

Оперная реформа последней трети XVIII века: казус Петербурга Ходорковская Е. С.

*Ходорковская Елена Семеновна / Chodorkovskaya Elena Semenovna – кандидат искусствоведения, доцент,
кафедра междисциплинарных исследований и практик в области искусств,
Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург*

Аннотация: в статье рассматриваются драматургические новации в жанре оперы-серия последней трети XVIII века, инспирированные политическими и культурными процессами, разворачивавшимися в ряде европейских оперных столиц. При формальном сходстве творческих решений, реализованных на оперных площадках Пармы, Вены и Санкт-Петербурга, культурная политика в отношении музыкального театра в российской столице одушевлялась совершенно иными, нежели в Европе, мотивами. Как показывает автор, петербургская «оперная реформа» была инспирирована консервативными эстетическими вкусами венецианских заказчиков.

Ключевые слова: опера-серия, оперная реформа, придворная опера Санкт-Петербурга XVIII века.

Вся вторая половина века Просвещения проходит под знаком сокрушительной критики традиционных оперных форм, обильно одобренной рекомендациями по их обновлению.

Подобные попытки предпринимаются в целом ряде культурных центров. Не будучи связаны какой-либо единой эстетической или идейной программой, оперные «авангардисты» движутся в различных направлениях и приходят к несходным результатам. То, что в сознании последующих поколений все эти реформаторские опыты стали ассоциироваться лишь с одной персоной и увенчались хрестоматийным понятием «глюковской реформы», объясняется не только успехом последовавших по стопам Глюка, Мегюля, Госсека и Керубини, но и в не меньшей степени пропагандистским энтузиазмом немецкой мыли о музыке. Фигура «главного реформатора», контуры которой были прорисованы Гердером, Шиллером и Гофманом, приобретает впечатляющую монументальность под пером Вагнера, завершившего усилия по созданию глюковского портрета, на котором запечатлен сокрушитель традиций и вагнеровский предтеча.

Мотивы, водившие пером Вагнера - создателя мифологизированной истории оперы, вполне очевидны. Энтузиазм же его старших соотечественников, современников и свидетелей глюковских триумфов, основывался на весьма скудном материале. Источником их убежденности в миссии Глюка, призванного сокрушить оперную монополию итальянцев, было впечатление от «Ифигении в Тавриде» – единственной оперы, поставленной в Германии при жизни композитора и увидевшей свет рампы венской сцены спустя два года после парижской премьеры. Французы, со своей стороны, не сомневались в том, что сочинения маэстро указывают путь к обновлению отнюдь не оперы-серия, а лирической трагедии. Не вдаваясь сейчас в выяснение всех подробностей этой контроверзы, заметим, что возобладавшее в позднейшей музыкальной историографии убеждение в исключительных заслугах Глюка в деле реформы итальянского «концерта в костюмах», мало согласуется с реальными историческими обстоятельствами. Современные исследования внесли в эту хрестоматийную картину существенные коррективы, с образцовой ясностью изложенные Сильке Леопольд:

1. Попытки обновления музыкального языка и драматургии оперы-серия предпринимались вне пределов Италии. Итальянская оперная практика с ее системой коммерческих, полукommerческих и существующих за счет субсидий театров оставалась в стороне от подобных устремлений. Изменения, которым позднее подверглась серьезная опера в Италии, связаны, скорее, с влиянием оперы-буффа, чем с реформаторскими идеями Альгаротти. С другой стороны, и вне пределов Италии едва ли возможно говорить о «реформаторском движении», так как вопросы обновления жанра были предметом теоретических дискуссий и практических усилий лишь в немногих местах: Парме (находившейся в Италии на особом положении), Штутгарте, Вене, Мангейме и Санкт-Петербурге.

2. Композиторы, создававшие реформаторские оперы, не были миссионерами оперной реформы. Сочиняя музыку, они просто исходили из предложенного им либретто, неважно, традиционного ли реформаторского. Так, Иоганн Кристиан Бах создавал как традиционные оперы-серия, получая заказы из Неаполя или Турина, так и реформаторские оперы для Мангейма и «лирическую трагедию» для Парижа. Критически оценивать традиционные оперы-серия, создававшиеся и после реформаторских опытов Глюка, как «рецидивы» (типичный взгляд старого глюковедения) – значит исповедовать ошибочное представление о неуклонном процессе реформирования оперы, обеспеченном осознанной убежденностью композиторов, что не соответствует исторической реальности.

