу К. В. Глюка
1778	Стокгольм	Опера К. В. Глюка (швед. текст К. Мандерстрёма, муз. ред. Д. Л. Васенхольца и Л. С. Лалина, пролог Ф.А. Уттини на текст И. Н. Келлыгрена)
1779	Неаполь	Опера В. Мартини-Солера (текст Л. Серию)
1782	Лилль; Кассель	Опера К. В. Глюка
1784	Флоренция	Опера А. Прати (текст Л. Серию)
1785	Падуя	Опера А. Тарки (текст А. Дзено)
1785	Неаполь	Опера И. Плейеля (текст А. Дзено)
1786	Рим	Опера Дж. Джордани (текст предп. Л. Серию)
1787	Милан	Опера Н. Цингарелли (текст Ф. Моретти)
1788	Турин, Парма, Милан, Флоренция	Опера Л. Керубини (текст Ф. Моретти)
1789	Лондон	Опера Л. Керубини
1789	Флоренция	Опера Дж. Монеты «Жертвоприношение Ифигении» (текст Джотти)
1790	Магдебург	Опера К. В. Глюка (перевод И. Д. Зандера)
1795	Гамбург	Опера К. В. Глюка
1799	Гент	Опера К. В. Глюка
1799	Рим	Опера М. Мортеллари (текст А. Дзено)
1799	Флоренция	Опера Дж. Курчио (текст Ф. Моретти)

¹ До 1824 г. выдержала 428 представлений, затем исчезла из парижского репертуара до 1907 г.

1801	Петербург	Опера К. В. Глюка
1801	Амстердам	Опера К. В. Глюка (перевод П. Пийпенса)
1804	Неаполь	Опера В. Тренто (текст Дж. Пальуки)
1806	Шверин	Опера К. В. Глюка
1806	Брауншвейг	Опера К. В. Глюка
1806	Парма	Опера С. Майра (текст А. Дзено), утрачена
1807	Мюнхен	Опера К. В. Глюка (оркестр. ред. П. фон Винтера)
1807	Мюнхен	Опера Ф. Данци (текст К. Регера)
1808	Вена	Опера К. В. Глюка ¹
1809	Берлин	Опера К. В. Глюка
1809	Милан	Опера В. Федеричи (текст Романелли)
1810	Вена	Ф. Рис, сцена из «Ифигении в Авлиде» для сопрано с оркестром
1811	Брешиа	«Жертвоприношение Ифигении», опера С. Майра (текст Дж. Аричи по Ф. дю Рулле)
1812	Неаполь	Опера К. В. Глюка (итал. текст Дж. Шмидта)
1814	Рим	Оратория С. Майра «Возвращение Иеффая» (текст Я. Ферретти) на музыку его оперы «Жертвоприношение Ифигении»
1816	Мюнхен	Опера К. В. Глюка (оркестр. ред. П. фон Винтера)
1819	Кассель	Опера К. В. Глюка
1819	Петербург	Опера К. В. Глюка (нем. текст и муз. ред. К.А. Херклотца)
1820	Штутгарт	Опера К. В. Глюка
1821	Венеция	Балет Н. Ваккаи

«Ифигения в Тавриде» в европейском театре
XVII – первой трети XIX веков²

1678	Вена	Опера А. Драги с балетами И. Г. Шмельцера на текст Н. Минато «Храм Дианы в Тавриде», музыка утрачена
1697	Париж	Драма Ж. де ла Гранжа «Орест и Пилад, или Ифигения в Тавриде»
1704	Париж	Опера А. Демаре, А. Кампра и А. Данше на текст Д. де Ванси
1710		Драма П. Я. Мартелло
1711	Париж	Опера А. Демаре, А. Кампра и А. Данше
1712	Лион	Опера А. Демаре, А. Кампра и А. Данше
1713	Неаполь	Опера Д. Скарлатти на текст К. С. Капече; утрачена (кроме 3 арий)
1714	Лион	Опера А. Демаре, А. Кампра и А. Данше
1719	Париж	Опера А. Демаре, А. Кампра и А. Данше

¹ Состоялись спектакли в Кертнтортеатре (14 декабря) и в Бургтеатре (20 декабря), затем вплоть до 1874 эта опера в Вене не ставилась.

² В таблице приведены лишь названия произведений, отличающиеся от изначального «Ифигения в Тавриде».

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

1719	Венеция	Опера Дж. Орландини на текст Б. Пасквалиго (переработка текста П. Я. Мартелло), утрачена
1720	Лилль	Опера А. Демаре, А. Кампра и А. Данше
1725	Венеция	Опера Л. Винчи на текст Б. Пасквалиго, утрачена
1726	Брюссель	Опера А. Демаре, А. Кампра и А. Данше
1734	Париж	Опера А. Демаре, А. Кампра и А. Данше
1734	Лондон	Пастиччо Г. Ф. Генделя «Орест» на текст Дж. Барлокки
1739		Драма И. Э. Шлегеля «Брат и сестра в Тавриде»
1746	Версаль	Опера А. Демаре, А. Кампра и А. Данше (концертное исполнение)
1750	Компьен	Опера А. Демаре, А. Кампра и А. Данше
1752	Париж	Трагедия Г. де ла Туша
1756	Тревизо	Опера А. Маццони (текст М. Кольтеллини)
1757	Париж	Ш. С. Фавар, «Маленькая Ифигения» — пародия на драму де ла Туша
1763	Париж	Опера А. Демаре, А. Кампра и А. Данше на текст Д. де Ванси
1763	Шёнбрунн, Вена	Опера Т. Траэтты на текст М. Кольтеллини
1764	Мангейм	Опера Ф. де Майо на текст М. Вераци
1766	Турин	Опера К. Монцы «Орест» (или «Ифигения в Тавриде»; текст М. Вераци)
1767	Флоренция	Опера Т. Траэтты на текст М. Кольтеллини с прологом К. В. Глюка; исп. под управлением Глюка
1768	Милан	Опера Т. Траэтты на текст М. Кольтеллини
1768	Петербург	Опера Б. Галуппи на текст М. Кольтеллини
1771	Неаполь	Опера Н. Йоммелли на текст М. Вераци
1772	Вена	Балет Ж. Ж. Новерра на музыку Ф. Аспельмайра
1772	Потсдам	Опера И. Ф. Агриколы на текст Ланди в 2 версиях: «Орест и Пилад» и «Греки в Тавриде» (обе версии не сохранились)
1772 или 1773	Флоренция	Опера Т. Траэтты в концертном исп. как оратория «Святая Ифигения в Эфиопии»
1776	Лиссабон	Опера Н. Йоммелли
1777	Мантуя	Опера Т. Траэтты
1778	Неаполь	Опера Т. Траэтты
1779	Париж	Опера К. В. Глюка на текст Ф. дю Рулле¹
1779	Париж	«Новые греческие бредни» — пародия на оперу Глюка (Ш. С. Фавар и Ж. Н. Герен де Фремикур, муз. Ф. Ж. Прота) ²
1779	Париж	«Добрые друзья» — пародия Л. Ф. А. Довиньи на оперу Глюка (без музыки)
1779	Париж	«Ифиза на бульваре» — анонимная пародия на оперу Глюка

¹ Сохранялась в репертуаре до 1829 г.; всего прошло 408 спектаклей.

² В основу спектакля легла пародийная пьеса Фавара «Маленькая Ифигения» (1757).

