

Лариса Журилина

ГЛЮК



ЖЗЛ

ГЛЮК



Лариса
Журилина



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Gift of Gluck

ЖИЗНЬ®
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1960

(1760)

Лариса Журилина

ГЛЮК



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ
2018

УДК 782(430)(092)
ББК 85.317
К 43



знак информационной **16+**
продукции

ISBN 978-5-235-04189-9

© Кириллина Л. В., 2018
© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2018

«Я — кавалер Глюк!»

Властно заключал он в звуки всё, в чем с предельной силой выражается ненависть, любовь, отчаяние, неистовство. Голос у него был юношеский, поднимающийся от глухого и низкого до проникновенной звучности. Когда он окончил, я бросился к нему на шею и воскликнул сдавленным голосом:

— Что это? Кто же вы?

Он поднялся и окинул меня задумчивым, проникновенным взглядом; но когда я собрался повторить вопрос, он исчез за дверью, захватив с собой свечу и оставив меня в темноте. Прошло без малого четверть часа; я уже отчаялся когда-нибудь увидеть его и пытался, ориентируясь по фортепьяно, добраться до двери, как вдруг он появился в парадном расшитом кафтане, богатом камзоле и при шпаге, держа в руке зажжённую свечу.

Я остолебенел; торжественно приблизился он ко мне, ласково взял меня за руку и с загадочной улыбкой произнёс:

— Я — кавалер Глюк!

Эрнст Теодор Амадей Гофман.
«Кавалер Глюк» (1809)

Краткое, звонкое, лёгкое имя «Глюк», созвучное немецкому слову «счастье» (Glück), оказалось действительно счастливым для человека, родившегося в глухой баварской деревне, но заставившего к середине XVIII века говорить о себе всю просвещённую Европу. Орден Золотой шпоры, полученный от имени папы римского, дал ему право называть себя «кавалер Глюк» (или «рыцарь Глюк»), и окружающие, даже зная о простонародном происхождении композитора, нисколько не сомневались в справедливости его притязаний на принадлеж-

ность если не к аристократии крови, то к аристократии ума и духа.

Кристоф Виллибальд Глюк (1714—1787) — один из гениев, определивших пути развития искусства второй половины XVIII века. Он принадлежал к тому же поколению, что Жан Жак Руссо, Дени Дидро, Михайло Ломоносов. Формирование его личности происходило на фоне расцвета великого искусства Баха, Генделя и Рамо, а в последние годы жизни Глюк общался с Моцартом и Сальери, для которых он сам был уже заслуженным патриархом.

Правда, в отличие от своего старшего современника, Генделя, и от младшего, Моцарта, Глюк не претендовал на творческую универсальность. В его наследии очень немного инструментальных и церковных сочинений, и если бы сохранились только они, вряд ли мы бы сейчас говорили о Глюке как о великом композиторе.

Имя Глюка прославили прежде всего оперы. Ему удалось не только сказать своё слово в этом весьма популярном тогда жанре, но и открыть новую страницу в его истории. Оперное искусство второй половины XVIII века делится на период до Глюка и после Глюка. Даже те современники, которые критически относились к его идеям, не могли их игнорировать, особенно после того, как в 1770-х годах реформа Глюка восторжествовала в Париже, где эту реформу называли не иначе как революцией.

Эпоха Просвещения, проникнутая наступательным духом прогресса, вообще очень благоприятствовала дерзаниям и экспериментам всякого рода. Опера, как и театр в целом, собирала тогда вокруг себя самые блистательные таланты. Здесь находился эпицентр бурлящей творческой энергии, здесь создавались и рушились карьеры, здесь велись ожесточённые схватки за влияние на сердца и помыслы современников, будь то короли и вельможи или прямодушная публика с галёрки. Театр был срезом общества, а музыка — его душой.

Судьба Глюка в этом отношении очень показательна. Сын княжеского егеря и лесника, он мог бы стать преуспевающим бюргером, заняв предписанную ему социальную нишу и мирно скоротав свои дни в полном согласии с ожиданиями семьи, как это сделали его многочисленные братья и сёстры. Но ему с детства и юности были тесны существующие сословные и духовные рамки. Его тянуло к нарушению запретов, к выходу за предначертанные границы, к чему-то великому, новому и неизвестному. Уже само неудержимое влечение к музыке ознаменовало разрыв Глюка

с привычным жизненным укладом, но и став музыкантом вопреки всем препятствиям, он никогда не довольствовался достигнутым, а неуклонно двигался вперёд, охватывая новые для себя сферы деятельности и создавая внутри них собственные законы и правила. Именно этот трудный и рискованный путь в итоге привёл его к блестящему успеху. Музыке Глюка рукоплескали Милан, Венеция, Рим, Лондон, Дрезден, Вена, Париж, Петербург...

Его влияние на современников было огромным и охватывало все слои общества. Глюк пользовался покровительством императрицы Марии Терезии, он был учителем и любимым композитором её дочери — эрцгерцогини, а затем королевы Марии Антуанетты. Однако операми Глюка восхищались и те, кто, желая или не желая того, идейно готовил будущую французскую революцию: Вольтер, Руссо, Д'Аламбер.

При том что Глюк был действительно великим музыкантом, значение его личности, взглядов и творчества выходит далеко за узкие профессиональные рамки. В книге о Глюке, написанной Сергеем Александровичем Рыцаревым, очень точно сказано по этому поводу: «Глюк и энциклопедисты. Глюк и Декарт. Глюк и немецкая поэзия. Глюк и опера. Глюк и проблема интернационального. Глюк и классицизм. Глюк и будущее. Глюк и реформа. Глюк и Вагнер. Таков сегодня масштаб измерения глюковского гения»¹. Правда, исследователь сетует на то, что собственно музыкальный язык Глюка изучен недостаточно, а его творчество представлено в исполнительской практике весьма ограниченно и однобоко: только реформаторскими операми, да и те звучат очень выборочно (лидирует, безусловно, «Орфей») и чаще всего в неавторских обработках.

Действительно, в XX веке многим стало казаться, будто творчество Глюка сохранило исключительно историческую ценность, а в художественном отношении уже утратило свою актуальность. Однако истинная классика поистине бессмертна. В конце XX и в начале XXI века интерес к Глюку в музыкальном и театральном мире заметно оживился. Немецкое издательство «Bärenreiter» продолжает научную публикацию нового Полного собрания сочинений Глюка; появляются аудиозаписи его малоизвестных ранних опер; в театрах разных стран ставятся самые знаменитые шедевры, и всякий раз в них открываются новые смыслы.

¹ Рыцарев 1987, 27.

Постоянно пополняется и литература о Глюке. Она не столь бесконечно обширна, как литература о Моцарте или Бетховене, но также весьма богата. На смену трудам авторитетных исследователей первой половины XX века (Альфреда Эйнштейна, Жака Габриэля Продомма и др.) пришли книги и статьи Джулиана Раштона, Патриции Ховард, Клауса Хорчанского, Герхарда и Ренаты Кроль. Под редакцией Ховард в 2015 году было издано, а в 2016 году переиздано обширное собрание наиболее важных статей музыковедов разных стран, представляющих всю панораму современного глюковедения.

К сожалению, на русском языке это богатство сводится к нескольким старым переводным очеркам (статьи Гектора Берлиоза, эссе Ромена Роллана), словарным статьям, разделам в учебниках по истории музыки и всего двум относительно свежим монографиям. Упомянутая здесь содержательная и глубокая книга С.А. Рыцарева (1987) рассчитана в основном на специалистов, уже хорошо знакомых с творчеством композитора. Моя книга «Реформаторские оперы Глюка» (2006) содержит анализ произведений, связанных с двумя этапами глюковской реформы, и также адресована прежде всего музыкантам. Биографический очерк И.И. Белецкого (1971), имеющий подзаголовок «Книжка для юношества», носит популярно-просветительский характер. Исследования же сугубо научного плана (диссертации, статьи в специализированных музыковедческих журналах) обычно не претендуют на создание целостного портрета Глюка и поэтапного анализа его творческого пути.

Совершенно очевидно, что появление подробной биографии Глюка на русском языке давно назрело, и трудно выбрать более подходящий для неё контекст, чем серия «Жизнь замечательных людей». В этой связи хочется вспомнить слова, которыми завершается очерк Ромена Роллана о Глюке: «...одна из тайн неотразимого очарования его искусства заключается в том, что от него исходит аромат нравственного благородства, честности, добродетели. Да, слово “добродетель”, мне кажется, лучше всего характеризует музыку “Альцесты”, “Орфея” или целомудренной “Ифигении”. Именно ею автор их останется дорог людям; именно благодаря ей он, как Бетховен, гораздо больше чем великий музыкант: великий человек с чистым сердцем»².

² Роллан 1988, 206. Перевод Ю.Л. Вейсберг.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ СТРАНСТВУЮЩИЙ ПОДМАСТЕРЬЕ

Сын лесника

Если бы наш герой родился в семье музыканта, то, наверное, никто бы не удивился наличию у него соответствующих способностей, да и сведений о его начальном воспитании и образовании мы имели бы несколько больше. Но Кристоф Виллибальд появился на свет в семье потомственного лесника и егеря Александра Иоганна Глюка (1683—1743), который, в свою очередь, также был сыном потомственного лесника и егеря Ханса Адама Глюка, и стало быть, первенцу Александра была предначертана та же стезя. В обществе с сильными патриархальными и феодальными традициями наследование профессии отца, деда и прадеда было в порядке вещей и касалось как князей, так и их подданных.

Где и когда точно родился Кристоф Виллибальд Глюк — вопрос отнюдь не простой. Похоже, он сам не очень твёрдо это знал. В XVIII веке важнейшим документом в жизни человека было свидетельство о крещении, а день рождения фиксировали далеко не всегда. Поскольку в детские годы Глюка его семья несколько раз переезжала с места на место, он считал местом своего рождения городок Нойштадт в Баварии — однако там родился его отец, а не он сам. В XIX веке за почётное право называться родиной великого композитора начали бороться две баварские деревни, расположенные недалеко от Нойштадта: Вайденванг, где Кристоф Виллибальд был крещён 4 июля 1714 года, и Эрасбах, где, как многие считали и продолжают считать, он появился на свет 2 июля.

Дотошный историк и краевед, доктор Вернер Робль из Берхинга исследовал все возможные архивные источники и пришёл к убеждению, что Глюк родился всё-таки 4 июля

1714 года в Вайденванге³. Дело в том, что незадолго до появления в этих местах Александра Глюка в Эрасбахе произошло убийство его предшественника, и для нового лесника вполне разумным было бы пожить на первых порах несколько в стороне от враждебно настроенных жителей. Профессия егеря была сопряжена со многими опасностями: в обязанности смотрителя лесных угодий входило нещадное преследование браконьеров, которым в случае поимки грозило суровое наказание. Но браконьеры были местными, а лесник приезжим, что лишь обостряло конфликт интересов.

Церковь Святого Виллибальда была ближайшей к сохранившемуся дому лесника в Вайденванге, так что выбор именно этого храма и наречение младенца в честь соответствующего святого выглядели совершенно естественно. Святой Виллибальд, имя которого носил храм, был бенедиктинским монахом, жившим в VIII веке и ставшим епископом в саксонском Эрфурте, а затем и в баварском Эйхштетте; чествование его памяти у католиков приходилось на 7 июля — стало быть, Глюк был крещён в канун местного храмового праздника. Нужно, однако, сразу же оговорить, что именем «Виллибальд» Глюк впоследствии никогда не пользовался и называл себя только «Кристофом» или «Кристофором», а иногда на итальянский манер — «Кристофано». Возможно, по практическим причинам: он подолгу жил среди иностранцев, — итальянцев, англичан, французов, — для которых имя «Кристоф» звучало понятнее и не давало поводов для разночтений. «Кристоф Глюк» — коротко и ясно.

В Эрасбахе же находился другой дом лесника, который как раз был достроен и отделан летом 1714 года. По-видимому, Александр Глюк перевёз туда жену вскоре после рождения малыша. В нынешнем Эрасбахе имя Глюка также окружено почитанием; более того, сохранился и тот самый дом — невзирая на почтенный возраст, он выглядит крепким и заботливо ухоженным. Дом является частным владением, а не музеем, однако мемориальная доска напоминает о том, что в этих стенах прошли первые годы жизни Глюка.

Если об отце композитора сохранились сведения (происхождение, профессия, послужной список, круг зна-

³ *Robl W.* Zum 300. Geburtstag des Komponisten Christoph Willibald Gluck: Auf den Spuren der Förster-Familie Gluck in den Sulzgau-Dörfern Weidenwang und Erasbach. Fallstricke und Lösungen der regionalen Gluck-Forschung, 2013. S. 4. // <http://www.robl.de/gluck/gluck2.pdf>

комств), то о матери мы не знаем ничего, кроме имени: Анна Вальбурга. Ни девичьей фамилии, ни каких-то подробностей о её родственниках, склонностях, характере, внешности. Скончалась она 8 октября 1740 года на 58-м году жизни.

Даже в наше время и Вайденванг, и Эрасбах остаются небольшими посёлками. Они лежат вдалеке от деловых и туристических маршрутов, и из окрестных немецких городов (Регенсбурга, Нюрнберга, Мюнхена) добраться туда без автомобиля не очень просто. В начале же XVIII века это был настоящий «медвежий угол». Сказочно величественные леса, в которых водились разнообразные звери, являлись преимущественно княжескими охотничьими угодьями. Более того, эти угодья находились в приграничной области: здесь соседствовали Верхний Пфальц и Богемия, а после 1714 года — Бавария и Богемия. Так что, несмотря на лесную глушь, должность егеря и лесника была весьма ответственной, а человек, занимавший её, должен был знать и уметь многое — в том числе хорошо владеть оружием, быть следопытом, разбираться в лошадях и собаках, в повадках зверей и птиц, ладить со знатными господами, уметь строго спрашивать с подчинённых и не давать спуска браконьерам. Охота считалась тогда искусством, сопровождавшимся, помимо необходимых практических навыков, целой системой ритуалов, знание которых воспитывалось у аристократов с детства, и егерь, служивший знатым господам, также обязан был понимать все эти тонкости.

С юных лет Александр Глюк учился профессиональным премудростям у отца, а кроме того, с 1702 года примерно до 1711 года находился на военной службе в качестве пехотинца полка князя Лобковица и принимал участие в Войне за испанское наследство, завершившейся в 1713 году (Австрия пыталась оспорить у Франции права на наследование испанского престола; в итоге королем Испании всё-таки стал французский принц). Следовательно, стрелять егерь умел отлично, а характер, скорее всего, имел суровый и боевой. Карьера Александра Глюка складывалась успешно: в 1711 году он был помощником лесника в Вайденванге (охранял угодья женского монастыря Зелигенпортен), с 1712 года — лесником в Вайденванге и Эрасбахе. Совмещение обязанностей объяснялось близостью этих населённых пунктов и единством лесных пространств.

Но у Кристофа вряд ли могли сохраниться отчётливые

воспоминания о первых годах жизни в Баварии, поскольку уже в 1717 году отец перевёз семью в соседнюю Богемию, то есть Чехию — в селение Камниц. Оттуда семейство вскоре перебралось в Рейхсштадт (ныне Закупи в северной Чехии), славный своим замком XVI века. Затем, в 1722 году, семья лесника переместилась на северо-запад, в городок Крейбиц (по-чешски — Хршибска), находившийся во власти князей Кинских. Наконец, в 1727 году Александр Глюк получил должность главного лесника князя Филиппа Гиацинта Лобковица в замке Эйзенберг (по-чешски — Езержи).

Все эти переезды означали не только постепенный карьерный рост Александра Глюка, но и необходимость больше зарабатывать, чтобы кормить постоянно разрастающуюся семью. Всего у Александра и Анны Вальбурги родилось девять детей, хотя не все дожили до взрослых лет.

Пополнение в семье случалось примерно каждые два года. 11 апреля 1716 года у Кристофа Виллибальда появился брат Кристоф Антон, однако он, вероятно, умер ребёнком — никаких сведений о нём, кроме записи о крещении в Эрасбахе, не сохранилось. 2 мая 1718 года в Рейхсштадте родилась Мария Анна Розина, умершая около 1762 года. Ей суждено было выйти замуж за бравого гусара, впоследствии капитана кавалерии Клаудиуса Хедлера, и родить дочь Нанетту, которую через некоторое время после смерти сестры взял на воспитание Глюк (о Нанетте в своё время будет рассказано подробнее). 25 августа 1720 года на свет появился Франц Антон Людвиг. Этот сын всё-таки унаследовал профессию отца; в 1787 году он был назначен государственным лесничим в Вене, а умер в 1799 году в Праге.

18 ноября 1722 года в Крейбице был крещен Франц Карл Глюк, также избравший профессию егеря, но в Нижней Австрии. 22 января 1725 года там же, в Крейбице, была крещена Анна Элизабет; она вышла позднее замуж за некоего Фридриха Крамера и родила трёх детей; умерла она не позднее 1787 года. О двух других братьях Глюка, Генрихе Йозефе и Феликсе Матесе, не известно ничего, кроме дат крещения (9 мая 1727-го и 24 января 1732-го) — по-видимому, они жили недолго. Наконец, 24 мая 1734 года в Эйзенберге родился самый младший брат — Франц Иоганн Александр, ставший впоследствии венским служащим: он работал в императорско-королевской конторе по взвешиванию и налогообложению муки. Скончался он

в Вене в 1795 году; все его дети умерли раньше его, и эта ветвь рода пресеклась⁴.

С одной стороны, наличие братьев и сестёр обеспечило Кристофу Виллибальду нескучное детство. Вероятно, у него даже не возникало необходимости заводить друзей вне дома. С другой стороны, это накладывало на него обязательства перед семьёй: он был самым старшим, и от него требовалась помощь родителям в хозяйственных делах. В XVIII веке дети простонародья с самых ранних лет начинали трудиться рядом со взрослыми, а порой и самостоятельно. Крохотный пастушок или пастушка выглядят на картинках того времени очень трогательно, однако труд их был не так уж лёгок: пасти стадо нужно было целый день, в любую погоду. Ещё тяжелее приходилось малолетним работникам шахт, которых принимали на работу уже в семилетнем возрасте. Их рабочий день мог достигать 12—14 часов в сутки, и лишь в XIX веке появились законы, ограничивавшие труд малолетних рабочих десятью часами. Дети трудились на полях и мануфактурах, торговали на улицах, служили разносчиками и посыльными. Работали и дети малоимущих музыкантов. Людвиг ван Бетховен с 11 лет привык вставать ни свет ни заря, чтобы к шести утра быть в церкви, где он подвизался помощником органиста.

На этом фоне многолетняя семья княжеского лесничего выглядела очень благополучной. Александр Глюк не имел нужды отправлять на заработки кого-либо из сыновей; жалованье и доходы от собственного хозяйства позволяли жить в полном достатке, будь то в Баварии или в Богемии. Но в любом сельском доме работы всегда находилось много, а баловать детей было не принято. Частые переезды и обустройство семьи на новом месте также стоили многих усилий.

Границы германских княжеств перекраивались в XVIII веке довольно часто, и потому спорным остаётся вопрос не только о дате и месте рождения Кристофа Виллибальда, но и о его принадлежности к тому или иному народу и государству. Кто он — великий немец? Но Германии как политического целого в то время не существовало, хотя ближе к старости Глюк ошутимо проникся германским патриотиз-

⁴ Уточнённые данные о братьях и сёстрах Глюка приводятся по статье австрийского музыковеда и архивиста Михаэля Лоренца: *Lorenz M. The Last Ritter von Gluck and his Relatives* (2013) // <http://michaelorenz.blogspot.ru/2013/06/the-last-ritter-von-gluck-and-his.html> (дата обращения: 15.04.2017).

мом. Или великий австрийский композитор? Однако австрийцем Глюк, в отличие от Гайдна и Моцарта, явно не был, ни по происхождению, ни по своему душевному складу, хотя с 1750-х годов обосновался в Вене. Баварский? В Баварии, являвшейся тогда княжеством в составе Священной Римской империи Германской нации, он провел лишь три первых года своей жизни и даже толком не помнил, где родился на свет. Чешский?..

Большая часть детства и ранней юности Кристофа Глюка прошла в Чехии, и он считал её своей родиной. Впоследствии итальянские почитатели называли его «божественным чехом», а французские недруги — «чешским медведем». На титульных листах старинных рукописных копий некоторых его ранних произведений значится: «Кристофор Глюк, чех» (например, на рукописи оперы «Милосердие Тита» из собрания Парижской консерватории). «Чехом» он был и для великого итальянского либреттиста Пьетро Метастазियो, и для первого биографа Моцарта, пражского профессора Франтишека Нимечека, и для других современников, упоминавших его имя в печатных публикациях конца XVIII века. В частности, в анонимной брошюре, выпущенной в 1794 году в Лозанне и посвящённой жизни и смерти покровительницы Глюка, королевы Марии Антуанетты, говорилось: «Этот прославленный композитор положил на музыку “Ифигению”, которую все знатоки назвали шедевром, но она едва не была освистана противоборствующей партией. Поскольку Глюк был чехом, то, дабы принизить его произведение, оно именовалось “Ифигенией Чешской”. Эта несправедливость глубоко задевала дофину»⁵.

Фамилия Gluck, вероятно, действительно имела чешские корни. В XVII веке она писалась по-разному, в том числе Gluckh, Kluch, Klug, Kluck. Чешское слово kluk, к которому она могла восходить, означает «парень, малец», а в широком смысле — «подручный, слуга». Прадед композитора, Симон Глюк (Gluckh), был родом, как предполагается, из чешского города Роучаны, где служил егерем и лесником. Но являлся ли он чехом, неизвестно.

В XVIII веке значение имели не столько национальные корни, сколько подданство (а Глюк в любом случае был подданным Священной Римской империи), конфессиональная принадлежность (католицизм) и, наконец, язык и

⁵ Storia di Maria Antonietta, arciduchessa d’Austria, Regina di Francia, suo processo e sua morte. Losanna, 1794. P. 15.

культурная традиция. С конфессиональной принадлежностью Глюка никаких неясностей нет — с 1627 года в Чехии восторжествовал католицизм, и никакое другое вероучение властями не признавалось. Однако тут имелись свои нюансы. В народном быту, в том числе во время религиозных праздников, продолжали звучать гимны гуситской эпохи и народные духовные песни на чешском языке, созданные в период Реформации, когда влияние протестантизма в Чехии было очень сильным. Католическая церковь была вынуждена мириться с подобным репертуаром, если слова песен не заключали в себе ничего крамольного. Нет никаких сомнений в том, что Глюк был отлично знаком с этим пластом чешской музыки, заметно отличавшимся и от григорианских песнопений католической церкви на латинском языке, и от немецких протестантских хоралов.

С родным языком Глюка дело также обстояло не очень просто. Не кто иной, как Антонио Сальери, преданный почитатель и последователь Глюка, уверял, что родным его языком был чешский, а на немецком вплоть до конца своей жизни он изъяснялся довольно коряво. Впрочем, речевые затруднения в поздние годы жизни Глюка могли быть вызваны последствиями нескольких перенесённых им инсультов, Сальери же совсем не знал чешского языка и очень плохо владел немецким, так что не может считаться тут экспертом. Но сходное свидетельство о языковых предпочтениях Глюка принадлежит Карлу Черни, который, правда, родился лишь в 1799 году и Глюка в живых не застал, но отец, пианист Вацлав (Венцель) Черни, рассказывал ему, что старый Глюк беседовал с ним исключительно на чешском. Не сохранилось, однако, никаких писем, написанных Глюком на чешском языке, и никаких его музыкальных сочинений на чешские тексты. Однако это как раз не удивительно. Скорее всего, он с детства владел разговорным языком, усвоив его по слуху, а с весьма прихотливой чешской орфографией мог быть не в ладу. К тому же чешский язык считался простонародным, и даже богемская знать часто предпочитала изъясняться на немецком или французском. Среди писем Глюка, написанных в зрелые годы, есть и немецкие, и французские, и итальянские — очевидно, что он обладал недюжинной способностью к языкам. Даже если немецкий язык был для него не родным, а выученным, Глюк владел им достаточно свободно, чтобы в надлежащей манере общаться с самыми образованными людьми своей эпохи.

Картину жизни в тех местах, где протекали детские годы Глюка, мы можем себе представить не только по сухим документам, но и по замечательной опере Карла Марии фон Вебера «Волшебный стрелок» (*Der Freischütz*), созданной, правда, намного позже интересующего нас времени — в 1817 году и поставленной в Берлине в 1821-м. Это произведение сразу же завоевало всенародную любовь и было воспринято как подлинно народная немецкая опера. Между тем действие «Волшебного стрелка» происходит в середине XVII века не в Германии, а в Богемии, то есть в Чехии, а основные персонажи являются княжескими егерями, то есть «коллегами» Александра Глюка. Фантастическая составляющая сюжета была почерпнута либреттистом Вебера, Иоганном Фридрихом Киндом, из литературных обработок народных легенд о «чёрном охотнике», продавшем душу дьяволу, который наделил его способностью отливать волшебные пули. Но не только романтический сюжет обусловил невероятную популярность оперы Вебера. Борьба добра и зла в душе молодого егеря Макса, поддавшегося соблазну получить дьявольские пули, разворачивается на красочном фоне старинных сельских обычаев и праздников. Вебер изобразил в своей музыке вечный лес — то торжественно-спокойный, как в начале увертюры, то мрачный, ночной, полный жутких звуков и призрачных наваждений (сцена в Волчьей Долине). В опере показано, помимо прочего, как егери состязаются в меткости стрельбы и поют залихватские песни под аккомпанемент ансамбля охотничьих рогов. Вебер и Кинд создавали, конечно же, идеализированную картину сельской жизни XVII века и не ставили перед собой задачу отражать именно чешский фольклорный колорит. Но многие бытовые реалии были вполне достоверными, и публика тотчас узнавала их.

Наверное, если бы Глюк прожил больше ста лет и попал бы на представление «Волшебного стрелка», он бы тоже проникся воспоминаниями детства. Сын лесничего, несомненно, видел и шумные деревенские праздники с танцами и дружескими попойками, и стрельбу по мишеням (между прочим, этим популярным тогда спортом увлекалась даже абсолютно городская семья Моцарта!), и охотничье снаряжение, от которого пахло порохом, кожей, дымом костра, железом и звериной кровью... Слышал он, конечно же, и разнообразные рассказы о всяких чудесных, странных и страшных происшествиях, случавшихся в лесу: охотничьи байки о встречах со зверями-оборотнями и лес-

ной нежитью, сказки о феях и эльфах, предания стариков о каких-то совсем давних невероятных историях... Наверное, Александр Глюк брал с собой старшего сына во время объезда доверенных его попечением лесных угодий. Мальчик созерцал стволы и кроны вековых сосен, могучих елей, огромных дубов, видел диких зверей, слышал голоса самых разных птиц. Это был удивительный мир, который мог поглотить человека сразу и навсегда. Но Кристоф Глюк так и не поддался лесным чарам. Он рано почувствовал, что это — не его мир, и оставаться в нём надолго он не хочет и не должен.

Княжеский егерь и лесник не мог быть безграмотным, поэтому Александр Глюк хорошо понимал, что сыну и предполагаемому наследнику следует дать самое лучшее образование, на какое он мог рассчитывать в этих краях. Начальные школы имелись тогда почти во всех населённых пунктах, кроме самых маленьких (в Эрасбахе, например, школы не было). Детей учили читать, писать, считать, внушали им основы латыни (богослужение велось на латинском языке), преподавали Закон Божий и, практически обязательно, музыку.

В школе обучали прежде всего пению церковных псалмов и гимнов. Иногда школьный учитель мог заменять церковного регента или же, наоборот, церковный органист являлся одновременно учителем. С другой стороны, преподавателями бывали священники, монахи или монахини (если речь шла об ученицах-девочках). Классы были немногочисленными: десять-двенадцать ребятишек собирались в одной комнате, и каждый учил и отвечал свой урок. Непременным атрибутом обучения было ведёрко с розгами — шалунов и нерадивых учеников секли на глазах у всех (обычно этим занимался помощник учителя, педель).

Более основательным было обучение в иезуитских школах и гимназиях. Духовный орден иезуитов, основанный в 1534 году испанцем Игнатием Лойолой, приобрел к XVIII веку огромное влияние в католическом мире и даже за его пределами. Иезуиты вели обширную миссионерскую деятельность, рассылая проповедников в самые отдалённые страны (Индию, Китай, Японию, Конго, Парагвай, Бразилию). Для этого требовались не только твёрдые в вере, но и хорошо образованные люди, способные вести диалог с кем угодно, от южноамериканских индейцев до китайского императора. Поэтому иезуиты фактически взяли в свои руки систему образования в католических странах Европы.

Они создавали, возглавляли или подчиняли своему влиянию школы, гимназии, колледжи, университеты. Наставники-иезуиты заботились не только о христианском воспитании молодёжи, но и всячески поощряли развитие наук и искусств. Математика, астрономия, физика, логика, риторика, филология (включая знание древних и современных языков, в том числе восточных), стихосложение, музыка, театр — всё это входило в программы иезуитских учебных заведений.

Кристоф Глюк посещал начальную школу в Камнице и в Альберсдорфе недалеко от замка Эйзенберг. Затем, как принято считать, отец отправил его в иезуитскую гимназию в Комотау (ныне Хомутов) — городке, также расположенном на севере Чехии, как и замок Эйзенберг, но на некотором расстоянии от последнего.

Со времени публикации первой основательной биографии Глюка, изданной в 1854 году Антоном Шмидтом, принято считать, что Кристоф учился в гимназии с 1726 по 1732 год. Однако эти данные вызывают ныне ряд вопросов. Во-первых, на службу в Эйзенберг в качестве главного лесничего Александр Глюк поступил лишь в 1727 году. Во-вторых, не обнаружено никаких записей о пребывании в стенах гимназии Кристофа Виллибальда Глюка. Зато в 1736 году в списках учеников появился «Франц Глюк из Эйзенберга». Это мог быть один из младших братьев будущего композитора, — скорее всего, Франц Антон Людвиг (1720 года рождения). Если Александр Глюк хотел воспитать старшего сына прежде всего как помощника и преемника, зачем бы он стал посылать его в иезуитскую гимназию — заведение со строгой дисциплиной, в котором к тому же всячески поощряли занятия учеников музыкой и театром — то есть именно тем, что профессиональному леснику было совершенно ни к чему? С другой стороны, Глюк, вероятно, пел в хоре иезуитской церкви при гимназии, а значит, всё-таки имел к этому заведению некоторое отношение.

Где бы, однако, Кристоф ни учился — в обычной ли сельской школе или в гимназии в Комотау, — в детские годы его постоянно окружала музыка. Впоследствии, находясь в 1774 году в Париже в качестве знаменитого композитора, он подружился с художником из Эльзаса, Иоганном Кристианом фон Маннлихом, которому доверительно рассказывал о своей юности. Маннлих позднее включил эти рассказы в собственные мемуары, законченные в 1810 году и долгое время ходившие по рукам в списках. Разуме-

ется, этот источник не может считаться абсолютно достоверным, но он, безусловно, заслуживает внимания. Глюк вспоминал: «На моей родине весь народ музыкален. Музыке учат в школах, и в самых крошечных деревушках во время торжественных богослужений крестьяне поют и играют в своих церквах на разных инструментах. Одержимый страстью к этому искусству, я делал быстрые успехи. Я научился играть на нескольких инструментах, и школьный учитель, выделив меня среди других учеников, давал мне уроки у себя дома в свободное время. Все мои мысли и мечты принадлежали отныне лишь музыке; ремеслом лесника я пренебрегал»⁶.

Слова Глюка о невероятной музыкальности чехов были отнюдь не ностальгическим преувеличением. Английский историк музыки Чарлз Бёрни, совершивший в 1772 году большое путешествие на континент, был уже заранее наслышан о феноменальном пристрастии чехов к музыке и пожелал лично убедиться, насколько эти слухи справедливы. Увиденное и услышанное даже превзошло его ожидания: все дети даже в сельских школах, и мальчики, и девочки, получали музыкальное образование: «Я зашёл в школу, переполненную маленькими детьми обоего пола от шести до десяти-одиннадцати лет, которые читали, писали, играли на скрипках, гобоях, фаготах и других инструментах. У органиста, в небольшой комнате его дома, находились четыре клавикорда, на которых маленькие мальчики упражнялись одновременно; его девятилетний сын был очень хорошим исполнителем»⁷. Однако, не без грусти замечал Бёрни, этот всплеск музыкальной одарённости чаще всего сходит на нет в зрелые годы под воздействием житейских обстоятельств: «В самом деле, многие из тех, кто учится музыке в школе, берутся потом за плуг и другую тяжёлую работу; и тогда их музыкальные знания могут пригодиться лишь для того, чтобы петь в приходской церкви и во время немудрёных домашних развлечений, которые, возможно, являются одним из лучших и самых непредвзятых назначений музыки».

Кристоф Глюк решил для себя, что его судьба должна сложиться иначе. Возможно, он уже пытался сочинять какие-то песни и танцы. Но помочь ему продвинуться в исполнительстве и композиции выше любительского уровня

⁶ Mannlich 1913, 285.

⁷ Бёрни 1967, 145.

никто из окружающих не мог. А родным его увлечение, видимо, казалось юношеской блажью. Ведь с обывательской точки зрения в музыкальном даровании Кристофа ничего необычного не было — все вокруг пели, играли, плясали, и никто при этом не считал себя избранныком Аполлона и Муз. И если подрастающий юноша вместо помощи родителям предавался каким-то праздным фантазиям, это вряд ли могло найти у них понимание и одобрение.

Отец решил, как водится, «выбить дурь» из Кристофа и начал нагружать его работой так, чтобы у него не оставалось свободного времени. Тогда подросток принялся музицировать по ночам. Рассерженный Александр Глюк отобрал и запер на ключ орудия преступления — инструменты сына (в рассказе Глюка Маннлиху они упомянуты во множественном числе). В ответ на это упрямый Кристоф, по его словам, раздобыл себе простейший инструмент, который можно было носить в кармане или прятать в любом неприметном месте — варган. Да, тот самый варган, который у большинства из нас ассоциируется с музыкой восточных народов, обитающих на Алтае, в Киргизии, Монголии, на Тибете. Однако варган с его весьма экзотической звучностью был в XVIII веке популярен и в Чехии, и в Австрии, и в Германии. По-немецки он назывался *Maultrommel* («челюстной барабан») или *Brummeisen* («железная бренчалка»). На такой «бренчалке» юный Глюк вскоре тоже выучился играть мастерски, однако самое большое наслаждение доставляло ему пение в церковном хоре — уж против этого отец никак не мог возражать. Попутно он осваивал игру на органе, что впоследствии ему не раз пригодилось.

В постепенно обострявшемся конфликте отца и сына у каждой стороны была своя правда, но, коль скоро просьбы и убеждения не помогали, оставалось крайнее средство: покинуть родительский дом.

Пражский студент

Юный Кристоф, как сам он признавался, в один прекрасный день просто сбежал — без денег, в чём был, с пресловутым варганом. Когда именно это случилось, неизвестно. Возможно, судя по отрывочным сведениям из разных источников, примерно в 1729 году. Стало быть, ему шёл шестнадцатый год.

Сюжет о неприкаянном молодом человеке, ищущем своё призвание, счастье и судьбу, стал в XIX веке одной из любимых тем немецких романтиков, от Франца Шуберта (песенные циклы «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» на стихи Вильгельма Мюллера) до Густава Малера (цикл «Песни странствующего подмастерья» на собственные тексты). Сам по себе этот сюжет выглядел совершенно обыденным: в Германии и Австрии было в порядке вещей, что подросшие сыновья отправляются в большой мир, в котором в конце концов находят либо дело по душе, либо любовь, либо мудрость, либо — если не повезёт — отчаяние, болезнь и смерть. Покладистые и работающие юноши поступали в подмастерья к дельным хозяевам; воинственные шли в солдаты; пытливые — в студенты; благочестивые — в семинаристы и монахи; артистические натуры прибивались к кочующим театральным труппам или компаниям уличных музыкантов.

Глюк, насколько нам это известно, первое время искал свой путь в полном одиночестве, избегая больших дорог, чтобы не быть пойманным. У него не было ни спутников, ни друзей, ни покровителей. В более поздние годы, открывенничая с разными собеседниками, он вспоминал некоторые подробности своих скитаний. Маннлиху он сообщил, что поначалу его целью была Вена, но двигался он медленно и весьма извилистыми путями. «По воскресным и праздничным дням, — рассказывал Глюк, — я играл в деревенских церквях то на одном, то на другом инструменте, слыл виртуозом, и меня обычно пригревали приходские священники, у которых я порой гостил целыми днями, ощущая себя самым свободным и независимым парнем на свете. Последний пастор, живший недалеко от Вены, которому я отчасти открылся, дал мне письмо к своему другу в столице, и тот принял меня дружески, но предупредил, что в Вене тысячи виртуозов моего пошиба, и я со всеми своими талантами останусь без гроша и умру тут с голоду. Я признался ему, кто я такой и откуда. Он проявил участие ко мне и убедил моего отца, который не противился больше моей склонности и обеспечил меня некоторой поддержкой. С одной стороны, я лишился тем самым своей вольности и всех радостей беззаботного бродяжничества, но с другой стороны, мог полностью отдаться моей страсти: музицировать и сочинять с утра до ночи. Так я стал тем, чем являюсь ныне. И всё-таки меня всегда охватывает тоска по прошлому, по тем неделям, когда

я вёл независимую жизнь благодаря моему простенькому варгану»⁸.

С этим вроде бы подлинным, из первых уст, свидетельством не всё обстоит так просто. По мнению исследовательницы творчества Глюка, Патриции Ховард, композитор мог в поздние годы многое присочинить, подгоняя свою биографию под популярные в его время литературные образцы — в частности, роман Уильяма Голдсмита «Уэйкфилдский священник», изданный в переводе на немецкий язык в 1767 году и, вероятно, известный Глюку⁹. С другой стороны, как упоминает сама Ховард, странствия героев из плутовских и сентиментальных романов опирались на истории реальных людей, будь то сами писатели или их современники. Поэтому отличить в рассказах Глюка правду от вымысла не так-то легко. Возможно, юный Глюк сбежал из дома и пускался в странствия не однажды, а в 1770-х годах эти приключения слились в его памяти в единое целое.

В рукописной биографии Глюка, созданной неизвестным автором на французском языке в 1786 году и опубликованной в 1830-м, утверждалось, что период бродяжничества продлился пару лет. Этот рассказ тоже, по-видимому, восходил к воспоминаниям Глюка. «Он сам признавался, — писал анонимный биограф, — что в летнюю жару обременительнее всего было таскать на себе увесистый плащ из грубой домотканой материи. Этим плащом, нещадно потея, он прикрывал свои обноски и свои жалкие пожитки»¹⁰. Когда ему в награду перепадали свежие яйца, он продавал их, чтобы купить хлеб, — такую деталь тоже нельзя было выдумать, и в романах той эпохи она, насколько нам известно, не встречается, стало быть, она подлинная. Но два года странствий ставят перед нами вопрос о гипотетическом маршруте юного Глюка. Если он сбежал из Эйзенберга, долго плутал и в итоге пришёл-таки в окрестности Вены, то каким образом он оказался в 1731 году в Праге? Прага в любом случае находилась гораздо ближе Вены, и даже если идти в город, избегая прямых путей и больших дорог, такое путешествие никак не могло бы занять два года. Свидетельств пребывания Кристофа в имперской столице в 1730—1731 годах нет, зато в Праге он точно жил, уже примирившись к тому времени с отцом.

Отец, либо убедившийся, что лесник из Кристофа не

⁸ Mannlich 1913, 286.

⁹ Howard 2016, 29.

¹⁰ Biographie des k.k. Komponisten Ritter Christoph Gluck. S. 4.

получится, либо прислушавшийся к уговорам тех, кто был высокого мнения о способностях юноши, согласился оказать ему денежную поддержку для получения образования. Однако о музыке речь по-прежнему не шла. В 1731 году имя «Кристофора Глюка, родом из Эрасбаха в землях палатината» появилось в списке студентов Пражского университета. Глюк числился среди изучавших логику и математику — следовательно, он записался на факультет свободных искусств, к которым относились оба предмета. Поскольку обучение велось преимущественно на латинском языке, предполагается, что семнадцатилетний Глюк им в какой-то мере владел. Собственно, и в учебных заведениях иезуитов, включая гимназию в Комотау (Хомутове), в ходу была именно латынь — не немецкий и не чешский. Даже если он не посещал гимназию, он, имея богатый опыт церковного певчего, должен был знать наизусть множество латинских текстов, использовавшихся в католическом богослужении, так что «подогнать» латынь до необходимого уровня было не столь уж трудной задачей.

Пражский университет, или Карлов университет (Carolinum), располагавшийся в Старом городе, был основан в 1348 году королем Германии и Богемии, а с 1355 года императором Священной Римской империи Карлом IV Люксембургским, который провел юность во Франции и создавал новый университет по образцу парижской Сорбонны. Карл IV отнюдь не был склонен слепо копировать иностранные образцы. Невзирая на годы, проведенные во Франции и Италии, он любил родную Чехию, знал чешский язык и желал остаться в веках благодетелем своего народа. Благодаря этому правителю Прага стала примерно такой, какой мы её сейчас знаем: именно он приказал построить широкий и красивый Карлов мост через Влтаву (статуя императора воздвигнута у входа на мост со стороны Старого города), архитектурно обустроил верхнюю крепость — Пражский Град, заложил Новый город. Все эти начинания привлекли в Прагу большое количество архитекторов, художников, мастеровых всех профессий, торговцев. Так что основание Пражского университета было лишь одним из благих деяний просвещённого короля-императора.

Занятия велись в комплексе зданий, выкупленных ещё Карлом IV и его наследниками в Старом городе. В настоящее время туристам непременно показывают готический эркер часовни XV века, украшенный гротескными фигура-

ми — этот эркер смотрит на боковой фасад Театра Сословий, в котором в 1787 году состоялась премьера «Дон Жуана» Моцарта (во времена юности Глюка этот театр ещё не существовал). Рядом с эркером — окна Актового зала Карлова университета. Здесь Глюк, безусловно, неоднократно присутствовал на различных торжественных собраниях. В 1654 году Карлов университет был объединён с другим учебным заведением, Клементинским колледжем, и получил в своё распоряжение комплекс новых зданий. В первой трети XVIII века многие старые помещения разросшегося университета были перестроены, украшены и преобразованы в стиле барокко. Но дух готической старины остался жить в суровых, плавных и величавых ритмах сводов, окон и ступеней лестниц исторической части Каролинума.

Похоже, что Глюк пробыл на студенческой скамье очень долго. В университетских анналах его имя более ни разу не упоминается. Сам он про годы учения никому не рассказывал, и никто из однокашников не оставил воспоминаний о своём общении со странноватым сыном лесника, который больше всего в жизни любил музыку и вместо корпения над учебниками играл на любых инструментах, попадавших в его сильные крестьянские руки. Статус студента позволил ему «зацепиться» в Праге, но заработок могла принести только музыка. Прага изобиловала музыкантами всех уровней и специальностей. Лучшие из профессионалов служили в церквях, монастырях, княжеских и графских капеллах, играли и пели в театре. Другие давали уроки детям знати и богатых горожан (не разбираться в музыке и не владеть каким-либо инструментом в XVIII веке считалось неприличным). Менее образованные или менее удачливые играли на улицах, в трактирах, в частных домах на семейных праздниках.

Для того чтобы стать композитором, нужно было основательно учиться. На данном этапе Глюк себе этого позволить не мог. Хотя мы почти ничего не знаем о начале его музыкантской карьеры, можно с уверенностью утверждать, что выделиться среди множества молодых пражских музыкантов ему позволили не первые сочинения (если таковые и существовали, то они канули в Лету), а навыки искусного инструменталиста — скрипача и виолончелиста. Скорее всего, он продолжал подрабатывать и пением в церковном хоре, а может быть, помогал тому или иному органисту.

Иногда в связи с пражским периодом юности Глюка в качестве его предполагаемого учителя всплывает имя вы-

дающего чешского композитора и педагога Богуслава Матея Черногорского (1684—1742). Черногорский, сверстник Баха и Генделя (те были на год младше), в 1702 году закончил Карлов университет, а затем стал монахом-францисканцем, одновременно занимаясь композицией, игрой на органе и преподаванием теории музыки. Однако биография Черногорского складывалась зигзагообразно: из-за конфликта с монастырским начальством он в 1710 году самовольно уехал в Италию и вдогонку получил указ о своём изгнании; через десять лет был прощён и смог вернуться на родину, но второй раз пробыл в Праге лишь до 1727 года. После очередного конфликта францисканский капитул сослал его в маленький городок на юго-западе Чехии. Прослужив там несколько лет, в 1731 году непокорный монах-музыкант вновь уехал в Италию — а именно, в Падую, где получил должность органиста; умер же он в австрийском городе Граце. Как нетрудно понять, в Праге этот неординарный человек с Глюком пересечься не мог, и их гипотетические занятия композицией — один из мифов популярной «глюкианы». Но нельзя исключать того, что они общались в Италии.

Юный Глюк мог познакомиться в Праге с учениками Черногорского, среди которых были выдающиеся музыканты. Например, с органистом и композитором Йозефом Зегером (с 1741 года он служил органистом костела Девы Марии перед Тыном — одного из самых красивых и заметных храмов Праги, две остроконечные башни которого возвышаются над Староместской площадью и являются одним из архитектурных символов города). Считается, что Глюк также играл на органе этой церкви.

Развитие наук и искусств в Праге шло прежде всего благодаря королям и императорам, любившим этот город и содействовавшим его украшению и процветанию. Хотя Чехия находилась в составе Священной Римской империи германской нации и подвергалась сильному онемечиванию, она сохраняла автономный политический и культурный статус. Каждый новый германский император становился законным королем Богемии, увенчанным короной святого Вацлава — небесного покровителя страны. Церемонии коронации происходили в Пражском Граде, сопровождаясь многодневными празднествами. Разумеется, сам этот акт не превращал австрийских правителей из династии Габсбургов в чехов, но создавал предпосылки для их подчёркнуто уважительного отношения к Чехии. Император Рудольф II (1552—1612),

коронованный в Праге в 1575 году, сделал этот город своей постоянной резиденцией и поселился во дворце в Пражском Граде. При нем Прага приобрела славу «мистического города», поскольку Рудольф был склонен не только к искусствам и наукам, но и к оккультизму. Служившие при его дворе великие астрономы Тихо Браге и Иоганн Кеплер выполняли также обязанности астрологов, составляя гороскопы. Рудольф мало занимался делами собственно управления и в конце концов был отстранён от власти. Но художники, учёные и литераторы из его круга получили наименование «рудольфинцев», и этот период считается одним из самых славных в истории чешской культуры.

Годы юности Глюка пришлись на период правления другого покровителя искусств, императора Карла VI (1685—1740), который взошёл на престол в 1711 году и тогда же был провозглашён королем Чехии, однако прибыл в Прагу для официальной коронации лишь в 1723 году. Эта коронация надолго запомнилась жителям города. Будучи не просто страстным любителем музыки, а настоящим музыкантом, как и его старший брат Иосиф I, и отец Леопольд I, Карл не жалел государственных средств для постановок при своём дворе опер и балетов, в исполнении которых нередко и сам принимал участие, сидя за клавесином (в XVIII веке именно клавесинист обычно управлял оркестром). Поскольку на придворные спектакли допускалась лишь избранная аристократическая публика, то музицирующий император или поющие на сцене эрцгерцогини не вызывали удивления или насмешек. Министры сетовали на другое: император, по их мнению, тратил на придворную капеллу и оперные постановки непомерно много денег, опустошая казну.

Однако такой повод, как коронация в Праге, оправдывал любые издержки. Карл VI словно бы вознамерился превзойти в великолепии своего отца, императора Леопольда I, который отметил в 1668 году своё бракосочетание в Вене с испанской инфантой Маргаритой самым роскошным и дорогостоящим в истории музыкального театра представлением — оперой Антонио Чести «Золотое яблоко». 28 августа 1723 года в Праге была поставлена опера Иоганна Йозефа Фукса на либретто Пьетро Париасти «Постоянство и сила» — «*Costanza e fortezza*» (эти слова являлись девизом императора). В Праге тогда находились не только император с супругой Елизаветой-Кристиной, но и множество других высокопоставленных лиц, прибывших

на длительные государственные торжества, включавшие в себя и коронацию Карла, и день рождения Елизаветы-Кристины. Поскольку в тогдашней Праге не было городского театра, а празднества происходили летом, император приказал соорудить временный театр под открытым небом, что позволило создать декорации невероятной грандиозности и роскоши. Зал, рассчитанный на четыре тысячи мест, был также щедро украшен, хотя декор делался из лёгкого и недорогого папье-маше (увы, вся эта красота после двух первых спектаклей пала жертвой обрушившегося на город ливня, и третье представление уже не состоялось).

В 1730-е годы, когда в Праге жил молодой Глюк, он мог многое узнать о легендарной постановке из первых уст в самых красочных подробностях. Но судить о феерической красоте «Постоянства и силы» можно отнюдь не только по воспоминаниям очевидцев. Как то практиковалось при австрийском дворе, всякое значимое мероприятие такого рода сопровождалось публикацией подробного отчёта с тщательно выполненными иллюстрациями. Декорации «Постоянства и силы», созданные по рисункам Джузеппе Галли-Бибиены, представителя знаменитой семьи итальянских архитекторов и сценографов, были опубликованы в брошюре, приуроченной к премьере. На этих гравюрах запечатлены сам зал временного театра, его план и собственно сценография. Театр со зрительным залом в форме античного амфитеатра с обрамлением из лож располагался на месте летнего манежа за Оленьим рвом, у Прашного моста, который вел к Пражскому Граду. Таким образом, сам город также становился частью оперных декораций. Две симметричные башни, входившие в состав декораций, имели высоту 29 метров. Зрелище было отнюдь не статичным: в спектакле использовалась искусная машинерия, поскольку место и обстоятельства действия неоднократно менялись и поражали публику необычайными эффектами.

Музыкально-театральные пристрастия императорской семьи, яркие впечатления от придворных представлений в Вене и Праге, а также распространившаяся в 1730-х годах по всей Европе, от Лондона до Петербурга, мода на итальянскую оперу побудили некоторых представителей чешской знати предпринять усилия для появления в Праге постоянно действующего театра. До этого странствующие итальянские труппы, обычно небольшие по составу, выступали во дворцах пражских аристократов — князей Кинских, Лобковицев и др. В 1724 году граф Франц Антон

Шпорк решил открыть театр в саду своей городской усадьбы на Губернской улице, а в качестве импресарио пригласил итальянца Антонио Денцио (1689 — после 1763). Тот был певцом-тенором, либреттистом и постановщиком. Театр Шпорка просуществовал не очень долго, поскольку к 1730 году граф утратил интерес к своему детищу, а у Денцио, лишённого меценатской поддержки, дела шли всё хуже, так что в 1735 году он был вынужден закрыть театр и даже провести некоторое время в долговой тюрьме. После этого он много странствовал по Европе, а в 1755 году поступил на должность либреттиста придворной итальянской оперы в Санкт-Петербурге. После 1757 года Денцио уехал в Москву, и там его следы затерялись.

Молодой Глюк, несомненно, успел побывать в театре Шпорка, где, наверное, впервые услышал итальянские оперы, сильно отличавшиеся по своему музыкальному и художественному языку от всего, что он знал ранее. Там ставились, в частности, оперы Антонио Вивальди, а сам композитор в 1730 году приезжал в Прагу в связи с постановкой своей оперы «Фарнак» (далее его путь лежал в Вену). В том же 1730 году Денцио поставил оперу-пастиччо с музыкой разных композиторов на своё либретто, озаглавленное «Наказанный порок» — это был один из вариантов истории Дон Жуана и, вероятно, первая опера на данный сюжет. Партитура не сохранилась, но известно, что музыка была позаимствована из произведений очень известных тогда авторов: Антонио Кальдары, Вивальди и др. Забавно, что роль соблазнителя Дон Жуана была поручена кастрату-сопрано (Маттео Лукини)¹¹.

Новые впечатления должны были полностью захватить столь жадного до музыки юного Глюка. Но, скорее всего, в начале 1730-х он даже мечтать не смел о том, что через десять лет его собственные оперы будут ставиться не только в Праге, но и в Италии. Поначалу ему нужно было найти такое применение своим способностям, которое приносило бы какой-то доход и не слишком разочаровывало родителей, чьи ожидания он так и не смог оправдать. Даже если университет дал Глюку определённую сумму знаний, следовать по академической стезе он явно не собирался.

В какой-то момент Глюк, очевидно, прибег к покровительству к патрону своей семьи — князю Филиппу Гиацинту

¹¹ *Freeman D.E. Newly-Found Roots of the Don Juan Tradition in Opera: Antonio Denzio and Antonio Caldara's La Pravita Castigata // Studi musicali. 1991. N 21. P. 115—157.*

Лобковицу (1680—1737), одному из самых могущественных, богатых и влиятельных чешских вельмож, у которого отец Глюка служил главным лесничим. Князь мог обратить внимание на талант Кристофа, узнав о конфликте на почве музыки в семье своего главного лесничего. Князь и его подчинённый не только являлись сверстниками (Филипп Гиацинт был всего на три года старше Александра Глюка), но и родились в одном городе — Нойштадте, так что, очевидно, были знакомы чуть ли не с детства. При том что социальная дистанция между князем и лесничим была огромна, патриархальные нравы той эпохи допускали и даже отчасти требовали некоторого участия патрона в семейных делах его верных служащих. И не исключено, что в споре между отцом и сыном князь занял сторону сына, лично убедившись в его недюжинном музыкальном таланте. А единственным способом пристроить талантливую юношу было взять его на службу в княжескую капеллу.

Князь Филипп Гиацинт и его вторая супруга Анна Мария Вильгельмина, урождённая графиня Альтан, сами были хорошими музыкантами и увлекались игрой на лютне; их наставником был самый знаменитый лютнист первой половины XVIII века Сильвиус Леопольд Вайс. В коллекции князей Лобковиц в дворце-музее в Пражском Граде представлено несколько прекрасных старинных образцов этого изысканного инструмента, а также собрание редких нот для лютни, отчасти напечатанных, отчасти рукописных. Княжеская семья была достаточно богата, чтобы содержать собственную капеллу — в XVIII веке ещё камерную, но впоследствии расширившуюся до размеров оркестра, способного исполнять симфонии Бетховена. В музейной экспозиции дворца Лобковиц можно увидеть все инструменты, звучавшие в княжеских концертах в XVIII — первой трети XIX века, и ноты произведений Глюка, Гайдна, Моцарта и Бетховена, исполнявшихся придворными музыкантами. Владения семьи Лобковиц были чрезвычайно обширны и включали в себя не только дворцы в Праге и в Вене, но и несколько замков в Чехии и Силезии. Перемещаясь из одной резиденции в другую, князья обычно возили с собой и музыкантов. Без музыки аристократический быт того времени был совершенно немыслим. Вечерами давались балы и концерты, а порой и домашние постановки небольших опер. Выезды на охоту, прогулки по парку, семейные торжества и званые обеды сопровождалась звучанием ансамбля духовых инструментов. Сами аристократы также

постоянно музицировали, нередко в компании служащих капеллы. Скорее всего, именно так молодой Глюк попал в Вену: он мог начать службу у князя Лобковица ещё в Праге, а затем вместе с прочими музыкантами переехал в имперскую столицу. Виолончель, на которой играл молодой Глюк, была совершенно необходимым инструментом, аккомпанировавшим почти любым ансамблям.

Князь Филипп Гиацинт скончался в Вене 21 декабря 1737 года¹². Вряд ли дела капеллы и судьба юного Глюка сильно занимали овдовевшую княгиню в период семейного траура и улаживания всех сложных формальностей, связанных со вступлением в права наследства и утверждением опекунов малолетних сыновей покойного князя. После смерти Филиппа Гиацинта княгиня вышла замуж за своего родственника, графа Людвига Йозефа Гундакера фон Альтана, который принял на воспитание её сына от первого брака – юного князя Фердинанда Филиппа Лобковица (1724–1784). В 1740-х годах этот князь также стал покровителем Глюка, но в 1730-е годы он был ещё мальчиком и не мог заниматься меценатством, к которому впоследствии выказал большую склонность. Любопытно, что именно Фердинанд Филипп унаследовал от своего отчима великолепный дворец в Вене, известный ныне как «дворец Лобковиц» (в нём в настоящее время находится Театральный музей). Покровительство Глюку впоследствии оказывал также дядя Фердинанда Филиппа – полукровный брат его отца, князь Георг Кристиан Лобковиц (1686–1755), видный австрийский военачальник, получивший в 1741 году чин фельдмаршала. Но этот князь служил преимущественно в Италии, где командовал располагавшимися там частями австрийской армии.

Как бы то ни было, Глюк не упустил счастливого шанса попасть в имперскую столицу и заручиться покровительством одной из самых влиятельных семей империи. Весьма скромное поначалу положение рядового придворного музыканта сулило карьерные перспективы, которых, очевидно, не было в Праге. Обширная география перемещений по Европе многочисленных чешских композиторов и виртуозов XVIII века свидетельствует о том, что на родине редко

¹² Эта дата фигурирует в новых генеалогических справочниках (например, в онлайн-версии Готского альманаха: <http://www.almanachdegotha.org/id237.html>. Дата обращения: 25.03.2018). Ранее считалось, что князь умер 21 декабря 1734 года, что в контексте биографии Глюка выглядело довольно странно.

кто из них находил должное признание и достойное применение своим силам. Симфонисты Ян Стамиц, Франтишек Ксавер Рихтер и другие создали в конце 1740-х годов знаменитый оркестр при дворе пфальцского князя Карла Теодора в Мангейме; в Дрездене служил выдающийся мастер церковной музыки – Ян Дисмас Зеленка; в Италии был оценен талант упоминавшегося нами ранее Богуслава Черногорского; во второй половине XVIII столетия прославились композиторы Йиржи Антонин Бенда (работал в основном в Берлине), Йозеф Мысливечек (его оперы шли в Италии), Флориан Леопольд Гассман и Павел Враницкий (Вена), создатель русской «роговой музыки» валторнист Ян Антон Мареш и многие другие. Увы, в современной Праге мы не найдём ни музеев, ни специальных залов в большом Музее Музыки, посвящённых кому-либо из них, притом что никто из этих мастеров не принадлежит к забытым гениям – их произведения продолжают издаваться, исполняться, изучаться.

Музея Глюка в Праге тоже нет – может быть, потому, что в юности он прожил тут недолго и никаких материальных следов его присутствия в этом городе просто не осталось: ни адреса (кроме университета Каролинум), ни каких-либо мемориальных предметов, ни даже ранних сочинений. Правда, в начале 1750-х Глюку суждено было вернуться в Прагу, однако уже не в статусе недоучившегося студента, а в качестве знаменитого оперного композитора.

Из Вены в Италию

Вена в XVIII веке была не только имперской столицей, но и одним из главных музыкальных центров Европы. Этому способствовало особое пристрастие к музыке ряда императоров, особенно Леопольда I и правивших вслед за ним двух его сыновей, Иосифа I и Карла VI. Все они хорошо владели игрой на разных музыкальных инструментах, особенно клавишных, и сами сочиняли музыку. Поэтому в придворную капеллу приглашались выдающиеся композиторы и виртуозы, а театральные представления и концерты отличались блеском и в то же время утончённостью вкуса. Правда, во второй половине XVIII века этот вкус уже воспринимался как безнадежно устаревший – помпезный, вычурный, претенциозный, причудливый, нарочито мудрёный. Словом, барочный. Термин «барокко» использовался

применительно к музыке поначалу в негативном ключе и лишь в XX веке стал оценочно нейтральным. Первая половина XVIII столетия ныне считается эпохой «высокого барокко». Достаточно перечислить имена великих композиторов, расцвет творчества которых пришёлся на 1720—1750-е годы: Иоганн Себастьян Бах, Георг Фридрих Гендель, Георг Филипп Телеман, Антонио Вивальди, Жан-Филипп Рамо, Доменико Скарлатти, Иоганн Адольф Хассе...

Не последнее место в ряду музыкантов этого времени принадлежало венскому капельмейстеру Иоганну Йозефу Фуксу (около 1660—1741). Напомним, что именно его опера «Постоянство и сила» звучала во время пражской коронации Карла VI в 1723 году. Фукс, получивший образование в Граце и благосклонно принятый при дворе императора Леопольда I, совершенствовался в 1700 году у итальянских мастеров в Риме, а затем до конца жизни работал в Вене. Его карьера, однако, складывалась отнюдь не стремительно. По-настоящему высокие должности Фукс начал занимать лишь при Карле VI: в 1712 году он был назначен вице-капельмейстером придворной капеллы, а в 1715-м, после смерти итальянского мэтра Марко Антонио Циани — капельмейстером. До Фукса этот пост занимал, пусть очень недолго, лишь один композитор-австриец — выдающийся скрипач Иоганн Генрих Шмельцер, любимец императора Леопольда (интересно, что это назначение состоялось в 1679 году в Праге, куда императорский двор бежал от свирепствовавшей в Вене чумы; эпидемия в 1680 году достигла Праги и унесла жизнь Шмельцера). Предпочтение, обычно оказываемое монархами той эпохи капельмейстерам-итальянцам, объяснялось не просто модой и не нарочитой дискриминацией национальных талантов, а деловыми соображениями. Капельмейстер должен был уметь сочинять музыку в разных жанрах, включая оперу, без которой не обходился ни один влиятельный европейский двор. Во Франции в XVII веке сложилась собственная оперная традиция (созданная, что тоже примечательно, исконным итальянцем, превратившимся во француза — Жаном Батистом Люлли). Во всех же других странах господствовали те или иные варианты итальянской оперы, сочинявшиеся на итальянские тексты и рассчитанные на голоса итальянских певцов. Естественно, что в таких условиях конкурентное преимущество было у композиторов-итальянцев либо у тех, кто в совершенстве владел итальянским вокальным стилем. Но в первой половине XVIII века таких музыкантов

было мало: этому стилю нужно было специально учиться, причём лучше всего — непосредственно в Италии, что мог позволить себе не каждый, а монархи и меценаты предпочитали нанимать уже известных мастеров, а не тратить на обучение молодых талантов.

Фукс начинал как церковный композитор, но, заняв капельмейстерскую позицию, создал несколько опер, ставившихся примерно с той же громоздкой пышностью, что и «Постоянство и сила». В 1715 году в честь празднования дня рождения императора Карла VI в Вене была поставлена его опера «Орфей и Эвридика» на либретто Париасти (мы упоминаем о ней, поскольку через несколько десятилетий этот сюжет станет знаменем глюковской реформы музыкального театра), а в 1731 году ко дню рождения императрицы Елизаветы-Кристины в венской загородной императорской резиденции Фаворита состоялась не менее зрелищная постановка оперы «Эней в Элизии, или Храм Вечности». Сюжет этой оперы касался путешествия прародителя древних римлян, Энея, в загробное царство, где он встречал множество знаменитых персонажей античной истории и мифологии (включая всё того же Орфея). Глюк, как мы помним, в это время находился ещё в Праге, к тому же по своему положению и происхождению он не имел возможности посещать закрытые для широкой публики придворные представления. Но в Вене 1730-х годов, городе Карла VI, любившего барочную роскошь, этот стиль процветал и господствовал. Поэтому и молодой Глюк жадно впитывал соответствующие художественные впечатления, как музыкальные, так и визуальные.

Несколько выдающихся архитекторов, работавших в эту эпоху, создали барочный образ Вены: Иоганн Бернхард Фишер фон Эрлах и его сын Йозеф Эмануэль, Фердинандо Галли-Бибиена и Иоганн Лукас фон Хильдебрандт. Фишер фон Эрлах и Хильдебрандт учились в Италии, так что в эстетическом отношении они принадлежали к одному и тому же направлению. Семейство Галли-Бибиена, включавшее в себя также сыновей Фердинандо — Антонио, Джузеппе и Алессандро, прославилось прежде всего в области театральной сценографии, невероятно сложной, эффектной и изобиловавшей техническими кунштюками, поскольку в барочной опере обильно использовались сценические механизмы, позволявшие изображать полёты, волшебные превращения, появления богов и т. д. Но и барочная архитектура, будь то храм, дворец или особняк,

представляла собой своеобразный застывший театр, где декорациями служили парадные лестницы, красочные росписи на стенах и плафонах, бархатные портьеры, мебель самых изысканных форм. Таким был (и остался) построенный Фишером фон Эрлахом венский дворец графов Алтан, ставший при жизни Глюка дворцом князей Лобковиц. Рамки частной резиденции, вписанной в структуру городской застройки, не позволяли фантазии архитектора и его помощников развернуться в полную силу. Такая возможность Фишеру фон Эрлаху была предоставлена при строительстве зданий, связанных с императорскими заказами. В 1715 году было начато воздвижение церкви Святого Карла Борромейского — небесного покровителя императора Карла VI. Завершался этот многолетний труд уже под руководством Эрлаха-сына, в 1739 году. Следовательно, молодой Глюк мог наблюдать, как приобретает свой окончательный вид одно из самых красивых и причудливых сооружений Вены, в композиции которого с чисто барочной «всеядностью» соединялись знаковые символы разных культур и разных эпох: ренессансный купол, ассоциирующийся с куполом собора Святого Петра в Ватикане, древнегреческий портик, два крыла с барочными фасадами — и, наконец, две огромные колонны с барельефами, которые издали напоминают восточные минареты, но на самом деле повторяют знаменитую триумфальную колонну императора Траяна в Риме. Всё это великолепие зеркально отражается в воде бассейна, расположенного перед церковью, добавляя в ряд возможных ассоциаций восточные дворцы и храмы (Тадж-Махал в Индии). Внутри же храма господствует буйное, празднично яркое, крайне далекое от аскетизма живописное барокко: ослепляющий игрой света и золота алтарь, изображающий вознесение Св. Карла Борромейского на небеса в окружении ангелов; росписи, словно бы хаотично раскиданные по стенам и куполу — от их разглядывания голова может пойти кругом, ибо фигуры представлены в разных ракурсах, а каждый сюжет полон интересных деталей; сам купол, над которым словно бы парит Святой Дух в виде голубя, а вокруг него поют хвалебные гимны пухлые розовощёкие ангелочки, явно списанные с каких-то реальных венских мальчишек своего времени.

Проходя мимо Карлскирхе как в 1730-е годы, так и позднее, когда церковь была уже достроена и функционировала в качестве одного из придворных храмов, Глюк, конечно, не мог и предположить, что когда-нибудь ему поставят

памятник неподалёку от этого грандиозного сооружения. Но о памятнике и его довольно странной судьбе с многочисленными перемещениями мы поговорим в самом конце этой книги.

Если предположить, что Глюк появился в Вене в 1734 году и провел там примерно три года, то венское барокко должно было оказать на него ошутимое влияние. Кроме оперных произведений, которые, помимо парадных придворных спектаклей, могли исполняться фрагментами в частных концертах, он, несомненно, слышал церковную и ораториальную музыку. Здесь, правда, сосуществовали как минимум две традиции: австрийская и итальянская. Крупнейшим представителем австрийской традиции был императорский капельмейстер Фукс, в творчестве которого сполна проявилось пристрастие к ученой полифонии — искусству многоголосного письма, характерному для эпохи позднего барокко прежде всего в Германии и Австрии (именно поэтому Фукса иногда называют «австрийским Бахом»). Эта манера письма, не слишком уместная в опере, где господствовало сольное пение, оставалась признанным эталоном стиля в церковной музыке, рассчитанной на хоровое и органное звучание. Идеалом для самого Фукса было творчество «князя музыки», Джованни Пьерлуиджи да Палестрины, величайшего итальянского церковного композитора XVI века. Но Палестрина, служивший в папских храмах в Риме, писал исключительно для голосов без сопровождения, *alla capella* (то есть «как в [папской] капелле»). В начале XVIII века этот стиль, называвшийся также «строгим», почти нигде в католическом мире, кроме Ватикана, уже не использовался. Обычно певчих сопровождал по меньшей мере орган, а в императорской капелле и в крупных храмах — целый оркестр, за исключением Страстной недели, когда всякая пышность из церковной музыки изгонялась.

Другая линия, более современная, была представлена итальянцами, в частности, венским вице-капельмейстером Антонио Кальдарой (1670—1736). Он работал в Вене с 1716 года и именно там создал свои лучшие произведения — оперы, оратории, мессы. В его стиле не ощущается никакой ностальгии по «золотому веку» итальянской полифонии в лице Палестрины. В целом у Кальдары господствует тогдашний оперный стиль, с развитыми сольными номерами, рассчитанными на хороших певцов, с эффектными контрастами оркестра, хора и солистов. Оратории,

именовавшиеся тогда «священными представлениями» (*azione sacra*), исполнялись не в театре, а в здании придворной капеллы, хотя и не во время богослужения. В начале 1730-х годов Кальдара создал такие замечательные произведения, как «Страсти Иисуса Христа» (1730), «Святая Елена на Голгофе» (1731), «Смерть Авеля» (1732). Как ни странно, их сюжеты также имели отношение к австрийской традиции, начатой ещё императором Леопольдом I — традиции *sepolcri*, театрализованных представлений на библейские сюжеты на фоне декорации, изображающей Голгофу, на которой был распят Христос, и череп Адама в недрах горы, символизировавший искупление первородного греха. В эпоху Карла VI никакой театрализации при исполнении ораторий уже не практиковалось, но тема Голгофы, мученичества и смысловых параллелей между Ветхим и Новым Заветом по-прежнему фигурировала в текстах либретто.

Молодому Глюку, скорее всего, больше импонировала экспрессивная манера Кальдары и других итальянцев, работавших в Праге и Вене, а не более архаичная и эмоционально сдержанная манера Фукса. Между тем в 1725 году Фукс опубликовал важнейшее теоретическое произведение, принесшее ему широкую славу при жизни и после смерти — трактат-учебник *Gradus ad Parnassum* («Ступень к Парнасу»). Трактат был почтительнейше посвящен императору-меломану Карлу VI, но адресован молодым композиторам, желавшим овладеть искусством полифонического письма, или контрапункта, чтобы писать безупречные церковные произведения. В те времена, при отсутствии консерваторий и музыкальных академий где-либо, кроме Италии, премудрости контрапункта передавались, как правило, из уст в уста, от учителя к ученику. Этому же методу Фукс подражал в своём трактате, излагая материал в виде диалогов учителя — Алоизия и ученика — Йозефа. Имя ученика прозрачно намекало на самого Фукса, а под учителем подразумевался не кто иной, как давно умерший Пьерлуиджи да Палестрина, поскольку имя Пьерлуиджи по-латински звучало как *Petrus Aloisius*. Латинский язык был выбран Фуксом для изложения не случайно. Во-первых, это был язык католического богослужения, овеянный аурой сакральности. Во-вторых, в первой половине XVIII века латынь оставалась универсальным языком общения ученых и интеллектуалов во всей Европе (между прочим, документация Московского университета, основанного в

1755 году, также долгое время велась на латыни). Поэтому любой юноша, имевший хотя бы гимназическое образование, мог освоить *Gradus ad Parnassum* даже самоучкой, тщательно выполняя все предписанные упражнения. Венцом обучения становилось сочинение фуги — произведения для нескольких совершенно равноправных голосов, разрабатывающих одну или несколько тем, звучащих то наверху, то в басу, то в срединных слоях непрерывно движущейся музыкальной ткани.

Латынь Фукса отнюдь не затемняла сути предмета. Она была преднамеренно ясна и грамматически проста, а последовательная методика преподавания, предложенная им, настолько стройна и убедительна, что этот учебник вскоре стал самым авторитетным пособием про контрапункту в Европе. Уже в XVIII веке *Gradus ad Parnassum* был переведён на итальянский, немецкий и английский языки, и по нему учились азам ремесла и наставляли своих учеников все великие классики — Гайдн, Моцарт, Бетховен. Совсем не обязательно было, чтобы музыкант, прошедший курс контрапункта по Фуксу, сочинял потом головоломные фуги на пять голосов. Он мог писать оперы, симфонии, концерты, сонаты, песни — всё, что угодно. Но обычно освоение учебника Фукса не проходило бесследно. Упражнения в строгом стиле, где нельзя было скрыть ошибки в гармонии и голосоведении за эффектными пассажами и изысканными украшениями, приучали к самодисциплине и самоконтролю, воспитывали цепкость слуха и глаза, позволяли выработать гибкие и логичные последовательности звуков как по горизонтали (мелодия), так и по вертикали (аккорды).

Увы, молодой Глюк оказался лишён этой школы. Нет никаких признаков того, что он когда-либо штудировал трактат Фукса. В юности, возможно, он сам не понимал, зачем это ему нужно, если он и так способен сыграть по слуху любую музыку почти на любом инструменте и если современные итальянцы сочиняют чудесные мелодии, не прибегая ни к каким учёным приёмам. А может быть, в 1730-е годы в окружении Глюка не нашлось никого, кто обратил бы его внимание на *Gradus ad Parnassum* и посоветовал бы пройти хотя бы начальный курс строгого стиля, где по шагам показано, как грамотно писать на два, три и четыре голоса, постепенно усложняя себе задачи. От виолончелиста камерной капеллы князя Лобковица таких подвигов не требовалось; партия виолончели записывалась на одной нот-

ной строчке, и всех устраивало, если она была просто чисто сыграна. Если бы князь Филипп Гиацинт прожил дольше и имел бы возможность убедиться в незаурядном композиторском даровании Глюка, не исключено, что он позаботился бы о его надлежащем профессиональном обучении. Но этого не случилось. Знатком контрапункта Глюк не был ни в юности, ни в зрелые годы.

Отчасти в этом было своё преимущество. Принадлежность к традиции барокко, связанной с полифонией, невольно внушала неискоренимый пиетет перед великими «стариками» и убеждённость в том, что они не могли выбрать неверный путь, а стало быть, нет ничего предосудительного в том, чтобы и далее следовать по нему, лишь несколько облегчая стиль в угоду вкусам нового времени.

Глюк, являясь практиком-самоучкой, с самого начала был свободен от благоговейного трепета перед мэтрами. Так же как он самовольно покинул отчий дом, чтобы стать музыкантом, в музыке он всегда выбирал свой путь, руководствуясь лишь собственными вкусами. Представление о том, что красота может воплощаться лишь в форме учёного многоголосного произведения, было ему глубоко чуждо. Он с детства интуитивно знал и понимал, что прекрасной может быть и простая народная песня на чешском языке, и мелодия пастушьего наигрыша, и фанфара охотничьего рога, повторяемая лесным эхо, и любовная ария из итальянской оперы. Но ведь и сочинение оперы — своего рода наука, причём сродни не столько математике, сколько алхимии, где даже сочетание известных элементов не работает без присутствия искры магии и вдохновения. А ещё нужна доля везения, без чего в мире искусства не достичь ни успеха, ни славы.

Глюку вновь повезло: у него неожиданно появился заинтересованный меценат, который открыл ему не просто «ступень к Парнасу», а торную тропу на Парнас, то есть в мир итальянской оперы.

В Вену в конце 1736 года прибыл представитель одного из знатнейших семейств Милана, князь Антонио Мария Мельци (1672—1748). Титул князя он получил лишь в 1726 году за свои заслуги перед домом Габсбургов и лично перед императором Карлом VI, политические интересы которого он активно защищал у себя на родине. Поводом для визита Мельци в Вену послужило, вероятнее всего, его бракосочетание с юной графиней Марией Ренатой Терезией фон Харрах (1721—1788) из старинного баварского рода, стар-

шей дочерью графа Карла Антона фон Харраха. Церемония состоялась 3 января 1737 года. Жениху было 65 лет, невесте — неполных 16 (она родилась 8 марта). Брак, очевидно, совершался по расчёту: Мельци приобретал родственные связи в среде высшей имперской знати и надежду на рождение кровного наследника; невеста становилась одной из самых богатых и влиятельных дам в Италии, обладательницей звучного титула и огромного состояния.

Каким-то образом Глюк сумел обратить на себя внимание князя. Возможно, во время очередного концерта у Лобковица он отличился сольной игрой или предстал как музыкант, владеющий несколькими инструментами, что было тогда, впрочем, не редкостью, однако встречалось не на каждом шагу. Если кто-то из семьи Лобковиц или породнившейся с ними семьи Альтан похвастался перед гостем сочинительскими способностями Глюка, и ему позволили, например, поимпровизировать, то миланский вельможа мог выразить своё удовольствие ценным подарком и приглашением помузицировать для него лично. Современные немецкие биографы Глюка (Герхард и Рената Кроль) полагают, что определённую роль могла сыграть и женитьба князя¹³. Как и полагалось уроженке Вены в эпоху Карла VI, юная княгиня Рената увлекалась музыкой. И тут надо было не упустить удачу и постараться понравиться князю Мельци и его молодой супруге. Глюку это удалось. Он был некрасив и грубоват, но очень энергичен и, как сказали бы в наше время, харизматичен; музыка была его единственной страстью, и он жаждал продвигаться в искусстве вперёд и узнавать нечто новое. Князь Мельци, видимо, понял, что отыскал в сокровищнице венских талантов крупный неотшлифованный бриллиант, истинную цену которого тогдашние владельцы не осознавали. Поэтому Мельци удалось «переманить» Глюка в свою капеллу. Семья Лобковиц, вероятно, полагала, что любезно уступает итальянскому князю всего лишь умелого инструменталиста, замену которому в Вене найти нетрудно. Впрочем, и в Италии хороших музыкантов-исполнителей водилось с избытком. Но композиторский гений Глюка был сродни встроенному магниту, который притягивал к нему нужных людей в нужное время, и сродни компасу, который вёл его по жизни безошибочным курсом.

¹³ Croll u.a. // MGG, S. 1103.

Миланский дебют

В начале 1737 года Глюк вместе со своим новым покровителем отправился в Милан — столицу Ломбардии, стратегически и экономически важной области в Северной Италии, которая неоднократно переживала смену власти и подолгу находилась под иностранным владычеством. С 1540 до 1706 года Милан был подчинён испанской короне; после так называемой Войны за испанское наследство (1700—1714) город перешел под власть Габсбургов, а именно — императора Карла VI, который относился к Милану с особым личным пристрастием. В XVI веке архиепископом здесь был кардинал Карл Борромейский, канонизированный в начале XVIII века и почитаемый императором в качестве своего небесного патрона.

Однако в 1733 году в Европе начался очередной передел границ. После смерти короля Августа II, сочетавшего титулы курфюрста Саксонии и короля Польши, вспыхнула война за «польское наследство». Франция и Испания, намереваясь взять у Австрии реванш за уступку их владений в Северной Италии в 1714 году, объявили войну Карлу VI. Военные действия в Италии, охватившие в 1733 году и север, и юг Аппенинского полуострова, продолжались несколько лет. Осенью 1736 года австрийцы вернули себе Милан, Мантую и ряд других итальянских областей. В декабре того же года на должность губернатора земель Австрийской Ломбардии был назначен австрийский военачальник, лейтенант-фельдмаршал граф Отто Фердинанд фон Абенсперг-унд-Траун (1677—1748), остававшийся на этом посту до марта 1742 года.

Покровители Глюка имели к этим событиям самое непосредственное отношение. Князь Георг Кристиан Лобковиц, как уже упоминалось, являлся главнокомандующим военными силами Габсбургов в Италии. В 1732 году он был назначен губернатором Сицилии, в 1734-м — губернатором Ломбардии и Пармы, а в 1743—1745 годах, вслед за графом Трауном, — губернатором Миланского герцогства. Князь Мельци также участвовал в борьбе европейских суверенов за Ломбардию на стороне Австрии, хотя и не в качестве воина, а как политик и администратор. В январе 1737 года он был назначен главным почтмейстером Миланского герцогства — должность отнюдь не маловажная, особенно в неспокойное военное время¹⁴.

¹⁴ Der Genealogische Archivarius. Leipzig, 1737. S. 70.

При Габсбургах и их администрации Милан стал процветающим городом с насыщенной культурной и музыкальной жизнью. Ещё в 1717 году, в промежутке между двумя длинными войнами, в Милане был открыт придворный театр – Реджо Дукале (*Regio Ducale*). Название театра (оно буквально означает «Театр герцогского дворца») было обусловлено тем, что его здание примыкало к резиденции миланских правителей. Первое здание, сооружённое на этом месте в конце XVII века, погибло от пожара, а в 1776 году такая же участь постигла и новый театр, поскольку он был построен в основном из дерева. Преемником Реджо Дукале стал знаменитый театр Ла Скала, открывшийся в 1778 году представлением оперы Антонио Сальери «Узнанная Европа».