3. Заинтересованность в обновлении оперы-серия исходила в меньшей степени от композиторов или либреттистов, нежели от лиц, не имевших непосредственного отношения к созданию произведения: театральных интендантов, князей и министров, равно как актеров или танцовщиков. Кажется, правильной поэтому было бы рассуждать не о композиторах, стремившихся к реформе, а о местах, где

она осуществлялась, тем более что наряду с художественными соображениями свою роль играли и финансовые обстоятельства» [4, S. 239-240].

То, что Санкт-Петербург значится среди центров, где практиковалась оперная реформа, не может не изумить российского музыковеда. Отечественная музыкальная наука выработала к истории итальянской придворной оперы на российской сцене совсем иное отношение. Показательна в этом смысле позиция Ю. В. Келдыша, отметившего, что «опера-серия уже полностью утратила свое прогрессивное значение к тому времени, когда она становится известна в России» [1, с. 72]. Если учесть, что опера-серия «становится известна в России» в 1736 году, то нетрудно опровергнуть эту точку зрения – достаточно напомнить, что Метастазियो, так сказать, персонифицированное воплощение жанра, дебютировал в Неаполе «Покинутой Дидоной» всего лишь 12 годами раньше. Сложнее объяснить причины, по которым Петербург примкнул к реформаторскому лагерю. Ибо они очень мало напоминают ситуацию, сложившуюся в стане его, так сказать, «союзников». Мы можем увидеть это на примерах Пармы и Вены.

Список центров оперной реформы, как мы видели, открывается Пармой. Это не противоречит общей оценке ситуации в Италии, ибо Парма отличалась от остальных итальянских резиденций. Будучи владением попеременно то австрийской, то испанской короны, Пармское герцогство в 1748 г. перешло к испанской ветви Бурбонов и пережило в правление инфанта Филиппа и его супруги Луизы-Елизаветы, дочери французского короля, период блестящего расцвета художественной культуры. Личный секретарь Луизы-Елизаветы, Гийом дю Тилло (Guillaume du Tillot), находясь на посту министра финансов, приложил все силы, чтобы превратить Парму в оплот французской культуры и филиал Версаля. Он выписал из Парижа драматических актеров, познакомивших публику с драматургией Расина и Корнеля, Мольера и Мариво. Он также покровительствовал Гольдони-либреттисту, чья «Добрая дочка» с музыкой Э.-Р. Дуни была впервые сыграна в Парме.

Дю Тилло сыграл решающую роль в попытках по объединению французской и итальянской оперы. Эта задача была возложена им на придворного поэта Карло Инноченцо Фругони (Carlo Innocenzo Frugoni), члена Академии Аркадии, превозносимого современниками в качестве «нового Анакреона», и Томмазо Траэтту (Tommaso Traetta), с 1758 занявшего должность герцогского придворного капельмейстера. Дю Тилло поручил им превратить «Hippolyte et Aricie», лирическую трагедию Рамо (1733), в итальянскую оперу. 9 мая 1759 под названием «Ippolito e Aricia» это сочинение увидело свет рампы. Успех был столь велик, что спектакли продолжались в течение всего лета. Вся Европа устремилась в Парму ради новой сенсации. Воодушевленный министр решил продолжить удачное начинание: в мае 1760 «I Tintiradi» итальянская версия «Castor et Pollux» Рамо (1737), в 1758 показанного в оригинальной редакции на пармской сцене, была встречена публикой с не меньшим энтузиазмом.

В своих переработках Фругони стремился сочетать эффектную зрелищность французской оперы с вокальным великолепием итальянской. Возникший в результате этих усилий гибрид едва ли отвечал тем идеалам, которые прокламировал, в частности, Франческо Альгаротти, вытупавший за реформу итальянской оперы – скорее, наоборот! Ибо, по мнению Альгаротти, ничто так не препятствовало оперному жанру в достижении им драматической убедительности, как не связанные с действием французские хоры и балеты и итальянские виртуозные выходные арии, объединенные в единое целое пармскими реформаторами.

Идея синтеза «трагедии на музыке» и «драмы на музыке» нашла своих энтузиастов и в Вене. Этому в немалой степени способствовала и политическая ситуация, приведшая к альянсу Австрии и Франции, объединившихся против Пруссии и Англии. Граф Кауниц (Kaunitz), в 1750–1753 гг. находившийся на дипломатической службе в Париже и близко сошедший с кругом модных французских философов (Дидро, Руссо, Мармонтелем), вернулся на родину с твердым намерением реформировать венскую культурную жизнь по французскому образцу. Назначенный императрицей в 1753 г. на должность канцлера и министра иностранных дел, он получил в свои руки рычаги управления, необходимые для осуществления этой программы. В лице графа Дураццо (Durazzo), убежденного франкофила, Кауниц обрел пламенного союзника. Оставивший должность посланника в Генуе во имя обязанностей интенданта придворных театров, Дураццо пригласил в Вену все того же Томмазо Траэтту, поручив ему сочинение музыки к «Армиде» Кино – французской лирической трагедии, чей итальянский стихотворный перевод и переработку в духе жанра «azione teatrale» осуществил придворный поэт Джованни Амброджио Мильявакка (Giovanni Ambrogio Migliavacca). 3 января 1761 г. присутствовавшая на премьере публика Бургтеатра могла наслаждаться плодами амальгамы французского и итальянского вкуса – виртуозным пением прославленной Катарины Габриелли в обрамлении балетов, ансамблей и хоров. Отсюда берет начало венская традиция, которой следовали Кальцабиджи, Кольтеллини и Глюк.