1779	Веймар	Прозаическая версия драмы И. В. Гёте
до 1781	Мадрид	«Ифигения в Тавриде» — сайнета (комическая опера) Х. Кастеля на текст Р. де ла Круса
1781	Париж	Опера Н. Пиччинни на текст дю Брейля и П. Л. Женгене (прошла более 30 раз)
1781	Вена	Опера К. В. Глюка в немецком переводе И. Б. Альксингера
1782	Кассель	«Новые греческие бредни» — пародия на оперу Глюка (Ш. С. Фавар и Ж. Н. Герен де Фремикур, муз. Ф. Ж. Прота)
1782	Лилль	Опера К. В. Глюка (франц.)
1782	Флоренция	Опера Т. Траэтты в концертном исп. (как кантата в 2 частях)
1783	Вена	Опера К. В. Глюка в переводе на итальянский Л. да Понте
1783	Райнсберг	Опера К. В. Глюка (франц.)
1783	Стокгольм	Опера К. В. Глюка в переводе на шведский А. Ф. Ристелля
1784	Милан	Опера К. Монцы (текст М. Кольтеллини)
1784	Вена	Опера Т. Траэтты, концертное исп.
1784	Тулуза	«Новые греческие бредни» — пародия на оперу Глюка (Ш. С. Фавар и Ж. Н. Герен де Фремикур, муз. Ф. Ж. Прота)
1785	Париж	Опера Н. Пиччинни
1785	Копенгаген	Опера К. В. Глюка (франц.), концертное исп.
1786	Венеция	Опера А. Тарки (текст М. Кольтеллини)
1786	Вена	Опера К. В. Глюка (частное исполнение во дворце князя Ауэрсперга)
1786	Москва, Кусково	Опера К. В. Глюка
1786	Эстергаза	Опера Т. Траэтты с доп. арией Глюка, исп. под управлением Й. Гайдна
1787	Копенгаген	Опера Н. Пиччинни, концертное исп.
1788	Берлин	Опера К. В. Глюка (франц.), концертное исп.
1789	Льеж	«Новые греческие бредни» — пародия на оперу Глюка (Ш. С. Фавар и Ж. Н. Герен де Фремикур, муз. Ф. Ж. Прота)
1790	Париж	Опера Н. Пиччинни
1790	Майнц	Опера К. В. Глюка (нем.)
1790	Франкфурт	Опера К. В. Глюка (нем.)
1791	Петербург	Опера Н. Пиччинни, концертное исп.
1791	Мангейм	Опера К. В. Глюка (нем.)
1794	Бремен	Опера К. В. Глюка (нем.)
1794	Ганновер	Опера К. В. Глюка (нем.)
1795	Берлин	Опера К. В. Глюка, нем. перевод И. Д. Зандера
1796	Лондон	Опера К. В. Глюка в пер. на итал. Л. да Понте
1798	Брюссель	«Новые греческие бредни» — пародия на оперу Глюка (Ш. С. Фавар и Ж. Н. Герен де Фремикур, муз. Ф. Ж. Прота)

1800	Стокгольм	«Новые греческие бредни» – пародия на оперу Глюка (Ш. С. Фавар и Ж. Н. Герен де Фремикур, муз. Ф. Ж. Прота) – в переводе на шведский К. Энвальсона
1800-1801	Веймар	Опера К. В. Глюка в пер. на нем. Х. А. Вульпиуса ¹
1801	Веймар	Постановка драмы И. В. Гёте в редакции Ф. Шиллера
1802	Брауншвейг	Опера К. В. Глюка (франц.)
1805	Штуттгарт	Опера К. В. Глюка (нем.)
1807	Москва	«Новые греческие бредни» – пародия на оперу Глюка (Ш. С. Фавар и Ж. Н. Герен де Фремикур, муз. Ф. Ж. Прота)
1808	Мюнхен	Опера К. В. Глюка (нем.)
1810	Бреслау	Опера К. В. Глюка (нем.)
1810	Вена	Опера К. В. Глюка в немецком переводе И. Б. Альксингера
1811	Данциг	Опера К. В. Глюка (нем.)
1811	Гамбург	Опера К. В. Глюка (нем.)
1814	Будапешт	Опера К. В. Глюка (нем.)
1817	Неаполь	Опера М. Карафы (автор текста неизвестен)
1821	Амстердам	Опера К. В. Глюка (нем.)
1822	Гент	«Новые греческие бредни» – пародия на оперу Глюка (Ш. С. Фавар и Ж. Н. Герен де Фремикур, муз. Ф. Ж. Прота)
1822	Париж	«Новые греческие бредни» – пародия на оперу Глюка (Ш. С. Фавар и Ж. Н. Герен де Фремикур, муз. Ф. Ж. Прота)

Сюжет «Армиды» в музыкальном театре XVI – первой трети XIX веков

1626	Венеция	«Покинутая Армида» К. Монтеверди (утрачена)
1639	Венеция	«Армида» Б. Феррари (текст и музыка), утрачена
1650	Венеция	«Армида» Б. Феррари (текст и музыка), утрачена
1686	Версаль, Париж	«Армида» Ж. Б. Люлли (текст Ф. Кино)
1687	Авиньон	«Армида» Ж. Б. Люлли
1687	Париж	«Армида» Ж. Б. Люлли, спектакль в честь послов Сиамы
1687	Венеция	«Освобожденный Иерусалим» («Армида») К. Паллавичино
1687	Дрезден	«Освобожденный Иерусалим» («Армида») К. Паллавичино, нем. текст К. Бернарди
1689	Лион	«Армида» Ж. Б. Люлли
1690	Рим	«Армида» Ж. Б. Люлли, итал. перевод в опубликованном либретто предположительно С. Стампили

¹ Христиан Август Вульпиус (1762–1827) – шурин Гёте. Премьера была приурочена к новогодним празднествам. Гёте, который тогда не мог руководить репетициями, попросил Шиллера присутствовать на них. См.: Гёте – Шиллер 1988, II, № 780, 781, 787.

1694	Гамбург	«Освобожденный Иерусалим» («Армида» К. Паллавичино
1695	Гамбург	«Освобожденный Иерусалим» («Армида») К. Паллавичино, нем. текст Г. Фидлера
1695	Брюссель	«Армида» Ж. Б. Люлли с прологом П. А. Фьокко
1695	Мантуя	«Армида» Ж. Б. Люлли
1701	Гаага	«Армида» Ж. Б. Люлли
1701	Марсель	«Армида» Ж. Б. Люлли
1703	Париж	«Армида» Ж. Б. Люлли
1711	Лондон	«Ринальдо» Г. Ф. Генделя (текст Дж. Росси)
1711	Дублин	«Ринальдо» Г. Ф. Генделя
1713	Париж	«Армида» Ж. Б. Люлли
1714	Париж	«Армида» Ж. Б. Люлли
1715	Гамбург	«Ринальдо» Г. Ф. Генделя (нем. текст Б. Файнда) ¹
1717	Лондон	«Ринальдо» Г. Ф. Генделя
1718	Неаполь	«Ринальдо» Г. Ф. Генделя (с дополнительными номерами Л. Лео)
1718	Венеция, Мантуя	«Армида в египетском лагере» А. Вивальди (текст Дж. Палацци)
1720	Виченца	Опера Вивальди в перераб. виде под названием «Обман ради мести»
1722	Париж	«Рено» Демаре (текст Пеллегрена)
1724	Париж	«Армида» Ж. Б. Люлли
1725	Париж	Пародия на «Армиду» Люлли: текст Ж. Байи, муз. Ж. Ж. Муре
1730	Лион	«Армида» Ж. Б. Люлли
1731	Венеция	«Армида в египетском лагере» А. Вивальди
1738	Венеция	«Армида в египетском лагере» А. Вивальди
1740	Рим	«Армида» Ж. Б. Люлли, спектакль во дворце кардинала Оттобони
1745	Версаль	«Армида» Ж. Б. Люлли
1746	Венеция	«Армида» Ф. Бертони (текст Б. Виттури)
1746	Париж	«Армида» Ж. Б. Люлли
1747	Париж	«Армида» Ж. Б. Люлли
1750	Вена	«Умиротворенная Армида» — пастиччо на музыку Г. К. Вагензейля, И. А. Хассе, Дж. Бонно и др.
1759	Копенгаген	«Покинутая Армида» Дж. Сартти (текст Л. де Виллати)
1761	Париж	«Армида» Ж. Б. Люлли в муз. редакции Ф. Франкера
1761	Вена	«Армида» Т. Траттты (текст Дж. Дураццо и Дж. Мильявакка по Ф. Кино)
1762	Париж	Пародия П. Ложона на «Армиду» Люлли

¹ Опера периодически исполнялась до 1730 г.