Современники Глюка, видевшие Реджо Дукале до того, как театр сгорел, были в восторге от красоты его внешнего и внутреннего убранства. Архитектор Джандоменико Барбьери создал просторное и изящное здание примерно на 800 зрительских мест. По итальянскому обычаю в партере находились исключительно мужчины. Дамы со своими кавалерами, родственниками и гостями располагались в ложах. Чарлз Бёрни, посетивший Милан в 1770 году, не поскупился на похвалы Реджо Дукале: «Театр здесь весьма обширен и великолепен; в нём с каждой стороны по пять ярусов и в каждом ярусе сто лож; вокруг здания параллельно идут широкие галереи, подобно улице, для каждого ряда лож; в ложе могут поместиться шесть человек, сидящих по бокам, друг против друга; некоторые из передних лож при случае могут вместить десять человек. По ту сторону соединительной галереи каждой ложе соответствует целая комната с камином и всеми удобствами для закуски и игры в карты. В четвёртом ярусе с обеих сторон здания имеется по столу для игры в *pharo* [фараон — карточная игра], что принято делать во время исполнения оперы»¹⁵. Бёрни также свидетельствовал, что во время представления «шум стоял ужаснейший»; публика затихала только во время исполнения двух-трёх коронных арий и дуэта. Можно добавить, что рядом с театром работали пекарни, кондитерские и галантерейные магазинчики, продукцию которых можно было заказать прямо в ложу, если кому-то вдруг захотелось сладостей или срочно понадобились карнавальные

¹⁵ Бёрни 1961, 50. Говоря о количестве лож, Бёрни, наверное, допустил неточность: их могло быть всего 100, но не по 100 в каждом ярусе.

маска, перчатки и прочие прелестные мелочи. Разносчики напитков, фруктов и мороженого бродили по залу прямо во время спектакля, о чём свидетельствуют некоторые исторические источники (например, акварель, изображающая представление оперы в 1741 году в туринском театре).

Из приведённого описания, как и из ряда других свидетельств современников, явствует, что оперный театр в XVIII веке совершенно не предполагал чопорного этикета и воспринимался не как храм искусства, а как место дружеских встреч и приятных увеселений. Об этом говорил и латинский девиз, сопровождавший изображение сказочной птицы Феникс в медальоне над сценой миланского театра: «*Rediviva sub ottimo Principe hilaritas publica*», то есть «Да возродится при наилучшем из правителей общественное веселье». Под «наилучшим из правителей» подразумевался император Карл VI, портрет которого помещался по другую сторону от медальона с Фениксом.

Во время представления можно было заходить и уходить, когда заблагорассудится, громко болтать с соседями, отвлекаться на азартные игры. Упомянутые Бёрни комнатки за ложами воспринимались как частное пространство; ключи от них были у абонентов лож, и те обставляли их по своему вкусу, заказывая обои, мебель, светильники и прочую обстановку. Во время праздников театр превращался в огромный бальный зал: танцевали в партере, а в ложах наблюдали за танцующими и веселились как душе угодно. Сохранилась гравюра 1747 года, изображающая роскошный праздничный бал в театре Реджо Дукале по случаю рождения эрцгерцога Леопольда (будущего великого князя Тосканы и императора).

При этом в Милане, как и повсюду в Италии, музыку очень любили. Вольное, по нынешним меркам, поведение здешней публики вовсе не означало, что её легко было ввести в заблуждение внешними эффектами, на которые не скупилась сценографы и декораторы эпохи барокко. Оперы для Реджо Дукале заказывались самым известным и талантливым композиторам. До Глюка это были, в частности, Франческо Гаспарини, Николо Порпора, Томмазо Альбинони, а во второй половине XVIII века, до рокового пожара, уничтожившего здание театра, — юный Моцарт, Томмазо Траэтта, Джованни Паизиелло и др.

Глюк также дебютировал в Реджо Дукале. Это случилось в 1741 году. Но, прежде чем говорить о столь громком начале его композиторской карьеры, следует задаться во-

просом: чем он занимался в предыдущие годы, у кого учился, кому подражал?

Увы, и здесь перед нами — почти сплошь белые пятна, которые приходится заполнять логическими догадками и отрывочными свидетельствами современников. Казалось бы, если Глюк служил в капелле столь видного вельможи, как князь Мельци, то в архивах должны были сохраниться какие-то записи, касавшиеся его должности, жалованья, продвижения по службе или прошения самого музыканта о выплате денег, выдаче рекомендаций и пр. До сих пор попытки историков обнаружить подобные документы не увенчались успехом. Между тем во всех биографиях Глюка содержатся упоминания о том, что князь Мельци способствовал обучению своего протеже у самого известного миланского композитора тех лет — Джованни Баттисты Саммартини (1700 или 1701—1775). Дарование Глюка действительно нуждалось в профессиональной шлифовке, и если князь приложил усилия к тому, чтобы привезти молодого музыканта в Милан, естественным было и дальнейшее участие в его судьбе. Логично выглядело и обращение к Саммартини, который был для Милана примерно тем же, чем Иоганн Йозеф Фукс для Вены.

Саммартини занимал пост капельмейстера самого почитаемого храма Милана — Амвросианской базилики, где хранились мощи святого епископа Амвросия, гимнотворца и одного из великих учителей западной церкви IV века. Помимо капельмейстерских обязанностей, Саммартини устраивал большие концерты при миланском дворе, для которых создавал множество инструментальных сочинений в новом стиле — скорее изящно-галантном, нежели барочном. Иногда Саммартини писал и оперы, ставившиеся на сцене Реджо Дукале. Правда, их было немного, всего три в разные годы. Пользовался авторитетом он и как преподаватель, судя по тому, что позднее у него брали уроки такие выдающиеся композиторы, как Иоганн Кристиан Бах (младший сын Иоганна Себастьяна) и Йозеф Мысливечек. То, что в более поздних сочинениях Глюка содержатся цитаты из произведений Саммартини, косвенно доказывает существование между ними тесных творческих контактов.

Стало быть, нет оснований сомневаться в том, что Глюк общался с Саммартини. Но имело ли это общение характер регулярных занятий композицией, мы не знаем. Педагогический метод Фукса хорошо известен по его трактату; Саммартини же трактатов не писал и, похоже, не слиш-

ком увлекался пресловутым контрапунктом, составлявшим основу основ немецко-австрийской композиторской школы. Итальянские музыканты в подавляющем своём большинстве воспринимали эту премудрость как подобие головоломной казуистики, которая иссушает разум и чувство, нисколько не помогая сочинять красивую и удобную для исполнителей музыку. Как раз в 1730–1740-е годы в Европе наметился ощутимый сдвиг в музыкально-эстетических представлениях. Барокко постепенно уступало свои позиции, сохраняясь лишь в качестве торжественного, парадного стиля для ситуаций особой важности или для воплощения сакральных сюжетов. В опере и в инструментальной музыке уже заявил о себе галантный стиль, предвещавший переход к раннеклассическому, а затем и венско-классическому стилю. Ему были свойственны ясность формы, главенство мелодии над остальными голосами, прозрачность инструментовки и стандартизация оркестровых красок, ощутимая опора на танцевальные и песенные ритмы, предпочтение мажорных тональностей.

Саммартини вошёл в историю музыки как один из создателей жанра симфонии, ставшего «визитной карточкой» венских классиков (Гайдна, Моцарта и Бетховена). Его симфонии возникли из чисто практической потребности создать репертуар для придворных концертов, в которых звучала преимущественно инструментальная музыка. В итальянской опере «симфонией» обычно называлась оперная увертюра или любой другой эпизод, порученный оркестру – вступление к очередному акту, картина битвы, изображение идиллического или мрачного пейзажа. В качестве названия самостоятельного оркестрового сочинения слово «симфония» начало фигурировать уже в 1720-е годы у некоторых итальянских композиторов (в частности, Алессандро Скарлатти). Саммартини подхватил эту совсем ещё свежую традицию и ввёл своеобразную моду на симфонии. Разумеется, по художественным достоинствам их трудно поставить в один ряд даже с симфониями молодого Гайдна или совсем юного Моцарта, но венские классики опирались на уже сложившуюся традицию, а Саммартини принадлежал к поколению первопроходцев.

Однако Глюк учился в Милане сочинять отнюдь не симфонии. Жанром симфонии он вообще не очень интересовался, хотя несколько произведений в этом жанре позднее создал. Писать для оркестра ему нравилось, но ещё больше

нравилось воплощать средствами музыки захватывающие сюжеты, рисовать страсти и характеры.

Первыми крупными произведениями Глюка стали оперы. Это предполагало другой ракурс обучения. Оперному композитору XVIII века, желавшему добиться успеха в Италии, требовалось, во-первых, не просто знать итальянский язык, но и разбираться в тонкостях просодии, что было важно при сочинении речитативов (речь персонажей должна была звучать совершенно естественно). Необходимо было ориентироваться и в поэтических метрах, дабы правильно расставлять в поющемся тексте ударения и смысловые акценты. Кроме того, в опере тогда господствовали певцы-виртуозы, а композитор, особенно начинающий, мыслился отнюдь не главным создателем спектакля. В печатных текстах либретто, на афишах, в газетных объявлениях первым стояло имя автора либретто. Имя же композитора значилось где-нибудь пониже, если вообще упоминалось. Публику привлекало название самой музыкальной драмы, громкие имена героев и солистов, и лишь потом она отдавала должное труду композитора — или не отдавала, оставаясь равнодушной либо вообще враждебной, если ей что-то не нравилось. Недостаточно было просто сочинить красивую мелодию и умело её гармонизовать и оркестровать. Нужно было подладиться под индивидуальность каждого певца, выигрышно показав его сильные стороны, соблюсти баланс вокальной партии с оркестровым сопровождением, привлечь внимание публики то виртуозными фиоритурами, то нежной кантиленой, то драматическими контрастами — и всё это в рамках сложившихся оперных форм.

Царицей итальянских сцен была в 1730—1740-х годах опера-серия — «серьезная опера», жанровый канон которой создал аббат Пьетро Метастазियो (1698—1782) — поэт с безупречным вкусом и слухом, великий мастер отточенных до афористичности строк и строф; эрудит, воспитанный в лоне римской академии Аркадия (одним из основателей которой был его названный отец Джамбаттиста Гравина), тонко чувствующий человек, рано познавший все радости и разочарования жизни. С 1730 года Метастазियो жил в Вене, куда его пригласил император Карл VI, даровав ему звание «императорского поэта».

Либретто Метастазियो (сам он именовал их «драмами») тиражировались по всей Европе, и музыку к ним писали множество композиторов разных стран, включая работавшего в Лондоне Георга Фридриха Генделя (оперы

«Сирой», «Аэций» и «Пор»), дрезденского капельмейстера Иоганна Адольфа Хассе, а во второй половине XVIII века — берлинского капельмейстера Карла Генриха Грауна, Моцарта (от ранних опер-серенад до позднего «Милосердия Тита»), Йозефа Мысливечека, Дмитрия Бортнянского (опера «Алкид»)… Скорее всего, Глюк ещё до отъезда в Италию неоднократно видел Метастазио в Вене, поскольку тот был очень известной личностью и обитал в самом сердце города, в Михайловском доме, расположенном у церкви Архангела Михаила напротив придворного Бургтеатра и императорской резиденции Хофбург. Но приобщиться к творчеству великого театрального поэта Глюк смог только в Италии, когда хорошо освоил итальянский язык и понял устройство итальянской оперы «изнутри», не просто как слушатель и зритель, а как композитор.

Опера-серия предполагала исторический или квази-исторический сюжет, почерпнутый из весьма отдалённых эпох (Античность, Древний Восток, Средневековье). С одной стороны, это обеспечивало надлежащий масштаб личностей главных героев, а с другой — высвечивало универсальность коллизий, позволяя проводить мысленные параллели с современностью, но не касаться слишком рискованных тем. Действие оперы-серия разворачивалось исключительно между людьми и не предполагало участия никаких потусторонних сил. Все чувства и поступки персонажей имели сугубо рациональную мотивацию. Кто-то стремился получить трон или завоевать чье-то царство, кто-то следовал дружескому или сыновнему долгу, кто-то был готов на всё ради любви, кто-то жаждал мести. В своих речах оперные герои могли взывать к богам, судьбе, звёздам, стихиям, но никакой фантастики на сцене не предполагалось.

В своем роде Метастазио был реформатором, поскольку его вкусам претила декоративная пышность барокко, где в спектакле непременно появлялись разнообразные античные боги, духи, демоны, аллегорические и фантастические фигуры. В развитии сюжета у Метастазио участвовало не более шести персонажей со строго распределёнными функциями. Первая пара молодых влюблённых была рассчитана на певцов высшего класса (в то время это были кастрат и примадонна). Вторую пару составляли соперник героя и подруга героини, или, наоборот, соперница героини и друг героя. Счастью двух пар мешали не только роковые недоразумения, но и противодействие некоего властителя — царя, тирана, завоевателя, сурового отца. Помочь распутать

интригу помогал наперсник — персонаж также благородный, но держащийся несколько в тени; он выслушивал сердечные излияния всех героев, давал мудрые советы и раскрывал им глаза на истинное положение дел. Фоном обычно служили общественно важные события: борьба за трон («Артаксеркс»), военные походы («Александр в Индии»), жертвоприношения («Демофоонт»), а то и спортивные игры (одно из популярнейших либретто Метастазियो — «Олимпиада»).

Откровенных «чёрных» злодеев, творящих жестокость ради собственного удовольствия, в драмах Метастазियो обычно не было. В конце оперы властитель понимал, что совершил ошибку, вызванную собственной неосведомлённостью или пагубными страстями, и великодушно соединял влюблённых, выстрадавших своё право на счастье. Соперник или соперница, интриговавшие против главных героев, также раскаивались в нехороших поступках и непременно получали прощение, создавая вторую счастливую пару. В заключение оперы все солисты выходили к рампе и исполняли ансамбль, обозначавшийся *coro*. Текст этого ансамбля был кратким и содержал некое обтекаемо выраженное моралите или просто выражение всеобщей радости. Счастливый конец (*lieto fine*) был общим правилом. Трагические развязки (*funesto fine*) у Метастазियो встречались крайне редко. Таких либретто всего три: «Покинутая Дидона», «Катон в Утике» и «Атилий Регул», причём при постановках «Дидоны» и «Катона» на оперных сценах XVIII века эти развязки нередко изменялись в сторону смягчения. Публика того времени, особенно итальянская, приходила в театр развлекаться и совершенно не приветствовала смертоубийства на сцене. Дидона, оставленная Энеем, в переделанных вариантах не бросалась в костёр, а оставалась жить ради новой любви. Непреклонный республиканец Катон вдруг решал помириться со своим заклятым врагом Юлием Цезарем — либо уходил за кулисы, дабы у публики оставалась надежда, что он всё-таки не покончит с собой. Если же опера-серия ставилась в честь важного события при каком-то дворе — коронации, свадьбы, дня рождения и именин монарха, — тогда трагическая развязка становилась абсолютно невозможна, даже если её предполагал исторический первоисточник. Заметим сразу же, что этому правилу следовал и Глюк, однако предпочтение им счастливого конца отнюдь не всегда объяснялось лишь конъюнктурными мотивами; к этико-эстетическим основам таких решений мы ещё вернёмся.

Поскольку новые оперные произведения держались на сцене, как правило, всего один сезон, то унификация их художественного языка и музыкальных форм была, в сущности, необходимостью. Производство опер-серия было поставлено в Италии на поток. Метастазии не возбранял использовать свои драмы сколько угодно раз, и композиторы словно бы состязались друг с другом, кладя на музыку одни и те же тексты в тех же самых формах. Фактически опера состояла из диалогических речитативов, в которых развивался сюжет, и арий, выражавших чувства героев. Сами эти чувства также подпадали под определённую классификацию: радостное ликование, героическая доблесть, любовное томление, скорбь, отчаяние, гнев, нежная мечтательность. Иногда внутри арии могли присутствовать два чувства, оттенявших друг друга или резко контрастировавших между собой — например, буйная ярость и тихое страдание.

Всё это разнообразие аффектов укладывалось в типизированную музыкальную форму *Da Capo* (буквально — «с самого начала»), имевшую два выписанных раздела и лишь обозначенный буквами «D.C.» третий. В первой половине XVIII века реприза *Da Capo* никогда не звучала точно нота в ноту; предполагалось, что певец должен украсить свою партию виртуозными пассажами и, перед завершением, небольшим захватывающим соло — каденцией. Поэтому, невзирая на внешнюю монументальную трёхчастность, форма *Da Capo* не воспринималась как статичная; публика ждала повторения первого раздела с большим интересом, предвкушая, что исполнитель её непременно удивит. Нередко присутствовал и соревновательный элемент: солисты старались «перепеть» друг друга, изоощряясь в украшениях, изобретаемых каждый раз заново.

В начале своей карьеры Глюк никак не мог относиться к итальянской модели оперы-серия сколько-нибудь критически. Хотя эта модель предполагала принципиальное следование весьма жёстким правилам, она представляла логичной и стройной, допускала внутри себя довольно тонкие авторские модификации и к тому же, по сравнению с громоздкой барочной оперой начала XVIII века, выглядела вполне современной. Так что творческий путь Глюка начался с творческого освоения отнюдь не рутинных, а самых передовых музыкальных и театральных тенденций того времени. С увлечённостью неопита, допущенного в святая святых оперного искусства (а театр Реджо Дукале

являлся одним из лучших в Италии), Глюк представил на суд миланской публики произведение, которое, возможно, не сильно отличалось от продукции других композиторов, но могло с честью выдержать любые сравнения. Для иностранца, которого считали даже не австрийцем, а чехом, это был заметный успех. Саммартини мог гордиться своим учеником, а князя Мельци и Лобковиц — своим протезе.

Дебютной оперой Глюка в Реджо Дукале стал «Артаксеркс» на текст Метастазियो. Либретто было написано в 1730 году и уже как минимум дважды положено на музыку известными композиторами: Леонардо Винчи (Рим, 1730) и Хассе (Венеция, 1730); в 1734 году «Артаксеркс» шёл в Лондоне в качестве пастиччо — оперы со сборной музыкой разных авторов.

Хотя в название оперы вынесено имя древнего персидского царя Артаксеркса, основным героем является скорее его друг и приближённый Арбак, попадающий в чудовищную ситуацию по вине своего властолюбивого отца Артабана, начальника царской стражи. Предполагалось, что Артаксеркс и Арбак породнятся: будущий царь женится на сестре друга, а тот возьмёт в жёны сестру Артаксеркса. Но Артабан жаждет сам воссесть на трон, для чего необходимо уничтожить юного Артаксеркса путём сложной интриги с двойным царевубийством. Артабан коварно убивает сначала отца, а затем и брата Артаксеркса, чтобы обвинить юного царевича в этих смертях и лишить его власти. Арбак, посвящённый в чудовищный замысел отца, приходит в ужас, но сыновняя верность не позволяет ему выдать Артабана, когда заговор раскрывается. Негодяй Артабан готов пожертвовать сыном, чтобы спасти свою жизнь; Арбак же согласен принять смертную казнь, но ему невыносимо умирать оклеветанным и всеми отвергнутым. Истина в конце концов торжествует: вина Артабана доказана и признана им самим. Артаксеркс, ставший царём, счастлив убедиться в невинности друга и выполнить давнее общее желание — породниться с Арбаком. Мятежного Артабана должны казнить, но Артаксеркс великодушно склоняется на мольбы благородного Арбака и всего лишь отправляет злодея в изгнание.

Этот сюжет, кажущийся в упрощённом изложении весьма условным и даже ходульным, вызывал в XVIII веке сильный эмоциональный отклик у публики разных стран. Страсти при персидском дворе легко проецировались на современную реальность, в которой сложные отношения

монархов с их родственниками и фаворитами были скорее правилом, чем исключением, да и дворцовые перевороты случались отнюдь не редко. Правда, таких великодушных монархов, как оперный Артаксеркс, и таких безусловно благородных юношей, как Арбак, нужно было ещё поискать. Однако в опере идеальные образы ценились ничуть не меньше, чем правдоподобные; без них жанр утратил бы всю свою прелесть. То, насколько публика могла уверовать в психологическую убедительность происходящего на сцене, зависело уже не от либреттиста, а от мастерства певцов и композитора.

Премьера оперы Глюка состоялась 26 декабря 1741 года, то есть в самом начале карнавального сезона, сразу после празднования Рождества. Произведение было посвящено не князю Мельци, а губернатору Милана и Ломбардии — графу Абенспергу-унд-Трауну. Подобные посвящения всегда согласовывались заранее и обычно сопровождалось ценными подарками от соответствующих лиц. Скорее всего, губернатор присутствовал в зале, как и вся прочая миланская знать, так что дебют обещал быть громким. Как об успехе, так и о провале вскоре стало бы известно и в других городах Италии, и в Вене, и в Праге.

Дебютанту исполнилось 27 лет — давно уже не юноша, но пока и не признанный мастер. Наверное, Глюк сильно волновался за судьбу своего оперного первенца. Ничье покровительство не спасло бы его от фиаско или от почтительно-холодного приёма у публики, если бы в музыке не было счастливого сочетания искусности, вдохновения и некоторой доли дерзости, щекочущей нервы певцов и слушателей. В музыке «Артаксеркса» всё это, по-видимому, присутствовало — мы вынуждены изъясняться предположительно, поскольку партитура погибла при пожаре театра 1776 года и сохранились только фрагменты (две арии, причём лишь одна из них с полным оркестровым сопровождением).

Свой вклад в успех внесли и солисты. Имена этих певцов нам ныне мало что говорят, но в то время они были знаменитостями. Более того, в представлении фигурировали некие балетные сцены, которые, впрочем, могли играть между актами и не иметь отношения к сюжету оперы — возможно, как это тогда обычно практиковалось, музыку к вставным балетам написал хореограф Франческо Аквиланти. Оформлением спектакля руководил известный художник, архитектор и сценограф Фабрицио Галлиари. Так что на премьере «Артаксеркса» было что послушать и на что посмотреть.

Итальянские оперы

Дела Глюка довольно быстро пошли в гору. Заказы на новые оперы следовали один за другим. Приведём лишь хронику премьер:

2 мая 1742 года в Венеции, в театре Сан-Самуэле была поставлена опера-серия «Деметрий» на либретто Метастазิโอ (другое название — «Клеоника»), посвящённая венецианскому патрицию Франческо Спадафора, князю Малетто;

3 января 1743 года в миланском Реджо Дукале состоялась премьера оперы-серия «Демофоонт» на либретто Метастазิโอ, посвящённой графу Абенспергу-унд-Трауну;

26 сентября 1743 года в театре города Крема (он находится в нынешней провинции Кремона) прозвучал «Тигран» на либретто Карло Гольдони по драме Франческо Сильвани; носитель посвящения — венецианский патриций Гаэтано Дольфин, в тот момент — градоправитель Кремы;

26 декабря 1743 года в миланском Реджо Дукале в честь нового губернатора, князя Георга Кристиана Лобковица, была поставлена опера-пастиччо «Арсак» (или «Арзаче»), в которой Глюк написал первый акт, а второй и третий — Джованни Баттиста Лампуньяни;

18 января 1744 года в миланском Реджо Дукале была поставлена «Софонисба» (другое название — «Сифаче») на текст Метастазิโอ и Сильвани; опера посвящена князю Георгу Кристиану Лобковицу;

13 мая 1744 года в венецианском театре Сан-Анджело состоялась премьера оперы Джованни Маккари «Мнимая рабыня», к которой Глюку было заказано несколько вставных арий;

21 ноября 1744 года в венецианском театре Сан-Джованни-Кризостомо прозвучала «Гипермнестра» Глюка на либретто Метастазิโอ;

26 декабря 1744 года в туринском театре Реджо — «Пор» на либретто Метастазิโอ (исконное название — «Александр в Индии»);

31 января 1745 года в миланском Реджо Дукале — «Ипполит» (или «Федра») по драме маркиза Джузеппе Горини Корио; либретто посвящено князю Георгу Кристиану Лобковицу.

Из этого перечня можно сделать несколько выводов. Глюк писал примерно по две большие оперы в год, а иногда и больше (произведения, премьеры которых были в январе, создавались, несомненно, в предшествующем году). Для композитора той эпохи это была нормальная про-

дуктивность, учитывая, что оперы-серия сочинялись по определённому стандарту — это был пресловутый канон, созданный Метастазиио и другими драматургами, работавшими в том же ключе. То, что заказы поступали регулярно, причём из разных городов, свидетельствует о высокой профессиональной репутации Глюка. Однако география постановок ранних опер Глюка (Милан, Крема, Венеция, Турин) сосредоточена в областях Италии, находившихся тогда под властью империи Габсбургов. Ни на юг Италии, в Неаполь, ни в Рим молодого Глюка пока что не приглашали. Посвящения его опер наглядно показывают, что ему покровительствовали прежде всего имперские власти либо тесно связанные с ними итальянские аристократы, в том числе венецианские.

В Милане его репутация после премьеры «Артакеркса» была очень высокой. Всего лишь через год, 26 декабря 1742 года, *Gazzetta di Milano* извещала о предстоящей премьере второй оперы Глюка, «Демофоонт», в следующих выражениях: «Сегодня вечером в здешнем театре Реджо Дукале будет впервые представлена знаменитая драма, сочинённая прославленным поэтом, синьором аббатом Метастазиио, под названием “Демофоонт”, положенная на музыку известным капельмейстером синьором Кристофором Глюком»¹⁶. Не совсем понятно, правда, почему Глюк назван в заметке капельмейстером (*Maestro di Capella*): либо это своего рода комплимент, либо словесная вольность (если он дирижировал премьерой, то безусловно исполнял функцию капельмейстера), либо считалось, что он возглавлял капеллу князя Мельци. Премьера «Демофоонта» по каким-то причинам состоялась лишь в начале января 1743 года и была встречена всеобщим одобрением.

Опера-серия стала к тому времени интернациональным явлением, и в самой Италии разные региональные традиции сплелись в этом жанре воедино, поскольку постоянно шёл интенсивный обмен композиторами, постановщиками и исполнителями. Иногда сведения о происхождении участников спектакля фигурировали в изданиях либретто, и тогда вырисовывались очень наглядные картины. Например, в премьеры «Тиграна» в Креме были задействованы сопрано Катерина Аскьери — римлянка (одна из ведущих итальянских певиц этих лет), тенор Сеттимио Канини — флорентиец, кастрат Феличе Салимбени — миланец,

¹⁶ Howard 2016, 57—58.

контральто Джудитта Фабиани — флорентийка, кастрат Джузеппе Галлиени — кременец, сопрано Розальба Буини — болоньезка. Танцы ставил Джузеппе Саломони, прозванный Венцем, по месту своей службы¹⁷.

Некоторые певцы, с которыми работал молодой Глюк, пользовались всевропейской известностью. Так, в постановках «Демофонта» и «Софонисбы» участвовал кастрат Джованни Карестини, уроженец Милана, который к 1743 году успел поработать в Риме, Вене, Неаполе, Венеции и Лондоне, а после этого пел на сценах Дрездена, Берлина и Санкт-Петербурга. Титульную партию в «Гипермнестре» исполнила другая суперзвезда — контральто Виттория Тези Трамонтини, флорентийка, карьера которой до 1745 года разворачивалась в Парме, Болонье, Венеции, Дрездене и Мадриде, а после 1750 года певица обосновалась в Вене в качестве преподавателя вокального искусства. Артисты такого уровня были весьма взыскательны, не всякий композитор мог им угодить, и лишь человек масштаба Генделя мог позволить себе сделать резкий выговор тому же Карестини, когда тот попытался отвергнуть написанную для него арию¹⁸. Глюк, который в более поздние годы также научился держать солистов в почтительном страхе, в начале своей карьеры должен был вести себя любезно и дипломатично, создавая для певцов самые привлекательные партии. Одновременно он усваивал язык и стиль оперы-серия, являвшийся тогда «золотым стандартом» в мире музыки.

Но венецианская традиция всё-таки стояла несколько особняком.

В отличие от Милана, где театр был всего один, а оперный сезон длился лишь с 26 декабря до начала великого поста, музыкальная и театральная жизнь Венеции протекала довольно бурно и была многообразной. Никакой монополии на зрелища в городе-республике не существовало, а религиозные ограничения действовали не столь жёстко. Театральный сезон распадался на три части: с 26 декабря до конца марта (начало Великого поста), с Пасхи до 15 июня и с 15 сентября примерно до конца октября. Летом, в самые жаркие месяцы, когда воздух над городом становился душ-

¹⁷ Сведения с сайта Полного собрания сочинений Глюка: <http://www.gluck-gesamtausgabe.de/gwv/werkregister/eintrag/il-tigrane.html> (10.07.2017).

¹⁸ Этот инцидент произошёл в 1735 году в Лондоне перед премьерой оперы Генделя «Альцина». См. подробнее: *Кириллина Л.* Гендель. «ЖЗЛ». М.: Молодая гвардия, 2017. С. 272.

ным и нездоровым, представления не давались, а состоятельные венецианцы разъезжались по своим загородным домам и виллам, расположенным на островах или на материковых землях — *terra ferma*.

Главной особенностью венецианских театров было то, что они создавались и функционировали не как придворные, а как коммерческие: в зал пускали всякого, кто абони́ровал ложу или купил билет. Порой, если зал оказывался незаполненным, на представление можно было попасть совсем бесплатно, и это касалось самой простой публики, особенно гондольеров. Владельцы и администраторы театров шли на это, чтобы обеспечить спектаклю устную рекламу: те же гондольеры могли затем привлечь в зал своих состоятельных клиентов, расхваливая им спектакль или распевая понравившиеся мелодии.

Старейшим из общедоступных венецианских театров был Сан-Кассиано, открывшийся еще в 1647 году. К концу XVII века конкуренцию ему составляли театры Сан-Самуэле (существовал с 1655 года, преимущественно как драматический), Санти-Джованни-э-Паоло и Сан-Джованни Кризостомо (оба с 1678 года). Именовались они по церковным приходам, в которых находились. В Сан-Самуэле в XVIII веке работала труппа, для которой писал пьесы Карло Гольдони, но оперы там, как мы видим, тоже шли. В драматических театрах, которые мы здесь перечислять не будем, музыка также непременно звучала — большинство актёров и актрис умели петь и танцевать. В XVIII веке одни театры закрывались или сносились, но на смену им возникали другие; без множества театров Венеция не была бы самой собой. К сожалению, ни один из венецианских театров XVII—XVIII веков в подлинном виде не сохранился, хотя некоторые современные театры стоят на месте старинных.

Строгий классицизм на венецианских сценах не приживался, и его всё время старались разбавить дополнениями в местном вкусе. Между актами серьёзной оперы могли игратьсь весёлые интермеццо или красиво оформленные балеты. Присутствовали балеты и в постановках опер Глюка; скорее всего, он не имел к ним никакого отношения, хотя идея о возможной тесной взаимосвязи оперы и балета в рамках одного спектакля могла посетить его уже в 1740-е годы. Карнавальность в венецианском духе, когда никакие страсти не принимаются слишком всерьёз, а подлинные чувства прячутся под загадочной или гротескной маской, не была ему близка. Но сама возможность познакомить-

ся с венецианским ощущением жизни как непрерывного зрелища дорогого стоила; для Глюка она открывала нечто новое и непривычное. В условиях этикетной придворной культуры, привычной ему по Вене и Милану, было невозможно достоверно воссоздать эту атмосферу тотального театра, где и на сцене, и в зале каждый играет несколько ролей, неоднократно меняя костюмы и маски, передразнивая других и становясь мишенью задорных шуток, на которые было не принято обижаться. Глюк сумел-таки понравиться венецианцам, хотя своим в их среде не стал. Этому препятствовали и его происхождение, и его связь с имперскими вельможами, и уже начавшие складываться в те годы его собственные эстетические предпочтения. Природе дарования Глюка в тот момент отвечала поэтика оперы-серии, которая впоследствии отчасти оказалась интегрирована в его новаторские произведения 1760-х годов.

Своеобразным пророчеством будущей реформы выглядит, в частности, либретто «Ипполита», созданное не Метастазиио, а миланским драматургом, маркизом Джузеппе Горини Корьо (1702—1766). Проведя в юности несколько лет в Париже, он взял себе за образец театр французского классицизма — Пьера Корнеля и Жана Расина. В 1729 году он опубликовал «Трактат о совершенной трагедии», который затем неоднократно переиздавался в собраниях его пьес, так что Глюк этот текст, думается, хорошо знал. Первое такое собрание Горини Корьо, включавшее в себя восемь трагедий и пять комедий, вышло в свет в Венеции в 1732 году и было посвящено императору Карлу VI. Второе, расширенное, собрание появилось в Милане в 1744—1745 годах и состояло из тринадцати трагедий и четырёх комедий. Именно там был напечатан «Ипполит», представлявший собой не чисто разговорную пьесу, а оперное либретто, «музыкальную драму» (отдельное издание этого текста было приурочено к премьере оперы Глюка). В предисловии к изданию «Ипполита» в IV томе миланского собрания Горини Корьо повторял некоторые постулаты своего «Трактата о совершенной трагедии». Согласно его мнению, трагедия должна представлять публике идею совершеннейшей нравственности, раскрытую через борьбу высоких добродетелей. Целью театра драматург видит не развлечение зрителей, а скорее их духовное воспитание. Горини Корьо был убеждён, что можно создать музыкальную драму, не слишком поступаясь принципами правильно устроенной трагедии (прежде всего, единством действия и времени), и при

этом избегая комических вставок, *lazzi*. Драматург признавался, что «Ипполит» — первая из его трагедий, написанная рифмованным, а не белым стихом, в силу особенностей своего предназначения¹⁹. Так что для маркиза Горини Корьо этот опыт также был экспериментальным.

Говорить о музыкальной драматургии можно лишь по отношению к целостному произведению, поскольку драматургия — это мастерство выстраивания крупной формы, внутри которой точно расставлены кульминации, к которым тянутся нити от смысловых узлов, создающих конфликт, и всё это подчиняется живому ритму сценического действия. Глюк обладал не только музыкальным, но и драматургическим гением. К сожалению, об этой стороне ранних опер Глюка мы можем судить лишь отрывочно. Полностью не сохранилась ни одна из партитур. От некоторых опер уцелел лишь ряд арий, без речитативов. Скучнее всего представлен дебютный «Артаксеркс», наиболее полно — «Гипермнестра» (отсутствуют речитативы). Однако если бы эти оперы не имели успеха, то они могли бы вообще исчезнуть без следа. В Италии не было обыкновения печатать оперные партитуры — это стоило очень дорого и не окупало себя, поскольку репертуар ежегодно обновлялся и «хиты» прежних лет быстро забывались. Партитуры размножались путём рукописного копирования, и таких копий были единицы; они хранились в театрах, однако театры в XVIII веке, как уже упоминалось, нередко горели. Но существовали и копии отдельных арий, снятые современниками ещё в XVIII веке. Следовательно, эта музыка продолжала звучать, даже когда опера, из которой она была почерпнута, сходила со сцены. Такие «лакомые кусочки» могли вставляться в чужие оперы, исполняться в концертах, разучиваться любителями. По ним и следует судить о том, что привлекало публику того времени в ранних операх Глюка, когда он ещё был далеко не так знаменит, как впоследствии.

У него рано обнаружился свой творческий почерк, ясно осязаемый даже в единичных примерах, поневоле вырванных из контекста. Возьмем, к примеру, арию «*Sperai vicino il lido*» из первого акта оперы «Демофонт».

Я верил, берег близко,
я думал, стихли ветры,

¹⁹ Teatro tragico del marchese Giuseppe Gorini Corio. Tomo quarto. Milano, 1745. P.23

но снова оказался
среди бури, одиноч.

О рифы не разбиться
пытался я упорно,
но прямо на утёсы
несёт жестокий рок²⁰.

Эту арию исполняет молодой герой, царевич Тимант, сын фракийского царя Демофоонта. Тимант тайно от отца вступил в брак с Дирцеей, дочерью вельможи Матусия. Но именно на Дирцею выпал страшный жребий: по древнему обычаю её должны принести в жертву богам. Признание царевича в брачном союзе с Дирцеей лишь запутывает ситуацию: Демофоонт обнаруживает письмо, объявляющее Дирцею его собственной дочерью. Жертвоприношение отменено, но молодая пара в ужасе от кровосмешения, совершённого по неведению. В конце, однако, появляется ещё один документ, согласно которому в младенчестве Дирцею и Тиманта случайно поменяли в колыбелях, так что Тимант на самом деле — сын Матусия, а Дирцея — царская дочь, но не его сестра. Демофоонт скрепляет их союз своим благословением и объявляет Тиманта наследником трона; тем самым исполняется древнее пророчество о том, что боги перестанут требовать кровавую жертву, когда объявится «невинный узурпатор».

Несмотря на очевидную для нас ходульность многих поворотов этого мелодраматического сюжета с мнимым инцестом и подменёнными разнополыми младенцами, в XVIII веке «Демофоонт» стал очень популярен. Либретто Метастазियो было положено на музыку более семидесяти раз. Видимо, публику того времени привлекали сильные страсти, а мотивы душевных терзаний героев были понят-

²⁰ Sperai vicino il lido
Credei calmato il vento;
Ma trasportar mi sento
Fra le tempeste ancor.

E da uno scoglio infido
Mentre salvar mi voglio,
Urto in un altro scoglio
Del primo assai peggior.

Здесь и далее переводы стихов принадлежат автору книги, если не указано иное.

ны молодым людям, которые, отстаивая своё право на личное счастье, порой восставали против воли монархов или деспотических родителей.

Первую оперу на либретто «Демофонта» создал Антонио Кальдара; она была поставлена в Вене в 1733 году. Нет сведений о том, знал ли это произведение Глюк. Затем последовали ещё 14 опер, предшествовавшие премьере глюковского «Демофонта». Некоторые из них ставились в Италии, а также распространялись в рукописных копиях, и потому, возможно, Глюк мог познакомиться с музыкой своих предшественников хотя бы по фрагментам. В 1741 году в Неаполе был поставлен «Демофонт» Леонардо Лео — одна из лучших опер на этот текст. Партию Тиманта в неаполитанском спектакле пел знаменитый и очень амбициозный кастрат-сопранист Гаэтано Майорано, известный как Каффарелли.

При сравнении арий Лео и Глюка создаётся впечатление, что Глюк во многом следовал примеру своего предшественника. В тексте арии заложен контраст мягко-задумчивого начала (две первые строки) и бурного продолжения (третья и четвёртая строки). Средняя часть предполагает погружение в мрачное и смятенное состояние. При повторении *Da Capo* душевное смятение героя должно обогатиться новыми красками, выбор которых зависит от певца. Все эти контрасты присутствуют в ариях Лео и Глюка, и каждый волен отдать предпочтение опытному итальянскому мастеру, который делает акцент на драматизме ситуации, или гениальному «богемцу», для которого важнее всего — внезапные перепады мыслей и чувств, обуревающих героя. Ария Лео написана более твёрдой рукой, точно знающей, как собрать воедино эту пестроватую форму. Музыка Глюка вдохновеннее и эмоциональнее, но форма не столько развивается, сколько складывается (или не складывается) из рискованно контрастных кусков. По степени же вокальной эффектности обе арии стоят друг друга, поскольку Карестини и Каффарелли были звёздами равной величины.

Интересно, что Вивальди также обращался к этому тексту, хотя неясно, положил ли он на музыку всё либретто «Демофонта». Но его вариант арии Тиманта — совсем иной, нежели у Лео и Глюка; он более единый по характеру и не содержит таких резких контрастов. В 1748 году своего «Демофонта» представил Хассе. Ария Тиманта здесь также насыщена контрастами, и Хассе, видимо, уже знал оперу Глюка.

Позднее к либретто «Демофонта» неоднократно присматривался Моцарт, который между 1770 и 1780 годами положил на музыку ряд арий (процитированную арию Тиманта — около 1780 года). Однако в музыке Моцарта мы не найдём внезапных противопоставлений образов покоя и бури; в то время поэтика барокко с её тягой к живописным контрастам сменилась более уравновешенным классическим стилем.

Из сказанного может сложиться впечатление, будто Глюка в Италии принимали исключительно восторженно. Действительно, нет никаких свидетельств о пережитых им в этот период неудачах или о каких-то выпадах против него со стороны критиков и соперников. Но известное предубеждение против пришельцев с севера в Италии сохранялось, о чём свидетельствует занятный рассказ Карла Диттерсдорфа, который позднее сопровождал Глюка в Болонью, где в 1763 году состоялась премьера его оперы «Триумф Клелии». Диттерсдорф, блестящий скрипач и талантливый композитор, дал в Болонье концерт, выступив как солист-виртуоз. Один из слушателей, сидевший недалеко от Глюка, сказал вслух своему приятелю: «Надо же! Парнишка играет как ангел!» Тот ответил: «Кто бы мог подумать, что немецкая черепаха достигнет таких высот!» По свидетельству Диттерсдорфа, в этот диалог властно вмешался Глюк, заявивший по-итальянски: «Синьор, позвольте! Я тоже немецкая черепаха, и, несмотря на это, именно мне доверена честь написать новую оперу к открытию заново отстроенного театра!»²¹

Признание в Италии любой талантливый и амбициозный музыкант XVIII века счёл бы венцом своей карьеры. Но для самых великих — Генделя, Глюка, Моцарта — этого было мало. Судьба готовила их к другим свершениям, о которых они сами до нужного времени не догадывались. Глюк в середине 1740-х годов совершенно не помышлял ни о каких реформах музыкального театра. Но для того чтобы в конце концов прийти к этим идеям, он должен был очень многое испытать, увидеть и осмыслить.

Музы и пушки

Сделав себе имя в Италии, Глюк, протеже князей Лобковиц, мог бы рассчитывать на хороший приём в Вене, но в начале 1740-х годов ситуация там складывалась настолько

²¹ Dittersdorf, 101.

неблагоприятно для музыкантов, что об имперской столице не стоило даже думать.

Страстно любивший музыку и театр император Карл VI умер 20 октября 1740 года. Не имея потомков мужского пола, он заранее позаботился о том, чтобы заручиться согласием князей, избравших императора Священной Римской империи, на предстоящее наследование престола его старшей дочерью — Марией Терезией (1717—1780). Ещё в 1713 году Карл предусмотрительно издал Прагматическую санкцию, предусматривавшую передачу императорской власти по женской линии, но добиться одобрения этого решения князьями и главами союзнических держав смог лишь в 1730-е годы. Однако вскоре после смерти императора 23-летняя Мария Терезия оказалась в кольце врагов: началась Война за австрийское наследство, ставкой в которой был императорский титул. Прагматическая санкция была откровенно попорана либо истолкована превратным образом. Обозначенный Карлом VI принцип возможного наследования трона по женской линии позволил некоторым королям и князьям, состоявшим в родстве с принцессами из рода Габсбургов, заявить о своих правах на престол. В частности, саксонский курфюрст Фридрих Август II был женат на дочери предыдущего императора, Иосифа I, Марии Йозефе, а баварский курфюрст Карл Альбрехт (1697—1745) из династии Виттельсбахов был мужем её сестры Марии Амалии. Поскольку Иосиф I был старшим братом Карла VI, то эти принцессы должны были иметь приоритет в наследовании трона перед Марией Терезией.

Самым решительным из претендентов оказался Карл Альбрехт. В 1741 году он вступил с союз с Францией и Испанией, давно мечтавшими «отыграться» за уступку Карлу VI своих итальянских владений. Осенью того же года он захватил Верхнюю Австрию, в городе Линце принял титул австрийского эрцгерцога, а в ноябре взял Прагу, где вынудил представителей местных сословий признать себя королём Чехии. Тут, правда, имелись свои нюансы: священной короной святого Вацлава его так и не короновали, и клятву верности принесло не абсолютное большинство чешской знати, как полагалось бы по закону. Некоторые местные аристократы сохранили верность Марии Терезии, уже провозглашённой чешской королевой, другая часть демонстративно отсутствовала, а кто-то прислал вместо себя по доверенности вторых лиц, чтобы сделать присягу заведомо недействительной. Князь Георг Кристиан Лобковиц в то

время командовал австрийской армией в Чехии, но противостоять французско-баварскому войску не смог и отступил на юг. После этого в 1742 году баварский претендент был провозглашён императором Карлом VII; коронация, как полагалось, состоялась во Франкфурте-на-Майне. Но к тому времени многое в раскладе сил успело измениться.

Мария Терезия отнюдь не собиралась мириться с утратой власти. Отец с детства готовил её к обязанностям императрицы, и она умела управлять людьми, окружая себя талантливыми военачальниками, министрами и советниками, упорно добиваться поставленных целей, вести дипломатическую переписку и, если это было необходимо, использовать в качестве оружия свою женскую мягкость (разумеется, обычно лишь мнимую). Ещё в 1736 году она вышла замуж, причём по взаимной любви, за герцога Франца Стефана Лотарингского (1708—1765), который ради этого брака пожертвовал родной Лотарингией, отдав её во владение Франции и получив взамен благодатную Тоскану. К 1740 году у пары родилось три дочери (младшая вскоре умерла). А уже после начала Войны за австрийское наследство наконец-то родился и сын — будущий император Иосиф II (1741—1790). Это событие резко усилило позиции Марии Терезии: отныне она являлась не просто эрцгерцогиней, а матерью долгожданного законного потомка Габсбургов, потенциального императора, права которого на престол были неоспоримы. Но ситуация таила в себе и немалую опасность: враги могли попытаться захватить в плен и мать, и младенца, и тогда за их жизни никто бы не поручился.

Известен эффектный эпизод, когда Мария Терезия, мать трёхмесячного сына, обратилась в 1741 году к депутатам венгерского сейма, заседавшим в городе Пресбурге (ныне — Братислава, столица Словакии). Она призвала венгров поднять оружие, чтобы сражаться за их будущего короля — Иосифа. И венгры, выхватив сабли, единодушно поклялись в верности Марии Терезии. На ряде картин и гравюр, созданных гораздо позднее, эта сцена выглядит по-театральному мелодраматично: молодая, прекрасная королева с грудным младенцем на руках подобна Богоматери, вдохновляющей рыцарей на крестовый поход. Малыша Иосифа в тот момент в сейме, насколько это известно, не было, но всё остальное происходило именно так. Доблесть верных венгров помогла Марии Терезии одержать ряд побед, позволивших переломить ход войны.

Война фактически закончилась в 1745 году, когда баварский курфюрст, он же император Карл VII, неожиданно скончался в Мюнхене, а его наследники предпочли заключить мир с Марией Терезией. Новым императором был избран компромиссный кандидат — супруг Марии Терезии и отец кронпринца Иосифа Франц Стефан Лотарингский. Ни для кого не было секретом, что Мария Терезия намеревалась править самостоятельно; своего любимого мужа она до государственных дел не допускала. То ли из гордости, то ли соблюдая определённый этикет, она при этом никогда не претендовала на титул правящей императрицы, довольствуясь титулами эрцгерцогини Австрийской, королевы Чешской и королевы Венгерской. Императрицей она была лишь в качестве супруги императора.

Со всеми представителями августейшего семейства Марии Терезии мы ещё не раз встретимся, поскольку они принимали непосредственное участие в судьбе Глюка — но гораздо позже, начиная с 1750-х годов.

Понятно, что при всех описанных здесь обстоятельствах ни о каких роскошных оперных постановках при венском дворе в течение многих лет не могло быть и речи. Музы в это время если не совсем замолчали, то заметно притихли. Печальная судьба ожидала пожилого Антонио Вивальди, который последовал зову императора Карла VI и прибыл в Вену в самый неподходящий момент — незадолго до смерти своего покровителя. Уже вскоре Вивальди понял, что остался без заказов и фактически без средств к существованию. Великий музыкант умер в Вене в ночь на 28 июля 1741 года в крайней бедности. Винить Марию Терезию за равнодушие к гению было бы несправедливо; она в это время была занята делами исключительной государственной важности. 25 июня состоялась коронация Марии Терезии в Пресбурге в качестве королевы Венгрии, а 31 июля началось баварско-французское вторжение в Австрию, и молодой правительнице нужно было энергично обороняться от врагов.

Длившаяся несколько лет война никак не касалась Глюка. Он находился в Италии, сочинял и ставил оперы, и даже если их сюжеты вращались вокруг борьбы за престол и трагических судеб царственных особ из античного мира, остроту коллизий смягчали прекрасные голоса певцов и живописность декораций. Однако к историческим событиям того тревожного времени были причастны люди, которым он служил и перед которыми имел моральные

обязательства. Прежде всего, это князь Георг Кристиан Лобковиц, который в декабре 1742 года принял капитуляцию французских войск в Праге, а затем вернулся в Италию и занял пост губернатора Миланского герцогства. Глюк, которому пражские события не могли быть безразличны, несомненно, воспринимал князя как настоящего героя. Но сколько-нибудь доверительных отношений между ними возникнуть не могло из-за непреодолимой разницы в возрасте, общественном статусе и роде занятий. Показательно, что на титульном листе первого издания либретто оперы «Ипполит», посвящённой князю Георгу Кристиану в 1745 году, имя Глюка совсем не упоминается, зато большую часть пространства занимает перечисление всех титулов и регалий Лобковица: «Священной Римской империи князь Лобковиц, герцог Саган и прочая, кавалер Ордена Золотого руна, камергер и тайный государственный советник Его Величества, генерал-фельдмаршал, начальник полка кирасиров, главнокомандующий всеми войсками Его Величества в Италии, губернатор и главный правитель Австрийской Ломбардии, а также высший генерал-комендант княжества Трансильвания и всех находящихся в Италии войск».

Юный Фердинанд Филипп Лобковиц, с которым Глюку, наверное, общаться было проще, оказался в семье своеобразным «антигероем». Его брат Венцель Фердинанд, пятый князь Лобковиц, умер в 1739 году в возрасте 16 лет, и наследование титула и земель перешло к Фердинанду Филиппу, который был на год младше. В начале Войны за австрийское наследство юноша то ли по собственному разумению, то ли по советам каких-то старших родственников поддержал не Марию Терезию, а её врага, прусского короля Фридриха II, который, воспользовавшись моментом, в 1740 году вторгся в Силезию — область, входившую в Священную Римскую империю. В этой области находилось одно из семейных владений князей Лобковиц — княжество Саганское (в настоящее время — земли близ города Жагань в Польше). Собственно, нежелание потерять это важное имение и стало причиной измены шестнадцатилетнего Фердинанда Филиппа дому Габсбургов. Мария Терезия не была мстительна; впоследствии она простила ему этот юношеский проступок, и Фердинанд Филипп занял весьма высокое положение в венском обществе. Однако ему следовало вести себя дипломатично: с одной стороны, выказать полную лояльность Марии Терезии, а с другой — на некоторое время удалиться из Вены.

В переломном для судьбы империи 1745 году 21-летний князь Филипп Фердинанд решил отправиться в Англию. Выбор местопребывания казался почти идеальным. Ведь в завершившейся войне Англия была союзницей Марии Терезии, так что он уезжал в дружественную страну, где к тому же имелось всё, что ему нравилось: придворная и светская жизнь, красивые дамы, театры, музыка.

В свите юного князя оказался и Глюк. Мы не знаем, чья это была инициатива, но удачный случай упускать не следовало. Лобковиц ехал в Англию довольно кружным путём, поскольку хотел присутствовать во Франкфурте-на-Майне на торжественной коронации нового императора — Франца I. Церемония состоялась 4 октября 1745 года. После этого князь со своим протеже продолжили путь через Брюссель, Антверпен, Роттердам, Кале, Дувр и Кентербери — в Лондон.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ КОЧУЮЩИЙ МАЭСТРО

Опера в Лондоне

Вкус к итальянской опере англичанам пытались привить многие, но справиться с этой исторической миссией удалось только решительному «варягу» — Георгу Фридриху Генделю (1685—1759), который до этого, как и Глюк, провёл несколько лет в Италии и в совершенстве освоил местный оперный стиль. Он прибыл в Лондон в конце 1710 года, получив до этого титул капельмейстера ганноверского курфюрста Георга Людвига (будущего британского короля Георга I). Первая же написанная для Лондона опера 25-летнего Генделя, феерический «Ринальдо» (1711), имела бурный успех и неоднократно возобновлялась на сцене Королевского театра вплоть до 1731 года. Вершиной оперной карьеры Генделя в Лондоне стал период 1720—1728 годов, когда он являлся музыкальным руководителем и главным дирижёром Королевской академии музыки, — труппы, выступавшей в здании Королевского театра на Сенном рынке. В этот период были написаны и поставлены самые знаменитые его шедевры: «Юлий Цезарь в Египте», «Роделинда», «Тамерлан», «Александр». Но, поскольку театр не был собственно придворным и финансировался не из казённых средств, а из фонда, созданного пайщиками (одним из них являлся король), вместо ожидаемых прибылей предприятие приносило убытки. Содержание оперного театра — очень дорогое удовольствие, и коммерческие труппы в любой стране и в любую эпоху, как правило, рано или поздно разорялись. Королевская академия музыки пережила финансовый и административный кризис в 1728 году. После реорганизации и обновления состава солистов Гендель вновь взял на себя художественное руководство театром, но теперь лишь немногие его оперы пользовались успехом. Даже

самые замечательные шедевры порой сходили со сцены после считанных представлений. Причины внезапного охлаждения лондонцев к операм Генделя имели весьма сложный характер. Наиболее очевидным раздражающим фактором стало открытие в 1734 году в Лондоне конкурирующей итальянской труппы — Оперы знати, которой покровительствовал, в пику королю Георгу II, принц Уэльский Фредерик Льюис. Против Генделя конкуренты выставили именитого итальянского композитора Николо Порпору и пытались пригласить Хассе, а против генделевских певцов — суперзвезду, кастрата Фаринелли, и примадонну Франческу Куццони, которая в начале 1730-х годов всё ещё считалась едва ли не лучшим сопрано в Италии.

На оперы Генделя ходили король и его сторонники в правительстве и парламенте, а на спектакли Оперы знати — оппозиция, группировавшаяся вокруг принца Уэльского. Борьба была жестокой, и противники не церемонились в выборе средств. В конце 1733 года Опере знати удалось переманить у Генделя его лучших солистов, кроме примадонны Анны Страда, но он сумел быстро набрать других певцов и продолжил спектакли.

В 1734 году Гендель, по завершении срока своего контракта, уступил поле боя — Королевский театр на Сенном рынке — труппе Оперы знати и ушёл в только что построенный театр Ковент-Гарден. Там он принялся экспериментировать, вводя в некоторые спектакли балетные сцены, вновь обращаясь к отвергнутым в 1720-е годы мифологическим и волшебным сюжетам («Альцина»), отказываясь от эстетического ригоризма оперы-серия в пользу старых барочных либретто, где героинка могла становиться объектом пародирования, а драматические коллизии сочетались с юмористическими эпизодами («Ксеркс»). Ценой нечеловеческих усилий Гендель выиграл состязание: в 1737 году Опера знати разорилась, Порпора, Фаринелли и Куццони уехали на континент, а без них труппа оказалась неконкурентоспособной. Но это была пиррова победа. Ни одна из поздних опер Генделя уже не имела успеха у публики. Последняя, «Деидамия» (1741), была сыграна всего три раза, причём последнее представление шло практически в пустом зале. После этого унижительного провала Гендель зарёкся писать оперы и окончательно переключился на жанр английской оратории, где у него не было никаких конкурентов. Именно благодаря ораториям Гендель, ещё в 1727 году принявший британское подданство, стал воспри-

ниматься как истинно английский композитор, а не как саксонец, сочиняющий оперы на итальянском языке.

И всё же тридцатилетняя борьба Генделя за существование итальянской оперы на лондонской сцене принесла свои плоды. Некоторые аристократы и образованные меломаны уже не представляли себе жизни в Лондоне без сладкоголосых итальянцев и готовы были платить немалые деньги за их пение. Одним из таких меценатов был Чарлз Сэквилл, граф Миддлсекс, который с 1739 года периодически арендовал разные сцены, в том числе Королевский театр на Сенном рынке, и ангажировал итальянских певцов и композиторов. Из-за своего увлечения он часто влезал в долги и был вынужден закрывать антрепризу, но через некоторое время «опера Миддлсекса», как её называли, вновь возобновляла свою работу. Гендель категорически не хотел вести какие-то дела с этой труппой, казавшейся ему, по-видимому, далеко не первосортной. Однако граф Миддлсекс не желал портить отношений с любимцем короля и неоднократно демонстрировал подчёркнуто уважительное отношение к Генделю. Так, граф избегал назначать спектакли на те дни, в которые Гендель устраивал ораториальные концерты в Конвент-Гардене. В свою очередь, Гендель не возражал против появления в 1743 году в репертуаре труппы Миддлсекса своей давней оперы «Александр» в переделке, предпринятой Джованни Баттистой Лампуньяни. Под названием «Роксана» эта переделка успешно шла в Королевском театре; Гендель не имел от неё никакой прибыли, кроме морального удовлетворения.

Для поддержания интереса публики к своей труппе граф Миддлсекс всё время должен был предлагать нечто новое и неожиданное. У него, очевидно, не было средств для приглашения в Лондон композиторов и певцов самого высшего ранга вроде Порпоры, Хассе и Фаринелли. Поэтому он сделал ставку на бесспорно талантливых авторов и артистов, которые уже успели приобрести известность на континенте, но не могли предъявлять непомерные финансовые требования. С оперой Миддлсекса, помимо Лампуньяни, в 1741—1743 годах сотрудничал молодой венецианец Бальдассаре Галуппи — в то время он писал в основном оперы-серия, однако потом прославился как один из создателей жанра оперы-буффа.

В сезоне 1744/45 года опера Миддлсекса из-за очередных трудностей не функционировала, и Королевский театр был арендован Генделем для серии абонементных

концертов, во время которых звучали оратории, а между их частями – генделевские инструментальные концерты (за органом обычно сидел сам композитор). В следующем сезоне граф Миддлсекс сумел найти средства на аренду Королевского театра. Концерты Генделя переместились в Ковент-Гарден, а в качестве нового штатного композитора «оперы Миддлсекса» в Лондон прибыл Кристоф Виллибальд Глюк.

Время для его дебюта в Лондоне оказалось выбрано очень неудачно. На континенте война уже закончилась, а в Англии военные действия только разгорались. Речь, однако, шла не об «австрийском наследстве». Вновь вспыхнул давний спор о правах на британский престол. По закону, принятому в 1701 году английским парламентом, от наследования трона, во избежание попыток реставрации католицизма в Англии, отстранялись претенденты-католики, то есть Стюарты, ближайшие кровные родственники королевы Анны, умершей в 1714 году. По этому закону корона в 1714 году перешла к протестантскому дому ганноверских курфюрстов, чьё родство с королевской династией было более дальним. Начиная с 1715 года Стюарты, жившие в Риме, не оставляли попыток вернуть себе власть любыми средствами, включая вооружённые вторжения в Англию. Притязания Стюартов упорно поддерживались их покровителями и союзниками – папой римским и французскими королями. И как раз в июле 1745 года «молодой претендент», принц Чарлз Эдуард Стюарт, прозванный «красавчиком Чарли», высадил в Шотландии армию, состоявшую из шотландцев и французов, и развернул восстание против ганноверской династии. Шотландцы в большинстве своём поддержали «красавчика Чарли», с помощью которого надеялись отвоевать национальную независимость. В Англии же это восстание воспринималось как антигосударственный мятеж, и на его подавление были брошены все силы. Ожесточённость противостояния усугублялась религиозным конфликтом: сражались не только законопослушные англичане против непокорных шотландцев и помогавших им французов, но и протестанты против «папистов» – католиков, воспринимавшихся в Англии как «язычники», еретики и нечестивцы.

Летом и осенью 1745 года военно-политические события приняли столь опасный оборот, что оперные спектакли в Королевском театре были отменены до лучших времён. Оперы давались лишь в более скромном помещении Малого

театра на Сенном рынке, однако Глюк, по-видимому, не имел к тем представлениям никакого отношения. Мы даже не знаем, находился ли он в это время в Лондоне (вероятнее всего, ещё нет).

21 сентября армия принца Чарлза нанесла поражение правительственным войскам и, перейдя границу Шотландии, двинулась в сторону Лондона. Вскоре, однако, принц понял всю рискованность этой затеи и приказал повернуть назад, поскольку лишь в Шотландии он мог рассчитывать на широкую поддержку как городского, так и сельского населения. Англичане же восприняли неожиданное отступление «красавчика Чарли» как чудо, явленное по воле Бога, и преисполнились небывалым воинственным энтузиазмом.

Свидетельства этого энтузиазма запечатлелись в хрониках лондонской музыкально-театральной жизни.

В драматическом театре Друри Лейн, где работал известный композитор Томас Арн, возникла традиция завершать каждый спектакль звучной патриотической песней. Несколько раз в исполнении тенора Томаса Лоува со сцены театра звучала песня Арна «Никогда британцы не будут рабами». Арн в это время создал также песню, которой было суждено сделаться национальным гимном Великобритании: «Боже, храни короля» (*God save the King*) — новинку представил публике другой знаменитый тенор, Джон Бирд²². 14 ноября 1745 года в Друри Лейн была исполнена песня, написанная Генделем для лондонских ополченцев: «Вставайте, храбрецы!» (*Stand round, my brave boys!*). Вслед за Томасом Лоувом мелодию подхватил весь зал, а на следующий день она была напечатана в виде листовки под названием «Песня для благородных лондонских волонтеров».

В русле этой нестихающей пропагандистской кампании оказался и оперный дебют Глюка в Лондоне. 7 января 1746 года в Королевском театре силами труппы Миддлсекса была поставлена опера-пастиччо Глюка «Падение гигантов» (*La caduta de giganti*) на текст аббата Франческо Ваннески, штатного либреттиста труппы. Аллегорический сюжет о победе Юпитера (Зевса) над мятежными титанами намекал на события минувшей осени: внезапное отступление принца Чарлза из Англии в Шотландию, которое воспринималось англичанами как паническое бегство. Исправленное название сохранившегося печатного либретто

²² Ранее считалось, что этот гимн создал композитор Генри Кэри (Carey), однако исследователь Нейл Дженкинс обнаружил в Британской библиотеке нотный автограф Томаса Арна.

обнажало эту смысловую связь ещё откровеннее: «Падение гигантов, или Наказанный мятеж». Опера завершилась хором, воспевавшим свободу, причём в английском переводе либретто содержалась прямая отсылка к злободневным событиям: «Хвала тебе, свобода! Без твоих благостынь никакие прекрасные края не будут процветать. Храни же свой Альбион от военных тревог, утишь его раны целительным покоем»²³.

Произведение было посвящено младшему сыну короля Георга II — молодому, но уже опытному полководцу Уильяму Августу, герцогу Камберлендскому (1721—1765), который присутствовал на премьере. Однако успешным этот дебют отнюдь не был: состоялось всего пять представлений, что для новой оперы, изобилующей яркими сценическими эффектами, было до обидного мало. Жанр пастиччо, то есть спектакля со сборной музыкой, не считался тогда совсем уж второсортным; работать в этом жанре не стеснялся и Гендель. Сюжет пастиччо мог быть вполне серьёзным, музыка заимствованных номеров — прекрасной, и проблема заключалась только в умении выстроить из готового материала нечто цельное. Пастиччо Галуппи «Триумф Воздержанности», поставленное в Королевском театре 28 января и также имевшее отношение к злободневным событиям, было сыграно 10 раз, причём такой взыскательный критик, как Чарлз Бёрни, пришёл в восторг от большинства арий.

Вряд ли Гендель воспринимал чужестранца Глюка, автора практически провалившейся оперы, как опасного конкурента, но объективно между ними возникло нечто вроде творческой дуэли.

14 февраля 1746 года в Ковент-Гардене прозвучала генделевская «Оратория на случай» — также спешно скомпонованное пастиччо в честь неожиданного поворота в ходе войны с мятежниками. Текст также представлял собой довольно пёструю компиляцию стихотворных переложений ветхозаветных псалмов, воспевавших воинственную героину, веру в победу и надежду на скорый прочный мир. Гендель не только не боялся, что источники музыкальных автоцитат будут узнаны публикой — напротив, похоже, он именно на это и рассчитывал, коль скоро вставил в «Ораторию на случай» фрагменты своих самых известных сочинений. Оратория исполнялась в Ковент-Гардене также 19 и 26 февраля, и думается, что Глюк должен был посетить

²³ *Barclay W. Gluck's London Operas*, 405.

как минимум один из этих концертов. Одной из жемчужин оратории стала ария сопрано «О свобода, ты дар бесценный» (*O liberty, thou choicest treasure*), которую Гендель годом позже включил в ораторию «Иуда Маккавей», также связанную с подавлением якобитского восстания.

4 марта Глюк поставил ещё одно пастиччо, «Артамен», на либретто того же Ванески. Либретто было не оригинальным: Ванески основывался на драме Бартоломео Виттури, положенной на музыку в 1740 году Томмазо Альбини. Некоторые арии были перенесены из предыдущих итальянских опер Глюка вместе с поэтическими текстами, принадлежавшими перу Метастазео.

В музыковедении начала XX века существовала путаница, вызванная неверной интерпретацией источников; согласно тогдашнему мнению, ранний вариант оперы «Артамен» Глюк создал ещё в 1743 году для постановки в театре города Крема (вдобавок Крему нередко путали и продолжают путать с Кремоной). Однако уже в 1911 году было установлено, что в Креме прозвучал «Тигран», и в современном глюковедении «Артамен» фигурирует только как лондонское пастиччо.

«Артамен» оказался намного успешнее «Падения гигантов»: до 12 апреля оперу сыграли восемь или девять раз. Может быть, для публики более привлекательным оказался сюжет — не условно-аллегорический, а псевдоисторический, с экзотическими реалиями (события разворачивались в Индии в период правления династии Моголов). А может быть, сыграло роль наличие в опере запоминающихся мелодий. Одна из арий в исполнении кастрата Анджело Мария Монтичелли, *Rasserena il mesto ciglio* («Успокой же взор печальный»), сделалась настолько любимой и популярной, что её начали исполнять повсеместно, как отдельно, так и в других спектаклях с музыкой других авторов. Между тем эта ария в ритме изящного менуэта впервые появилась в «Тигране» 1743 года, где её пел кастрат Франческо Салимбени. Видимо, уже тогда она понравилась публике, хотя знаменитой стала лишь в лондонском варианте. Уже 12 апреля ария была исполнена Сесилией Арн в концерте, проходившем в театре Друри Лейн, «по просьбам некоторых знатных дам». Вошла эта ария и в сборник «любимых песен» из оперы «Артамен», опубликованный в 1746 году лондонским издателем Джоном Уолшем, который печатал также многие сочинения Генделя.

Когда именно Глюк свёл личное знакомство с Генделем, в точности неизвестно. Возможно, это случилось ещё до премьеры «Падения гигантов». Трудно представить себе, что Глюк провёл в Лондоне несколько месяцев и ни разу за это время не встретился с Генделем. В любом случае Глюк по правилам этикета того времени должен был первым нанести ему визит вежливости — либо попросить представить себя Генделю кого-то из общих знакомых вроде графа Миддлсекса. К началу 1740-х годов из норовистого и напористого провинциала, выросшего в медвежьем углу и хорошо знакомого с уличными нравами, Глюк успел превратиться в обаятельного и энергичного человека, умевшего снискать расположение и титулованных аристократов, и придирчивой итальянской публики, и оперных звёзд, с которыми он работал в Милане, Турине, Мантуе и Венеции. Застенчивостью Глюк никогда не страдал, а в Лондоне он безусловно нуждался в поддержке со стороны влиятельных лиц из числа местных знаменитостей. У Глюка не было никаких причин избегать общения с Генделем или вести себя по отношению к нему хоть сколько-то неуважительно. Напротив, благоволение Генделя могло послужить в Англии своего рода «охранной грамотой» и принести вполне ощутимые выгоды.

С благоволением поначалу не всё выходило гладко.

Один из анекдотов содержит оценку, которую Гендель якобы дал профессионализму своего младшего коллеги в беседе с актрисой и певицей Сюзанной Марией Сиббер: «Он смыслит в контрапункте не больше, чем мой повар Вальц» (эта реплика дошла до нас из третьих рук, через Чарльза Бёрни). Бас Густав Вальц, немец по происхождению, был одним из генделевских певцов, так что в контрапункте он, вероятно, действительно разбирался не хуже, а может, и лучше Глюка. Служил ли при этом Вальц поваром у Генделя, неизвестно, хотя в XVIII веке причудливое совмещение разных профессий было не редкостью.

Другая реплика Генделя, дошедшая до историков через третьи или даже четвёртые уста, касается партитуры «Падения гигантов», которую Глюк, как считается, вскоре после премьеры показал Генделю, посетовав на неуспех своего пастиччо. И Гендель, если верить косвенным источникам, дал ему столь же мудрый, сколь и отрезвляющий совет: «Вы с этой оперой перестарались. Здесь, в Англии, это пустая трата времени. Англичанам нравится то, чему они могут от-

стукивать такт и что лезет им прямо в уши»²⁴. После этого Глюк якобы добавил в партитуру тромбоны, и дело пошло на лад. Хотя этот анекдот столь же сомнителен по своей достоверности, сколь и первый, в нём могла содержаться крупница правды. Гендель, если он действительно произнёс нечто подобное, основывался на собственном, весьма печальном опыте. Его вершинные шедевры, написанные тонко, сложно, психологически многомерно, нередко оказывались непонятыми и отвергнутыми лондонской публикой (это касалось и гениальной музыкальной драмы «Геракл», провалившейся в 1745 году). Зато сногшибательный успех имели произведения, которые содержали броские мелодии в танцевальных ритмах либо были чрезвычайно помпезно инструментованы, как, например, сюита «Музыка для королевского фейерверка» или трагическая, но эффектная оратория «Саул», в партитуре которой, помимо прочего, присутствуют и пресловутые тромбоны. Иногда Генделю удавалось найти счастливый компромисс, покоров англичан музыкой высочайшего уровня, но при этом доступной для массового восприятия.

25 марта 1746 года в Королевском театре на Сенном рынке состоялся совместный концерт Генделя и Глюка в пользу фонда, помогавшего семьям умерших музыкантов. Этот фонд был создан в 1738 году, и Гендель входил в состав его правления, поскольку, при всей своей внешней суровости, обладал отзывчивым сердцем и много личных средств тратил на благотворительность (скуповатому Глюку, увы, такие филантропические порывы были не свойственны). Кому принадлежала идея концерта, неизвестно, однако то, что Гендель согласился на программу, в которой оба композитора, старший и младший, были представлены почти на равных, говорит о его покровительственной симпатии к Глюку.

Программа, напечатанная в лондонской газете *General Advertiser* за 25 марта 1746 года, гласила:

В Королевском театре на Сенном рынке сегодня будет представлено следующее развлечение (Entertainment) из вокальной и инструментальной музыки:

²⁴ Впервые эту цитату опубликовал в 1854 году в своей книге о Глюке немецкий музыковед Антон Шмидт, сославшись на И.Ф. Рейхардта, который, как сам уверял, слышал этот анекдот в Лондоне. См.: Schmidt, 29.

I

Увертюра к «Падению гигантов», сочинена синьором Глюком.

Ария *Care pupille* из «Падения гигантов», в исполнении синьора [Джузеппе] Йоцци.

Ария *Men fedele* мистера Генделя, в исполнении синьора [Антонио Мария] Монтичелли.

II

Ария *Return, o God of Hosts* из оратории «Самсон», в исполнении синьоры [Джулии] Фрази.

Ария *Il Cor mio* мистера Генделя, в исполнении синьора Монтичелли.

Ария *Pensa che il cielo trema* из «Падения», в исполнении синьора [Джузеппе] Чакки.

Ария *Mai l'Amor mio verace*, оттуда же, в исполнении синьоры [Марианны] Имер.

III

Ария *Volgo dubbiosa* из «Падения», в исполнении синьоры [Терезы] Помпеати.

Ария *The Prince unable to conceal his Pain* из «Празднества Александра» [Генделя], в исполнении синьоры Фрази.

Большой концерт мистера Генделя.

Начало в шесть часов.

Если внимательно вчитаться в эту программу, то можно заметить, что на стороне Генделя всё-таки остался заметный перевес: его вокальная музыка была представлена более разнообразно (арии из оперы «Александр» и из ораторий «Самсон» и «Празднество Александра»), а в завершении вечера звучало его крупное инструментальное сочинение — либо концерт для органа с оркестром, либо *concerto grosso*²⁵. Учитывая участие в благотворительном вечере ведущих певцов и певиц из труппы Миддлсекса, следует расценивать это как очередной жест доброй воли со стороны графа; в его власти было разрешить или не разрешить своим солистам петь вне спектаклей.

Солисты между тем были весьма примечательными личностями. Кастрат-сопранист Йоцци выступал в Лондоне также в качестве клавесиниста и даже в качестве компо-

²⁵ *Concerto grosso* («большой концерт», *ит.*) — жанр барочной инструментальной музыки: сочинение для оркестра и группы солистов в нескольких частях. Барочный оркестр в *concerto grosso* обычно включает в себя струнные смычковые инструменты и клавишное сопровождение (континуо) на клавесине или органе. Концерты нередко издавались сериями по шесть сочинений, составлявших один опус. У Генделя имеются *Concerti grossi* ор. 3 и ор. 6.

зителя, то есть слыл весьма разносторонним музыкантом. Певицы Марианна Имер и Тереза Помпеати (урождённая Имер) были родными сёстрами, причём младшая, Тереза, обладала отнюдь не только артистическими талантами: она умела кружить головы мужчинам, в юности была содержанкой престарелого венецианского патриция Альвизе Малипьеро, позднее стала возлюбленной Джакомо Казановы и родила от него двух детей. В течение своей бурной жизни Тереза неоднократно меняла супругов и фамилии (Помпеати, Тренти, Корнелис, Смит), в зрелые годы стала известным импресарио, завела роскошный дом в Лондоне, прославилась как хозяйка влиятельного артистического салона, но, разорившись, умерла в Лондоне в долговой тюрьме. Глюк познакомился с Терезой Помпеати в Венеции; на премьере его оперы «Деметрий» в 1742 году она пела партию второй героини. Её сестра Марианна занимала в труппе Миддлсекса позицию примадонны; по-видимому, как певица она ценилась выше.

Противоположностью пылкой и предприимчивой венецианке Терезе была Джулия Фрази — дама порядочная до скучноватости и не слишком пробивная, зато обладавшая чистейшим хрустальным сопрано, на которое сразу же обратил внимание Гендель, увидевший в ней свою новую любимую солистку. В труппе Миддсекса эту певицу использовали в третьестепенных ролях, причём нередко мужских: в «Падении гигантов» Глюка она изображала мятежного великана Бриарея, что в сочетании с её высоким нежным голосом должно было глядеться по меньшей мере комично. Мужская роль досталась ей и в «Артамене», поскольку обеих героинь-женщин пели сёстры Имер.

Подготовка концерта, несомненно, требовала репетиций, во время которых Гендель и Глюк должны были регулярно общаться. По-видимому, к этому моменту их отношения вполне наладились, хотя по-настоящему дружескими они стать не могли в силу большой разницы в возрасте, в музыкальных вкусах и житейских привычках. Впрочем, кое-что общее в их судьбах, безусловно, было. Гендель также сделался музыкантом вопреки воле отца, также завоевал себе громкое имя в Италии, также смел преодолеть все рамки национальной ограниченности, превратившись в универсального гения, соединившего в своём творчестве все основные европейские традиции: немецкую, итальянскую, французскую и английскую. У Глюка этот набор культурных кодов был несколько другим, но ничуть не ме-

нее широким, поскольку включал в себя также чешский и австрийский компоненты.

14 и 23 апреля Глюк самостоятельно дал два бенефисных концерта, в зале Хикфордс Рум и в Королевском театре на Сенном рынке. К сожалению, программы этих концертов неизвестны. Однако, по сообщению Хораса Уолпола, оба раза Глюк, среди прочего, забавлял лондонскую публику игрой «на 26 бокалах, настроенных благодаря соразмерному наполнению водой, в сопровождении полного оркестра, представив тем самым новый инструмент собственного изобретения»²⁶. Этот кунштюк нередко расценивается как почти цирковой номер на потеху толпе. Но, зная о «гастролях» совсем юного Глюка по чешским деревням с неприятельным варганом, ничему удивляться не стоит. К тому же сама идея инструмента из стекла или фарфора уже носилась в воздухе и привела в 1762 году к изобретению так называемой «стеклянной гармоники» не кем иным, как Бенджаменом Франклином. Усовершенствованная гармоника представляла собой не набор бокалов, а ряд стеклянных или фарфоровых полусфер, насаженных на вращающийся стержень; звук извлекался увлажнёнными пальцами и производил впечатление чего-то изысканно-неземного. Впрочем, и игра на бокалах отнюдь не исчезла из практики; соответствующие наборы продолжали производиться даже в XIX веке (один из них, в частности, хранится в Музее Генделя в Галле).

Мы не знаем, присутствовал ли Гендель на этих концертах Глюка. Но думается, что приглашение ему должно было быть прислано. Ведь, кроме экстравагантного шоу для музыкальных бокалов, в программу должны были входить глюковские увертюры (такие произведения обычно открывали концерты) и арии из его опер. Может быть, были включены и какие-то арии Генделя, коль скоро певцы их хорошо знали. Гендель сам во многом был «шоуменом», и его вряд ли могло покоробить соседство серьёзной музыки с чисто развлекательными номерами.

Одним из памятных свидетельств пребывания Глюка в Англии стала публикация в 1746 году его шести триосонат (Wq 53)²⁷. Факт удивительный, поскольку Глюк на-

²⁶ *Deutsch O.E.* Handel. A Documentary Biography. L.: Adam and Charles Black, 1955. P. 632.

²⁷ Wq — общепринятое сокращённое наименование указателя произведений Глюка, составленного в 1904 году музыковедом Альфредом Воткенном (Wotquenne). В нашей книге номера по Воткен-

писал очень немного чисто инструментальной музыки, а жанр трио-сонаты считался отнюдь не простым. Трио-сонаты сочинялись для камерного состава, включавшего в себя, вопреки названию, четырёх исполнителей. Обычно это были две скрипки, виолончель и клавишный инструмент (чаще всего клавесин). Клавесин играл аккордовое сопровождение, а мелодических линий действительно было три: два верхних голоса и бас. Для их искусного сочетания требовалось знание не только гармонии, но и контрапункта, ибо струнные инструменты постоянно обменивались фразами, которые сплетались в сеть имитации, а то и составляли настоящую фугу. В эпоху барокко этот жанр был очень распространён, но Глюк принадлежал к другому поколению композиторов, прокладывавших пути в будущее. Так что его трио-сонаты могут расцениваться как дань почтения учителям и наставникам — великим итальянцам (Арканджело Корелли, Томмазо Альбинони, Антонио Вивальди) и английским мастерам, Генри Пёрселлу и Генделю.

Упоминания современников о какой-либо деятельности Глюка в Лондоне после 23 апреля 1746 года отсутствуют. По-видимому, поздней весной или летом 1746 года Глюк вернулся на континент.

Была ли его поездка в Лондон неудачной?

С одной стороны, больших успехов он не достиг. Оба пастиччо, «Падение гигантов» и «Артамен», вряд ли были шедеврами, хотя судить о них мы можем только по фрагментам. Почему Глюк не стал писать для лондонской сцены полномасштабную оперу, достойную его предыдущих партитур, и не пытался поставить что-либо из созданного им в Италии? Скорее всего, труппа Миддлсекса была неспособна качественно исполнить действительно трудное и значительное произведение. А может быть, Глюка убедили в том, что жанр оперы-серия в Лондоне не слишком популярен, и англичанам требуется нечто более развлекательное и зрелищное. Граф Миддлсекс непременно включал в свои постановки балетные сцены, и они-то как раз иногда нравились публике куда больше собственно арий (так было и в «Падении гигантов»). В качестве прима-балерины граф пригласил в 1746 году венскую танцовщицу Еву Файгель, прозванную Виолеттой. Эта очаровательная артистка оста-

ну будут указываться лишь при тех названиях, где возможны какие-то разночтения (например, у Глюка имеются также две трио-сонаты Wq 54).

лась в Лондоне и впоследствии вышла замуж за великого актера Дэвида Гаррика, слава которого начала греметь с начала 1740-х годов.

Спектакли Гаррика, несомненно, посещал и Гендель, водивший приятельство с музыкантами и актёрами из его круга. Но о возможном влиянии новаторского актёрского искусства Гаррика на творчество Генделя можно рассуждать лишь предположительно, поскольку его оратории никакого сценического воплощения не допускали, и все сложные психологические коллизии выражались там исключительно в музыке. Что касается Глюка, то для него игра Гаррика оказалась откровением. Хотя Глюк не знал английского языка, искусство Гаррика было понятно и без слов. Великий актёр-реформатор сделал основным принципом не искусную декламацию у рампы, а живое, психологически правдоподобное действие, в котором органически сочетались речевая выразительность, жесты, движения, мимика, позы, костюмы, освещение, музыкальное сопровождение.

Многое из того, что Гаррик впервые делал на сцене в 1740-х годах, претворилось затем в реформаторских операх Глюка: создание целостного образа героя, непрерывность драматического действия, которое не замирало во время длинных монологов (актёр продолжал взаимодействовать с окружающими персонажами), экспрессивная трактовка кульминационных сцен (Гаррик умел ошеломляюще правдиво представлять неистовство, безумие, страдания, смерть). Кроме того, в те годы практически нигде, кроме Англии, невозможно было увидеть пьесы Шекспира в их более или менее аутентичном варианте. Гаррик, как и прочие театральные деятели XVIII века, позволял себе вольно переиначивать тексты Шекспира, но в Англии они воспринимались как часть живой театральной традиции, в то время как на континенте подлинного Шекспира лишь предстояло открыть, и случилось это лишь ближе к концу столетия. В годы же, о которых мы сейчас говорим, в Италии о Шекспире имели довольно смутное понятие, во Франции его считали талантливым «дикарём», пьесы которого полны кричащих контрастов и безвкусных нелепостей, в Германии же в середине XVIII века весьма остро стоял вопрос о создании национальной драматургии, и Шекспир отнюдь не считался автором, с которого немецким драматургам следовало брать пример. Восхищаться Шекспиром начали только представители «Бури и натиска» — Гёте, Клин-

гер, Шиллер. В Австрию увлечение Шекспиром (отнюдь не массовое) также пришло лишь ближе к 1780-м годам.