Мы видим, таким образом, что отнюдь не внутрихудожественная логика, которую столь усердно пыталось реконструировать романтическое искусствознание, а приоритеты в сфере культурно-государственной политики играли определяющую роль в обновлении оперного жанра. Музыку заказывала власть: и в Парме, и в Вене она олицетворена фигурами высокопоставленных функционеров, формулирующих концепцию и контролирующих ее воплощение. При этом не случайно инновационные

процессы протекали в центрах, где было сильно французское влияние. Европейская оперная карта претерпела примечательные изменения: со знаменитыми оперными столицами первой половины века - Неаполем, Венецией и Дрезденом – начинают конкурировать Мангейм и Штутгарт, Вена и Париж, Парма и Санкт-Петербург.

Итак, мы в авангарде и в хорошей компании! Однако тем самым проблему вовсе нельзя считать решенной – скорее, наоборот. Ибо никаких аналогов европейской практике в русской метрополии не обнаруживается. Здесь не было ни франкофилов, увлеченных идеей итало-французского синтеза, ни французских лирических трагедий, представленных на придворной сцене. Абсолютно никаких откликов, судя по театральным анналам, не вызвал «Орфей» Глюка, неизвестно каким ветром занесенный на императорские театральные подмостки в 1782 году. Единственный российский литератор, Александр Михайлович Белосельский-Белозерский, включился в знаменитый спор сторонников Глюка и поклонников его соперника Пиччини на стороне последних, опубликовав в 1778 г. в Гааге на французском языке небольшую брошюру «О музыке в Италии». Однако это была реплика в европейском споре: сразу же по выходу книжки на нее появился пространный отзыв в 7-м томе *Journal Encyclopédique*, но ни одно русское периодическое издание не удостоило этот факт хотя бы простым упоминанием.

А разве не примечателен в плане интересующего нас сюжета русский период жизни Марко Кольтеллини? Наследовавший в 1764 г. при венском дворе должность Метастазии Кольтеллини был приглашен в Петербург в качестве придворного поэта в 1772 г. Сказать, что он принадлежал к кругу Глюка и его либреттиста, поэта Кальцабиджи, и разделял идеи венских реформаторов - это еще ничего не сказать. Кольтеллини не просто был адептом оперной реформы, но был связан дружескими и деловыми узами с ее теоретиком и самым темпераментным пропагандистом – Франческо Альгаротти, автором знаменитого трактата «*Saggio sopra l'opera in musica*», появление которого в 1755 г. всколыхнуло весь европейский музыкально-театральный мир. В 1764 г. Кольтеллини, к тому времени известный книгоиздатель, завершил в Ливорно публикацию восьмитомного собрания сочинений Альгаротти. Можно ли было мечтать о лучшем кандидате на роль популяризатора реформаторских идей, волею судьбы заброшенного в Россию? Увы и ах! Своей русской известностью Альгаротти обязан не мыслями о музыкальном театре, а ремаркой Пушкина, откомментировавшего знаменитую строфу «Природой здесь нам суждено / в Европу прорубить окно» следующим примечанием: «Альгаротти где-то сказал: «Петербург – окно, через которое Россия смотрит в Европу» (у Пушкина цитата дана по-французски). Что же касается Кольтеллини – либреттиста Глюка и Сальери, совместно с Траэттой создавшего в Петербурге в 1772 г. «Антигону» - признанный шедевр новой реформаторской волны, то российскими современниками, судя по их глухому на сей счет молчанию, он воспринимался не как драматург-новатор, а как скандалист (поссорился с Фальконе) и пасквильянт, написавший сатиру против Екатерины Второй и будто бы отравленный по ее приказу в 1777 году. Историки сомневаются в достоверности этого факта, но то, что свою концепцию музыкальной драмы Кольтеллини излагал в письмах в Фридриху Великому, а не к русской императрице, не подлежит никакому сомнению.