Приложение 2

1763	Неаполь	«Армида» Т. Траэтты
1764	Париж	«Армида» Ж. Б. Люлли
1766	Париж	«Армида» Ж. Б. Люлли с новым дивертисментом П.-М. Бертона
1766	Венеция	«Армида» Дж. Скарлатти (текст М. Кольтеллини)
1767	Вена	«Армида» Т. Траэтты
1769	Петербург	«Армида и Ринальдо» — балет Г. Анджолини на музыку Г. Раупаха
1770	Рим	«Армида» П. Анфосси (текст Я. Дуранди)
1770	Болонья	«Армида» В. Манфредини (текст Я. . Дуранди)
1770	Неаполь	«Покинутая Армида» Н. Йоммелли (текст Ф. де Рогатиса)
1771	Неаполь	«Покинутая Армида» Н. Йоммелли
1771	Вена	«Армида» А. Сальери (текст М. Кольтеллини)
1772	Милан	«Армида» А. Саккини (текст Г. де Гамерра)
1772	Флоренция	«Армида» А. Саккини
1773	Копенгаген	«Армида» А. Сальери, перевод на датский в изд. либретто: Ф. А. Фрис
1773	Падуя	«Армида И. Г. Наумана (текст Дж. Бертати)
1773	Лиссабон	«Покинутая Армида» Н. Йоммелли
1774	Петербург	«Армида» А. Сальери (франц. и рус. перевод в изд. либретто, авторы — Девиль и И. А. Дмитриевский)
1775	Флоренция	«Покинутая Армида» Н. Йоммелли
1775	Гамбург	«Армида» А. Сальери, в концертном исп.
1775	Мюнхен	«Ринальдо» А. Тоцци (текст Дж. Бертати, Я. Дуранди, Ф. де Рогатиса)
1776	Прага	«Армида» И. Г. Наумана
1777	Вена	«Армида» И. Г. Наумана
1777	Париж	«Армида» К. В. Глюка (текст Ф. Кино)
1777	Париж	«Провинциальная опера», пародия на «Армиду» Глюка
1778	Париж	«Мадам Террибль», пародия на «Армиду» Глюка
1779	Милан	«Армида» Й. Мысливечек (текст Дж. Мильявакка)
1780	Лейпциг	«Армида» И. Г. Наумана (нем. текст Г. Бока)
1780	Дрезден	«Армида» И. Г. Наумана (нем. текст Г. Бока)
1780	Лондон	«Армида» А. Саккини под названием «Ринальдо»
1780	Неаполь	«Покинутая Армида» Н. Йоммелли
1781	Венеция	«Покинутая Армида» Ф. Бертони
1781	Копенгаген	«Армида» А. Сальери (датский текст А. Г. Торупа)
1782	Вена	«Армида» В. Ригини (текст М. Кольтеллини)
1782	Флоренция	«Покинутая Армида» Л. Керубини (текст Б. Виттури)

1782	Берлин	«Армида» И. Г. Наумана
1783	Париж	«Рено» А. Саккини (текст Ж. Ж. Лебефа по Пеллегрену) ¹
1783	Майнц	«Армида» А. Сальери (нем. текст К. Ф. Крамера)
1784	Льеж	«Рено» А. Саккини
1784	Эстергаза	«Армида» Й. Гайдна (текст Н. Порты по Я. Дуранди)
1785	Мюнхен	«Покинутая Армида» А. Порты (текст Г. Сертора)
1785	Шведт	«Армида» И. Г. Наумана
1785	Брауншвейг	«Армида» А. Сальери (итал.)
1785 или 1786	Пресбург	«Армида» Й. Гайдна (нем. текст Ф. Кс. Гирцика)
1786	Неаполь	«Покинутая Армида» Н. Йомелли
1786	Копенгаген	«Рено» А. Саккини, в концертном исп.
1786	Бреслау	«Армида» И. Г. Наумана
1786	Петербург	«Армида и Ринальдо» Дж. Сартти (текст М. Кольтеллини) ²
1787	Берлин	«Армида» А. Сальери (нем. текст К. Ф. Крамера)
1788	Неаполь	«Ринальдо» П. А. Скокова (текст Дж. Чинкве по Ж. Ж. Лебёфу) ³
1789	Венеция	«Ринальдо», или «Армида» П. А. Гульельми (текст Дж. М. Фоппа)
1790	Винтертур	«Армида» А. Сальери (нем. текст К. Ф. Крамера), концертное исп.
1791	Лондон	«Ринальдо» А. Саккини в новой редакции: текст Дж. Тониоли, муз. ред. Мадзиньи
1791	Будапешт	«Армида» Й. Гайдна
1793	Вена	«Армида и Ринальдо» П. фон Винтера (текст Й. М. фон Бабо)
1797	Вена	«Армида» Й. Гайдна, в концертном исп.
1798	Лиссабон	«Армида» («Ринальдо») А. Саккини
1800	Данциг	«Армида» А. Сальери (нем. текст К. Ф. Крамера), концертное исп.
1803	Берлин	«Освобожденный Иерусалим, или Армида в лагере франков» — дилогия В. Ригини (текст А. де Филистри да Карамондани)
1804	Турин	«Армида» Й. Гайдна
1805	Берлин	«Армида» К. В. Глюка, перевод Ю. фон Фосса
1808	Вена	«Армида» К. В. Глюка ⁴
1811	Берлин	«Освобожденный Иерусалим, или Армида в лагере франков» — дилогия В. Ригини (нем. текст К. А. Херклотца)

¹ Опера сохранялась в репертуаре до 1800 г. и прошла всего 156 раз (Lowenberg I, 324).

² Этой постановкой открылся Эрмитажный театр.

³ Партитура оперы утрачена; в фонде Н. П. Шереметева в Кабинете рукописей в РИИИ (СПб) сохранилась партитура хора из этой оперы «Всех лучше, всех краше, всех слаще», исполнявшегося, по-видимому, на бракосочетании графа с П. И. Ковалевой-Жемчуговой (ИРМ 3, 124).

⁴ Состоялись две постановки: 9 января в театре «Ан дер Вин», 3 апреля в Бургтеатре.

Приложение 2

1815	Париж	«Рено» А. Саккини
1815	Берлин	«Освобожденный Иерусалим, или Армида в лагере франков» – дилогия В. Ригини (итал.)
1817	Неаполь	«Армида» Дж. Россини (текст Дж. Шмидта)
1820	Берлин	«Армида» К. В. Глюка, перевод Ю. фон Фосса, новые декорации К. Ф. Шинкеля
1821	Вена	«Армида» Дж. Россини (нем. текст Й. фон Зейфрида)
1822	Будапешт	«Армида» Дж. Россини (нем. текст Й. фон Зейфрида)
1825	Вена	«Армида, волшебница с Востока» Ф. Глезера (текст К. Майзля) ¹
1825	Париж	Опера К. В. Глюка
1827	Гамбург	«Армида» Дж. Россини (нем. текст Й. фон Зейфрида)
1828	Буэнос-Айрес	«Армида» Дж. Россини
1828	Вена	«Армида, волшебница с Востока» Ф. Глезера
1831	Стокгольм	«Освобожденный Иерусалим, или Армида в лагере франков» – дилогия В. Ригини (шведский текст К. Г. Нордфорса)
1832	Веймар	«Армида» Глюка с эпилогом И. Н. Гummеля
1832	Берлин	«Армида» Дж. Россини (нем. текст Й. фон Зейфрида)
1834	Бухарест	«Армида» Дж. Россини (нем. текст Й. фон Зейфрида)
1838	Будапешт	«Армида» Дж. Россини (на венгерском яз.)