Глюку, безусловно, стоило ехать в Англию хотя бы ради того, чтобы познакомиться с Генделем и Гарриком. У них обоих было чему поучиться, и Глюк не преминул воспользоваться этой возможностью. Но результаты этих «уроков» сказались не сразу; потребовалось некое накопление и внутреннее осмысление полученных в Лондоне творческих импульсов.

В мемуарах ирландского певца-тенора Майкла Келли, который участвовал в венской постановке «Ифигении в Тавриде» Глюка в конце 1783 года, приводится любопытный эпизод: «Мне досталась роль Пилада, что вызвало немалую зависть тех исполнителей, которые полагали, что им она подходит лучше, чем мне, и, возможно, были правы; однако я получил её и удостоился высокой чести пройти роль под руководством самого композитора. Однажды утром, после того как мы с ним позанимались, он сказал мне: “Поднимитесь со мною по лестнице, сударь, и я представлю Вас тому, чьи творения я всю жизнь изучал и старался им подражать”. Я проследовал в его спальню и увидел напротив изголовья портрет Генделя в полный рост в богатой раме. “Вот, сударь, — сказал он, — портрет вдохновенного мастера нашего искусства; когда я открываю утром глаза, я взираю на него с почтительным восхищением и признательностью. Вашей стране следует вознести высочайшие похвалы за то, что она распознала и оценила его колоссальный гений”»²⁸.

Можно отнести к этому воспоминанию как к очередному анекдоту, увенчанному патриотическим славословием. Однако вряд ли Келли выдумал весь этот эпизод, примечательный сразу во многих отношениях.

Во-первых, метод вдумчивой индивидуальной работы с певцом, описанный здесь, был общим как для Генделя, так и для Глюка. В какой-то мере этот метод практиковался и другими музыкантами, но нужно учитывать, что ни Гендель, ни Глюк не были профессиональными преподавателями вокала, а стало быть, речь шла не просто о правильности интонирования, но скорее о создании драматического рисунка роли. О том, как репетировал Гендель, Глюк мог судить либо по личным впечатлениям, либо по рассказам певцов, сотрудничавших с обоими композиторами (а таких было немало).

²⁸ Kelly, 254—255.

Во-вторых же, хотя из описания Келли невозможно точно понять, какой именно портрет Генделя висел в спальне Глюка, сам факт вполне заслуживает доверия. Из прижизненных портретов Генделя в полный рост был выполнен только один — работы Томаса Хадсона 1756 года (хранится в Национальной портретной галерее в Лондоне). Этот портрет не имел широкого хождения в виде копий и гравюр, так что, возможно, речь шла не о нём, а о каком-то другом изображении — например портрете работы того же Хадсона 1748 года, где Гендель сидит, держа в руке ноты оратории «Мессия» (фигура представлена почти целиком, за исключением ног). В конце XVIII века уже начал складываться «пантеон» великих музыкантов, причём в этот пантеон, с точки зрения современников, входили как Гендель, так и Глюк. И, конечно же, к 1780-м годам Глюк имел о творчестве Генделя гораздо более полное и глубокое представление, чем в период своего пребывания в Лондоне.

Жизнь на колёсах

В течение нескольких следующих лет Глюк продолжил вести кочевой образ жизни, который, возможно, его устраивал, пока он был относительно молод, свободен и полон жизненных сил. Он работал в странствующих оперных труппах, которых было тогда в Италии очень много, но лишь некоторые из них представляли собой что-то значительное. Проще всего было создать буффонную антрепризу, в репертуар которой входили короткие комические интермеццо, требовавшие минимума участников (обычно сопрано в амплуа служанки-субретки, бас и некто третий, иногда актёр-мим) и не предполагавшие ни богатых декораций, ни изысканных костюмов. Однако некоторые импресарио набирали полный комплект певцов и оркестрантов, способных освоить и серьёзный репертуар. Именно с такими солидными антрепризами сотрудничал Глюк.

В историю оперного искусства прочно вошли имена выдающихся импресарио, братьев Минготти: Анджело (около 1700 — после 1767) и Пьетро (около 1702—1759). Они родились в Венеции и с детства росли в театральной атмосфере, присущей этому городу. Свою деятельность они начали в 1730-х годах, причём не в Италии, а в Чехии, Австрии и Германии — в тех городах, где уже имелась достаточно многочисленная и образованная публика, желавшая приобщить-

ся к оперному искусству, но собственных оперных театров либо не было, либо они не являлись постоянно действующими. Обычно братья гастролировали со своими труппами по отдельности, но случалось и так, что они выступали совместно. По-видимому, они поделили сферы влияния и старались не создавать друг другу очевидной конкуренции.

Глюк должен был познакомиться с Анджело Минготти ещё в юности, поскольку его антреприза выступала в 1732 году в Праге, в театре графа Шпорка, а затем до 1736 года работала в Брно. Интересно отметить, что тогдашние ведущие певцы этой труппы, Филиппо Нери де Фантазия (это псевдоним, настоящая фамилия певца неизвестна) и его жена Розалия, гастролировали в 1731—1733 годах в Москве и Петербурге при дворе императрицы Анны Иоанновны.

Пьетро Минготти упоминается в исторических источниках с 1736 года, когда созданная им труппа успешно провела весенний сезон в Граце, столице австрийской земли Штирия. Городские власти дали Минготти разрешение построить собственный театр на площади близ Пороховой башни, и труппа периодически играла в этом помещении вплоть до 1746 года — это было первое театральное здание в Граце²⁹. Нужно заметить, что в XVIII — начале XIX века практика, при которой владельцы антреприз, подолгу гастролировавшие в каком-то городе, воздвигали там театральные здания, была в Европе общепринятой. Если в городе имелся собственный придворный театр, то кочующую антрепризу могли допускать туда в качестве исключения, поскольку у стационарного театра имелись своя администрация, своё штатное расписание и свой репертуар. Частными же театрами руководили на свой страх и риск владельцы-импресарио. Театр в Граце, построенный из дерева, вышел довольно камерным, с залом примерно на 400 мест, но Грац в то время был маленьким городом, и опера там была в новинку.

Пьетро Минготти ставил, наряду с короткими забавными интермеццо, оперы-серии, рассчитанные на очень хороших солистов. С Пьетро Минготти, в частности, сотрудничала любимая певица Вивальди — контральто Анна Жиро, затем примадонной стала восходящая звезда немецкой сцены — сопрано Марианна Пиркер. В его труппе пели кастраты Антонио Казати и Джакомо Цагини, а в Гамбурге в 1740 году с труппой выступала великая примадонна Франческа Куццони.

²⁹ Müller 1917, 10.

Находясь в 1746 году в Дрездене, Пьетро Минготти взял в жены 24-летнюю австрийскую певицу Регину Валентини и приложил все усилия к тому, чтобы сделать из неё примадонну мирового уровня — знаменитую «госпожу Минготти». Учителем Регины стал именитый Порпора, воспитавший ранее таких суперзвёзд, как кастраты Фаринелли и Каффарелли. Дебютировав на сцене дрезденского придворного театра, Регина сумела затмить маститую диву — Фаустину Хассе, вызвав её ревность и неприязнь. В последующие годы мадам Минготти блистала на ведущих сценах Европы. Для странствующей труппы это была птица слишком высокого полёта, и в труппе мужа Регина Минготти пела лишь на первых порах своей карьеры. Тем не менее Глюк ещё застал её в кочующей антрепризе и успел с ней поработать.

Во время карнавального сезона 1746 года, то есть до начала Великого поста, труппа Анджело Минготти выступала в Граце. В числе исполнявшихся там опер было пастиччо «Мнимая рабыня» с музыкой Леонардо Винчи, Лампуньяни и Глюка. Сам Глюк в это время, напомним, находился в Лондоне. Весной того же года Анджело Минготти переместился в Прагу, где вновь показал «Мнимую рабыню». На Пасху труппа выступала уже в Лейпциге, куда на традиционную ярмарку съехалось самое блестящее общество. Затем, с конца июня до начала сентября, Анджело Минготти давал спектакли в Дрездене. Нет сведений о том, что Глюк участвовал в деятельности труппы в конце 1746 года: в репертуар не входило ни одно из произведений с его музыкой, кроме вставных арий в «Мнимой рабыне».

Капельмейстером труппы Пьетро Минготти являлся сверстник Глюка, плодовитый композитор Паоло Скалабрини (1713—1803 или 1806). Большинство опер-серия, входивших в репертуар обеих антреприз братьев Минготти, принадлежали его перу. Однако, в полном согласии с практикой того времени, в любую оперу могли вставляться арии других композиторов, и обычно остаётся лишь гадать, каких именно. Из обширного наследия Скалабрини уцелело очень немногое: к рукописным партитурам тогда относились весьма небрежно. В печатных либретто обычно указывалось: «Музыка господина Скалабрини, за исключением некоторых арий, принадлежащих другим композиторам».

Первые свидетельства о вероятном присутствии Глюка в труппе Анджело Минготти относятся к весне 1747 года.

На Пасху начиная с 20 апреля труппа в течение 18 дней гастролировала в Лейпциге, давая спектакли в помещении манежа. Одновременно с Анджело в Лейпциге появился и Пьетро Минготти. 15 мая состоялся концерт, в программу которого входили «арии великого маэстро из Италии»³⁰ — предполагается, что этим маэстро мог быть Глюк (по другой версии — Порпора, учитель Регины Минготти, однако она в том концерте не принимала участия).

Если допустить, что на Пасху 1747 года Глюк действительно был в Лейпциге, то встаёт интригующий вопрос: слышал ли он там музыку Баха и видел ли его самого хотя бы издали? Знакомством и общением с Генделем, как мы знаем, Глюк чрезвычайно гордился. О Бахе же никогда не упоминал, при том что некоторые аллюзии на баховские произведения, вплоть до цитат, в его музыке также прослеживаются. В частности, внимание исследователей давно обратило на себя поразительное, практически цитатное, тематическое сходство между Жигой из баховской клавирной Партиты *B-dur* (издана в 1731-м) и арией Глюка, проделавшей длинный путь от первого своего появления в III акте оперы «Антигон» (1756) до финального утверждения в начале четвёртого акта «Ифигении в Тавриде» (1779)³¹. Другие «бахизмы» в творчестве Глюка не столь очевидны, но всякий чуткий слух способен уловить, например, загадочную переключку жалобной арии Клитемнестры из II акта «Ифигении в Авлиде» (1774) и арии альта в той же тональности си минор из II части баховских «Страстей по Матфею» — загадочна она потому, что «Страсти по Матфею» оставались неопубликованными вплоть до 1830 года, а весной 1747 года, когда Глюк мог находиться в Лейпциге, эти «Страсти» там не звучали. Но, поскольку в данном случае речь идёт не о прямой цитате, а об аллюзии, то связь могла быть опосредованной.

30 апреля 1747 года в лейпцигской церкви Святого Николая (одной из двух главных церквей города) давались «Страсти по Марку» — пастиччо, составленное Бахом ещё в 1731 году из собственной музыки со включением нескольких арий из «Страстей по Брокесу» Генделя. Партитура «Страстей по Марку» не сохранилась, но остались либретто, а также сведения о том, какие фрагменты из предыду-

³⁰ Müller 1917, 67.

³¹ Подробнее см.: *Buelow G.J. A Bach borrowing of Gluck: another frontier // Howard 2016, 363—364.*

ших своих сочинений Бах здесь использовал. Вариант пастиччо, прозвучавший в 1747 году, основывался на музыке Рейнхарда Кайзера, то есть восходил к гамбургским пассионам начала XVIII века.

Думается, что любой музыкант, даже принадлежавший к другой конфессии, не преминул бы пойти послушать такое сочинение: страсти, или пассионы, исполнялись лишь раз в году, в Страстную пятницу. Традиция пассионов, сложившаяся в лютеранской Германии, была совершенно не свойственна ни другим протестантским странам, включая Англию, ни тем более католическим. Правда, у католиков в XVIII веке появился музыкальный аналог этого жанра: страсти на свободно сочинённых поэтических текстах, не содержащих дословных цитат из Священного Писания. Такие оратории можно было исполнять в концертах. Но они сильно отличались от того, что писали немцы — Рейнхард Кайзер, Георг Филипп Телеман, Гендель, Бах и пр. Во-первых, в немецкой протестантской традиции пассионы были литургической музыкой. Поэтому среди певчих, как солистов, так и хористов, не могло быть женщин — только мальчики и мужчины. Во-вторых, в немецкие пассионы непременно включались церковные песнопения — хоралы, прославившие всю композицию, а нить повествования вел тенор, декламировавший нараспев слова одного из Евангелий. Высказывания Иисуса, цитируемые как прямая речь, исполнялись басом; реплики других персонажей выделялись либо краткими соло, либо хоровыми возгласами. Арии и дуэты, порученные безымянным солистам, выражали эмоциональную реакцию на происходящее; они сочинялись на свободные поэтические тексты, нередко весьма экспрессивные (как, например, упомянутая выше ария альта из «Страстей по Матфею»: «Сжался надо мной, мой Боже, ради моих слёз! Взгляни, сердце и очи плачут перед тобою горько»). Всё это создавало величественную и многослойную музыкальную драматургию, аналогов которой в опере того времени не существовало.

Пассионная драматургия или её отдельные черты (включая стилизацию хоралов) проявились в музыке реформаторских опер Глюка 1760-х годов и в ещё большей мере в следующее десятилетие. Но познакомиться с образцами немецких страстей он должен был гораздо раньше, странствуя с труппами братьев Минготти по протестантской Германии. Если пребывание Глюка в Лейпциге в 1747 году рассматривается лишь как предположительное,

то в Гамбурге в 1748 году он точно был, а ведь именно там в начале XVIII века зародилась сама традиция драматических пассионов, в которых хоралы и речитативы на евангельские тексты перемежались с номерами в оперном стиле. В Гамбурге же весной 1748 года исполнялись «Страсти по Луке» Телемана, причем, согласно местной традиции, с 3 марта по 7 апреля они звучали попеременно в пяти главных церквях города.

В июне 1747 года Пьетро Минготти повёз свою труппу в Дрезден. Там намечались большие торжества по поводу двойной свадьбы. 13 июня состоялось бракосочетание принцессы Марии Анны Саксонской с курфюрстом Максимилианом Йозефом Баварским, а 20 июня в Мюнхене — «перекрёстное» бракосочетание баварской принцессы Марии Антонии Вальпургис с наследным курпринцем Саксонии Фридрихом Кристианом. 25 июня в Дрездене в присутствии обеих пар новобрачных и всего двора играли «Деметрия» Скалабрини. А 29 июня в загородной резиденции Пильниц под Дрезденом состоялось представление под открытым небом небольшой оперы Глюка «Свадьба Геркулеса и Гебы». В печатном издании либретто сочинение именовалось «музыкальной драмой», но по сути оно принадлежало к малым оперным жанрам XVIII века, которые в других случаях обозначались как «серенада», «театральная серенада», «театральное празднество», «театральное действо». Все они предполагали ограниченное число участников, простой пасторальный или аллегорический сюжет, компактную форму (один или два акта), отсутствие громоздких декораций. Такие серенады писались по поводу придворных праздников, и для них выбирались сюжеты из античной мифологии, символически проецировавшиеся на современность. В «Свадьбе Геркулеса и Гебы» действие происходило на Олимпе; желание бога Юпитера (в греческой мифологии — Зевса) отдать в жены Геркулесу, своему сыну от земной женщины, удостоившемуся за подвиги бессмертия, прекрасную Гебу — дочь Юпитера и Юноны, наталкивалось на сопротивление царицы богов. Но любовь в конце концов побеждала, и Юнона признавала доблесть и добродетель Геркулеса.

Это была проба пера в новом для Глюка жанре оперы-серенады на галантный сюжет с музыкой достаточно лёгкой для восприятия, но изящно разработанной, чтобы певцам было где себя показать. Солистов было всего четверо: Юпитера пел тенор Сеттимيو Канини, Юнону — контральто

Джачинта Форчеллини, Гебу — замечательное сопрано Джустина Туркотти (в вину современники ей ставили только чрезмерную полноту, из-за чего она почти не двигалась по сцене), а Геракла — Регина Минготти (это было последнее выступление восходящей оперной звезды с труппой мужа).

«Свадьба Геркулеса и Гебы» — очаровательное произведение, полное пленительных и задорных мелодий. Однако не все из них принадлежат собственно Глюку. Так, для увертюры он воспользовался материалом одной из симфоний своего миланского наставника Самmartини. Впрочем, уже в этой партитуре заметно, насколько творческий почерк Глюка отличается от принятых тогда стандартов. Львиные «когти» то и дело дают о себе знать даже в неприятательной пьесе на случай.

Труппа Пьетро Минготти оставалась в Дрездене до сентября. В городском архиве сохранилась квитанция, согласно которой 15 сентября 1747 года 412 талеров 12 грошей были выплачены «певцу Кристофу Глюку»³². Мы не знаем, появлялся ли он на сцене в качестве певца, и как часто; если такое и случалось, то явно не в ведущих ролях. В юности Глюк нередко подрабатывал церковным певчим, но в зрелые годы у него выработался типичный «композиторский» голос — выразительный, властный и громкий, однако не отличавшийся красотой. Впоследствии он скорее страстно декламировал, нежели пел свои произведения под собственный аккомпанемент, неизменно производя магическое воздействие на своих слушателей.

В цитируемом документе интересно другое — сравнительные размеры выплаченных гонораров и имена некоторых сотоварищей Глюка по дрезденским гастролям. Директор труппы, Пьетро Минготти, получил две тысячи талеров — почти в пять раз больше Глюка, что в той ситуации было справедливо. Зато гораздо меньше «певца Глюка» заработали танцовщики, имена которых позднее гремели по всей Европе: Газтано Вестрис и его супруга Тереза (275 талеров на двоих) и будущий законодатель балетных вкусов Жан-Жорж Новерр (140 талеров). Мы ещё не раз вспомним Новерра, отметив здесь лишь несомненный факт их знакомства с Глюком ещё в 1747 году.

Регина Минготти осталась на некоторое время в Дрездене, где её ангажировали в придворный театр с окладом

³² Müller 1917, 69 (факсимиле документа на с. 70).

в две тысячи талеров. А труппа Пьетро Минготти направилась в Копенгаген, сделав по пути остановку в Гамбурге, где также выступала с большим успехом. В Копенгагене труппу Минготти хорошо помнили по гастролям 1743 года. Молодой король Фридрих Пятый и его супруга Луиза, английская принцесса, увлекались итальянской оперой, но собственного театра пока не имели. Труппе были предоставлены прекрасные условия: артистов расположили во дворце Шарлоттенборг, сцену для выступлений соорудили в парадном зале того же дворца, а для сопровождения спектаклей были выделены 17 придворных музыкантов, исполнителей на струнных и духовых инструментах. Капельмейстером при датском дворе служил тогда Иоганн Адольф Шайбе (1708—1776) — композитор, теоретик и музыкальный критик, придерживавшийся весьма передовых (иногда даже слишком передовых) взглядов на музыкальное искусство. Так, Шайбе, всецело признавая гений Иоганна Себастьяна Баха, опубликовал в 1737 году статью, в которой критиковал стиль Баха за неестественность, нарочитую вычурность и умозрительную сложность. Однако итальянскую оперу Шайбе также не слишком жаловал, считая, что её обольстительные чары пагубно действуют на немецких композиторов. Как истовый германский патриот, он был уверен, что в будущем немецкая опера может встать вровень с итальянской и французской, если драматурги и музыканты объединят свои усилия. Некоторые эстетические и творческие идеи Шайбе оказали воздействие на взгляды Глюка, но, очевидно, не сразу, а годы спустя.

В сентябре 1747 года Глюк на некоторое время расстался с труппой Пьетро Минготти и отправился из Дрездена сначала в Чехию, что было по пути, а затем в Вену. Его визит в Чехию носил сугубо личный характер. Ещё в 1736 году отец композитора, Александр Глюк, ушёл в отставку с должности егеря в Эйзенберге и на образовавшиеся сбережения купил небольшое имение «Нойшенке» неподалёку от княжеских владений, в селении Хаммер (ныне Литвинов) близ городка Брюкс (ныне Мост). В этом имении 8 октября 1740 года скончалась мать Глюка, Анна Вальбурга, а 26 июля 1743 года — отец. Мать не дожидаясь первых заграничных триумфов сына, отец же, скорее всего, успел о них узнать и должен был гордиться тем, что из «отщепенца» вышло нечто стоящее. Сам Глюк в этот период находился в Италии и лишь несколько лет спустя смог добраться до Хаммера, чтобы посетить могилы родителей, вступить

в права наследства и распродать семейное имущество — жить постоянно в столь отдалённом сельском уголке он не собирался.

В Вене его ждал первый крупный успех: 14 мая 1748 года в честь дня рождения эрцгерцогини-королевы Марии Терезии в придворном Бургтеатре была поставлена опера Глюка на либретто Метастазियो «Узнанная Семирамида». Разумеется, под именем легендарной царицы древнего Вавилона в стихах была воспета сама Мария Терезия. Текст был не нов — ещё в 1729 году его положил на музыку Леонардо Винчи, и опера Глюка стала седьмым по счёту, но далеко не последним произведением на этот сюжет.

Спектакль прошёл несколько раз, музыка всем, кроме самого поэта, понравилась (Метастазियो счёл её «варварской»), но никаких надежд получить постоянный пост при венском дворе у Глюка тогда не было. После затяжной войны за императорский престол и вследствие начатых Марией Терезией государственных и административных реформ траты на капеллу, театр и всевозможные развлечения были ощутимо урезаны. Монархиня очень любила музыку и сама в юности была хорошей певицей, но, как рачительная хозяйка, предпочитала экономить на том, что считала не самым важным. Поэтому, подышав венским воздухом и убедившись, что больших перспектив здесь нет, Глюк решил вернуться к Минготти.

Летом 1748 года братья Минготти со своими артистами оказались вместе в Дрездене, а затем вновь разъехались в разные стороны. В сентябре Пьетро Минготти привёз свою труппу в Гамбург, и здесь в её составе случились важные изменения. Как сообщала одна из местных газет от 3 октября, «столь знаменитый своим музыкальным искусством г-н Глюк является теперь капельмейстером вместо г-на Скалабрини, который поступил на службу к датскому королю»³³. Прежний капельмейстер, Шайбе, был отправлен в отставку, к которой сам давно склонялся, но не бросал службу из-за финансовых затруднений. Скалабрини возглавил датскую королевскую капеллу и созданный в 1749 году Королевский театр, а Шайбе остался в Копенгагене в качестве учителя музыки королевской семьи, организатора концертов, журналиста, переводчика и просветителя.

В Гамбурге к труппе Минготти присоединились, в числе других артистов, давние знакомые Глюка — Марианна

³³ Müller 1917, 87.

Пиркер и Тереза Помпеати, приехавшие из Лондона. С Марианной и её мужем, скрипачом и композитором Йозефом Францем Пиркером (он на некоторое время задержался в Лондоне), Глюк дружил, и благодаря этому в переписке супругов тех лет иногда упоминается его имя — каждое такое упоминание ценно, поскольку собственно глюковских документов этого периода не сохранилось. Из Гамбурга труппа двинулась привычным маршрутом в Копенгаген, куда прибыла в ноябре.

В любом коллективе обычно складываются не только деловые, но и сугубо личные отношения, и труппа Минготти не была исключением. До сих пор мы ничего не говорили о романтических увлечениях нашего героя — просто потому, что ничего конкретного о них не было известно. Но Глюк никоим образом не являлся суровым аскетом. Постоянно общаясь с молодыми, нередко красивыми певицами и танцовщицами, он, очевидно, заводил романы то с одной, то с другой, и эти романы вовсе не были платоническими. В ноябре 1748 года он сблизился с очаровательной певицей Гасперой Беккерони — она выступала в амплуа субретки в комических интермеццо, дававшихся между актами серьёзных опер, и пользовалась заметным успехом у публики (среди её пламенных поклонников был английский посол в Гамбурге Джон Сирил Вич). Красавица заразила Глюка венерической болезнью, от которой он излечился лишь в декабре, но последствия остались с ним на всю жизнь (похоже, по этой причине у него не могло быть детей). Марианна Пиркер писала мужу 3 декабря 1749 года из Копенгагена о случившейся на её глазах скандальной истории, упоминая о том, что датская королевская чета решительно предпочла в роли солистки-буффа добропорядочную жену нового капельмейстера Скалабрини, Грацию Мелини, а легкомысленная Беккерони попала в немилость. «Мне кажется, это справедливо, поскольку она разрушила здоровье бедного Глюка, — сообщила Марианна. — Если бы Вич знал об этом, он бы [неразб.] те сто марок, которые он платит ей каждый месяц. Неплохо было бы поставить его в известность, но только определённо не нашими усилиями. Будь осмотрителен, хотя я очень хотела бы отомстить за Глюка»³⁴. Впрочем, уже через пару недель Марианна рез-

³⁴ ССПГ, 20. Эта цитата приведена в комментарии к самому раннему из сохранившихся писем Глюка, написанному в январе 1749 года из Копенгагена и адресованному Й.Ф. Пиркеру.

ко изменила своё мнение: «Я тысячу раз сожалею, что написала тебе о болезни Глюка. Бога ради, никому ничего не говори, у меня есть на то причины. Ему уже значительно лучше»³⁵.

Несмотря на этот крайне неприятный инцидент, Глюк отнюдь не порвал все отношения с Беккерони, и в письме Пиркеру просил его приобрести для певицы золотые часы с бриллиантами на сумму в 20 дукатов. Деньги были подарены ей, как ни странно, супругой посла Вича, и Глюк просил ничего не сообщать об этом подарке послу. Вич в том же 1748 году был отозван в Лондон, и Беккерони пришлось искать себе нового состоятельного покровителя.

Покровители в XVIII веке встречались всякие. Марианна Пиркер, вероятно, полагала, что ей несказанно повезло: на тех самых гастролях труппы Минготти в Копенгагене она удостоилась внимания герцога Карла Евгения Вюртембергского (1728—1793), который пригласил её в качестве придворной солистки к себе в Штутгарт, где в 1750 году появился и оперный театр. Супруг певицы получил должность капельмейстера, и они вместе с тремя дочерьми зажили там в полном довольстве и семейном согласии. Но Карл Евгений, при всей своей образованности и развитом художественном вкусе, был редкостным тираном и самодуром. Жестокость и мстительность были обратной стороной его увлекающейся и страстной натуры. 26 сентября 1748 года он с большой помпой женился, причем по любви, на отличавшейся замечательной красотой принцессе Фридерике Софии Бранденбург-Байройтской, племяннице короля Пруссии Фридриха Второго. Молодая герцогиня, однако, не смогла порадовать мужа наследником; их единственная дочь умерла младенцем, а сыновей не рождалось. Охладев к супруге, герцог завёл себе нескольких любовниц, а герцогиню в 1756 году отправил назад, в родительский дом. Попутно Карл Евгений расправился и с теми, кто сочувствовал герцогине и пользовался её доверием — прежде всего, с Марианной Пиркер, которая за годы службы при дворе подружилась со злосчастной Фридерикой Софией. Без суда и следствия Марианна Пиркер и её муж были подвергнуты тюремному заточению в крепости Хоэнасперг, которую местные жители называли «вратами ада». Супруги Пиркер провели в одиночных камерах восемь лет, пока в 1764 году после вмешательства самой Марии Терезии герцог не

³⁵ Müller 1917, 91—92.

выпустил их с предписанием в течение 24 часов покинуть княжество Вюртемберг. Марианна потеряла в заточении голос и вышла из тюрьмы душевно надломленной; зарабатывать на жизнь они с мужем могли отныне только уроками музыки — их артистические карьеры были бесповоротно погублены. Нелишне заметить, что Марианна Пиркер и её муж оказались не единственными знаменитыми узниками герцогской тюрьмы. В 1777 году туда был также бессудно помещён композитор, музыкальный критик, журналист и поэт Кристиан Фридрих Даниэль Шубарт, отчасти за его уничижительные отзывы о тогдашней пассии герцога, а отчасти за его смелую публицистическую деятельность. Заточение Шубарта, вызывавшее большой общественный резонанс в Германии, продолжалось целых десять лет. Он был освобождён по приказу короля Фридриха Второго, после чего герцог вдруг вернул Шубарту свою благосклонность и назначил его директором оперного театра. Участь арестанта Хознасперга грозила и молодому Фридриху Шиллеру, чья драма «Разбойники» вызвала ярость герцога Карла Евгения; после 14-дневного «поучительного» ареста поэт был вынужден в 1782 году тайно бежать из Штутгарта.

В жизни Глюка подобных деспотических меценатов не встречалось, или он оказался достаточно осмотрительным, чтобы держаться от них подальше. Между тем штутгартский театр уже в 1750-х годах стал одним из художественных «полигонов», где выдвигались и апробировались экспериментальные идеи, которые ретроспективно вполне можно назвать реформаторскими. Герцог Карл Евгений, при всей его властной необузданности, был деятельным меценатом и привлекал в свой театр лучшие творческие силы. До Марианны Пиркер примадонной в Штутгарте была Франческа Куццони, но в конце 1740-х годов немолодая певица явно находилась не в лучшей форме и была заменена восходящей звездой.

Вернёмся, однако, к копенгагенским гастролям сезона 1748/49 года. Едва оправившись от болезни, Глюк занялся сочинением «театральной композиции» на либретто Метастазियो «Распря богов» (*La contesa dei numi*), посвящённой рождению 29 января кронпринца, а впоследствии датского короля Кристиана VII. Торжественная премьера состоялась 9 апреля, когда королева Луиза впервые после родов и окончания Великого поста вышла в свет. Поэтический текст, как и предыдущее либретто «Узнанной Семирамиды», уже оброс почтенной историей; ещё в 1729 году его

положил на музыку Леонардо Винчи по сходному поводу — появлению на свет в Риме французского дофина Луи Фердинанда. Жанр оперы представлял собой типичную серенаду в двух актах на весьма условный сюжет. Боги Марс и Аполлон, а также богиня справедливости Астрея и аллегорические олицетворения Мира и Фортуны оспаривали друг у друга перед тронем Юпитера право стать наставниками новорождённого отпрыска королевской четы. Юпитер мудро разрешал спор, предписывая богам объединить свои усилия. По сути, предложенная Метастазियो композиция представляла собой театрализованный концерт: боже-ства исполняли в каждом из актов по арии, а в заключении звучали ансамбли или хоры. Тем не менее Глюк подошёл к своей задаче с вдохновенной изобретательностью, и произведение получилось отнюдь не заурядным. Характеристическая контрастность арий проявлялась не только в свободном и смелом мелодическом рисунке, но и в мастерской оркестровке, благо в распоряжении Глюка наконец-то оказался солидный и хорошо обученный придворный оркестр.

Кроме премьеры «Распри богов», Глюк блеснул в Копенгагене, как ранее в Лондоне, игрой на стеклянных бокалах — об этом мы также знаем из писем Марианны Пиркер.

К исходу копенгагенских гастролей 1749 года в труппе Пьетро Минготти явно назревало недовольство артистов очень большой нагрузкой и не соответствовавшими ей доходами, а также множились внутренние конфликты. Помимо фривольного поведения Беккерони, Пиркер постоянно жаловалась мужу на интриги «толстухи» Терезы Помпеати, которая пыталась претендовать на ведущие роли, не имея для этого достаточных вокальных данных. Когда Тереза покинула Копенгаген, примадонна вздохнула с облегчением, но Марианна также не собиралась оставаться в труппе, получив роковое приглашение в Штутгарт. Глюк занимал позицию капельмейстера, однако вряд ли ощущал себя в полной мере хозяином положения. Основу репертуара составляли отнюдь не его оперы, а старые произведения Скалабрини или разного рода пастиччо. Между тем на его плечи ложилось проведение всех репетиций и спектаклей, то есть занят он был больше, чем любой из артистов.

По завершении сезона в Копенгагене он решил расстаться с Минготти и принял предложение другого импресарио — Джованни Баттиста Локателли (1713—1785). Известно, занял ли Глюк сразу позицию капельмейстера или счёл для себя более удобным сохранить свободу и выпол-

нять лишь отдельные заказы. Теперь его статус уже позволял ему выбирать условия.

Ранее Локателли сотрудничал с труппой Пьетро Минготти в качестве либреттиста, но в 1745 году основал собственную компанию, причём в течение ряда лет давал спектакли в Праге — городе, который для Глюка был почти родным. Театр графа Шпорка давно закрылся, но пражане уже привыкли к опере, и в 1739 году на окраине Старого города был создан театр, называвшийся по его местонахождению «театр у Котчих» (по-немецки — *Kotzentheater*). Слово «Kotzen» означало рынок (вернее, ряды лавок, преимущественно портновских), и основой для театрального здания послужило большое торговое помещение. Находилось оно на нынешней площади Мира, напротив церкви Святой Людмилы; примерно там, где сейчас располагается Народный дом. Этот театр оказался гораздо долговечнее своего предшественника и просуществовал до 1783 года, когда был снесён по причине ветхости. На его сцене шли как драматические пьесы на немецком языке, так и музыкальные спектакли — прежде всего, итальянские оперы и балеты. О собственно чешской опере в XVIII веке никто ещё не помышлял.

Локателли провёл в Праге почти девять лет, с осени 1748-го до весны 1757-го, после чего отправился со своей труппой в Россию. Глюк примкнул к нему осенью 1749 года и в начале 1750-го представил пражанам большую оперу-серию на несколько переработанное либретто Метастазियो — «Аэций» (*Ezio*). Произведение от имени Локателли посвящалось «благородным дамам, защитницам оперы», что было не просто галантным жестом в пользу этой части аудитории. Пражские аристократки действительно активно поддерживали театр, у которого имелись и противники, в основном из среды консервативного духовенства. Ведь здание театра почти вплотную примыкало к монастырю, и многим такое соседство казалось неподобающим.

«Аэций» имел громкий успех, хотя сюжет оперы никак нельзя назвать развлекательным: главным героем был римский полководец, оклеветанный перед лицом императора Валентиниана, приговорённый к смертной казни, но спасённый благодаря собственной доблести и несокрушимой верности своей возлюбленной. До Глюка за этот сюжет брались многие композиторы, но не всем удавалось преодолеть мрачную и тревожную атмосферу, господствующую во многих сценах «Аэция». Гендель, чья одноимённая опера была поставлена в Лондоне в 1732 году, не смог сни-

скать симпатий местной публики и больше не обращался к текстам Метастазіо. Глюк же следовал веяниям итальянской оперы своего времени. Здесь было не принято усугублять и без того трагические ситуации беспросветным господством патетического минора, скорбными жалобами и замедленными темпами. Музыка должна была излучать красоту, свет и душевную грацию. Склонность Глюка к драматическим контрастам выгодно оттеняла эту галантную поэтику и делала его стиль индивидуальным и узнаваемым. Кроме того, либретто Метастазіо было сокращено за счёт слишком затянутых речитативов и не очень значимых арий. Это позволило сделать драму более динамичной. «Аэций» шёл в Праге в течение двух сезонов, а осенью 1751 года был поставлен труппой Пьетро Минготти в Лейпциге. Позднее Глюк ещё раз вернулся к этому сюжету, переработав оперу для постановки в Вене в 1763 году.

Для Праги была написана и следующая опера-серия Глюка на текст Метастазіо, «Гипсипила» (*Issipile*), поставленная во время карнавального сезона 1752 года и также посвящённая дамам — «защитницам оперы». На титульном листе печатного либретто Глюк был обозначен как «капельмейстер», но это относилось лишь к его положению в труппе Локателли. Но в судьбе композитора к этому времени произошли важные перемены, позволившие ему, наконец, обосноваться в имперской столице.

Счастливый брак

Во время своего недолгого пребывания в Вене весной 1748 года Глюк познакомился с юной девушкой, которой было суждено стать его женой. Её имя и фамилия писались и произносились по-разному: Марианна (или Мария Анна) Пергин (или Бергин). Она родилась 24 июля 1732 года, то есть в момент первой встречи с Глюком ей было всего шестнадцать. Наверное, тогда она была очаровательна, хотя, судя по силуэтному рисунку, сделанному в молодости, и портретным изображениям поздних лет, вряд ли могла считаться писаной красавицей. К артистическому миру Марианна никакого отношения не имела: она происходила из семьи богатого торговца Йозефа Пергина (Бергина, 1686—1738) и его жены Марии Терезы, урождённой Хини (1701—1756).

Из книги в книгу ходит легенда о том, что отец Мари-

анны решительно отверг в 1748 году ухаживания Глюка за его дочерью, полагая, что профессия странствующего музыканта малопочтенна и малоприбыльна. И якобы лишь смерть сурового родителя сделала возможным соединение влюблённых. На самом деле Йозеф Пергин скончался 1 февраля 1738 года, когда его единственная дочь была маленькой девочкой и ни о каком замужестве не помышляла. Если возражения против этого брака в 1748 году и могли возникнуть, то, конечно, не у отца, а скорее у опекуна — Йозефа Никласа Салльета. Возможно, так оно и было. Однако опекун скончался в 1757 году, успев до этого скрепить своей подписью брачный договор и пожелать счастья супругам. В любом случае влюблённые смогли доказать, что их взаимные чувства выдержали испытание временем.

Где именно и как познакомился Глюк со своей невестой, мы не знаем. Если осторожно пофантазировать, то можно предположить, что Глюк мог снимать квартиру в доме Пергинов или по соседству с ними, или увидеть Марианну в церкви, или войти в семью невесты с помощью уважаемых общих знакомых (в частности, итальянского агента при венском дворе Джованни Пьетро Сорозины, присутствовавшего на свадьбе в качестве свидетеля со стороны жениха).

3 сентября 1750 года был подписан брачный контракт, а 15 сентября в венской церкви Святого Ульриха состоялось венчание.

Во имя Отца, и Сына, и Святого Духа, аминь.

Сего дня, согласно нижеуказанной дате, следующий брачный контракт был записан, заверен служащим магистрата и нерушимо заключён между сторонами: благородным господином Кристофом Глюком в качестве жениха и благородной девицей Марией Анной Бергин в качестве невесты, в присутствии матери девицы-невесты, законно назначенного опекуна Йозефа Салльета и свидетелей.

Во-первых, после того, как вышеупомянутый господин Кристоф Глюк должным образом попросил руки вышеупомянутой девицы Бергин и с одобрения её матери и её опекуна получил её согласие стать его супругой, таковая помолвка была подтверждена ими обоими и устно, и через рукопожатие, и посредством обмена кольцами, и с благословения священника — были даны следующие словесные обещания:

Во-вторых, вышеупомянутая девица обещала вручить жениху честное и законное приданое из собственных средств в размере пятисот рейнских гульденов согласно расписке, а вышеупомянутый жених со своей стороны сделает взнос в

тысячу рейнских гульденов, так что доля приданого вместе с взносом с другой стороны составит тысячу пятьсот гульденов.

В-третьих, вышеупомянутый жених, в качестве знака его особой привязанности к его возлюбленной невесте, обещал выплатить ей к тому же пятьдесят золотых дукатов в качестве подарка на следующее утро после свадьбы.

В-четвёртых, обе стороны согласились в том, что оставшаяся часть собственности, принадлежавшей невесте, четыре тысячи (4000) гульденов или флоринов, должна быть помещена в прибыльное дело, а годовые проценты с этой суммы, помимо сотни гульденов, закреплённых за нею для личного свободного пользования, будут обеспечивать их совместное хозяйство.

В-пятых, всё, что будет заработано, приобретено или унаследовано Божьей милостью во время супружества, станет совместной собственностью.

В-шестых, мать невесты, в знак своей особой материнской любви, обязуется обеспечить дочь подобающим ей и разумным убранством и гардеробом.

В-седьмых, все блага и средства, приобретённые и собранные в браке, перейдут по наследству к супругу, который переживёт другого.

В-восьмых, если же небо не благословит этот брак детьми, то, в случае смерти одного из супругов, половина его или её имущества должна перейти к оставшемуся в живых супругу, а другой половиной он сможет распорядиться по своему усмотрению.

В-девятых же, с другой стороны, если один из супругов покинет сей свет, оставив одного или нескольких детей, то означенная выше половина имущества не будет унаследована так, как сказано в предыдущем параграфе, но оставшийся в живых супруг унаследует всё имущество целиком с правом пользования процентами, до тех пор, пока дети не достигнут совершеннолетия, и лишь после этого они смогут получить каждый свою долю.

В-десятых же, наконец, каждая из сторон вольна делать другие распоряжения согласно своему завещанию, кодицилу или акту дарения.

Всё означенное достоверно и не имеет изъянов, о чём свидетельствуют две идентичные копии этого брачного контракта, которые записаны, подписаны, снабжены печатями обоих вступающих в брак лиц и их свидетелей, без предвзятости или намерения нанести ущерб последним.

Совершено в Вене 3 сентября 1750.

[Подписи]:

Мария Анна Бергин, в качестве невесты
Кристоф Глюк, в качестве жениха

Тереза Бергин, вдова, в качестве матери невесты
Франц Ксавер фон Концин, доктор права, в качестве сви-
детеля
Йозеф Салльет, как назначенный по закону опекун
Джов[анни] Пьетро Сорозина, как свидетель со стороны
господина жениха³⁶.

Как нетрудно заметить, Глюк сумел накопить приличную сумму на свадьбу и на первое время супружества, но невеста была на тот момент намного богаче его. Между строк контракта высвечивается некоторая обеспокоенность матери и опекуна невесты дальнейшим финансовым благополучием Марианны. В распоряжение Глюка и в семейный бюджет поступала лишь часть приданого Марианны, остальное же было зарезервировано за ней или за их предполагаемыми детьми. Увы, из-за опрометчивого копенгагенского увлечения Глюка брак оказался бездетным. Но это не мешало супругам жить душа в душу и нежно любить друг друга до конца своих дней.

После свадьбы новобрачные, вероятно, уехали в Прагу, где тогда жил и работал Глюк, и оставались там примерно два года. Затем Глюк взял молодую жену с собой в Италию, подарив ей несколько запоздалое, но счастливое свадебное путешествие. Впрочем, для композитора оно было вполне деловым и достаточно прибыльным.

Неаполитанское «Милосердие»

В 1752 году Глюк получил весьма престижный заказ на оперу, которая должна была открывать карнавальную сезон в Неаполе, причём премьеры приурочивалась к празднованию именин короля Карла VII — 4 ноября. По такому поводу был выбран ставший к тому времени почти традиционным сюжет: «Милосердие Тита», по либретто Метастазиио, созданному ещё в 1734 году и впервые положенно-му на музыку Антонио Кальдарой.

Постановки опер на этот сакраментальный текст обычно бывали приурочены к празднованиям коронаций, именин или дней рождения монархов. Властителей тем самым призывали брать пример с римского императора Тита Фла-

³⁶ Сорозина был агентом итальянского департамента при венском дворе. Видимо, его связывали с Глюком не только приятельские, но и деловые отношения. Он подписался под контрактом по-итальянски.

вия Веспасиана, который правил недолго, всего лишь с 79 по 81 год, но оставил по себе самую добрую память. Унаследовав престол после смерти своего отца и полного тезки, Тита Флавия Веспасиана, новый император решил завоевать любовь римлян, у которых в молодости был вовсе не популярен. Он помиловал нескольких недоброжелателей, обвиняемых в «оскорблении величества», устраивал для народа пышные зрелища, завершил строительство Колизея, оказывал щедрую помощь пострадавшим от пожара в Риме и от извержения Везувия. После смерти Тит был обожествлён и вошёл в число немногих императоров, прославившихся гуманностью и заботой об общественном благе. Согласно анекдоту, поведенному римским историком Светонием, однажды Тит, осознав, что не совершил за истекший день ни одного благодеяния, воскликнул: «Друзья мои, я потерял день!»

В либретто Метастазियो представлен Тит, только что ставший императором. Ради интересов державы он намерен взять в жёны благородную римлянку — какую именно, ему почти всё равно. Первой избранницей становится Сервилия, сестра его приближённого Секста. Узнав, что она уже помолвлена с другом Секста, Аннием, император отказывается от Сервилии. Следующая кандидатка на роль будущей императрицы — Вителлия, дочь покойного императора Авла Вителлия, убитого в 69 году. Вителлия — историческое лицо, она воспитывалась под покровительством Веспасиана, отца Тита. В драме Метастазियो она тайно ненавидит Тита, считая, что Веспасиан был причастен к убийству её отца. Секст страстно влюблён в мстительную красавицу, которая ставит условием их союза убийство Тита. Между тем Вителлия узнаёт, что она сможет стать императрицей, не толкая Секста на преступление. Но механизм заговора уже запущен, Секст поджигает Рим и совершает покушение на жизнь Тита. Префект Публий спасает императора и арестовывает Секста, вина которого очевидна. Тит терзается мучительными колебаниями и хочет сначала поговорить с Секстом и выяснить, что толкнуло его на мятеж. Не желая выдать Вителлию, Секст не пытается оправдаться. Между тем Вителлия, которой жаль влюблённого юношу, сама признаётся Титу в том, что вдохновительницей заговора была она. В финале оперы Тит великодушно прощает всех заговорщиков и провозглашает своё намерение жить и править на благо Рима, пожертвовав личным счастьем.

На этот сюжет в XVIII — начале XIX века было создано более сорока опер. В настоящее время самой известной из них является опера Моцарта, поставленная в 1791 го-

ду в Праге по случаю увенчания чешской короной императора Леопольда II. В 1790-х годах либретто Метастазियो воспринималось как дань почтенной, но заметно обветшавшей традиции, нуждавшейся в структурных и косметических правках — для Моцарта их осуществил либреттист Катерино Мадзола, уложивший действие в два акта (вместо трёх), сокративший речитативы и увеличивший число ансамблей (за счёт изъятия некоторых арий). Но в представлениях музыкантов XIX — первой половины XX века жанр и стиль самого текста «Милосердия» выглядели таким махровым анахронизмом, что возникшая неприязнь к опере-серии стала распространяться даже на музыку Моцарта — по мнению многих авторитетных знатоков, слишком итальянскую, слишком красивую, слишком придворную. Такого мнения придерживались даже истовые моцартианцы — выдающиеся музыковеды Герман Аберт и Альфред Эйнштейн. И лишь в конце XX века и в наши дни «Милосердие Тита» Моцарта было прочитано совершенно по-новому, без укоренившихся предубеждений, но с учётом тех политических и психологических условий, в которых создавалась эта опера, ради спешной премьеры которой Моцарт был вынужден прервать работу над «Реквиемом» и «Волшебной флейтой». Моцартовское «Милосердие» возникло уже после Великой французской революции (1789) и после смерти императора-реформатора Иосифа II (1790), что высветило совершенно новую проблематику в этом старинном и весьма условном сюжете об идеальном просвещённом монархе.

Стоит упомянуть и троекратное обращение Хассе к либретто «Милосердия Тита»: в 1735 году (Пезаро), в 1738-м (Дрезден) и в 1759-м (Неаполь). Его оперы в авторских версиях именовались «Тит Веспасиан», но в других случаях шли под общеизвестным названием. Версия 1738 года с многочисленными вставками и переделками исполнялась в 1742 году в Москве в русском переводе («Титово милосердие») в честь коронации императрицы Елизаветы Петровны. Выбор именно этого сюжета носил, разумеется, программный характер: Елизавета, пришедшая к власти путём дворцового переворота, дала обет править без кровопролития, и во время её царствования смертная казнь в России не применялась.

Монарх, к которому было обращено «Милосердие Тита» Глюка, также принадлежал к числу лучших представителей просвещённого абсолютизма. Он сменил три трона, каждый из которых оказывался политически весомее

предыдущего: герцог Пармы (1731—1734), король Неаполя и Сицилии (1734—1759) и, наконец, король Испании. В Парме он был Карлом I, в Неаполе — Карлом VII, в Испании — Карлом III. Здесь не место перечислять осуществлённые им в Неаполе, а затем и в Испании политико-административные реформы, полезные нововведения и примечательные архитектурные постройки. Важно то, что Глюк мог с лёгким сердцем славословить в своей опере очередного современного «Тита», не опасаясь, что идеальный портрет правителя слишком разойдётся с реальностью. Сама же опера была посвящена супруге Карла — Марии Амалии Саксонской, красивой, обаятельной и высокообразованной принцессе, с которой король пребывал в счастливом и гармоничном союзе.

Постановка «Милосердия Тита» состоялась в придворном театре Сан-Карло и была, по-видимому, роскошной. Исполнительский состав включал в себя певцов высочайшего ранга. В роли Секста выступил кастрат-сопранист Каффарелли (Гаэтано Майорано), считавшийся в искусстве пения ровней великому Фаринелли, но обладавший, в отличие от последнего, весьма вздорным нравом. Тита пел тенор Гаэтано Оттани — теноры в Италии уже начали понемногу теснить кастратов, хотя в серьёзной опере им пока ещё поручались партии не молодых влюблённых, а правителей и благородных отцов. В роли Вителлии выступила Катерина Висконти, а в роли Сервиллии — давняя знакомая Глюка, римлянка Мария Мази Джура, которая начинала карьеру в 1740-х годах, работая в том числе в странствующих труппах. В «Распре богов» Глюка в 1749 году она пела Фортуну.

«Милосердие Тита» имело большой успех, но вместе с тем вызвало споры. Музыкальный стиль Глюка показался некоторым ценителям оперы слишком смелым и не по-итальянски резким. Особенно много споров вызвала большая ария Секста («*Se mai senti spirarti sul volto*»). По сюжету, эта ария звучит в момент, когда префект Публий приходит арестовывать мятежника. Секст готов поплатиться жизнью ради своей любви к Вителлии. Пребывая в состоянии восторженной отрешённости на пороге неминуемой смерти, он говорит возлюбленной: «Если однажды ты почувствуешь на лице лёгкое дуновение, скажи себе: это страстные вздохи того, кто был верен мне и погиб за меня. И когда мой дух освободится от оков плоти, то благодаря этой милости память о стольких мучениях станет сладкой».

Ария, написанная в форме *Da Capo*, состоит из двух контрастных частей, между которыми в музыкальном отношении нет ничего общего. Первая — медленная, возвышенно-просветлённая жалоба в небесном соль-мажоре, пронизанном, однако, острыми стонущими диссонансами. Вместе с певцом сладостное страдание выражает солирующий гобой, и мелодия, полная взлётов и падений, плывёт, словно взмахивая крыльями, над мерно колышавшимися волнами скрипок. Вторая же часть — до-минорный менуэт, в котором господствуют угловатые и страдальческие интонации. Резкие контрасты между частями *Da Capo* нередко практиковал и Гендель, но в его музыке никогда не возникало ощущения, будто средняя часть взята «из другой оперы». Это необычно резкое соотношение образов, вовсе не предполагавшееся текстом Метастазии, и пресловутые царапающие слух диссонансы в первой части вызвали удивление слушателей, но одновременно заставили их зачарованно вслушиваться в арию Секста. Проиигнорировать или забыть такую музыку было нельзя. Вскоре эта ария завоевала всеобщую любовь и широкую популярность.

Глюк никогда не отрекался от своих опер 1740—1750-х годов — вернее, от самых удачных, по его мнению, номеров, музыка которых несколько не устарела и потому могла быть использована в сочинениях реформаторского периода. Так случилось и с арией Секста из «Милосердия Тита» — две её столь несхожие между собой части были по отдельности использованы в «Ифигении в Тавриде», о чём мы вспомним в надлежащий момент.

Между лёгким и серьёзным

Сложившийся в учебниках по истории музыки образ Глюка — радикального реформатора — заставляет выискивать предвестия его более позднего стиля в произведениях, написанных в полном согласии с требованиями того или иного жанра. Разумеется, идеи реформы возникли не на пустом месте, и Глюк был к ним весьма предрасположен. Но предрасположен, вероятно, именно потому, что являлся не догматично настроенным идеологом, а практиком театра, который умел работать в любых жанрах, везде создавая нечто незаурядное.

Чего только он не писал в предреформенное десятилетие 1752—1762 годов! Впрочем, был всё-таки один весьма

популярный тогда оперный жанр, который прошёл мимо Глюка — опера-буффа, или итальянская комическая опера. В отличие от коротких интермеццо, весьма популярных в 1730-е и 1740-е годы, опера-буффа (она же «музыкальная комедия» или «весёлая пьеса», *dramma giocoso*) была рассчитана на целый вечер и включала в себя развитый сюжет с разноплановыми партиями. В зрелой опере-буффа действующими лицами были как благородные персонажи (обычно пара влюблённых), так и ловкие весёлые слуги, а также несколько потешных типов — пожилой ворчливый опекун, франтоватый плут, хвастливый вояка, странствующий музыкант. После множества недоразумений и хитро сплетённых интриг побеждали молодость и любовь, и дело непременно кончалось свадьбой.

Жанр оперы-буффа сложился в Италии к середине XVIII века, и в нём увлечённо творили практически все итальянские и австрийские композиторы того времени, от Галуппи и Пиччинни до Моцарта и Гайдна. Все — но не Глюк. Почему, сказать теперь трудно. Возможно, причина лежала на поверхности: Глюку таких произведений просто не заказывали. Однако другие театральные сочинения на развлекательные и забавные сюжеты он писал в изобилии, причём именно для Вены, где в это время опера-серия была не в чести.

Удачная женитьба Глюка на состоятельной уроженке Вены помогла ему закрепиться в городе, но всё прочее зависело от благосклонности сильных мира сего. В придворной капелле и в придворном театре капельмейстерских вакансий не было и не предвиделось. Как уже говорилось, Мария Терезия не считала развитие оперы своей приоритетной задачей и вообще расценивала «лишних» артистов как обузу для казны. Глюк был к тому времени европейской знаменитостью, и тем не менее в Вене он не считался композитором, ради которого следовало бы отступить от сложившихся правил.

В 1754 году Глюк принял предложение стать вторым капельмейстером частной капеллы видного вельможи, генерал-фельдмаршала, принца Йозефа Фридриха Саксен-Хильдбургхаузена (1702—1787). Эта капелла отличалась очень высоким уровнем служивших в ней музыкантов и составляла первоклассный камерный оркестр. Именно к периоду работы Глюка у принца относится большинство его оркестровых произведений, которые сохранились в основном в рукописных копиях. Частично это были увертюры

к ранее сочинённым операм, а частично самостоятельные опусы в набиравшем тогда популярность жанре симфонии, возникшем примерно в середине XVIII века на основе итальянской увертюры. Ранние симфонии состояли из трёх или четырёх контрастирующих между собой частей; они длились обычно всего по 10—15 минут и звучали в начале концерта, словно бы «разогревая» публику в предвкушении наиболее интересных номеров программы — выступлений виртуозов, как певцов, так и инструменталистов.

Первым капельмейстером принца был австриец итальянского происхождения Джузеппе (или Йозеф) Бонно (1711—1788), сверстник Глюка, учившийся в Неаполе и уже в 1736 году получивший должность придворного композитора в Вене, а впоследствии, с 1774 года, ставший капельмейстером императорской капеллы. Насколько это известно, Бонно и Глюк мирно делили между собой капельмейстерские обязанности; у них не было чёткой должностной иерархии, но каждый легко мог подменить другого как композитор или взять на себя руководство оркестром. Карл Диттерсдорф, служивший в капелле принца скрипачом, вспоминал, что Глюк обычно руководил исполнением, играя на скрипке, а Бонно в это время сидел за клавишным. Обычную в наше время фигуру дирижёра с палочкой в руке и партитурой на отдельном пульте в то время можно было увидеть разве что в театральном оркестре, где нужно было координировать звучание оркестра и всё, что происходит на сцене. Да и там дирижёр отбивал такт и показывал вступления голосов не палочкой, а нотным свитком или, как во Франции, увесистым жезлом. В камерных капеллах управление оркестром осуществлялось именно так, как описывал Диттерсдорф.

В Вене принц жил во дворце, который после него дважды менял названия и в 1778 году стал именоваться дворцом Ауэрсберг. Летом же он переезжал в роскошное загородное имение, замок Шлоссхоф, расположенный примерно в 40 километрах от Вены в сторону нынешней Братиславы.

Супругой Йозефа Фридриха была Анна Виктория Кариньян, племянница и единственная наследница знаменитого полководца, принца Евгения Савойского, верно служившего Габсбургам и накопившего огромные богатства. Жена была на 21 год старше мужа, и к началу 1750-х годов брак фактически распался. Содержать за свой счёт обширные земельные владения и расположенные на них замки и дворцы Йозеф Фридрих был не в состоянии. Шлоссхоф он решил

выставить на продажу. Интерес к этой покупке проявила сама Мария Терезия. По случаю приезда в Шлоссхоф императорской семьи был устроен грандиозный праздник, важную роль в котором играла музыка. 24 сентября августейшей чете и их детям была представлена очаровательная одноактная опера Глюка на либретто Метастазियो «Китайки» — светский пустячок, к созданию которого композитор, однако, подошёл со всей ответственностью.

Изящный текст Метастазियो был известен императрице практически наизусть с очень давних пор. Во время карнавального сезона 1735 года первая опера на это либретто, написанная Антонио Кальдарой, была исполнена в покоях Марии Терезии, тогда ещё восемнадцатилетней эрцгерцогини, причём силами самой высшей аристократии. В «китайки» перевоплотились сама Мария Терезия, обладавшая красивым меццо-сопрано, её младшая сестра эрцгерцогиня Мария Анна и одна из придворных дам. Конечно же, Марии Терезии было интересно послушать, как обойдётся с этим текстом Глюк.

Метастазियो всегда чурался откровенной буффонады, но ирония и юмор были ему не чужды. «Китайки» — произведение очень тонкое, полное аллюзий, понятных лишь рафинированным ценителям искусства. В XVIII веке увлечение китайским стилем, «шинуазри», стало долговременной модой в аристократической среде. Трудно найти европейский дворец или богатую загородную усадьбу, где не было бы «китайской» комнаты, целиком оформленной подлинными предметами из Китая: шёлковыми либо бумажными ширмами, фарфоровыми расписными вазами, бронзовыми статуэтками, лакированными столиками для рукоделия, изделиями из бамбука, перламутра и слоновой кости. Миссионеры из ордена иезуитов, обосновавшиеся в Китае ещё в XVI веке, способствовали распространению в Европе знаний об этой далёкой стране и развитию торговых связей с ней. В книгах по истории музыки, изданных в XVIII веке, о Китае обычно говорилось довольно подробно — подробнее, чем, например, о гораздо более близкой России, оставшейся для большинства западных соседей *terra incognita*. Вряд ли Глюк, сочиняя своих «Китайки», обращался к каким-либо учёным трудам, посвящённым китайской музыке. Пьеса Метастазियो вообще не об этом. В ней сделана попытка взглянуть на жанры европейского искусства со стороны, глазами любознательных и заинтересованных чужеземцев.

В опере всего четыре действующих лица: три знатные девушки, носящие условные «китайские» имена — Лизинга (меццо-сопрано), Сивена (сопрано) и Танджа (контральто) — и юноша Силанго (тенор), брат Лизинги, влюблённый в Сивену. Благородные затворницы тихо скучают за вечерним чаепитием в загородном доме Лизинги. Силанго, только что вернувшийся из Европы, нарушает их уединение, вызывая переполох: он забыл, что по китайским обычаям мужчинам категорически нельзя появляться в женских покоях. Чтобы сохранить визит Силанго в тайне, девушки решают задержать его до темноты, когда он сможет уйти незамеченным. Коротая время, Силанго предлагает развлечься игрой в театр, модной среди европейских дам. Каждая из девушек должна представить сцену в выбранном ею жанре. Серьёзно настроенная Лизинга предпочитает греческую трагедию. Она исполняет речитатив и арию пленной Андромахи, делающей мучительный выбор: стать женой победителя, Пирра, или остаться верной памяти погибшего Гектора; цена решения — жизнь её маленького сына, которого Пирр пощадит, если она уступит его требованиям. Сивена выбирает жанр пасторали. Однако и пастухам знакомы любовные страдания: Силанго поёт о том, как юный Тирсис терзается безответной страстью к неуступчивой нимфе Ликориде; Сивена от имени нимфы насмехается над ним: она бы не прочь полюбить, но ей не хочется терять голову от любви. Танджа, самая жизнерадостная из подруг, играет комедию и пародийно изображает парижскую кокетку перед зеркалом, намекая на капризный нрав Сивены. Галантный Силанго не в силах отдать предпочтение какому-либо из представленных жанров и предлагает компромисс: устроить танцы — это понравится всем и не вызовет никаких споров. За представлением оперы Глюка на премьере следовал балет «Суд Париса», музыку к которому написал венский придворный композитор Йозеф Штарцер.

Идею «Китаянок» можно было бы выразить афоризмом Вольтера из его комедии «Блудный сын» (1738): «Все жанры хороши, кроме скучного». Но это было бы слишком просто и плоско. Каждая из арий, исполняемых тремя героинями, является одновременно и ярким образчиком своего жанра, и несколько утрированным его воплощением — почти на грани пародии, но пародии не гротескной и сатирической, а прикрытой мягким флёром доброжелательной иронии.

Спектакль в Шлоссхофе, поставленный в Садовом теа-

тре, был великолепно оформлен. Сценографом и декоратором являлся Джованни Мария Квальо, сумевший удивить даже весьма искушённую публику. Присутствовавший на празднике Карл Диттерсдорф оставил восторженное описание этого зрелища: «Декорация работы Квальо была совершенно в китайском вкусе. Лакировщики, скульпторы и мастера позолоты приложили всю свою искусность, чтобы представить её во всем богатстве. Но более всего блеска придавали декорации призматические стеклянные столбики, изготовленные богемскими стеклодувами и точно установленные в специально оставленных проёмах — разноцветные и наполненные маслом. Невозможно описать, насколько ошеломляющее зрелище являли собой эти призмы, сияющие бесчисленными огоньками — они и сами по себе, при простом дневном освещении, производили сильное впечатление. Стоит лишь представить себе зеркальный блеск лакированных лазоревых панелей и ширм с изображением позолоченных листьев, и, наконец, радужные краски, тысячекратно отражённые в сотнях призм и сияющих как бриллианты чистой воды, — самое богатое изображение померкнет перед таким чудом. А при всём этом ещё — божественная музыка Глюка! Прелестное исполнение блистательной симфонии, где местами то порознь, то вместе со всеми звучали колокольчики, треугольники, маленькие ручные литавры, тарелки и тому подобное, привело слушателей в восторг ещё до того, как поднялся занавес. Но и вся музыка оказалась совершенно волшебной»³⁷. В самой партитуре «Китайянок» эти разнообразные ударные инструменты не значатся, однако в XVIII веке композиторы выписывали в нотах отнюдь не всё, что реально звучало. Любые экзотические сюжеты подразумевали применение ударных инструментов, и «китайская» опера обойтись без них не могла.

Певцы были первоклассными: Лизингу пела примадонна Виттория Тези, Сивену и Танджу — молодые австрийские певицы Терезия Хайниш и Катарина Штарцер; в роли Силанго вышел тенор Йозеф Фриберт — не только певец, но и композитор (как и Диттерсдорф, он являлся учеником капельмейстера Бонно, который сочинил для праздника оперу «Необитаемый остров»). «Китайский бал», устроенный после оперы, ставил и оформлял Анджело Помпеати — известный венецианский танцовщик, муж Терезы Помпеа-

³⁷ Dittersdorf, 65—66.

ти, с которой Глюк работал в Лондоне и в труппе Минготти. Все участники спектакля получили щедрое вознаграждение от императорской четы: Тези – некий подарок стоимостью в 300 дукатов, две другие певицы – подарки ценой в 50 дукатов и по красивому платью, Фриберт – золотые часы, а несколько «maestri» (в их числе, вероятно, и Глюк) – золотые табакерки³⁸.

«Китайки» звучали ещё несколько раз не только в приватной обстановке, у принца Саксен-Хильдбургхаузена, но и публично. В 1755 году опера была исполнена в венском Бургтеатре, причём партию Сивены пела Катарина Габриелли – ученица Виттории Тези, одна из самых выдающихся певиц XVIII века, обладательница невероятно подвижного колоратурного сопрано и феноменальной техники.

В 1761 году «Китайки» добрались до Петербурга: спектакль состоялся 7 или 8 февраля в ходе празднования очередной годовщины восхождения на трон императрицы Елизаветы Петровны. В Петербурге, как ранее в Вене и в Шлоссхофе, за «Китайками» давался балет Штарцера «Суд Париса». Правда, поскольку имя автора оперы в издании либретто не указано, существует предположение, что им мог быть не Глюк, а Штарцер, работавший в 1759 году в России. Но, поскольку в Петербурге с 1757 года находилась также труппа Локателли, с которой Глюк был ранее тесно связан, «Китайки» могли попасть в Россию независимо от Штарцера.

Благодаря своей «китайской» опере, подобной драгоценной шкатулке с редкостными безделушками, Глюк снижал симпатии венского двора. В 1755 году впервые в его жизни в Вене прозвучали три его оперы – правда, все они принадлежали к развлекательному «серенадному» жанру. Помимо «Китайок», это была небольшая пастораль «Танец» на либретто Метастазии, поставленная в императорском загородном замке «Фаворита» под Веной, и театральное празднество «Оправданная невинность» на текст Метастазии и Джакомо Дураццо. Второе сочинение выглядело как компактная опера-серия и даже претендовало на некоторый драматизм.

«Оправданная невинность» была сыграна 8 декабря 1755 года в Бургтеатре в честь дня рождения императора

³⁸ Эти сведения, вместе с подробным описанием всего празднества, были приведены в газете *Wienerisches Diarium* за 12 октября 1754 года (S. 22).

Франца. Главной героиней была Клавдия – жрица богини Весты в Древнем Риме, ложно обвинённая в нарушении обета целомудрия, что грозило ей смертным приговором. Однако в конце выяснялось, что Клавдия непорочна, и в финале хор славил её добродетель. Подобные сюжеты стали весьма популярными в опере второй половины XVIII – начала XIX века, вплоть до самой знаменитой в этом ряду «Весталки» Гаспаре Спонтини (1807). Возможно, весталки ассоциировались с монахинями, судьбы которых подчас складывались трагично и вызывали сочувствие публики; к тому же древнеримский сюжет позволял сделать постановку зрелищно эффектной. «Оправданная невинность» имела огромный успех; похоже, Глюк писал эту оперу с настоящим увлечением, хотя, как заведено, использовал в ней фрагменты своих ранее созданных произведений. Впервые за несколько лет ему представилась возможность создать нечто серьёзное, причём даже с хоровой сценой в финале – в придворном театре в его распоряжении были не только самые лучшие певцы (Клавдию пела Катарина Габриелли), но и хор, обычно отсутствовавший в частных капеллах и кочующих труппах.

Летом 1768 года Глюк переработал «Оправданную невинность» в более развёрнутую оперу «Весталка», поставленную либо в Бургтеатре, либо в Кернтнертортеатре (обе сцены являлись придворными). К сожалению, партитура расширенной версии не сохранилась; уцелело только печатное либретто. Тем не менее возвращение к этому сюжету спустя столько лет говорит о том, что «Оправданная невинность» надолго стала одним из любимых детищ композитора.

«Рыцарь Глюк»

В истории музыки за Глюком прочно закрепилось звание, которое в зависимости от выбранного языка звучит по-разному. На немецком – «рыцарь Глюк» (*Ritter Gluck*), на итальянском – «кавалер Глюк» (*cavaliere*), на французском – «шевалье Глюк» (*chevalier*). Все эти слова, буквально значившие «всадник», указывали на статус дворянина, пусть и не титулованного. Каким образом сын лесника, заведомо не имевший знатных предков, удостоился такого звания? Системы, подобной Табели о рангах Петра I, согласно которой дворянство можно было заслужить на во-

енной или государственной службе, а также сделав академическую карьеру, в Западной Европе не существовало. Но это не значит, что барьеры между сословиями были совершенно непреодолимы.

В XVII – XVIII веках императоры и короли могли возвести в дворянство простолюдинов, имевших особые заслуги перед двором или пользовавшихся личным расположением монарха. Новоиспечённые дворяне становились просто «благородными господами» (по-немецки – *Edler*), «всадниками» или «рыцарями» (*Ritter*), а иногда даже «баронами» (*Freiherr*). Чаще всего возведения в дворянство удостоивались крупные финансисты, государственные служащие (Гёте получил приставку «фон» не за свои стихи, а за работу в качестве министра веймарского двора), просветители, влиятельные литераторы. Встречались среди новых дворян и музыканты: Люлли благодаря милости Людовика XIV стал «господином де Люлли», Гендель в Англии сделался «эсквайром», а в Австрии к благородному сословию были причислены композиторы Генрих Бибер фон Биберах и уже упоминавшийся Карл Диттерс, известный ныне как фон Диттерсдорф. Не обходилось и без самозванства: так, Карл Мария фон Вебер на самом деле не имел никаких документов, подтверждавших его принадлежность к дворянству, но частицу «фон» прибавил к незатейливой семейной фамилии его отец, а сын не стал отказываться от такого выгодного наследства.

Случай с Глюком – особый. Он никогда не получал императорской жалованной грамоты, возводившей его в дворянство, но и не являлся самозванцем. «Рыцарем» он именовался по праву, и в глазах окружающих это право было неоспоримо. Однако история происхождения «рыцарства» Глюка довольно любопытна.

Во второй половине 1755 года Глюк получил очень престижный заказ: создать оперу для карнавального сезона в Риме. Ранее, как мы знаем, с римскими театрами он не работал. Причём речь шла не о короткой серенаде, а о полномасштабной музыкальной драме, опере-серии, на либретто Метастазियो «Антигон». Для завершения партитуры и подготовки спектакля Глюк отправился в Рим, где отпраздновал Рождество и вскоре после наступления нового года занялся репетициями. Премьера «Антигона» состоялась 9 февраля 1756 года в театре Торре Арджентина.

Римская опера имела специфические особенности, обусловленные статусом Вечного города как центра всего

католического мира, в котором находится резиденция верховного понтифика, государство в государстве — Ватикан. Папы римские на протяжении XVII—XVIII веков очень по-разному относились к театру вообще и к опере в частности. Периодически оперу полностью запрещали, а возникавшие в Риме частные театры закрывали либо даже сносили. Иногда в качестве исключения были разрешены только приватные спектакли во дворцах чрезвычайно знатных и важных особ (например, шведской королевы Кристины или польской королевы Марии Казимиры). Но постепенно отношение к опере стало более терпимым, хотя некоторые ограничения существовали вплоть до начала XIX века. Даже при благосклонном отношении того или иного верховного понтифика к театру публично выступать в Риме позволялось только мужчинам. Ни певицы, ни актрисы, ни танцовщицы появляться на сцене не могли, и так продолжалось до наполеоновской эпохи, когда запрет был снят.

Театр Торре Арджентина, принадлежавший аристократической семье Сфорца Чезарини, открылся в 1732 году. Место, выбранное для его постройки, было овеяно легендами: здесь некогда находилось здание древнеримского сената, курии, в котором, по преданию, был убит заговорщиками Гай Юлий Цезарь. Античные руины сохранились до наших дней, и фасад театра смотрит прямо на них. Глюк, конечно же, тоже их видел и вряд ли мог не знать, какая история с ними связана. В XVIII веке руины несомненно имели не столь ухоженный вид, как сейчас, но их замшелость должна была способствовать более сильному ощущению исторической достоверности.

Сочиняя «Антигона», Глюк обязан был считаться с местными правилами. Заглавная партия Антигона, царя древней Македонии, была поручена тенору, а остальные роли, в том числе женские, исполнялись кастратами. В балетных сценах также участвовали исключительно танцовщики-мужчины. При этом опера посвящалась «благородным дамам» (*alle Dame*), которые, несомненно, присутствовали в зале. Глюк перенёс в партитуру «Антигона» некоторые эффектные номера из своих предыдущих опер, но, похоже, перестарался. Столь густая концентрация музыки скорее виртуозной, чем выразительной, производила несколько монотонное впечатление. Впрочем, опера в целом понравилась и была встречена публикой доброжелательно. Некоторые эпизоды выделялись свойственной Глюку мужественной энергичностью интонаций или бро-

ской контрастностью разделов (сцена главной героини, Береники, открывающаяся драматичнейшим речитативом «Venezise che fai» и переходящая в возбуждённую арию, музыка которой затем была использована ещё в двух операх — «Телемахе» и «Ифигении в Тавриде»).

После премьеры «Антигона» композитор удостоился высокой награды — папского ордена Золотой шпоры. Этот орден был основан в 1539 году и присваивался по личному соизволению папы за выдающиеся заслуги перед католической церковью. Обладатель ордена становился «всадником облачённого в золото воинства» (*auratae Militiae Equitus*). Орден, носившийся на алой ленте, имел вид мальтийского креста, нижние лучи которого соединялись изображением маленькой шпоры. Награждённый этим орденом человек незнатного происхождения приобретал рыцарское достоинство и право на дворянские привилегии. Среди кавалеров ордена Золотой шпоры были и великие художники и музыканты разных времён: Рафаэль, Тициан, Орlando Лассо, Глюк, Моцарт, Паганини, Лист.

В 1756 году папой являлся Бенедикт XIV (1675—1758, правил с 1740) — человек весьма просвещённый, начитанный, обладавший мягким нравом и хорошим чувством юмора. Однако нет сведений о каких-то особых музыкальных пристрастиях 81-летнего папы и тем более о его подчёркнутом интересе к творчеству Глюка. Скорее всего, награждение Глюка состоялось по ходатайству одного из приближённых Бенедикта XIV, кардинала Алессандро Альбани (1692—1779), который в 1744—1748 годах служил папским послом в Вене и сохранил тесные связи с австрийским двором³⁹. Альбани был видным меценатом и коллекционером художественных произведений, а к тому же любил музыку и хорошо в ней разбирался (одним из его протеже был композитор Никколо Йоммелли). Очевидно, кардинал следил за успешной карьерой Глюка и искренне полагал, что он достоин награды, которая, будучи почётной сама по себе, может оказаться для него весьма полезной в практическом отношении. Ведь никаких заметных заслуг перед католической церковью у Глюка, собственно, не было — он не работал в церковных жанрах и не сочинял ораторий на религиозные сюжеты. Но почему бы не отметить папским орденом выдающегося музыканта, репутация ко-

³⁹ *Brandenburg D., Grund V. Christoph Willibald Gluck – Gluck und das Musiktheater im Wandel. Salzburg – Muenchen: epodium, 2015. S. 92.*

того давно уже стала международной? Возможно, Глюк получил орден именно от кардинала Альбани, поскольку никаких документов о соответствующей аудиенции у папы римского не сохранилось. Не исключено, что орден с сопроводительным дипломом был вручён композитору не во время пребывания в Риме, а несколько позже, в 1757 году, поскольку соответствующая подпись «кавалер Глюк» появляется в его письмах лишь с этого времени.

Находясь в Риме, Глюк заказал свой первый парадный портрет, символизирующий творческий расцвет и полное материальное благополучие. Ордена Золотой шпоры, однако, на портрете не заметно — видимо, картина была написана ещё до того, как Глюк стал кавалером. Оригинал портрета в настоящее время хранится в Болонье, в Музее Консерватории имени Дж.Б. Мартини; для графа Дураццо в начале 1770-х была изготовлена копия в зеркальном отображении. Имя художника осталось неизвестным, и оно не столь важно, поскольку шедевром живописи этот портрет никоим образом не является. Но в качестве первого достоверного изображения Глюка картина весьма примечательна.

Главное, что обращает на себя здесь внимание — даже не лицо (некрасивое, но пышущее крестьянским здоровьем) и не пронзительные глаза (они смотрят не на зрителя, а в сторону), а нагромождение всевозможных признаков карьерного и житейского благополучия. Композитор облачён в бархатистый синий кафтан или даже шубу, щедро отороченную мехом; плотно застёгнутый камзол цвета тёмного золота расшит мелкими жемчужинками. Бельё исключительно дорогое — жабо и манжеты из кружева, шейный платок, очевидно, шёлковый. Парик довольно скромный, но, скорее всего, такова в то время была мода — пышные «рогатые» парики с локонами до плеч ушли в прошлое вместе с эпохой барокко. Глюк держит в руке нотный свиток; локоть покоится на стопке партитур или книг в дорогих переплётках с золочёным тиснением на корешках. И лишь под ними виднеется край клавиатура — угол и несколько басовых клавиш. Портрет подчёркивает благоденствие, славу, авторитет и высокую образованность Глюка, а музыка выглядит здесь скорее средством достижения всех этих целей. На самом деле, как мы знаем и как сможем убедиться в дальнейшем, именно музыка была главной страстью Глюка, хотя жизненный успех для него был тоже очень важен.

Получить орден было мало; требовалось убедить всех окружающих в том, что награда лишь закрепляла уже до-

стигнутый композитором общественный статус. Глюку это удалось практически сразу. Показателен в этом отношении контраст с юным Моцартом, которому орден Золотой шпоры был дарован в 1770 году, когда ему было всего четырнадцать лет. Вольфганг постепенно превращался из чудоребёнка в именитого маэстро, и орден вроде бы закреплял его восхождение на новую ступень признания. Отец, Леопольд, чрезвычайно гордился тем, что отныне его сын наравне с великим Глюком вправе именоваться «кавалером» и «рыцарем». Моцарт дважды позировал для портретов, где он был изображён с орденом Золотой шпоры: в первый раз в 1771 году, во второй раз в 1777-м. Первый портрет не сохранился; второй находится в музыкальном музее города Болонья, куда его отослал сам Вольфганг. Однако Моцарту так и не удалось настоять на том, чтобы его именовали «рыцарем», приравнивая тем самым к дворянам и прибавляя к его фамилии частицу «фон». После того как один из титулованных аристократов высмеял его орден, Моцарт утратил к награде всякий интерес. После 1778 года он больше не надевал орден при публичных выходах и не претендовал на звание рыцаря. В итоге и сам орден Моцарта, и папский наградной лист к нему оказались утерянными. На поздних портретах Моцарта орденская звезда уже не присутствует.

Как ни странно, нет также ни одного прижизненного портрета Глюка, на котором он был бы запечатлен с орденом Золотой шпоры. Правда, и изображали его гораздо реже, чем Моцарта; следующие живописные и скульптурные портреты Глюка появились лишь в 1770-х годах во Франции, и поскольку они носили подчёркнуто не парадный характер, орден там был бы явно неуместен. Но к этому времени Глюку уже не надо было никому доказывать своё право считаться «рыцарем» — оно было всеми признано.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ ПРИДВОРНЫЙ КОМПОЗИТОР

Музыка венского двора

В XVIII веке ещё не существовало ни венского вальса, ни венской оперетты, ни роскошного здания нынешней Венской оперы, но Вена уже была одной из важнейших музыкальных столиц Европы. Эту репутацию она завоевала ещё при императоре Леопольде I (1640—1705), который не просто любил музыку, а был композитором и клавесинистом профессионального уровня и в молодости также с удовольствием танцевал в придворных балетах. Его сыновья, императоры Иосиф I и Карл VI, унаследовали отцовские увлечения. Именно при Карле VI придворная капелла достигла рекордной численности, а оперные представления, как мы уже упоминали, обставлялись с невероятной пышностью. Среди придворных композиторов и солистов преобладали итальянцы, однако австрийские музыканты также порой занимали очень высокие должности, вплоть до капельмейстерских (Иоганн Шмельцер и Иоганн Йозеф Фукс). Институт придворной капеллы был довольно громоздким и консервативным, так что многие обычаи продолжали соблюдаться и при Марии Терезии.

Твёрдого штатного расписания в венской придворной капелле не существовало; количество и состав её членов каждый раз определялись предпочтениями правящего монарха и соображениями целесообразности. Совсем маленькой императорская капелла быть, разумеется, не могла, и ни один её участник не должен был выглядеть незаменимым, дабы в случае его внезапной болезни, смерти или увольнения придворным музыкальным мероприятиям не был нанесён ощутимый ущерб. К мероприятиям такого рода относились прежде всего торжественные службы в придворных церквях (в воскресной мессе непременно участвовали хор, солисты, оркестр и орган), праздничные це-

ремони и театральные представления в императорских дворцах, концерты для императорской семьи, балы и т.д.

Директором капеллы с 1741 по 1762 год был граф Адам Лози, затем его на год сменил граф Джакомо Дураццо, а с 1765 до 1774 года эту должность занимал граф Венцель Шпорк, после чего она на некоторое время была оставлена вакантной.

В подчинении у директора находились капельмейстеры. С 1756 по 1769 год это были итальянец Лука Антонио Предьери, австриец Георг фон Ройтер-старший и его сын и полный тезка Георг фон Ройтер-младший. Должность первого капельмейстера (до 1769-го это был Предьери) занималась, как правило, по старшинству и нередко оставалась пожизненной. В случае, когда капельмейстер уже был не в состоянии справляться со своими обязанностями, они передавались второму капельмейстеру и вице-капельмейстеру, но старого мэтра не увольняли, дожидаясь его естественной кончины. При Марии Терезии оклад капельмейстера и вице-капельмейстера составлял 1500—2000 флоринов в год. Это было заметно больше, чем в обычных княжеских капеллах Австрии и Германии (там капельмейстер получал порядка 1000 флоринов), но меньше, чем при её отце Карле VI⁴⁰.