Создается впечатление, что Петербург пребывал в блаженном неведении относительно охватившего европейский театральный мир нового интеллектуального тренда. Зато – и это, пожалуй, наиболее своеобразная черта петербургской ситуации – здесь еще до подъема реформаторской волны наличествовали все необходимые «материальные составляющие» новой оперной моды – огромный оркестр с мощной, прекрасно укомплектованной группой духовых, балетная труппа, с конца 1750-х годов возглавлявшаяся балетмейстерами такого ранга, как Гильфердинг и Анджелини (соратник Глюка и Кальцабиджи), а также придворная певческая капелла, с начала 1740-х гг. принимавшая участие в придворных спектаклях. Из мемуаров первого историографа музыкального театра в России Якоба Штелина мы знаем, что впервые певчие появились на петербургских оперных подмостках в 1742 г. в опере Й. А. Хассе «Милосердие Тита», приуроченной к торжествам по случаю коронации Елизаветы Петровны. Если верить мемуаристу, именно он был инициатором этого нововведения: «В прежние времена хор не использовался ни для чего другого, как только для церковного пения, и лишь со времен Елизаветы он стал употребителен также в камерной и театральной музыке. Поводом к этому послужило следующее обстоятельство. К коронации императрицы Елизаветы в 1742 г. в Москве в числе других увеселений предназначалась прелестнейшая опера *Clemenza di Tito*. На первой репетиции я нашел очень забавным, что император Тит должен был вместе со своими приближенными и тремя остальными персонами сам себе петь хвалебную песнь. Для устранения этого затруднения императрица приказала взять певцов придворной капеллы в оркестр и разучить все хоры. Приказание было выполнено, и более пятидесяти отборных певчих после ряда оперных репетиций были обучены. (...) После этого выступления эти церковные певцы использовались во всех операх, где встречались хоры» [3, с. 60-61].

Сообщение Штелина, к сожалению, не во всех своих деталях поддается проверке. Так, из-за плохой сохранности архива Придворной капеллы невозможно установить точное число певчих, участвовавших в оперных постановках. Если же принять эту информацию на веру, то следует считать русский оперный хор явлением для своего времени беспрецедентным. Даже в Париже, этой цитадели оперных хоров,

количество хористов Королевской академии музыки не превышало тридцати пяти человек [5, р. 326]. Совершенно понятно, что решающую роль в укоренении описанной Штелиным практики сыграло не его чувство юмора («мне показалось забавным...»), а русский вкус Елизаветы Петровны, страстной поклонницы хорового пения. С сороковых годов хоровые сцены становятся неотъемлемой составляющей итальянских опер, ставящихся при русском дворе, яркой приметой того, что можно и следует назвать петербургским оперным письмом. Этой традиции подчиняются все придворные капельмейстеры – и те, кто, работая для других заказчиков, не интересуется хором, как Галуппи и Паизиелло, и те, кто и за пределами России интенсивно использует этот ресурс, как Траетта и Сарти. И здесь важно не только то, что хор – особо значимая инсигния русского православного обихода – будучи введенным в итальянскую оперу, открывал возможность для восприятия ее в качестве светского аналога праздничной литургии, о чем мне уже доводилось писать [2, с. 154-156]. Само по себе хоровое звучание приближало итальянскую оперу-серию к *русскому акустическому идеалу*. «Новые русские» жаждали не столько запредельной виртуозной маэстрии итальянских фиоритур, сколько звуковой массы – того компонента из набора средств музыкальной выразительности, которое не просто *репрезентирует* силу и мощь (скажем, силу мелодического или ритмического воображения композитора), а прямо таки *есть* эта самая сила и мощь. Вне зависимости от индивидуальной предрасположенности к реформаторским опытам в области оперной драматургии, об этом идеале помнили все находившиеся на русской службе итальянские придворные капельмейстеры. Под знаком этого идеала и сложился «петербургский вкус» в сфере итальянского оперного письма, с определенного момента столь близкий пармским и венским опытам и одновременно столь далекий от породившей эти последние интеллектуальной и культурной атмосферы.

Литература

1. *Келдыш Ю. В.* Итальянская опера // История русской музыки: в 10 томах. Т. 2, Ч. 1. М.: Музыка, 1984. С. 91–128.
2. *Ходорковская Е. С.* Опера-серия в России XVIII в. // Музыкальный театр: сб.. статей / сост. А. Л. Порфирьева. Санкт-Петербург: РИИИ, 1991. С. 146–158.
3. *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. Л.: Тритон, 1935. 192 с.
4. Die Musik des 18. Jahrhunderts // Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 13 Bd. Bd. 5 / Hrsg. von Carl Dahlhaus. Laaber Verl., 1985. 440 S.
5. *Rosow L.* Performing a choral dialogue by Lully // Early Music. 1987. Vol. 15. № 3. P. 325–335.