Сюжет «Эхо и Нарцисса» в музыкальном театре XVII – первой трети XIX веков

1681	Вена	«Эхо, возвращенная к жизни»: музыкальное празднество Антонио Джанеттини (текст и музыка)
1693	Брауншвейг	«Эхо и Нарцисс», опера Г. Бруннера (текст Ф. К. Брессанда)
1694	Гамбург	Опера Г. Бруннера
1697	Ансбах	«Нарцисс», опера Ф. А. Пистокки (текст А. Дзено); утрачена
1699	Вена и Лаксенбург	«Нарцисс – лесная сказка»; муз. К. А. Бадиа и И. Й. Хофера (текст Ф. де Лемене)
1701	Мюнхен	«Нарцисс», опера Ф. А. Пистокки
1701 и 1709	Лейпциг	«Нарцисс», опера Г. Ф. Телемана
1779	Париж	Опера К. В. Глюка «Эхо и Нарцисс» (текст Т. Чуди)
1780	Париж	Опера К. В. Глюка (с некоторыми изменениями)
1782	Лилль	Опера К. В. Глюка
после 1785	Москва, Кусково	«Эхо и Нарцисс», балет на музыку оперы К. В. Глюка
1806	Париж	Опера К. В. Глюка в сокращенной муз. редакции А. Бертон (ред. текста А. Л. Бонье) ¹

¹ Состоялись две постановки: 28 мая в Йозефштадтском театре, 12 июля в Кертнертортеатре.

² До 1842 г. выдержала всего 10 представлений (Lowenberg I, 375).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН¹

- Аббадо (Abbado) Клаудио 318
 Аберт (Abert) Анна Амалия 96
 Аберт (Abert) Герман 57
 Август (Augustus) Гай Юлий Цезарь Октавиан 32
 Агрикола (Agricola) Иоганн Фридрих 106, 231
 Адамбергер (Adamberger) Валентин 73, 74, 238
 Адам (Adam) Адольф Шарль 320
 Аддисон (Addison) Джозеф 23
 Александер (Alexander) Роберта 149
 Аллар (Allard) Мари 290
 Альгаротти (Algarotti) Франческо 19
 Альксингер (Alxinger) Иоганн Баптист фон 238
 Ангермюллер (Angermuller) Рудольф 173
 Амичис (Amicis) Анна де 74
 Анахарсис (Anacharsis) 225
 Анджелини (Angiolini) Гаспаре, Гаспаро Андреи (Andrei) 27, 29–31, 34, 35, 38, 67, 73, 231, 240, 272, 273, 313, 320
 Анна Амалия (Anna Amalie), принцесса 106
 Анненский Иннокентий Федорович 90, 91, 97, 103, 193
 Ансом (Anseume) Луи 180
 Антимакх (Antimachos) 335
 Антиох III (Antiochos), царь 348
 Анфосси (Anfossi) Паскуале 272
 Аполлодор (Apollodoros) 89, 90
 Аппиа (Appia) Адольфо 86
 Арайя (Araja) Франческо 54
 Ариосто (Ariosto) Людовико 42, 233, 269, 283
 Армеллини (Armellini) Марио 265
 Арно (Arnaud) Франсуа 187
 Арну (Arnould) Софии 66
 Артеага (Arteaga) Эстебан (Стефано) 334
 Асафьев Борис Владимирович 115
 Аспельмайр (Aspelmayr) Франц 28, 231
 Аурели (Aureli) Аурелио 95, 96, 98
 Ауэрсберг (Auersperg) Карл фон 317
 Бабо (Babo) Йозеф Мариус фон 273
 Бадини (Badini) Карло Франческо 35, 78
 Барди (Bardi) Джованни, граф ди Вернио 14
 Барлокки (Barlocchi) Джованни 230
 Бах (Bach) Иоганн Кристиан 24, 72–74, 188, 265, 313
 Бах (Bach) Иоганн Себастьян 67, 73, 116, 117–119, 125, 157, 205, 211, 220, 258, 259, 310
 Бах (Bach) Карл Филипп Эммануэль 5, 123, 213

¹ В указатель включены имена, встречающиеся в тексте книги и в Приложении 1; не включены имена, встречающиеся в библиографических ссылках и в Приложении 2. Исторические деятели, фигурирующие также в качестве оперных и литературных персонажей, упоминаются в списке только в том случае, если речь о них идет как о реальных личностях.

- Бейкер (Baker) Джанет 317, 320
 Бек-Фриис (Beck-Friis) Регина 320
 Белецкий Иван Валентинович 8
 Беллини (Bellini) Винченцо 315, 316
 Белосельский-Белозерский Александр Михайлович 58
 Берг (Berg) Альбан 292
 Берлиоз (Berlioz) Гектор 52, 84, 101, 147, 184, 245-248, 266, 310, 315
 Бернаскони (Bernasconi) Антония 74, 87, 238
 Берни (Burney) Чарльз 55
 Бертати (Bertati) Джованни 273
 Бертон (Berton) Пьер-Монтан 274
 Бертони (Bertoni) Фердинандо 72, 75, 76, 106, 273, 314
 Бетховен (Beethoven) Людвиг ван 5, 59, 64, 82, 83, 123, 140, 155, 202, 217, 244, 246, 261, 282, 309, 316, 330
 Бетховен (Beethoven) Людвиг ван, старший 5
 Бизе (Bizet) Жорж 293
 Браншю (Branchu) Александрина Каролина 266
 Бонайюти (Bonaiuti) Дж.Б. 35
 Бонапарт (Buonaparte) Наполеон 32
 Бонисолли (Bonisolli) Франко 149
 Бонно (Bonno) Джузеппе 40, 272
 Бонончини (Bononcini) Джованни 17
 Борги (Borghi) Дж.Б. 35
 Борд (Borde) Жан Франсуа де ла 265
 Бородин Александр Порфирьевич 250, 252
 Борозини Франческо 20
 Боссан (Beaussant) Филипп 94, 292
 Бозций (Boëtius) Аниций Манлий Торкват Северин 79
 Боярдо (Boiardo) Маттео 269
 Браганца (Braganza) Джованни Карло (Иоганн Карл) де, герцог 148, 153, 332
 Брамс (Brahms) Иоганнес 268
 Брейль см. Дюбрейль
 Брокес (Brockes) Бартольд Генрих 116
 Бронте (Bronte), сестры 152
 Брут (Brutus) Марк Юний 22
 Брянцева Вера Николаевна 187
 Буало (Boileau) Никола 92, 346
 Бурначини (Burnasini) Лодовико 229
 Бьянки (Bianchi) Марианна 55, 73
 Бьянки (Bianchi) Франческо 35, 313
 Вагензейль (Wagenseil) Георг Кристоф 5, 272
 Вагнер (Wagner) Вольф-Зигфрид 267
 Вагнер (Wagner) Рихард 81, 169, 204, 267, 282, 292, 310, 317
 Валькер (Walcker) Давид 320
 Вебер (Weber) Карл Мария фон 292
 Веласкес (Vela'squez) Диего 299
 Вераци, Верраци (Verazi, Verazzi) Маттиа 34, 195, 231, 276, 314, 316
 Вергилий (Vergilius) Марон Публий 44, 56, 79
 Верди (Verdi) Джузеппе 220, 264
 Вестрис (Vestris) Огюст 66, 290
 Виардо-Гарсиа (Viardot-García) Полина 84, 85
 Вивальди (Vivaldi) Антонио 22, 69, 175
 Вигано (Vigano) Сальваторе 27