Кроме капельмейстеров, в штат капеллы входили несколько композиторов, которым заказывали музыку к определённым событиям. При Марии Терезии таких придворных композиторов было четыре: Джузеппе Порсиле, Маттео Паллотта, Георг Кристоф Вагензейль и Джузеппе Бонно. Самым высокооплачиваемым из них был Порсиле (1200 флоринов). Далее по значительности занимаемой должности шли придворные органисты. Среди них преобладали австрийцы и чехи — так было и до Марии Терезии, и при ней. В частности, с 1741 по 1763 год первым придворным органистом был видный композитор и виртуоз-клавирист Готлиб Муффат (оклад в 900 флоринов; его младшие коллеги получали от 400 до 600)⁴¹.

⁴⁰ Данные о списочном составе венской капеллы и цифры окладов музыкантов взяты из книги Людвиг фон Кёхеля: *Köchel L. R. von. Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen.* Wien, 1869. S. 85—88.

⁴¹ Напомним, что в XVIII веке слово «клавир» обозначало собирательное название всех клавишных музыкальных инструментов (клавесин, клавикорд, орган, ранние разновидности фортепиано и другие варианты).

В капелле служили тщательно отобранные певцы, преимущественно мужчины; вместо женских голосов использовались кастраты. Однако их оклады сильно разнились. Видимо, учитывались и дарование того или иного певца, и его предыдущий послужной список, и способность выступать в качестве солиста, в том числе на оперной сцене. Самые большие оклады были у итальянских кастратов: альтисты Гаэтано Орсини и Пьетро Кассатти получали 2400 флоринов, то есть вдвое больше, чем вице-капельмейстер, сопранисты Доменико Джелуэзи и Анджело Монтичелли — 2000, в то время как первый тенор Гаэтано Борги — 1500, а первый бас Кристиан Праун — 1200. Но рядом с ними работали певцы тех же амплуа, получавшие намного меньше, от 400 до 800 флоринов.

В тогдашнем штате капеллы числились всего две певицы, Тереза фон Ройтер и Анна Перрони; вероятно, они использовались только как солистки.

Оркестр был весьма внушительным, но заработки оркестрантов не могли сравниться с окладами певцов. Разве что первый скрипач, Йозеф Антон Пиани, получал 1200 флоринов, все остальные довольствовались куда более скромными суммами, иногда не превышающими 200 флоринов. Рядовым членам капеллы приходилось подрабатывать на стороне уроками, концертами, заказами на сочинение музыки. Кроме того, в состав капеллы входил вспомогательный персонал: переписчики нот, кальканты (они качали воздух в меха органов), инструментальные мастера.

Артисты придворных театров, певцы и танцовщики, а также либреттисты, сценографы, осветители и инженеры театральных машин, в штатный состав капеллы не входили. Их нанимали администраторы театров, однако не без рекомендаций директора капеллы и, разумеется, не без учёта вкусов и интересов августейших особ.

Несмотря на свою европейскую известность, Глюк не имел к придворной капелле никакого отношения. В 1754—1764 годах он являлся композитором придворных театров, после чего в течение десяти лет не занимал официальных постов. Однако участие Глюка в музыкальной жизни венского двора всегда было чрезвычайно активным, и на самом деле его имя звучало куда громче, чем имена его почтенных коллег-капельмейстеров.

Такое же почётное, но не официальное положение занимал Иоганн Адольф Хассе — композитор, принадлежавший к другому поколению (он был на 15 лет старше Глю-

ка). Вершиной творчества Хассе стал период его работы капельмейстером придворного театра в Дрездене, где примадонной до 1751 года была его супруга Фаустина Бордо-ни. Из-за событий Семилетней войны дрезденский театр был закрыт, саксонский двор в 1756 году переехал в Варшаву, и новые оперы ставились уже там. Хассе с Фаустиной жили по большей части в Италии, но с 1760 года их новым местом пребывания стала Вена. Побывав в Дрездене в 1763 году и убедившись, что былого великолепия музыкальная и театральная жизнь этого города вряд ли уже достигнет, 64-летний композитор попросил курфюрста об отставке, и эта просьба была удовлетворена, причём пенсию за многолетнюю службу ни ему, ни Фаустине не предоставили. Фаустина давно уже ушла со сцены, однако Хассе сохранял творческую продуктивность и продолжал зарабатывать композиторским трудом.

В Вене чета Хассе пользовалась личным покровительством Марии Терезии, которая, по-видимому, была инициатором заказа ему нескольких праздничных опер для венского двора. Кроме того, в Вене жил давний друг Хассе, Метастазео, и уже сложившийся между ними гармоничный творческий союз породил ряд прекрасных произведений. Это были не только оперы и театральные серенады, но и кантаты (в том числе «Гармоника», 1769, в которой использовался специфический инструмент — стеклянная гармоника). Безусловно, Хассе был великим мастером, и нетрудно понять тех современников, которые в чём-то отдавали ему предпочтение перед Глюком, при всех их различиях. Посетивший Вену в 1772 году Чарлз Бёрни сравнивал Глюка с Микеланджело, а Хассе — с Рафаэлем. Но если Хассе уже достиг в своей карьере всех возможных вершин и не стремился занять в Вене официальную должность, то Глюку пришлось приложить много усилий, прежде чем выдвинуться на первые позиции.

Театральные увлечения графа Дураццо

В 1749 году в Вену в качестве посла Генуи прибыл граф Джакомо Дураццо (1717—1794), брат генуэзского дожа Марчеллино Дураццо. Он намеревался сделать карьеру дипломата, однако увлечение театром и музыкой заставило его изменить предначертанному пути.

Вена надолго привязала к себе молодого, красивого и

разносторонне одарённого графа. В 1750 году, почти одновременно со своим сверстником и будущим соратником Глюком, граф Дураццо женился на восемнадцатилетней уроженке Вены, аристократке Эрнестине Алоизии Унгнад фон Вайсенфольф (1732—1794). Постоянно бывая при дворе, Дураццо начал принимать всё большее участие в делах придворного театра. Заметив его неподдельное рвение и хорошую осведомлённость об устройстве театральной жизни, Мария Терезия сделала его в 1752 году помощником директора, а в 1754 году — главным директором придворных сцен (*Generalspektakeldirektor*). При французском дворе подобная должность называлась «суперинтендант», и это наименование иногда распространяют и на круг обязанностей графа Дураццо, поскольку в его ведении находилась также и капелла. Общую же культурную политику венского двора определяли как члены императорской семьи (прежде всего, Мария Терезия), так и граф, а впоследствии князь Венцель Антон Кауниц, правая рука и верный помощник императрицы, ставший государственным канцлером. Кауниц задавал направление, граф Дураццо занимался созданием и реализацией крупных театральных начинаний (ныне сказали бы, проектов). При этом в каждом театре имелась своя администрация, решавшая все текущие вопросы.

Главной венской сценой того времени был придворный Бургтеатр, расположенный на Михайловской площади в непосредственной близости от дворцового комплекса Хофбург (поэтому и театр иногда называли Хофбургтеатром). К сожалению, в 1888 году было решено снести это историческое здание, поскольку в ходе кардинальной перестройки Вены, затеянной по решению императора Франца Иосифа, на бульваре Ринг, возникшем на месте бывшей крепостной стены, был воздвигнут новый Бургтеатр, благополучно существующий и в наше время. Тогда казалось, что в старом здании, тесноватом и явно обветшавшем, больше нет нужды, хотя истинные любители театра горестно оплакивали его утрату, а после заключительного спектакля растащили на сувениры кусочки исторической сцены и всевозможные детали убранства. Ныне остаётся лишь сожалеть о безоглядном и недалёковидном культе прогресса, жертвой которого пало столь важное в историческом отношении здание. Чего только не помнили уютные, пропитанные почти домашним теплом и чисто венским шармом стены старого Бургтеатра! Ещё в XVI веке на этом месте стоял бальный зал для придворных торжеств, перестроенный в 1740-х годах по рас-

поражению Марии Терезии в театр, открывшийся оперным представлением 14 мая 1748 года. С тех пор здесь игрались и оперы-сериа, и музыкальные комедии, и балеты, и драматические спектакли (впрочем, и в них всегда звучала музыка). В Бургтеатре давались также большие сборные концерты, называвшиеся в XVIII веке «академиями». Поэтому на его сцену выходили не только великие певцы и актёры, но и композиторы, дирижировавшие своими произведениями или выступавшие как солисты: Гайдн, Моцарт, Бетховен.

Другой важной сценой был Кернтнертортеатр — буквально «Театр у Каринтийских ворот», расположенный у крепостной стены рядом с соответствующими воротами. Увы, и этого театра, равно как и Каринтийских ворот, больше не существует — всё это было снесено при строительстве Ринга в 1870 году (нынешнее великолепное здание Венской оперы стоит примерно на том же самом месте). Изначально Кернтнертортеатр был куда более демократическим заведением, чем Бургтеатр; здесь шли в основном комедии на венском диалекте, героем которых был австрийский собрат Арлекина или Петрушки — Гансвурст («Ганс-колбаса»), а публика состояла из простых горожан, приходивших в театр развлечься и повеселиться. Нельзя сказать, что все эти комедии были каким-то низкопробным балаганным зрелищем. Образ Гансвурста создал выдающийся комический актёр Йозеф Антон Страницкий (1676—1726), а новые оттенки придал этому образу пасынок и ученик Страницкого, не менее знаменитый актер Готфрид Прехаузер (1699—1769) и крестник Страницкого, Йозеф фон Курц по прозвищу Бернардон (1715—1784). Страницкий как драматург создавал также серьёзные пьесы, однако вводил в них Гансвурста, пародировавшего речи, манеры и нравы благородных героев и порой отпускавшего весьма рискованные шутки. В спектаклях использовался весь арсенал театральных средств: музыка, танец, сценические машины, пиротехника. Но главным, что притягивало публику, были искромётные диалоги персонажей. Курц создал образ нового популярного героя, Бернардона, отличавшегося ещё более буйной фантазией, чем Гансвурст, воплощавший простонародный здравый смысл.

Как и в итальянской комедии дель арте, пьесы про Гансвурста и Бернардона обычно держались на актёрской импровизации, и строго зафиксированного текста не существовало: слова пьесы менялись в зависимости от злобы дня, настроения публики и вдохновения артистов. Иногда

со сцены раздавались шутки, преступавшие, по мнению Марии Терезии, границы моральной благопристойности и политической благонадёжности. Поэтому уже в 1751 году появился императорский указ о введении театральной цензуры, а в 1752 году — указ о запрещении импровизированных пьес (нарушителям грозили меры от штрафа до ареста и даже пожизненного заключения)⁴².

В 1753 году Кернтнертеатр получил статус придворного. Его репертуар отнюдь не стал исключительно серьёзным; некоторое время здесь по-прежнему преобладали комедии и фарсы, а также балеты. В 1761 году театр сгорел, но через два года был восстановлен.

Спектакли разных жанров давались для императорской семьи и придворной публики также в других помещениях: большом Редутном зале дворца Хофбург (этот зал предназначался в основном для балов), в императорских резиденциях под Веной, то есть за чертой городских стен — Шёнбрунне, Фаворите, Лаксенбурге. В холодную погоду театральные представления давались в дворцовых залах, в тёплую же могли играть и под открытым небом, на фоне архитектурных и природных декораций. Иногда участниками спектакля становились сами августейшие особы. Мария Терезия поощряла музыкальное образование своих многочисленных детей; все они умели петь и играть на различных инструментах, танцевать и декламировать. Императрица в беседе с Фаустиной Бордони вспоминала, что сама она выступала перед придворными с пятилетнего возраста — отец-меломан вывел её на сцену и заставил петь нетрудную оперную арию⁴³.

Несмотря на генуэзское происхождение, граф Дураццо не был приверженцем исключительно итальянской оперы. Более того, он, похоже, считал, что громоздкий, дорогостоящий и морально устаревший жанр оперы-серия более не актуален. Постановки таких произведений при венском дворе при Дураццо почти прекратились; исключения делались для сугубо официозных случаев, когда обойтись без оперы-серия или близкой к ней по стилистике оперы-серенады на какой-нибудь известный текст Метастазियो было бы неприлично. Впрочем, если серьёзная итальянская

⁴² Слободкин Г.С. Венская народная комедия XIX века. М., 1985. С. 30.

⁴³ Этот случай Мария Терезия поведала пожилой Фаустине Хассе, шутливо присвоив себе звание «старшей примадонны» (Бёрни 1967, 104).

опера обладала выдающимися достоинствами и несла в себе нечто новое, она находила у графа самую активную поддержку (так случилось и с произведениями Глюка 1760-х годов).

Опера-буффа также не была излюбленным «коньком» музыкального графа — или, может быть, этому жанру не слишком симпатизировала сама Мария Терезия. Такие оперы ставились в придворных театрах наряду с прочими жанрами, но особого ажиотажа не вызывали; эпоха расцвета оперы-буффа в Вене настала лишь после 1783 года, при Иосифе II и Леопольде II. Зато двору Марии Терезии явно пришлись по вкусу французская комедия и французская комическая опера, поклонником которой сделался Дураццо в 1750-х годах.

В эпоху абсолютизма оперные увлечения монархов и их приближённых нередко были связаны с их политическими взглядами и пристрастиями. Так, в XVII веке, при императоре Леопольде I, который отчётливо противопоставлял себя «королю-солнцу» Людовику XIV, в Вене можно было увидеть постановки опер и драм на итальянском и на испанском языке (в силу династических связей Австрии с Испанией) — но только не на французском. Император не разрешал исполнять в Вене даже популярных французских танцев, вроде менуэта и гавота.

После долгого противостояния, в том числе военного, в ходе борьбы сначала за испанское наследство, а затем и за австрийское наследство, две державы-соперницы, Австрия и Франция, начали постепенно сближаться. Главным врагом Марии Терезии на долгие годы стал прусский король Фридрих II (Великий), который в 1745 году отторг у Габсбургов Силезию. Желание Марии Терезии отвоевать этот край стало одной из причин Семилетней войны (1756—1763), в которой Австрия оказалась союзницей Франции, России, Саксонии и Швеции. Силезию вернуть так и не удалось, однако сближение с Францией привело к ряду брачно-политических союзов, соединивших династии Бурбонов и Габсбургов.

Bella gerant alii, tu felix Austria nube: «Войны ведут пусть другие, ты, счастливая Австрия, празднуй свадьбу», — гласили первые слова латинской эпиграммы, сочинённой, по преданию, в XV веке венгерским королем Матиашем Корвином. Всё десятилетие с 1760 по 1770 год прошло в Европе под этим девизом. Австрия усиливала и расширяла своё влияние созданием многочисленных родственных связей,

прежде всего с династией Бурбонов. У Марии Терезии и её супруга родилось шестнадцать детей; брачного возраста достигли десять, но две дочери ушли в монахини, а младший из сыновей, эрцгерцог Максимилиан, стал впоследствии архиепископом Кёльнским и также не мог вступать в брак. Императрица взялась энергично устраивать семейную жизнь оставшихся свободными семерых сыновей и дочерей, которые в 1760-е годы достигли брачного возраста. Личные чувства женихов и невест, как правило, не принимались в расчёт; исключение было сделано лишь для эрцгерцогини Марии Кристины, которой было позволено выйти в 1765 году замуж по взаимной любви за кузена, не слишком влиятельного принца Альберта Саксен-Тешенского (но именно ему мы обязаны существованием в Вене замечательного музея Альбертина). В 1760-х годах трое сыновей Марии Терезии, включая наследника императорского трона Иосифа, женились на принцессах из французской династии Бурбон, рождённых, правда, не во Франции, а в разных государствах Италии. Эти браки снимали политическое напряжение, ощущавшееся в Северной Италии после войн 1740-х годов.

Соответственно, несколько австрийских эрцгерцогинь были просватаны за принцев, принадлежавших к Бурбонам. Самым знаменитым в череде этих браков стал союз эрцгерцогини Марии Антуанетты с наследником французского престола — дофином, будущим королем Людовиком XVI. Официальное предложение из Франции было получено в 1769 году, бракосочетание состоялось в 1770-м — впрочем, о Марии Антуанетте мы будем говорить ещё не раз, в связи с парижским этапом деятельности Глюка.

Все придворные события такого масштаба непременно сопровождалось пышными торжествами, а значит, и представлениями с музыкой. Без этого фона трудно понять специфику венской театральной жизни того времени, в том числе творчества Глюка 1750—1760-х годов, которое выглядит чрезвычайно пёстрым с жанровой и эстетической точки зрения. Так случилось не потому, что композитор сознательно занимался какими-то экспериментами (хотя осваивать новые формы и стили ему всегда нравилось), а потому, что таковы были запросы венского двора и личные предпочтения графа Дураццо.

Одну линию, наиболее этикетную и ориентированную на традицию, составляли произведения, написанные и поставленные в честь тезоименитств, дней рождения и бра-

косочетаний членов императорской семьи. При Марии Терезии это были уже не полномасштабные оперы-серия, а театральные празднества, театральные серенады и другие малые жанры (нередко одноактные), однако отнюдь не комического содержания. Музыка к таким праздничным операм сочинял не только Глюк, и более полную картину можно составить, лишь если учитывать и творчество его современников. Возьмём хотя бы несколько опер, созданных по поводу различных событий в семейной жизни будущего императора Иосифа II, в те годы просто эрцгерцога Австрийского.

«Алкид на распутье» — театральное празднество Иоганна Адольфа Хассе на стихи Пьетро Метастазіо. Вена, Редутный зал дворца Хофбург, 8 октября 1760 года, в честь свадьбы эрцгерцога Иосифа и принцессы Изабеллы Бурбон-Пармской.

«Фетида» — театральная серенада Глюка на стихи Джованни Амброджо Мильявакка. Вена, Редутный зал дворца Хофбург, 10 октября 1760 года, в честь свадьбы эрцгерцога Иосифа и принцессы Изабеллы Бурбон-Пармской⁴⁴. Представление было повторено 15 октября в честь именин Марии Терезии.

«Прометей освобождённый» — театральная серенада Георга Кристофа Вагензейля на стихи Джованни Амброджо Мильявакка. Вена, Бургтеатр, 24 марта 1762 года, в честь рождения эрцгерцогини Марии Терезии (1762—1770), старшей дочери эрцгерцога Иосифа и Изабеллы Бурбон-Пармской.

«Эней и Асканий» — театральное празднество Глюка на стихи Марко Кольтеллини (партитура утрачена). Франкфурт-на-Майне, 3 апреля 1764 года, в честь коронации Иосифа в качестве Римского короля.

«Эгерия» — театральное празднество Хассе на стихи Метастазіо. Вена, Бургтеатр, 24 апреля 1764 года, в честь коронации Иосифа в качестве Римского короля.

⁴⁴ В старых книгах датой премьеры обычно значится 8 октября. Предполагалось, что «Алкид» Хассе и «Фетида» Глюка игрались в один день. Дата 10 октября приводится по комментариям к Новому собранию сочинений Глюка.

«Алкид в садах Гесперид» — музыкальная драма Жан Франческо Де Майо на стихи Марко Кольтеллини. Вена, Бургтеатр, 7 июня 1764 года, в честь коронации Иосифа в качестве Римского короля.

«Смятенье на Парнасе» — театральная серенада Глюка на стихи Метастазіо. Вена, дворец Шёнбрунн, 24 января 1765 года, в честь бракосочетания эрцгерцога Иосифа и принцессы Марии Йозефы Баварской⁴⁵.

«Триумф любви» — балет с музыкой Гассмана. Вена, Вена, дворец Шёнбрунн, 24 января 1765 года, в честь бракосочетания эрцгерцога Иосифа и принцессы Марии Йозефы Баварской. Балет давался в один вечер с серенадой «Смятенье на Парнасе».

«Телемах» — опера Глюка на стихи Марко Кольтеллини. Вена, Бургтеатр, 30 января 1765 года, в честь бракосочетания эрцгерцога Иосифа и принцессы Марии Йозефы Баварской.

Хотя в названиях этих опер изобиловали имена античных богов и героев, сюжеты, за исключением «Телемаха», на самом деле были скорее аллегорическими и символическими, нежели действительно мифологическими. Никакого драматизма в них не предполагалось. Геракл (Алкид) решал, пойти ли ему по пути, указанному Добродетелью, или поддаться уговорам Наслаждения; морская богиня Фетида выбирала невесту для своего единственного сына, героя Ахилла. Даже изначально трагический сюжет «Освобождённого Прометея» приобретал неожиданно игривый смысл, поскольку постановка оперы была приурочена «к счастливейшему разрешению от бремени Её императорского высочества эрцгерцогини Изабеллы» (эти слова значились на титульном листе издания либретто).

Глюковское же «Смятение на Парнасе» выглядит совсем особым случаем: эту небольшую оперу исполнили сёстры эрцгерцога Иосифа под руководством его брата эрцгерцога Леопольда, сидевшего за клавесином. По такому случаю издание либретто было оформлено с подчёркнутой

⁴⁵ Первая супруга Иосифа, Изабелла Бурбон-Пармская, скончалась 23 ноября 1763 года. Две их дочери умерли в раннем детстве. Брак с Марией Йозефой Баварской был устроен Марией Терезией вопреки желанию Иосифа. После смерти второй жены он, став уже императором, более не женился.

пышностью: изысканными виньетками с цветами, плодами и резвящимися амурчиками-путти были украшены и титульный лист, и перечень действующих лиц, и ряд последующих страниц.

В чём-то фабула «Смятения на Парнасе» неуловимо напоминала фабулу «Китайянок»: три музы, Мельпомена, Эрато и Эвтерпа, спорили о том, каким образом уместнее всего отметить бракосочетание Иосифа, а мудрый Аполлон давал им советы. По завершении серенады давался упомянутый выше балет «Триумф любви» с музыкой Флориана Леопольда Гассмана; в балете также танцевали не профессиональные артисты, а юные эрцгерцоги и эрцгерцогини и их приближённые и друзья из самых аристократических семейств. Роли в опере, в частности, исполняли 19-летняя эрцгерцогиня Мария Амалия (Аполлон), 21-летняя Мария Элизабет (Мельпомена), 14-летняя Мария Йозефа (Эвтерпа), 13-летняя Мария Каролина (Эрато). Среди артистов балета значились эрцгерцоги Фердинанд и Максимилиан, а также «мадам эрцгерцогиня Антуан» — то есть девятилетняя Мария Антуанетта.

Глюк сумел написать такую музыку, которая слушалась без скидок на дилетантизм августейших и притом очень юных артистов: она не была нарочито упрощённой, но и не содержала сложностей, с которыми они не могли бы справиться. Тем не менее слишком уж больших скидок исполнителям он не делал. Видимо, эрцгерцоги и эрцгерцогини действительно обладали хорошими музыкальными способностями и отличной выучкой.

В Шёнбрунне сохранилось большое полотно, созданное в честь этого события придворным живописцем Иоганном Францем Грайпелем. Художник выбрал ракурс, с которого виден и зрительный зал, где в первом ряду восседает императорская семья, и оркестр с играющим на клавесине эрцгерцогом Леопольдом, и часть сцены с юными эрцгерцогинями в театральных костюмах. Эти костюмы не имели никакого отношения к античности, однако декорации изображали дикую гористую местность с видом на Парнас, над которым в лёгких облаках парила фигура крылатого коня Пегаса. На картине Грайпеля этого не видно, но другой художник, Иоганн Георг Вайкерт, запечатлел группу из четырех эрцгерцогинь, выступавших на сцене, анфас, так что здесь можно рассмотреть детали постановки.

Параллельно в Бургтеатре и на других сценах Вены шли спектакли, не приуроченные к официальным торжествам.

Поэтому здесь незачем было прикрываться мифологическими фигурами и выстраивать цепочки аллегорий.

Ведущим жанром второй половины XVIII века во многих странах с развитой театральной культурой стала комедия, в том числе разговорная, не музыкальная, хотя совсем без музыки не обходился, вероятно, ни один спектакль, и она играла отнюдь не второстепенную роль. Бойкими песенками сопровождалась все комедии с участием Гансвурста, и именно эти песенки публиковались отдельными сборниками. Во Франции же с 1750-х годов параллельно развивались два жанра, разграничить которые было довольно трудно или почти невозможно: разговорная комедия с музыкальными номерами и комическая опера с разговорными диалогами. Под влиянием этих жанров в Германии и Австрии сложился синтетический жанр зингшпиля, который, в зависимости от способностей актёров, мог быть ближе к комедии с песнями или к лёгкой опере, которую уже в XVIII веке нередко называли «опереттой».

Граф Дураццо отдавал безусловное предпочтение французским комедиям и комическим операм. По его инициативе в 1752 году в Вену была приглашена французская труппа, которая давала спектакли как в Бургтеатре, так и в императорских дворцах. К сотрудничеству с этой труппой был привлечён и Глюк, которому освоение нового жанра позволило раскрыть не востребуемые до сих пор черты его дарования.

Веселье по-французски

В самой Франции отношение к комическим жанрам, развивавшимся вне стен официальных институций, — театров Комеди Франсез и Комеди Итальян, а также придворного оперного театра, Королевской академии музыки, — долгое время было весьма противоречивым. Публике весёлые представления с куплетами и танцами чрезвычайно нравились, но придворные театры, видя в них опасных конкурентов, пытались с ними бороться любыми способами, включая чисто административные и даже полицейские.

Комедия с музыкой нашла прибежище в ярмарочных театрах в парижских предместьях Сен-Жермен и Сен-Лоран, но и там власти её преследовали постоянно менявшимися требованиями запретительного характера. То ограничивали число актёров, выступавших на сцене, то предписывали

использовать в спектакле не более двух музыкантов (стало быть, ни о каком оркестре уже речи быть не могло), то запрещали исполнять музыку со словами, поскольку это, дескать, прерогатива королевской Оперы. Изворотливые комедианты тотчас находили способы остроумно обходить все нелепые запреты — например, под звуки известных всем мелодий актёры выходили на сцену с плакатами, на которых был написан текст, а пели зрители, которым это было не запрещено. Так оно выходило даже ещё потешнее.

В 1715 году театры ярмарок Сен-Жермен и Сен-Лоран объединились под общим названием Комической оперы (*Opéra-Comique*). До 1762 года спектакли игрались в здании на ярмарке Сен-Жермен, а затем этот театр слился с труппой Итальянской комедии и переехал в здание Бургундского отеля в Париже, став вполне respectable учреждением.

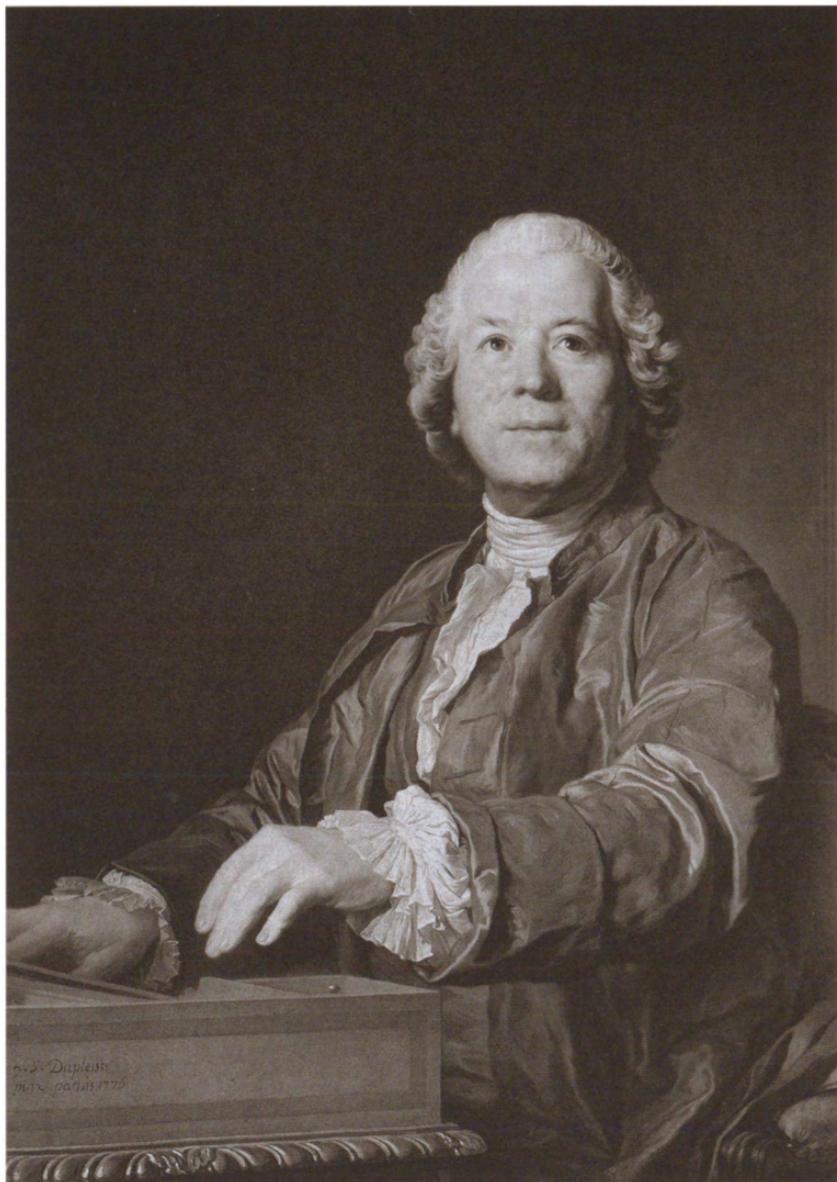
Музыка, использовавшаяся в ярмарочных комедиях и в ранних комических операх, обычно не была оригинальной. Как правило, она состояла из всем известных народных песен и популярных оперных арий Люлли, Рамо, Кампра и других знаменитых композиторов. Пьесы такого рода назывались «комедиями в водевилях». Слово «водевиль», ставшее в XIX веке названием самостоятельного лёгкого жанра, в XVIII веке обозначало песню, в которой запев начинал один актёр или певец, а припев подхватывали другие (или зрительный зал). Другой смысл этого слова — просто «песня», и в таком случае под «песней» могло пониматься почти что угодно, в том числе мелодия популярной оперной арии. Многие ярмарочные комедии являлись юмористическими или сатирическими пародиями на высокие жанры, шедшие в придворных театрах — например, на те же оперы Люлли и Рамо, а впоследствии и на оперы Глюка. Злиться на такие пародии и бороться с ними административными методами было неразумно. Напротив, появление шутовских двойников серьёзных произведений было своеобразным знаком успеха и славы.

Французская комическая опера, возникшая в начале 1750-х годов, пользовалась гораздо более благосклонным отношением двора, поскольку в ней видели достойный национальный ответ популярным итальянским «буффонам», то есть исполнителям интермеццо вроде «Служанки-госпожи» Перголези. После ожесточённой полемики о преимуществах французской музыкальной трагедии и итальянской комической оперы, так называемой «войны

буфонов» (1752—1754), король Людовик XV своим указом изгнал итальянских артистов из Парижа. Тем самым поле для развития нового французского жанра было расчищено.

Одну из первых французских комических опер создал не кто иной, как писатель, философ и композитор-любитель Жан Жак Руссо, швейцарец по происхождению, страстный поклонник итальянской музыки вообще и буфонов в особенности. Его одноактная опера, «Деревенский колдун», сыгранная в 1752 году в королевской резиденции в Фонтенбло, обозначалась на итальянский манер «интермедией» и содержала увертюру и вокальные номера, перемежавшиеся разговорными диалогами трёх персонажей. Сюжет был незамысловат: разладившиеся отношения юных пастушка и пастушки, Колена и Колетты, помогал уладить местный мельник, слывший колдуном. Королю Людовику XV эта опера так понравилась, что он предложил назначить Руссо пожизненную пенсию (от которой тот отказался), а в 1753 году «Деревенский колдун» был поставлен для широкой публики в театре Пале-Рояль в Париже и сразу же стал необычайно популярным. Музыка Руссо, мелодически ясная и пронизанная танцевальными ритмами, хорошо запоминалась и была доступна для исполнения даже неискущёнными любителями. Этот удачный опыт породил множество подражаний и перепевов, в том числе за границей. В частности, одна из детских опер Моцарта, зингшпиль «Бастьен и Бастьена», была написана в 1768 году на текст немецкой переделки либретто Руссо. «Деревенский колдун» ставился при графе Дураццо в Вене, так что знали его практически все.

С лёгкой руки Руссо простонародные персонажи были узаконены на официальной французской оперной сцене и даже вошли в моду. Впрочем, пейзажи и пейзажики в «Деревенском колдуне» изъяснялись весьма учтиво и вели себя исключительно благопристойно; на реальных французских крестьян того времени они вряд ли были похожи. Столь близкая сердцу Руссо идея «естественного человека» и «благородного дикаря» нашла претворение в ряде произведений его последователей — Франсуа-Андре Даникана Филидора, Пьера Александра Монсиньи, Андре Модеста Гретри. В их комических операх юмор переплетался с сентиментальными и нравоучительными мотивами, поскольку и сюжеты, и музыка стали более развитыми и включали в себя персонажей, принадлежащих к разным сословиям, но



Christoph Gluck



Дом лесника в Вайденванге. Вид в XIX в.
Гравюра Фридриха Троста-старшего

Дом лесника в Эрасбахе. Современный вид





Чехия. Эйзенберг (ныне Езержи близ Хомутова). Замок князей Лобковиц.
Современный вид

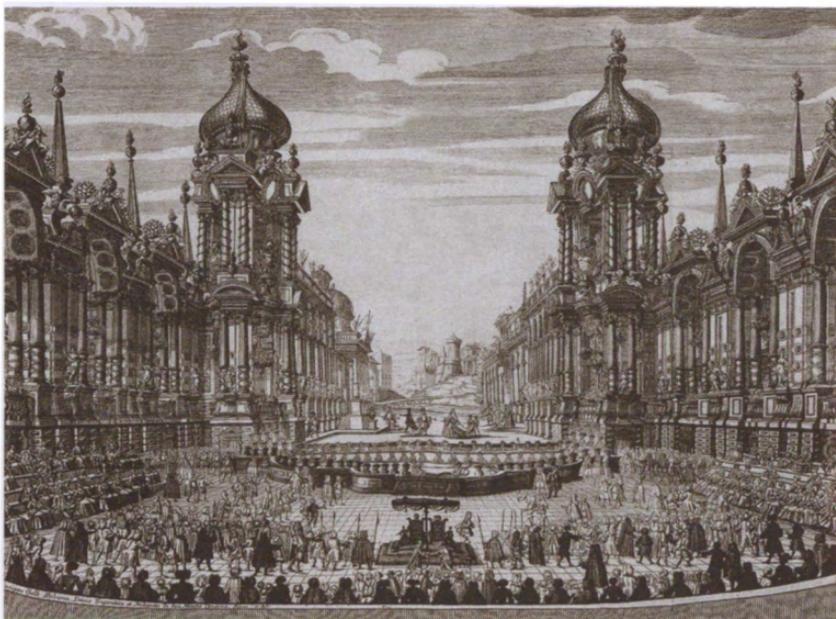
Обучение в церковной школе. *С картины неизвестного художника
середины XVIII в. Вена, Музей города*





Прага. Готический эркер
и старые стены Каролинума

Представление в Праге
в 1723 году оперы
И. Й. Фукса
«Costanza e fortezza»

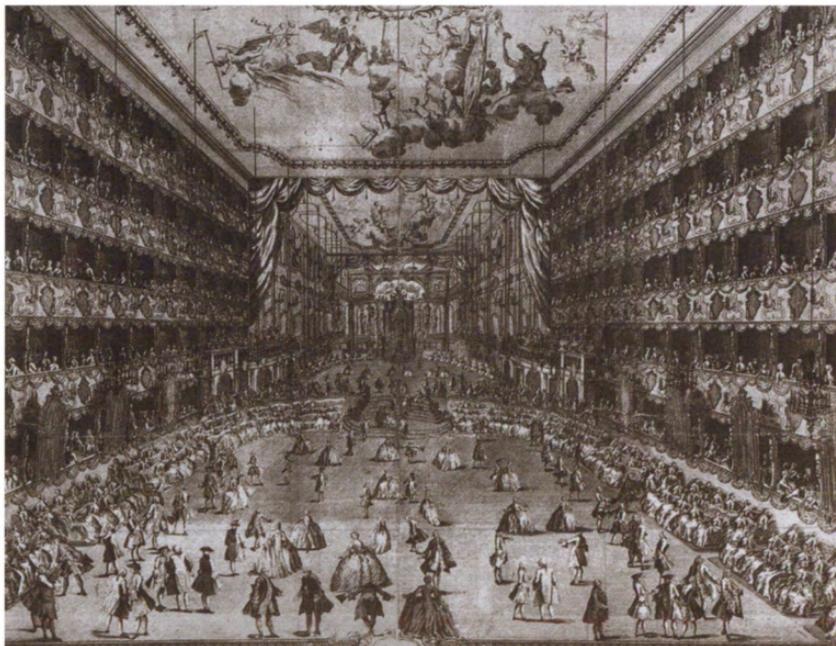


Граф Франтишек
Антонин Шпорк.
Гравюра. 1735 г.



Дворец графа
Шпорка
на Губернской
улице в Праге.
С гравюры XVIII в.





Театр Реджо Дукале
в Милане. Празднество
в честь рождения
эригерцога Леопольда.
1747 г.

DEMOFOONTE,
DRAMMA PER MUSICA
 a rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro
 di Milano nel Carnovale dell'Anno 1743.

DEDICATO
 A SUA ECCELLENZA
 IL SIGNOR
DUCA FERDINANDO
 CONTE D'ABENSPERG,
 E TRAUN,

CONFALONIERE DELL' AUSTRIA
 SUPERIORE ED INFERIORE,
 COLONNELLO D'UN REGGIMENTO
 DI FANTERIA,
 CONSIGLIERE INTIMO DI STATO
 DI SUA MAESTA',
 MARESCIALLO DI CAMPO GENERALE
 DE' SUOI ESERCIZI,
 COMANDANTE GENERALE DELLE TRUPPE
 ESISTENTI IN ITALIA,
 GOVERNATORE, E CAPITANO GENERALE
 DELLO STATO DI MILANO,
 MANTOVA, PARMA, E PIACENZA,

Suck  *Cristofori*

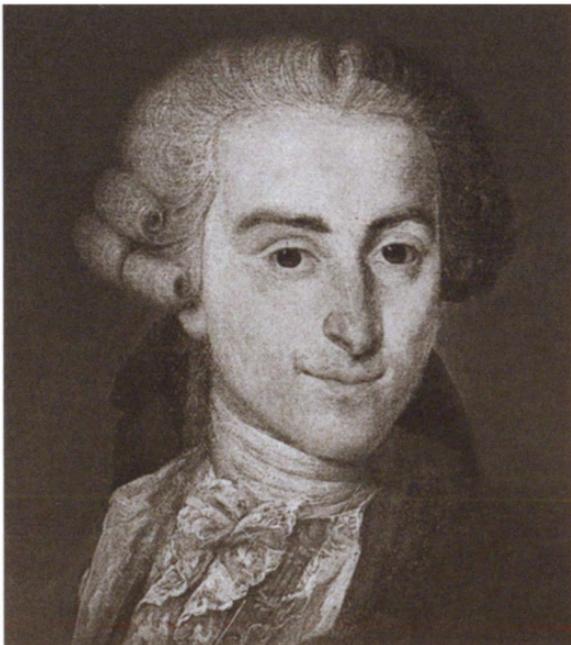
IN MILANO, MDCCLXII.

alla Regia Ducal Corte, per Giuseppe Richino
 Malatesta Scampatore Regio Camerale.
 Con lic. de' Superiori.

Stampato in Bologna nel Regio Museo Musicale.

Титульный лист первого
издания либретто оперы
Глюка «Демофоонт»
1742 года с посвящением
графу Трауну. Болонья,
архив Музыкального лицея

Джованни Баттиста
Саммартини.
*Фрагмент портрета
работы
Донино Риккарди*



Турин. Teatro
Реджо. Опера
Франческо Фео
«Фарнак». 1741 г.
*Акварель Пьеро
Доменико Оливеро*



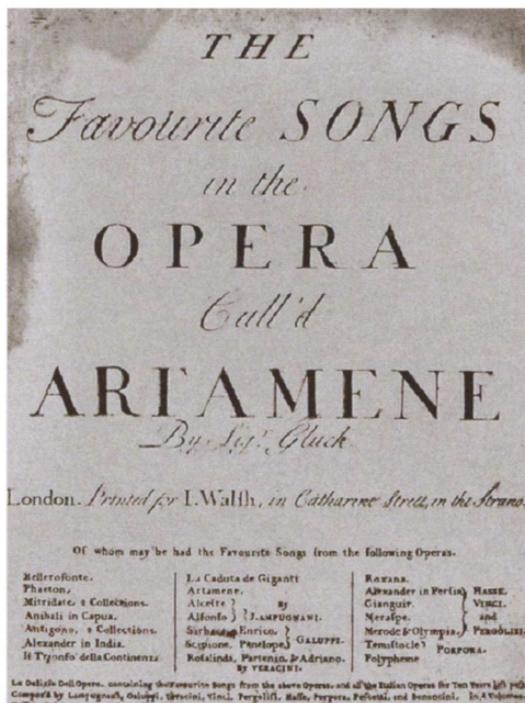


Князь Фердинанд
Филипп Лобковиц.
*Портрет, приписываемый
Мартину ван Мейтенсу-
младшему. Фрагмент.
Прага, Музей Лобковиц*



Георг Фридрих Гендель.
*Портрет работы
Томаса Хадсона. 1746 г.*

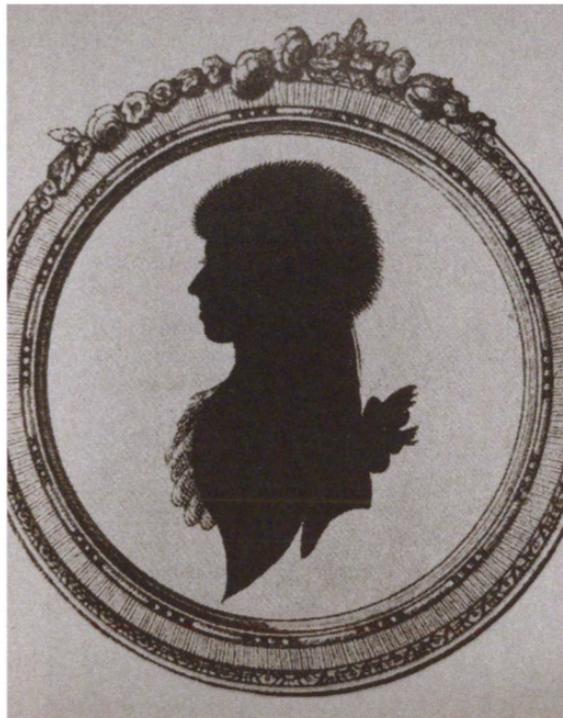
«Артамен», пастиччо
Глюка. Издание
избранных арий
(Лондон, 1746 год).
Москва, РГБ,
Музыкальный зал



Набор музыкальных
бокалов
(Германия,
около 1850 года).
Галле, Музей Генделя.
Фото автора. 2016 г.



Анна Мария
(Нанетта) Хедлер,
приёмная дочь
Глюка



Прага.
Театр в Котцех.
*Фрагмент гравюры
Йозефа Кармине.
Около 1780 г.*





Титульный лист первого издания либретто оперы Глюка «Аэций» 1750 года с посвящением пражским дамам.
Москва, РГБ, Музей книги



Кардинал Алессандро Альбани. Гравюра из Музея Винкельмана в Стендале

Кристоф Виллибальд Глюк.
*Портрет работы
неизвестного художника
(Рим, 1756 г.). Фрагмент.
Болонья, Музыкальный музей*



Вольфганг Амадей Моцарт
с орденом Золотой шпоры.
*Портрет работы
неизвестного художника.
1777 г. Болонья,
Музыкальный музей*





Вена. Загородная императорская резиденция Шёнбрунн.
Картина Джованни Антонио Каналетто. 1759 г.

Вена. Вид от Михайловской церкви на Бургтеатр (в центре).
Гравюра Франца Ксавера фон Зикингена. 1832 г.



Император Франц
Лотарингский.
*Фрагмент портрета
работы Мартина
ван Мейтенса.
Вена, Музей города*



Мария Терезия.
*Фрагмент портрета
работы Мартина
ван Мейтенса.
Вена, Музей города*





Эрцгерцогиня
Мария Антуанетта
за клавином.
*Портрет работы
Франца Ксавера
Вагениёна, около 1770 г.
Фрагмент*



Император Иосиф II
разучивает с сёстрами,
эрцгерцогинями
Марией Анной
и Марией Элизабет,
дуэт Сальери.
*Портрет работы
Йозефа Хауцингера.
1778 г. Фрагмент.
Вена, Художественно-
исторический музей*

тем не менее легко находящих общий язык («Король и фермер» Монсиньи, 1762).

Руссо стал едва ли не первым во Франции автором, создавшим и слова, и музыку своей оперы. Обычно же тексты комических опер сочиняли популярные драматурги, работавшие для ярмарочных театров и отлично владевшие словом. Собственно, большинство произведений существовали одновременно и в виде пьес, шедших на сцене со сборной музыкой, и в виде комических опер, где музыка была теперь в основном авторской, и ей отводилась ведущая роль. Некоторые сюжеты использовались неоднократно, иногда под другими названиями; их принято называть «бродячими».

К числу авторов французских комедий 1750-х и 1760-х годов принадлежали, в частности, поэт и баснописец Жан де Лафонтен, военный комиссар Парижа Пьер-Рене Лемонье (о его пьесе «Одураченный кади» мы ещё вспомним), драматурги Мишель-Жан Седен и Шарль-Симон Фавар, жена которого, Мари-Жюстин, была знаменитой комической актрисой и фавориткой маршала Морица Саксонского. В 1750-х годах французский театр стал ассоциироваться в других странах Европы уже не со строгими классицистскими трагедиями Корнеля и Расина и не с помпезными постановками опер Люлли и Рамо на мифологические сюжеты, а с остроумными комедиями Седена и Фавара и комическими операми на их сюжеты.

В 1752 году французская труппа, приглашённая в Вену по инициативе графа Кауница, начала выступать на сцене венского Бургтеатра и в императорских резиденциях, и так продолжалось вплоть до 1772 года. Поначалу репертуар был довольно серьёзным (дебютировали французы трагедией Тома Корнеля «Граф Эссекс»), но уже в 1754 году по инициативе графа Дураццо на сцене возобладали комедии. Дураццо завязал активную переписку с Фаваром, и тот присылал ему из Парижа свои новые пьесы, которые тотчас ставились в Вене.

К сочинению музыки для этих представлений Дураццо привлёк Глюка, который ранее в комическом жанре практически никогда не работал («Китаянки» всё-таки не являлись настоящей оперой-буффа). Но мастерство композитора, его богатый жизненный и театральный опыт, собственные простонародные корни, чувство юмора и живое ощущение сцены сотворили чудо: Глюк «заговорил» на языке французской комедии не хуже любого француза. Где и когда он выучил французский язык, точно неизвестно,

однако владел он им практически свободно, отлично ощущая и ритмику, и интонации, и остроумную игру слов.

В 1758—1764 годах Глюк написал восемь французских комических опер, поставленных частично в Бургтеатре, а частично в императорских резиденциях. Этим операм приходилось выдерживать сравнение с произведениями настоящих французов, шедшими на тех же сценических площадках, и Глюк продемонстрировал, что и в лёгком жанре он либо превосходит конкурентов, либо не уступает им.

Интересно отметить, что если в честь важных событий в жизни наследника трона, эрцгерцога Иосифа, чаще всего ставились итальянские оперы и серенады, поскольку он очень любил итальянский язык и итальянскую музыку, то празднование именин его отца, императора Франца I, уроженца Лотарингии, неоднократно украшалось французскими комическими операми — похоже, что ему они нравились больше.

К сожалению, в настоящее время французские комические оперы Глюка, за редкими исключениями, почти забыты — трудно сказать, почему. Возможно, юмор XVIII века кажется ныне слишком уж простодушным: на венской сцене, в отличие от ярмарочных театров Парижа, ничего неблагопристойного происходить или произноситься вслух не могло. Или же образ Глюка настолько ассоциируется у нас с трагедийным пафосом, что комические оперы кажутся чем-то побочным и необязательным. На самом деле они были важны для композитора и как опыт приобщения к живой французской традиции задолго до того, как он попал во Францию, и как средство упрочения своей репутации мастера на все руки. А в конце 1750-х — начале 1760-х французские комические оперы воспринимались как новое слово в искусстве и, значит, были не менее «авангардным» явлением, чем последующие реформаторские произведения Глюка.

«Мнимая рабыня», первая из французских опер Глюка, была поставлена 8 января 1758 года в Бургтеатре. Сюжет этой пьесы Луи Ансома и Пьера Огюстена Лефевра де Маркувиля относился к разряду «бродячих» и был композитору давно знаком — ещё в 1744 году в Венеции ему доводилось писать вставные арии к итальянской опере с тем же названием. Никакой социальной остроты сюжет в себе не заключал; целью мистификации, устроенной главной героиней, Агатой, был брак с её возлюбленным, чего она и добивалась в финале. Для венской «Мнимой рабыни» Глюк

написал Увертюру (утрачена) и четырнадцать музыкальных номеров (сохранились в виде сокращённой партитурной записи, партителло). Исследователи установили, что в одной из арий, «Нежная Агата», Глюк процитировал мелодию из оперы Генделя «Александр», которая в бытность Глюка в Лондоне шла на сцене под названием «Роксана»⁴⁶. Вряд ли кто-либо в Вене конца 1750-х годов мог уловить эту связь, которая являлась скорее сентиментальной аллюзией, нежели пародией. «Мнимая рабыня» понравилась венцам; её играли как в Бургтеатре, так и во дворце Лаксенбург для избранной публики.

Премьера следующей комической оперы Глюка, «Остров Мерлина, или Мир навыворот», состоялась 3 октября 1758 года во дворце Шёнбрунн, вечером накануне именин императора Франца I. Ничего парадного в этом весёлом одноактном спектакле не было. В основе либретто лежала комедия Луи Ансома, у которой имелись куда более старые источники, как литературные (ярмарочная комедия Андре Лесажа 1718 года), так и жанровые. Это и сказка, и философская притча, и сатира, и буффонада. Согласно сюжету, два незадачливых и плутоватых путешественника, Пьеро и Скапен (Скапен — французский двойник итальянского Арлекина) после кораблекрушения попадают на остров волшебника Мерлина, где всё устроено наоборот: судьи неподкупны, торговцы честны, философ богат и элегантно одет, врач Гиппократина строго следует заветам природы, всякое насилие запрещено, поэтому вместо дуэли за сердца двух красавиц нотариус Благоразумный предлагает соперникам сыграть в кости. Скапен и Пьеро проигрывают местным кавалерам полюбившихся им нимф Аржентину и Диамантину («Серебрину» и «Бриллиантину»), но появившийся из своей пещеры Мерлин превращает двух пройдох в уважаемых господ и вручает им желанных невест — своих племянниц.

В «Острове Мерлина» Глюку было где показать свою композиторскую фантазию. Он начал оперу с оркестрового изображения бури, в которой терпит крушение корабль Пьеро и Скапена. Как отметил музыковед Томас Хаушка, это, по-видимому, вообще первый случай, когда французская комическая опера открывалась сценой бури⁴⁷. Сам

⁴⁶ Сошлось на статью Джона Робертса, опубликованную в 1995 году и включённую в сборник: Howard 2016, 35—55.

⁴⁷ Из предисловия к изданию клавира «Острова Мерлина» в рам-

приём был отнюдь не нов — первая оперная буря появилась ещё в 1706 году в музыкальной трагедии Марена Маре «Альциона», и с тех пор такие эффектные эпизоды встречались в целом ряде французских опер. Но никому до Глюка не приходило в голову соединить этот приём с комическим сюжетом, причём отнюдь не в целях пародирования. Буря в «Острове Мерлина» — нешуточная, что доказывается последующим её перенесением в начало самой драматичной из реформаторских опер Глюка, «Ифигении в Тавриде». Юмор и сатира в «Острове Мерлина», разумеется, тоже есть, но смысл оперы благодаря музыке Глюка оказывается более глубоким, чем это предполагал текст либретто. Вообще мотив «зачарованного острова», на котором происходят невероятные события и превращения, был весьма популярен в опере XVIII века, как серьёзной, так и комической, поскольку допускал любые сюжетные и психологические коллизии.

Название следующей комической оперы Глюка на либретто Седена, «*Le Diable à quatre*», переводят по-разному и всегда несколько приблизительно (например, в книге С.А. Рыцарева о Глюке предложен перевод «Кавардак, или Дьявольская свадьба»). Французское идиоматическое выражение *le diable à quatre* означает беспорядок, хаос, кавардак, равно как суматошного человека. Дьявол на сцене не присутствует, но имеется некий обиженный Астролог, решивший проучить надменную Маркизу и волшебным образом меняющий её местами с милой и кроткой женой сапожника, Марго. После того как урок хорошего поведения Маркизой усвоен, обе дамы возвращаются к своим законным мужьям. Сюжет, нужно сказать, несколько рискованный с моральной точки зрения, однако тема вынужденного адюльтера здесь преподнесена достаточно целомудренно — при дворе Марии Терезии поступить иначе было нельзя. «Кавардак» был поставлен во дворце Лаксенбург 28 мая 1759 года, а потом успешно шёл в Бургтеатре.

Весной того же года Глюк написал ещё одну комическую оперу, «Осаждённая Цитера» на либретто Фавара, которую сыграли 24 июня в замке Шветцингер в честь свадьбы барона Франца Карла фон Хопмеша, а в сезоне 1759/60

ках Нового полного собрания сочинений Глюка (Gluck. *L'Île de Merlin ou Le monde renversé*. Piano Reduction based on the Urtext of the Gluck Complete Edition by Thomas Hauschka. Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha, 2005. BA 2293a. P. VI).

года перенесли на сцену Бургтеатра. Там же её возобновили в 1762 году, значит, опера пользовалась популярностью. Здесь нет никакой сатиры, а юмор носит скорее светски-галантный характер. Цитера (или Кифера) — в настоящее время греческий остров Китира, находящийся в Эгейском море и в древности связанный с культом богини любви, Афродиты. Образ Цитеры (Киферы) как блаженного края, где каждый обязательно встречает свою любовь, постоянно присутствовал во французском искусстве конца XVII — начала XVIII века: в комедии Флорана Данкура «Три кузины» (1700), в двух вариантах картины Антуана Ватто «Паломничество на Цитеру» (1717 и 1718), в клавесинной пьесе Франсуа Куперена «Перезвон колокольчиков Цитеры» (1722). Фавар, драматург ярмарочного театра, придал этому поэтическому образу новый смысл: в его пьесе, написанной в соавторстве с Бартеlemi Кристофом Фаганом и поставленной в 1738 году, мирный остров Любви осаждают буйные дикие скифы. Трём воинственным пришельцам противостоят три безоружные нимфы, которые покоряют варваров своей прелестью и превращают их в галантных кавалеров. По сути, это была пародия на знаменитую «Армиду» Люлли, а музыка представления состояла, как водится, из заимствованных оперных арий Люлли и Рамо. Глюк, берясь за этот сюжет в 1759 году, ставил перед собой совсем другие задачи. Впервые после «Китаянок» ему был предложен сюжет, в котором предполагалось противостояние двух музыкальных культур, в данном случае, грубой варварской и утончённой европейской. Нельзя сказать, что Глюк в «Осаждённой Цитере» прибег к каким-то особенно новаторским приёмам для музыкальной характеристики скифов, но сама идея контраста двух миров отозвалась впоследствии в «Ифигении в Тавриде», где она выражена с предельной яркостью. Композитор настолько ценил «Осаждённую Цитеру», что счёл её достойной постановки в Париже в 1775 году в переработанном виде, в жанре оперы-балета, однако тот вариант не имел успеха.

Та же самая судьба ожидала ещё одну комическую оперу Глюка, «Очарованное дерево, или Обманутый опекун» на текст Жана Жозефа Ваде. Она была впервые поставлена в Шёнбрунне 3 октября 1759 года — вновь, как и «Остров Мерлина», накануне именин императора Франца I, а затем в течение двух сезонов шла в Бургтеатре. Очередной «бродячий» сюжет о ловкой воспитаннице, перехитрившей своего опекуна, чтобы выйти замуж за любимого юношу, был

обречён на успех у самых широких слоев публики. Вторая авторская редакция «Очарованного дерева» увидела свет в Версале в 1775 году в честь визита во Францию австрийского эрцгерцога Максимилиана, младшего сына Марии Терезии и Франца I, причём именно эрцгерцог пожелал, чтобы для него сыграли эту оперу, а не какую-то другую. Следовательно, в императорской семье французские комические оперы Глюка воспринимались отнюдь не как симпатичные однодневки — о них помнили спустя много лет после премьеры.

Фарс «Исправившийся пьяница, или Двойная метаморфоза» на текст Луи Ансома — едва ли не самая гротескная из всех комических опер Глюка. Точная дата её постановки в Бургтеатре неизвестна, но в любом случае это был сезон 1760/61 года. Как ни странно, большого резонанса это очень смешное произведение не вызвало. Идиоматическое выражение «допиться до чёртиков» представлено там самым наглядным образом. Действие происходит в деревне среди крестьян. Отчаявшись сладить с пьяницей-мужем Матюреном, его жена Матюрина устраивает розыгрыш, убеждая невменяемого после очередной попойки мужа, что он уже умер и находится в аду среди чертей и фурий. Перепугавшийся Матюрен даёт зарок, что, если ему позволят вернуться к жизни, он никогда больше не возьмётся за бутылку. Мнимые «черти» (переодетые жена, дочь и жених дочери) предоставляют ему последний шанс, и «воскресший» Матюрен превращается в трезвого и доброго отца семейства. Комизм «Исправившегося пьяницы» держится в основном на разговорных диалогах, игре актёров и сценических ситуациях; музыка скорее обслуживает этот сюжет, нежели придаёт ему более объёмный смысл. Однако сцена в аду написана довольно мощно и не без чёрного юмора. Если не знать дату создания «Исправившегося пьяницы», можно подумать, что Глюк здесь пародирует сам себя, гротескно переиначивая сцену с фуриями из «Орфея». Но «Орфей» ещё не был даже задуман, а гиньольные шуточки на темы загробной жизни встречались в оперной музыке задолго до Глюка, причём иногда в весьма серьёзных произведениях — например в «Альцесте» Люлли, где Харон, перевозчик душ умерших, настойчиво требовал платы за проезд, подобно кучеру почтовой кареты.

В двух последних французских комических операх Глюка на поверхность выходит весьма модная в XVIII веке «турецкая» тема. В отличие от Китая, который находил-

ся чрезвычайно далеко от Европы и мог восприниматься как абстрактная экзотика, Турция была рядом, на Балканах, и для Австрии являлась очень опасным соседом. С XVI по конец XVIII века Австрия неоднократно воевала с Оттоманской империей. В 1683 году турки осадили Вену и сожгли предместья; лишь ценой больших усилий объединённых войск и лучших полководцев Европы во главе с польским королем Яном Собеским удалось отстоять город и нанести поражение туркам. В 1737 году Австрия, преследовавшая собственные интересы на Балканах, ввязалась в шедшую тогда Русско-турецкую войну — на сей раз весьма неудачно; в итоге Белград был вновь сдан оттоманам, и там был подписан сепаратный мир. Франция же, напротив, издавна старалась иметь с Оттоманской Портой хорошие отношения, и здесь отношение к туркам было иным: глубокий интерес некоторых ученых, писателей и путешественников к турецкой культуре и образу жизни соседствовал с забавными образами турок во французских комедиях, начиная с «Мещанина во дворянстве» Мольера с музыкой Люлли. Поэтому одни и те же сюжеты могли восприниматься по-разному в Париже и в Вене. Для парижской публики посмеяться над персонажем-турком означало утвердиться в ощущении превосходства собственной культуры. В Вене же турок как комический персонаж означал скорее низведённого до посмешища, а значит, уже не столь страшного, врага. С другой стороны, и в Париже, и в Вене, и где угодно в Европе «турецкие» сюжеты давали возможность довольно свободно высказаться на темы, строго цензурируемые в других случаях: например, о продажности судей, о цинизме служителей культа, о развращённости князей и монархов.

Одноактная опера «Одураченный кади» была поставлена 9 декабря 1761 года в Бургтеатре в рамках празднеств в честь дня рождения Франца I, так что это был очередной подарок императору — любителю французских комических опер. На сей раз августейшему адресату предлагалось посмеяться над сластолюбивым турецким судьёй, кади. Сюжет «Одураченного кади» (либретто Пьера-Рене Лемонье) — сугубо житейский. Главный герой, не имеющий здесь собственного имени, чрезвычайно падок на женщин, но именно женщины и обводят его вокруг пальца, вынуждая вернуться к супруге и оставить в покое чужую невесту — прекрасную Зельмиру. Эта забавная пьеска имела успех благодаря живой игре артистов, пленительным мело-

диям Глюка и эффектному звучанию оркестра, усиленного «янычарской музыкой».

Янычарами назывались турецкие воины, издавна наводившие ужас на своих европейских противников грозным видом, строжайшей дисциплиной и безжалостностью к врагам. Полки янычар имели собственные оркестры из самых громких духовых и ударных инструментов, агрессивное звучание которых также устрашало неприятеля. В XVIII веке некоторые западноевропейские монархи начали заводить у себя «янычарскую музыку», либо нанимая на службу настоящих турок, либо приобретая комплекты инструментов, на которых играли местные музыканты. Постепенно «янычарская музыка» стала почти что синонимом «военной», поскольку она звучала на парадах в исполнении военных оркестров. Мода на «янычарскую музыку» проникла и в театр, но там дело обычно ограничивалось введением всего нескольких дополнительных инструментов: флейты-пикколо, большого и малого барабанов, тарелок и треугольника. Именно такой набор и представлен в «Одураченном кади». В творчестве Глюка это отнюдь не единственный пример подобной «турецкой» инструментовки.

Последней комической оперой Глюка стала «Непредвиденная встреча, или Пилигримы из Мекки» на либретто Луи Данкура по довольно старой пьесе Анри Лесажа (1726), действие которой также разворачивается на востоке (у Глюка — в Каире). Эта опера — самая масштабная (три акта!), самая сценически яркая и музыкально изобретательная в ряду своих «сестёр» по жанру. Однако судьба её поначалу складывалась неудачно, и вовсе не по вине композитора. «Непредвиденная встреча» была написана во второй половине 1763 года; в октябре в Бургтеатре начались репетиции, но премьера оказалась фактически сорванной из-за печальных событий. 27 ноября 1763 года умерла супруга эрцгерцога Иосифа, Изабелла Бурбон-Пармская, которая, к сожалению, в этом браке счастлива не была, хотя Иосиф питал к ней сердечную привязанность. Как обычно бывало в таких случаях, все развлечения и представления были отменены, а театры на период траура закрыты. Но после окончания траура оказалось, что оперу в прежнем её виде ставить нежелательно: некоторые ситуации и слова могли быть болезненно восприняты членами императорской семьи, особенно эрцгерцогом Иосифом, который горестно признавался, что со смертью жены «утратил всё». Либреттисту и композитору пришлось срочно переделывать «Пи-

лигримов из Мекки» (так теперь стала называться опера), дабы избежать любых параллелей между главной героиней, Рецией, и покойной Изабеллой Пармской — при жизни эрцгерцогини эти параллели, напротив, могли бы лишь приветствоваться. В новой редакции опера была поставлена в Бургтеатре 7 января 1764 года и вскоре начала исполняться в других городах Европы: Бордо, Брюсселе, Амстердаме, Мангейме, Франкфурте-на-Майне. Для германской и австрийской публики текст уже в 1771 году перевели на немецкий язык, и французская комическая опера превратилась в немецкий зингшпиль — один из лучших образцов этого жанра, вплоть до появления сходной по сюжету «турецкой» оперы Моцарта «Похищение из сераля».

Сюжеты опер Глюка и Моцарта действительно близки, потому что основаны на одной фабуле, чрезвычайно популярной в XVIII веке. Главный герой (у Глюка это принц Али) разыскивает свою похищенную пиратами жену Рецию, которая попала в гарем египетского Султана, но сумела сохранить верность любимому. Слуги помогают Али вызволить Рецию и спрятать её в караван-сарай среди паломников из Мекки, но корыстолюбивый дервиш Календер, начальник каравана, выдаёт беглецов Султану. Им грозит смерть, однако Султан, потрясённый стойкостью и верностью любящей пары, отпускает их с миром.

Помимо трогательной истории о любви, преодолевающей все преграды, в «Пилигримах из Мекки» есть много по-настоящему смешных сцен и чрезвычайно интересно прописанных композитором образов. Особенно колоритен циничный дервиш Календер, откровенно рассказывающий, как он делает деньги на доверчивости не в меру религиозных простаков. Хлёсткую, прямо-таки шлягерную тему куплетов Календера «Легковерный наш народ» (*Les hommes pieusement*) Моцарт впоследствии сделал темой для своих фортепианных вариаций, исполненных в 1783 году в присутствии Глюка (к творческому диалогу двух гениев мы ещё вернёмся). Среди побочных персонажей имеется примкнувший к каравану сумасшедший художник Вертиго, который впадает в буйство, услышав слова «брак» или «жена»; утихомирить его может лишь упоминание о разводе. Для Вертиго Глюк сочинил по-настоящему «бредовую» музыку, состоящую из пёстрых, словно бы бессвязных кусков, перемежаемых возбуждённой скороговоркой. Практичный и плутоватый Осмин, слуга Али, вроде бы сочувствует и помогает своему господину, но думает, как бы

заработать денежку на стороне — ради этого он готов даже стать дервишем, наподобие Календера. Лишь разлучённые по воле рока влюблённые, Али и Реция, не склонны к шуткам, однако героине по сюжету приходится проявлять ловкость и хитрость, уклоняясь от домогательств Султана.

Остаётся лишь пожалеть, что в наше время постановки «Пилигримов из Мекки» чрезвычайно редки. Этот шедевр глюковского остроумия нисколько не потускнел за прошедшие века и десятилетия, впрочем, как и «Остров Мерлина».

Сами же французы сразу оценили эту сторону его творчества чрезвычайно высоко. Шарль Симон Фавар в одном из писем графу Дураццо, написанном 14 января 1760 года, не скупился на похвалы: «Мне кажется, что господин кавалер Глюк в совершенстве овладел этим жанром композиции. Я изучил и поставил здесь две его комических оперы, “Осаждённую Цитеру” и “Остров Мерлина”. Они не оставляют желать ничего лучшего в отношении выразительности, чувства стиля, общего замысла и даже французской просодии. Я был бы польщён, если бы господин Глюк посвятил свой талант работе над моими произведениями»⁴⁸. Для музыканта, не являвшегося французом, такая похвала дорогого стоила.

Балетные страсти

Сакраментальное слово «реформа» появилось прежде всего в дискуссиях о балете, а не об опере. Поскольку Глюк также оказался непосредственно вовлечён в бурные процессы, происходившие в этой, казалось бы, легкомысленной и развлекательной сфере, то без балета наше повествование никак не обойдётся.

Самой благосклонной к танцевальному искусству страной была, наверное, Франция. Там ещё в XVII веке сложилась традиция придворных балетов (в том числе вошедшего в пословицы «Мерлезонского балета», на котором, как знают читатели «Трёх мушкетёров» Александра Дюма, благополучно завершилась интрига с драгоценными подвесками королевы). Особую страсть к танцам питал «король-солнце», Людовик XIV. Собственно, и символическое прозвище молодой король получил благодаря участию в одном из

⁴⁸ Gerber, S. 91.

балетов, где он выступал в роли бога Солнца. Людовик продолжал активно танцевать в придворных балетах до своего тридцатилетия, а потом сделался взыскательным зрителем театральных зрелищ, в которых непременно должны были присутствовать балетные сцены. Это касалось и комедий, и опер, выходявших из-под пера любимца короля, Люлли. Иногда танцевальные номера имелись и в прологе, и в каждом из пяти актов. Без них французская опера была невысказана. Если в Италии балеты исполнялись между актами и никак не были связаны с содержанием оперы (даже музыку к ним обычно писал другой композитор), то во Франции специально выбирались такие сюжеты, которые могли бы сделать оправданным введение танцевальных эпизодов в ткань самого произведения.

В романе Жан Жака Руссо «Юлия, или Новая Элоиза», изданном в 1761 году, помимо печальной истории разлучённых влюблённых, имеется немало страниц, напоминающих философские и эстетические трактаты или памфлеты. Один из таких памфлетов — письмо героя, Сен-Прё, из Парижа, где он смотрит на французскую оперу глазами здравомыслящего провинциала-швейцарца. К мнению Сен-Прё (а фактически самого Руссо) об операх того времени, шедших в Париже, мы ещё вернёмся. О балете же внутри оперы говорится, с одной стороны, не без похвалы (всё-таки танцы в роскошных костюмах — это очень красиво), а с другой стороны, весьма иронически: «Обычно каждое действие на самом занятом месте прерывается — устраивается развлечение для действующих лиц, восседающих на сцене, меж тем зрители партера смотрят на всё стоя [...]. Такие развлечения вводятся под самым простым предлогом: ежели король на сцене весел — все разделяют его веселье и танцуют, ежели печален — все стараются его развлечь 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»⁴⁹.

Хотя кое-что здесь нарочито заострено, Руссо в целом не погрешил против истины. Во французских барочных операх обычно использовались античные мифологические сюжеты, в которых действительно могли танцевать и «священники» (жрецы и жрицы языческих культов), и боги, и

⁴⁹ Руссо 1961, 237. Перевод А.А. Худаковой.

«дьяволы» (вернее, представители инфернальных сил — демоны, фурии, злые духи). Танцы на похоронах — возможно, шутка в адрес таких опер, как «Альцеста» и «Персефона» Люлли, или более свежий пример — «Кастор и Поллукс» Рамо. Во всех перечисленных здесь операх кто-то из главных героев гибнет или попадает в Аид, где, как могут убедиться зрители, тоже имеется регулярная светская жизнь со своим церемониалом и своими танцами.

Идея красоты, гармонии и упорядоченности действительно была одной из главных для французского балета, будь то дивертисменты внутри опер или самостоятельный сценический жанр. Кроме прочего, в 1690-х годах, уже после смерти Люлли, появился смешанный жанр оперы-балета, предполагавший обязательное наличие танцев в каждом акте (или картине) при сюжетной самостоятельности этих картин, связанных лишь самой общей идеей. Во французских балетах демонстрировалась эстетическая симметрия мироздания на разных его уровнях, от космических сил до взаимоотношений богов и смертных героев. Поэтому дивертисменты с танцами были пространными и многочастными, каждый музыкальный номер имел, помимо чёткого ритма, внутренние повторения разделов (колена), па и жесты артистов — строго расписанными и безусловно выученными.

Костюмы профессиональных танцовщиков придворной сцены были, на нынешний взгляд, крайне неудобными для балета. И мужчины, и женщины танцевали в париках и соответствующих головных уборах (шлемы, перья, тюрбаны); они обязательно надевали под костюм «корзинки» — панье, то есть каркасы для придания пышности камзолам и юбкам. На ногах у танцовщиков были туфли на каблуках, а мужчины, как правило, ещё и носили маски, особенно если изображали гротескных, варварских или демонических персонажей (дамы в этих амплуа не появлялись во Франции никогда). Понятно, что облачённые таким образом танцовщики не могли, как балетные артисты наших дней, поражать публику длинными прыжками, сериями виртуозных фуэте или высокими поддержками — всего этого арсенала балетных приёмов пока ещё не изобрели. Техника танца была совсем другой, больше ориентированной на отточенные мелкие движения ног и определённую «говорящую» жестикуляцию руками.

Уже в 1720—1730-е годы в балете начали назревать перемены, поначалу касавшиеся только содержания. Англий-

ский хореограф Джон Уивер (1673—1760) и долгое время работавшая в Лондоне французская танцовщица и хореограф Мари Салле (1707—1757) независимо друг от друга начали экспериментировать с балетом-пантомимой, в котором имелся связный сюжет, «рассказанный» средствами танца, в том числе при помощи жестов и мимики. В частности, в балете Уивера «Любовь Марса и Венеры» (Лондон, 1717) именно пантомима передавала взаимоотношения героев, поскольку ни пения, ни словесных объяснений тут не предполагалось. Салле в 1734 году поставила в Лондоне аналогичные по замыслу балеты «Пигмалион» и «Вакх и Ариадна», а в 1735 году позволила себе неслыханную дерзость: для исполнения балетного дивертисмента в опере Генделя «Альцина» на сцене театра Ковент-Гарден артистка придумала костюм Амура, который выглядел как подражание греческим статуям, то есть без пышного парика, юбки-панье и прочих обременительных аксессуаров. Это вызвало грандиозный скандал: обтягивающее трико, покрытое лишь лёгкой драпирующей тканью, воспринималось публикой почти как нагота. Салле была вынуждена прекратить выступления в «Альцине» и уехать из Лондона, где её до этого боготворили и всячески превозносили. В Париже она оставалась очень любимой и популярной танцовщицей, хотя, судя по всему, славилась уже не столько своими новациями, сколько мастерством и прелестью внешнего облика.

Новации между тем пробивали себе дорогу если не на сценах крупнейших столиц Европы, где перебороть традиционные представления о балете было очень трудно, то в театрах при малых дворах. Идею балета-пантомимы подхватили сразу двое или даже трое хореографов, творчество которых развивалось параллельно.

Прежде всего, это Жан-Жорж Новерр (1727—1810), фигура настолько значительная, что балетоведы именуют всю вторую половину XVIII века «эпохой Новерра». В его биографии кое-что напоминает нам о Глюке: даты, этапы творчества, характер исканий. Новерр был несколько младше Глюка, но балетные артисты начинают карьеру рано. Он дебютировал в начале 1740-х при французском дворе, с 1747 года вёл кочевую жизнь, причём два года (1752—1754) провёл в Лондоне, ставя танцы в театре Друри Лейн для труппы Дэвида Гаррика. Забавно, что в 1754 году Новерр, вернувшийся в Париж, поставил там балет «Китайские праздники» — разумеется, ничего не зная о созданных

тогда же «Китайках» Глюка. В 1758 году Новерр переместился в Лион, где написал программный трактат «Письма о танце», а в 1760 году его пригласили в Штутгарт — князь Карл Евгений Вюртембергский, уже знакомый нам своим сочетанием щедрого меценатства и отъявленного самодурства, решил обзавестись самым знаменитым и самым передовым на тот момент балетмейстером. В своём трактате Новерр настаивал на драматической осмысленности балета, ратовал за отказ от множества традиционных условностей (в том числе и панье). Впрочем, не следует думать, будто призывы Новерра тотчас осуществились в его же практике. Судя по имеющимся рисункам и гравюрам, вплоть до 1780-х годов артисты, участвовавшие в постановках Новерра, были одеты на старинный манер. Китайки в платьях с фижмами, античные героини в париках, пастушки в юбках с панье — такое практиковалось повсеместно. Тем не менее трактат Новерра несколько раз переиздавался с дополнениями, был переведён на разные языки и стал своеобразным «евангелием» реформаторов балетного искусства.

В Лионе и Штутгарте у Новерра появилась возможность воплотить в жизнь идеи, которые вряд ли могли быть тогда оценены и поддержаны в Париже. Он предложил князю Карлу Евгению не просто балет-пантомиму, а пантомиму с трагическим сюжетом. Балет «Язон и Медея» был поставлен 11 февраля 1763 года, ко дню рождения князя. Музыка создана не слишком значительный композитор, эльзасец Жан-Жозеф Родольф, работавший при штутгартском дворе. Но в те годы автором балета однозначно считался не композитор, а хореограф, и никто не ждал, что музыке в этом жанре должна принадлежать ведущая роль. Балет «Язон и Медея» имел огромный успех и вскоре начал ставиться на разных сценах Европы, а к Новерру в Штутгарт устремились балетные танцовщики и хореографы, желавшие перенять у него новое понимание жанра. Интересно, что, когда в 1781—1782 годах балет «Язон и Медея» ставился в Лондоне, он сопровождался уже не музыкой Родольфа, а музыкой Глюка, причём, судя по гравюре того времени, спектакль открывала увертюра из глюковской «Ифигении в Тавриде» (фрагмент из неё помещён под изображениями исполнителей главных ролей, Газтано Вестриса, Джованни Бачелли и Аделаиды Симоне).

У Новерра нашлись не только адепты, но и конкуренты. Итальянец Гаспаро Анджелини (1731—1803) начал карьеру как танцовщик, затем обнаружил талант хореогра-

фа и примерно к 1750 году перебрался из Италии в Вену и был ангажирован в придворном театре в обоих амплуа: он и танцевал ведущие роли, и сочинял балеты. Его старшим наставником и коллегой стал выдающийся австрийский балетмейстер Франц Хильфердинг (1710—1768), создавший в Вене около 30 балетов. В 1758 году Хильфердинг отбыл в Санкт-Петербург по приглашению Екатерины Второй и сделался там одним из родоначальников русской балетной школы (поэтому в русских источниках его фамилия нередко пишется на старинный манер — Гильфердинг). Хильфердинг, побывавший до Вены не только в разных городах Италии, но и в Париже, был отнюдь не чужд модным веяниям. Так, 26 апреля 1758 года он поставил в Бургтеатре балет-пантомиму «Великодушный турок» на модный ориентальный сюжет (вспомним «турецкие» комические оперы Глюка этого периода). Уезжая в Россию, Хильфердинг вверил венскую балетную труппу надёжному преемнику, обладавшему и талантом, и смелостью, и мастерством.

Впрочем, несправедливо было бы утверждать, что реформаторское направление сразу утвердилось на венской сцене, и все балеты, шедшие там в 1760-х годах, были именно такими. В Вене постоянно давались вполне традиционные декоративные балеты-сюиты на очень условные сюжеты; их вставляли между актами произведений любого жанра — драматических пьес, итальянских и французских опер. Названия таких балетов говорили сами за себя: «Аркадские пастухи», «Шотландские горцы», «Морской порт», и т.д. Они представляли собой вереницу танцев на фоне красивых декораций; имя автора музыки нигде не указывалось, и скорее всего, музыка была сборной, поскольку никакой связной драматургии здесь не предполагалось. Сочинение музыки к балетам, шедшим в придворных театрах, в 1758 году было возложено в том числе и на Глюка, что принесло в условиях содружества с Анджелини чрезвычайно значимые плоды.

В 1761 году появился новаторский балет «Дон Жуан, или Каменный гость» (о нём будет сказано чуть далее) — заметим, это случилось на два года раньше, чем Новерр показал в Штутгарте «Язона и Медею». Анджелини также ставил балетные сцены в операх Глюка начала 1760-х годов, как комических («Осаждённая Цитера», «Пилигримы из Мекки»), так и в весьма серьёзных. Их последним совместным творением стал в 1765 году балет-пантомима «Семирамида» — вновь на трагический сюжет, почерпнутый из

трагедии Вольтера. Затем Анджелини, как ранее Хильфердинг, уехал в Россию, а в Вену пожаловал сам Новерр.

Оба великих хореографа, Новерр и Анджелини, считали себя первооткрывателями нового жанра, и по сути оба были правы. Они исходили из описаний пантомимических танцев, сохранившихся в античных источниках (например, в диалоге Платона «Пир», в диалоге Лукиана из Самосаты «Флейтист» и др.). Предисловие Анджелини к изданию либретто балета «Дон Жуан» открывается именно такой декларацией: «Спектакль, который я представляю публике — это пантомимический балет во вкусе древних. Те, кто имел возможность читать в оригинале или в переводах распространенные повсеместно труды греческих и латинских авторов, знакомы с именами Пилада и Батилла, живших в эпоху императора Августа. Чудесная сила их искусства увековечена историками, ораторами и поэтами. Лукиан оставил трактат, посвящённый этому прославленному виду искусства, в котором можно найти очерк поэтики пантомимического балета, пусть пока и не совершенного». Показательно также, что на титульном листе либретто помещена цитата из Горация: «То, что дошло через слух, всегда волнует слабее, / Нежели то, что зорким глазам предстаёт необманно»⁵⁰. Тем самым развлекательный ранее жанр балета включался в эстетические рассуждения самого высокого плана, с привлечением ссылок на имена классиков.

В 1765 году Анджелини опубликовал трактат «Рассуждение о пантомимических балетах древних, послуживших программой к трагической пантомиме “Семирамида”, сочиненной г-ном Анджелини, балетмейстером Придворного театра в Вене и поставленного в сем театре 31 января 1765 года по случаю празднеств в честь бракосочетания Его величества Короля Римского в Вене в 1765 году»⁵¹. Этот трактат также был предпослан изданию либретто. Хотя «Письма о танце Новерра» были написаны и изданы раньше, в самих постановках балетов его первенство не выглядело очевидным — многое делалось им параллельно с Анджелини, а кое в чём итальянец его даже опережал.

В любом случае благодаря таким выдающимся хореографам, как Хильфердинг, Новерр и Анджелини, взгляд

⁵⁰ Гораций, «Наука поэзии», стихи 180—181. Перевод М.Л. Гаспарова. Цит. по: *Гораций*. Оды, эподы, сатиры, послания. М., 1970.

⁵¹ Титул Короля Римского получил в 1764 году эрцгерцог Иосиф. 23 января 1765 года он по настоянию матери вступил во второй брак с принцессой Марией Йозефой Баварской.

на искусство балета очень сильно изменился. Взыскательные ценители начали требовать и ожидать от него не только чистой красоты ритмов, форм и грациозных движений, а выражения сильных страстей и внятного развития драматического сюжета. Это не означало, что старинные балеты были плохи, а новые, реформаторские, сплошь прекрасны. Просто в какой-то период понимание эстетической сущности балета подверглось резкой переоценке. Это было связано с изменением общей системы ценностей, характерной для искусства эпохи Просвещения. При том, что в философии царил культ Разума, искусство провозглашало значимость чувства, не зависящего от сословных иерархий. В центре новой концепции мироздания оказалась не всеобщая гармония, выстроенная по строгим, почти математическим, законам, а масштабная и свободная человеческая личность, способная и на подвиги, и на преступления, и на великую любовь. В чём-то балет на некоторое время оказался радикальнее и смелее оперы. В Вене так получилось благодаря не только Анджелини, но и Глюку, равно как всему сообществу реформаторов, собравшихся вокруг графа Дураццо.

Жизнь и приключения Раньери Кальцабиджи

Часто говорят о «глюковской реформе музыкального театра», упуская из виду то, что до начала 1760-х годов Глюк ни о каких реформах не задумывался, а просто работал во всех предлагавшихся ему жанрах. У него почти не было возможностей проявить творческую инициативу ни в оперных театрах Италии, где нужно было следовать определённым канонам, ни в Лондоне, где его положение приглашённого композитора сильно отличалось от почти царственного статуса Генделя, ни в странствующих труппах Минготти и Локателли, ни при венском дворе. Узнаваемая оригинальность глюковского музыкального стиля ощущалась с первых же его шагов на оперном поприще, но композитор совершенно не претендовал на создание новых жанров и новой поэтики музыкальной драмы. Для этого нужны были особые условия, которые счастливо сложились к началу 1760-х годов в Вене. С одной стороны, механизм функционирования стационарного придворного театра позволял администрации думать не только о коммерческом успехе постановок у широкой публики, а ещё и о том, чтобы по-

радовать чем-то невиданным и неслыханным членов многочисленной императорской семьи, вкусы которых были разнообразными, однако в равной мере взыскательными. Поэтому эксперименты здесь были в принципе возможны и даже приветствовались. С другой стороны, если бы должность суперинтенданта придворных театров занимал не граф Дураццо, а человек с другими эстетическими предпочтениями, или не столь чуткий к новшествам, никакой реформы могло бы и не случиться, по крайней мере в Вене. Императорский двор был в то время неспособен генерировать и поощрять подобные идеи, хотя воспринимал их с благожелательным интересом.

Возможно, если бы не граф Дураццо, то реформа случилась бы в каком-то другом городе, причём без участия Глюка, и имела бы несколько иной вид. Музыковед Ирина Петровна Сусидко, известный специалист по истории итальянской оперы XVIII века, опубликовала в 2016 году статью с несколько провокационным названием: «Кто и где начал реформу Глюка? Пармский оперный театр в 1750—60-е годы»⁵². Действительно, примерно в одно и то же время, в конце 1750-х и в 1760-х годах, сразу в нескольких городах, имевших придворные оперные театры — Парме, Штутгарте, Мангейме, Санкт-Петербурге, начали ставиться произведения, сильно отличавшиеся от традиционных образцов своего жанра. Это касалось не только балета-пантомимы, но и оперы.

О необходимости преобразований в оперной драматургии писали и говорили в это время в самой Италии. В частности, большое влияние на современников имел граф Франческо Альгаротти (1712—1764), венецианец по происхождению, ставший выдающимся мыслителем и просветителем европейского значения, который жил и работал в Париже, Лондоне, Санкт-Петербурге, Потсдаме, Дрездене и оставил после себя 17 томов литературных, мемуарных и публицистических сочинений. Среди них был и трактат «Очерк об опере» (*Saggio sopra l'opera in musica*), изданный в 1755 году и уже в XVIII веке выдержавший несколько переизданий и переводов на другие языки. Альгаротти, будучи прежде всего литератором, настаивал на приоритете драмы и слова, призывая композиторов умерить свой деспотизм: «Наибольшего эффекта музыка может добиться лишь

⁵² Опера в музыкальном театре: история и современность. М.: РАМ им. Гнесиных, ГИИ, 2016. С. 30—39.

тогда, когда она является слугой и помощницей поэзии»⁵³. Он критиковал стандартную «шумность» типовых итальянских увертюр и «невнятность» речитативов, засилие произвольных певческих украшений в ариях, погоню за внешними эффектами, полное несоответствие тематики вставных балетов сюжету оперы: «Если действие спектакля происходит в Риме, то балет переносит нас в Куско или Пекин, если опера серьёзная, то танцы обязательно комические». Среди примеров, достойных подражанию, Альгаротти называл сотрудничество Люлли и его постоянного либреттиста Филиппа Кино. И хотя в самой Франции к тому времени стиль Люлли воспринимался как старомодный, в Италии сама мысль о том, что действие в опере может развиваться непрерывно, не членясь на законченные номера, а хор и балет должны составлять неотъемлемую часть спектакля, воспринималась как призыв к реформе.

Идеи Альгаротти вызвали широкий резонанс, совпавший с устремлениями практиков музыкального театра — импресарио, либреттистов, композиторов. Немаловажным оказалось и возрастающее влияние Франции как источника передовых идей и законодательницы художественных вкусов. Итальянский канон оперы-серия начал сдавать свои позиции под воздействием нарастающего влияния французских жанров. Если в Вене придворными театрами заведовал франкофил граф Дураццо, то в Парме аналогичную должность с 1738 году занимал настоящий француз, Гийом Дю Тийо, реформатор в самом широком смысле слова (помимо театральной деятельности, в его ведении была и должность государственного секретаря, позволявшая проводить также преобразования в сфере управления, академической жизни и народного просвещения). Капельмейстером пармского двора с 1758 по 1765 год был замечательный композитор Томмазо Траэтта (1727—1779), а придворным поэтом — Карло Инноченцо Фругони (1692—1768). Как верно отметила И.П. Сусидко, «пармский союз интенданта, поэта и композитора впоследствии стал своеобразной моделью для другого, венского». Причём в обоих случаях источник обновления итальянской оперы восходил к французским образцам, что диктовалось в том числе и политическими мотивами.

Как и Дураццо, его коллега Дю Тийо начал «перевоспитание» пармской публики с довольно лёгких жанров,

⁵³ МЭЗЕ, 119.

внедрив в практику придворного театра французский балет (между актами оперы-серия), французскую оперу-балет и, наконец, французскую музыкальную трагедию в переработках Траэтты и Фругони. Так, в 1758 году в Парме была поставлена музыкальная трагедия Рамо «Кастор и Поллукс», текст которой перевел Фругони, а в 1759 году — ещё один шедевр Рамо, «Ипполит и Арисия», в музыкальной версии Траэтты с текстом Фругони. Это подготовило появление оригинальной «Армиды» Траэтты на текст графа Дураццо, поставленной в 1761 году уже в Вене. «Армида» — сюжет, почти священный для французов благодаря одноимённой опере Люлли (эта тема ещё не раз всплывёт в нашем повествовании в связи с Глюком). Таким образом, одно из важнейших направлений созревшей к началу 1760-х годов реформы было органическое соединение двух традиций, итальянской и французской, которые до сих пор развивались в целом автономно.

Нужен был некий импульс, чтобы реформа музыкального театра, для которой в Вене сложились самые благоприятные условия, смогла осуществиться и заявить о себе не как о единичном эксперименте, а как о новом направлении в искусстве.

Носителем этого импульса оказался талантливый авантюрист Раньери Кальцабиджи (1714—1795), или, как он именовал себя, «де Кальцабиджи», хотя дворянином он не являлся. Слово «авантюрист» в данном случае обозначает тип личности, в высшей степени характерный для XVIII столетия. Люди того времени обладали необычайной любознательностью и предприимчивостью, не боялись рискованных приключений, иногда бывали вовлечены в разного рода криминальные махинации, но при этом их энергия в целом была направлена на созидание чего-то нового или, по крайней мере, интересного и неожиданного. Всякий, кто немного знаком с историей XVIII века, представляет себе таких колоритных персонажей, как «великий маг» Калиостро (Джузеппе Бальзамо), неотразимый покоритель женских сердец (и при этом очень талантливый писатель) Джакомо Казанова, таинственный граф Сен-Жермен (именно он якобы открыл пушкинской Графине из «Пиковой дамы» тайну трёх карт) и другие. Вряд ли стоит удивляться тому, что некоторые выдающиеся либреттисты XVIII века также принадлежали к племени завятых авантюристов. Среди самых громких имён, помимо Кальцабиджи, в этой связи следует вспомнить либреттиста Салье-

ри — одарённого поэта Джамбаттиста Касти и двух венских либреттистов Моцарта — Лоренцо Да Понте и Эмануэля Шиканедера. Для человека, который воспринимал мир как театр, в котором сам он постоянно играл меняющиеся роли под разными масками и даже разными именами, театр, в свою очередь, также выглядел целым миром, который мог каждый раз создаваться заново.

Биография Кальцабиджи к моменту его появления в Вене в 1761 году была богата резкими поворотами. Родившийся в Ливорно и уже в юности ставший членом двух влиятельных итальянских академий (в том числе знаменитой академии Аркадия), в 1741 году Кальцабиджи поступил на административную службу в Неаполь, начав параллельно писать оперные либретто. В Неаполе он оказался замешан в одной тёмной истории с отравлением, подробности которой так и остались неизвестными. Благодаря дружескому содействию маркиза Л' Опиталья, французского посла в Неаполе, Кальцабиджи вместе с братом Джованни Антонио, обладавшим математическими познаниями (это оказалось немаловажным!), отправился в Париж. Там братьям пришла в голову в 1757 году замечательная идея: организовать «национальную лотерею», то есть, по сути, финансовую «пирамиду» (но якобы выгодную прежде всего для короля, остро нуждавшегося в пополнении казны). Удивительным образом ту же идею выдвинул и Казанова, также находившийся в тот момент в Париже и выдававший себя за опытного финансиста. Их планы лотереи совпадали почти до деталей. В мемуарах Казановы не без юмора описана встреча с конкурентами, братьями Кальцабиджи. Все трое были достаточно умны, чтобы не разрушить перспективное начинание взаимными претензиями. Они решили работать сообща, распределив обязанности. По словам Казановы, Джованни Антонио предложил: «Мой брат возьмёт на себя всю чёрную работу, а вы воспользуетесь только преимуществами директорства, продолжая жить светской жизнью», — то есть Казанова становился «лицом» предприятия, обеспечивавшим ему поддержку в самых высших кругах, включая королевскую фаворитку маркизу де Помпадур. Черновая же работа (все вычисления и документация) возлагалась на Раньери Кальцабиджи не только потому, что он обладал соответствующими навыками, но и потому, что он страдал неким кожным заболеванием, уродовавшим его внешность и не позволявшим появляться в светских кругах. Между тем Казанова был очень высокого мнения

о Раньери Кальцабиджи: «Он был холост, любил математику, был знаток финансов, знал прекрасно историю, был остроумен, поэт и большой друг женщин. [...] Брат его был так же талантлив и сведущ, но не был так блестящ». Придуманная этой хитроумной троицей финансовая пирамида, естественно, через некоторое время рухнула, вынудив всех устроителей лотереи покинуть Париж и разъехаться в разные стороны. Сразу же скажем, что Джованни Антонио Кальцабиджи продолжал впоследствии организовывать лотереи всюду, куда его заносила судьба, в том числе в Лондоне и Берлине. А его брат Раньери действительно выбрал служебное поприще финансиста, хотя в историю искусства вошёл как либреттист Глюка и главный идеолог их совместной оперной реформы.

Помимо финансовых махинаций, и Казанова, и Раньери Кальцабиджи усердно посещали парижские театры. До приезда в Париж литературным кумиром Кальцабиджи был Метастазιο, чьи сочинения он издал в 1755 году в Париже с посвящением маркизе Помпадур и со своим предисловием («Рассуждение о поэтических драмах господина аббата Пьетро Метастазιο»). Уже в этом предисловии, наряду с похвалами в адрес Метастазιο, Кальцабиджи излагал собственные взгляды на музыкальную драму, которые легли впоследствии в основу его реформаторской концепции. Пока ещё речь о ниспровержении метастазиевского канона вовсе не шла. Более того, годом ранее, в 1754 году, он опубликовал в Париже сатирическую поэму «Люллиада, или Изгнание итальянских буффов из Парижа», в которой высмеивал несколько обветшавшие традиции французской оперы. Эта поэма была написана на итальянском языке, так что не все французы могли с ней познакомиться, но для понимания позиции Кальцабиджи она существенна. В середине 1750-х годов он не идеализировал ни итальянскую оперу-сериа, ни французскую музыкальную драму. Но многое из того, что он увидел на сцене парижской Оперы, ему пришлось по душе. В частности, вовлечение в действие балета и хора, мелодичная и выразительная декламация в речитативах, небольшие размеры сольных номеров и умеренное использование колоратур, которые у некоторых итальянских композиторов и особенно у певцов-кастратов превратились едва ли не в самоцель.

В 1760 году братья Кальцабиджи переместились в Брюссель, столицу тогдашних Австрийских Нидерландов, и Раньери получил пост министра финансов этой части импе-

рии. Именно в этом солидном качестве он прибыл в начале 1761 года в Вену, получив должность секретаря и фактического советника государственного канцлера Кауница. Художественные же интересы Кальцабиджи привели его к быстрому сближению с графом Дураццо, Анджолини и Глюком.

Так в 1761 году в Вене сложился своеобразный «союз реформаторов». Кальцабиджи смог внятно сформулировать идеи реформы, Глюк и Анджолини — предложить гениальное художественное воплощение новых принципов, а Дураццо — обеспечить им административную и финансовую поддержку, равно как симпатии императорского двора. Всё это происходило буквально на глазах у Метастазиио, который жил в непосредственной близости от Бургтеатра и Хофбурга. Метастазиио давно был знаком с творчеством Глюка, признавал его выдающийся талант, но считал его «варваром» и по-видимому, избегал личных с ним контактов, хотя дом поэта был открыт для многочисленных посетителей. В силу почтенного возраста, общеевропейской славы и безукоризненной личной репутации Метастазиио претендовал на исключительно почтительное к себе отношение, не допускавшее никакой критики созданных им драм и прочих стихотворных текстов. Увенчанный всеобщим признанием придворный поэт давно не создавал ничего принципиально нового, но прежние его либретто оставались популярными, и оперы на их тексты продолжали ставиться по всей Европе, от Мадрида до Москвы. Если с точки зрения версификации стихи Метастазиио действительно не обнаруживали изъянов (они были на редкость музыкальны, афористичны, точны по выбору слов, безукоризненны по стилю), то драматургия вызывала всё больше вопросов и претензий. При всём разнообразии сюжетов его опер-серии они строились на основе определённого канона, граничащего со схематизмом. Ранее, говоря об итальянских операх Глюка, мы вкратце описывали этот канон: первая пара влюблённых, вторая пара, отец-тиран, наперсник — все эти функции допускают ряд комбинаций, ограниченных жёсткими требованиями сценического правдоподобия (никаких богов, чудес и чудовищ), и этикета (никакого смешения высокого и низкого стиля в речах персонажей). Именно против метастазиевского канона был направлен основной удар реформаторов, которые, заметим, не были юными и запальчивыми ниспровергателями авторитетов, а стало быть, пришли к своим идеям, многое испытав и испробовав. Глюку и

Кальцабиджи в 1761 году исполнилось 47 лет, их покровителю графу Дураццо — 43, а самому молодому их союзнику, Анджолини — 30.

Первым совместным творением реформаторов была вовсе не опера, а балет-пантомима «Дон Жуан, или Каменный пир». Сценарий разработал Анджолини (вероятно, не без участия Кальцабиджи, хотя это вопрос дискуссионный), музыку создал Глюк, хореографию — Анджолини; премьера состоялась в Кернтнертортеатре 17 октября 1761 года. Роль главного героя играл также Анджолини. Балет давался, как обычно, в дополнение к полномасштабной пьесе (в тот день это была французская комедия Жана-Франсуа Реньяра «Игрок»). Но сенсацией стал именно «Дон Жуан». Поначалу необычная хореография Анджолини озадачила публику, но от представления к представлению интерес возрастал.

В предисловии к балету Кальцабиджи гордо утверждал, будто это — первый в истории опыт балета-пантомимы, что было, конечно, совсем не так. Но кое-что в «Дон Жуане» совершалось действительно впервые. Прежде всего, в основу либретто был положен не античный миф, а литературный источник Нового времени. Принято считать, что сценарий основан на комедии Мольера (1665), однако, как заметил в своей статье Чарлз Рассел, между ними слишком много существенных различий, чтобы делать столь однозначный вывод⁵⁴. Более того, Анджолини в своих последующих эссе и полемических письмах о балете ни разу не упоминал имени Мольера. Возможно, сюжет воспринимался в то время как общеизвестный и не связанный с определённым авторством.

Во-вторых, этот балет задумывался не как декоративное интермеццо, а как самостоятельное произведение, причём довольно внушительных размеров: в нём три акта, пусть и небольших по длительности, но требующих смены декораций. В-третьих, гениальная музыка Глюка представляла ценность сама по себе; её можно было слушать как симфоническое произведение, без скидки на прикладной танцевальный жанр. Пожалуй, это — самая выдающаяся балетная партитура своего времени, предвосхитившая такие шедевры первой половины XIX века, как «Творения Прометея» Бетховена (1801) и «Жизель» Адана (1841). В-четвёртых, хореография Анджолини также была безусловно

⁵⁴ Howard 2016, 128.

новаторской. Хотя сюжет «пересказывался» в основном в пантомимических эпизодах, танцы также подчинялись общей линии развития и должны были передавать чувства и взаимоотношения героев драмы.

Сюжет «Дон Жуана» знаком нам теперь больше всего по опере Моцарта на либретто Да Понте, и в общих чертах они действительно совпадают. В первом акте Дон Жуан убивает на ночной дуэли Командора, отца своей возлюбленной (здесь её зовут Эльвирой). Во втором акте Дон Жуан пирует у себя во дворце, а его гости, благородные испанцы и крестьяне, танцуют различные танцы; веселье прерывается появлением статуи Командора. Грозный гость отказывается присоединиться к застолью, но приглашает Дон Жуана попить у своей гробницы. В третьем акте Дон Жуан дерзко принимает вызов Командора и приходит на кладбище. Поскольку он ни в чём не раскаялся, разверзается пламенеющая бездна, и грешника утаскивают в ад гневные демоны и фурии.

Музыка Глюка, с одной стороны, написана так, что под неё удобно танцевать (она мелодически и структурно ясна), а с другой стороны, полна замечательных находок. В частности, во втором акте выделяется фанданго — танец, передающий испанский колорит, поскольку действие происходит в Мадриде. Мелодия фанданго — подлинно испанская, очевидно народная. Именно в том варианте, который использован Глюком, она встречается у целого ряда композиторов второй половины XVIII века, в том числе очень знаменитых: у Доменико Скарлатти, работавшего с 1733 года в Мадриде, у Луиджи Боккерини, также переселившегося в Мадрид в 1769 году, у Моцарта в опере «Свадьба Фигаро» (вставной номер, который нередко пропускается при постановках). Откуда именно тему фанданго почерпнул Глюк, не установлено, но его балет она несомненно украсила.

Другим чрезвычайно ярким эпизодом стал финал балета — картина ада с пляской фурий, терзающих Дон Жуана. Музыка этой сцены известна всем, кто когда-либо слушал оперу Глюка «Орфей» в авторской редакции 1774 года или в версии Гектора Берлиоза 1859 года. Глюк полностью перенёс в парижскую постановку «Орфея» пляску фурий из «Дон Жуана», поскольку она идеально подходила к сюжету и также предполагала балет-пантомиму. Для оперы мрачная серьёзность «адской» сцены была довольно традиционной, в балете же она выглядела непривычно, тем более что

никакого утешительного финала после неё не предполагалось. Граф Карл фон Цинцендорф, присутствовавший на премьере «Дон Жуана» 17 октября 1761 года, отмечал в своём дневнике: «Сюжет крайне печален, мрачен и внушает страх». Между тем этот сюжет в разных его вариациях очень часто трактовался в театре XVII—XVIII веков как комический. Фарсы о наказанном грешнике были популярны и в итальянской комедии масок, и в парижских ярмарочных театрах, и в венском Кернтнертортеатре.

Представление «Дон Жуана» 3 ноября 1761 года привело к пожару, после которого театр пришлось отстраивать заново — восстановленный Кернтнертортеатр открылся лишь в 1763 году. К счастью, этот инцидент не породил суеверий, и «Дон Жуан» в последующие годы успешно ставился в различных городах Австрии, Германии, Италии. Знали его и в Париже, и в Праге, и в Петербурге. Новую жизнь «Дон Жуан» обрел в XX веке, когда вдохновенная музыка Глюка была переосмыслена хореографами-новаторами (в том числе Айседорой Дункан и Михаилом Фокиным), а ближе к концу столетия, наоборот, сделалась объектом художественных реставраций, возрождавших хореографию Анджолини и Новерра.

ЧАСТЬ ЧЕТВЁРТАЯ РЕФОРМАТОР

«Орфей» и новая концепция античности

Успех балета «Дон Жуан» подтолкнул венских реформаторов к следующему шагу: созданию музыкальной драмы нового типа. Эталонным образцом жанра стала опера «Орфей и Эвридика», которая до сих пор остаётся самым популярным произведением Глюка. Однако с этой оперой дела обстоят не так уж просто, хотя бы потому, что она существует в двух (или даже в трёх) авторских редакциях, существенно различающихся между собой.

Либретто венской редакции написал Кальцабиджи, танцы поставил Анджелини, декорации оформил сценограф Джованни Мария Квальо-старший, а граф Дураццо позаботился о самой выгодной дате премьеры. Опера была поставлена в Бургтеатре 5 октября 1762 года — то есть на следующий вечер после празднования при дворе именин императора Франца I, которому так нравились французские оперы Глюка. Вечером 4 октября в Хофбурге для императора был дан гала-концерт и представлены комедия на немецком языке «Вознаграждённая добродетель» и два небольших балетных дивертисмента. Главным же событием празднеств — а в итоге и всего театрального 1762 года — стала премьера «Орфея».

Коль скоро премьера привязывалась к именинам императора, сюжет оперы никоим образом не мог иметь трагическую развязку, даже если ради спасения главных героев пришлось бы отступить от всем известного мифа, где Орфей терял Эвридику навсегда. Прецеденты вольного обращения с мифом уже существовали, начиная с самых первых опер на данный сюжет: двух «Эвридик», написанных на либретто Оттавио Ринуччини единомышленниками-конкурентами Якопо Пери и Джулио Каччини в 1600 году во Флоренции (музыкальная драма Пери была издана тогда

же, а произведение Каччини — в 1602 году). Флорентийские «Эвридики» приурочивались к свадебным торжествам в семье герцогов Медичи, так что огорчать новобрачных не следовало; напротив, в сюжете акцентировалось торжество самоотверженной любви. Трагическим финал «Орфея» мог быть лишь в тех случаях, когда постановка не была связана с семейными празднествами при каком-либо дворе. Это мы наблюдаем, в частности, в раннем шедевре Клаудио Монтеверди (Мантуя, 1607) — Эвридика гибнет, а безутешный Орфей возносится на небо Аполлоном. Не без влияния Монтеверди в 1619 году возникла опера «Смерть Орфея» Стефано Ланди, поставленная в Венеции — там все события прямо вели к трагической гибели героя.

Кальцабиджи, как и Глюк были людьми эпохи Просвещения. Для них благополучная развязка, *lieto fine*, являлась не просто дежурной театральной условностью, унаследованной от Метастазियो, но и собственной, искренне разделяемой религиозно-этической парадигмой — иначе она не повторялась бы так настойчиво из оперы в оперу. Божество, в том числе и языческое, в восприятии людей того времени не могло быть бессмысленно жестоким, вероломным, мелочно мстительным. Высшие силы — носители справедливости, которая отнюдь не так уж беспристрастна: добродетель непременно должна быть вознаграждена, даже если носитель этой добродетели, смертный человек, в какой-то момент поддался страху, слабости или неодолимому искушению. Тем не менее боги в либретто Кальцабиджи и в музыке Глюка трактованы совершенно серьезно, и это касается не только грозных фурий, стражей подземного мира, но и шаловливого Амура, чьими устами в первом акте и в финале провозглашаются все нравственные истины. Амур появляется как выразитель воли царя богов, Юпитера, однако ему самому явно нравится выступать в роли спасителя влюблённых.

Уже эти черты резко отличали либретто «Орфея» от оперных текстов Метастазियो, хотя принцип счастливой развязки господствовал и у него. Однако ни в одном из текстов Метастазियो для опер-серии нет и не может быть никаких богов, сцен в загробном мире и чудес с воскрешением умерших. Лишь в операх малых жанров, вроде театральной серенады или театрального празднества, Метастазियो вводит персонажей божественного происхождения, но в таком случае их роль — сугубо символическая, и все понимают, что под тем или иным божеством следует подразумевать

правлящего монарха или монархиню. Глюку уже доводилось класть на музыку такие либретто и до создания «Орфея» («Распря богов»), и в последующие годы («Смущённый Парнас», 1765). Никакого драматизма они не предполагали. В своих оперных либретто Метастазиио ни разу не обращался к мифу об Орфее — может быть, потому, что в этом сюжете нельзя было обойтись без привнесения толики потустороннего, причём отнюдь не в виде аллегорической условности.

Разительны и другие отличия «Орфея и Эвридики» от драм Метастазиио, в которых, как мы помним, обычно действовало шесть персонажей со строго определёнными функциями, а хор, как правило, отсутствовал. Либретто Метастазиио рассчитаны на выдающихся певцов-солистов, которые при этом практически никогда, кроме финала, не поют все вместе и на протяжении всей оперы постоянно сменяют друг друга, уходя после каждой спетой арии.

В «Орфее» основных персонажей всего три: Он, Она и Любовь — Орфей, Эвридика и Амур. При этом Эвридика в первом акте мертва, во втором может появиться лишь в виде тени (как правило, арию Блаженной тени поручают певице, исполняющей партию Эвридики) и только в третьем акте обретает свой настоящий облик и голос. Зато Орфей присутствует на сцене почти непрерывно, даже когда не поёт. Амур является в первом и в третьем актах, а во втором отсутствует. Такая история могла бы восприниматься как сугубо камерная опера, если бы не присутствие хора и балета, придающее действию величавость античной трагедии. При этом хористы и особенно артисты балета выступают отнюдь не анонимной массой; в оригинальной постановке Анджолини внутри хора и балета имелись свои протагонисты, наделённые именами и отдельными партиями.

Один из приближённых графа Дураццо, танцовщик, хореограф и хронист Филипп Гумпенхубер (1706—1770), оставил бесценный рукописный памятник — подробную роспись всех придворных венских спектаклей, концертов и зрелищ за пять лет, 1758—1763. Эти тома хранятся в Австрийской национальной библиотеке и в настоящее время частично доступны для изучения онлайн⁵⁵. Благодаря добросовестной скрупулёзности Гумпенхубера мы знаем практически поимённый состав всех участников премьеры

⁵⁵ <http://data.onb.ac.at/rec/AL00569984>. — Дата обращения: 2.11.2017.

«Орфея», а не только трёх солистов, которыми были кастрат-альт Гаэтано Гуаданьи (Орфей) и два сопрано, Марианна Бьянки (Эвридика) и Лючия Клаверо (Амур). Хор состоял из семи певиц и двенадцати певцов; оркестр был усилен дополнительно приглашёнными музыкантами (в их числе — арфист, два исполнителя на корнете, два тромболиста, два трубача и литаврист). В оперу были введены четыре балетных эпизода, поставленные Анджелини в новой пантомимической манере. В первом акте действовали пастухи, нимфы, бог брака Гименей и четыре амурчика (их танцевали дети). Во втором акте — адские духи (сплошь мужчины) и блаженные тени (здесь к танцовщикам присоединялись дамы). Как записал Гумпенхубер, «идея этого балета взята из VI книги Вергилия, касающейся Эвридики». Подразумевалась шестая песня поэмы «Энеида», в которой описывалось нисхождение Энея в Аид, к тени своего отца Анхиза. Пройдя, как и Орфей, мимо фурий (эвменид), Эней попадает в чудесный Элизиум:

Здесь над полями высок эфир, и светом багряным
Солнце сияет своё, и свои загораются звёзды.
Тело себе упражняют одни в травянистых палестрах
И, состязаясь, борьбу на песке золотом затевают,
В танце бьют круговом стопой о землю другие,
Песни поют⁵⁶...

Наконец, в третьем акте в заключительном балете участвовали «герои и героини вместе с Амуром» (вероятно, подразумевались персонажи из античных преданий), а также дети-амурчики, присутствовавшие в первом акте⁵⁷. Все эти балеты органически вплетались в сюжет, и многие из них сопровождалась пением, как это было в древности в греческой трагедии, а в XVIII веке — во французской опере.

Апелляция к духу античной поэзии и греческой трагедии — любимая идея всех создателей и реформаторов музыкальной драмы, от флорентийских интеллектуалов конца XVI века до композиторов XX века, творивших в разных странах и в разных манерах. Другой вопрос, что именно каждая эпоха и каждый художник видит в античности. В XX веке возобладала трагическая концепция, выявлявшая прямые параллели между архаикой и современностью: и там,

⁵⁶ Стихи 640—645. Цит. по изд: *Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида. Пер. С.А. Ошерова под ред. Ф.А. Петровского. М., 1979.

⁵⁷ Gumpenhuber 1762. P. 213—218.

и там царит жестокость, порой совершенно иррациональная, и подвергаемый самым страшным испытаниям человек должен искать опору лишь в самом себе, не полагаясь на милость слепой судьбы и благосклонность богов.

В XVIII веке античность, в том числе архаическая, мыслилась совершенно иначе. Европейские интеллектуалы только-только начали с восторгом открывать для себя подлинное искусство Древней Греции и Рима (прежде всего Рима, поскольку Греция находилась под турецким владычеством). Тексты великих поэтов и драматургов прошлого были давно известны и переведены на все важные европейские языки (некоторые — даже на русский), но храмовую архитектуру, рельефы, статуи, фрески, мозаики, вазы — всё это требовалось изучать большей частью на месте, да и там далеко не в желаемом количестве. О подлинном искусстве античной Греции нередко приходилось судить либо по римским копиям знаменитых статуй, либо по отрывочным изображениям, либо по случайно обнаруженным и не всегда первостепенно важным памятникам. Никакие туристические группы не ездили полюбоваться руинами Парфенона в Афинах, театром в Эпидавре, святилищем в Дельфах и другими знаменитыми памятниками материковой Эллады: при турецком владычестве, повлекшем за собой обнищание и ожесточение нравов местного населения, такое путешествие было попросту опасным для жизни. Ещё не были раскопаны Помпеи, погребённые под пеплом Везувия, ещё не явилась из-под земли Венера Милосская, ещё не были извлечены на свет многие скульптуры, мозаики, вазы, которыми ныне любят пользоваться посетители знаменитых музеев мира. Тем больший восторг вызывало в XVIII веке каждое подобное открытие, и это неизбежно вело к идеализации античности, в которой многие начали видеть «утраченный рай» человечества.

Одна из таких концепций принадлежала Иоганну Иоахиму Винкельману (1717—1768), немецкому искусствоведу, сверстнику Глюка и Кальцабиджи. Выходец из самых низов, сын бедного ремесленника, он сумел получить хорошее университетское образование и добился признания в качестве знатока-эрудита, особенно в сфере истории Древнего мира. Ещё находясь в Германии, он мечтал о длительной поездке в Италию (о Греции по указанным выше причинам даже мечтать было невозможно) и сумел найти влиятельных покровителей из числа римского духовенства, в том числе уже знакомого нам мецената кардинала Алес-

сандро Альбани. Ценой вопроса был переход Винкельмана в католичество, и он не без колебаний на это решился. Перед отъездом в Италию он опубликовал свой первый значительный трактат — «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» (1755). Дилемму — должен ли художник подражать живой природе или искусству древних греков — Винкельман решал в пользу подражания грекам, поскольку, по его мысли, природа сама по себе, будь то пейзаж, национальные типажи или конкретный человеческий облик, далеко не всегда эстетически совершенна. Греческим же статуям, по выражению Винкельмана, присущи «благородная простота и спокойное величие» (запомним это выражение), которые воплощают идеальное начало в человеческой душе и идеальную красоту человеческого тела⁵⁸.

Трудно сказать, знал ли Глюк этот трактат к моменту написания «Орфея», но мыслил он явно сходным образом. Более того, он был лично знаком с Винкельманом — они встретились ещё в 1756 году в Риме во дворце кардинала Альбани. Вероятно, они обменивались и какими-то мыслями об античном искусстве, и возможно, идеи Винкельмана, высказанные в устном общении, могли оказать воздействие на формирование реформаторских взглядов Глюка.

Следующий, ещё более знаменитый, трактат Винкельмана, «История искусства древности», появился в 1764 году, то есть уже после создания «Орфея». И вновь возникла смысловая параллель, которую, быть может, ещё не осознавали современники. Античность, воплощённая в «Орфее», — не только собственно глюковская, но и винкельмановская, то есть находящаяся в русле идей немецкого Просвещения и общеевропейских классицистских тенденций. Классицизм второй половины XVIII века был иным, нежели академический стиль живописи и скульптуры предыдущих эпох, который мог непринуждённо переплетаться со стилем барокко, приобретает игривые галантные формы, наполняется аллегорическими толкованиями. Просветительский классицизм апеллировал к подлинникам, к их лапидарной монументальности, безупречной чистоте и простоте. Барокко искало в античности параллели с современностью, особенно когда речь шла о воспевании правящих монархов — их неизменно сравнивали то с римскими императорами, то даже с богами. Художник же

⁵⁸ Винкельман, 317.

классической эпохи воспевал не конкретных монархов и не идею монархии как таковой, а человеческое достоинство, свободу и величие духа, а также естественную красоту тела, не стеснённого модными одеяниями. Античное искусство внушало мысль о том, что прекрасным может и даже должен быть любой развитый человек, отнюдь не обязательно высокого происхождения. В «Истории искусства древности» Винкельмана, помимо довольно наивных рассуждений о благодатном климате Греции как важнейшей предпосылки появления там совершенного искусства, звучит и куда более смелая и важная мысль о том, что залогом расцвета поэзии, театра, изобразительных искусств и философии в Древней Греции были демократическое устройство её полисов и та свобода, которой пользовались граждане для развития своих лучших качеств.

В «Орфее» Глюка декларация подобных идей была бы вряд ли уместна, однако обращает на себя внимание отсутствие некоторых важных персонажей, которые имелись в большинстве прежних опер на данный сюжет. Кальцабиджи не стал вводить в сюжет ни перевозчика душ умерших, Харона, ни властителей загробного царства, Плутона и Прозерпину (по-гречески — Аида и Персефону). А ведь именно у них Орфей должен выпрашивать великую милость: позволить ему забрать с собой безвременно погибшую Эвридику. В опере Монтеверди на либретто Алессандро Стриджо именно Прозерпина склоняет неумолимого поначалу супруга к согласию на мольбу Орфея. Кальцабиджи передаёт милостивое решение судьбы Орфея верховному богу, Юпитеру, который, однако, ни разу не появляется, хотя в восприятии венской публики 1762 года должен был бы ассоциироваться с образом императора. Одна из популярных в XVIII веке промонархических идей здесь сознательно сглажена и затушёвана: миром правят на самом деле Любовь и Сострадание, а не слепой рок и тем более не сиюминутные прихоти властителей. На сострадание оказываются способными даже фурии, заменяющие здесь Харона.

Идея Любви как главной пружины мировых событий тоже отнюдь не нова; она присутствовала ещё в диалогах Платона и благодаря ренессансному платонизму проникла в тексты флорентийских и мантуанских музыкальных драм конца XVI — начала XVII века, а также опер последующего периода, ставившихся в Венеции и в Париже для куда более пёстрой и менее утончённой публики. В «Коронации Поппеи» Монтеверди (1643) эта идея декларируется

прямо в прологе, где Амур берётся доказать спорящим дамам, Фортуне и Добродетели, что его власть сильнее. Оперы-балеты «Галантная Европа» Андре Кампра (1697) и «Галантная Индия» Жана-Филиппа Рамо (1735) посвящены доказательству того же тезиса: все земные народы подвластны любви; Венера сильнее Раздора (у Кампра), Амур сильнее Беллоны — богини Войны (у Рамо). Однако в барочных операх эта власть могла вести также к трагедиям и катастрофам. Нерон и Пoppея у Монтеверди шествуют к своему счастью буквально по трупам; во французских же операх-балетах временами кипят роковые страсти — например, гибнет в жерле вулкана инка Гюаскар, пытавшийся погубить благородного испанца, возлюбленного перуанской принцессы Фани («Галантные Индии»).

Любовь, торжествующая в «Орфее», сродни христианскому милосердию, хотя об этом нигде прямо не говорится. Античный миф воспринят здесь через призму гуманистической этики, вобравшей в себя и античную дерзновенность духа, и христианское понимание силы и слабости человеческой природы. Вместе с тем «винкельмановская» античность, возвышенно-просветлённая, но вместе с тем мощная и монументальная, здесь также присутствует, знаменуя эстетический разрыв и с барокко, и с рококо, где те же самые мотивы обычно трактовались сугубо декоративно.

Поэтому реформа, осуществлённая в «Орфее», гораздо значительнее, чем просто преобразование жанра музыкальной драмы. Она касалась и восприятия античности в целом, и трактовки одного из важнейших античных мифов в христианском ключе. Для музыки и для оперного театра миф об Орфее являлся архетипическим, и выбор именно этого сюжета оказался совершенно безошибочным. С 1762 года начался отсчёт новой эпохи — эпохи Глюка.

Музыкальные миры «Орфея»

Возможно, Глюк не был самым великим композитором своего времени. На равной с ним ступени одаренности и мастерства стояли как минимум несколько современников, работавших в сфере музыкального театра — например Хассе, Йоммелли, Траэтта. Младшие мастера — Гайдн и особенно Моцарт — безусловно превосходили его и масштабом творческого дарования, и чисто технической

оснащённостью: их вдохновение прочно базировалось на безупречной школе, пройденной ещё в детские годы.

Но как минимум одного важного преимущества у Глюка отнять нельзя: он обладал гением драматурга. А этим может похвастаться далеко не каждый сколь угодно талантливый музыкант. Гайдн, например, прирождённым драматургом не был (и сам это признавал), а Моцарт — был. Дело тут не в чувстве театра и понимании его законов, а в особом складе мышления, когда композитор видит и слышит произведение, предназначенное для театра, как единую драму, развивающуюся одновременно в диалогах, во внутренних побуждениях героев, в зримом воплощении этих побуждений на сцене и собственно в музыке, причём все компоненты присутствуют в его сознании сразу, дополняя и обогащая друг друга. Это требует ощущения архитектоники целого и чёткой расстановки важных смысловых акцентов, не говоря уже о точной проработке рисунка каждого образа. Глюк либо обладал всеми этими способностями изначально, либо же сумел развить их в себе до максимально высокой степени благодаря своему богатейшему театральному опыту. Он мыслил образами и видел сценическое и музыкальное целое как единый живой организм.

История словно бы провела остроумный эксперимент, благодаря которому мы имеем возможность сравнить двух «Орфеев»: гениального (глюковского) и просто хорошего. В 1776 году в Венеции была исполнена опера композитора Фердинандо Бертони на то же самое либретто Кальцабиджи, причём Бертони настолько ценил шедевр Глюка, что следовал ему как идеальному образцу, копируя все формы арий и хоров, но воздерживаясь от слишком очевидного мелодического сходства. Сделал это Бертони по заказу своего друга, кастрата Газтано Гуаданьи, который пел на премьере глюковского «Орфея» и хотел бы получить в Италии нечто подобное, только более привычное по стилю. Музыка у Бертони вышла весьма красивой и привлекательной, но совершенно не драматичной. На всём протяжении оперы у него господствуют мажорные тональности, как если бы лучезарное южное солнце постоянно освещало и гробницу Эвридики, и загробный мир, и длинный переход оттуда на землю. В мажоре хор оплакивает Эвридику, в мажоре жалуется на свою утрату одинокий Орфей, в мажоре утешает его Амур, в мажоре неистовствуют фурии, в мажоре наслаждаются покоем блаженные тени, в мажоре исходит волнением воскресшая Эвридика, в мажоре оплакивает её

вторую смерть Орфей, в мажоре завершается вся опера хором во славу Любви... Каждый из эпизодов по-своему прекрасен, но все вместе они не создают драмы, способной задеть слушателя за живое.

Глюк на основе того же самого текста властно творит не просто драму, а трагедию — но со счастливым концом. Он мастерски оперирует резкими контрастами, позволяющими создавать пространственные сцены, окрашенные в единые тона, кое-что пишет крупным мазком, *al fresco*, не отвлекаясь на детали, а где-то, наоборот, любовно высвечивает тончайшие нюансы. При этом композитор никогда не упускает из вида динамический профиль всей крупной формы. В каждом акте он последовательно проводит одну и ту же идею, которую можно охарактеризовать выражением «от мрака к свету», причём в третьем акте финальное сияние — самое яркое. Всему этому он предпосылает яркую праздничную увертюру в сияющей апполлоническим светом «белой» тональности до-мажор.

В XIX веке даже такой великий музыкант, как Берлиоз, не понимал смысла такого нарочито жизнерадостного вступления, уничижительно заклеив эту музыку как «невероятный вздор, озаглавленный «Увертюра к “Орфею”». Считалось, что Глюк пошёл на уступку традиции, требовавшей, чтобы увертюра была короткой и бравурной, и потому со стороны потомков не будет большим грехом совсем изъять увертюру из спектакля, открыв его сразу первым хором. Но Глюк отлично понимал, что и зачем он делал. После солнечного блеска увертюры похоронный до-минор первого акта производит ошеломляющее впечатление. Публика должна быть потрясена вместе с Орфеем: смерть настигла Эвридику совершенно неожиданно, в полном расцвете юности и красоты. Орфей, присутствующий на траурной церемонии, не может даже произнести ничего внятного — он лишь в отчаянии повторяет имя любимой: «Эвридика! Эвридика!» — на фоне строгого пения хора. Хор не статичен: хотя танцы в сцене оплакивания совсем неуместны, Анджолини поставил небольшую балетную пантомиму, изображающую поминальный обряд с возложением цветов на могилу умершей (но, возможно, ехидный Руссо и тут бы не преминул заметить — «даже на похоронах танцуют»).

Оставшись в одиночестве, Орфей изливает душу безмолвной природе — его жалобам отвечает только слабое эхо (духовые инструменты в оркестре). Первая ария Орфея — медленный менуэт в элегическо-пасторальной тональности фа-мажор. Глюк следует здесь тем представлениям о су-

ти античного искусства, которые провозгласил Винкельман: «благородная простота и спокойное величие». Стилистика и форма традиционной арии-ламенто в форме *Da Capo* здесь бы не подошла, и Глюк решительно от неё отказывается. Но написать вместо арии бесхитростную песню было бы слишком упрощённым решением. Каждая строфа завершается небольшим патетическим речитативным монологом, а затем Орфей вновь возвращается к сдержанной жалобе. К тому же Орфей не просто страдающий человек — он божественно одарённый певец, и даже внешне простая, без украшений, мелодия обладает изысканной метрической структурой (обычные песенные фразы строились бы как четырёхтакты, здесь — трёхтакты, перемежающиеся с двухтактовыми отзвуками эхо). Если вспомнить, что партия Орфея в 1762 году создавалась для Гаэтано Гуаданьи, который в конце 1740-х — начале 1750-х пел в Лондоне у Генделя и общался с Дэвидом Гарриком, то нетрудно вообразить себе, насколько идеальным оказалось такое музыкальное и визуальное решение. Гуаданьи был высок, строен, обладал благородными чертами лица, голосом очень красивого тембра — лучшего исполнителя роли Орфея найти было вряд ли возможно.

К Орфею, в отчаянии решившему покончить с собой, являлся с неба Амур (эту травестийную партию на премьере пела Марианна Бьянки). Мажорный колорит приобретал всё более светлый и даже радостный характер, и первый акт заканчивался на этой обнадёживающей ноте. Позднее Глюк добавил сюда ещё одну арию Орфея, оснатив её броскими фиоритурами, но в данном случае они не сильно противоречили идее благородной простоты, поскольку однозначно выражали душевный подъём героя, готового противостоять силам преисподней.

Второй акт целиком происходит в загробном мире и распадается на две контрастные части: зловеще inferнальную и безмятежно просветлённую. Несомненно, Кальцабиджи как итальянец отразил здесь те представления об аде, чистилище и рае, которые присутствовали в «Божественной комедии» Данте. Путь Орфея, как и Данте, написавшего поэму от собственного лица, лежит через ад и чистилище в Элизиум — царство блаженных теней, куда отлетела душа Эвридики. В начале второго акта находится знаменитый диалог Орфея с фуриями: божественный певец постепенно смягчает своими песнями (краткими ариозо) ярость неумолимых стражей Аида, и они позволяют ему проникнуть туда, куда не должен входить никто из смертных.

В этой сцене Кальцабиджи, старавшийся не злоупотреблять в либретто «Орфея» учёными словами и сложными оборотами, вложил в уста фурий речи, рассчитанные на понимание лишь очень хорошо образованных слушателей — или самого Орфея.

Chi mai dell' Erebo
Fra le caligini,
Su l'orme d'Ercole
E di Piritoo
Conduce il piè!
D' orror l'ingombrino
Le fiere Eumenidi:
E lo spaventino
Gli urla di Cerbero
Se un Dio non è.

Кто там ещё
сквозь туманы Эреба
по стопам Геракла
и Пирифоя
держит свой путь!
Пусть в него вселят ужас
свирепые эвмениды
и вгонит в страх
рычание Цербера,
если он только не Бог.

В наше время этот пассаж требует комментариев, да и во времена Глюка он был, наверное, ясен далеко не каждому слушателю, тем более при хоровом произнесении со сцены⁵⁹. Но Кальцабиджи явно хотел создать ощущение некоей хтонической жути, что в тексте передано через нагромождение странных слов, звучащих как тёмные заклинания. В музыке Глюка эта жуть присутствует благодаря ритмичному скандированию стихов в суровом до-миноре (в венской редакции) в сопровождении мощного оркестра, звуки которого рисуют и бушевание адского пламени, и пресловутый рык трёхглавого Цербера. Даже смилив свою ярость

⁵⁹ Эребо — порождённая первозданным Хаосом подземная тьма, окружающая Аид — царство мёртвых. Согласно греческим мифам, в Аид, кроме Орфея, живём спускался сын Зевса — Геракл, сумевший укротить и привести на землю адского трёхглавого пса Цербера, а также Пирифой, покусившийся на владычицу мёртвых и супругу Аида Персефону; в этом Пирифойю помогал его друг Тесея (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 «благодаря склонные»; этот эпитет превращал грозных богинь в заступниц справедливости. «Свирепые эвмениды» — некий оксюморон, применённый несомненно преднамеренно. Из богов в Аид регулярно спускался Гермес — Водитель Душ (Психопомп), кроме того, часть года проводила на земле супруга Аида, Персефона. Упомянутые здесь герои, особенно Геракл, были, согласно мифам, друзьями Орфея, так что он-то прекрасно понимал речи эриний.

под воздействием пения Орфея, фурии, когда герой уходит в царство мёртвых, пускаются в неистовую пляску. В венском спектакле эта пляска была довольно короткой, и мы не знаем, как именно поставил её Анджолини — был ли это собственно танец, пантомима или сочетание того и другого. Позднее, в Париже, эта сцена была расширена за счёт перенесения сюда пляски фурий из балета «Дон Жуан».

Мир Элизиума, в котором пребывают блаженные души, также охарактеризован прежде всего через танец. Ранее мы говорили о том, что в загробных сценах из французских барочных опер встречались настоящие балы, поскольку там, как и на земле, царил разумный порядок, управляемый законами всеобщего согласия. У Глюка в «Орфее» вроде бы происходит почти то же самое, но всё-таки по-иному, с иным смыслом и колоритом. Ведь тут нет Плутона и Прозерпины, нет их двора и свиты, а стало быть, нет никакой пышности, помпезности и церемониальности. Время словно бы остановилось; блаженные тени неторопливо кружатся то в пасторальном менюэте, то в гавоте, ощущая себя частью царящей вокруг гармонии, двигаясь в лад с повторяющимися размеренными ритмами, грациозно обмениваясь реверансами и любезностями. Музыка Глюка здесь полна неземной отрешённости. Это мажор, но мажор не радостный, а мягко светящийся, словно бы лишённый всяких ярких эмоций. Наконец, инструментальная музыка обретает человеческий голос: звучит ария Блаженной тени с репликами хора — слова этой арии воспевают тишину и покой Элизиума. В большинстве постановок Блаженную тень ассоциируют с Эвридикой, но из текста либретто этого однозначно не следует. Впрочем, даже если это Эвридика, она уже не принадлежит к миру обычных смертных и, возможно, успела утратить земное имя. Мистическая прелесть Элизиума с его странным немеркнувшим сиянием и пением неслыханных птиц восхищает и Орфея. В ариозо «Какое чистое небо» он настороженно и зачарованно созерцает видимые и слышимые чудеса (а творит эти чудеса оркестр, создающий поразительную стереофоническую звуковую картину). В опере Глюка сами блаженные тени вручают Орфею Эвридику, и акт завершается в почти радостном, но всё-таки не слишком оживлённом мажоре — свет Элизиума не может быть слишком ярким.

Третий акт устроен не столь геометрично, ибо в нём действуют живые люди, обуреваемые противоречивыми страстями. Орфей, призывающий Эвридику следовать за

ним, но не оглядывающийся в её сторону, поначалу бодр, однако охвачен нетерпеливым волнением, поскольку спешит выбраться на землю. Эвридика же огорчена и разгневана: для чего супруг заставил её покинуть поля блаженных, где она была так счастлива, если он даже не желает посмотреть на неё? Зачем ей жизнь, если Орфей холоден с нею? Ария, в которой Эвридика сетует на свою жестокую судьбу, написана в уже знакомом нам «роковом» до-миноре, причём на сей раз не жалобном, а неистово-страстном.

И Орфей, не в силах больше слышать её укоров, обращается.

Мотив, по которому Орфей нарушил запрет богов, в разных операх на этот сюжет трактуется всякий раз иначе. У Монтеверди, раннебарочного мастера, герой становится жертвой собственного неверия в милость высших сил. Он начинает сомневаться в том, что боги поступили с ним честно. Ему хочется убедиться, что та, кто следует за ним к свету из могильной тьмы — действительно его Эвридика. Он смотрит назад — и теряет её навсегда.

Глюк и Кальцабиджи — люди другой эпохи. И Орфеем в их музыкальной драме движут только любовь и сострадание. Требовать, чтобы Орфей остался безучастным к слезам и мольбам супруги — бесчеловечно, а он — прежде всего человек, а затем уже музыкант и певец. Впрочем, то и другое в восприятии эпохи позднего Просвещения, вобравшего в себя идеи сентиментализма, было практически неразделимо. Предназначением музыки считалось прежде всего выражение человеческих чувств, а способен ли на это тот, кто сам не в состоянии всецело отдаться великому чувству? Орфей оглядывается, потому что сердце берёт верх над разумом, любовь — над догматическим предписанием долга. И как раз это оправдывает его в глазах богов: Амур возвращает ему Эвридику.

Самая знаменитая ария Орфея исполняется им в тот момент, когда Эвридика, казалось бы, навсегда утрачена. Тем не менее поворот от минора к мажору, столь характерный для драматургии предыдущих актов, происходит именно здесь. В венской редакции ария Орфея звучит в аполлонической тональности до-мажор — в данном случае не солнечной, как в увертюре, и не мистически просветленной, как в ариозо из второго акта, а жестковато-прямолинейной, лишённой эмоциональных обертонов.

О смысле такого парадоксального решения спорили ещё в XVIII веке. Для итальянской оперы того времени ма-

жорная ария *lamento*, в которой герой жаловался на судьбу и оплакивал утраты, была скорее нормой, чем исключением. Но в обычной опере (в том числе и в любой из написанных самим Глюком до «Орфея») такое *lamento* имело ряд признаков, чётко опознаваемых слушателями. Это, как правило, медленный темп, опора на определённый жанровый прототип (сицилиану с её покачивающимся ритмом, величавую сарабанду, плавный менуэт), характерные «стонущие» интонации в мелодии, выделение в оркестре солирующего инструмента с экспрессивным тембром (часто это гобой, скрипка или виолончель). Однако в арии Орфея всё не так или всё несколько по-другому. Авторское указание характера музыки — *Andante espressivo*, то есть в темпе шага и притом выразительно. Ремарка «выразительно» вроде бы склоняет к замедлению, но композитор предостерегает от этого, записывая арию в размере *alla breve*, то есть с двумя крупными акцентами в такте. Струнным инструментам предписано играть «очень отрывисто» (*spiccato assai*) — следовательно, никакой сентиментальности в исполнении быть не должно. Весьма волевой характер носят и упругие, властные «шаги» виолончелей и контрабасов.

Если это и жалоба, то жалоба очень мужественного человека, истинного греческого героя, который даже в момент наивысшей скорби сохраняет благородное достоинство. О феномене этой внешней сдержанности при изображении тяжчайших страданий говорили применительно к знаменитой скульптурной группе «Лаокоон с сыновьями» Винкельман в «Истории искусства древности» и развивавший его идеи Готхольд Эфраим Лессинг в трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии»⁶⁰. Так, Винкельман описывал состояние Лаокоона, запечатлённое в мраморе: «...грудь вздымается из-за стеснённого дыхания и стремления удержаться от проявления чувств для того, чтобы преодолеть боль и скрыть её в себе»⁶¹. Это описание кажется вполне соответствующим тем музыкальным приёмам, которые Глюк нашёл для выражения горя Орфея — но, напомним ещё раз, опера была создана раньше, чем вышел в свет

⁶⁰ Мраморная скульптурная группа, хранящаяся ныне в Музее папы Климента в Ватикане, была копией I века до н.э. с утраченного греческого бронзового оригинала. Группа изображает троянского жреца Лаокоона и двух его сыновей, которых душат чудовищные змеи, посланные из моря Посейдоном, чтобы Лаокоон не смог помешать грекам захватить Трою.

⁶¹ Винкельман, 247.

знаменитый трактат. Впрочем, Глюк бывал в Италии неоднократно и несомненно был знаком с античным искусством. Во время своего пребывания в Риме в 1756 году композитор мог, наверное, лично видеть статую Лаокоона, как и многие другие, хранившиеся в музеях Ватикана и во дворцах римской знати и высшего духовенства. Поэтому у него с Винкельманом были одни и те же источники вдохновения.

Стихи Кальцабиджи образуют ещё один эмоциональный план знаменитой арии. Обычно начало арии цитируют в русском переводе с французского варианта либретто: «Потерял я Эвридику, нежный цвет души моей. Рок суровый, беспощадный! Скорби сердца нет сильней»⁶². Но текст Кальцабиджи имеет иное образное наклонение: в нём преобладают не утверждения, а вопросы, обращённые героем как к Эвридике, так и к себе самому.

Как мне быть без Эвридики?
Куда я пойду без моей милой?
Как мне быть? Куда идти?
Что мне делать, куда идти без моей милой?

В итальянском оригинале душевное смятение героя, его растерянность и детская трогательность интонаций выражены ещё яснее, и Глюк в точности следовал не только идеальным представлениям о поведении античных героев в роковых обстоятельствах, но и чисто человеческим чувствам, звучащим в этих вопросах без ответов. Всё это вместе создаёт чрезвычайно многоплановый образ при внешней простоте музыкального решения.

Самые чуткие из современников отдавали себе отчёт в абсолютной новизне такого решения. Невероятная популярность арии Орфея говорит сама за себя: ей пытались подражать (тот же Бертони), её пародировали в ярмарочных театрах и в операх-буффа, с ней вступил в диалог ироничный и всепонимающий Моцарт в арии Тамино с флейтой из «Волшебной флейты».

Глюк же, выстраивая циклопические конструкции с симметричными арками, создал смысловую арку между первым и третьим актом: в обоих случаях после арии Орфея

⁶² Этот вариант перевода был выполнен Виктором Павловичем Коломийцевым (1868—1936) и использовался при постановках «Орфея» на сценах русских императорских театров. После 1917 года в текст перевода вносились изменения; в некоторых изданиях вторая строка стала звучать «нежный свет моих очей».

герой изъявляет желание уйти из жизни вслед за Эвридикой, и дважды его останавливает Амур. Так «неправильная» развязка мифа приобретает логическое и психологическое оправдание. Амур берётся доказать, что истинная любовь сильнее смерти — и он это наглядно доказывает. Финал оперы превращается в праздник, прославляющий власть Амура и милость богов, и лучезарный мажор, обещанный в увертюре, наконец-то начинает сиять в полную мощь. Опера завершается, однако не в до-мажоре, характерном для венской церковной музыки, а в царственном, блистательном, гимническом ре-мажоре. Только царство, которое здесь воспевается, это царство любви и красоты.

Извилистые пути реформы

«Орфей» имел успех, который нарастал с течением времени. Нужно сказать, что этот успех был тщательно подготовлен союзниками-реформаторами, иначе после благожелательного приёма премьерного спектакля опера, довольно скромная по размерам и непривычно аскетичная по музыкальному языку, могла бы раствориться среди более эффектных или более весёлых зрелищ венского двора. Об «Орфее» начали говорить задолго до премьеры, и светская публика уже знала, что готовится нечто свежее и необычайное. Но общий контекст венской театральной жизни был таков, что одно произведение нового типа (пусть даже два, включая балет «Дон Жуан») не могло сразу побороть инерцию. Подытоживая театрально-концертный репертуар 1763 года, скрупулёзный летописец Гумпенхубер подсчитал количество спектаклей и зрелищ в разных жанрах⁶³:

Всего представлений — 288
Немецких комедий — 57
Французских комедий — 144
Итальянских опер — 33
Опер-буффа — 27
Спектаклей в Лаксенбурге — 31
Спектаклей в Шёнбрунне — 8
Музыкальных академий — 49
Застольной музыки — 6

⁶³ Gumpenhuber 1763, 318.

Новых немецких балетов — 5
Новых французских балетов — 13
Балов в Редутном зале — 21
Придворных балов — 4.

То есть из 288 представлений ровно половину занимали французские комедии, вслед за которыми шли комедии на немецком языке, причём те и другие сопровождалась традиционными вставными балетами.

Если же говорить о количестве не спектаклей, а названий, то и тут серьёзная опера была в меньшинстве. На следующей странице Гумпенхубер привёл и эту статистику:

Новых трагедий — 2
Всего трагедий — 6
Новых французских комедий — 10
Новых немецких комедий — 9
Новых итальянских опер — 4
Новых [французских] комических опер — 5
Новых опер-буффа — 5
Новых балетов для французских комедий — 9
Новых балетов для итальянских опер — 11
Новых балетов для немецких комедий — 5
Новых балетов для французских комических опер — 3.

Количественный перевес по названиям — вновь в пользу комических жанров: 29 против 10 (балеты мы не считаем), причём из этих 10 только 4 — собственно оперы. Зато какие оперы!

Вплоть до октября 1763 года главной серьёзной итальянской оперой на венской сцене оставался «Орфей»; его сыграли в общей сложности 11 раз (в последний раз — 18 сентября). Правда, поскольку опера не очень длинная, «Орфею» обычно предпосылали французскую пьесу: трагедию или даже комедию. Но с «Орфеем» явно уже не мог конкурировать старомодный «Артаксеркс» Джузеппе Скарлатти, созданный ещё в 1747 году и поставленный в Вене со вставной балетной музыкой Штарцера 4 января 1763 года⁶⁴. Среди «новых» больших итальянских опер 1763 года в перечне Гумпенхубера значится и «Необитае-

⁶⁴ Джузеппе Скарлатти (1718 или 1723—1777) называл себя внуком великого Алессандро Скарлатти и племянником его знаменитого сына Доменико, но точных доказательств их близкого родства не обнаружено.

мый остров» Джузеппе Бонно на либретто Метастазियो, но эта опера уже ставилась в Вене в 1754 году. О ней вспомнили девять лет спустя, чтобы отметить 12 мая день рождения Марии Терезии, а затем играли в императорских резиденциях Лаксенбург и Шёнбрунн. Отнюдь не нова была и опера-серия Глюка «Аэций», которую поставили в Бургтеатре под конец года, 26 декабря. Гуаданьи в главной роли выступил на редкость неудачно, о чём писали некоторые современники. Скорее всего, виной была постоянная перегруженность певца или несоразмерность партии его голосу. В венском «Аэции», разумеется, тоже были балеты, поставленные Анджелини, но музыку к этим сценам сочинил не Глюк, а Флориан Леопольд Гассман.

Главным событием 1763 года, развивавшим новаторскую линию, заявленную в «Орфее», стала «Ифигения в Тавриде» Томмазо Траэтты на либретто Марко Кольтеллини, поставленная в честь именин императора 4 октября в Шёнбрунне, а затем перенесённая на сцену Бургтеатра. Это был очередной амбициозный проект графа Дураццо, который не только заказал новую оперу пармскому маэстро, но и пригласил его в Вену лично дирижировать премьерой. Нисколько не удивительно, что между столь разными по стилю операми, как «Орфей» Глюка и «Ифигения» Траэтты, обнаружились общие черты: в частности, непосредственное вовлечение в действие хора и балета, не характерное для оперы-серии. Главных действующих лиц в «Ифигении» немного — всего пять, причём лидируют трое: Ифигения (сопрано Роза Тартальини), Орест — брат Ифигении (Гаэтано Гуаданьи) и друг Ореста, Пилад (кастрат-сопранист Джованни Тоски). Но количество артистов хора и балета, занятых в действии, создавало, как и в «Орфее», ощущение монументальности. Тут были поющие и танцующие жрецы и жрицы, фурии, воины, моряки, знатные скифы и скифянки. Хореография принадлежала, как обычно, Анджелини, и скорее всего, он постарался, чтобы в данном случае она выглядела не совсем тривиально — материал к тому очень обязывал.

Траэтта и Кольтеллини, сами того не ведая, совершили ещё один очень важный поворот, касающийся не только оперных форм, но и проблематики, диктуемой выбором и трактовкой сюжета. Глюк и Кальцабиджи вернулись в «Орфее» к предельно серьёзно интерпретированному мифу, суть которого в данном случае была религиозно-мистической, а не трагедийной (Эвридика в этой версии мифа не могла умереть окончательно, потому что заново

перетолкованный античный миф провозглашал христианскую веру в чудо воскресения). «Ифигения в Тавриде» выводила на оперную сцену трагедию, завершавшуюся гибелью одного из героев — скифского царя Тоаса. Глюк вернулся к этому сюжету в 1779 году в своей предпоследней, самой радикальной реформаторской опере, обострив до предела идейные и моральные коллизии, которые одними из первых, если не первыми в XVIII веке, ярко выставили Траэтта и Кольтеллини. Эти коллизии можно обозначить как противопоставление цивилизации и дикости, человеческого достоинства и деспотической тирании, что в контексте придворного театра выглядело чрезвычайно смело. О проблематике «Ифигении в Тавриде» мы будем подробно говорить в связи с оперой Глюка, здесь же отметим, что появление такой оперы в Париже в 1779 году было итогом долгого процесса переосмысления этого сюжета, начавшегося в Вене в 1763-м.

Казалось бы, вслед за «Дон Жуаном» Глюка — Анджолини, «Орфеем» Глюка — Кальцабиджи и «Ифигенией в Тавриде» Траэтты — Кольтеллини должны были последовать другие оперы и балеты в новой манере. Однако сами реформаторы отнюдь не выступали сплочённым отрядом и не торопились чётко формулировать свои принципы. Слишком решительные действия неизбежно вызвали бы отпор со стороны более традиционно настроенных кругов венского общества, начиная с членов императорской семьи и кончая сторонниками всё ещё очень влиятельного Метастазио. Собственно говоря, чем дальше, тем явственнее становилось противодействие новому направлению со стороны приверженцев старого. Сама Мария Терезия больше любила музыку Хассе, чем Глюка, хотя она чутко прислушивалась к тем, кто считал Глюка гением, и ни о какой немилости со стороны монархини речи быть не могло. Неприятие реформы проявлялось не в откровенных критических выступлениях, а во множестве мелких интриг, разговоров, сплетен; в небрежном отношении артистов к исполняемым партиям; в равнодушной всеядности вкусов публики, для которой сочетание трагического «Орфея» с французской комедией выглядело совершенно нормальным.

В 1764 году граф Дураццо, уставший от закулисных дразг, подал в отставку с поста суперинтенданта императорских театров (его сменил граф Венцель Шпорк). Вслед за своим покровителем должность придворного композитора покинул и Глюк, который, впрочем, продолжал актив-

но писать для венской сцены — в заказах недостатка не было. Другой вопрос, что именно ему заказывали.

Не стоит удивляться тому, что после «Орфея» Глюк в течение пяти лет создавал произведения, которые либо совсем не являлись реформаторскими (возобновлённый «Аэций»), либо имели к реформе опосредованное отношение. В 1763 году он написал итальянскую оперу-сериа «Триумф Клелии» во вполне традиционной манере для постановки в Болонье и уже упоминавшуюся французскую комическую оперу «Пилигримы из Мекки» для венского двора (поставлена в начале 1764-го). В 1765 году последовали две небольшие театральные серенады на либретто Метастазियो в честь праздничных событий при венском дворе: «Смущённый Парнас» (мы уже упоминали об этом великосветском спектакле) и «Корона» (поставлена не была).

30 января 1765 года в Бургтеатре состоялась премьера своеобразной полуреформаторской оперы Глюка «Телемах, или Остров Цирцеи» на либретто Кольтеллини. Новинка была приурочена к свадьбе Римского короля Иосифа с Марией Йозефой Баварской. Полуреформаторским «Телемахом» можно назвать хотя бы потому, что, с одной стороны, либретто было не совсем оригинальным и отнюдь не современным (Кольтеллини переработал текст Сиджизмондо Капече 1718 года) — то есть за основу была взята даже не метастазиевская опера-сериа, а её позднебарочный прототип. С другой стороны, Глюк постарался соединить в музыке «Телемаха» и традиционные черты (виртуозные арии солистов), и действительно новые драматургические приёмы, связанные с мастерским использованием хора, выразительной декламацией в речитативах и очень заметной ролью оркестра.

Фурора это произведение не произвело. Сыграли свою роль и какие-то околотеатральные склоки, и не очень радостное настроение эрцгерцога Иосифа, который не питал симпатий к навязанной ему по политическим соображениям второй супруге. Дальнейшие события 1765 года — смерть императора Франца I и торжества в честь восхождения на императорский трон Иосифа II — сделали сюжет «Телемаха» совершенно неактуальным⁶⁵. После 1765 года Глюк ни-

⁶⁵ Согласно либретто, Телемах, выросший сын Улисса (Одиссея), отправляется на поиски своего отца, попавшего в плен к могущественной волшебнице Цирцее. Телемаху удаётся разрушить чары Цирцеи, освободить её пленников и добиться согласия отца на свой брак с прекрасной Астерией, бывшей служанкой Цирцеи, которая оказы-

когда не пытался вернуть «Телемаха» на сцену, но музыку ряда наиболее впечатляющих номеров использовал в своих более поздних произведениях, включая парижские реформаторские оперы — то есть для него самого эта партитура обладала несомненной ценностью.

Между тем «Орфей» начал в 1764 году победное шествие по сценам Европы. В течение примерно двадцати лет эту оперу начали повсеместно исполнять, издавать, изучать; ей подражали, её пародировали, ставили в переводах на другие языки и в различных переделках.

Март 1764, Париж. Выход в свет партитуры «Орфея» в венской редакции.

Апрель 1764, Франкфурт-на-Майне, торжества по случаю избрания эрцгерцога Иосифа Римским королём. Хотя точных сведений о музыкальном оформлении празднеств не сохранилось, считается, что «Орфей», целиком или во фрагментах, вероятно, мог там исполняться (некоторые исследователи оспаривают вероятность этого факта). На торжествах, кстати, присутствовал уроженец Франкфурта 15-летний Гёте, однако в его воспоминаниях впечатления от конкретных спектаклей полностью вытеснились грандиозностью многодневных празднеств⁶⁶. Глюк добавил в I акт ещё одну — бравурную и героическую — арию Орфея, которую затем сохранил и в парижской редакции. Эта ария выдержана в настолько традиционном итальянском стиле, что довольно длительное время считалась не глюковской и приписывалась Фердинандо Бертони.

1769, Парма. По случаю бракосочетания принца Фердинанда с эрцгерцогиней Марией-Амалией, дочерью Марии Терезии, состоялось представление спектакля «Празднества Аполлона» с музыкой Глюка. Композитор включил в помпезное действо одноактную версию «Орфея», завершавшую весь спектакль⁶⁷. В роли Орфея выступил кастрат Джузеппе Миллико (1739—1802), который сперва возмутился невыигрышностью своей партии, а затем, проникнувшись красотой музыки, стал верным почитателем и другом Глюка⁶⁸. При возобновлении оперы в венском Бургтеатре в 1770 году Орфея пел уже не Гуадани, а Миллико; он же исполнял эту партию в Париже во время приватного показа оперы, предшествовавшего парижской премьере.

ваается похищенной царевной и сестрой ближайшего друга Телемаха. В образе добродетельного Телемаха и мудрого Улисса читались намёки на самого Иосифа и его отца-императора, а любовь Телемаха и Астерии хорошо вписывалась в контекст свадебных празднеств.

⁶⁶ См.: Гёте 1976, 151—169.

⁶⁷ Подробнее: Рыцарев 1987, 76.

⁶⁸ Хэриот 2001, 187.

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 Иоганн Кристиан Бах, решивший, что небольшая по своим масштабам опера 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 Гульельми. Число действующих лиц также возросло: к ним прибавились отец Орфея — Эагр и бог подземного царства — Плутон.

Примерно в таком виде это пастиччо шло в Лондоне на протяжении четырёх лет. Затем «Орфей» возобновлялся на сцене театра Ковент-Гарден в 1787 и 1792 годах; всякий раз в музыку пастиччо вносились модные добавления.

1771, Флоренция. Начинается история исполнений «Орфея» Глюка в Италии. В театре «Виа дель Кокомо» опера была сыграна 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. Сохранилась картина шведского художника Пера Хиллестрёма, изображавшая 1-ю сцену из III акта этого спектакля; Орфей, одетый в богато украшенный камзол, кюлоты, белые чулки и короткие сапожки, ведёт за собой Эвридику, также наряженную и причёсанную по моде того времени⁶⁹.

1773, Мюнхен — постановка «Орфея» в придворном театре с Гуаданьи в главной роли. Музыкальная редакция принадлежала композитору Антонио Тоцци и включала дополнительные номера с музыкой И.К. Баха и самого Гуаданьи. Среди персонажей вновь фигурировал Плутон; был персонафицирован и один из блаженных духов (его пел тенор Валентин Адамбергер — будущий Бельмонт в «Похищении из серала» Моцарта). Музыка оперы показалась чрезвычайно печальной и подходящей больше для Великого поста, нежели для карнавального сезона⁷⁰.

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 — первая исполнительница роли глюковской Альцесты.

⁶⁹ См. иллюстрацию: Rushton 2001, 33.

⁷⁰ Engländer 1915, 30.

Следовательно, в течение 1760—1770-х годов «Орфей» звучал в Европе повсеместно (в 1782 году венская версия оперы была исполнена и в Петербурге). Ни одна из предыдущих итальянских опер Глюка таким успехом похвастаться не могла. Однако обилие переделок, редакций и вставок показывает, что ни сам композитор, ни его современники не относились к исходному тексту оперы как к абсолютному шедевр, в котором нельзя менять ни единой ноты. Итальянцы и воспитанный в итальянских традициях И.К. Бах пытались превратить «Орфея» в относительно привычную полномасштабную итальянскую оперу, добавляя туда новых действующих лиц и снабжая главных героев выигрышными ариями. В Париже в 1774 году Глюк сам переделал «Орфея» в согласии с местными традициями (об этом мы ещё поговорим отдельно). Так что в каждом конкретном случае публике предстал несколько иной «Орфей», и это была нормальная жизнь успешного сценического произведения.

«Альцеста»

В 1767 году Глюк и Кальцабиджи представили на суд венской публики следующую реформаторскую оперу, «Альцесту», которая в своём эстетическом максимализме шла ещё дальше «Орфея». Премьера состоялась 26 декабря, в первый день карнавала, и произвела на современников довольно тягостное впечатление. Писатель и журналист Йозеф 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»⁷¹.

У Кальцабиджи и Глюка были причины выбрать именно этот, весьма мрачный, сюжет. После смерти в 1765 году императора Франца I преданно любившая его Мария Терезия до конца жизни облачилась в траур и перестала посещать театры и другие публичные увеселения. 1767 год приумножил печали и страдания вдовствующей императрицы. 28 мая умерла от оспы, этого проклятия Габсбургов, вторая супруга нового императора Иосифа II, Мария Йозефа Баварская. Возможно, сам Иосиф мог втайне почувствовать некоторое

⁷¹ Цит. по: Аберт I/I, 154. — *De profundis* («Из бездны воззвал») — покаянный псалом (№ 130, в латинской и греческой Библии — № 129), отходная молитва над умирающим.

облегчение, потому что эту супругу, в отличие от прежней, Изабеллы Пармской, он не любил и после её смерти предпочёл остаться вдовцом, лишь бы не вступать в новый брак по политическому расчёту. 15 октября от оспы же скончалась другая Мария Йозефа, эрцгерцогиня Австрийская, шестнадцатилетняя дочь Марии Терезии, обручённая с королем Неаполитанским. Переболела оспой и сама Мария Терезия, выздоровление которой было медленным, а здоровье после этого стало уже не столь крепким, как прежде. Заметим попутно, что в Европе первые прививки оспы начали производиться с 1718 года в Англии, однако из-за опасности самого метода (прививали лёгкую форму человеческой оспы, а не коровьей, как впоследствии) некоторые привитые заболевали по-настоящему и умирали. Мария Терезия, в отличие от короля Англии Георга I и императрицы Екатерины II, была довольно консервативна и долгое время не решалась делать прививки членам своей семьи. Лишь после 1767 года она отважилась последовать советам передовых медиков.

Из-за траура по юной эрцгерцогине премьер «Альцесты» была отложена на самый конец года, но в свете всех утрат и несчастий, постигших Марию Терезию в этот период, становится понятно, что развлекательный или галантный сюжет был в данном случае неуместен.

Фактически «Альцеста» может рассматриваться как симметричный женский вариант фабулы «Орфея». В начале «Орфея» все оплакивали смерть Эвридики — в начале «Альцесты» народ скорбит о тяжёлой болезни и скорой кончине царя, всеми любимого Адмета. Альцеста, жена Адмета и мать двоих маленьких детей, приносит обет в храме Аполлона, изъявляя желание добровольно умереть вместо супруга. Адмет выздоравливает, ничего не зная о её жертве, а она вскоре умирает и попадает в преисподнюю. И так же, как в «Орфее», на помощь отчаявшемуся герою, Адмету, намеренному покончить с собой после смерти жены, приходят великодушные боги. Аполлон возвращает Альцесту к жизни, и она воссоединяется с Адметом. Заключительный хор прославляет Альцесту:

Цари над нами счастливо,
величайшая из женщин,
несравненнейшая из правительниц.
Прекрасная, чистая, мудрая, сильная духом,
соединившая в себе
все прелести и все добродетели.

Кальцабиджи посвятил либретто Марии Терезии, явно желая, чтобы она узнала в главной героине себя — свою верность мужу, свою готовность принести величайшие жертвы ради блага семьи и государства, благородство души и возвышенность помыслов. Хотя императрица больше не появлялась в театрах, либретто она, несомненно, прочитала, а музыка «Альцесты», скорее всего, прозвучала для неё в приватном исполнении.

Трагедия Еврипида «Алкеста» (или «Алкестида», «Alkestis»), поставленная в Афинах к 438 году до н.э., отличается рядом особенностей, которые озадачивали как современников, так и потомков. Во-первых, несмотря на очень мрачное начало, у трагедии счастливая и даже несколько забавная, с элементом мистификации, развязка. Во-вторых, среди печальных и патетических сцен встречаются и сцены, уместные скорее в комедии. Главным носителем грубоватого юмора становится Геракл, друг царя Адмета (примечательно, что в либретто Кальцабиджи Геракл отсутствует). У Еврипида он учиняет шумную попойку в доме Адмета, ничего ещё не зная о смерти Альцесты (Адмет скрывает своё горе, чтобы не нарушить священного закона гостеприимства). Узнав же истину, Геракл решительно вступает в схватку с богом смерти и побеждает его, силой освобождая Альцесту. Наконец, в финале драмы Еврипида Геракл приводит во дворец спасённую царицу, укутанную с головой в покрывало, и настойчиво просит Адмета приютить у себя незнакомку — между тем Адмет поклялся умирающей Альцесте, что никогда не введёт в дом никакую другую женщину. Лишь когда Адмет уступает требованию Геракла, тот позволяет Альцесте снять покрывало, к радости изумлённого супруга. Наконец, у Еврипида присутствует старый отец Адмета, Ферет, он, в отличие от Альцесты, категорически отказывается умереть вместо сына, который возымел дерзость ему это предложить. Такое странноватое смешение жанров шокировало в XVII и XVIII веках поборников строгого классицизма, ратовавших за чистоту жанра. «Не следует спорить о вкусах, но ясно, что таких сцен в наше время не потерпели бы даже на ярмарке», — писал по поводу сцен Адмета с Феретом и Гераклом язвительный Вольтер⁷².

История верной Альцесты вдохновила целый ряд поэтов и музыкантов. Назовём лишь самые известные произ-

⁷² Вольтер 1974. С. 178, 179.

ведения, созданные до оперы Глюка: опера Люлли на либретто Филиппа Кино «Альцеста» (Версаль, 1674), опера Генделя «Адмет» на либретто неизвестного автора (Лондон, 1727), опера Германа Раупаха на текст А.П. Сумарокова «Альцеста» (Петербург, 1758 — одна из первых опер на русском языке).

Наиболее барочной и многофигурной из них была «Альцеста» Люлли — великолепное зрелище, каждый из пяти актов которого разворачивался в ином месте, а события включали в себя всю панораму человеческого бытия: обручение, свадьбу, похищение невесты, войну, победу, смерть, нисхождение в загробный мир и воскресение. Здесь не только демонстративно нарушались классицистские правила «трёх единств» (места, времени и действия), но и привносились эпизоды и персонажи, которых не было у Еврипида и которые либо свободно домысливались, либо заимствовались из более поздних античных мифов об Альцесте. После пролога, прославлявшего Людовика XIV, опера Люлли начиналась сватовством к Альцесте сразу трёх женихов: Адмета, Геракла и Ликомеда. В ходе последующей войны Ликомед смертельно ранил Адмета, Альцеста давала обет умереть вместо него, а доблестный Геракл спускался в Аид и возвращал её оттуда, вручая счастливому жениху. Всё это сопровождалось множеством побочных эпизодов, а также балетными дивертисментами и зрелищными картинами царских чертогов, морского пейзажа, битвы, «подземного празднества» и финального явления Аполлона, в котором следовало узнать короля-солнце.

Генделевский «Адмет» был в отношении драматургии гораздо проще и строже, но старое итальянское либретто Аурелио Аурели, положенное в основу текста оперы, также переносило смысловой акцент с темы самопожертвования Альцесты на её приключения при дворе Адмета после возвращения из мёртвых в неузнаваемом облике. Здесь Альцеста переодевается мужчиной, поступает на службу во дворец и наблюдает за тем, как слабовольного Адмета пытается женить на себе бойкая соперница, царевна Антигона. В «Адмете», как и в ряде других опер Генделя 1726—1728 годов, две равноправные женские роли, что было вызвано присутствием в его труппе двух крайне ревнивых друг к другу примадонн, Франчески Куццони и Фаустины Бордони. Патетическая увертюра, скорбная музыка первых сцен (болезнь Адмета) и величественная мрачность сцены Геракла в загробном мире роднят «Адмета» Генделя с «Альцестой»

Глюка, но далее сюжетные пути обеих музыкальных драм расходятся. «Адмет» был популярен при жизни Генделя, и Глюк вполне мог знать какие-то фрагменты этой оперы.

В появившейся на сцене в 1758 году и остававшейся в репертуаре вплоть до конца XVIII века «русской» версии сюжета, о которой Глюк, впрочем, вряд ли мог иметь какое-то понятие, возникла важная идея, которой не было ни у кого у предшественников и которая затем неисповедимыми путями перекочевала в парижскую редакцию оперы Глюка: идея самопожертвования не только во имя любви, но и во имя государя и государства.