- Виланд (Wieland) Кристоф Мартин 33, 88, 98–100, 104, 105, 109, 343–345
 Виллати (Villati) Леопольдо де 272
 Вильмонт (Вильям-Вильмонт) Николай Николаевич 235
 Винкельман (Winckelmann) Иоганн Иоахим 32, 33, 100
 Винтер (Winter) Петер фон 22, 251, 252, 273
 Винчи (Vinci) Леонардо 22, 175, 230
 Висм (Vismes) Альфред де 265
 Виттури (Vitturi) Б. 273
 Воллан (Volland) Софи 196
 Вольтер (Voltaire) Франсуа Мари Аруэ 27, 29, 92, 100, 187, 190, 191, 199, 264, 340
 Воткенн (Wotquenne) Альфред 8
 Вульпиус (Vulpius) Христиан Август 236

 Гайдн (Haydn) Йозеф 5, 35, 47, 59, 74, 78, 80, 140, 147, 155, 166, 237, 273, 308, 314, 316
 Гайдн (Haydn) Михаэль 59, 155
 Галуппи (Galuppi) Бальдассаре 230, 314
 Ганнибал (Hannibal) 348
 Гардель (Gardel) Максимилиан Леопольд Филипп Жозеф, 66, 290
 Гардинер (Gardiner) Джон Эллиот 108, 318
 Гаррикс (Harrick) Дэвид 30, 55
 Гаспарини (Gasparini) Франческо 20, 175
 Гассман (Gassmann) Флориан Леопольд 24, 59, 133
 Гвадани (Guadagni) Газтано 55, 69, 72, 73, 75, 76, 77, 101
 Гварини (Guarini) Джамбаттиста, Батиста 16
 Гверчино (Guercino) Джованни Франческо 308
 Геблер (Gebler) Тобиас Филипп фон 316
 Гейрингер (Geiringer) Карл 132
 Гендель (Händel) Георг Фридрих 6, 18, 20, 24, 49, 55, 59, 64, 67, 73, 88, 96, 101, 102, 104, 116–118, 125, 141, 155, 157, 175, 176, 189, 198, 199, 205, 220, 230, 237, 268, 272, 277, 308, 310
 Гердер (Herder) Иоганн Готфрид 33, 105, 344
 Геродот (Herodotes) 225
 Гесиод (Hesiodos) 224
 Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг 25, 33, 38, 72, 82, 98, 99, 104, 105, 152, 226, 232, 233, 235, 236, 239, 246, 269, 344, 345
 Гийяр (Guillard) Никола Франсуа 173, 223, 255, 259, 348, 351
 Гильфердинг (Hilferding) Франц 27
 Гимар (Guimard) Мари-Мадлен 66, 290
 Гимон де ла Туш (Guymond de La Touche) Клод 223
 Гировец (Girowetz) Адальберт 73
 Глезер (Gläser) Франц 266
 Глинка Михаил Иванович 113, 211, 250, 252, 267, 283, 292
 Глюк (Gluck) Марианна (Наннетта), приемная дочь Глюка 341, 343, 344
 Глюк (Gluck) Марианна, урожденная Пергин, супруга Глюка 337, 341
 Глюк (Gluck) Мария Анна Розина, сестра Глюка 343
 Гольдони (Goldoni) Карло 26, 36, 77, 185, 190
 Гомер (Homeros) 98, 170, 224, 270
 Гораций (Horatius) Флакк Квинт 161
 Госсек (Gossec) Франсуа-Жозеф 262, 343, 351
 Готфрид Бульонский 269
 Готшед (Gottsched) Иоганн Кристоф 23, 100
 Гофман (Hoffmann) Эрнст Амадей Теодор 292
 Гранж (Grange) Жозеф де ла 231

- Гранье (Granier) Франсуа 28
 Граун (Graun) Карл Генрих 22, 118, 119, 176, 231, 310
 Грей (Grey) Томас 11
 Гретри (Gretry) Андре-Эрнест-Модест 179, 184, 315
 Гримм (Grimm) Мельхиор фон 66, 156, 178, 187, 223, 234
 Гульельми (Guglielmi) Пьетро Алессандро 73, 106, 273, 314
- Да Понте (Da Ponte) Лоренцо 10, 36, 170, 238, 314
 Далейрак (Dalayrac) Никола 179
 Дальольо (Daloglio) Доменико 175
 Данкур (Dancourt) Луи 237
 Данте (Dante) Алигьери
 Данше (Danchet) Антуан 229
 Даргомыжский Александр Сергеевич 178
 Дворжак (Dvořák) Антонин 268, 278
 Делиб (Delibes) Лео 309
 Деллер (Deller) Флориан 28
 Делюнш (Delunche) Мирей 267
 Демаре (Desmarest) Анри 229
 Державин Гавриил Романович 94, 100
 Дегуш (Destouches) Андре Кардиналь 134, 178
 Деффан (Deffand) Мари де Виши Шампрон дю 190, 191
 Джованнини (Giovannini) Пьетро 34, 35, 316
 Джордани (Giordani) Джузеппе 196
 Дзено (Zeno) Апостола 16, 17, 19, 20, 175, 314
 Дидро (Diderot) Дени 5, 99, 179, 187, 191, 192, 196, 234, 258
 Диодор (Diodoros) Сицилийский 225
 Диттерсдорф (Dittersdorf) Карл Диттерс фон 44, 78, 316
 Довернь (Dauvergne) Антуан 172, 335
 Донингтон (Donington) Роберт 43
 Драги (Draghi) Антонио 119, 229
 Дуни (Duni) Эжидио Ромуальдо 179, 188
 Дункан (Duncan) Айседора 319
 Дуранди (Durandi) Якопо 272, 273
 Дураццо (Durazzo) Джакомо 12, 41, 42, 150, 177, 179, 181, 272, 273
 Дюбарри (Dubarry) Мадлен, графиня 187, 188
 Дюбрейль (Dubreuil) А. дю Конже 231
 Дюплан (Duplant), мадемуазель 192
 Дюше де Ванси (Duché de Vancy) Жан-Франсуа 229
 Дягилев Сергей Павлович 309
- Евдокимова Юлия Константиновна 199
 Еврипид (Euripides) 88-93, 95-100, 102-104, 108, 110-112, 125, 192-198, 223-230, 233, 261
 Екатерина II, императрица 36, 74, 113, 132
 Елизавета Петровна, императрица 134, 175
- Жак-Далькроз (Jaques-Dalcroze) Эмиль 86, 318
 Желен (Gelin) Никола 192, 230, 267
 Желиот (Jélyotte) Пьер де 68
 Женгене (Ginguené) П. Л. 231
 Жоли (Joly) Ж. 151
 Жуйи (Jouy) Этьен де 252

- Загрошек (Zagrosek) Лотар 149
 Зейфрид (Seyfried) Игнац Ксавер фон 273
 Зелинский Фаддей Францевич 88
 Зонненфельс (Sonnenfels) Йозеф фон 87
 Зульцер (Sulzer) Иоганн Готфрид 100

 Иосиф II (Joseph), император 40, 72, 87, 106, 107, 131, 133, 187, 237, 238, 317, 330
 Йоммелли (Jommelli) Никколо 5, 28, 29, 36, 119, 138, 178, 195, 231, 237, 272, 273, 276, 277, 290, 310, 314