В либретто Кальцабиджи главная героиня, конечно же, ведёт себя с истинно царским достоинством, но её поступками движет не политическая целесообразность, а глубокая и нежная, почти материнская, любовь к Адмету.

В музыкальном и исполнительском отношении «Альцеста» Глюка и Кальцабиджи отнюдь не являлась калькой «Орфея». Прежде всего, в этой опере уже не было партий для кастратов. Адмета пел тенор (Джузеппе Тибальди), другие мужские партии также были поручены натуральным голосам, включая баритон (Филиппо Ласки, выступивший в ролях жреца Аполлона и самого Аполлона) и бас (Доменико Поджи — Оракул и Адское божество). Маленькие партии детей Адмета и Альцесты пели два сопрано — скорее всего, мальчики из придворной капеллы. Для главной роли Глюку требовалась певица с сильным и ярким голосом, способная к тому же проникнуться образом мыслей и чувств античной героини. Такую идеальную певицу он нашёл в лице Антонии Бернаскони, немки по происхождению (её девичья фамилия — Вайгеле), которая была падчерицей известного тогда композитора Андреа Бернаскони, то есть с ранних лет росла в мире музыки и музыкантов. В 1767 году ей было около 26 лет, она отличалась серьёзным складом ума и сумела проникнуться красотой необычно строгой музыки Глюка, лишённой обычных оперных украшений.

Если в музыкальной драматургии «Орфея» отчётливо прослеживались французские влияния, то «Альцеста» опиралась также на ораториальную традицию, связанную с творчеством Генделя и его немецких современников. Огромная роль хоров придаёт этой опере характер пассиона, где хор, как и в античной трагедии, выступает в нескольких функциях: он и непосредственно участвует в событиях, и комментирует их, и перевоплощается по ходу

действия в разных коллективных персонажах (народ, жрецы, подземные боги). Величественная статика «Альцесты» сродни и архаическому искусству древности, и торжественной неспешности христианских религиозных ритуалов. Хотя балетные сцены в этой опере ставил Жан-Жорж Новерр, прибывший к тому времени в Вену, они занимают здесь не слишком значительное место. В первом акте настроение настолько скорбное, что возможны лишь пантомимические эпизоды, сопровождающие церемонию в храме. Второй акт также начинается очень печально, и лишь внезапно свершившееся чудо выздоровления Адмета даёт повод для небольшого празднества на сцене. Только после финального воскрешения Альцесты всеобщая радость выражается в танцевальном дивертисменте (который в настоящее время обычно купируется). Светлых пятен в партитуре «Альцесты» вообще немного; ре-минорная увертюра сразу погружает слушателя в атмосферу мрачных предчувствий, а звучащие в оркестре с самого начала тромбоны вызывают ассоциации с траурной церковной музыкой (так что замечание недовольного слушателя об опере в духе *De Profundis* было на самом деле очень точным наблюдением).

Глюк был очень горд своим детищем. Позже, в 1776 году композитор писал своему французскому либреттисту Франсуа дю Рулле: «“Альцеста” — законченная трагедия, и я признаюсь Вам, что, по моему мнению, она очень недалеко от полного совершенства». А в 1769 году он решил опубликовать партитуру «Альцесты», сопроводив её посвящением Леопольду, великому князю Тосканы, одному из сыновей Марии Терезии и будущему преемнику Иосифа II.

Фактически это было первое изложение концепции оперной реформы, выработанной Глюком совместно с Кальцабиджи и графом Дураццо. Ныне установлено, что итальянский текст посвящения к «Альцесте» принадлежит Кальцабиджи. Глюк, конечно, владел итальянским языком, но не настолько виртуозно, чтобы создать на нём литературно безупречное эссе, в котором к тому же о драматургии говорится гораздо подробнее, чем о музыке (здесь очевидно прямое воздействие идей Франческо Альгаротти). Однако подписано посвящение было только Глюком, и стало быть, выражало его творческую позицию.

Приведём здесь этот исторически важный документ полностью.

Великому герцогу Леопольду Тосканскому⁷³
Ваше Королевское Высочество!

Приступая к созданию музыки «Альцесты», я намеревался освободить её от всех излишеств, порождённых 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 её истинной цели — придавать выразительность поэзии и усиливать драматические ситуации, не прерывая действие и не ослабляя его ненужными избыточными украшениями. Я был убеждён, 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 актёра, ведущего горячий диалог, навязчивым ритуризмом или останавливать на полуслове с тем, чтобы он мог выгодно блеснуть подвижностью своего голоса в длинной руляде или чтобы оркестр дал ему время набрать воздуха для каденции. 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 четырёхкратного повторения слов первой части, или завершить арию, не обращая внимания на её смысл, лишь бы у певца появилась возможность выказать своё умение на все лады варьировать некое место по собственному произволу⁷⁴. 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 по-

⁷³ Леопольд (1747–1792) с 1765 года являлся великим герцогом Тосканы, с 1790-го — императором Священной Римской империи германской нации. Как просвещённый правитель, дал Тоскане весьма прогрессивную конституцию и осуществил ряд либеральных реформ. С Леопольдом связано не только посвящение «Альцесты», но и создание оперы Моцарта «Милосердие Тита» (1791) и юношеской кантаты Бетховена «К восшествию на престол императора Леопольда II» (1790).

⁷⁴ Глюк описывает обычную практику исполнения итальянской арии *da capo*, в которой второй, контрастный, раздел был более кратким, чем первый, а реприза всегда содержала импровизированные украшения и каденции солиста.

нятие 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 счёл 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 просвещённом городе⁷⁵, 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 распространёнными и глубоко укоренившимися предрассудками. Потому я счёл необходимым заранее препоручить себя могущественному покровительству Вашего Королевского Высочества, умоляя о милостивейшем позволении предпослать моей опере Ваше Августейшее Имя, которое справедливо пользуется восхищением всей просвещённой Европы.

Высокий патрон изящных искусств, правитель нации, прославившейся тем, что она некогда освободила эти искусства из-под всеобщего 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 совершенству⁷⁶; единственный [из государей], кто в силах осу-

⁷⁵ Вене. — *Прим. авт.*

⁷⁶ Подразумевается Флоренция, столица Тосканы, где творили крупнейшие поэты, художники и архитекторы эпохи Ренессанса и где в конце XVI века возник сам жанр музыкальной драмы.

шесть 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.

Адресат посвящения был выбран отнюдь не случайно. Глюк посетил Флоренцию, столицу Тосканы, в карнавальном сезоне 1767 года. 22 февраля он дирижировал в Театре делла Пергола постановкой «Ифигении в Тавриде» Траэтты, к которой написал собственный Пролог на аллегорический текст местного поэта Лоренцо Оттавио Дель Россо. Содержание помпезного Пролога не имело никакого отношения к сюжету оперы; в нём олимпийские боги во главе с самим Юпитером прославляли рождение дочери великого герцога. Видимо, Глюк был благосклонно принят этим просвещённым князем и надеялся, что Флоренция станет одним из центров развития новых идей, которые в Вене всё-таки пробивали себе путь с переменным успехом. Однако Леопольд вовсе не был приверженцем радикальных действий ни в политике, ни в сфере искусства, да и вкусы его были ориентированы скорее на итальянскую музыку, нежели на созданную немцами, пусть и на итальянские тексты. Не слишком удачной оказалась и постановка венской версии «Альцесты» в Болонье в 1778 году — местной публике это произведение показалось слишком сложным и непонятным.

Зато как раз в Германии призывы Глюка были услышаны и привели к неожиданным результатам: на основе сюжета «Альцесты» была создана первая значительная немецкая опера.

Виланд, Глюк и Гёте

Музыка, театр и литература развивались в XVIII веке не совсем одновременно, если говорить о смене вкусов, течений и эстетических установок. Во многом музыка опережала другие искусства. Иногда из-за этого возникают

своеобразные aberrации исторического сознания. Например, говорят о поэтике «Бури и натиска» (*Sturm und Drang*) применительно к творчеству Гайдна, Моцарта и их современников 1760-х — начала 1770-х годов, хотя литературное течение, названное так позднее по одноимённой драме Фридриха Максимилиана фон Клингера, опубликованной в 1777 году, сложилось в немецкой литературе совершенно независимо от музыки, а своего апогея достигло тогда, когда в музыке «штюрмерство» уступило место высокой классике. Но, если говорить о «Буре и натиске» в расширительном смысле, то аналогии с музыкой вполне уместны.

К знаковым шедеврам немецкой литературы периода «Бури и натиска» принадлежали, в частности, полная inferнальной жути баллада Готфрида Августа Бюргера «Ленора» (1773), вызвавший волну юношеских самоубийств во всей Европе роман Иоганна Вольфганга Гёте «Страдания юного Вертера» (1774), жестокая реалистическая драма Якоба Ленца «Солдаты» (1776), бунтарская трагедия Фридриха Шиллера «Разбойники» (1781). Герои «Бури и натиска» — отвергнутые обществом одиночки, которые гибнут, удаляются в изгнание, становятся жертвами тёмных сил. Устами штюрмеров говорило высокообразованное, талантливое, энергичное, обострённо чувствующее третье сословие, воспринимавшее существующие феодально-абсолютистские порядки как заведомо несправедливые и оскорбительные для творчески мыслящего и тонко чувствующего человека. В музыке этого периода тема социальной розни и трагического одиночества личности ещё не звучала, но тревожные и сумрачные настроения ощущались сполна. Недаром почти все реформаторские произведения в сфере музыкального театра были основаны на сюжетах с трагическими перипетиями («Орфей» и «Альцеста» Глюка) или даже с трагической развязкой (многие балеты-пантомимы Новерра, «Дон Жуан» Анджелини и Глюка, «Ифигения в Тавриде» и «Антигона» Траэтты). Даже инструментальная музыка, задачей которой тогда считали прежде всего услаждение слуха и приятное развлечение, породила в конце 1760-х — начале 1770-х годов целый ряд драматически-конфликтных и совсем не развлекательных сочинений, вроде некоторых симфоний молодого Гайдна, за которыми закрепились выразительные названия — не авторские, но вполне оправданные их содержанием: «Ламентации» (№ 26), «Траурная» (№ 44), «Прощальная» (№ 45), «Страсти» (№ 49).

«Альцеста» Глюка, которую в Вене, а затем и в Париже упрекали за чрезмерную мрачность, произвела сильное впечатление на Кристофа Мартина Виланда (1733—1813), что повлекло за собой довольно длинную цепочку музыкальных, литературных и театральных последствий. Между 1769 и 1772 годами Виланд был профессором Эрфуртского университета, а затем принял приглашение вдовствующей герцогини Саксен-Веймарской Анны Амалии стать воспитателем двух её сыновей и переехал в Веймар — один из важных центров «просвещённого абсолютизма» в Германии. Как писатель Виланд не имел прямого отношения к «Буре и натиску». Его имя прославили произведения иронического и сказочного характера: романы «Агатон» и «История абдеритов», поэмы «Оберон» и «Музарийон». Тем заметнее на этом фоне выделяется его драма «Альцеста».

Вслед за Глюком и непосредственно под его влиянием Виланд обратился к сюжету «Альцесты», создав в 1773 году одноимённую пьесу на немецком языке, музыку к которой написал композитор Антон Швейцер. Получилось произведение в довольно редком жанре — серьёзный зингшпиль, местами претендующий на трагический пафос, однако имеющий благополучную развязку. Иногда «Альцесту» Виланда и Швейцера именуют первой или одной из первых немецких опер; она завоевала немалую популярность и часто ставилась в XVIII веке не только в Веймаре, но и в других городах Германии.

Виланд, вкусы которого были близки к классицизму, сознательно очистил сюжет и от «излишеств», свойственных оперным либретто эпохи барокко, и от «дурновкусия», которое он вслед за Вольтером обнаружил у Еврипида. В стремлении создать произведение как можно более правдоподобное с психологической точки зрения, Виланд пошёл дальше Кальцабиджи, убрав из числа действующих лиц богов (кроме Геракла, который всё-таки не совсем бог, а смертный сын Зевса). Фактически Виланд низвёл трагический сюжет на уровень «слезливой комедии» или «мещанской драмы» (если пользоваться терминологией Дидро и Лессинга). Действие «Альцесты» Виланда разворачивается не в величавых пространствах дворца, храма или площади и не среди тёмных стихий мироздания, подступающих вплотную к героям, а в четырёх стенах человеческого жилья, уютная обустроенность которого вдруг оборачивается замкнутостью бюргерского быта.

В «Альцесте» Виланда пять актов и четыре основных

персонажа: Адмет, Альцеста, сестра Альцесты — юная Парфения, и Геракл, друг Адмета. Первые два акта по драматургии почти совпадают с оперой Глюка: это болезнь Адмета и решение Альцесты пожертвовать собой, затем выздоровление Адмета и смерть Альцесты. Далее начинаются расхождения: в третьем акте появляется Геракл, который, увидев траур в доме друга, обещает отвоевать Альцесту у загробных богов. В четвёртом акте рассудительная Парфения пытается утешить впавшего в отчаяние Адмета. Наконец, в пятом акте во время поминального обряда по Альцесте вернувшийся Геракл приводит с собой незнакомку под покрывалом. Адмет не решается поверить, что это его воскресшая жена, но, бросив на неё взгляд, убеждается в том, что верный друг сдержал своё слово и вернул Альцесту к жизни.

Пьесу Виланда язвительно раскритиковал Гёте в своём фарсе 1774 года «Боги, герои и Виланд». Острые критики Гёте было направлено против благопристойного омещанивания античности и против слишком пресного понимания добродетели. Гётевский Геркулес рассказывает Виланду, якобы попавшему во сне в царство Аида в ночном колпаке и шлафроке, каковы были истинные добродетели древних: богатство, физическая сила, плодовитость, щедрое гостеприимство, безудержное застольное веселье. Виланд смущённо возражает ему: «Большая часть из Вами перечисленных добродетелей в настоящее время называются пороками»⁷⁷. Состязание в невиданном альтруизме между персонажами виландовской «Альцесты» Гёте также поднял на смех: «У Вас жена хочет умереть за своего мужа, муж за жену, а герой за них обоих».

Хотя глюковская «Альцеста» была также проникнута идеями высокой нравственности и идеалистического самопожертвования, к ней подобные упреки отнести было бы невозможно. Музыка открывала в преобразованном на классицистский лад античном сюжете такие психологические и мистические глубины, что превращала оперу фактически в мистерию, в духовное действие, завершившееся священным катарсисом.

Отчасти это наблюдение можно отнести и к музыкальному воплощению «Альцесты» Виланда, хотя произведение Антона Швейцера, конечно, не может быть поставлено вровень с шедевром Глюка. Моцарт, слышавший «Альцесту» в 1778 году в Мюнхене, довольно критически от-

⁷⁷ Гёте 1892, 116.

нёсся к музыке Швейцера, хотя и признал, что она имела определённые достоинства: увертюра показалась ему «самой скверной» из всего услышанного, но некоторые фрагменты арий и речитативов понравились⁷⁸.

Швейцер, очевидно уже знакомый с партитурой Глюка, сумел через Глюка вернуться к Еврипиду, даже наперекор несколько приземлённому тексту Виланда. Особенно впечатляют в музыкальном отношении сцена смерти Альцесты во втором акте и сцена поминальной молитвы Адмета и Парфении в пятом акте, сопровождаемая хором и достигающая почти глюковской экспрессии. Только благодаря музыке временами возникает таинственное ощущение, отнюдь не вытекающее из текста Виланда: древний благоговейный ужас перед безликой Судьбой проникает в уютно устроенное человеческое жилище и напоминает об изначальном трагизме человеческого существования и о хрупкости земных привязанностей.

Мы не знаем, в какой момент между Виландом и Глюком завязались непосредственные контакты — вероятно, скорее письменные, чем личные. Переписка между ними существовала, но сохранилось лишь письмо Глюка Виланду от 7 июля 1776 года, которое было ответом на неизвестное нам письмо Виланда от 13 июня, и то письмо также было очередным, а отнюдь не первым. В 1776 году Глюк именовал Виланда своим другом, стало быть, эта дружба началась раньше — может быть, как раз в период создания виландовской «Альцесты»? Глюк, насколько нам известно, никогда не бывал в Веймаре и не пересекался с Виландом в других местах, где тот ранее жил и работал (Биберах, Тюбинген, Цюрих, Эрфурт). Вышеупомянутое письмо Глюка Виланду имеет очень важное биографическое и эстетическое значение, но к его содержанию мы вернёмся в нужный момент, поскольку в конце 1760-х годов те события, о которых в нём говорится, ещё не произошли.

Тем не менее очевидная преемственность двух «Альцест», глюковской и виландовской, открывает ещё одну перспективную линию в культурном пространстве XVIII века: линию, связывающую Глюка и веймарских классиков (в том числе Гёте), а в широком смысле — музыку и другие искусства: литературу, театр, живопись. Один из представителей обширной семьи потомственных художников, Иоганн Генрих Тишбейн-старший (1722—1789), создал

⁷⁸ Из письма отцу от 18 декабря 1778 года // Моцарт 2006, 186.

около 1780 года две картины на сюжет «Альцесты». Одна из них изображала смерть Альцесты, другая — её возвращение из мёртвых благодаря дружеской самоотверженности Геракла. Стиль и антураж этих картин больше всего подходили к «Альцесте» Виланда, но, возможно, в подобном образном ключе, одновременно антикизирующем и сентиментальном, воспринималась и «Альцеста» Глюка.

Идея «серьёзного зингшпиля», помимо «Альцесты» Виланда и Швейцера, воплотилась в «Ромео и Юлии» Георга (Йиржи Антонина) Бенды — опере с разговорными диалогами, поставленной в 1776 году при дворе герцога Саксен-Кобургского в Готе. Либретто Фридриха Вильгельма Готтера основывалось на трагедии Шекспира, концовка которой, однако, была изменена: влюблённые оставались живы. Это наивное на первый взгляд «улучшение» Шекспира находилось в том же ряду, что и благополучные развязки в «Орфее» и «Альцесте» Глюка. Бенда, несомненно, хорошо знал эти оперы («Альцесту» он слышал во Флоренции). С другой стороны, в некоторых своих музыкально-театральных экспериментах 1770-х годов Бенда пошёл даже дальше Глюка, создавая не собственно оперы, а произведения в жанре мелодрамы (актёрской декламации в сопровождении оркестра): «Ариадна на Наксосе», «Медея», «Пигмалион». Жанром мелодрамы заинтересовался, в свою очередь, Гёте, который воспользовался этим приёмом, в частности, в финале трагедии «Эгмонт». Поэтому влияние реформаторских идей на немецкий театр не ограничивалось только непосредственным воздействием Глюка, хотя это воздействие также оказалось многообразным и плодотворным.

Прекрасная неудача: «Парис и Елена»

Третье совместное детище Глюка и Кальцабиджи, музыкальная драма «Парис и Елена», оказалось совсем иным, чем «Орфей» и «Альцеста». Никакого трагизма здесь не было и в помине. Напротив, в пяти актах оперы развивалась любовно-галантная история, послужившая, однако, прологом к будущей Троянской войне. Согласно греческим мифам, поводом для войны стало похищение троянским царевичем Парисом прекраснейшей женщины на свете — Елены, жены спартанского царя Менелая. Поскольку при дворе благочестивой Марии Терезии постановка оперы, сюжет которой подразумевал откровенный адюльтер, была

немыслима, Кальцабиджи сделал Елену не женой, а всего лишь невестой царя Менелая (который на сцене ни разу не появляется), и тем самым острота интриги была окончательно принесена в жертву благопристойности. Основных персонажей, как и в «Орфее», три: Парис, Елена и Амур, который выступает здесь в облике придворного Эраста (это имя означает «Любящий»). Елена поначалу отвергает ухаживания Париса, но Эраст заставляет её влюбиться в юношу, и в финале они уплывают в Трою, невзирая на грозное пророчество богини Афины о грядущей кровопролитной войне и последующих бедствиях.

В 1768 году Кальцабиджи закончил текст новой музыкальной драмы и вручил его Глюку, но из-за занятости композитора текущими работами сочинение музыки было завершено лишь к весне 1770 года. Премьера оперы состоялась 3 ноября 1770 года в Бургтеатре; спектакль давался в честь Леопольда, великого герцога Тосканского, которому Глюк ранее преподнёс партитуру «Альцесты».

Двойное посвящение имело место и в данном случае. Кальцабиджи посвятил либретто великому герцогу Леопольду, а Глюк свою партитуру — другому меценату, носившему чрезвычайно длинное имя: герцог Жоао Карлуш де Браганса э Линь де Соуза Тавариш Машкареньяш да Силва (1719—1806). Он принадлежал к знатнейшему португальскому роду, но некоторое время жил в Вене и во время Семилетней войны служил в австрийской армии. Поэтому его называли то на немецкий лад — Иоганном Карлом де Браганца, то на итальянский — Джованни ди Браганца. Впоследствии он вернулся в Португалию, где стал видным политиком и покровителем наук и искусств.

Посвящение «Париса и Елены» герцогу Браганца проливает некоторый свет на те эстетические задачи, которые ставили в данном случае перед собой Кальцабиджи и Глюк. Вероятно, этот текст также было плодом совместного обдумывания, а учёные литературные аллюзии (и латинская цитата в конце) могли быть подсказаны весьма эрудированным поэтом.

Герцогу дону Джованни ди Браганца
Вена, 3 октября 1770
Ваше Высочество!

Посвящая Вашему Высочеству мое последнее произведение, я взываю не столько к защитнику, сколько к судьбе. Ум, настроенный против расхожих предрассудков, серьёз-

ное знание великих принципов искусства, вкус, воспитанный знанием не только шедевров, но и неизменных основ красоты и правды — вот те качества, которых я ишу в своих меценатах и которые я нахожу соединёнными в лице Вашего Высочества. Единственной причиной, побудившей меня опубликовать мою музыку к «Альцесте», была надежда найти последователей, которые, вдохновлённые полной поддержкой просвещённой 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 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 ещё хуже исполненных репетиций; впечатление, которое она должна была бы произвести в театре, пытались оценить, находясь в комнате — с той же пронизательностью, с какой в одном греческом городе судили на расстоянии нескольких шагов о статуях, которые должны были стоять на высоких колоннах. Чьему-то утончённому 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 придиричиво просмотрев партитуру, обнаружил ошибку и во всеуслышание объявил её 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, причём ничуть не более бережное, но Ваше Высочество легко поймёт, в чём 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 лёгкого изменения в манере исполнения, чтобы превратить арию из моего «Орфея» — «*Che farò senza Euridice?*» — в сальтареллу для марионеток. Одна-единственная чуть дольше выдержанная нота, сме-

на темпа или усиление голоса, неуместная апподжиатура, трель, пассаж или рулада могут погубить в такой опере целую сцену. И если речь идёт об исполнении подобной музыки, то присутствие композитора, по-моему, является столь же необходимым для неё, как солнечный свет для живых существ. В нём — вся их жизнь и душа, без него же всё 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 каких. К сожалению, это слишком распространённое человеческое заблуждение — мания рассуждать о вещах, в которых они меньше всего разбираются. Недавно я видел, как один из величайших философов нашего века взялся писать о музыке и изрёк следующий оракул: «Сны слепцов, небывалые бредни»⁷⁹.

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 чёрное царство ночных теней и воззвать к подземным духам в жуткой лесной пустоши⁸⁰; даже в своей долгой агонии она трепещет за судьбу своих детей и никак не может оторваться от обожаемого супруга. Здесь перед нами юный влюблён-

⁷⁹ «Sogni di ciechi, e foli di romanzi» — по мнению комментаторов ССПГ, цитата взята из трактата Эстебана Артеаги (1747—1799) «Перевероты в итальянском музыкальном театре» (Болонья, 1783). Артеага — испанский эстетик, писавший о музыке, ученик падре Дж.Б. Мартини. Его трактат имел такой успех, что в 1785 году в Венеции вышло второе издание, а в 1789 году он был переведён на немецкий. Из какого именно источника могли почерпнуть данную цитату Кальцабиджи и Глюк, остаётся неясным, так как текст посвящения был написан раньше, чем издан трактат Артеаги.

⁸⁰ Ситуация второй сцены II акта венской редакции «Альцесты»; в парижской версии эта сцена опущена. — *Прим. авт.*

ный, 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 врождённую суровость её народа, и мне кажется, что если я сохраню этот характер в музыке, то мне не поставят в упрёк 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 удастся заслужить одобрение Вашего высочества, я буду с удовольствием неустанно повторять: «*Tollite syragium, sufficit mihi unus Plato pro cuncto populo*»⁸¹.

Имею честь оставаться, с глубочайшим почтением,
Вашего высочества смиреннейший, преданнейший и покорнейший слуга
кавалер Кристоф Глюк.

Из этого документа явствует прежде всего то, что радикальное преобразование музыкального и сценического языка музыкальной драмы, предпринятое в «Альцесте», не вызвало ожидавшегося Глюком и Кальцабиджи переворота в умах современников: композиторы продолжали творить в привычной манере, а ценители оперы, в том числе влиятельные меценаты, отнеслись к новациям реформато-

⁸¹ «Поднимите занавес, я предпочитаю одного Платона целому народу» (*лат.*). В трактате Цицерона «Брут, или О знаменитых ораторах» в главе 51 рассказывается анекдот о греческом поэте Антимaxe: «Когда все слушатели, кроме Платона, покинули его в самый разгар чтения, он сказал: “И всё-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 М. Т. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972. С. 294).

ров без энтузиазма. Более того, Глюк изначально несколько пессимистически расценивал шансы на успех «Париса и Елены». Видимо, он понимал, что сюжет, не содержащий ни трагических коллизий, ни даже сильных страстей, не способен по-настоящему увлечь публику. Но почему же он всё-таки положил на музыку это либретто, весьма изящное в литературно-поэтическом отношении, однако сценически сильно заторможенное? В чём Глюк увидел его привлекательные стороны?

«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», — сказано в посвящении. Идея контраста музыкальных образов разных народов была отнюдь не нова, однако сам контраст в данном случае выглядел необычным. У предшественников и современников Глюка такие качества, как «грубость и дикость», ассоциировались с персонажами-варварами, а «нежность и мягкость» — с представителями европейских ценностей, включая древних греков, римлян или средневековых рыцарей. Даже когда композиторы изображали Восток как царство роскоши, неги и всевозможных удовольствий, этому часто сопутствовало ощущение опасного соблазна, хищного коварства, аморальных излишеств. В частности, такие цивилизационные противопоставления в изобилии встречаются в музыке Генделя, как в операх («Ринальдо», «Юлий Цезарь в Египте», «Ксеркс»), так и в ораториях, где конфликт разворачивается между иудеями и язычниками («Самсон», «Александр Бал») или между язычниками и христианами («Феодора»). В «Ифигении в Тавриде» Траэтты древние греки сталкиваются с кровожадными скифами. В творчестве самого Глюка контрасты утончённой европейской и грубовато-шумной азиатской музыки встречались лишь в комических жанрах («Одураченный кади», «Пилигримы из Мекки»). Но в «Парисе и Елене» эта коллизия представлена в перевёрнутом виде: спартанцы суровы и воинственны, а явившиеся из Азии фригийцы — мягки и обходительны.

Нужно сразу же сказать, что если образ Париса полностью соответствует галантной стилистике, избранной Глюком для выражения нежных любовных чувств, то в отношении Елены композитор во многом выдаёт желаемое за действительное: вряд ли в её музыкальной характеристике можно найти пресловутую суровость. В начале оперы цари-

ца держится с гостем сдержанно-учтиво, но далее, по мере развития любовной линии, её сердце смягчается, и она, пройдя через стыд, смятение и внутреннюю борьбу, уступает мольбам Париса и соглашается покинуть Спарту ради Трои. Преображение Елены из величавой царицы в безудержно любящую женщину составляет одну из самых интересных и привлекательных сторон этой в целом совсем не драматической истории. Кальцабиджи основывался не только на мифе о предпосылках Троянской войны, но и на источнике, проливающим некоторый свет на поэтику либретто: «Героиды» (или «Героини») — сборник стихотворных посланий от имени древних героев и героинь, который, как считается, был создан Публием Овидием Назоном⁸². Послание XVI — это воображаемое письмо Париса Елене, в котором троянский царевич убеждает её покинуть дом и последовать влечению сердца. Ответное послание Елены (XVII) содержит целую гамму чувств, от гневного возмущения дерзостью Париса до признания во взаимной любви. Между тем жанр романа в письмах был одним из самых любимых и популярных в XVIII веке; к этому жанру принадлежали многие знаменитые романы («Памела» и «Кларисса» Самуэля Ричардсона, «Юлия, или Новая Элоиза» Руссо, «Опасные связи» Шодерло де Лакло, «Страдания юного Вертера» Гёте). Собственно, Кальцабиджи и Глюк фактически перенесли поэтику эпистолярного романа на оперную сцену, и это было весьма смелым шагом, новизну которого в то время никто не смог оценить. Кульминацией в развитии этой линии становится четвёртый акт, где Елена сначала читает вслух письмо Париса, а затем пишет ответ — ситуация из «Героид» Овидия воплощается литературным и музыкальным языком 1770-х годов, языком сентиментального романа и сценической мелодрамы.

Что касается заявленного в посвящении намерения воплотить контраст двух народов, то и оно не осталось лишь обещанием. Однако декларированная здесь спартанская суровость относится в опере не к Елене, а к её окружению. В третьем акте царица устраивает для гостя парад и состоя-

⁸² Вопрос об авторстве всего цикла остаётся открытым. Первые пятнадцать посланий в сборнике написаны от лица античных героинь, послания же XVI—XXI являются парными (письмо и ответ на него). Филологи находят в разных частях цикла стилистические различия, позволяющие предположить, что не все стихи могли принадлежать Овидию, однако сборник традиционно издаётся под его именем.

зания воинов-атлетов. Понятно, что «янычарский стиль», обычно выступавший в музыке XVIII века символом воинственного варварства, в данном случае был совершенно неуместен. Учёный поэт Кальцабиджи, член двух академий, прекрасно знал, что древние спартанцы должны были петь боевую песню — пэан и что в жанре пэана греки также славили Аполлона. Поэтому он создал весьма точную стилизацию античного пэана, принципиально отличавшуюся лишь наличием рифм, практически обязательных в оперных текстах XVIII века. Мы же, ради точности смысла, приведём здесь подстрочный перевод.

С сияющего трона
снизойди к нам, прекрасный бог Делоса,
ты, дарующий миру, звёздам и небу
жизнь, движение и великолепие.

Ты, широко простирающий свет
силой своих лучей,
пробуждаешь к жизни
золотую ниву, плоды и цветы.

В своих стрелах, в своём могучем луке
ты являешь себя, судьбоносный бог Делоса,
полнозвучный и велеречивый бог Пинда,
увенчанный вечным сиянием.

Приди, взгляни на благородные состязания,
белокуроый Аполлон, и вдохни в душу
прекрасное стремление к славе и победе,
даруй нам силу и мужество Алкида.

Сравним текст Кальцабиджи с подлинным античным гимном Аполлону:

Делоса царь, всезрящи твои светоносные очи,
Златокудрявый, вещатель грядущего чистых глаголов,
Я умоляю тебя за людей — о, внеми благосклонно!
Всё перед взором простёрлось твоим — и эфир бесконечный,
И под эфиром земля, наделённая долей счастливой,
Зримы тебе и сквозь мрак звёздами расцветенной ночи,
В полной тиши её, корни земли и мира пределы,
Сердце заботит твоё 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
строая небесную ось, — и всё, 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 вверая,
Лад же дорийский — для сладкого цвета весны оставляя⁸³.

Возникает ощущение, что Кальцабиджи и Глюк были знакомы с этим гимном, поскольку упоминаемый в нём дорийский лад действительно звучит в хоре атлетов из «Париса и Елены». Правда, в XVIII веке ещё сохранялась терминологическая путаница, возникшая в Средние века: древнегреческий дорийский лад совсем не соответствовал средневековому первому (дорийскому) ладу с тоникой «ре»⁸⁴. Но для музыкантов XVIII века мелодия, сочинённая Глюком для хора атлетов, с её лапидарным скандированным ритмом, исполняемая мужским хором практически в унисон, должна была звучать как точная имитация спартанского пэана — песни, славящей Аполлона и в то же время призывающей к военным подвигам. Спартанцы, как было известно тогда всем образованным людям, являлись дорийцами и потому должны были петь в том ладу, который воспринимался в XVIII веке как дорийский.

Вряд ли кто-то из слушателей венской премьеры «Париса и Елены» сполна оценил все эти тонкости. Опера не произвела заметного впечатления, и в последующие годы она исполнялась и в Вене, и за её пределами намного реже других произведений Глюка — число постановок можно пересчитать по пальцам одной руки, и все они относятся к 1770-м годам. Композитор больше не возвращался к этой партитуре, однако использовал самые «лакомые» куски из неё в последующих своих сочинениях. Ведь музыка «Париса и Елены» действительно была прекрасной; это одно из самых поэтических творений композитора.

Удивительной оказалась судьба арии Париса «*O del mio dolce ardor*» («О моей нежной любви предмет желанный!»). Она зажила совершенно самостоятельной жизнью, ото-

⁸³ Перевод О.В. Смыки. Цит. по: Античные гимны. М., 1988. С. 214.

⁸⁴ Лад — система организации звуков в определённый звуко-ряд. В музыке Нового времени двумя основными ладами стали мажор и минор. Античная, народная и средневековая церковная музыка основаны на других ладовых системах, и самих ладов в них намного больше. В западноевропейской системе церковных ладов отсчёт начинался от первого лада с устоем «ре», который считался дорийским. От привычного нам ре минора он отличался полным отсутствием ключевых знаков. В музыке Глюка звучит не чистый дорийский лад, а скорее имитация его характера: строгого и сурового.

рвавшись от первоисточника, а в XIX веке даже на некоторое время утратив подлинное имя своего создателя. Поскольку опера Глюка в XIX веке целиком нигде не звучала, а представления о старинной музыке были тогда довольно размытыми, арию начали приписывать итальянскому композитору XVII века Алессандро Страделле. В 1870 году обработку этой арии для голоса с оркестром сделал Чайковский, не знавший об авторстве Глюка⁸⁵. В XX веке и в наши дни ария Париса продолжает пользоваться огромной популярностью; её можно услышать в исполнении как оперных певцов, так и эстрадных артистов. Поэтому вряд ли справедливо будет считать, что эксперимент с «Парисом и Еленой» оказался неудачным; возможно, эта необычная опера ещё дожждётся слушательского признания.

Ангел в доме

Сладостная и нежная атмосфера «Париса и Елены» оказалась, вероятно, весьма созвучной настроению Глюка в тот период. Долгие годы для ощущения полного семейного счастья им с женой не хватало разве что присутствия в доме ребёнка. Брак, как мы знаем, оказался бездетным, и Глюк, видимо, сознавал, что вина за это лежала всецело на нём. Но в 1764 году всё изменилось: в доме супругов Глюк появился настоящий ангел — пятилетняя Нанетта Хедлер, белокурая, голубоглазая, звонкоголосая, кроткая и жизнерадостная одновременно.

Матерью Нанетты была родная сестра Глюка, Мария Анна Розина, вышедшая замуж за офицера гусарского полка Клаудиуса Хедлера (1724—1799). Единственная их дочь, Анна Мария, или, как её звали уменьшительно, Нанетта, родилась в Вене в 1759 году, а вскоре после этого потеряла мать. Точная дата смерти сестры Глюка неизвестна, но в полковых списках Клаудиус Хедлер в 1762 году уже значился как вдовец⁸⁶. С 1763 года он получал назначения в раз-

⁸⁵ Как установил исследовавший эту проблему А.В. Комаров, под именем Страделлы ария публиковалась с 1852 года; авторство Глюка было полностью восстановлено лишь в конце XIX века. См.: *Komarov A. V. Die Arie «O del mio dolce ardor» aus Glucks Oper «Paride ed Elena» — Zum Kontext von Čajkovskijs Instrumentierung. Deutsch von Lucinde Braun // Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen 19 (2012). S. 3–22.*

⁸⁶ Подробные сведения о Нанетте и её родственниках приводятся по статье Элизабет Рихтер (Richter, 20—23).

ные гарнизоны на территории Венгрии, а выйдя в отставку в 1769 году, поселился в Пеште. И хотя маленькую дочку Хедлер очень любил, он, очевидно, счёл, что для неё будет лучше остаться в Вене на попечении родного дяди, человека знаменитого, уважаемого и состоятельного, который также не чаял души в малышке.

Так Глюк и его жена обрели ребёнка, лучше и прелестней которого и пожелать было нельзя. Имя Анна (а также Анна Мария или Мария Анна) было очень популярно тогда в Австрии, и нет ничего удивительного в том, что жена и приёмная дочь Глюка оказались практически тёзками. Само имя словно бы символически подтверждало прочность кровной и духовной связи Нанетты с их семьёй. Вдобавок у девочки обнаружился настоящий музыкальный талант: отличный слух и прекрасный голос. Никто другой из многочисленных родственников Глюка ничем подобным похвастаться не мог. Жившие к тому времени в Вене сестра Анна Элизабет и двое братьев имели семьи, так что племянников и племянниц у композитора было довольно много, но музыкантов в роду больше не появилось. Конечно, все они гордились преуспевающим родственником, и его общественное положение в 1760-х годах оказалось заметно выше, чем положение государственного лесничего или конторского служащего, так что бюргерские предубеждения против профессии музыканта должны были давно развеяться. Однако для серьёзных занятий музыкой требовались определённые способности, а они оказались дарованы только Нанетте.

Глюк не просто взял на воспитание осиротевшую племянницу, а фактически удочерил её, так что о ней впоследствии писали и говорили как о «барышне фон Глюк». В свою очередь Нанетта называла Глюка и его жену «папой и мамой». Он постарался дать ей самое лучшее образование, приглашая на дом учителей иностранных языков (французского и итальянского), танцев, пения. Обнаружив у девочки задатки певицы, Глюк начал форсировать развитие этой стороны её дарования, что привело к какому-то эмоциональному срыву, после чего он доверил постановку её голоса своему приятелю, кастрату Джузеппе Миллико, который в 1770 году прибыл в Вену.

Интересно, что в Италии, где Миллико работал ранее, певца прозвали «Москвичом» (*Il Moscovita*), поскольку в 1759—1765 годах он пел в России, однако не в Москве, а в Петербурге. «Московией» в Западной Европе того времени

в расширительном смысле нередко именовали всю Россию. Миллико служил в императорской Итальянской придворной труппе, причём в сравнении с окладами других, более знаменитых тогда кастратов получал относительно скромное жалованье — 1500 рублей в год⁸⁷. С 1764 года Миллико давал уроки игры на клавесине великому князю Павлу Петровичу, но уже в следующем году покинул Россию.

В театральном действе «Празднества Аполлона», поставленном в 1769 году в придворном театре Пармы, Миллико спел партию Орфея в одноактной авторской версии этой оперы, ставшей финалом спектакля. Поскольку представление давалось по торжественному случаю, издание либретто сопровождалось красивыми гравюрами, иллюстрирующими каждую из частей спектакля. «Орфею» была предпослана гравюра, изображавшая отчаяние героя после утраты Эвридики. Не исключено, что автор гравюры, некий П.А. Мартини, вдохновлялся сценическим образом, созданным Миллико.

Поначалу музыка «Орфея» показалась итальянскому певцу слишком аскетической, но вскоре он, сам будучи композитором, проникся её скульптурной красотой и стал страстным приверженцем и другом Глюка (они перешли на «ты»). Тот, в свою очередь, способствовал приглашению Миллико к венскому двору и переписал в расчёте на его голос изначально теноровую партию Адмета в «Альцесте». Специально для Миллико была создана партия Париса в «Парисе и Елене». В «Венском театральном календаре» за 1772 год певец был удостоен самых лестных отзывов: «Господин Миллико, первый сопранист, — великолепный певец. У него очень сильный и приятный голос. Некоторые свои изъяны он умеет скрывать и обыгрывать столь искусно, что неизменно слывет одним из лучших итальянских певцов. Огромная сила его голоса выигрышнее всего проявляется в ариях, требующих особой выразительности. В них он способен передавать сильнейшие чувства»⁸⁸.

По этому описанию становится понятно, чему и как Миллико мог учить Нанетту. Сам Глюк требовал от своих певцов не просто технически точного, но и максимально выразительного исполнения.

⁸⁷ Ходорковская Е.С. Миллико, Джузеппе // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Книга 2: К—П. СПб., 1998. С. 209.

⁸⁸ Цит. по: Rice J.A. Antonio Salieri and Viennese opera, Chicago, The University of Chicago Press, 1998. P. 172.

Воспитанница делала успехи, удивительные для её совсем ещё детского возраста. Об этом свидетельствовали современники, причём чрезвычайно искушённые в музыке и слышавшие самых выдающихся артистов.

В 1772 году Вену посетил Чарлз Бёрни, который являлся не просто исследователем и писателем, но и музыкантом (в юности он играл в оркестре под управлением самого Генделя). Одной из целей его поездки было личное знакомство с Глюком, для чего Бёрни прибег к посредничеству известной меценатки, графини Вильгельмины фон Тун: «Она была столь любезна, что послала записку о моей книге Глюку, и тот ответил — *для себя* весьма учтиво; у него такой же грозный характер, какой был у Генделя; он настоящий дракон, которого все боятся. Однако он согласился принять меня после полудня, а лорд Стормонт и графиня Тун простёрли своё снисхождение так далеко, что обещали проводить меня к нему»⁸⁹. Далее Бёрни подробно описывал их визит в тогдашний дом Глюка, расположенный в предместье Святого Марка:

«Он здесь очень хорошо устроен, имеет прелестный сад и много чистых и изящно обставленных комнат. Он бездетен; у дверей нас встретила г-жа Глюк и его племянница, живущая у него в доме, равно как сам старый композитор. Фигура и внешность у Глюка крупные, а лицо сильно изрыто оспой; вскоре он пришёл в хорошее расположение духа и, по наблюдению графини Тун, разговаривал, пел и играл больше, чем когда-либо за то время, что она его знала. Он начал, за очень плохим клавесином, с аккомпанемента в двух главных сценах его знаменитой оперы “Альцеста” своей племяннице, которой лишь тринадцать лет. Она обладает сильным и звучным голосом и пела с бесконечным вкусом, чувством, выразительностью и даже мастерством. После этих двух сцен из “Альцесты” она спела несколько других, разных композиторов и в разных стилях, особенно — Траэтты. Меня уверяли, будто мадемуазель Глюк обучалась пению лишь два года, и это, учитывая совершенство её исполнения, действительно удивило меня. Она начала петь под руководством своего дяди, но он, в бурном приступе отчаяния, отказался от неё. Когда синьор Миллико, прибывший примерно в это время в Вену, обна-

⁸⁹ Бёрни 1967, С. 105. Лорд Стормонт (Дэвид Мюррей, граф Мэнсфилд, 1727—1796) — в то время английский посол в Вене.

ружил, что она обладает многообещающим голосом и понятливостью, он просил разрешения поучить её всего лишь несколько месяцев, чтобы проверить, стоит ли ей продолжать музыкальные занятия, несмотря на последнее столкновение; причину же произошедшего он подозревал скорее в нетерпении и импульсивности дяди, чем в отсутствии таланта у племянницы. Её нынешнее исполнение равно доказывает прозорливость и проницательность синьора Миллико, сделавшего это открытие, и превосходный способ, с помощью которого он сообщал свои наставления; ибо молодая леди так хорошо уловила его вкус и выразительность и настолько их усвоила, что они не имели ничего общего с холодным подражанием, но казались естественно протекающими из её собственных чувств; а этот стиль пения, быть может, ещё более неотразимо приятен и обаятелен у женщины, чем у самого синьора Миллико. Мадемуазель Глюк тонка и кажется хрупкой по сложению, а поёт она так искренне, что я опасался бы за её здоровье, если бы она избрала пение своей профессией; но её не готовят к публичным выступлениям.

Когда она кончила, мы уговорили спеть её дядю самого; и, почти вовсе без голоса, он умудрился не только развлечь гостей, но даже доставить им величайшее наслаждение; ибо богатством аккомпанемента, силой и страстностью своей манеры в *Allegro* и осмысленной выразительностью в медленных частях он столь хорошо восполнял отсутствие голоса, что этот недостаток вскоре был совершенно забыт. Он был в таком хорошем настроении, что исполнил почти целиком свою оперу “Альцеста”, много превосходных отрывков из пока последней своей оперы, называющейся “Парис и Елена”, и из французской оперы по “Ифигении” Расина, которую только что сочинил».

В наше время даже профессиональные взрослые певицы не так легко справляются с партией Альцесты, требующей незаурядной выносливости и написанной местами довольно неудобно с вокальной точки зрения. Поэтому восторг, который у искущённого Бёрни вызвало исполнение сцен из «Альцесты» тринадцатилетней девочкой, говорит о действительно выдающихся способностях Нанетты. Бёрни упоминал о том, что её не готовили к публичным выступлениям — может быть, говорить о певческой карьере было ещё слишком рано, а может быть, Глюк, постоянно

вращаясь в театральной среде, желал бы, чтобы его обожаемая «малышка» держалась подальше от закулисной грязи, интриг и сплетен, способных испортить даже самую безупречную репутацию. При этом он вовсе не прятал своё сокровище от посторонних глаз, а, напротив, с ранних лет приучал Нанетту к великосветскому обществу. Юных аристократок в 13 лет в высший свет ещё не вывозили, но для певицы-вундеркинда можно было сделать исключение.

После столь подробно описанного Бёрни визита к Глюку состоялся ответный визит — званый обед у английского посла, лорда Стормонта, на котором присутствовали сливки общества: в частности, польский король Станислав Август Понятовский, герцог Браганца, граф и графиня фон Тун, посол Португалии, — и семья Глюка: он сам, его жена и племянница. Присутствовал, естественно, и Бёрни, в записках которого названы все эти громкие имена. После обеда началось музицирование, ибо все приглашённые были либо музыкантами, либо любителями музыки:

«К концу общество, теперь сильно возросшее, нетерпеливо ожидало услышать пение мадемуазель Глюк, что она и выполнила — то под аккомпанемент своего дяди только на одном клавишине, то с большим числом инструментов, и в столь прелестной манере, что я не представлял себе возможность иного, более совершенного вокального исполнения. Она восхитительно спела несколько целых сцен из опер своего дяди, музыка которых поистине столь драматична, живописна и выразительна, что, если допустима моя догадка, будто первая вокальная музыка была голосом страсти и криком природы, то сочинения кавалера Глюка и исполнение его племянницы полностью подтверждают эту мысль.

В сценах величайших бедствий, когда человеческое сердце разрывается от тяжелейших страданий и “нагромождённых ужасов”, Глюк, преступив границы обычного таланта, придаёт страстям столько энергии и красок, что становится одновременно поэтом, живописцем и музыкантом. Он как бы является Микеланджело в музыке, и ему так же удаётся обрисовка сложных характеров и состояний духа, как этому художнику удавался рисунок тела; правда, его выражение страсти иной раз бывает слишком сильным для рядовых слушателей [...]»⁹⁰.

⁹⁰ Там же. С. 117.

Свидетельство Бёрни позволяет понять, что Глюк воспитывал Нанетту не просто как кровно близкое существо, милую прелестную девочку, а как родственную артистическую душу, единомышленницу, способную адекватно передавать в своём пении основные идеи его творчества.

Невозможно предугадать, какой могла бы стать судьба Нанетты, если бы эта незаурядная девушка не умерла на семнадцатом году жизни. Но эту тяжелейшую утрату Глюку ещё предстояло пережить. А пока Нанетта была жива, он ощущал себя счастливым и преисполненным кипучей энергии.

В Париж!

В 1769 году эрцгерцогиня Мария Антуанетта (1755—1793), самая младшая из дочерей Марии Терезии, стала невестой наследника французской короны, дофина, будущего Людовика XVI. Мария Терезия упорно добивалась этого блестящего брака. Личными желаниями юной невесты, практически ещё ребёнка, никто не интересовался. Впрочем, у неё, вероятно, и не было никаких причин противиться решению матери: какая принцесса не желала бы стать королевой, да ещё королевой столь великой и могущественной державы, как Франция?

В Вене и Париже началась подготовка к этой «свадьбе века». Беззаботное детство Марии Антуанетты резко закончилось: её принялись усиленно готовить к роли французской дофины. Мария Терезия, властно руководившая образованием своих многочисленных детей и требовавшая от наставников неуклонной строгости, ранее делала для младшей дочери множество послаблений. Предметом особых забот Марии Терезии была лишь наружность Антуанетты (в семье она называлась уменьшительным именем Антуан): девочку с трёх лет затачивали в корсет ради стройности фигуры и тонкости талии, а неровные зубы своевременно выправили при помощи насадки вроде брекетов. Мария Антуанетта выросла очаровательной красавицей — стройной голубоглазой пышноволосой блондинкой с безупречной кожей, грациозной и в то же время царственной в движениях. С раннего детства она изящно танцевала, принимая участие в придворных представлениях вместе со старшими братьями и сёстрами. На одной из картин Иоганна Георга Вайкерта запечатлена постановка придворного балета, где

на первом плане видна маленькая Мария Антуанетта — в пышном платье с фижмами, высокой взрослой причёской и с тонкой талией, немилосердно туго затянутой в корсет.

Но с науками и искусствами её отношения в целом складывались неважно; девочке не хватало усидчивости и пытливости. Вряд ли стоит винить юную принцессу в том, что её не сильно увлекали чтение книг, занятия древней историей, иностранными языками и серьёзной музыкой. Она была нормальным ребёнком, больше склонным играть, резвиться, развлекаться или даже просто лениться, чем с утра до вечера корпеть над тетрадями и учебниками. Поэтому, когда было объявлено о помолвке, Мария Терезия активно взялась за ликвидацию пробелов в образовании Марии Антуанетты. На первом месте стоял французский язык, которым будущая королева Франции должна была владеть безусловно. Немалую роль играли и отточенные светские манеры, и умение танцевать, и владение музыкальными навыками — пением и игрой на арфе и клавесине.

Вероятно, примерно в этот период одним из наставников Марии Антуанетты был назначен Глюк. Начальное музыкальное образование детям Марии Терезии давали, по всей видимости, другие учителя — в частности, Георг Кристоф Вагензейль, но к концу 1760-х годов Глюк стал куда более значительной фигурой, что сделало его приглашение к Марии Антуанетте почти неизбежным (искусство танца ей преподавал сам Новерр). Нам неизвестно, чему именно Глюк обучал юную эрцгерцогиню — думается, всему понемногу, включая даже элементарные основы теории композиции, чтобы она могла самостоятельно подобрать аккомпанемент к мелодии или сочинить нечто простенькое и миленькое. Способностей к музыке она была не лишена, хотя большим талантом к пению или игре на каком-либо инструменте не обладала, но этого и не требовалось от особы её ранга. В последующие годы художники нередко изображали Марию Антуанетту то за клавесином, то за арфой, так что музыку она, безусловно, любила, причём Глюк, очевидно, сумел привить будущей королеве Франции хороший вкус и увлечь её своими собственными, отнюдь не лёгкими для восприятия произведениями.

Возможно, Мария Антуанетта могла почувствовать в его отношении к себе не только этикетную почтительность, но и отеческую теплоту, в которой она, потерявшая отца в десятилетнем возрасте, безусловно, нуждалась. Рядом с ней не было никого, кто мог бы дать ей это ощущение

ние бережного понимания, — мать была занята государственными делами, старшие братья, особенно император Иосиф II, относились к Марии Антуанетте несколько высоко, учителя придерживались строгого этикета. Глюк не являлся царедворцем, его манеры иногда оставляли желать лучшего, но он был человеком искренним и сердечным, а духовная мощь, которой была проникнута его музыка, не могла не подействовать даже на столь легкомысленное существо, как Мария Антуанетта. Глюк навсегда остался её любимым композитором. Впоследствии, когда они встретились уже в Париже, это сыграло большую роль в судьбе Глюка: бывшая ученица стала его преданной покровительницей. В свою очередь, Глюк, в доме которого подрастала приёмная дочь, бывшая четырьмя годами младше Марии Антуанетты, мог испытывать к эрцгерцогине почти отцовские чувства — во всяком случае, он знал, как подобрать ключи к душе юной девушки, которую готовили к роли блистательной примадонны в европейском «концерте наций».

Первая брачная церемония, заочная, по доверенности, состоялась в Вене в придворной церкви Августинцев 19 апреля 1770 года; отсутствовавшего жениха представлял брат невесты, эрцгерцог Фердинанд. Через два дня четырнадцатилетняя Мария Антуанетта покинула Вену и после пересечения границы с Францией была вынуждена расстаться со всеми сопровождающими лицами и полностью переодеться, дабы её ничто более не связывало с родиной. 16 мая в Версале состоялось повторное венчание, на сей раз с непосредственным участием дофина. Однако брак в течение семи лет оставался лишь номинальным: чтобы реализовать свои супружеские права в полной мере, Людовик нуждался в небольшой операции, на которую долго не мог решиться. Пока этого не случилось, юная дофина развлекалась, как могла: балы, маскарады, театральные и оперные представления, концерты, прогулки верхом и в карете сменяли друг друга безостановочно.

Все биографы Марии Антуанетты отмечают, что над этой прелестной, весёлой, в сущности добродушной и далеко не глупой, хотя и несколько легкомысленной принцессой, а затем и королевой, постоянно нависал какой-то зловещий рок, начиная с обстоятельств её рождения (необычно тяжёлые роды Марии Терезии) и далее, включая множество дурных предзнаменований по приезде во Францию. Преображение австрийской эрцгерцогини во французскую дофину совершалось в специальном, выстроенном

в Страсбурге на пограничном мосту, временном павильоне, стены которого были украшены гобеленами с весьма странным и отталкивающим сюжетом: история Язона и Медеи. Ещё до прибытия в павильон Марии Антуанетты эти гобелены сумел увидеть молодой Гёте, ужаснувшийся их выбору и описавший свои тогдашние чувства в мемуарах «Поэзия и правда»: «Эти картины изображали историю Язона, Медеи и Креузы — иными словами, историю несчастнейшего из супружеств. По левую сторону трона невеста, окружённая рыдающими приближёнными, боролась с неумолимой смертью; по правую — отец оплакивал убитых детей, распростёртых у его ног, а по воздуху на запряжённой драконами колеснице проносилась фурия. [...] “Как, — вскричал я, нимало не заботясь об окружающих, — неужели допустимо, чтобы юной королеве при первом же вступлении в её новую страну так необдуманно явили пример самой страшной свадьбы, которая когда-либо совершалась в мире?”»... Дурные предзнаменования этим не ограничились. Во время народных гуляний в Париже 30 мая 1770 года, устроенных в честь свадьбы дофина, возникла давка и погибли 139 человек. Смутные предчувствия грядущих несчастий охватили даже Марию Терезию, которая ранее так желала этого брака. Обеспокоенная судьбой дочери, императрица негласно поручила присматривать за ней австрийскому послу во Франции, графу Флоримону де Мерси-Аржанто. Мария Терезия опасалась, что неосторожное поведение погубит репутацию Марии Антуанетты, у которой во Франции оказалось немало врагов. Некоторым не нравилось уже одно то, что дофина была австрийской принцессой (то есть, в их глазах, немкой), другие возмущались её не в меру весёлым нравом, третьи — её расточительностью.

Тем не менее важнейший брачно-политический союз между Бурбонами и Габсбургами был заключён, и это сделало возможным значительное расширение и всех прочих контактов, включая музыкальные.

Самое значительное, что могла предложить Австрия родственной отныне Франции, — это творчество Глюка, признанное к тому времени и в Италии, и в Германии, и в Англии.

Имя Глюка в Париже давно уже знали благодаря его французским комическим операм, удостоившимся лестных отзывов Шарля-Симона Фавара. Граф Дураццо, состоявший в переписке с Фаваром, возложил на последнего почётное, но весьма хлопотное и затратное поручение

устроить публикацию в Париже партитуры «Орфея». Фавар в своих письмах 1763 года извещал графа о том, как идут дела и, помимо прочего, сообщал, что один из видных французских композиторов, Жан-Жозеф де Мондонвиль, «в восторге от таланта г-на Глюка»⁹¹. Того же мнения был и руководивший работой гравёров Франсуа Андре Филидор (его имя известно ныне как музыкантам, так и шахматистам, поскольку он прославился как видный теоретик шахматной игры). Однако другой композитор, Эджидио Дуни, которому поручили выверить присланную из Вены копию партитуры, обнаружил в ней множество ошибок. Стало ясно, что личное присутствие Глюка в Париже необходимо. Его приезд предполагался ещё летом 1763 года, и Фавар в личном письме Глюку изъявлял желание и готовность по-дружески принять его в своём доме. Однако Глюк смог приехать лишь весной 1764 года; вместе с ним были граф Дураццо и Марко Кольтеллини. В Париже они пробыли тогда недолго; насколько это известно, никаких концертов там Глюк не давал, и если его музыка и звучала, то только в частных домах. Вопреки восторженным отзывам об «Орфее» французских почитателей Глюка, затея с публикацией партитуры не увенчалась успехом. Тираж был маленьким, но за несколько лет во Франции продано оказалось всего девять экземпляров.

Можно назвать разные причины такого отношения к первому изданию «Орфея». Прежде всего, опера с итальянским текстом, у которой тогда не было шансов оказаться на сцене Королевской академии музыки, воспринималась как нечто экзотическое для Франции. Непонятна была и аудитория этого издания. Любители музыки XVIII века вообще не жаловали оркестровые партитуры; они предпочитали сборники камерных произведений, которые нетрудно было исполнить собственными силами, и эти сборники всегда печатались в голосах, чтобы у каждого музыканта была своя партия. Даже театральным капельмейстерам партитуры зачастую вовсе не требовались: они обычно дирижировали, имея перед глазами лишь партию первой скрипки. Вдобавок Глюк был иностранцем, и его слава, приобретённая за пределами Франции, мало что значила для французов. Чтобы покорить Париж, нужно было находиться в Париже. При этом даже самые выдающиеся таланты иногда терпели здесь поражение. Если первая поездка в Париж семилетне-

⁹¹ Письмо от 6 февраля 1763 года. Jullien, p. 327.

го чудо-ребёнка Моцарта с сестрой и отцом, состоявшаяся с ноября 1763-го по начало апреля 1764 года, была в целом успешной, то в 1778 году, оказавшись в этом городе уже в юношеском возрасте, Моцарт столкнулся с полным равнодушием парижан и с тех пор люто невлюбил и Францию (даже название этой страны он принципиально писал с маленькой буквы!), и французов, и французский язык.

Глюк, возможно, и не строил поначалу планов «взятия» Парижа, но его подталкивали к этому исторические обстоятельства. Брак Марии Антуанетты с французским дофином закладывал политическую основу для культурных перемен, однако сама принцесса была слишком юна и несерьёзна, чтобы принимать такие важные решения (напомним, что 15 лет ей исполнилось лишь в ноябре 1770 года, то есть уже после замужества). Но имелись другие влиятельные люди, считавшие, что именно после этого брака настало самое подходящее время для перемен во французском музыкальном театре.

Мысль о том, что Глюка непременно нужно пригласить в Париж, принадлежала очередному его страстному почитателю, атташе французского посольства в Вене, полное имя которого было Франсуа-Луи Го Леблан Дю Рулле (1716—1786). Поскольку он имел звание судьи (по-французски «байи»), то его нередко называли «Байи Дю Рулле». Мы же для краткости обойдёмся простым «Дю Рулле», поскольку говорить о нём придётся с этого момента очень часто.

К сожалению, портрета Дю Рулле не сохранилось, да и знаем мы об этом человеке намного меньше, чем он того заслуживает. Ведь он оказался одним из тех, кто сразу понял и принял реформаторские устремления Глюка. В начале 1770-х годов у Дю Рулле появились две взаимосвязанные идеи, выросшие в единый, весьма амбиционный, план: создать для Глюка достойное его гения либретто на французском языке и добиться того, чтобы эта новая опера была поставлена на главной сцене Парижа.

Сюжет был выбран Дю Рулле абсолютно безошибочно: «Ифигения в Авлиде». Во-первых, он был отлично знаком всем образованным французам благодаря одноимённой трагедии Жана Расина, впервые поставленной в 1674 году и с тех пор ставшей неотъемлемой частью французского театрального репертуара. Во-вторых, либретто Дю Рулле словно бы отвечало на призыв, брошенный Дени Дидро в одной из его публицистических статей с за-

бавным названием «Третья беседа о “Побочном сыне”», опубликованной ещё в 1757 году. «Побочный сын» — драма самого Дидро, однако она в данном контексте совсем не важна. Важнее то, что в качестве возможного сюжета некоей воображаемой идеальной музыкальной драмы писатель предложил именно «Ифигению в Авлиде». Оперы с таким названием создавались и в XVII, и в XVIII веке, но принадлежали либо итальянским композиторам (среди них — Антонио Кальдара, Никколо Порпора, Никколо Йоммелли), либо немецким (Рейнхард Кайзер, Карл Генрих Граун). Во Франции иностранный репертуар не шёл, а французские музыканты «Ифигенией в Авлиде» почему-то не очень интересовались.

Глюк воодушевился этим замыслом и уже в 1771 году начал работу над оперой, не имея пока ни контракта, ни приглашения — над решением этих практических вопросов работал Дю Рулле, обладавший необходимыми связями и действенными рычагами. Бёрни свидетельствовал, что в 1772 году Глюк уже сочинил всю музыку, но ещё не записал партитуру и исполнял «Ифигению» на память. Наконец 1 августа 1772 года дирекция парижской Оперы согласилась принять «Ифигению в Авлиде» к постановке. Прошло, однако, ещё немало времени, прежде чем эта историческая премьера состоялась. Осенью 1773 года Глюк отправился в Париж, чтобы лично руководить репетициями своего де-тища.

Несомненно, парижский проект Дю Рулле и Глюка сильно отдавал авантюрой. Но Глюку к подобным резким переменам в судьбе было не привыкать. Разница была лишь в том, что он был уже немолод: в 1773 году ему было 59 лет. По меркам своего времени он считался стариком (Бёрни откровенно называл его «старым»). Возможно, ничего принципиально нового от него уже не ждали. Глюк, однако, ощущал, что способен на нечто большее, чем сочинять время от времени праздничные оперы для венского двора, периодически выполнять заказы из Италии либо почивать на лаврах, наслаждаясь нарастающим успехом «Орфея».

Дирекция Оперы, не будучи в силах воспрепятствовать приезду Глюка, попыталась поставить перед ним почти невыполнимые условия. Глюку было предложено написать для Парижа не одну оперу, а шесть — что само по себе, даже без учёта возраста композитора, выглядело крайне рискованной затеей. Ведь каждая из опер должна была

являться бесспорным шедевром, и ни одна не должна была походить на другую, чтобы не вызвать ощущения самоповтора. Какой ещё гений был бы способен тогда на такой подвиг?

Глюк принял вызов. Как некогда Юлий Цезарь, он перешёл свой Рубикон и смело положил на чашу весов свою репутацию. Он не мог позволить себе проиграть. Оставалось одно: разворачивать наступление, демонстрируя взыскательным, насмешливым и капризным парижанам такое искусство, которого они никогда не видели и не слышали.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ ПОКОРИТЕЛЬ ПАРИЖА

Священные чудовища традиций

Французские музыкальные и театральные традиции складывались ещё в XVI веке, но оформились в систему писанных и неписанных канонов при Людовике XIV. Они охватывали все жанры, но всюду имели свои особенности, из-за чего донныне продолжают споры о том, какой из больших стилей доминировал в эпоху короля-солнце: классицизм или барокко. Чётко выраженная симметрия архитектурных форм, тщательно подстриженные деревья регулярных парков и строго распланированные дорожки и газоны, а также правило «трёх единств» в драматическом театре указывали на классицизм. Однако в то же самое время в опере и балете пышным цветом цвело барокко — искусство, основанное на поэтике грандиозного, преувеличенного, небывалого, невероятного, где можно было смешивать что угодно с чем угодно. Королю нравилось именно то, что позднее начали ставить опере в вину: полнейшую условность и затейливую многофигурность сюжетов, пренебрежение какой-либо заботой о правдоподобию характеров и ситуаций, изобилие декоративных элементов и фантастических персонажей — не только богов и духов различных стихий, но и морских и сухопутных чудовищ.

Люлли, всемогущий любимец короля, создал в 1672 году труппу Королевская академия музыки, выступавшую в Париже в театральном зале Пале-Рояль, а в Версале — под открытым небом на фоне великолепного дворца, садов и фонтанов. Он заложил ряд традиций, которые благополучно продолжили существовать и после его смерти (Люлли умер в 1687 году), и после ухода из жизни Людовика XIV (1715).

Серьёзная французская опера, называвшаяся во времена Люлли либо «музыкальной трагедией» (*tragédie en*

musique), либо просто «трагедией», но, заметим, никогда не «лирической трагедией», непременно состояла из аллегорического пролога и пяти актов. Пролог прославлял деяния короля и обрамлялся увертюрой из двух разделов, торжественного и оживлённого. Сюжеты брались из античной мифологии или из рыцарских поэм и романов XVI века, поэтому фантастики в них было сколько угодно, и чем больше, тем лучше. Действие могло переноситься в самые причудливые места, у каждого значимого героя и героини имелись соперники, друзья, возлюбленные и обширная свита. Приближённые высокопоставленных героев пели хором или танцевали, а нередко делали то и другое одновременно — хор и балет облачались в одинаковые сценические костюмы, и возникало впечатление, будто поют и танцуют одни и те же фигуранты. Собственно, эту особенность позаимствовали у французов венские реформаторы, Кальцабиджи, Глюк и Анджолини. Балет непременно включался в сам спектакль, присутствуя в разных актах и завершая действие. Сольные номера в музыкальных трагедиях были относительно небольшими, и от певцов требовалась не столько головокружительная виртуозность, сколько выразительность и декламационная отточенность исполнения. Вокальная диспозиция была естественной: женские партии исполнялись певицами, мужские — певцами с обычными голосами: тенором, баритоном, басом. Кастраты во французской опере, как мы уже упоминали ранее, не выступали.

При жизни Люлли его творческая и административная монополия была почти безраздельной. Другие авторы допускались на сцену Королевской академии музыки только с его согласия. И, разумеется, никакие иностранные композиторы такого права получить заведомо не могли (хотя сам Люлли, напомним, был по происхождению итальянцем). После смерти Люлли никто другой не был способен держать театр в своих руках столь же властно и жёстко. Зато появилась плеяда очень ярких французских композиторов, отчасти развивавших традиции Люлли (Марк-Антуан Шарпантье, Марен Маре, Андре Кампра), а отчасти создававших нечто новое — например жанр оперы-балета, как Андре Кампра в своей «Галантной Европе» (1697).

Так продолжалось до 1733 года, когда засияла звезда Жана Филиппа Рамо (1683—1764), который поначалу прославился как теоретик музыки и выдающийся клавесинист, а на поприще музыкальной трагедии смог дебютировать лишь в пятидесятилетнем возрасте. Уже первое его

детище, «Ипполит и Арисия» на либретто аббата Жозефа Пеллегрена по трагедии Расина «Федра», произвело фурор. Хотя Рамо внешне следовал драматургическому канону, выработанному Люлли, его стиль был иным: более броским, насыщенным разительными контрастами и необычными гармониями, выражавшими бушевавшие в этой трагедии гибельные страсти. Опера-балет «Галантные Индии» (1735), являвшаяся как бы продолжением «Галантной Европы» Кампра, также отличалась от произведения предшественника новаторскими музыкальными эффектами, особенно в сцене землетрясения и извержения вулкана во второй картине, «Перуанские инки». Уже в 1730-е годы Рамо стал главной фигурой французского музыкального театра, работая практически во всех жанрах (трагедия, пастораль, балет с пением, опера-балет) и везде оставаясь непревзойдённым мастером. Монополистом, как Люлли, он не был, поскольку не пользовался столь же безоговорочной поддержкой короля и двора, но сочинения Рамо явно возвышались над всей остальной продукцией французских композиторов того времени.

Его музыкальные трагедии впоследствии сравнивались с глюковскими, и не всегда в пользу Глюка. Благородная возвышенность «Кастора и Поллукса» (1737, вторая редакция — 1754) прямо предвосхищает «Орфея» и «Альцесту», и у французов была возможность на деле проверить и сопоставить свои впечатления, поскольку музыкальная трагедия Рамо игралась в Королевской академии музыки вплоть до 1785 года, то есть параллельно с операми Глюка.

Совершенно особняком стоит гениальная «Платея» (1745, вторая редакция — 1749), жанр которой обозначен Рамо как «шутовской балет» (*ballet buffon*). На самом деле «Платею» можно считать комической оперой, однако в ней воплощён комизм совершенно особого рода, не свойственный ни итальянским буффонам, ни французской ярмарочной комедии. Либретто основано на пьесе Жака Отро «Платея, или Ревнивая Юнона», в которой древнегреческие и римские имена — лишь повод для весёлой нравоучительной истории. Бог Юпитер, измученный ревнивыми упрёками своей супруги Юноны, учиняет розыгрыш: он притворяется, будто влюблён в уродливую болотную нимфу Платею (роль которой исполнял тенор Пьер Желиот). Увидев новую пассию Юпитера, Юнона раздражается смехом, царственные супруги мирятся, а одуроченная и покинутая Платея возвращается к своим лягушкам.

Псевдомифологический и псевдоаллегорический сюжет дал Рамо повод для воплощения самых гротескных образов и самой язвительной сатиры на всех и вся: на античных богов и земных владык, на светских ловеласов и кокеток, на штампы французской оперы, включая пародирование излюбленных приёмов Люлли, французского балета (в «Платее» поют и танцуют даже лягушки), а также на бравурные арии *Da Capo* из итальянской оперы-сериа. Больше того, как верно отметила музыковед Анна Булычёва, «при внимательном рассмотрении “Платея” Рамо предстаёт универсальной, всеобъемлющей пародией на барочный порядок вещей»⁹² — ни больше ни меньше.

Будучи чрезвычайно остроумным, высокообразованным и притом очень желчным человеком, Рамо не щадил никого; никаких «священных коров» для него не существовало. Кажется странным, что «Платея» была поставлена в Версале как приношение к свадьбе Людовика XV и Марии Терезы Испанской; если бы невесте, не славившейся красотой, вздумалось узнать себя в глупой и любвеобильной дурнушке Платее, скандал мог бы разразиться изрядный. Однако августейшие особы предпочли не замечать дерзких намеков. В конце концов, из фабулы «Платеи» нетрудно было извлечь полезный «урок молодым жёнам»: ревность пагубна и смешна, и никакие фаворитки неспособны соперничать с истинной царицей богов.

«Платея» пользовалась огромной популярностью и долго не сходила со сцены, затмив более серьёзные произведения. Между тем Рамо отнюдь не отринул жанр музыкальной трагедии. Он продолжал развивать его изнутри, внешне следуя традиционным формам, но наполняя их новым философским и музыкальным содержанием. Особенно характерно это для двух опер, сюжеты которых связаны с очевидными либо зашифрованными масонскими мотивами: «Зороастр» (1749) и «Бореады» (1763). Сами сюжеты носят мифологический и даже сказочный характер, но смыслы, вложенные в них, имеют прямое отношение к идеям, волновавшим во второй половине XVIII века философов, просветителей и всех самостоятельно мыслящих людей: коллизия светлого разума и иррациональной стихии, добра и зла, свободы и тирании, гармонии и хаоса. В музыкальном же отношении опера «Бореады», одна из вершин творчества Рамо, отличается такой сложностью, что репетиции,

⁹² Булычёва 2004, с. 308.

начавшиеся ещё при жизни престарелого композитора, были прерваны после его смерти: выяснилось, что никто другой не в состоянии руководить исполнением.

Рамо умер 12 сентября 1764 года, немного не дожив до своего 81-го дня рождения. Как мы помним, Глюк вместе с графом Дураццо приезжал в Париж весной 1764 года, а значит, мог застать патриарха французской музыки живым и ещё вполне дееспособным (ясность сознания и язвительное остроумие Рамо сохранял до смертного часа). Однако нет никаких сведений о том, встречались ли Глюк и Рамо лично. По всей видимости, нет. Но музыка Рамо была Глюку известна с очень давних пор и оказала известное влияние на стиль его реформаторских опер.

После смерти Рамо во французском музыкальном театре наступила пора давно ожидавшихся перемен. Оживлённее всего эти процессы шли в комических жанрах, о чём мы уже говорили. Французская комическая опера, сохраняя свой бытовой характер, постепенно наполнялась сентиментальными и даже героическими мотивами, уходя от модели простой комедии с куплетами и превращаясь в полномасштабную оперу, принципиально отличавшуюся от серьёзной музыкальной драмы лишь наличием разговорных диалогов и простонародных персонажей. На этой почве постепенно складывался жанр, которому позднее было дано название «оперы спасения»: главный герой такой оперы попадал в смертельно опасную ситуацию, из которой его выручали как собственная стойкость, так и самоотверженность тех, кому он был дорог. Одной из самых популярных опер второй половины XVIII века стал «Дезертир» Пьера Александра Монсиньи (1769) — герою, молодому солдату, покинувшему свой полк из-за ложного известия о неверности невесты, грозил расстрел, но невеста добивалась помилования у самого короля, и казнь отменялась. По жанру «Дезертир» — комическая опера, хотя жизнь героя до последнего момента висит на волоске.

С музыкальной трагедией всё обстояло гораздо сложнее. Французская публика отдавала себе отчёт в том, что произведения Люлли, Кампра и даже Рамо выглядели во второй половине XVIII века несколько архаично. Но расстаться с ними было чрезвычайно трудно. Всякий раз, когда кто-то дерзко покушался на «священных чудовищ», смельчака настигала кара. Между тем ситуация с серьёзным репертуаром после смерти Рамо и так и не состояв-

шейся постановки «Бореад» была кризисной: на сцене Королевской академии музыки продолжали идти оперы, которым иногда было более ста лет, иногда несколько менее, но современными они ни в коем случае не являлись. Такая ситуация, выглядящая привычной для некоторых академических оперных театров нашего времени, в XVIII веке была совершенно ненормальной. В Италии репертуар обновлялся ежесезонно, и даже самая прекрасная опера, созданная в предыдущем столетии, в 1770-х годах не имела никаких шансов на успех. Даже опера-серия, сложившаяся как жанр в 1730—1740-х годах, к этому времени воспринималась многими как явление рутинное и подлежащее реформированию. Во Франции же на главной сцене Парижа время словно бы застыло. Единственной уступкой меняющимся вкусам было то, что очень старый репертуар давался со значительными сокращениями и переделками. Как замечала Анна Булычёва, «Люлли, восстав из гроба, не узнал бы своих детищ»⁹³. Тем не менее французы были уверены, что изъять из репертуара оперы Люлли значит совершить святотатство.

О том, как всё это воспринималось со стороны, свидетельствует одно из писем Сен-Прё, главного героя романа Руссо «Юлия, или Новая Элоиза». Мы уже цитировали фрагмент оттуда, говоря о французском балете. Но балет был частью оперы, и о ней Руссо пишет гораздо подробнее, излагая, в сущности, свои собственные взгляды на это явление. Напомним, что роман вышел в свет в 1761 году, когда ещё был жив Рамо. У Руссо были с Рамо сугубо личные счёты (Рамо однажды нелестно высказался о музыкальном дилетантизме Руссо), и этот момент нельзя совсем упускать из виду. Однако описание парижской Оперы как институции в целом и остроумная критика существовавших там со времён Люлли традиций не имели прямого отношения к Рамо, имя которого в тексте нигде не называется.

Поэтику спектаклей Оперы Руссо определяет как «великолепный, со тщанием изображённый сумбур», где перемешано всё: боги, чудовища, короли, пастухи, пожары, битвы, балы и пр. Как выглядела постановочная сторона, в романе обрисовано не без издёвки, но достаточно точно и подробно; по всей видимости, примерно тот же антураж использовался в 1770-х годах и для постановок опер

⁹³ Булычёва 2004, с. 324.

Глюка. Явления богов с небес имеются в «Орфее», «Ифигении в Авлиде», «Ифигении в Тавриде» и в «Эхо и Нарциссе»; море — в обеих «Ифигениях», причем в «Ифигении в Тавриде» есть и морская буря с громом и молниями. Подземные демоны и фурии присутствуют в «Орфее», «Альцесте» и «Армиде». Даже если декорации для этих опер делались заново или хотя бы обновлялись, сценографические решения, вне сомнения, оставались прежними:

«Голубоватое тряпье, свисающее с балок или веревок, как бельё, вывешенное для просушки, изображает небо. Солнце, поскольку его иногда видно — просто зажжённый фонарь. Колесницы же богов и богинь — рамы, сбитые из четырёх брусьев и подвешенные на толстой верёвке, наподобие качелей; между брусьями перекинута поперечная доска — на ней-то и восседает бог, а спереди ниспадает холщовое, аляповато расписанное полотнище, играющее роль облака, окутавшего его великолепную колесницу. Пониже этого сооружения виднеется свет, идущий от двух-трёх смердящих, нагоревших сальных свечей, и пока действующее лицо беснуется и визжит, сотрясаясь на своих качелях, они преспокойно прокапчивают его фиамом, достойным божества [...]. 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, не последней среди инструментов, исполняющих всю эту трогательную и приятную музыку. Молния — вспышка смолы, брошенной на горящий факел; вспышку сопровождает треск петарды.

В полу сцены проделаны маленькие квадратные люки, — когда надобно, они открываются, показывая, что сейчас выйдут из подземелья демоны. Когда им надлежит взлететь в воздух, их ловко подменяют маленькие чучела из тёмного холста, набитые соломой, а иной раз и живые трубочисты, которые болтаются в воздухе, вися на верёвках, покуда величественно не исчезают среди тряпья, описанного выше. [...] Добавьте ко всему множество чудовищ, которые придают нечто весьма патетическое иным сценам, — таковы, например, допотопные ящеры, черепахи, крокодилы, огромные жабы, ползающие с угрожающим видом, и перед вами предстанут вместо оперы картины искушений святого Антония. Каждая из сих образин при-

водится в движение каким-нибудь увальнем-савойцем, которому недостаёт ума даже для того, чтобы выступать в роли животного»⁹⁴.

Руссо отнюдь не выдумал гротескность некоторых мизансцен, поскольку французская барочная опера действительно отличалась удивительно стойким пристрастием к изображению на сцене не только адских фурий и демонов, которые всё-таки имели человекоподобный облик, но и устрашающих чудовищ и земноводных. Здесь мы встретим гигантских змеев и драконов (например, в «Кадме и Гермione» Люлли), некие «допотопные ящеры» выползают на сцену в «Идомене» Кампра и в «Дардане» Рамо. Даже насчёт «крокодилов» и «жаб» Руссо несколько не преувеличил: крокодилы имеются в опере-балете Рамо «Празднества Гименея и Амура, или Боги Египта» (1747), где бог реки Нил, Каноп, появляется на колеснице, везомой крокодилами. Что касается «жаб», то лягушки, как мы помним, присутствуют в «Платее» Рамо, но это уже чистый бурлеск и пародия.

Помимо описания сценографии и особых визуальных эффектов, Руссо отмечал многочисленность штатного состава исполнителей: около ста человек числилось в оркестре, а на каждую сольную партию назначалось по два-три артиста, дабы они могли подменять друг друга (эта практика сохранилась в государственных репертуарных театрах нашего времени). Ни в итальянских коммерческих театрах, ни даже в венских придворных театрах избыточного штата быть не могло.

С особо резкой критикой Руссо, пользуясь тем, что это якобы пишет не он сам, а герой его романа, обрушился на французских певцов и певиц. Для его слуха идеалом было итальянское пение, в котором сладкозвучная мелодичность преобладала над декламацией, а драматическая игра была не важна (некоторые выдающиеся кастраты и примадонны пели свои арии, почти не двигаясь с места). Поэтому французская манера, где всё обстояло ровно наоборот, вызывала у него возмущение:

«Умолчу о музыке — вы её знаете. Но вы просто не представляете себе, что за ужасные вопли и завывания раздаются на сцене, пока идёт представление. Актрисы чуть ли

⁹⁴ Руссо 1961, с. 234—235.

не бьются в судорогах, с таким усилием исторгают они из лёгких визгливые выкрики, — стиснутые кулаки прижаты к груди, голова откинута назад, лицо воспалено, жилы набухли, живот вздымается. Право, не знаю, что противнее — смотреть или слушать»⁹⁵.

Нужно, опять же, отметить, что предвзятость Руссо не была безосновательной и в своих суждениях он был совсем не одинок. Другой великий франконенавистник, Моцарт, писал отцу в 1778 году, то есть уже в глюковские времена, 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 ещё во всю глотку, гундосят и сажают на горло»⁹⁶. Руссо и Моцарту вторил Карло Гольдони, который, побывав на представлении не названной им французской оперы, произнёс афористический приговор: «Это рай для глаз и ад для слуха»⁹⁷. Сам Глюк во время репетиций «Ифигении в Авлиде» и «Орфея» постоянно критиковал ведущих французских певцов за то, что они не умеют собственно петь, а либо декламируют, либо переходят на крик.

О необходимости реформы серьёзной оперы во Франции задумались задолго до приглашения в Париж харизматичного чужестранца в лице Глюка. Эти дискуссии начались ещё в период «войны буффонов» в начале 1750-х годов, когда стал очевидным вопиющий разрыв в музыкальной и театральной стилистике современной итальянской оперы (в том момент речь шла о комических интермеццо) и закосневшей в своих традициях французской музыкальной трагедии. Живший в Париже журналист и дипломат, барон Фридрих Мельхиор фон Гримм, опубликовал в 1752 году «Письмо об “Омфале”», избрав отправной точкой критику оперы Андре Кардиналя Детуша «Омфала», поставленной ещё в 1701 году и возобновлённой на сцене Королевской академии музыки полвека спустя. Гримм отнюдь не был враждебно настроен к французской опере вообще; замшелой партитуре Детуша он противопоставлял не только свежие и жизнерадостные сочинения современных ита-

⁹⁵ Руссо 1961, с. 236.

⁹⁶ Перевод К.К. Саквы. Цит. по: Аберт I/II, 227.

⁹⁷ Гольдони 1997, III, 450.

льянских композиторов, но также безусловно гениальные произведения Рамо, в том числе «Платею». Затем в обсуждение оперных проблем вступили Руссо («Опыт о происхождении языков», около 1760), Дидро и другие просветители-энциклопедисты. Некоторые из них полагали, что корень всех бед лежит в самой сути французского языка, изначально гораздо менее певучего, чем итальянский.

К этой полемике, не утихавшей в течение двадцати лет, попытались привлечь и Глюка. В 1772 году в парижском журнале «Mercure de France» появилось письмо в редакцию от лица, не пожелавшего открыть своё имя. Главным редактором журнала с 1770 года был писатель и драматург Жан-Франсуа де Лагарп (1739—1803), автором же послания являлся Франсуа Дю Рулле, что для самого Лагарпа, очевидно, секрета не составляло. Рулле весьма обстоятельно характеризовал гений, авторитет и мастерство Глюка, чьи оперы с большим успехом ставились и продолжают ставиться в Италии, однако это никоим образом не мешает композитору отдавать должное и французскому языку:

«Г-н Глюк пришёл в возмущение от грубых клеветнических нападок наших прославленных писателей на французский язык, который якобы неспособен породить великие музыкальные произведения. Никто не может судить об этом более справедливо, чем Глюк, который свободно владеет обоими языками. И, хоть по-французски он изъясняется не без труда, знает он его превосходно, поскольку специально его изучал, освоив все его тончайшие смыслы, особенно в области просодии, по поводу которой он сделал ряд глубоких замечаний. [...] Занимаясь этим, г-н Глюк изъявил желание практически обосновать свою точку зрения в пользу французского языка, и таким образом пришёл к замыслу трагической оперы “Ифигения в Авлиде”. [...] Полагаю, что Вы, как одарённый человек и добрый гражданин, будете польщены тем, что столь прославленный иностранец, как г-н Глюк, сочиняет на нашем языке, дабы восстановить его честь в глазах Европы и защитить от оскорбительных наветов наших собственных авторов»⁹⁸.

Так, прикрываясь именем Глюка, начертанным на щите, Дю Рулле в очередной раз всколыхнул страсти вокруг французской оперы. В январе 1773 года в том же «Mercure

⁹⁸ ССПГ, р. 33—34.

de France» появилось эссе Мишеля де Шабанона «Письмо о музыкальных свойствах французского языка». Здесь доставалось понемногу всем: и Люлли, музыку которого Шабанон находил изначально старомодной, и Руссо, в «Деревенском колдуне» которого критик обнаружил немало промахов в стихосложении и просодии, и итальянским певцам, злоупотребляющим руладами.

Глюк, вероятно, не успел прочитать эссе Шабанона, когда составлял в феврале 1773 года свой ответ на письмо Дю Рулле. Но промолчать в данных условиях он не мог. И мы должны удивиться тому такту, с которым композитор постарался выйти из полемики, начатой вовсе не им. Слишком восхищаться французским языком и литературой означало бы обидеть Кальцабиджи — и Глюк первым делом рассыпается в похвалах своему соавтору и единомышленнику. Такое великодушие — удел сильных натур; Глюк понимал, что для Кальцабиджи публичное признание его заслуг очень важно, тем более что при венском дворе он в это время впал в немилость, причём отнюдь не по литературным причинам (в 1775 году после очередного скандала Кальцабиджи, обвинённый в аморальном поведении, был вынужден покинуть Вену). Но самолюбие французов задевать тоже было нельзя, и далее он хвалит либреттиста «Ифигении в Авлиде» — не называя, однако, имени Дю Рулле, что, вероятно, было между ними условлено заранее, — и расточает комплименты Руссо.

Письмо редактору журнала «Mercure de France»⁹⁹

Вена, февраль 1773

Милостивый государь!

Я дал бы повод к справедливым упрёкам, да и сам себя сурово укорял 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 таких похвал¹⁰⁰. И я ещё сильнее упрёкал бы себя, если бы согласился с его

⁹⁹ ССРГ, р. 29–31.

¹⁰⁰ Речь идёт о Ф. Дю Рулле. Письмо Дю Рулле было адресовано одному из директоров Оперы, скрипачу и композитору Антуану Доверню (см.: ССРГ, р. 32–35).

утверждением, будто именно я изобрёл 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 в текстах своих «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 нём энтузиазм¹⁰¹, без которого всякое художественное произведение окажется слабым и лишённым 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 поддающийся 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 них. 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 нашёл 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 дирек-

¹⁰¹ Греческое слово «энтузиазм» (*enthusiasmos*), означающее буквально «божественное вдохновение», стало чрезвычайно важным понятием немецкой предромантической и романтической эстетики.

торов Оперы, предложившим к постановке в Вашей Академии Музыки мою «Ифигению». Признаюсь, мне было бы приятно увидеть её поставленной в Париже. Благодаря произведённому ею эффекту и содействию знаменитого г-на Руссо из Женева, с которым я намерен ещё 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 её национальными стилями. Я изучал труды этого великого человека о музыке, и в частности, письмо, в котором он анализирует монолог из «Армиды» Люлли¹⁰². 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.

Идеологическая почва для нового этапа глюковской реформы была, как мы видим, неплохо подготовлена. О Глюке начали говорить в парижских салонах, его приезда ждали, премьеру «Ифигении» предвкушали.

В ноябре 1773 года композитор прибыл в Париж. Он взял с собой самых близких людей, жену и племянницу, которые, несомненно, мечтали своими глазами увидеть этот легендарный город, покрасоваться в свете, приобщиться к последним модам. При этом четырнадцатилетняя Нанетта выступала ещё и как живое воплощение музыкальных идеалов Глюка, поскольку вдохновенно исполняла во французских салонах сцены из его опер на итальянском и на французском языке. Её голос и талант не оставляли равнодушным никого; юную певицу принимали король Людо-

¹⁰² Подразумевается одно из «Писем о французской музыке» Руссо (1753).

вик XV и чета дофинов (Мария Антуанетта знала воспитанницу Глюка ещё в Вене).

В Париже семья композитора, сопровождаемая горничной и лакеем, поселилась сначала в престижном отеле Гарни, а затем во дворце герцога Кристиана IV Пфальц-Цвайбрюкенского, который, по словам другого его протеже, художника Иоганна Кристиана фон Маннлиха, был «другом французов, но врагом французской музыки»¹⁰³. Глюк привёз с собой в Париж не только необходимые для работы ноты, но и собственный клавесин, а также другие инструменты («скрипки», как вспоминал Маннлих). Поскольку апартаменты Маннлиха и Глюка вплотную примыкали друг к другу, соседи почти мгновенно подружились. Маннлих ввёл композитора в тонкости парижской общественной жизни, а тот, в свою очередь, приглашал его на репетиции, происходившие у него дома и в театре. Все эти впечатления были зафиксированы в воспоминаниях Маннлиха, на которые мы уже ранее ссылались и ещё не раз будем ссылаться.

«Ифигения в Авлиде»: превратности премьеры

Первая из французских реформаторских опер Глюка была поставлена 19 апреля 1774 года в театре Пале-Рояль труппой Королевской академии музыки. Партитура была посвящена королю Людовику XV и сразу же напечатана в Париже, как то было принято ещё во времена Люлли. В издании значились и имена первых исполнителей сольных партий, в том числе:

Агамемнон — Анри Ларриве
Клитемнестра — Мадемуазель Дюплан (сценическое имя певицы Франсуа-Клод-Мари-Розали Кампань)
Ифигения — Софи Арну
Ахилл — Жозеф Легро
Калхас — Никола Желен
Гречанка — Розали (Мари-Роз-Жозеф) Левассёр

Все они являлись ведущими певцами французской оперной сцены того времени, а некоторые к тому же видными персонажами светской жизни. В частности, сопрано Софи Арну (1744—1802), отличавшаяся необычайной

¹⁰³ Mannlich 1913, 253.

прелестью, грацией и остроумием, пользовалась немалым влиянием в артистической и интеллектуальной среде. Её постоянным возлюбленным и покровителем был герцог Луи-Леон-Фелисите де Бранкас, от которого она родила четверых детей. Арну держала в Париже собственный салон, завсегдатаями которого были такие выдающиеся люди, как Дидро, Д'Аламбер, Руссо и Бенджамин Франклин. Даже после революции 1789 года она сумела сохранить своё высокое положение: ей выплачивали государственную пенсию, а её сын Антуан Констан де Бранкас дослужился в армии Наполеона до звания полковника и погиб в 1809 году во время боевых действий в Германии.

У Глюка отношения с Софи Арну не сложились. К её женскому очарованию он, видимо, остался равнодушным, а пение не вызвало у него восторга. Арну обладала красивым, но не очень сильным сопрано; её успех во французских операх во многом основывался на искусном сочетании миловидной внешности, прелестного голоса и талантливой актёрской игры. В мемуарах Маннлиха запечатлена перепалка между Глюком и Арну, случившаяся во время репетиций «Ифигении в Авлиде»: «Мадемуазель Арну пожаловалась, что в партии Ифигении преобладают речитативы, а ей бы хотелось исполнять развёрнутые арии. “Чтобы петь большие арии, — возразил Глюк, — сначала нужно научиться петь. Поэтому, мадемуазель, я сочинил ту музыку, которая рассчитана на Вас и Ваши возможности. Извольте хорошо её декламировать, большего я от Вас не требую. И учтите, что петь — это не значит кричать”. — “Хорошо, — ответила прославленная артистка, в равной мере изумлённая и оскорблённая такой откровенностью. — Если Вы так мало меня цените, то пусть Вас не удивляет, если отныне я не буду стремиться к тому, чтобы Ваша опера имела успех, и не буду пытаться разделить Вашу славу”. — “Если таково Ваше истинное намерение, мадемуазель, извольте чётко высказать его ещё раз, я уже подыскал Вам замену”. Бойкая на язык Софи умолкла перед германским Орфеем; никакие острооты не могли выручить её из такого затруднения и не приходили ей в голову. Ей пришлось покориться и следовать его указаниям, позволив руководить собой как ученицей и строить хорошую мину при плохой игре»¹⁰⁴.

Невзирая на этот конфликт, Софи Арну имела успех в роли Ифигении, а позднее, но в том же 1774 году, появи-

¹⁰⁴ Mannlich 1913, 260.

лась в партии Эвридики в «Орфее». Но в дальнейшем Глюк предпочёл ей Розали Левассёр, которая в «Ифигении в Авлиде» выступила в скромной партии безымянной Гречанки.

Очень незаурядной личностью был и тенор Жозеф Легро (1739—1793), который не только пел на сцене в операх Люлли, Рамо и других французских авторов, но и сам сочинял музыку. В 1777 году Легро возглавил общество «Духовные концерты», пропагандировавшее во Франции, в частности, симфонии Гайдна и Моцарта (для этого общества Моцарт написал в 1778 году свою так называемую «Парижскую» симфонию № 31).

Отношения Глюка с Легро также складывались поначалу не очень гладко. Согласно французской традиции, партии молодых героев поручались высокому тенору, *haute contre*, и Легро обладал голосом именно такого типа, способным брать ноты, недоступные или труднодоступные для обычного тенора итальянской школы. К тому же в Италии почти до конца XVIII века теноры обычно выступали в амплу благородных отцов, пожилых царей, тиранов, где юношеская звонкость верхнего регистра не требовалась. Глюк же, создавая партии, изобилующие высокими нотами, был недоволен тем, что Легро исполнял их форсированным звуком. В Париже долгие годы ходил пересказанный уже в XIX веке Берлиозом анекдот о том, как на репетиции «Орфея» Глюк остановил Легро: «Месье, месье! Умерьте свой пыл! Чёрт возьми, даже в аду такие крики неуместны!» Но Легро был умным музыкантом и сумел принять эту критику без обиды. После «Ифигении в Авлиде» он пел все ведущие теноровые партии в парижских реформаторских операх Глюка.

Репетиции «Ифигении в Авлиде» сопровождались постоянными конфликтами Глюка не только с некоторыми солистами, но и едва ли не со всеми участниками будущей премьеры. Вспомним, что Бёрни называл Глюка «драконом, которого все боялись»; свой грозный нрав композитор постоянно демонстрировал и в Париже. Маннлих вспоминал: «Глюк вступил в открытое противостояние со своим либреттистом, командором Мальтийского ордена Дю Рулле, поскольку тот не желал пожертвовать стихами Расина ради слов, которые больше подходили бы к музыке композитора. То же самое случилось и с оркестром, певцами и певицами, которые, по его мнению, не умели ни петь, ни правильно играть на своих инструментах. Их французское самолюбие оказалось больно задетым всеми этими замеча-

ниями, которые им приходилось выслушивать от немецкого маэстро; пожалуй, они охотнее покорились бы власти какого-нибудь итальянца. Мадам Глюк трепетала всякий раз, когда её муж отправлялся на репетиции своей оперы. Таковые скорее можно было бы назвать лекциями о хорошем вкусе, пении и декламации, каковыми он усердно потчевал высокообразованных певцов и музыкантов, которые были обожаемыми любимцами парижан, привыкли к постоянным похвалам и всерьёз считали себя наилучшими виртуозами в мире. Вся парижская публика преисполнилась интереса к этому делу и естественным образом встала на сторону защитников Люлли и Рамо, которые объединили свои партии, не желая признавать никакой другой стиль, кроме того, который им нравился».

Период разучивания и постановки «Ифигении в Авлиде» оказался долгим, — дольше, чем в Вене и намного дольше, чем в любом итальянском театре. По свидетельству Маннлиха, репетиции начинались в девять утра и продолжались до полудня. Они настолько изматывали Глюка, что тот приезжал домой совершенно без сил и взмокнув насквозь. Жена, всегда сопровождавшая его, заботливо снимала с него парик, протирала ему голову смоченным в тёплой воде полотенцем и полностью переодевала его, послушного, как ребёнка. Дар речи возвращался к нему лишь за столом, во время обеда. Обеспокоенная всем происходящим, фрау Глюк по-дружески попросила Маннлиха присутствовать на репетициях и помогать её мужу сдерживать темперамент в рамках необходимой и столь ценимой французами вежливости, на что тот охотно согласился. Глюк был рад его помощи, которая имела и практический смысл: автор руководил репетициями, находясь в ложе, а Маннлих перемещался по залу внизу, служа посредником между ним, оркестром и певцами. Впрочем, иногда Глюк спускался вниз и сам носился от одной группы исполнителей к другой. Когда что-то не заладилось в третьем акте, композитор прервал оркестр хлопками и воскликнул: «Это ни к чёрту не годится!» Маннлиху пришлось успокаивать обиженных музыкантов, объясняя им, что Глюк, будучи иностранцем и находясь в творческой раже, не привык выбирать выражений, но при этом вовсе не имел намерения кого-либо оскорбить. В другой раз композитор стоял на сцене и столь резко повернулся, услышав фальшь контрабасов, что с его вспотевшей головы слетел парик. Изящная красавица Софи Арну с преувеличенной церемонно-

стью подняла кончиками пальцев парик и молча водрузила его на голову остолбеневшего от такой неожиданности маэстро. Трудно сказать, чего в этом жесте было больше — почтительной заботы или пренебрежительной иронии.

Слухи о том, что в Королевской академии музыки происходит нечто небывалое и к тому же сопровождаемое увлекательными скандалами, быстро разлетелись по Парижу. Если первые, черновые репетиции проходили без публики, то постепенно театральный зал наполнялся любознательными парижанами из числа аристократии и интеллектуальной элиты. Дирекция театра не оставалась внакладе: за право присутствовать на репетициях взималась плата, и таким образом «Ифигения в Авлиде» начала приносить прибыль задолго до официальной премьеры. Глюк несколько против этого не возражал. Возможно, присутствие публики его лишь взбадривало. Он, очевидно, рассудил, что чем лучше его музыку узнают и распробуют до премьеры, тем труднее будет устроить ему обструкцию во время спектакля.

Расчёт был верным: Глюку удалось привлечь на свою сторону многих влиятельных людей, которых можно назвать властителями умов. Среди них был Руссо, который накануне премьеры оперы прислал Глюку короткое письмо, чрезвычайно обрадовавшее композитора. Он распечатал конверт при Маннлихе, и тот, очевидно, не преминул снять для себя копию:

«Господин шевалье!

Я только что вернулся, полный восхищения, с репетиции Вашей оперы “Ифигения”. Вы поистине осуществили то, что я до сегодняшнего дня считал невозможным. Примите же благосклонно самые искренние пожелания счастья и мой почтительный Вам привет!

Париж, 17 апреля 1774.

Ж. Ж. Руссо».

Премьера вызвала небывалый ажиотаж. Все билеты, предназначенные для открытой продажи, были выкуплены моментально, и большая их часть попала в руки спекулянтов, продававших их затем втридорога. Несмотря на это, зал был набит битком. Некоторые певцы вполне оправдали ожидания Глюка, в том числе Софи Арну и Анри Ларриве; Легро, по свидетельству Маннлиха, внешне не очень соответствовал роли юного героя Ахилла и привычным образом

покрикивал на высоких нотах; Дюплан в партии Клитемнестры показала себя не с лучшей стороны, хотя её партия была в вокальном отношении гораздо весомее партии Ифигении.

Увертюра вызвала аплодисменты, и в целом опера имела успех, однако не такой, на который рассчитывал Глюк. Обескуражен он отнюдь не был, понимая, насколько нова и непривычна его музыка для парижан. К ней нужно было привыкнуть. На втором спектакле автора вызывали на поклон бурными аплодисментами, на третьем «Ифигения в Авлиде» получила всеобщее признание. Глюк же удостоился чести преподнести искусно переписанную и красиво переплетённую копию партитуры королю Людовику XV в Версале. Причем, как свидетельствовал Маннлих, король, обычно достаивавший посетителей-иностранцев лишь беглого кивка, сам подошёл к композитору, поздравил его с успехом и благосклонно поблагодарил за партитуру «Ифигении». Придворные, не знавшие Глюка в лицо, были ошеломлены таким приёмом и спрашивали друг у друга, что за важная птица этот иностранец. Однако Глюк не сильно кичился оказанной ему любезностью. В приватном разговоре с герцогом Кристианом он обронил, что следующую оперу он лучше посвятит какому-нибудь состоятельному буржуа, ибо тот его несомненно отблагодарит дукатами, а не комплиментами. Оправдывая такой грубый практицизм, Маннлих уверял, что Глюк ценил деньги за то, что они позволяли ему вести независимый образ жизни, но алчным отнюдь не был.

Менее чем через месяц театральная жизнь Парижа внезапно прервалась: 10 мая 1774 года в Версале скончался король Людовик XV, и в стране был объявлен длительный траур. Заболевание наступило уже 26 апреля, а в начале мая состояние короля было сочтено безнадежным. Вопреки трауру, французы, и особенно парижане, скорее радовались, чем сожалели о смерти всем надоевшего монарха, правление которого растянулось почти на 60 лет: формально он находился на троне с 1 сентября 1715 года (в то время ему было всего пять лет, так что коронация была отложена до 1723 года, а полную власть король обрел лишь в 1743 году). Царившее на улицах Парижа нескрываемое веселье по поводу его кончины заставило правительство провести траурную церемонию в базилике Сен-Дени ночью 12 мая. Похороны решили не затягивать, ибо тело быстро разлагалось.

Кончина короля была следствием его фривольно-

го образа жизни. Он умер от оспы, заразившись ею от девушки, присланной ему для любовных утех его постоянной фавориткой и сердечной подругой Жанной Бекю, в замужестве графиней Дюбарри (1743—1793). Людовик XV с молодых лет знал толк в наслаждениях и, помимо двух знаменитых постоянных возлюбленных, легендарной маркизы Помпадур (1721—1764) и сменившей её графини Дюбарри, пользовался услугами множества безвестных красавиц, предпочитая совсем юных «неразвращённых» девиц. Обе фаворитки лично отбирали кандидаток, пригодных для королевского ложа.

У Дюбарри было немало врагов при дворе, начиная с Марии Антуанетты, которая гордо игнорировала эту выскочку и предпочитала вообще с ней не разговаривать. В глазах дочери австрийского императора какая-то «Жанна Бекю» была презренной простолюдинкой, а её положение официальной любовницы короля казалось совершенно позорным: в Вене института фаворитов и фавориток просто не существовало. Мария Терезия и Франц Лотарингский были верными и любящими супругами; император Иосиф II также не заводил на стороне постоянных возлюбленных ни когда был женат, ни после утраты обеих своих жён. При всей жизнерадостности Марии Антуанетты, принцесса воспитывалась в строгих нравственных правилах, и не стоит удивляться тому, что сразу после смерти Людовика XV его наследник (видимо, по настоянию жены и незамужних тёток) отправил графиню Дюбарри в ссылку в один из французских монастырей. Ссылка, правда, оказалась недолгой, и уже в апреле 1775 года графиня Дюбарри вернула себе свободу. Имя этой дамы в биографии Глюка ещё встретится, поскольку взаимная ненависть новой королевы и фаворитки прежнего короля имела некоторые последствия для судеб французского музыкального театра.

Для Глюка внезапные перемены при французском дворе поначалу были очень благоприятными. Страна подспудно жаждала обновления во всех сферах. На молодую королевскую чету многие поначалу смотрели с восхищением и надеждой. Людовику XVI, который приходился своему предшественнику внуком, было неполных 20 лет (день его рождения — 23 августа 1774 года), Марии Антуанетте — неполных 19 (её день рождения — 2 ноября). Оба были чудо как хороши собой и со стороны казались весьма гармоничной парой. Правда, отсутствие у них потомства в течение нескольких лет после вступления в брак порождало у под-

данных недоумение и насмешки над неспособностью короля дать стране наследника. Но в столь юном возрасте с решением этой проблемы можно было ещё немного подождать (первый их ребёнок, дочь Мари-Тереза-Шарлотта, родился в 1778 году).

Обладая мягким нравом и не отличаясь яркими административными или военными талантами, молодой король не стремился к проведению каких-либо существенных реформ. Мария Антуанетта была гораздо энергичнее, но у неё не было реальной власти, а своим жизнерадостным легкомыслием и беспечной расточительностью она через некоторое время нажила себе врагов и при дворе, и в Париже, и во всей Франции. Единственной сферой, в которой королева могла открыто проявлять личные склонности и симпатии, была поддержка искусства. И такая поддержка была сполна оказана Глюку. Между ними действительно существовала взаимная душевная симпатия, возникшая ещё во время венских занятий музыкой. Маннлих рассказывал, как однажды отправился вместе с семьёй Глюка на прогулку за город, и внезапно навстречу их экипажу выехала кавалькада во главе с дофиной (стало быть, это произошло в период между 19 апреля и 10 мая 1774 года). Мария Антуанетта, по словам художника, «прекрасная как ангел», первой узнала Глюка, поскакала к нему, пожала ему руку и сердечно разговорилась с ним. Глюк был тронут её обходительностью до слёз, а ведь сентиментальность была ему совершенно не свойственна.

Покровительство Марии Антуанетты имело как положительные, так и отрицательные стороны. В глазах многих французов королева оставалась чужеземкой, надменной австриячкой, поправшей вековые традиции страны и навязавшей Франции своего любимца Глюка, этого неотёсанного немца (или даже «чешского медведя»). Стало быть, те, кто не любил или ненавидел Марию Антуанетту, переносили свою неприязнь и на приглашённого в Париж при её содействии «варяга».

Но главные битвы в этой войне были ещё впереди.

А в 1774 году после завершения государственного траура на сцене Королевской академии музыки состоялась премьера новой версии «Орфея» (2 августа), которая произвела настоящий фурор.

Что касается «Ифигении в Авлиде», то Глюк и Дю Рулле, воспользовавшись перерывом в спектаклях, внесли в либретто и музыку некоторые изменения. В частности, в

развязке третьего акта на сцене теперь появлялась сама богиня Диана (одетая, по тогдашней моде, в пышное парадное платье с фижмами). Это выглядело гораздо эффектнее, чем монолог жреца Калхаса в изначальной версии. 10 января 1775 года произошло триумфальное возобновление «Ифигении в Авлиде», и в этом варианте она продержалась на парижской сцене почти без перерывов вплоть до 1824 года, успешно пережив периоды революции, террора, Наполеоновских войн и Реставрации правления Бурбонов.

Дева у алтаря

Создавая либретто «Ифигении в Авлиде», Дю Рулле старался следовать тексту драмы Расина, однако не упускал из виду и первоисточник — одноимённую трагедию Еврипида. Хотя в основе всех произведений на этот сюжет, включая оперу Глюка, лежит один и тот же миф, его трактовка всюду оказывается различной.

Напомним канву сюжета вкупе с предысторией событий.

В греческом порту Авлида собралось объединённое войско царей-союзников, чтобы отправиться войной против Трои и отомстить за похищение Елены, жены спартанского царя Менелая, троянцем Парисом. Главкомандующим избран царь Агамемнон, брат Менелая. Два брата женаты на сёстрах, Клитемнестре и Елене, поэтому война против Трои становится для них ещё и делом семейной чести. Но богиня Артемида (в опере — Диана) неизменно посылает встречный ветер, не позволяющий греческому флоту покинуть гавань. Причина — совершённое Агамемноном на охоте убийство священного животного богини, белой лани. Артемида требует принесения в жертву Ифигении, старшей дочери Агамемнона и Клитемнестры. Царь вынужден вызвать в Авлиду жену и дочь под предлогом свадьбы Ифигении с юным Ахиллом, царём Фессалии. Опера Глюка начинается именно с этого момента; Агамемнон уже отправил роковое письмо, призывающее Клитемнестру и Ифигению в Авлиду, и терзается душевными муками, изыскивая способы спасти дочь. Он ложно обвиняет Ахилла в измене, надеясь, что это заставит Клитемнестру и Ифигению немедленно вернуться домой. Всё тщетно: Ифигения с матерью уже в военном лагере, а Ахилл гневно отвергает слухи о своей неверности невесте. Страшная правда раскрывается

во втором акте, в разгар свадебных приготовлений. Клитемнестра падает в ноги Ахиллу, умоляя его спасти девушку. Но Ифигения решает принять свою судьбу и покорно идёт к жертвенному алтарю.

Развязка драмы по-разному освещается в трагедиях Еврипида и Расина и в опере Глюка. У Еврипида жертвоприношение Ифигении на сцене не показано. Клитемнестра на нём не присутствует; к царице является Вестник и сообщает о совершившемся чуде: на алтаре вместо Ифигении оказалась белая лань, а девушка бесследно исчезла. Но отчаявшаяся мать уже не верит ни в какие милости богов. Она полагает, что это очередной обман, и на самом деле её дочь погибла. Этой смерти она Агамемнону не простит. Когда спустя много лет царь вернётся с Троянской войны победителем, Клитемнестра собственноручно заколет супруга, положив начало очередной цепи кровавых событий в доме Атридов.

Расин полагал, что просвещённая французская публика не восприняла бы всерьёз эпизод с появлением лани на алтаре и в то же время сочла бы несправедливым принесение в жертву столь безупречной юной особы, как Ифигения. Поэтому он ввёл в свою трагедию персонажа, которого не было у Еврипида, но который упоминался в некоторых античных источниках (например, в «Описании Эллады» Павсания): внебрачную дочь Елены, которая безнадежно любит Ахилла. Эта девушка, называемая Эрифиллой, долгое время не знает своего происхождения и настоящего имени. В конце пьесы выясняется, что её тоже зовут Ифигенией. Поэтому воля Дианы может быть исполнена: «тёмная» Ифигения, не желающая жить без любви Ахилла, сама ищет смерти и согласна стать жертвой. А «светлая» Ифигения остаётся в живых.

При всём своём почитании Расина, Дю Рулле, создавая оперное либретто, предпочёл вычеркнуть из числа персонажей «лишнюю» Ифигению. Но тогда нужно было найти сюжетный ход, в котором не происходило бы ни чуда с ланью, ни смертоубийства на сцене. Таким спасительным ходом было появление «бога из машины». В Вене Дю Рулле имел возможность убедиться в действенности этого приёма на примере «Орфея» и «Альцесты». Причём если в «Орфее» героев спасало реальное появление Амура, то в «Альцесте» бог Аполлон вещал устами Верховного жреца, что было достаточно эффектно и вполне правдоподобно.

В версии, поставленной в 1774 году, Дю Рулле и Глюк

поступили именно так: Диана изъявляла свою милостивую волю через жреца Калхаса. В 1775 году развязка была немного изменена (возможно, не без влияния успеха «Орфея»). Глюк и Дю Рулле, как уже упоминалось, отважились вывести на сцену Диану. Намёк на предстоящее благополучное разрешение трагической коллизии в этой версии появился уже во втором акте, где Диана безмолвно благословляла готовящийся союз Ахилла и Ифигении. Так опера о жертвоприношении превратилась в своего рода «оперу спасения», вернее, оперу испытания. Здесь звучит та же идея, которая высвечивалась в «Орфее» и «Альцесте»: боги, даже самые суровые, неспособны быть беспричинно жестокими и требовать от человека того, что переходит все границы человеческой природы. Однако единственный способ заслужить милость богов — это сохранять верность добродетели, пусть даже ценой самопожертвования.

Сюжет «Ифигении в Авлиде» в культуре Нового времени приобрёл не присутствовавший в античном первоисточнике христианский смысл, поскольку вошёл в резонанс с тремя другими сакральными сюжетами: историей жертвоприношения Авраама (рука Авраама в последний момент останавливается Ангелом), историей дочери Иевфая (девушка погибает на алтаре, выполняя обет отца, опрометчиво данный Богу) и собственно историей искупительной жертвы Христа. Во всех трёх случаях Отец приносит в жертву возлюбленное единственное Дитя, причём в случае с Иевфаем это не сын, а дочь.

В светской музыке XVIII века сюжет о дочери Иевфая фигурировал неоднократно, причём иногда он сблизжался с историей Ифигении настолько, что можно говорить о прямом влиянии трагедии Еврипида — или, что ещё вероятнее, Расина. Внутри собственно французской традиции прямой предшественницей оперы Глюка можно считать оперу Мишеля де Монтеклера «Иевфай» на либретто аббата Жозефа-Симона Пеллегрена, поставленную в Королевской академии музыки в 1732 году и возобновлённую в 1737-м. В Библии у дочери Иевфая нет даже имени, так что для театрального воплощения пришлось как-то её назвать, и она получила весьма традиционное для французских оперных героинь имя Ифиза, напоминающее, однако, сокращённый вариант имени Ифигения. По аналогии с драмой Расина, у Ифизы появились жених Аммон (аналог Ахилла) и страдающая мать Алмазия (аналог Клитемнестры). Развязка же сильно напоминает ту, что уже знакома

нам по либретто Дю Рулле: Аммон пытается силой освободить Ифизу, уже стоящую у жертвенного алтаря. Его нечестивое намерение пресекается громом и молнией, но жрец Финей изрекает волю Бога: в награду за благочестие и смирение Ифизе дарована жизнь.

Постановка на публичной театральной сцене оперы на библейский сюжет — редкое исключение в практике XVIII века. В жанре оратории, подразумевавшем концертное исполнение без сценического действия, библейские сюжеты, напротив, были весьма популярны, но жанр драматической оратории, существовавший в Италии, Германии и особенно — благодаря Генделю — в Англии, французской публике был малоизвестен. Последняя же оратория Генделя символическим образом замыкала вековую традицию: его «Иевфай» (1751) словно бы отвечал «Истории Иевфая» Джакомо Кариссими (опубликована в 1650-м) и вместе с тем полемизировал с ней. У Генделя, как и у Монтеклера, и у некоторых других авторов первой половины XVIII века, героиня (также зовущаяся Ифис) остаётся в живых. Волю Бога возвещает здесь не жрец, а Ангел, останавливающий страшный обряд.

Мотив «прерванного жертвоприношения» вместе с мотивом «счастливого спасения» будет настойчиво звучать на оперной сцене XVIII века, причём в самых разных жанрах, и во французской музыкальной трагедии, и в итальянской опере-серии («Демофоонт» Метастазियो), и в реформаторских операх Глюка, и в жанрово уникальном «Идоменея» Моцарта, и в немецком зингшпиле («Прерванное жертвоприношение» Петера фон Винтера). Поэтому выбор сюжета для парижского оперного дебюта Глюка оказался не просто удачным — он попал в один из нервных узлов эпохи, которая, как мы помним, отнюдь не являлась сплошь гуманной и бескровной. Публичные казни были повседневной реальностью, и образ невинной девушки, обречённой на смерть на глазах у огромной толпы, должен был вызывать отнюдь не только художественные эмоции.

Как всякий великий художник, Глюк оказался во многом провидцем и пророком. Создавая образ своей Ифигении, он ориентировался не на умозрительные литературные и художественные прототипы, а на живые примеры, которые были у него в это время перед глазами. В непорочной, прямодушной, по-детски кроткой, но стоически твёрдой духом Ифигении он мог видеть отчасти свою приёмную дочь Нанетту, а отчасти и свою ученицу Марию Антуанетту.

Хотя партия Ифигении писалась для искусственной светской львицы Софи Арну, нужно учитывать, что по сюжету героиня — совсем юная девушка. И в Античности, и во времена Глюка невесты часто бывали почти детьми. Театральной и оперной Ифигении могло быть лет пятнадцать — именно в этом возрасте Мария Антуанетта фактически была принесена в жертву политике, навсегда покинула родной дом и стала французской дофиной. Ангельский нрав Нанетты и врождённая аристократическая гордость Марии Антуанетты составили две черты образа глюковской Ифигении. Ограниченность вокальных возможностей Софи Арну сыграла лишь побочную роль в музыкальном воплощении этого образа. Действительно, Ифигения нигде не поёт бравурных арий. Она — нежная девочка, любящая и послушная дочь властной матери и царственного отца; виртуозные арии противоречили бы её возрасту и характеру. Это не значит, что партия Ифигении проста для исполнения. В ней есть весьма напряжённые моменты, особенно в терцете из второго акта, когда она, уже зная о своей судьбе, защищает отца от проклятий матери и яростных нападок жениха. Ифигения, единственная из всех, не осуждает, а жалеет Агамемнона, называя его «своим несчастным отцом».

В третьем же акте, готовясь предстать перед жертвенным алтарём, Ифигения обретает собственное «я» — алмазную твёрдость и ясность духа. Здесь Глюк поручает ей две небольшие лирические арии в простых формах и просветлённых мажорных тональностях, идущие почти подряд — обе обращены к Ахиллу; при появлении Клитемнестры девушка пытается исполнить ещё одну арию в той же манере, но мать прерывает её и не даёт договорить. В третьем акте Ифигения ведёт себя уже не как покорное дитя, а как христианская святая, готовая до конца пройти путь мученичества.

То, что в идеальном образе Ифигении следовало видеть Марию Антуанетту, было ясно без лишних слов. На спектакле 13 января 1775 года, когда дофина уже стала королевой Франции, Легро, исполняя во втором акте арию Ахилла в сопровождении воинов-фессалийцев, повернулся с указующим жестом не к Ифигении (Софи Арну), а к ложе, в которой сидела Мария Антуанетта. «Воспойте, восславьте вашу царицу!» — призывал певец, и хор радостно отвечал ему: «Да, воспоём и восславим нашу царицу!» Эта демонстрация восхищения была с восторгом воспринята публи-

кой, которая неистовыми аплодисментами заставила певца бисировать арию. В дальнейшем ария Ахилла всегда звучала как хвала королеве, в том числе и вскоре после революции 1789 года. Во время спектакля 10 декабря 1790 года этот номер спровоцировал противостояние роялистов и патриотов, присутствовавших в Опере, так что тогдашний исполнитель партии Ахилла, Этьен Ленэ, был вынужден обратиться к залу с примирительным увещанием, напомнив, что они слушают произведение великого Глюка. После казни короля и королевы из текста «Ифигении в Авлиде» (впрочем, других опер Глюка тоже) были вычеркнуты слова «царь», «царица», «трон» и т.д.; восстановлены они были лишь после 1800 года¹⁰⁵.

Мог ли Глюк, создавая «Ифигению в Авлиде», каким-то образом предчувствовать трагическую судьбу Марии Антуанетты, которая привела её (правда, уже не деву, а вдову и страдающую мать) к жертвенному алтарю, где её ждала гильотина? Трудно сказать. Но то, как должна держаться, проходя этот мученический путь, истинно царственная особа, в «Ифигении в Авлиде» было показано с поразительной силой и проникновенностью.

Образ Ифигении, вероятно, наиболее богат тонкими нюансами, из-за чего может показаться несколько размытым и не столь рельефным, как образы других героев. Ахилл обрисован Глюком довольно однопланово: это юный рыцарь без страха и упрёка, резкий, прямой, не склонный к церемониям даже со своим главнокомандующим. Агамемнон и Клитемнестра — натуры, напротив, сложные и склонные мгновенно переходить от одной крайности к другой. Интересно, что музыкальные формы, которые Глюк подбирает для характеристики Агамемнона и Клитемнестры, по самой своей структуре соответствуют типу мышления каждого из них. Агамемнон находится в жесточайшем разладе с самим собой и в глубоком конфликте со всеми окружающими. Поэтому все его сольные номера написаны в нарочито неправильных формах, словно бы разодранных в клочья, где внезапно и резко меняются тональности и темпы, ариозные части переходят в речитатив, страдальческие интонации чередуются с повелительными. Собственно, опера и открывается монологом Агамемнона, который представляет собой на самом деле его спор с Дианой («Неумолимая Диана, напрасно ты требуешь этой ужасной жертвы!»), пе-

¹⁰⁵ Prod'homme 1985; 193 и 355.

рерастающий в молитвенное обращение к брату жестокой богини, светлomu Аполлону. Драматической кульминацией образа Агамемнона становится его яростный диалог с Ахиллом, требующим отмены уже объявленного жертвоприношения; ранее Агамемнон сам только и думал о том, как бы ему спасти дочь, но после оскорблений Ахилла он запальчиво восклицает: «Ты решил её участь!» — и тотчас ужасается своим словам. В третьем акте он уже не исполняет никаких арий и не участвует в ансамблях, олицетворяя безмолвную, неизъяснимую никакими словами и звуками скорбь. Эта скорбь была символически изображена на фреске примерно 45—79 года н.э., открытой при раскопках Помпей в 1825 году (в настоящее время она хранится в Археологическом музее в Неаполе): Агамемнон в момент жертвоприношения дочери отворачивается и закрывает голову плащом, чтобы не созерцать происходящего и не позволить кому-либо увидеть своё лицо. Сходный приём был использован в 1680 году французским художником Шарлем де Ла Фоссом в одной из росписей Версальского дворца (апартаменты короля, салон Дианы), изображающей чудо с появлением богини в момент жертвоприношения Ифигении. На первом плане в позе отчаянно скорбящего человека сидит воин, заслонивший лицо руками — в данном случае это, видимо, Ахилл. На фреске Джамбаттиста Тьеполо, украсившей в 1757 году виллу Вальмарана близ Виченцы, плащом прикрывается стоящий поодаль от алтаря Агамемнон — здесь его трудно не узнать благодаря пурпурному с золотом плащу и сияющему шлему. Существовали и другие живописные изображения этой сцены, и несомненно какие-то из них были известны Глюку и Дю Рулле. Поэтому молчание Агамемнона в третьем акте, за исключением финального ансамбля после развязки, имеет символический смысл. Во время обряда он, конечно, присутствует, но уже ни во что не вмешивается.

Клитемнестра, напротив, склонна действовать, не вдаваясь в долгие размышления. При всей переменчивости своих страстей она — натура цельная, и почти всегда изливает свои чувства в одной и той же форме (сокращённое *Da Capo*). В каждом из трёх актов она исполняет арии, следующие этому типовому стандарту, причём все они контрастируют между собой. В первом акте, узнав о мнимой неверности Ахилла, Клитемнестра призывает дочь вычеркнуть из сердца образ «изменника» («Вооружись благородной отвагой») — музыка арии наполнена возмущёнными оратор-

скими интонациями в скачущем ритме. Ария из второго акта полностью противоположна предыдущей по настроению: это жалобный плач умоляющей матери, обращённый к тому самому Ахиллу, которого она так пылко клеймила прежде. В ритме медленного гавота и в сопровождении меланхолического тембра гобоя Клитемнестра заклинает Ахилла защитить Ифигению: «Ты для неё отныне и отечество, и бог, и родитель, у неё никого не осталось, кроме тебя». Именно здесь у нынешних слушателей обычно возникают ассоциации с арией альта из «Страстей по Матфею» Баха.

Клитемнестра фактически становится центральной фигурой третьего акта: по настоянию Ифигении мать не присутствует на жертвоприношении. Она лишь слышит доносящиеся издали звуки священных песнопений и сходит с ума от боли и ярости, не в силах ничем помочь своей дочери. Огромный монолог Клитемнестры включает потрясающий по силе воздействия драматический речитатив и яростную арию мести: «Юпитер! Метни свою молнию!» Клитемнестра не хочет никакой войны с Троей, ей не нужна никакая победа, если цена всего этого — жизнь её ребёнка. И она, превратившись из плачущей матери в гневную фурию, призывает кару богов на греческое войско. В такой момент о красоте слов и музыки не может быть и речи. Попирая все представления о «благородной сдержанности», присущей искусству греков и подобающей особам царского сана, Глюк создаёт нарочито некрасивую, но очень экспрессивную музыку, крайне неудобную для пения и словно бы исчерканную угловатыми зигзагами молний в партиях скрипок. Форма между тем остаётся всё той же: Клитемнестра по-прежнему мыслит в рамках нерушимой парадигмы. Для неё не существует никаких оттенков и подтекстов: белое есть белое, чёрное — чёрное. Ифигения невинна, Агамемнон — убийца, стало быть, он должен быть покаран небесами или, если они бездействуют, матерью жертвы. Возненавидев Агамемнона, Клитемнестра пойдёт до конца и собственноручно зарежет его, когда он спустя много лет вернётся домой с войны.

Греческая трагедия и французская опера были немислимы без хоров. Опера Глюка не только следует обеим этим традициям, но и опирается на опыт немецких пассионов и генделевских ораторий, которые во Франции были ещё неизвестны. С протестантскими пассионами Глюк мог познакомиться, когда странствовал по Германии в свои мо-

лодые годы; эта традиция была хорошо развита не только в Лейпциге, где её культивировал Иоганн Себастьян Бах, но и в Гамбурге, где до 1767 года работал Георг Филипп Телеман, а с 1768-го — его крестник Карл Филипп Эмануэль Бах. Немецкие пассионы включали в себя и большие хоры на свободно сочинённые стихи (как, например, первый и последний хор в «Страстях по Матфею» И.С. Баха), и хоровые обработки церковных песнопений, и краткие хоры, изображавшие реплики толпы, — *turbae*. В «Орфее» стиль хоров — оперный, а не церковный, в «Альцесте» появляется ораториальность генделевского склада, в «Ифигении в Авлиде» ко всему этому добавляются черты немецкого пассиона. Со скидкой на специфику оперного жанра здесь можно обнаружить все три названных типа пассионных хоров.

Первый большой хор звучит в сцене приветствия Клитемнестры и Ифигении, только что прибывших в Авлиду. По сути, это хоровой менуэт в безоблачной тональности до мажор и в свойственной менуэту трёхчастной форме. Текст — череда восхвалений царицы, её дочери и самого Агамемнона: «Какое очарование! Какое величие! Какая красота!.. Агамемнон — счастливейший из отцов и супругов!» Но с первых же тактов зритель и слушатель воспринимает все эти комплименты совсем иначе, поскольку поверх безмятежной музыки идёт краткий диалог Агамемнона и жреца Калхаса. Жрец мрачно произносит — «Жертва приближается», а царь в отчаянии умоляет его пока не раскрывать страшной правды: «Пусть её имя до времени остаётся в тайне!» Стиль музыки Глюка в этом хоре — совсем не немецкий, но смысловой контрапункт двух текстов и трёх точек зрения на происходящее (народ, царь и жрец) заставляет вспомнить о начальном хоре «Страстей по Матфею», где во время подразумеваемого шествия на Голгофу между разными группами народа разворачивается обмен репликами, а поверх всего плывёт мелодия хорала «О агнец Божий, невинный» в исполнении ангельских детских голосов. В опере в роли жертвенного агнца выступает Ифигения, о чём она ещё не подозревает.

Краткие хоры толпы, *turbae*, в партитуре тоже есть. Периодически появляются греческие воины, теряющие терпение от бесконечного ожидания попутного ветра и жаждущие поскорее умиловить богов и отплыть на войну. Они возмущаются промедлением Агамемнона и Калхаса, которые оттягивают обещанное жертвоприношение и умалчивают о том, кто станет жертвой. 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»¹⁰⁶.

Наконец, в «Ифигении в Авлиде» имеется даже хорал — вернее, его довольно точная стилизация. В сцене жертвоприношения древние греки исполняют гимн, напоминающий песнопения лютеранской церкви. Об этом говорят не только торжественный аккордовый склад и нарочито архаичный характер гармонии, но и структура — так называемая БАР, состоящая из двух мелодически одинаковых строф и припева. Эта старинная форма свойственна очень многим протестантским хоралам, в том числе вышеупомянутому «О агнец Божий, невинный». Однако сходное строение имели и хоры древнегреческой трагедии, которые не декламировались, а пелись, причём сопровождалась движением групп хористов. Отсюда названия разделов: строфа, антистрофа (движение в другую сторону при той же музыке), эпод (заключительное песнопение). Для творческого воплощения подобных весьма отдалённых по времени смысловых связей нужно было обладать не только гениальным умом, но и глубокой эрудицией.

Необычность приёма была продиктована, конечно же, самой ситуацией. Сцены религиозных обрядов, в том числе жертвоприношений, почти невозможные в итальянской опере-серия, были очень популярны во французской музыкальной трагедии. Чтобы отличаться от своих предшественников, Глюку требовалось предложить нечто особенное, вызывающее впечатление сакральной архаики. Немецкий протестантский хорал подходил для этих целей как нельзя лучше: во Франции такой род музыки был практически неизвестен и сразу приковывал внимание слушателей. Вдобавок этот стиль резко контрастировал с монологом и гневной арией Клитемнестры, создавая потрясающий драматический эффект.

Однако самый необычный приём, не имевший аналогов и precedентов, Глюк приберёт для завершения «Ифигении в Авлиде». После благополучной развязки на сцене происходит, по французскому обычаю, праздник с песнями и танцами. Музыка этого дивертисмента вполне тради-

¹⁰⁶ Цит. по: МДИМ, № 652.

ционна, хотя очень красива и привлекательна. Но самый последний номер оперы — хор «Вперёд, летим к победе!» — написан не во французской, не в итальянской и даже не в немецкой манере. Он стилизован под древнегреческий пэан, что в 1774 году звучало на редкость смело. Подобный эксперимент Глюк уже пытался проделать в хоре спартанских атлетов из «Париса и Елены», однако там он действовал не столь последовательно. Финал «Ифигении в Авлиде» — воинственная суровая песнь в унисон (в том числе и в партии оркестра), с брутальной инструментовкой (сильные доли отбивает большой барабан), с нехарактерными для музыки XVIII века мелодическими структурами (шеститактовые фразы взамен «квадратных» четырёхтактных). Глюк постарался также создать впечатление дорийского лада, хотя на самом деле это всё-таки ре минор, пусть и звучащий необычно благодаря жёстким линейным ходам и странным для классической музыки каденциям.

В период создания «Ифигении в Авлиде», да и позднее, вплоть до конца XIX века, западноевропейским учёным были известны лишь считанные образцы древнегреческой музыки, причём один из них, гимн «О золотая форминга», впоследствии оказался искусной подделкой, изготовленной эрудитом XVII века, жившим в Риме монахом Афанасием Кирхером. По-видимому, Глюк тоже интересовался этим вопросом, коль скоро сюжеты его реформаторских опер были связаны с греческой античностью. Возможно, у него были знающие консультанты — например, Кальцабиджи и Дю Рулле, люди высокообразованные и начитанные. Финальный хор из «Ифигении в Авлиде» был несомненно оценен знатоками, изучавшими памятники античной музыки. Примечательно, однако, что Глюк не воспользовался ни одной из публиковавшихся в XVIII веке греческих мелодий, а сочинил свою собственную, воспроизводившую если не букву, то дух воображаемого древнего пэана. И это был не только выход за пределы классического музыкального стиля. В конце «Ифигении в Авлиде» сквозь покровы оперных условностей и французского театрального этикета, и даже сквозь сакральную оболочку пассиона вдруг прорвалась подлинная, ничем не украшенная, суровая и воинственная архаика доклассической Греции. Если поэтика «Орфея» перекликалась с винкельмановской концепцией античного искусства, то поэтика «Ифигении в Авлиде» порывала с этой концепцией, открывая путь к постижению

другой античности — неистовой, жестокой, кровавой, однако всё равно родной для далёких потомков, живущих в век Просвещения.

«Потерял я Эвридику»

После окончания государственного траура спектакли в Париже возобновились. 2 августа 1774 года на сцене Пале-Рояль состоялась премьера «Орфея». В исполнении участвовали уже знакомые Глюку артисты. Партию Орфея пел Легро, партию Эвридики — Софи Арну, партию Амура — Розали Левассёр. Это был не совсем тот «Орфей», который шёл в Вене и партитура которого была напечатана в Париже десятью годами ранее.

Исполнить в Париже венский вариант оперы не представлялось возможным: во-первых, непременно требовался французский текст, а это значит, что нужно было переписывать все вокальные партии, особенно речитативы, в которых была важна драматическая декламация. Во-вторых, Глюк прекрасно знал, что солист-кастрат в парижской Опере появиться не мог. Джузеппе Миллико, приехавший в Париж из Лондона к лету 1774 года и радостно воссоединившийся со старым другом и его семьёй, выступал только в частных салонах. Стало быть, партию Орфея необходимо было переделать в расчёте на певца-тенора, в данном случае — Жозефа Легро. Даже если такие переделки ограничивались бы лишь перенесением в другие тональности эпизодов с участием Орфея, это влекло за собой нарушение всего стройного тонального плана венской редакции и изменение инструментовки. Наконец, в-третьих, венский «Орфей» был относительно небольшим произведением, допускавшим или даже требовавшим какого-то предварения или «довеска». В Вене, как ранее упоминалось, его обычно давали вместе с драматической пьесой в начале или с балетом по окончании действия. Для постановки в Париже оперу требовалось сделать более масштабной, расширив каждый акт каким-то новым материалом. Дописывать вокальные номера означало бы пожертвовать идеальной стройностью драматургии. Зато, с точки зрения парижан, балеты выглядели слишком уж лаконичными. Если в венской постановке «Орфея» с Глюком сотрудничал Анджелини, то в Париже к его услугам был Новерр. Поэтому новая версия отличалась от старой более масштабными балетны-

ми сценами во втором и третьем актах. Во втором Глюк добавил в партитуру эффектную «Пляску фурий» из своего балета «Дон Жуан» и несколько номеров для танцев блаженных теней (включая знаменитую «Мелодию» для солирующей флейты). Финал же третьего акта — праздник в честь Амура — был дополнен фрагментами из оперы «Парис и Елена», причём не все эти фрагменты были сугубо танцевальными (в парижскую версию был перенесён терцет «О Любовь», который здесь исполняют Орфей, Эвридика и Амур). Все эти изменения оказались весьма удачными, в том числе вставной терцет, взволнованное и меланхолическое начало которого словно бы напоминало о пережитых героями страданиях. Но от венского оригинала парижский «Орфей» стал отличаться весьма значительно.

Работу над новой версией «Орфея» композитор начал ещё во время репетиций «Ифигении в Авлиде», то есть в конце 1773-го — начале 1774 года. Поэта, взявшегося фактически заново создать текст оперы на основе либретто Кальцабиджи, Глюк нашёл почти случайно. Этот курьёзный эпизод поведан в воспоминаниях Маннлиха. В апартаментах Глюка заканчивалась отделка интерьеров, и молодая красивая обойщица, которой композитор и поэт наговорили шуточных комплиментов, попросила разрешения привести к Глюку своего знакомого «поэтика», который жаждал быть ему представленным. Так Глюк познакомился с Пьером Луи Молине (1739—1820), адвокатом по профессии, страстно увлечённым литературой и театром. В отличие от амбициозного Кальцабиджи и титулованного аристократа Дю Рулле, Молине взирал на Глюка как на полубога и был готов выполнять любые его указания. Большим поэтическим дарованием Молине не обладал, однако перо имел бойкое и в дальнейшем проявил себя как необычайно усердный и плодовитый автор, сочинявший во всех жанрах и на любые темы: в его обширном наследии имеются переводы оперных текстов, либретто ораторий, собственные трагедии и комедии — и, наконец, стихотворная эпитафия на гробницу Жана Поля Марата.

Остановив свой выбор на тогда ещё совершенно безвестном и отнюдь не блиставшем выдающимися талантами Молине, Глюк, по свидетельству Маннлиха, восстановил против себя именитых парижских литераторов и драматургов, которые ранее ожидали, что композитор пригласит их к сотрудничеству (в этой связи Маннлих называл имена Жана-Франсуа Мармонтеля и Мишеля Седена). Пред-

почтение, оказанное покладистой посредственностью, было сочтено признаком «варварских» вкусов Глюка, неспособного оценить изящество хороших французских стихов. Но Глюк знал, что делал. «Оперный композитор, — говорил он в присутствии Маннлиха, — не нуждается в утончённых стихах, поскольку слушатели не обратят на них особого внимания. Поэт должен подавать ему прекрасные идеи и создавать ситуации, требуемые сюжетом: сильно воздействующие, интригующие, нежные или ужасающие. Задача же музыканта — придать им соответствующую выразительность, дабы пробудить у публики художественное воображение, растрогать и потрясти при помощи гармоничных звучаний, порождаемых самой природой. [...] И пусть эти словоплёты болтают, что им угодно. Я в их помощи не нуждаюсь и очень доволен маленьким поэтиком от обойщицы, который всё делает так, как я хочу»¹⁰⁷.

Французское либретто «Орфея» лишь отчасти можно назвать просто аккуратным переводом стихов Кальцабиджи. Смысловые различия в некоторых важных местах довольно существенны. При анализе венской версии мы отмечали заклинательное нагромождение мифологических имён в хоре фурий из второго акта — Молине оставил лишь упоминание адского пса Цербера, поскольку его жуткому лаю подражает оркестр. Уж не сам ли Глюк потребовал убрать из текста Тесея, Алкида и Пирифоя? При хоровой декламации в быстром темпе эти имена вряд ли могут быть слышаны публикой.

Знаменитая ария Орфея из третьего акта, начало которой у Кальцабиджи состояло из растерянных вопросов («Как мне быть без Эвридики?»), в стихах Молине превратилась в патетическое описание героем своих страданий:

Я потерял мою Эвридику,
Ничто не сравнится с моим несчастьем.
Жестокий рок! Какая суровость!
Я изнемогаю от скорби!¹⁰⁸

Поэтически и психологически это сделано гораздо прямолинейнее, чем у Кальцабиджи. Но Молине мыслит

¹⁰⁷ Mannlich 1913, 257—258.

¹⁰⁸ J'ai perdu mon Eurydice
Rien n'égale mon malheur;
Sort cruel! quelle rigueur!
Je succombe à ma douleur!

в рамках французской культуры, которая была очень этикетной и риторичной. И именно версия Молине (в традиционном русском переводе — «Потерял я Эвридику») слилась с этой арией неразрывно. Яркая декларативность горя Орфея в сочетании со скульптурно-рельефной музыкой Глюка очень сильно подействовала на современников. В «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина рассказан анекдот 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 слёзы свои и, не сказав более ни слова, ушёл»¹⁰⁹. Одна из светских дам Парижа, Жюли де Леспинас, писала в своём дневнике: «Я хотела бы 10 раз на день слушать эту арию, которая раздирает мне сердце и которая заставляет меня наслаждаться всем тем, о чём я сожалею: “Потерял я Эвридику!” ... [...] Эта музыка сводит меня с ума! Она влечёт меня за собой! Я не могу пропустить ни дня! Моя душа жаждет этого страдания»¹¹⁰. Писательница и мемуаристка графиня Фелисите де Жанлис брала у Глюка уроки пения; через некоторое время, путешествуя по Швейцарии, она музицировала в одном из салонов Лозанны: «Мне особенно хорошо удавалась ария “Потерял я Эвридику”. Сам Глюк научил меня петь её с надлежащей выразительностью. Посреди арии некий господин в чёрных одеждах расплакался и в изнеможении сник в объятиях своего спутника — оказалось, три месяца тому назад он утратил любимую жену»¹¹¹.

Потрясали публику и другие сцены, эффект которых также был тщательно выверен и отрепетирован Глюком, который фактически взял на себя роль режиссёра, добиваясь от исполнителей не только музыкальной слаженности, но и драматической экспрессии. Это также было чем-то новым в театральной практике того времени. Профессии режиссёра в современном понимании ещё не существовало, хотя слово уже появилось. Функции «управителя» спектакля заключались в простой разводке мизансцен; ни о каких психологических тонкостях речи быть не могло. Постановщик оперного спектакля в XVIII веке не проходил ролей с

¹⁰⁹ Карамзин 1983, 339–340.

¹¹⁰ МДИМ, № 656.

¹¹¹ Genlis, 48.

артистами, не вдавался в анализ душевных переживаний того или иного героя, не требовал от певцов хорошей актёрской игры, если они заведомо не были к ней расположены.

Глюк начал смело ломать эти традиции. В Вене, вероятно, у него ещё не было возможности развернуться во всю ширь своей кипучей натуры, поскольку он не являлся бесспорным хозяином положения. Но в Париже он действовал властно и жёстко.

Маннлих, присутствовавший на репетициях «Орфея», вспоминал, что Легро поначалу не мог придать достаточную убедительность стенаниям Орфея в первой сцене первого акта, где хор оплакивает Эвридику, а безутешный супруг лишь выкликает её имя. Глюк прервал певца сердито-ироническим замечанием: «Сударь, это уму непостижимо! Вы издаёте крики всякий раз, когда вам нужно петь, а в том единственном случае, когда требуется кричать, вы оказываетесь не в состоянии это сделать. Не думайте в этот момент ни о музыке, ни о хоре, а просто кричите от боли, как если бы вам отрезали ногу, а когда у вас это получится, воплотите вашу боль в нечто внутреннее, душевное, идущее из глубины сердца!»

Ещё один важный эпизод, в котором понадобилось чисто режиссёрское решение — сцена Орфея с фуриями в начале второго акта. Вновь предоставим слово свидетелю, Маннлиху: «Глюк требовал от танцовщиков, исполнявших балет фурий и демонов, чтобы они периодически отвечали на пение Орфея однозначным и свирепо-яростным “Нет!”, преграждая ему путь в преисподнюю. Артисты, однако, отказались выполнять это новое требование, совершенно неслыханное и попиравшее священные законы Королевской академии музыки. Присущий Глюку дар художника, способного живописать при помощи звуков, внушил ему необычайно эффектную идею этого многоголосного “Нет!”, исходящего из уст танцовщиков, одержимых демонической яростью, которая постепенно слабеет по мере того, как богоравному певцу и звучанию его лиры удаётся растрогать подземные божества и проникнуться всей мерой его горя. Споры шли долго. Наконец демоны прокричали “Нет!”, сотрясая в воздухе своими змеями и кружа хороводом возле сына Аполлона. Эта сцена, удовлетворившая и самих исполнителей, произвела необычайное впечатление: резкие и беспощадные возгласы, время от времени прерывавшие гармоничные и сладостные песни умоляющего и заглушающие звучание

струн его лиры, заставляли эти соло звучать ещё жалобнее и трогательнее»¹¹².

Успех «Орфея» был огромен. Число поклонников Глюка в Париже резко возросло, но тем непримиримее сделались его враги, которых возмущало всё: и разрушение традиций Люлли и Рамо, и вопиющая невежливость композитора с ведущими музыкантами Оперы, и его «варварское» немецкое происхождение, и безоговорочная поддержка, которую ему оказывала молодая королева Мария Антуанетта с её чужестранными вкусами.

Немецкий патриот

Прослеженный нами до сих пор жизненный и творческий путь Глюка может привести к выводу о том, что в его воззрениях на искусство и окружающую реальность доминировал космополитизм, а основными компонентами его стиля была итальянская и французская музыка с умеренными вкраплениями австрийских, немецких и отчасти английских (через влияние Генделя) традиций.

Однако именно в период громких парижских успехов обнаружилось подчёркнутое тяготение Глюка к германским корням. Проявилось оно прежде всего через его творческую и личную связь с одним из крупнейших немецких поэтов того времени, Фридрихом Клопштоком (1724—1803). С 1771 года Клопшток жил в Гамбурге, за исключением периода 1774—1775 годов, когда находился в Карлсруэ при дворе баденского маркграфа Карла Фридриха.

В 1769 году Клопшток создал драму «Битва Германа», которую послал в Вену с посвящением императору Иосифу II. Посвятительная надпись выглядела лаконично: «Императору». Во вступительном слове поэт высказывался чуть более подробно, но отнюдь не подобострастно. В частности, там была такая фраза: «Император любит своё отечество и выказывает это посредством поддержки наук. Сказанного уже достаточно»¹¹³.

О Клопштоке заговорили при венском дворе, и Глюк, ознакомившись с текстом драмы, воодушевился желанием создать оперу на этот сюжет, чрезвычайно важный для самосознания немцев. Ещё в XVI веке, после опубликова-

¹¹² Mannich, 275.

¹¹³ Klopstock 1769, 2.

ния неизвестной ранее «Германии» Тацита, объектом национального немецкого мифотворчества Нового времени стала фигура древнегерманского вождя племени херусков Германа (по-латински его имя звучало как Арминий), который в 9 году н.э. разгромил в Тевтобургском лесу легионы императора Октавиана Августа, возглавлявшиеся военачальником Публием Квинтилием Варом. До этого римляне обычно побеждали в военных столкновениях и германцев, и галлов, и прочих варваров. Герман показал, что и этого врага победить можно.

Мартин Лютер использовал имя Германа как символ победы германского духа над латинским, проецируя древний конфликт на современность, то есть на собственную борьбу против католицизма и папы римского. До появления драмы Клопштока древний герой становился героем как поэтических, так и музыкальных произведений, создававшихся и исполнявшихся отнюдь не только в Германии. Это, в частности, единственная музыкальная драма, созданная австрийским скрипачом и композитором Генрихом фон Бибером, — «Арминий» (Зальцбург, около 1692), опера Алессандро Скарлатти «Арминий» (Флоренция, 1703), опера Генделя «Арминий» (Лондон, 1737). Как нетрудно заметить, все они писались на итальянские либретто. Немецкую оперу на немецком языке о немецком герое создать никто ещё не пытался.

Глюк, возможно, осуществил бы своё намерение, если бы получил либретто, соответствующее такой задаче. Драма Клопштока в её исконном варианте не могла быть положена на музыку: во-первых, текст был прозаическим (для оперы требовались стихи), во-вторых, очень длинным, в-третьих, среди действующих лиц решительно преобладали мужчины — их было десять, а женщин лишь две, Туснельда — жена Германа и его мать Берценнис. В массовых сценах также выступали сплошь представители сильного пола: воины, жрецы-друиды, барды. Гендерное равноправие мало заботило музыкантов XVIII века, но в оперном театре был необходим элементарный визуальный и тембровый баланс. Слушать на протяжении трёх или пяти актов почти одни мужские голоса, поющие то соло, то хором, было бы утомительно. В «Ифигении в Авлиде», как мы помним, тоже всего две ведущие женские партии, Ифигения и Клитемнестра, однако артистки театральной труппы постоянно заняты в хорах и балетах, в развязке 1775 года с кратким соло появляется Артемида, а в финальном дивертисмен-

те имеется ария Гречанки — номер, в общем, совершенно не обязательный, но приятно дополняющий звуковую палитру.

Поэтому из замысла «Битвы Германа» у Глюка вряд ли могло бы вырасти что-то реальное. В Вене 1770-х годов намного проще было взять готовое либретто на итальянском или французском языке, нежели найти литератора, способного преобразовать прозаическую немецкую драму в оперный текст. Глюк не то чтобы отступился от своей идеи, но скорее отложил её на будущее. А творчество Клопштока так увлекло композитора, что вместо оперы он создал несколько песен на его стихи. Семь из них вышли в свет в Вене в 1786 году, хотя сочинены были раньше:

Патриотическая песня,
Мы и они,
Боевая песня,
Юноша,
Летняя ночь,
Ранние могилы,
Влечение¹¹⁴.

Сразу же обращает на себя внимание ярко выраженный идеологический посыл этого сборника. Он открывается «Патриотической песней», исполняемой от лица образцовой юной немки: «Я — немецкая девушка! У меня голубые глаза, мой взгляд кроток, в моём сердце живут благородство, гордость и доброта». Но уже во втором куплете выясняется, что мягкость героини обманчива: «Я — немецкая девушка! Гневным становится мой взгляд и ненавистью наполняется сердце при виде того, кто отвергает своё отечество!» Поэтические достоинства этого текста кажутся ныне спорными; воинственная риторика, поставленная на службу идеологии, никогда не рождала значительных стихов, хотя версификация Клопштока безупречна. Но Глюку стихи понравились, и «Патриотическая песня» стала одной из его любимых — недаром он поместил её в начале сборника. Такого же боевого задора преисполнены следующие две песни, и лишь начиная с четвёртой («Юноша») в сборнике господствует лирика, свойственная камерному и даже

¹¹⁴ Немецкие названия: 1. «Vaterlandslied», 2. «Wir und Sie», 3. «Schlachtgesang», 4. «Der Jüngling», 5. «Die Sommernacht», 6. «Die frühen Gräber», 7. «Die Neigung». В отношении принадлежности Клопштоку последнего текста существуют сомнения.

домашнему жанру тогдашней немецкой песни, предназначавшейся прежде всего для любительского музицирования.

Интерес Глюка к творчеству Клопштока не мог не привести к личным контактам, поначалу письменным. Начало им положило письмо Глюка Клопштоку, написанное ещё до его первого отъезда в Париж.

Вена, 14 августа 1773

Ваше благородие, высокочтимый господин советник, Отец Денис¹¹⁵ сообщил мне, что Вы бы хотели получить строфы из Вашей «Битвы Германа», положенные мною на музыку. Я бы давно уже удовлетворил Ваше желание, если бы меня со всех сторон не убеждали, что таковые не всем придутся по вкусу, ибо их надлежало бы исполнять в определённой манере, которая ныне не в моде. И хотя в Ваших краях имеются превосходные музыканты, та музыка, которая вызывает здесь восторг, у Вас, как представляется мне, ещё неизвестна, что я отчётливо понял из той критики, которая обрушилась на мою «Альцесту» в Берлине¹¹⁶. Я — большой почитатель Вашей особы и обещаю Вам (если Вы не намерены приехать в Вену), что в будущем году совершу путешествие в Гамбург ради личного знакомства с Вами, и заверяю Вас, что спою Вам не только кое-что из «Битвы Германа», но и некоторые из Ваших восхитительных од, дабы Вы сами могли судить, насколько мне удалось соразмерно отразить возвышенность Вашей манеры или же в какой мере я затемнил таковую своей музыкой.

Тем временем посылаю Вам несколько песен, очень простых по складу и нетрудных для исполнения. Три из них воплощают немецкий характер, три других выдержаны скорее в иностранном вкусе, а напоследок я добавил две мелодии в старинном стиле бардов, — этим экспериментом вполне можно пренебречь. Для исполнения последних следует найти хорошего клавириста, поскольку иначе они могут показаться Вам наименее сносными.

Честь имею продолжать с глубочайшим уважением называться

Вашего благородия покорнейшим слугой
Шевалье Глюком.

¹¹⁵ Иоганнес Михаэль Космас Денис (1729—1800), живший в Вене монах-иезуит, интересовавшийся литературой протестантской Германии.

¹¹⁶ В Берлине, насколько это известно, «Альцеста» Глюка в то время ещё не была поставлена. Критические суждения о ней могли выноситься кем-либо только на основании напечатанной партитуры или впечатлений, полученных в Вене.

Самокритичное замечание насчёт возможного «затемнения» музыкой смысла поэзии Клопштока было вызвано известной требовательностью поэта к точности воспроизведения заложенного в его стихи ритма, интонационного строя, характера декламации и риторических пауз. В то время многие считали, что в песне, созданной на авторские стихи, важнее всего звучание слов, а музыка должна лишь оттенять их, выявляя естественную мелодию стиха. При этом Клопшток разработал собственную теорию стиховой метрики, так что в этой сфере композитору действительно нужно было действовать осмотрительно.

Съездить в Гамбург Глюку не пришлось, но песни на стихи Клопштока не выходили у него из головы во время пребывания в Париже. По воспоминаниям Маннлиха, Нанетта Глюк особенно часто исполняла как в домашнем кругу, так и в светских салонах «Патриотическую песню», которая ей необычайно нравилась. Видимо, она с удовольствием угадывала в образцовой немецкой девушке себя, что в её юном возрасте выглядело не вызывающе дерзко, а трогательно. Однажды после обеда в самом изысканном обществе Нанетту, как всегда, попросили спеть, и Глюк выбрал для выступления «Патриотическую песню» и арию Колетты из «Деревенского колдуна» Руссо, вроде бы удовлетворив запросы публики, но вместе с тем явственно противопоставив немецкую музыку французской.

Встреча Глюка с Клопштоком состоялась в ноябре 1774 года в Карлсруэ. В начале ноября семья Глюк очень ненадолго вернулась в Вену, но вскоре вновь отбыла в Париж, и на сей раз их путь лежал через Баденское княжество. Клопшток был совершенно очарован пением Нанетты и попросил её исполнить, помимо уже услышанных первых песен, «Летнюю ночь». Но Глюк заявил, что этого она пока петь не может, и сам представил поэту своё сочинение в свойственной ему экспрессивной манере.

Между Клопштоком и семьёй композитора сразу же установились столь тёплые взаимоотношения, что на обратном пути из Парижа в Вену они встретились ещё раз. Во время второго пребывания у Клопштока Нанетта оставила поэту собственноручно записанную шутивную «декларацию о намерениях»:

Я, нижеподписавшаяся волшебница Священной Римской империи, а также Нечестивой Галльской империи, сим заявляю и свидетельствую, что я решительно обещаю Клоп-

штоку, что, как только я, верховная волшебница, вернусь в верховный дом верховного города, называемого Веной, и проведу там три дня и три ночи, дабы передохнуть после моего путешествия, обещаю, что я отправлю ему тотчас же, безотлагательно и незамедлительно: 1. арию, в которой Орфей взывает к Эвридике, 2. арию, в которой Альцеста взывает к своим детям, — и что под каждой из этих арий я припишу несколько слов, передающие, насколько слова на это способны, манеру и метод, природу и суть, а также более тонкие подробности моих магических рассуждений о музыке, дабы вышеупомянутый Клопшток смог, со своей стороны, переслать мои слова вместе с этими ариями своей племяннице в Гамбург, которая, по его утверждениям, также является жертвой волшебства.

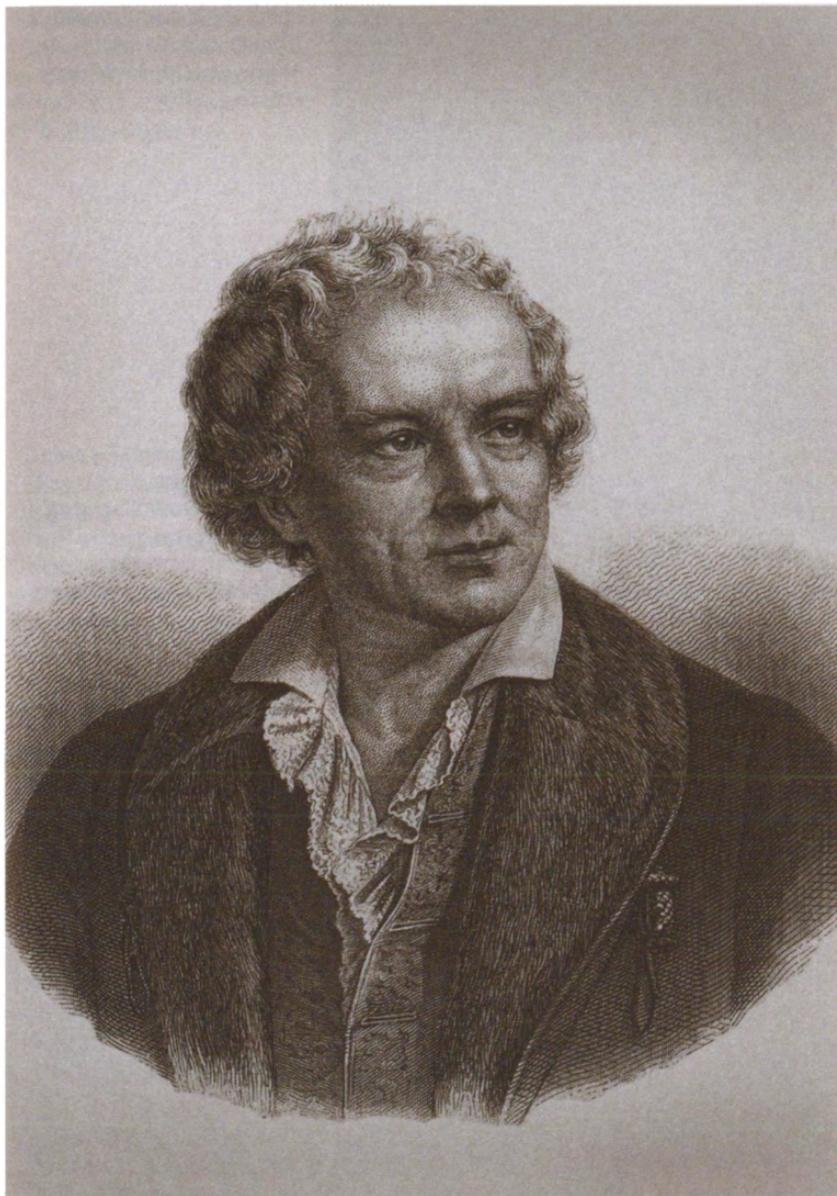
Дано в Раштадте 17 марта 1775 года.

Нанетта Глюк.

В отличие от Гёте, на которого в 1812 году личное знакомство с Бетховеном произвело не очень благоприятное впечатление, в данном случае поэт и композитор, узнав друг друга поближе, навсегда остались друзьями, хотя обстоятельства им не позволяли ни часто видеться, ни вести регулярную переписку. О Гёте, кстати, они в 1774 году тоже говорили, и Клопшток назвал его «великим человеком». Ранее, в Париже, Маннлих, имевший с Гёте общих знакомых, показал Глюку одно из его стихотворений, и композитор им очень заинтересовался, хотя на музыку не положил. Клопшток удостоил Глюка названия «единственного поэта среди музыкантов», имея в виду его чуткость к стиху и просодии. Глюк же продолжал в течение многих лет мечтать о «Битве Германа», хотя на бумаге ничего из задуманного так и не зафиксировал.

Всё сказанное имеет отношение к проблеме национальной самоидентификации Глюка, которая была обозначена ещё в начале этой книги. Кем он себя ощущал: чехом? Австрийцем? Немцем? В 1770-е годы возобладало, пожалуй, германское самосознание, связанное, несомненно, с имперским подданством, но распространявшееся на все области немецкой истории и культуры. Подолгу находясь в Париже и сочиняя одну за другой оперы на французские тексты, Глюк в это время воспринимал себя и воспринимался окружающими как немецкий мастер, которым могла гордиться вся Германия, невзирая на конфессиональные различия.

Этот новый общественный статус Глюка получил, наконец, официальное признание и при венском дворе.



Глюк. Гравюра XIX в. Библиотека Московской консерватории

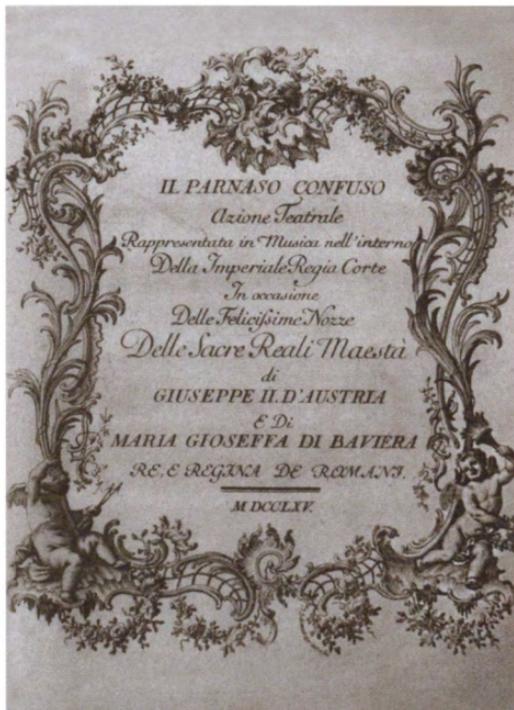


Граф Джакомо Дураццо.
*Портрет работы
Мартина ван Мейтенса.
Около 1770 г.*

Представление
оперы Глюка
«Смущённый Парнас».
1765 г. *Фрагмент.*
В ролях: эрцгерцогини
Мария Йозефа, Мария
Элизабет, Мария Амалия,
Мария Каролина.
*Картина
Йоганна Георга Вайкерта*



Титульный лист первого издания либретто оперы «Смущённый Парнас». Вена, 1765 г. Москва, РГБ, Музей книги



Сцена из балета «Триумф любви» Гассмана, 1765 год. Танцуют эрцгерцоги Фердинанд и Максимилиан и эрцгерцогиня Мария Антуанетта. Картина Иоганна Георга Вайкерта



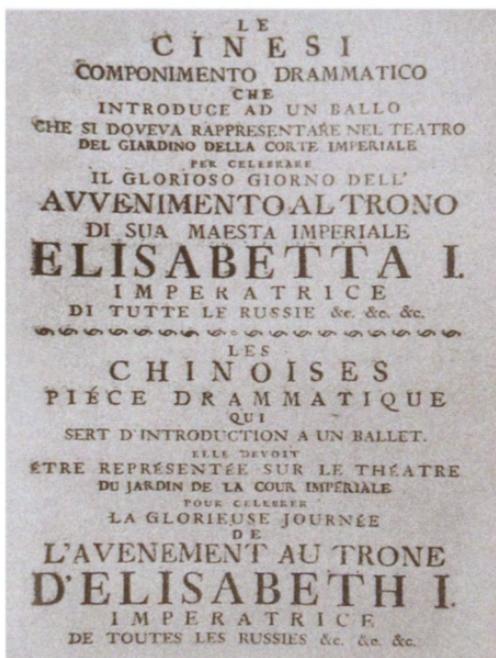
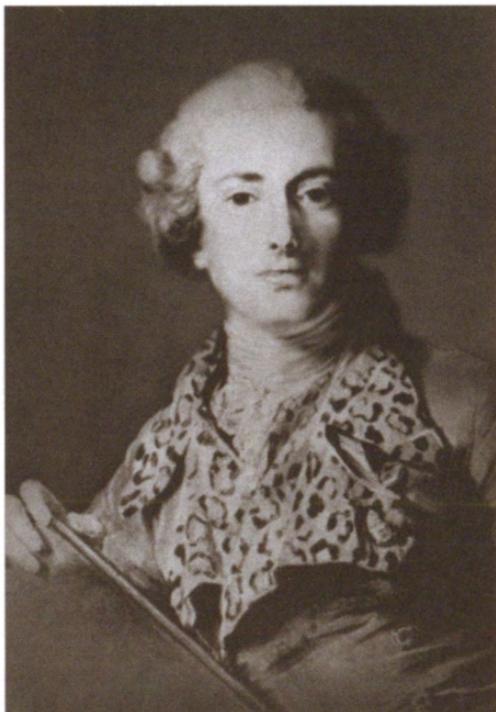


Жан-Батист Мартини.
Китайская танцовщица.
Гравюра. Около 1750 г.