 Кавалли (Cavalli) Франческо 21
 Кавальери (Cavalieri) Катарина 238
 Кадышев Виктор Степанович 194, 288
 Казанова (Casanova) Джакомо 10, 11
 Кайзер (Keiser) Рейнхардт 23, 74, 116, 118
 Калиостро (Caliostro) Александр Джузеппе Бальзамо 10
 Кальдара (Caldara) Антонио 16, 119
 Кальцабиджи (Calzabigi, Calsabigi) Антон Мария
 Кальцабиджи (Calzabigi, Calsabigi) Раньери Симоне Франческо Мария 10-14, 27, 28, 29, 33-35, 37, 38, 40-42, 44-51, 55, 56, 62, 66, 67, 73, 75, 77, 78, 81, 82, 87, 88, 106, 108, 109-112, 120, 123-126, 128, 131-133, 147, 149, 150-153, 160, 161, 163, 177, 181, 186, 195, 196, 201, 314, 316, 332, 335, 339
 Камбон (Cambon) Ш. А. 320
 Кампра (Campra) Андре 20, 66, 174, 177, 185, 229, 312
 Канне (Kanne) Август Фридрих 74
 Капече (Capece) Карло Сиджизмондо 134, 230
 Капуа (Capua) Марчелло да 78, 178
 Капуа (Capua) Ринальдо ди 178
 Караваджо (Caravaggio) Микеланджело 299
 Карамзин Николай Михайлович 61
 Караччоли (Caraccioli) Доменико 342
 Карвальо (Carvalho, Carvaille) Леон 84
 Кариссими (Carissimi) Джакомо 198
 Карл VI (Karl), император 16, 38, 39, 40
 Карл Август (Karl August) Саксен-Веймарский, великий герцог 345
 Карл Великий (Carolus Magnus), император 269
 Касти (Casti) Джамбаттиста 10, 34, 35, 36
 Катон (Cato) Марк Порций Младший, Утический 22, 23
 Катулл (Catullus) Валерий Гай 160, 288
 Кауниц (Kaunitz) Венцель Антон 12, 131
 Кауэр (Kauer) Фердинанд 74
 Каччини (Caccini) Джулио 14
 Квальо (Quaglio) Джованни Мария 38
 Керман (Kerman) Джозеф 83
 Кернер (Körner) Кристиан Готфрид 232
 Керубини (Cherubini) Луиджи 35, 220, 273, 313, 314
 Кестер (Köster) Луиза 267
 Кино (Quinault) Филипп 49, 88, 92, 93, 97, 113, 173, 175, 189, 264-266, 272-275, 281, 287-289, 293, 313, 314, 339, 341, 347
 Клавароу (Clavaraу) Люция 55
 Клерон (Clairon) Жозефа Ипполита де Ла Тюд 32
 Клопшток (Klopstock) Фридрих 105, 310, 343, 344
 Княжнин Яков Борисович 81, 82

- Ковальски (Kovalsky) Йохан 85, 86, 321
 Кожена (Kozena) Магдалена 321
 Козловский Иван Семенович 85
 Кольтеллини (Coltellini), сестры: Анна, Константина, Розина и Челеста 132, 230
 Кольтеллини (Coltellini) Марко 10, 34, 36, 41, 77, 132-134, 234, 272, 273
 Конфорти (Conforti) Н. 40
 Корансе (Corancey) Оливье де 104, 105, 106, 187, 320
 Корлето (Corleto) де, маркиз 148
 Корнель (Corneille) Пьер 30, 32, 342
 Корси (Corsi) Якопо 14
 Котрубас (Cotrubas) Илеана 149
 Краус (Krauss) Йозеф Мартин 108
 Крутхофер (Kruthoffer) Франц 107, 239
 Кукольник Нестор Васильевич 267
 Кунау (Kuhnau) Иоганн 116, 117
 Купфер (Kupfer) Гарри 86, 321
 Курмангалиев Эрик 85
 Курц (Kurz) Терезия 148
 Кьяваччи (Chiavacci) Клементина 148
 Кэри (Carey) Гемфри 166
- Ла Герр (La Guerre) Мари-Жозефина 341
 Ла Лоранси (Laurencie) Мари-Бертран-Лионель 63, 71, 84, 85
 Лагарп (La Harpe) Жан-Франсуа де 188, 189, 293, 345-348
 Лайне (Lainez) Э. 210
 Лакло (Laclos) Шодерло де 152
 Ланге (Lange) Алоизия 112
 Ланди (Landi) Стефано 20, 74, 231
 Ланди (Landi), либреттист
 Ланчетти (Lancetti) Лючия 69
 Ларриве (Larrivée) Анри 192, 230, 267
 Латилла (Latilla) Газтано 178
 Лебеф (Leboeuf) Ж. 272
 Левассёр (Levasseur) Розали 66, 107, 192, 221, 267, 341
 Легро (Legros) Жозеф 66, 69, 74, 107, 192, 210, 267
 Лео (Leo) Леонардо 22
 Леопольд I (Leopold), император 40, 118
 Леопольд (Leopold), великий князь Тосканы, он же император Леопольд II 18, 106, 330
 Лепская Лия Александровна 267
 Лесаж (Lesage) Ален Рене 180
 Лесерф де ла Вьевиль (Le Cerf de la Vieville) Жан-Лоран де Френез 291
 Лессинас (Lespinnasse) Жюли де 61
 Лессинг (Lessing) Готхольд Эфраим 33, 99
 Лесюэр (Lesuër) Франсуа 315
 Ли Рейджин (Lee Ragine) Дерек 85
 Ликург (Lykurgos) 154
 Лист (Liszt) Ференц 269
 Лихачев В. С. 270
 Лихачев Дмитрий Сергеевич 308
 Луцкер Павел Валерьевич 8, 16, 19, 80, 230
 Львов Алексей Федорович 166
 Львов Николай Александрович 113

- Людовик XIV (Louis), король 30, 92, 94, 113, 133, 187, 188, 193, 264
 Людовик XV (Louis), король 178, 180, 292
 Людовик XVI (Louis), король 12, 129, 190, 191
 Люлли (Lully) Жан-Батист 20, 49, 65, 66, 77, 88, 92–94, 101, 105, 108, 113, 120, 152, 174, 177–180, 185, 186, 188–190, 199, 252, 264–266, 274, 275, 278, 284–287, 291, 292, 295, 308, 310, 312
 Мадерна (Maderna) Бруно 78
 Мадзола (Mazzola) Катерино 34
 Мадонис (Madonis) Луиджи 175
 Мазарини (Mazarin) Джулио 66
 Майсль (Meisl) Карл Фридрих 266
 Майо (Majo) Франческо де 231
 Майр (Maier) Симон 24, 200, 314
 МакФадден (MacFadden) Клерон 149
 Малер (Mahler) Густав 282, 309
 Манн (Mann) Томас 179
 Манфредини (Manfredini) Винченцо 272
 Маре (Marais) Марен 242
 Мария Амалия (Marie Amalie), эрцгерцогиня 72
 Мария-Антуанетта (Marie-Antoinette), королева 12, 26, 129, 172, 187, 188, 191, 200, 210, 351
 Мария Изабелла Пармская (Maria Isabella), супруга Иосифа II 131
 Мария Йозефа Баварская (Maria Josepha), супруга Иосифа II 87, 131
 Мария Йозефа (Maria Josepha), эрцгерцогиня 87
 Мария Терезия (Maria Theresia), королева-императрица 12, 38, 39, 40, 72, 87, 88, 106, 112, 118, 132, 150, 172, 187, 188, 330
 Мария Федоровна, великая княгиня, впоследствии императрица, жена Павла I 74, 237, 317
 Маркс (Marx) Адольф Бернхард 63, 149
 Мармонтель (Marmontel) Жан-Франсуа 188, 189, 337, 341–343
 Мартелло (Martello) Пьетро Якопо 230
 Мартини (Martini) Джамбаттиста, падре 334
 Мартин-и-Солер (Martin-y-Soler) Висенте 196, 310
 Матвеева Елена Юрьевна 79, 80
 Маттезон (Mattheson) Иоганн 116, 118
 Мауро (Mauro) Оскаро 95
 Мегюль (Méhul) Этьен Никола 315
 Медичи, (Medici) флорентийский княжеский дом 44
 Медичи (Medici) Лоренцо Великолепный, князь 161
 Медичи (Medici) Фердинандо, князь 15
 Мейербер (Meyerbeer) Джакомо 220, 252, 267, 315
 Мейерхольд Всеволод Эмильевич 85
 Менардьер (Menardier) де, мадам 341
 Мендельсон (Mendelssohn) Феликс 292
 Мерси-Аржанто (Mercy-Argenteau) Флоримунд де, граф 107, 172
 Месомед (Mesomedes) Критский
 Метастазιο (Metastasio) Пьетро 11, 16–21, 29, 33, 34, 40, 42, 44, 48–50, 85, 131, 132, 190, 201, 215, 257, 265, 312, 334, 349
 Мийо (Milhaud) Дариус 264
 Миллико (Millico) Джузеппе 72, 76, 106, 148, 343
 Мильдер-Хауптманн (Milder-Hauptmann) Анна 107
 Мильтон (Milton) Джон 11
 Мильявакка (Migliavacca) Джованни Амброджо 40, 272, 273

- Минато (Minato) Николо 18, 175, 229
 Минготти (Mingotti) братья, Анджело и Пьетро 118
 Минковский (Minkovski) Марк 267, 318
 Михайлов Александр Викторович 156
 Молине (Moline) Пьер-Луи, 66, 108, 173
 Моминьи (Momigny) Жером Жозеф де, 69
 Мондонвиль (Mondonville) Жан-Жозеф де 42, 174, 185, 265, 312, 313
 Монсиньи (Monsigny) Пьер-Александр 179
 Монтеверди (Monteverdi) Клаудио 15, 20, 42, 46, 47, 74, 79, 152, 175, 268, 278
 Монтеклер (Montéclair) Мишель Пиньоле де 185, 198, 199
 Морелл (Morell) Томас 198, 199
 Морелле (Morelle), аббат 72
 Моретти (Moretti) Ф. 314
 Моро (Moreau), певец
 Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей 5, 24, 34, 36, 57, 59, 73, 112, 122, 134, 140, 142, 155, 170, 175, 179, 185, 204, 219, 236, 238, 239, 244, 245, 249, 252, 260, 277, 310, 313, 316, 317, 330, 332
 Мусоргский Модест Петрович 64, 220, 250
 Мысливечек (Myslivoček) Йозеф 273, 314
 Мюллер фон Азов (Mueller von Asow) Хедвига 333
 Мюллер фон Азов (Mueller von Asow) Эрих Герман 8, 333
 Мюнхгаузен (Münchhausen) Карл Фридрих Иероним, барон фон 10

 Наталия Алексеевна, великая княгиня 107
 Науманн (Naumann) Иоганн Готлиб 74, 272
 Ницше (Nietsche) Фридрих 33
 Новерр (Noverre) Жан-Жорж 27-32, 34, 36, 87, 148, 186, 192, 231, 248, 252, 262, 263, 296, 313, 320
 Нурри (Nourri) Адольф 84

 Овидий (Ovidius) Публий Назон 79, 151, 152, 226, 298
 Орландини (Orlandini) Джованни 230
 Оруэлл (Orwell) Джордж 36
 Оттер (Otter) Анна Софи фон 108
 Оффенбах (Offenbach) Жак 44, 78

 Павел I, император 74, 107, 237, 238, 317
 Паизиелло (Paisiello) Джованни 77, 313
 Панофский (Ponofsky) Эрвин 308
 Париати (Pariati) Пьетро 175
 Парин Алексей Васильевич 250
 Парини (Parini) Джузеппе 106
 Пасквалиго (Pasqualigo) Б. 230
 Пеллегрен (Pellegrin) Симон-Жозеф де 198, 199, 272
 Перголези (Pergolesi) Джованни 178
 Пери (Peri) Якопо 14, 15, 44, 74
 Пёрселл (Purcell) Генри 20, 152
 Пиотровский Андриан Иванович
 Пиччинни (Piccinni) Никколо 189, 190, 231, 232, 234, 240-242, 247, 251, 258, 313, 337, 341-343
 Планелли (Planelli) Антонио 20, 106
 Платон (Plato) 14, 335
 Полициано (Poliziano) Анджело 44
 Помпадур (Pompadour), Жанна-Антуанетта Пуассон де 11, 178, 187

- Порта (Porta) Нунциато 273
 Португал (Portugal) Марк Антонио 35, 74, 314
 Порция (Portia), дочь Катона 22
 Прати (Prati) Алесслио 196
 Прюньер (Prunieres) Анри 92
 Пуссен (Poussin) Никола 299, 308
 Пушкин Александр Сергеевич 19, 235, 283
 Пьовене (Piovene) Агостино 20

 Радищев Александр Николаевич 235
 Рамо (Rameau) Жан-Филипп 36, 48, 66, 68, 108, 174, 177, 180, 181, 183, 185, 186, 189, 190, 199, 210, 237, 250, 252, 312, 313, 340
 Расин (Rassine) Жан 16, 27, 30, 32, 92, 192-198, 201, 231, 264, 340
 Раупах (Raupach) Герман 88, 95, 272, 273
 Раштон (Rushton) Джулиан 8, 133, 239
 Регул (Regulus) Атилий
 Рейналь (Raynal) Гийом-Томас-Франсуа 234
 Рейхардт (Reichardt) Иоганн Фридрих 310
 Респиги (Respighi) Отторино 30
 Ригини (Righini) Винченцо 273
 Римский-Корсаков Николай Андреевич 64, 220, 252, 277
 Ринуччини (Rinuccini) Оттавио 14, 44
 Рис (Ries) Фердинанд 83
 Рихтер (Richter) Йозеф 107
 Ричардсон (Richardson) Самуэль 152
 Рогатис (Rogatis) Франческо Саверио де 272, 273
 Родольф (Rodolphe) Жан-Жозеф, 28
 Роллан (Rolland) Ромен 8
 Росси (Rossi) Джакомо 272
 Россини (Rossini) Джоаккино, 30, 266, 273, 314, 315
 Рулле (Roulet) Франсуа Го Ле Блан дю 88, 103, 106, 108-113, 123, 129, 172, 173, 183, 186, 190-192, 195, 196, 201, 209, 223, 238, 257, 266, 278, 296, 314, 335, 337, 339, 340, 341, 348
 Руссо (Rousseau) Жан-Жак 5, 61, 69, 108, 154, 177-182, 184, 185, 187, 189, 191, 195, 283, 336, 337
 Ручеллаи (Ruccellai) Джованни
 Рыцарев Сергей Александрович 7, 30, 209, 318

 Саккини (Sacchini) Антонио 267, 272, 313
 Салле (Sallé) Мари 27
 Сальери (Salieri) Антонио 13, 36, 119, 133, 238, 272, 273, 282, 313, 314, 316
 Сартти (Sarti) Джузеппе 35, 113, 272
 Седен (Sedaine) Жан-Мишель 180
 Сен-Жермен (Saint-Germain) Клод-Луи-Робер де 10
 Сен-Мар (Saint-Mard) Реймонд де 337
 Сен-Санс (Saint-Saens) Камиль 23
 Серио (Serio) Л. 196
 Серов Александр Николаевич 250
 Сертор (Sertor) Гаэтано 34, 35, 316
 Сильверсторп (Silverstorpe) Фредерик Самуэль 317
 Скакки (Scacchi) Марко 268
 Скарлатти (Scarlatti) Алессандро 134, 230
 Скарлатти (Scarlatti) Доменико 230
 Смит (Smith) Патрик Джон 22

- Смоллет (Smollet) Томас 88
 Смыка Ольга Викторовна 163
 Собинов Леонид Витальевич 85
 Сографи (Sografi) Симеоне Антонио 34, 35, 314, 316
 Солер (Soler) Антонио 213
 Соллертинский Иван Иванович 8
 Солонович Евгений Михайлович 161
 Софокл (Sophokles) 88, 98, 347
 Спонтини (Spontini) Гаспаре Луиджи 252, 313
 Стампилия (Stampiglia) Сильвио 16, 17
 Стенборг (Stenborg) Карл 73
 Стесихор (Stesichoros) 195
 Стравинский Игорь Федорович 44, 264, 319
 Стриджо (Striggio) Алессандро 46, 79
 Сумароков Александр Петрович 54, 88, 95, 97, 113
 Сусидко Ирина Петровна 7, 16, 19, 49, 234
 Сюар (Suard) Жан-Батист-Антуан 187
- Тайбер (Teyber) Элизабет 131
 Тальони (Taglioni) Филиппо 309
 Тартальини (Tartaglioni) Роза 131, 132
 Тассо (Tasso) Торквато 16, 42, 233, 268–273, 276, 283
 Телеман (Telemann) Георг Филипп 116, 118
 Тендуччи (Tenducci) Фердинандо 73, 74
 Тибальди (Tibaldi) Джузеппе Луиджи 87, 132
 Тинторетто (Tintoretto) Якопо 299
 Торелли (Torrelli) Федерико 81
 Тосканини (Toscanini) Артуро 267
 Тоцци (Tozzi) Антонио 73, 76–78, 273, 277
 Траэтта (Traëtta) Томмазо 36, 55, 77, 114, 132, 133, 138, 230, 240, 241, 247, 255, 272, 273, 314
 Тредиаковский Василий Иванович 134
 Тьерри (Tierry) Ж.Ф.Д. 320
 Тьерсо (Tiersot) Жюль 23
- Уивер (Weaver) Джон 27
 Уилсон (Wilson) Джон Б. 89
 Уилсон (Wilson) Роберт 108, 321
 Уоркман (Workman) Чарльз 267
- Фавар (Favard) Шарль-Симон 42, 150, 173, 180, 237
 Файнд (Feind) Бартольд 23
 Фенелон (Fénelon) Франсуа де Пон де Салиньяк де Ламот 133
 Фердинанд (Ferdinand), принц Пармский 72
 Феррари (Ferrari) Бенедетто 268
 Филидор (Philidor) Франсуа-Андре 42, 179, 343
 Фишер (Fischer) Иоганн Людвиг 238
 Фомин Евстигней Иванович 47, 78, 81, 82
 Фоппа (Foppa) Джованни Мария 273
 Формион (Formion) 348
 Франкёр (Francœur) Франсуа 274
 Франц I (Franz) Лотарингский, император 38, 39, 87, 112, 230
 Фридрих II (Friedrich), король 132, 188, 231
 Фриних (Phrynichos) 89
 Фукс (Fux) Иоганн Йозеф 16, 44, 119

- Хайм (Наум) Никола 49
 Хассе (Hasse) Иоганн Адольф 24, 40, 64, 133, 175, 272
 Хилл (Hill) Аарон 272
 Хиллестрем (Hilleström) Пер 73
 Ховард (Howard) Патрисия
 Холл (Hall) Питер 319, 320
 Хохлов Юрий Николаевич 58, 310
- Цезарь** (Caesar) Гай Юлий 22, 32
 Цингарелли (Zingarelli) Николо Антонио 35, 314
 Цицерон (Cicero) Марк Туллий 335, 348
- Чайковский** Петр Ильич 264, 309
 Черепнин Николай Николаевич 309
 Черни (Czerny) Карл 83
 Чести (Cesti) Пьетро Антонио 30, 40
 Чичерин Георгий Валентинович 317
 Чуди (Tschudi) Жан-Батист Луи Теодор 173, 296, 298
- Шабанон** (Chabanon) Мишель де 336, 337
 Шайблер (Scheibler) Альберт 199
 Шарпантье (Charpentier) Марк Антуан де 20, 69, 177
 Швейцер (Schweizer) Антон 88, 99, 100
 Шекспир (Shakespeare) Уильям 11, 30, 97, 105, 344
 Шервинский Сергей Васильевич 56, 161, 298
 Шереметев Николай Петрович 81, 267, 296
 Шиканедер (Schikaneder) Эммануэль 10, 264
 Шиллер (Schiller) Фридрих 33, 100, 232, 235, 239
 Шиндлер (Schindler) Катарина 148
 Шлегель (Schlegel) Иоганн Элиас 232
 Шмельцер (Schmelzer) Иоганн Генрих 229
 Шмидт (Schmidt) Джованни 273
 Шнайдер (Schneider) Михаэль 149, 154, 158, 167, 170
 Шнейцхоффер (Schneizhoffer) Жак 309
 Шоберт (Schobert) Иоганн 214
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич 309
 Шпор (Spohr) Людвиг (Луи) 252
 Шредер-Девриент (Schröder-Devrient) Вильгельмина 267
 Штелин (Staehlin) Якоб фон 175
 Штокхаузен (Stockhausen) Карлхайнц 264
 Штраус (Strauss) Йозеф 267
 Шубарт (Schubart) Кристиан Фридрих Даниэль 304, 310, 312
 Шуман (Schumann) Роберт 309
 Шютц (Schutz) Генрих 115
- Эбенер** (Ebener) Д. 89
 Эбер (Hebert), Жан-Луи 342
 Эйнштейн (Einstein) Альфред 5, 12, 53, 58, 60, 63, 151, 170, 310
 Элеонора (Eleonore), императрица 229
 Эллингер (Ellinger) Г. 96
 Эсте (Este) д' Элеонора 269
 Эсте (Este) д', Альфонсо II, герцог 269
 Эстергази (Eszterhazy), княжеская фамилия 42

Содержание

Парадоксы гения	3
Часть I. ВЕНСКИЕ ОПЕРЫ	
Глава 1. Путь к реформе	10
Глава 2. Орфей и Эвридика	38
Глава 3. Альцеста	87
Глава 4. Телемак	131
Глава 5. Парис и Елена	148
Часть II. ПАРИЖСКИЕ ОПЕРЫ	
Глава 6. Глюк в Париже	172
Глава 7. Ифигения в Авлиде	192
Глава 8. Ифигения в Тавриде	223
Глава 9. Армида	264
Глава 10. Эхо и Нарцисс	296
Глюк и искусство будущего	310
Список сокращений	322
Литература	322
Приложение 1. Документы	330
Приложение 2. Таблицы	352
Указатель имен	373

ISBN 5-89817-152-5



9 785898 171520

Лариса Валентиновна Кириллина
РЕФОРМАТОРСКИЕ ОПЕРЫ ГЛЮКА

Ответственный редактор Н. Енукидзе

Редактор Е. Двоскина

Выпускающий редактор В. Кудряшова

Корректор Е. Арнопольская

Верстка: Т. Хватова

Дизайн обложки: А. Гиренко

Подписано в печать 24.08.06. Формат 60х90^{1/16}.

Печать офсетная. Гарнитура NewBaskervilleC. Бумага офсетная № 1.

Печ. л. 24,0. Тираж 800 экз. Заказ 4197

Юридический адрес:

123056, г. Москва, ул. Б. Грузинская, д. 60, стр. 1

Уважаемые читатели,

наши издания вы можете приобрести

через веб-сайт www.classica21.ru

или воспользовавшись услугами

отдела «Классика — почтой».

Заявки направляйте по адресу:

123098, г. Москва-98, а/я 28

Издательский дом «Классика-XXI»

Тел./факс: (495) 290 3937

E-mail: info@classica21.ru

Электронный вывод и печать

ППП «Типография «Наука»

121099, Москва, Шубинский пер., 6