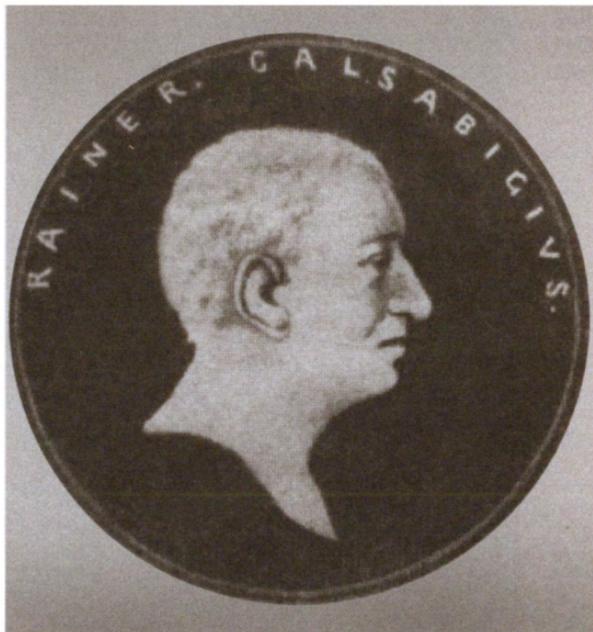
Сцена из балета
Ж.-Ж. Новерра
«Медея и Язон».
Постановка
с музыкой Глюка.
Лондон, 1782 г.



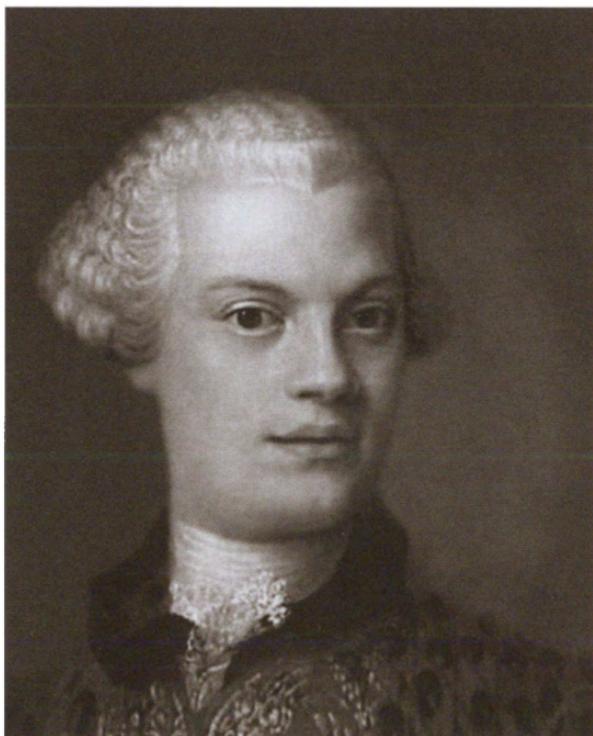
Жан-Жорж Новерр.
Портрет работы
Жана-Батиста Перронно



Либретто «Китаянок»,
изданное к постановке
в 1761 году
в Санкт-Петербурге.
Болонья, Филармоническая
академия

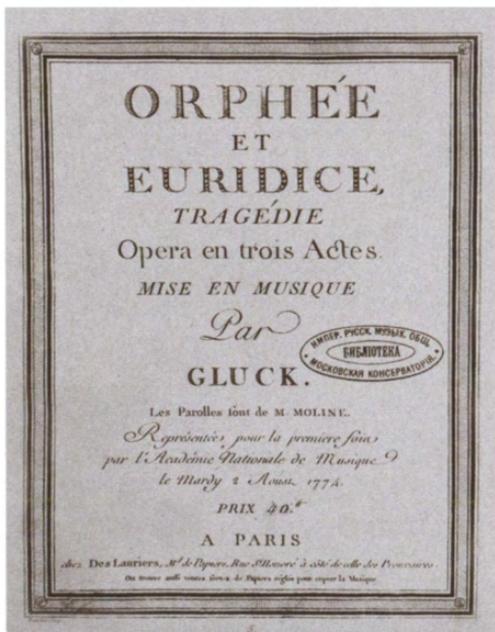


Раньери
Кальцабиджи

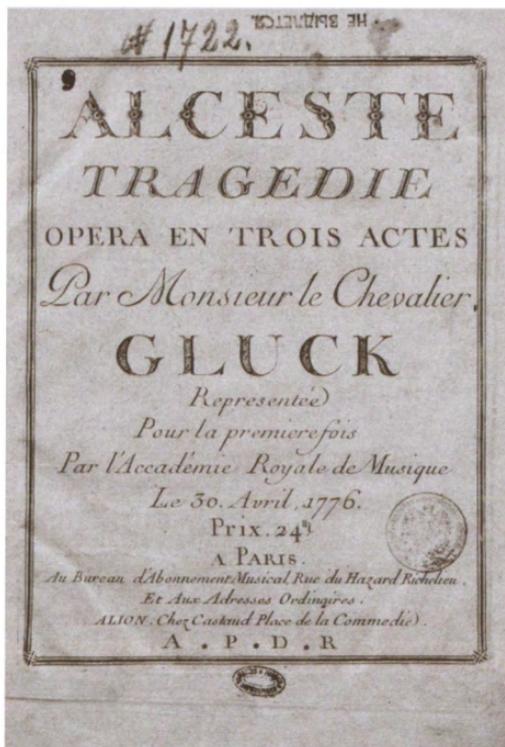


Гаэтано Гуаданьи.
Фрагмент
портрета работы
неизвестного
художника

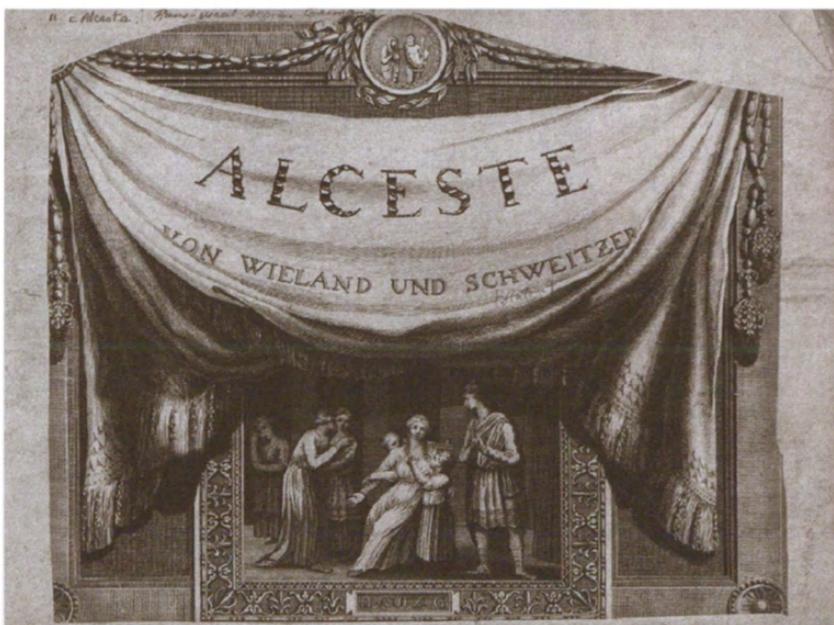
«Орфей и Эвридика»
Глюка. Первое издание
партитуры парижской
редакции 1774 года.
Библиотека Московской
консерватории



Отчаяние Орфея. Гравюра
из либретто «Празднеств
Аполлона». Парма, 1769 г.
Москва, РГБ, Музей книги



«Альцеста» Глюка.
Первое издание
партитуры в парижской
редакции 1774 года.
Библиотека Московской
консерватории



«Альцеста» К. М. Виланда
с музыкой А. Швейцера.
Титульный лист первого
издания партитуры
1774 года. Библиотека
Университета Северного
Техаса

Глюк. Копия
терракотового бюста
работы Жана Гудона
(1774 год) из Музея
Боте в Берлине.
Фото Галины Безуглой.
2017 г.



Сцена из 2-го акта
оперы Люлли «Армида».
Гравюра Жерара Скотена
из первого издания
партитуры. 1686 г.



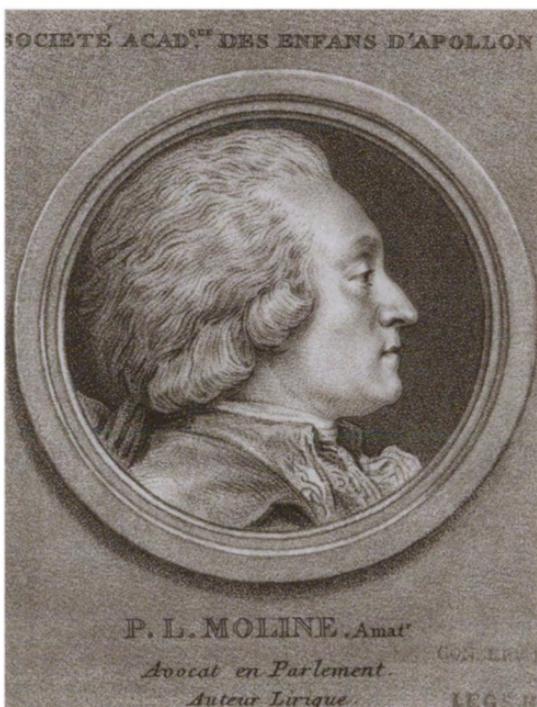


Софи Арну. Портрет
работы Жана-Батиста
Грёза. Около 1773 г.
Лондон, Собрание Уоллеса



Жозеф Легро

Розали Левассёр



Пьер-Луи Молине



Фридрих Клопшток.
*Портрет работы
Йенса Юэля.
Около 1779 г.*



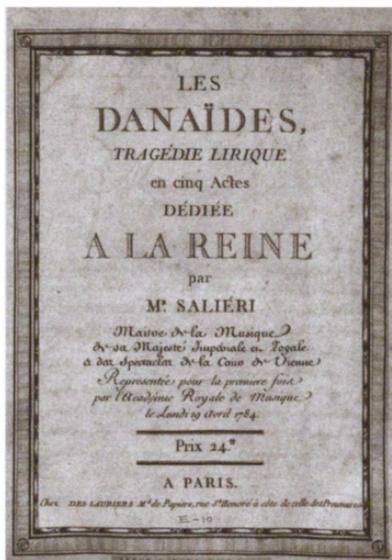
Никколо Пиччини.
*Фрагмент гравюры
Ипполита Покета.
Около 1797 г.*



Иоганн Антон
де Петерс. Почитание
Глюка. 1775 г. Кёльн,
Музей Рихартц



«Ифигения в Тавриде»
Гёте в Веймарском
любительском театре.
Около 1800 г.
Орест — Гёте,
Ифигения —
Корона Шрётер.
Картина
Георга Мельхиора Крауса



Антонио Сальери. «Данаиды».
Первое издание партитуры.
Париж, 1784 г. Библиотека
Университета Северного Техаса



Антонио Сальери. Гравюра
предположительно К. Ф. Ридля.
Около 1802 г.

Глюк с женой Марианной. Портрет работы И. Г. Вайкерта. Около 1772 г.
Фрагмент. Вена, Музей города



Предполагаемый
портрет Глюка
в старости.
*Приписывается
Жозефу-Сиффреду
Дюплесси*



Пауланеркирхе,
в которой состоялось
отпевание Глюка.
Изображение с карты
Вены 1835 года.
Вена, Музей города





Памятник Глюку в Вене. Скульптор Макс Кремзер. Фото автора. 2008 г.

18 октября 1774 года появился указ Марии Терезии о назначении Глюка придворным композитором с окладом в две тысячи флоринов в год. Императором, как мы помним, с 1765 года был Иосиф II, но указ исходил не от него, а от его царственной матери. Возможно, причина заключалась в денежной стороне дела: расходами казны по-прежнему ведала она.

Можно считать этот указ сильно запоздавшим и едва ли не вынужденным: после успеха «Ифигении в Авлиде» и новой версии «Орфея» в Париже стало уже совсем неприличным держать Глюка на положении обычного оперного композитора, работающего по контракту. «Шевалье Глюк» должен был иметь почётную должность, достойную его славы. Некоторая ирония судьбы заключалась в том, что собственно для венского двора он в последующие годы ничего не писал, так что свои две тысячи флоринов он получал в основном за громкое имя и новые парижские подвиги. В деньгах Глюк особо не нуждался, хотя лишними они, конечно же, не были. Но платить ему меньше обозначенной в указе суммы было бы, опять же, неловко, учитывая его заслуги и репутацию. Бывший соавтор Глюка, Кальцабиджи, получил от Марии Терезии пенсию в две тысячи флоринов, однако не в качестве литератора, а в качестве чиновника, советника канцлера Кауница.

Так или иначе, ко времени своей второй поездки в Париж, продолжавшейся примерно с конца ноября 1774 года по конец марта 1775 года, Глюк уже занимал солидную должность, приносящую немалый доход независимо от парижских гонораров, которые тоже были высокими.

В своё время, затеяв переговоры с Королевской академией музыки в лице её директора Антуана Доверня, Глюк обязался сочинить и поставить в Париже шесть опер; общая сумма вознаграждения — не менее шести тысяч ливров. Из этих шести опер к началу 1775 года были созданы три: совершенно новая «Ифигения в Авлиде» и две переработки венских опер, «Орфей» и французская комическая опера «Осаждённая Цитера», поставленная 27 февраля 1775 года в Версале.

В сохранившемся Меморандуме по поводу продления срока контракта, в частности, говорилось: «Если Академия сохранит контракт с ним, то он обязуется сочинить ещё три оперы, а именно: “Альцесту”, “Электру”, “Ифигению в Тавриде”, либо же вместо одной из них — оперу в стиле “Осаждённой Цитеры”». В отношении этого количества его обязательства определённы, но возраст и состояние здоровья не

позволяют ему обещать нечто большее. В таком случае он придет весной 1776 года и представит сразу две оперы, одну в период больших летних праздников, другую, “Альцесту”, в пик сезона, и возьмёт на себя подготовку артистов к их ролям. Он уверен, что после того, как он закончит шесть обещанных опер, революция в музыке свершится»¹¹⁷.

Помимо громкой фразы о «революции», несомненно исходившей от самого Глюка (и на эту тему мы ещё поговорим в дальнейшем), в этом параграфе интересен сам перечень предполагавшихся оперных сюжетов. Между «Альцестой» и «Ифигенией в Тавриде» должна была появиться на свет «Электра», и тогда бы в творчестве Глюка возникла настоящая оперная трилогия («Ифигения в Авлиде» — «Электра» — «Ифигения в Тавриде»), а если учитывать также «Париса и Елену», то даже тетралогия. Но «Электра» написана не была. Зато, помимо «Осаждённой Цитеры», превращённой в полномасштабную оперу-балет, появилась версия ещё одной комической оперы — «Очарованное дерево», с обновлённым текстом столь любимившегося Глюку «поэтика» Пьера-Луи Молине. «Очарованное дерево» было поставлено 27 февраля 1775 года в Версале в честь визита брата королевы, эрцгерцога Максимилиана. Для Королевской академии музыки этот изящный пустячок, памятный Марии Антуанетте по её счастливому детству в Вене, был слишком незначительным. Однако и в Париже великое, суровое, трагическое искусство Глюка вполне органично сочеталось с галантным и даже развлекательным.

Портреты Глюка

Современников интересовала не только музыка Глюка, но и он сам — его личность, внешность, манеры, взгляды. Пожалуй, после Генделя он был первым из великих музыкантов, значение которого выходит далеко за сугубо профессиональные рамки. XVIII век вообще можно назвать эпохой музыкальных гениев, но отнюдь не все из них стремились играть видную общественную роль и воздействовать на вкусы и взгляды окружающих. Некоторые сознательно сторонились публичности (И.С. Бах), другие охотно купались в лучах славы, но не претендовали на то, чтобы стать властителями умов (Вивальди, Телеман, Хассе), тре-

¹¹⁷ ССРГ, 52.

ты находили себе уютную нишу при каком-нибудь дворе или колесили по Европе в поисках наиболее щедрого и понимающего мецената. Во многом благодаря Генделю и Глюку взгляд общества на музыканта претерпел существенные изменения. Гениальный композитор в ряде случаев стал восприниматься как «великий муж», способный творить историю наравне с монархами, полководцами, политиками, философами и поэтами. Личность «великого мужа» не растворялась полностью в его искусстве и не исчерпывалась этой сферой; такой человек создавал не только музыкальные произведения, но и важные для своей эпохи идеи. Значимыми оказались и публично произносимые им слова, и символические или спонтанные жесты, и взаимоотношения с той или иной влиятельной группой (как говорили тогда, «партией»), и всё прочее.

Если до 1756 года информации о том, как выглядел Глюк, практически нет, а важные для биографа житейские подробности приходится выявлять по крохам или гипотетически восстанавливать с помощью косвенных данных, то в период его наивысшей славы, начавшейся в 1770-х годах, все видные современники стараются создать словесный или наглядный портрет человека, перевернувшего устоявшиеся представления о музыке и музыкантах.

«Фигура и внешность у Глюка крупные, а лицо сильно изрыто оспой», — констатировал в 1772 году Чарлз Бёрни¹¹⁸. При таких невыигрышных внешних данных композитору удавалось производить в личном общении почти магнетическое воздействие на окружающих. Маннлих, дожив до глубокой старости, вспоминал: «Прошло почти тридцать девять лет, но глубокое впечатление, которое он на меня произвёл, и связавшая меня с ним живая и искренняя дружба — причина того, что черты и всё его существо столь прочно врезались мне в сердце, и мне кажется, будто он ещё стоит у меня перед глазами и я слышу его голос. Всякий, кто встречал Глюка, облачённого в сюртук и круглый парик, несомненно сразу же признавал в нём выдающуюся личность, наделённую творческим гением. Он был несколько выше среднего роста, крепко сбитым, сильным и весьма мускулистым, но не тучным. Голова у него была круглой, лицо — широким, красноватым и покрытым оспинами, глаза — маленькими и глубокоовато посаженными, но их сверкающий взгляд был пламенным и вы-

¹¹⁸ Бёрни 1967, 106.

разительным. Имея открытый, живой и легко возбудимый нрав, он не всегда удовлетворял требованиям приличий и установленным правилам обхождения в светском обществе. Будучи правдивым, он называл вещи своими именами и раз по двадцать на дню оскорблял чувствительный слух парижан, привыкших к льстивому и лицемерному обхождению, называемому вежливостью. Неприступный для похвал, исходивших не из уст ценимых им людей, он желал нравиться лишь знатокам. Он любил свою жену, свою дочь и своих друзей, но даже будучи с ними ласков, никогда им не льстил. Никогда не впадая в пьянство или пагубное честоугодие, он очень любил поесть и выпить вина. Присущую ему корысть и любовь к деньгам он сам не скрывал. Равным образом он не стеснялся проявлять некоторый эгоизм, особенно за столом, где он претендовал на самые лучшие куски. — Таков в общих чертах неприкрашенный портрет знаменитого Глюка. Его жена также обладала простыми, но приятными манерами, страстно любила своего мужа, заботливо следила за каждым его шагом и выглядела чем-то вроде его гувернантки, притом что полностью подчинялась его воле».

Хотя Маннлих был художником, он не смог или не захотел подкрепить словесное описание Глюка живописным или графическим портретом. Возможно, он не видел в этом необходимости, поскольку это уже сделали его французские коллеги. В парижском Салоне, на ежегодной самой престижной выставке художников и скульпторов, в 1775 году были представлены два очень разных по технике и по концепции изображения Глюка: бюст, выполненный Жаном-Антуаном Гудоном (1741—1828), и портрет маслом, написанный Жозефом Сиффредом Дюплесси (1725—1802).

Образ композитора, созданный Дюплесси, выглядит возвышенным и даже торжественным, однако не относится к жанру парадного портрета (достаточно сравнить его с парадным портретом короля Людовика XVI, написанный Дюплесси в это же самое время). Заказчиком был сам Глюк, и по этому портрету видно, как сильно развился его художественный вкус со времён римского портрета 1756 года, в котором превалировала идея успеха и благополучия. В данном случае мы сразу видим не дельца, а творца.

Глюк представлен словно бы застигнутым в момент вдохновенного музицирования за спинетом, с просветлённым взглядом, устремлённым ввысь, а не на зрителя. Он в завитом и припудренном парике, шея тщательно прикры-

та шёлковым платком, повязанным с искусной небрежностью. Наряд Глюка — скорее домашний, чем выходной, однако дорогой и изысканный, но притом лишённый каких-либо украшений в виде столь любимых в XVIII веке драгоценных пуговиц, золотого или серебряного шитья, галунов, оторочки мехами. Спинет, на котором он играет, также оформлен довольно лаконично. Всё это вместе декларирует благородную простоту, провозглашённую в реформаторских операх Глюка. Вместе с тем портрет Дюпlessи явно облагораживает модель. Лицо Глюка здесь не красноватое, как вспоминал Маннлих, а лишь слегка румяное, оспины же скорее угадываются, чем бросаются в глаза.

Портрет работы Дюпlessи существовал при жизни Глюка в нескольких вариантах: оригинал и две более поздние копии с него, а также гравюра, опубликованная художником ещё до выставки в Салоне. Оригиналу, которым владел Глюк, а затем его вдова, находится, согласно её завещанию, в венском императорском собрании живописи (в XIX веке — в картинной галерее дворца Бельведер, ныне — в Художественном музее в Вене). Одну из копий композитор позднее отправил в подарок Дю Рулле, а другую — в Берлин, прусскому королевскому капельмейстеру Иоганну Фридриху Рейхардту, с которым Глюк подружился в Вене в 1783 году. В 2015 году копия, принадлежавшая Дю Рулле, была приобретена Музеем Версаля на аукционе фирмы «Сотбис».

Этот портрет так часто тиражировался и становился объектом подражаний, что превратился в своего рода каноническое изображение Глюка, фигурирующее во многих изданиях (помещено оно и на обложке нашей книги). Но, чем дальше отстоят варианты от подлинника по времени, тем более условным, приукрашенным и идеализированным становится облик композитора, приобретая ту самую сладкую залакированность, против которой Глюк ополчился на старости лет.

Совершенно другим, хотя также приподнятым над обыденностью, представлен Глюк в знаменитом бюсте, созданном Гудоном, ведущим французским скульптором конца XVIII — начала XIX века. В Салоне 1775 года Гудон показал первый и, вероятно, самый впечатляющий вариант этого бюста, выполненный из терракоты. В следующем году парижские поклонники Глюка заказали Гудону мраморный вариант этого бюста, чтобы установить его в фойе Оперы рядом с портретом Рамо. Новый гудоновский бюст

Глюка был в 1777 году выставлен в Салоне, а в 1778-м передан Королевской академии музыки — к сожалению, он погиб во время пожара театра в 1873 году¹¹⁹. Однако в Версале сохранилась копия мраморного бюста, изготовленная Гийомом Франсеном (1741—1730); на пьедестале этой копии была высечено: «Он предпочёл Муз — Сиренам», что означало выбор истинного, боговдохновенного, искусства, а не иллюзорного и вводящего в соблазн. Позднее эту надпись воспроизводили и при других изображениях Глюка, в том числе на посмертно выполненных гравюрах с профилем пожилого композитора.

Оба варианта бюста, но особенно терракотовый, сразу же начали распространяться в копиях. Ещё до открытия выставки в Салоне мастерскую Гудона посетил в марте 1775 года семнадцатилетний наследный герцог Веймарский, Карл Август, который, взойдя вскоре на трон, сделал своим премьер-министром молодого Гёте. Герцог, разумеется, побывал и в Опере, где с восторгом слушал возобновлённую «Ифигению в Авлиде», а также успел познакомиться с Глюком и ведущими французскими музыкантами. Карл Август пришёл в восторг от работ Гудона, изображавших Глюка и Софи Арну в роли Ифигении (мраморный бюст Софи Арну с 1947 года хранится в Лувре). Герцог немедленно заказал копии обеих скульптур для Веймара. По мнению исследовательницы творчества Гудона, Анн Пуле, веймарская копия бюста Глюка наиболее близка к оригиналу. Другие художественно ценные реплики этой работы находятся, в частности, в Берлине (Библиотека Прусского культурного фонда; копия была заказана Гудону), в музеях немецких городов Шверин и Гота¹²⁰. Существуют и варианты бюста со скошенными плечами; их можно увидеть, например, в Королевской академии музыки в Лондоне, в музее города Кливленд (США), в Немецком историческом музее в Берлине и в других учреждениях разных стран.

Глюк позировал как Дюплесси, так и Гудону, но если Дюплесси изображал признанного мэтра, обласканного музами и славой, то Гудон — революционера, могучего, властного, грубого, но благодатного, как сама природа, законам которой он следует, чтобы преобразовать клокочущую материю в произведение искусства. Терракота с её живыми неровностями и словно бы исходящим изнутри огнём ока-

¹¹⁹ Poulet, 106.

¹²⁰ Poulet, 107—108.

зывается наиболее адекватным материалом для выражения этой смелой идеи. Никакого «круглого парика» — открытое лицо обрамляют натуральные, несколько всколоченные волосы (впоследствии сходный образ присвоит себе Бетховен). Само лицо буквально испещрено следами оспы, но это не производит отталкивающего впечатления, поскольку визуально рифмуется со столь же грубально выполненной фактурой сюртука. Впрочем, некоторых современников беспощадный реализм Гудона шокировал. Один из критиков замечал по поводу обезображенного оспой лица Глюка: «По нашему мнению, позволительно сомневаться, что правдивость подражания должна доходить до такой степени»¹²¹. Но правдивость не была в данном случае самоцелью; скульптор творил художественный образ, наделённый определённой символикой.

Гудоновский Глюк словно бы вырвался из жерла вулкана, закалённый подземным пламенем и бушующими на земле стихиями. Шейный платок повязан небрежно и словно бы развеивается ветром. Взгляд, как и на портрете Дюплесси, устремлён чуть вверх и в сторону, однако идея боговдохновенности выражена здесь не столь явно: Глюк, несомненно, прислушивается к велению высших сил, но поступать всё равно будет по-своему, как хозяин и мастер. Если образ, созданный Дюплесси, намекает на приобретённый по заслугам аристократический статус «шевалье Глюка», сопровождаемый лоском и блеском, то Гудон провозглашает нечто иное — дух вет где хочет, и великий гений может обрести воплощение в облике некрасивого и неотёсанного плебея. Более того, сама эта оболочка, сотворённая, подобно плоти Адама, из обожжённой глины, несёт в себе нечто первозданное, истинное, титанически мощное, а потому прекрасное.

Каким был Глюк на самом деле? Два французских мастера запечатлели разные стороны его богатой натуры. Вряд ли протее молодой очаровательной королевы и кумир светских дам мог позволить себе появиться в их обществе без парика, нараспашку и полностью пренебрегая правилами этикета. Он был весьма состоятелен и мог позволить себе носить дорогие вещи, а любящая жена несомненно заботилась о том, чтобы он всегда был хорошо одет. Но в кругу родных, друзей и единомышленников он, скорее всего, предстал таким, каким его запечатлел Гудон — здесь пра-

¹²¹ Цит. по: Кожина, 200—201.

вила этикета уже не действовали. Все современники, описывавшие, как Глюк пел и играл свои произведения, были единодушны в том, что при полном отсутствии певческого голоса он делал это настолько выразительно, что оставлял неизгладимое впечатление. Как он был при этом одет и имел ли на голове пресловутый круглый парик, было уже совершенно неважно.

Два образа Глюка, созданные Дюплесси и Гудоном, причудливым образом соединились в картине немецкого художника Иоганна Антона де Петерса (1725—1795) «Почитание Глюка», написанной между 1775 и 1779 годами и хранящейся в Кёльне, в Музее Вальраф-Рихартца. На картине изображены четыре молодые светские дамы, музицирующие перед бюстом Глюка, стоящим возле величественной гранитной колонны на фоне тёмно-зелёной портьеры. Этот бюст — реплика гудоновского, однако в более благообразном варианте, приближенном к стилистике портрета Дюплесси. Если не знать, что композитор в это время был жив и творчески активен, то можно подумать, будто ему воздают почести как давно умершему классику. Хотя споры вокруг творчества Глюка после 1775 года стали ещё яростнее, всем было ясно, что оно уже прочно вошло в историю искусства.

«Альцеста» как «государственное действо»

Третья поездка Глюка в Париж (в городе он находился примерно с начала марта до конца мая 1776 года) была связана с постановкой новой версии его оперы «Альцеста». Премьера состоялась 23 апреля 1776 года в театре Пале-Рояль силами труппы Королевской академии музыки. Однако в заглавной партии вместо Софи Арну, с которой у Глюка сложились непростые взаимоотношения, выступила Розали Левассёр, завоевавшая симпатии композитора ещё во время репетиций «Ифигении в Авлиде». Левассёр не обладала скульптурной красотой Арну, но как певица была сильнее. Имелись у неё и другие преимущества (в том числе покровительство со стороны австрийского посла в Париже, графа де Мерси-Аржанто, с которым Глюку приходилось тесно контактировать). Партию Адмета пел Жозеф Легро, партию Геракла — Анри Ларриве, партию Жреца — Никола Желен.

Французская версия «Альцесты» отличалась от вен-

ского оригинала гораздо значительнее, чем «Орфей». Тут понадобилась практически полная переработка либретто Кальцабиджи, с изменением состава действующих лиц, трансформацией второго акта и фактической заменой третьего. Добросовестный, но шаблонно мыслящий Пьер-Луи Молине с такими задачами вряд ли бы справился. За дело взялся Франсуа Дю Рулле, и в итоге возникла не просто приспособленная к французской сцене новая редакция «Альцесты», а совершенно отличное по смыслу произведение, пусть и с прежним названием.

Сюжетное содержание и структура первого акта остались в целом теми же, что и раньше. Изменения касались второстепенных действующих лиц: их стало меньше. Без Вестника и Жреца Аполлона обойтись было невозможно, но двое детей Адмета и Альцесты, наделённые в венской версии маленькими партиями, здесь превратились в сугубо мимических персонажей. В либретто Кальцабиджи у Адмета и Альцесты имелись конфиденты царственных супругов, Эвандр и Исмена; у Дю Рулле роль Исмены была упразднена совсем, а Эвандр превратился в выразителя чаяний фессалийского народа.

Из второго акта была изъята ночная сцена в священной роще, где Альцеста, подтверждая свой жертвенный обет, данный ранее в храме Аполлона, умоляет подземных богов не забирать её жизнь, не дав ей проститься с детьми и Адметом. В новой версии второй акт начинается весёлым праздником в честь выздоровления Адмета, что дало Глюку повод расширить столь любимые парижанами балетные эпизоды и усилить нарастающее внутреннее напряжение: публике ведь уже известна тайна Альцесты, а Адмету лишь предстоит узнать, что его любимая жена в последний раз находится рядом с ним. Нескрываемая печаль Альцесты на фоне веселящегося народа вызывает всё большую тревогу Адмета; он умоляет супругу открыть ему причину её слёз, а когда узнаёт правду, сам приходит в отчаяние. От этого контраста радости и скорби второй акт, конечно, драматургически выиграл, хотя сцена в роще была одним из самых впечатляющих мест венской «Альцесты» и в поэтическом, и в музыкальном отношении.

В третьем акте от венской версии в итоге почти ничего не осталось. Некоторые изменения вносились прямо на ходу. После первых спектаклей, вызвавших, как и в Вене, недовольство публики засилием похоронных настроений и статичностью действия, Дю Рулле и Глюк прибегли к ради-

кальным мерам. В начале мая 1776 года они спешно переделали третий акт и ввели в действие Геракла, который узнаёт о горе Адмета, сражается с богом смерти и спасает Альцесту. Глюку пришлось быстро вносить изменения в музыку, попутно стараясь придать акту побольше контрастности и динамизма. Не везде это вышло органично — где-то пострадала музыкальная связность, где-то декларативность эмоций возобладала над экспрессией. По сравнению с Альцестой и Адметом, чувства которых глубоки и сильны, Геракл выглядит несколько ходульно. Он выполняет функцию верного друга и героя-спасителя, но не более того. Вмешательство Геракла делает излишним появление Аполлона, но тем самым смысл счастливой развязки также изменяется: вместо благоговейного восторга перед божественным милосердием Аполлона новый финал воспевает торжество человека, противостоящего судьбе и богам.

Опера с обновлённым финалом была показана парижанам уже 10 мая, но единодушного восторга не вызвала. Поклонники Глюка полагали, что прежняя версия была музыкально совершеннее, а критики по-прежнему относились к опере скептически.

Споры об «Альцесте» разгорелись ещё до официальной премьеры, поскольку, как и в прежних случаях, особо заинтересованным лицам за определённую мзду было дозволено присутствовать на репетициях. Анонимный журнал «Тайные записки к истории Республики Учёных во Франции с 1762 года до настоящего времени», имевший рукописное хождение, содержал заметку от 20 апреля 1776 года: «“Альцесту”, новую оперу шевалье Глюка, первое представление которой заявлено на среду [23 апреля], называют печальной, скорбной и беспросветно мрачной»¹²². Дю Рулле, однако, согласно тому же источнику, считал музыку оперы «самой страстной, самой энергичной, самой сценичной, какая только существовала в европейском театре, начиная с истоков этого благородного искусства». Премьера вызвала стечение самой блистательной публики, прежде всего — короля, королевы и членов королевской семьи. Однако энтузиазм поклонников Глюка к третьему акту совсем сник, а балетные сцены показались «жалкими». Фактически на премьеру 23 апреля «Альцеста» провалилась. Глюк был не столько подавлен этим, сколько озадачен. По сви-

¹²² Mémoires secrets 1778, 131. — Журнал был позднее издан в Лондоне, поэтому дата издания — более поздняя, чем дата самой заметки.

детельству журналиста и книгоиздателя Оливье де Корансе, Глюк в кулуарах сказал ему: «То, что я наблюдаю провал пьесы, целиком построенной на природе, пьесы, в которой все страсти нашли правдивое выражение, — это, должен признаться, меня смущает. “Альцеста”, — гордо прибавил он, — 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; моё оправдание в том, что опера эта построена на природе, которая никогда не бывает подвержена влиянию моды»¹²³.

Тем не менее Глюку, как мы уже знаем, пришлось пойти на уступки, чтобы спасти «Альцесту» от полного неприятия публикой. Но даже после переделки третьего акта «Альцеста» не имела успеха. В конце мая дирекция Оперы решила снять её с репертуара, однако в начале июня придумала спасительный выход: украсить финал балетом с музыкой Жозефа-Франсуа Госсека. Разумеется, Глюк никакого отношения к этому произвольному добавлению не имел; к тому времени он уже покинул Париж. Между тем уже через месяц, 7 июля, итальянские комедианты сыграли в Париже остроумную пародию на «Альцесту» — «Хорошая жена, или Феникс», которая пользовалась успехом. С одной стороны, стрелы пародии летели в любимое детище Глюка. С другой стороны, это значило, что об «Альцесте» не забыли, о ней продолжали писать и говорить.

Глюк по-прежнему считал «Альцесту» шедевром. Обсуждая её в переписке с Дю Рулле в 1775 году, он признавался: «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 ещё одну такую оперу! [...] Мы поставим её 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 серьёзное занятие для всякого слушателя»¹²⁴.

¹²³ Цит. по: Роллан 1988, 173.

¹²⁴ Цит. по: Кириллина 2006, 339.

Одним из внимательных слушателей «Альцесты» был Жан Жак Руссо. Но его мнение также оказалось отчасти созвучным общему вердикту: «Я не знаю оперы, в которой чувства были бы менее разнообразны, чем в “Альцесте”»: в ней всё вращается почти между двумя только чувствами: скорби и страха»¹²⁵. И хотя к концу 1776 года опера была сыграна 45 раз, никто не сумел полюбить её так, как успели полюбить «Ифигению в Авлиде» и особенно «Орфея». До сих пор «Альцесту» ставят на сцене очень редко, поскольку к ней довольно трудно подобрать ключи, раскрывающие не только музыкальные красоты партитуры, но и смысловую глубину произведения.

Психологические коллизии, содержащиеся в «Альцесте», действительно требуют от слушателей соучастия, предполагающего определённый житейский опыт и душевную зрелость. Человек остаётся здесь наедине со смертью и судьбой, и совершенно неважно, какого он ранга, сана и возраста: перед неизбежным все равны. «Ни моих несчастий, ни ужаса, наполняющего мою душу, не поймёт тот, кто не чувствует супружеской любви и не имеет материнского сердца», — говорит Альцеста в либретто Кальцабиджи в первой своей арии, обращаясь и к богам, и к народу. При кратком изложении сюжета может показаться, что самопожертвование даётся столь безупречной героине легко, но это совсем не так. Ей страшно умирать, однако она знает, кто никто, кроме неё, на это не отважится. После изречения оракула народ в ужасе покидает храм Аполлона. Первый акт в венской редакции завершается диалогом и хором, показывающим, чего на самом деле стоит народная любовь к доброму царю.

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 неостанет доблести...

Я весь дрожу от мысли...

¹²⁵ МДИМ, № 669, 375.

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 сгуй на народ свой верный...

Не вини в любви притворной...

В вероломстве...

Все: Слишком многого 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.)

В парижской редакции этой народной сцены нет. Акт завершается мощной арией Альцесты (*Divinités du Styx, ministres de la mort*), в которой она не просто предлагает себя в жертву, но бросает вызов богам загробного царства.

Боги Стикса, служители смерти,
я не взываю к вашей жестокой жалости.
Я спасаю от печальной судьбы
милого супруга,
вручая вам взамен
любящую жену.

Эта ария рассчитана на певицу с очень сильным и ровным во всех регистрах голосом, способным перевесить весьма плотную и даже тяжёлую инструментовку (в оркестре звучат, помимо прочего, тромбоны, символизирующие потусторонний мир). Любовь сильнее смерти, а человеческий дух способен преодолеть естественное чувство самосохранения, но это — удел избранных натур, истинных героев и героинь. Таков нравственный итог первого акта в парижской версии «Альцесты» (в венской версии эта ария предшествует ансамблево-хоровому финалу с его скептическим резюме). Дю Рулле довольно точно перевёл стихи Кальцабиджи на французский язык, хотя в итальянском варианте они звучат более эффектно с фонетической точки зрения (*Ombre, larve, compagne di morte* — «Тени, призраки, спутники смерти»).

Высокий трагический пафос «Альцесты» очевиден. Менее очевидна другая идея, которая появилась в парижской

версии и оказалась выраженной прежде всего в тексте Дю Рулле. Очень важно, какие слова звучат в самом начале оперы, что произносит главная героиня при первом своём появлении, как она убеждает сама себя в необходимости пожертвовать собой.

Сравним некоторые тексты, помещённые в очень значимых местах либретто соответственно Кальцабиджи и Дю Рулле.

У Дю Рулле первая же фраза хора, мощно звучащая после увертюры и как бы бьющая по нервам: «*Боги, верните нам нашего царя, нашего отца*». У Кальцабиджи акт открывается фразой Вестника: «*Народ, скорбящий о судьбе Адмета и оплакивающий в нем скорее отца, нежели царя — услышь!*» То есть во французской версии Адмет для своих подданных прежде всего царь, а затем — благодетельный отец. В венской же версии всё было наоборот. Это противопоставление сохраняется на протяжении всего либретто.

Первые слова Альцесты у Дю Рулле при её появлении на сцене: «*О подданные столь любимого царя*» — то есть героиня сразу обозначает огромную дистанцию между тронном и площадью. У Кальцабиджи: «*Народ фессалийский! О, никогда ещё 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. На первом месте вновь — супруг и отец, в данном случае не «отец народа», а родитель двух маленьких детей, вышедших из дворца вместе с матерью.

При том, что либретто Кальцабиджи, как мы помним, было посвящено вдовствующей Марии Терезии, апология монарших добродетелей Адмета занимала там куда более скромное место, нежели в тексте Дю Рулле. Кальцабиджи больше интересовали внутренние мотивы, руководившие поступками героев. Его мотивация самопожертвования Альцесты была ближе к Еврипиду, который, будучи гражданином демократических Афин, никак не мог бы поставить знака равенства между государем и государством. В драме Еврипида даже сам Адмет не упоминает о своём монаршем долге перед народом ни когда принимает жертву Альцесты, ни когда ранее требует, чтобы вместо него умер престарелый отец. Адмет ведёт себя здесь как обычный человек, не желающий умирать в расцвете лет и пытающийся любой ценой заключить сделку с высшими силами.

Французский абсолютизм ещё в XVII веке породил чеканную формулу, произнесённую якобы Людовиком XIV:

«Государство — это я». Так не могла бы сказать о себе ни Мария Терезия, ни её сын Иосиф II, ни даже, вероятно, их современница Екатерина Великая. В парижской версии «Альцесты» эта парадигма проецируется на античность, которой она была совершенно не свойственна. Для античных героев, будь то греки или римляне доимператорской эпохи, было естественно и похвально отдать жизнь именно за государство, то есть «общее дело» (*res publica*), а не за какого-либо конкретного вождя или правителя, как бы он ни назывался, царём или императором.

Тем не менее подчёркнутую идеологическую тенденциозность парижской версии «Альцесты» можно расценить не как панегирик абсолютной монархии, а как гражданственность, но гражданственность специфическую, продиктованную местом и временем создания этого произведения. Если во Франции личность государя значила больше, чем где бы то ни было, то Альцеста в парижской версии оперы жертвует собой не просто любимому супругу, а государю — и, стало быть, всему государству. Это придаёт произведению Глюка и Дю Рулле смысл общезначимой моральной парадигмы, которая в итоге была понята и воспринята именно так. Доказательство тому — замена одних символов на другие после революции 1789 года, когда в тексте «Альцесты» вместо слов «царя» и «царицы» появился «народ». Примерно так же в советскую эпоху переделывали промонархический текст «Жизни за царя» Глинки, начиная с самого названия («Иван Сусанин») ¹²⁶.

Идею парижской версии «Альцесты» тоже можно было бы обозначить как «жизнь за царя». Самое удивительное, что она имеет параллели именно в русской опере начиная уже с XVIII века. В «Альцесте» Германа Раупаха на либретто Александра Сумарокова, написанной в 1758 году, то есть намного раньше оперы Глюка, эта идея провозглашается совершенно отчётливо в монологе наперсницы Менисы, открывающем первый акт:

Умрети за него,
Умрети волею за счастье народно.
Не будет то бесплодно.
Здесь сей наш Царь любим и более всего ¹²⁷.

¹²⁶ Глинка первоначально хотел назвать оперу «Иван Сусанин», но затем изменил название на «Смерть за царя», однако Николай I собственноручно исправил его на «Жизнь за царя».

¹²⁷ Цит. по: Сумароков 2017, 80.

Сама же Альцеста, умирая, напутствует Адмета:

Живи, возлюбленный, ко счастью народа,
На то произвела тебя во свет природа¹²⁸.

Екатерина Великая неоднократно видела постановку оперы Раупаха на придворной сцене и не преминула внести свою лепту в разработку популярного сюжета. Выступая на поприще драматурга, императрица ввела сцену из «Еврипидовой Алкисты» в свою пьесу «Начальное управление Олега» (1787) — причём именно ту сцену, где героиня уже умерла, но Адмет, не желая отказывать Гераклу в гостеприимстве, скрывает от него смерть жены. Идея «жизни за царя» переплелась здесь с идеей главенства долга над личными чувствами: Адмет достоин жертвы Альцесты, поскольку также способен подняться над своими переживаниями во имя высших (государственных) интересов. Таков моральный императив, вменяемый истинным монархам. Важно и то, что в пьесе Екатерины сцена из трагедии Еврипида разыгрывается перед киевским князем Олегом в Константинополе («втором Риме»), где он становится гостем императора Льва и императрицы Зои.

В 1790 году пьеса императрицы была с невероятной pompой поставлена в Петербурге с музыкой Карло Каноббио, Василия Пашкевича и Джузеппе Сарти. Сарти, которому был поручен наиболее ответственный пятый акт, сочинил сцену Геракла и Адмета в популярном тогда жанре мелодрамы — актёрской декламации, перемежающейся оркестровыми фрагментами. Это позволяло ясно слышать все слова, которые, очевидно, были важны для Екатерины, хотя и принадлежали не ей, а Еврипиду. Таким образом, «Альцеста» оказалась вписанной в русский государственный миф о Третьем Риме, соединявший в смысловое целое весьма рыхлую композицию «Начального управления Олега». Сарти же, сочиняя хоры и мелодраму для пятого акта, опирался на опыт Глюка, хотя в чём-то пошёл гораздо дальше, пытаясь воспроизвести в своей музыке древнегреческие лады, чего Глюк не делал почти нигде, кроме финального хора «Ифигении в Авлиде».

Так «Альцеста» Глюка, впитав в обеих своих редакциях множество исторических слоёв положенного в её основу мифа, сама сделалась исходной точкой для мифологизи-

¹²⁸ Сумароков 2017, 94.

рующих концепций Нового времени. Поэтому мы вправе предположить, что в «Альцесте» воплотился не только собственно античный сюжет, но и представления эпохи Просвещения об идеальном миропорядке, в котором есть гармонично устроенное государство, образцовый правитель, его абсолютно безупречная супруга и опекающие их справедливые, хотя кажущиеся иногда немилосердными, боги.

Именно этот миф питал искусство высокого классицизма, и именно ему предстояло рухнуть в эпоху революционных потрясений, сделавшись достоянием прошлого.

Смерть Нанетты

Во время последних репетиций и первых спектаклей «Альцесты» Глюк ещё не знал, какой ужасный удар обрушила на него в тот момент судьба. В ночь на 22 апреля 1776 года, то есть незадолго до премьеры оперы, в Вене на семнадцатом году жизни умерла от оспы его приёмная дочь Нанетта. Уже 23 апреля она была отпета в соборе Святого Стефана и похоронена. 27 апреля в *Wiener Zeitung* её имя появилось в сводке скончавшихся (обычно такие объявления печатались с запозданием на несколько дней): «22 апреля. Внутри городских стен. Дочь благородного господина Клаудиуса фон Хедлера [...], девица Тереза Мария Анна, приёмная дочь фон Глюка, шестнадцати лет, в доме 1053 у Каринтийских ворот»¹²⁹.

Известия об этом должны были дойти в Париж в первой декаде мая, когда там вовсю велись споры об «Альцесте» и Глюку, вероятно, казалось, что непонимание и отторжение его оперы большинством слушателей — это самое неприятное, что могло с ним тогда произойти. Но смерть Нанетты нанесла ему удар такой сокрушительной силы, что полностью оправиться от него он не смог до конца своих дней.

В обеих предыдущих поездках, как мы помним, Глюка сопровождали и жена, и воспитанница. На третий раз, вероятно, он решил избавить прихворнувшую Нанетту от тягот путешествия, а себя — от лишних забот и расходов. Париж юная девушка уже повидала, королю, королеве и высшему обществу была представлена, со многими выдающимися

¹²⁹ В записи об отпевании фигурирует другая дата — 21 апреля (Richer, 20). Возможно, смерть наступила в ночь на 22-е, и потому в газете значится это число.

людьми познакомилась, светских удовольствий вкусила сполна. Жизнь в Вене, по сравнению с Парижем, казалась куда спокойнее и безопаснее. Развлечений хватало и здесь (Глюк уезжал в феврале, когда бальный, карнавальный и театральный сезон был в разгаре), а нравы в австрийской столице были более строгими, нежели в Париже: Мария Терезия не терпела распущенности. Нанетта была уже в возрасте барышни на выданье и казалась привлекательной во всех отношениях невестой; уже во время второй поездки в Париж вопрос о её возможном замужестве обсуждался и в семье, и в кругу друзей и знакомых. Помимо личных достоинств Нанетты, интерес к ней со стороны потенциальных женихов подогревали и перспективы получения за нею богатого приданого, а когда-нибудь и немалого наследства. Может быть, Глюк полагал, что, привези он Нанетту в Париж ещё раз, какие-нибудь высокопоставленные сваты проявят настойчивость, и ему придётся устраивать судьбу «своей малышки» не так, как он сам бы этого хотел.

Винил ли себя Глюк за решение, оказавшееся роковым? Впрочем, заразиться оспой было нетрудно и в пути, и в самом Париже (вспомним, что пожилой король Людовик XV умер именно от оспы). Болезнь не щадила никого, в том числе монархов и членов императорской фамилии. Шансы выжить в схватке с этой напастью имелись скорее у физически крепких или выносливых простолюдинов. Все великие венские классики — Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен — переболели в детстве или в юности оспой. Однако хрупкий организм Нанетты не выдержал. За девушку переживал сам император Иосиф, ежедневно посылавший справиться о ходе её болезни. Но даже император не мог ничем ей помочь.

Смерть Нанетты могла бы остаться сугубо семейным горем, если бы безвременно умершая воспитанница Глюка не была столь одарённой певицей, восхищавшей всех, кто её слышал. Поэтому печальное событие породило не только искренние сожаления и соболезнования, но и поэтические отклики, оставившие в итоге определённый след в немецкой литературе.

Уже 27 апреля 1776 года в *Wiener Zeitung* наряду с официальным извещением о смерти Нанетты были опубликованы следующие строки:

Над могилой замечательной музыкантши Анны фон Глюк, от её скорбящей подруги фрау фон Пернет.

Тебя уж нет! Ты нежными устами
гармонии рождала волшебство,
и не было того меж знатоками,
кто б не проникся чарами его.
Земные боги здесь внимали ей,
чей голос был утехой королей.
Теперь же будет петь на небесах
царю монархов в ангельских хорах.
Её уж нет! Нанетта! Как же так?
О Музыка, скорби о ней в веках!
Ведь не родится больше в целом свете
той, что подобна прелестью Нанетте.

Чуть позже пианист и композитор из Эттингена, капитан Игнац фон Бекке (1733—1803, фамилия пишется как Вееске или Вескее), знакомый с Глюком, написал на эти стихи камерную кантату для сопрано, клавира и струнного квартета «Жалоба на смерть великой певицы Нанетты фон Глюк». Она была опубликована в Аугсбурге в 1776 году и переиздана там же в 1777 и 1796 годах¹³⁰. Современники оценили музыку кантаты весьма высоко (в отличие от откровенно слабых стихов). Кристиан Фридрих Даниэль Шубарт писал в издававшемся им журнале «Немецкая хроника» за 1776 год: «Музыка этого произведения столь великолепна, что ей должны были бы сопутствовать стихи Клопштока!»¹³¹

Мысль о Клопштоке сразу же пришла в голову и Глюку, тем более, что поэт знал Нанетту, дважды принимал всю их семью у себя дома, восхищался пением девушки и называл её «волшебницей».

10 мая 1776 года, то есть вскоре после получения ужасного известия из Вены, Глюк написал Клопштоку из Париза:

Высокочитимый господин,
драгоценный друг!

Дружеские соболезнования помогают несчастным обрести могучую поддержку и утешение. И я уверен, что в таком утешении с Вашей стороны, драгоценный друг, отказа не будет! Я потерял мою Нанетту. Той самой «немецкой девуш-

¹³⁰ Michel G.A. *Beyträge zur Oettingischen politischen- kyrchlichen- und gelehrten-Geschichte*, 3. Oettingen, 1779, 216. Сведения о Бекке с перечнем его сочинений содержатся также на сайте Национальной библиотеки Франции: http://data.bnf.fr/12507522/ignaz_von_beecke/.

¹³¹ *Teutsche Chronik aufs Jahr 1776*. Bd. 3. Erstes Vierteljahr. Von Schubart. Ulm, 1776, 511.

ки с благородным и добрым сердцем», которая так гордилась Вашим одобрением и Вашей дружбой — больше нет! Она отцвела как роза в разгаре весны своей жизни, а я на старости лет утратил вместе с нею всякую радость. — О! Сколько боли принесла мне эта утрата! Как раз тогда, когда настала пора пожинать плоды столь счастливого воспитания, она была отнята у меня, отнята во время моего отъезда, так что я был лишён возможности разделить последние чувствования её невинной души перед тем, как она скончалась. Как же безотраднo и одиноко мне теперь будет! Она была моей единственной надеждой, моим утешением, вдохновительницей моих трудов. Музыка, любимейшее моё занятие в прошлом, теперь лишилась для меня всякой притягательности, или же, если ей суждено всякий раз смягчать мою скорбь, она будет отныне всецело посвящена памяти этого возлюбленного существа. Не слишком ли многого я потребовал бы от Вашей дружбы, пожелав, чтобы Ваша отзывчивая душа растрогалась моей утратой, а Ваша возвышенная муза снизошла бы до того, чтобы почтить прах моей племянницы несколькими цветами? С каким восхищением воспользовался бы я этим мощным утешением! Воспламенённый Вашим гением, я излил бы свои жалобы в самых трогательных звуках. Моими чувствами руководили бы природа, дружба и нечто большее, нежели отеческая любовь.

Не заставляйте меня, благородный друг, тщетно вздыхать о дарах, столь достойных Вашей прекрасной души. Вашего скорого ответа я буду ждать в Вене, куда скоро вернусь. И тогда при всяком воспоминании о Вас моё сердце будет наполняться не только чувствами самой искренней дружбы, но и самой глубокой благодарности, и всё это навсегда останется во мне вместе с совершеннейшим почтением, с которым я имею честь оставаться

Вашим, высокочтимейший господин и друг,
всецело преданным слугой
рыцарем Глюком.

Неизвестно, что ответил Клопшток на эту просьбу, однако никакого специального стихотворения на смерть Нанетты он так и не написал. Впрочем, у него нашлись подходящие по настроению стихи, которые Глюк положил позднее на музыку — «Мёртвая Кларисса». К сожалению, музыка этой песни была утрачена; в сборник, изданный в Вене в 1786 году, она не вошла. Но само содержание сборника говорит о том, что он мыслился Глюком как памятник Нанетте: он открывался её любимой «Патриотической песней», а завершался просветлённой элегией «Ранние могилы» и трепетным признанием девушки, обращённым к воз-

любленному (мы не знаем, была ли в кого-либо влюблена Нанетта, но Глюк, вероятно, это знал).

Подобно Цицерону, который после смерти горячо любимой им дочери Туллии мечтал воздвигнуть некий храм в её честь, хотя бы в своей собственной усадьбе, Глюк продолжал обращаться с просьбами об увековечении памяти Нанетты к самым знаменитым немецким поэтам. И здесь естественным образом возникло имя Гёте, с которым Глюк, насколько это известно, лично не встречался, но имел немало общих знакомых. К их числу принадлежали, в частности, и Клопшток, и Маннлих, и веймарский герцог Карл Август, и Виланд.

Из сохранившегося письма Виланда Глюку явствует, что оно было отнюдь не первым в их переписке, а являлось несколько припозднившимся ответом на печальное известие, полученное от Глюка ещё в мае (скорее всего, Глюк написал одновременно и Клопштоку, и Виланду).

Веймар, 13 июля 1776

Мне очень стыдно, почтеннейший муж, что я так долго хранил молчание в ответ на Ваше дружеское и доверительное письмо из Парижа, и до сих пор стою перед Вами с пустыми руками. Когда я получил Ваше письмо, я находился в таком душевном состоянии, которое позволяло мне плакать вместе с Вами, глубоко сочувствовать Вам и скорбеть о Вашей утрате. Но я был неспособен, да и никогда не буду способен, выразить это в словах, достойных памяти улетевшего от нас ангела, Вашего горя и Вашего гения. Кроме Клопштока, такое по силам лишь Гёте. Именно к нему я прибег и показал Ваше письмо, а на следующий день увидел, что он захвачен великой идеей, приведшей в действие его дух. Я видел, как она зарождалась, и с бесконечным наслаждением ожидал её окончательного воплощения, которое казалось мне очень трудным. Но разве для Гёте есть что-то невозможное? Я видел, с какой любовью он над этим работал. Недоставало лишь нескольких свободных от забот дней, чтобы увиденное мною в глубине его души оказалось бы занесённым на бумагу. Однако Судьба лишила и его, и нас этого утешения. Примерно в это же самое время его положение здесь стало более беспокойным, а его внимание было отвлечено другими делами. Несколько недель тому назад он, пользуясь полнейшим доверием и особой привязанностью со стороны нашего герцога, был вынужден принять пост тайного советника. После этого всякая надежда на то, что он сможет в недалёком будущем закончить начатое, исчезла. У него самого, должен я добавить, не пропало

ни желание, ни намерение сделать это, и я знаю, что время от времени он серьёзно об этом размышляет, но в нынешней ситуации он ни единого дня не принадлежит себе, и что тут может получиться? Теперь Вы понимаете, сударь мой, по какой причине я неделями тянул с ответом. Меня не покидала надежда на то, что я смогу послать Вам вместе с приложенным письменным свидетельством любви, которую к Вам питает Карл Август, либо целую пьесу, которую Гёте намеревался посвятить памяти Вашей милой племянницы, или хотя бы какую-то часть этой пьесы. Сам Гёте не раз уверял меня, что ещё не утратил надежду. Зная этого великолепного человека так, как знаю я, могу утверждать, что он создаст обещанное. И даже если это произойдёт с запозданием, я уверен, что Ваш гений и душа Вашей усопшей этому обрадуются. Но я больше не мог медлить с такими известиями, которые объясняют моё странное молчание.

Нередко меня охватывает страстное желание создать поэтическое произведение, достойное получить дальнейшую жизнь и бессмертие от Глюка. Иногда мне даже кажется, что я на такое способен. Но во мне говорит лишь мимолётное чувство, а не голос гения. Более того, мне не идут на ум сюжеты, подходящие для музыкальной драмы и вместе с тем способные произвести сильное воздействие. Возможно, дорогой мой рыцарь Глюк, Вы бы сами назвали сюжет, который Вы захотели бы увидеть запечатлённым и положить на музыку. Если я заблуждаюсь, что ж, выскажите мне своё мнение, и тогда я попытаюсь ещё раз пробудить мою Музу. В своё время меня сильно занимал сюжет «Антоний и Клеопатра», но, даже если бы я его смог разработать, он вряд ли подошёл бы для Вены, где такое засилие любовных переживаний могло бы показаться слишком однообразным. Вы уже положили на музыку три великих сюжета — «Орфей», «Альцеста» и «Ифигения», — так что же ещё осталось достойного Вас? Не сомневаюсь, что интересные сюжеты и ситуации найдутся, но буду ли я в состоянии справиться с ними? О да, если бы я работал рядом с Вами, под Вашим руководством, воспламенённый Вашим огнём, вдохновлённый Вашей властью над всеми силами музыки! Но здесь, в Веймаре?

Письмо от Карла Августа уже давно находилось у меня. Извините меня, что я так долго не отсылал его Вам. Причину я объяснил, но она вряд ли послужит мне извинением в его и Ваших глазах.

Хотелось бы, чтобы Вы обрели некое утешение в Вене, пусть даже в виде того напитка забвения, который Парфения преподносит умирающему Адмету!¹³² И — о! — выпадет ли нам

¹³² *Парфения* — вымышленный персонаж из «Альцесты» Виланда, младшая сестра Альцесты.

когда-нибудь счастье увидеть и услышать Вас здесь? Тогда я смогу наяву посмотреть в лицо и открыть все чувства моей взволнованной души тому человеку, которого я, ничтожный, знаю лишь по его великолепным (и далеко не лучшим образом исполненным тут) произведениям.

Глюк ответил на письмо Виланда, уже находясь в Вене и несколько свыкшись с утратой, хотя и не смирившись с ней. Его по-прежнему не покидала мысль о необходимости почтить память Нанетты усилиями самых выдающихся поэтов Германии, включая самого Гёте. Он писал Виланду:

Вена, 7 июля 1776

Мой высокоуважаемый господин и друг,

Ваше письмо от 13 июня 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 ребёнка. Дружба Виланда, Клопштока и других подобных людей способна укрепить и утешить любого, кто чувствителен ко всем печалям этого мира. Вы подаёте мне надежду, что я могу обрести в господине Гёте ещё одного такого друга, и теперь моя радость совершенна. Хотя я не могу требовать ни от Вас, ни от г-на Гёте стихотворения, посвящённого доброй, кристально чистой, отлетевшей душе моей малышки, всё 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 взахлёб, Гёте, о котором Клопшток говорил мне — «Это великий человек!», — несомненно не может быть отвлечён никакими государственными обязанностями от вдохновения и от возложения одной из его роз на могилу, которая этих роз заслуживает. 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 поставить¹³³.

¹³³ «Эрвин и Эльмира» — зингшпиль Гёте, написанный в 1775 году. В придворном театре Веймара он с 1776 года шёл с музыкой герцогини Анны Амалии (1739—1807), матери герцога Карла Августа, а для премьеры 1775 года во Франкфурте-на-Майне музыку написал Иоганн Андре. Среди видных композиторов, сочинявших музыку к «Эрвину и Эльмире», был Иоганн Фридрих Рейхардт. Глюк к этому произведению Гёте не обращался.

Вместо того чтобы отбрасывать замысел Вашего Антония с его Клеопатрой, лучше отбросьте мысль о том, что венскую публику может ошарашить засилие любовных переживаний — но, в любом случае, в Вене сейчас просто нет никакой немецкой оперы. Я бы охотно поработал вместе с Вами и ради Вас, если бы Вы прислали мне свои стихи. В Веймаре, при таком князе, в прекрасном обществе Гёте и прочих, Вы вряд ли не найдёте поддержки. Всё, что я хотел бы сказать по этому поводу: вместо обычных наперсников лучше введите хоры римлян из свиты Антония и египтянок из свиты Клеопатры, поскольку наперсники и другие второстепенные лица, будучи сами по себе неинтересными, делают пьесу скучной. Другая причина состоит в том, что редко удаётся найти более одного хорошего сопрано. Хоры же, заполняя сцену, вызывают оживление, особенно в конце, где они производят великолепный эффект.

Возможно, мои взаимоотношения с Веной и Парижем позволят мне совершить поездку через Германию. Тогда Веймар станет одним из первых мест, которые я посету, чтобы лицезреть едва ли не самое блистательное собрание великих людей и почерпнуть свежее вдохновение из первоисточника.

Прошу Вас передать приложенное Его светлейшему высочеству и высказать при этом от меня всё, что Вы сочтёте нужным, дабы этот сиятельный князь не лишал меня своей благосклонности.

Прощайте, и да пребудут с Вами все радости жизни, которых Вы столь по праву заслуживаете!

Глюк.

Сохранившаяся часть переписки Виланда с Глюком на этом обрывается, а упомянутые здесь письма князя Карла Августа к Глюку и ответ композитора, очевидно, были утрачены. Приехать в Веймар Глюку было не суждено — это княжество лежало далеко в стороне от его обычных перемещений между Веной и Парижем. Но просьба к Гёте, переданная Глюком через Клопштока и Виланда (а может быть, и через герцога тоже), имела своеобразные художественные последствия — правда, отнюдь не такие, на которые рассчитывал Глюк, однако довольно значительные.

В письме Гёте его подруге Шарлотте фон Штейн от 25 мая 1776 года имеется фраза: «Я пребываю в глубокой печали из-за стихотворения, которое я обещал написать Глюку на смерть его племянницы»¹³⁴. Но что это было за сти-

¹³⁴ Goethes Briefe an Charlotte von Stein. Erster Band. Salzwasser-Verlag, 2013. N 61. S. 30.

хотворение? Нужно учитывать, что под «стихотворением» в XVIII веке могло подразумеваться не только небольшое произведение из нескольких строк или строф, но и целая поэма либо драма в стихах, в том числе оперное либретто. Как мы знаем из письма Виланда, в начале июля 1776 года Гёте ещё ничего подобного не написал, однако продолжал думать на предложенную тему, которая его чем-то задела и заинтересовала — очевидно, вне связи с образом Нанетты, которую Гёте никогда не видел и не слышал (однако видел и слышал в Париже его патрон, герцог Карл Август).

В литературоведении традиционно считается, что пожелание, высказанное Глюком, могло в конечном счёте претвориться в монодраму Гёте «Прозерпина», первая редакция которой, прозаическая, была закончена в 1777 году, издана в 1778-м и в том же году поставлена в веймарском театре в честь дня рождения герцогини; в роли Прозерпины выступила выдающаяся актриса и певица Корона Шрётер.

Глюк никогда не получал от Гёте издания «Прозерпины» и сам не обращался к этому тексту, который в любом случае не подходил для оперы, поскольку был относительно небольшим и не содержал ни сюжетного действия, ни других персонажей, кроме главной героини. Такой текст мог быть положен на музыку в жанре кантаты (но у Глюка нет подобных кантат) либо в ставшем популярным к концу XVIII века жанре мелодрамы, то есть декламации в сопровождении оркестра. Глюк, вероятно, был знаком с подобными образцами, однако вряд ли они ему пришлись по душе.

Между тем у «Прозерпины» оказалась непростая и парадоксальная история. В 1786 году Гёте создал новую версию монодрамы, поэтическую, в белых стихах. Но эта версия волей поэта оказалась включена внутрь его сатирического фарса «Триумф чувствительности», из-за чего сделалась частью совсем другого эстетического дискурса, превратившись в пародию на самое себя, при том что роль Прозерпины вновь сыграла Корона Шрётер (вряд ли она старалась нарочно исказить и принизить образ героини). И лишь в 1815 году «Прозерпине» была дана новая жизнь, поскольку композитор Карл Эбервайн положил «Прозерпину» на музыку в жанре мелодрамы.

Смерть Нанетты могла послужить лишь импульсом, пробудившим воображение Гёте, но в «Прозерпине», как считают некоторые исследователи, отразились и сугубо личные переживания поэта, вызванные утратой его сестры

Корнелии, в замужестве Шлоссер (1750—1777), с которой Гёте всегда был душевно близок¹³⁵. Она умерла в Карлсруэ от последствий родов, не дожив до 27 лет. Но Корнелия уже давно тяготилась жизнью, полностью разочаровавшись в своём браке с человеком, который оказался слишком заурядным для женщины её ума и способностей. Корнелия получила прекрасное образование, владела несколькими современными и древними языками, разбиралась в литературе, а муж требовал, чтобы она вела жизнь, подобающую супруге крупного чиновника и рачительной хозяйке дома. Гёте понимал, что замужество Корнелии оказалось несчастным, и предчувствовал, что оно закончится трагически. Возможно, это продиктовало и выбор сюжета: Прозерпина (Персефона), как гласит античный миф, была похищена богом подземного царства, Аидом (или Плутоном) и вынуждена стать его женой против своей воли.

Однако мотив похищения богами преисподней молодой прекрасной женщины звучал также в двух операх Глюка, «Орфее» и «Альцесте», которые, безусловно, были известны в Веймаре ещё до появления их новых версий на парижской сцене. Более того, как мы знаем, в 1774 году Гёте сделал предметом своей критики «Альцесту» Виланда, и хотя о Глюке при этом речь не шла, сам сюжет постоянно обсуждался в веймарских литературных и театральных кругах.

Очевидно, однако, что между «Альцестой» Глюка и «Прозерпиной» Гёте существовало множество разнородных связей, каждая из которых, наверное, достойна отдельного изучения. Прочерченная здесь нить Глюк — Виланд — Гёте была далеко не единственной. Оба сюжета роднило глубоко серьёзное и философское отношение к ряду проблем: смерть и воскрешение к новой жизни, боги, судьба и человек; земной и потусторонний мир. Важно также, что в «Альцесте» Глюка с этими «последними вопросами» сталкивалась героиня-женщина, а в «Прозерпине» — юная девушка. Если «Альцесту» можно определить как «женский» вариант орфического сюжета, особенно в венской версии, то «Прозерпина» оказывается аналогом истории Эвридики (вплоть до трагической завязки: внезапного похищения героини смертью с цветущего луга).

С «Орфеем» гётевскую монодраму роднит не только

¹³⁵ См., напр.: *Duval M. L'influence de la soeur chez Goethe, Kleist, Brentano et Nietzsche. Editions L'Harmattan, 2009. P. 224.*

это. Обращает на себя внимание почти дословное совпадение сценических ремарок в начале второго акта «Орфея» и перед началом «Прозерпины»: *«Устрашающая, изобилующая пещерами местность на берегу реки Коцит, вся в дыму от вспыхивающего вдали пламени, окружающего эти ужасные края»* («Орфей», либретто Кальцабиджи); *«Пустынная скалистая местность, в глубине видна пещера, на одной стороне — гранатовое дерево, покрытое плодами»* (Гёте, «Персефона»). Гранатовое дерево имело мистический смысл: по преданию, вкусив зерно граната, Прозерпина приобщилась к тайнам загробного мира или брака как соединения жизни и смерти. Но, за исключением дерева, декорации в сцене Орфея с фуриями и в монодраме Гёте должны были быть очень сходными.

Возможно, не беспочвенна и параллель между напряжённым диалогом Орфея и фурий в опере Глюка и диалогом Прозерпины и богинь судьбы, парок, в монодраме Гёте. Только смысл этих диалогов противоположен: Орфей умоляет фурий пропустить его в царство мёртвых, а они сначала отвечают грозным отказом, а парки, напротив, приветствуют Прозерпину, отведавшую плодов граната, как свою царицу, она же в отчаянии пытается отречься от уже предначертанной ей судьбы.

История смерти Нанетты и прямые либо опосредованные отклики, вызванные ею в немецкой литературе, показывают, что в эту эпоху частная жизнь великого художника или поэта, его привязанности, утраты и печали перестают быть фактами только его личной биографии. Они становятся не просто поводом для создания (или несоздания) конкретных произведений, а образуют своего рода метасюжет, имеющий отношение и к «вечным» темам искусства.

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ РЕВОЛЮЦИОНЕР

О реформах и революциях

Мне кажется, что вы, парижане, увидите великую и мирную революцию в правлении вашем и в музыке. Людовик XVI и Глюк сделают новых французов.

Вольтер — маркизе дю Деффан,
28 июля 1774 года¹³⁶

Слово «реформа» применительно к музыкальному театру не входило в активный лексикон самого Глюка, хотя нередко использовалось его современниками, причём прежде всего реформаторами балета. В частности, оно встречается уже в первом издании знаменитого трактата Новерра «Письма о танце»¹³⁷. Глюк в своих программных посвящениях к «Альцесте» и «Парису и Елене» говорил об обновлении оперы путём освобождения её от излишеств и предрассудков — собственно, это и понималось тогда под реформой.

Понятие о реформе Глюка появилось при жизни композитора. Он вполне мог слышать или читать, как его называют «реформатором французской музыки» (Йоганн Николаус Форкель, 1778)¹³⁸ и даже более того — всей музыки вообще. В трактате Кристиана Фридриха Даниэля Шубарта «Идеи к эстетике музыкального искусства» (1784) о Глюке, в частности, говорится: «Однажды он выбросил свою прежнюю систему на свалку, и его душой овладела великая мысль: *реформировать всё музыкальное искусство*. [...] Главной идеей новой глюковской системы стало упростить музыку, насколько это возможно»¹³⁹. Трактат Шубарта, про-

¹³⁶ МДИМ, 363. Мари-Анн де Виши-Шамрон, маркиза дю Деффан (1697—1780) — приятельница Вольтера, хозяйка парижского салона, меценатка.

¹³⁷ Noverre 1760, «réformateur»: 7, 54, «réformatrice», «réforme»: 187, «réformés»: 291, «réforme»: 466. В русском переводе слов такого рода использовано гораздо меньше.

¹³⁸ Forkel 1778, 363.

¹³⁹ Schubart 1977, 179.

диктованный в 1784 году в тюремном заточении, куда автор угодил за свою политическую публицистику по приказу герцога Карла Евгения Вюртембергского, был издан лишь в 1806 году и, стало быть, в руки Глюка попасть не мог. Но Шубарт, лишённый в тюрьме доступа к библиотекам или свежей периодике, суммировал не только свои собственные взгляды на музыкальное искусство, но и некие устоявшиеся в просвещённых кругах мнения. Разумеется, сводить всю суть реформы Глюка лишь к внешнему упрощению вокальных форм оперы и мелодического письма никоим образом нельзя, но именно эта благородная простота, подобная прекрасной нагоде античных статуй, сразу обращала на себя внимание современников. Сейчас мы бы назвали реформу Глюка классицистской, но в то время такая терминология ещё не была в ходу; о классике, классичности и классицизме заговорили на рубеже XVIII и XIX веков.

Во второй половине XVIII века в письменных источниках и устных разговорах об искусстве начало мелькать ещё и слово «революция». Оно-то как раз использовалось и самим Глюком. Мы уже приводили фрагмент меморандума, касавшегося заключённого в 1776 году договора композитора с дирекцией Королевской академии музыки: «Он уверен, что после того, как он закончит шесть обещанных опер, революция в музыке свершится».

Глюк отнюдь не был изобретателем этого броского выражения, оно уже успело загулять по устам как в позитивном, так и в негативном смысле. В 1777 году в Париже Жан-Франсуа Мармонтель издал «Очерк о музыкальных революциях во Франции» (*Essai sur les révolutions de la musique en France*) — при этом Мармонтель был противником Глюка, о чём далее будет сказано подробнее. Пересказывая в 1778 году мнение другого критика, настроенного в пользу Глюка, Форкель писал: «Рыцарь Глюк своей “Ифигенией” и своим “Орфеем” произвёл в Париже великую революцию. Познакомившись с этими шедеврами, никто больше не хотел слушать более старых опер»¹⁴⁰. В 1781 году в Париже под редакцией аббата Гаспара Мишеля Леблона был издан сборник документов, писем и статей под красноречивым названием «Заметки к истории революции, осуществлённой в музыке г-ном шевалье Глюком»¹⁴¹. Можно

¹⁴⁰ Forkel 1778, 373.

¹⁴¹ *Mémoires pour servir a l'histoire de la Révolution operée dans la Musique Par M. le Chevalier Gluck.*

было бы, конечно, везде в таких случаях переводить слово «революция» как «переворот», однако уж очень отчётливо оно выделялось, как в заглавиях упомянутых изданий, так и в названии первого раздела сборника 1781 года, набранного особо крупным шрифтом: «*Революция в музыке*» (*Revolution de la Musique*).

Через несколько лет слово «революции» (во множественном числе) появилось в заглавии музыкально-эстетического трактата, созданного жившим в Италии испанцем, Эстебано де Артеагой: «Революции в итальянском музыкальном театре: от его истоков до настоящего времени»¹⁴². Первый том появился в 1783 году, два других — в 1785-м. В существующем старом русском переводе фрагментов этого трактата название звучит менее радикально: «Перевороты итальянского музыкального театра»¹⁴³. По сути это верно, поскольку «революция» и означает, собственно, «переворот», и Артеага сделал попытку дать очерк истории итальянской музыки через призму развития оперных жанров. Ни на какие «революции» он, в отличие от Глюка, сознательно не претендовал, однако терминологическая общность очевидна. Слово «революция» явно вошло в моду.

Высказывание Вольтера 1774 года о грядущей «великой и мирной революции» в умах французов находится в этом же ряду. Никакой катастрофы, никакого кровавого противостояния здесь пока ещё не предощущается. Король Людовик XV только начал царствовать, пробуждая надежды на то, что это правление будет разумным, просвещённым, гуманным и ведущим к всеобщему процветанию. Но только одними государственными указами создать «новых французов» невозможно, и Вольтер выдвигает на роль духовного воспитателя нации Глюка, оперы которого представляют собой нечто большее, нежели просто прекрасные музыкальные произведения, эффектно поставленные на сцене.

Интересен ответ маркизы Деффан на пассаж из письма Вольтера, приведённый в качестве эпиграфа к данной главе. «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

¹⁴² Arteaga E. de. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano: dalla sua origine fino al presente*. Т. 1—3. Venezia, 1783—1785.

¹⁴³ МЭЗЕ, 143.

слезами сердца плачешь о потере вкуса... И господин Вольтер сей перемене рукоплещет!»¹⁴⁴...

Собеседница Вольтера перевела разговор в сугубо эстетическую плоскость, которая, впрочем, тоже была весьма важна. Для неё «революцией» была попытка утверждения на парижской сцене инородных явлений, генезис которых к тому же выглядел сомнительным (музыка Глюка «ни французская, ни итальянская»), а стиль — варварским и безвкусным, по сравнению с операми Люлли («Армида») и Рамо («Кастор и Поллукс»). Но Вольтер явно имел в виду нечто другое: революцию в умах через формирование новой ментальности, новой идеологии, новых эстетических идеалов.

Во Франции эта новая система складывалась уже с 1750-х годов, когда был затеян амбициозный проект Энциклопедии, 35 томов которой вышли в свет между 1751 и 1870 годами. Во главе Энциклопедии, как известно, стоял Дени Дидро; среди авторов словаря были самые блистательные умы и таланты: Д'Аламбер, Вольтер, Монтескьё, Кондильяк, Гольбах, Руссо, Фальконе. Для написания статей о музыке поначалу предполагалось пригласить Рамо — не только великого композитора, но и не менее великого теоретика, чья теория гармонии была оригинальна, стройна и притом научно обоснована с помощью математики и физики. Но у Рамо были плохие взаимоотношения с Руссо, и в итоге именно последний стал автором музыкальных статей, что тоже оказалось весьма передовым решением.

Здесь не место рассуждать о том, в какой мере Энциклопедия подготовила идейную почву для французской революции 1789 года. Однако несомненным было огромное влияние этого издания и каждого из его авторов на всех современников, как во Франции, так и за её пределами. Это влияние испытывали отнюдь не только представители образованного и творчески продуктивного, но политически бесправного третьего сословия. Энциклопедии и энциклопедистам оказывали поддержку также некоторые просвещённые монархи (Екатерина II, Фридрих II Прусский) и влиятельные аристократы, включая фаворитку Людовика XV, маркизу де Помпадур. Каждый раз, когда издание Энциклопедии останавливалось или приостанавливалось по цензурным или экономическим причинам, через некоторое время находились возможности продолжить начина-

¹⁴⁴ МДИМ, 363. Подразумеваются, с одной стороны, «Ифигения в Авлиде» и «Орфей» Глюка, а с другой — «Армида» Люлли и «Кастор и Поллукс» Рамо.

ние, в успехе которого были заинтересованы весьма титулованные подписчики.

В середине XVIII века, да и в 1770-х годах ещё могло казаться, что заявленная энциклопедистами революция духа должна протекать мирно. Достаточно, как считалось тогда, объяснить всем мыслящим людям преимущества научного знания, просвещения и следования законам природы, как несовершенная реальность сама собой начнёт меняться к лучшему. Суеверия, предрассудки, религиозная рознь исчезнут, государства будут управляться разумно и справедливо, науки, ремёсла и художества получат повсеместную поддержку правителей и народа, что приведёт к невиданному расцвету цивилизации и культуры.

Творчество Глюка в представлениях энциклопедистов прекрасно вписывалось в эту оптимистическую картину движения к прекрасному новому миру, тем более что сам композитор провозглашал своё намерение совершить «революцию в музыке».

В Вене он таких разговоров не вёл и вести не мог. При дворе Марии Терезии царил совершенно иной дух — благодушный и патриархальный (вернее, матриархальный). Императрица поощряла развитие разных явлений, но не отдавала приоритета чему-то радикально новому; ей самой был больше по вкусу мелодичный Хассе, нежели всё более радикальный Глюк, она забавлялась кунштюками Моцарта-вундеркинда, однако не смогла оценить истинный масштаб его гения. Инициатором преобразований на венской придворной сцене был, как мы помним, граф Дураццо; без него Глюк ничего не смог бы предпринять, но Дураццо в 1764 году отказался от должности интенданта, и репертуар венских театров вновь приобрёл привычно пёстрый вид с преобладанием развлекательных жанров. Резкого слома старой эстетической системы в тех условиях не предполагалось, поскольку контекст не мог измениться целиком, и произведения в новой манере постоянно соседствовали с совершенно традиционными операми-серия, аллегорическими балетами, театральными серенадами и т.д. Обновление музыкального и сценического языка происходило шаг за шагом и не только усилиями Глюка — вместе с ним, как здесь уже говорилось, в Вене в разное время работали Тразтта, Анджолини, Новерр.

Парижский этап реформы Глюка вполне может быть назван революционным. Здесь речь шла не об «очищении» оперы от наносных излишеств и не о возвращении ей

исконной «благородной простоты» античного искусства, а о коренном преобразовании самого музыкального театра, после которого старая его модель навсегда утратит актуальность и станет лишь достоянием воображаемого исторического музея.

Собственно, именно это Глюк и продемонстрировал в своей следующей опере, для завершения и постановки которой он вновь отправился в Париж в мае 1777 года. Верная жена отныне всегда сопровождала его; после утраты Нанетты супруги старались больше не разлучаться.

«Армида»

Премьера «Армиды» состоялась 23 сентября 1777 года в театре Пале-Рояль. В заглавной роли выступила Розали Левассёр, в доме которой Глюк на сей раз остановился (певица, как уже упоминалось ранее, была возлюбленной австрийского посла графа де Мерси-Аржанто и жила в собственном особняке). Другие исполнители ведущих партий также были композитору хорошо знакомы: рыцарь Рено — Жозеф Легро, маг Идраот — Никола Желен, крестоносец Убальд — Анри Ларриве. В «Армиде», в отличие от предыдущих реформаторских опер Глюка, было довольно много побочных и эпизодических персонажей: наперсницы Армиды, рыцари, демоны, нимфы. Особо важную роль среди них играла Ненависть (контральто Селеста Дюранси), появлявшаяся лишь в третьем акте; драматизм сцены Армиды с Ненавистью носил отнюдь не аллегорический характер.

Сюжет был почерпнут из поэмы Торквато Тассо «Освобождённый Иерусалим» (1581), которая породила в XVII и XVIII веках огромное количество оперных либретто на разных языках и под разными названиями. Чаще всего эти оперы основывались на трагической истории любви прекрасной волшебницы Армиды и юного рыцаря Ринальдо (по-французски — Рено). Армида, воспитанница и ученица своего дяди, могущественного мага-царя Идраота, правит вместе с ним в Дамаске. Она молода, неотразимо хороша собой, умна, воинственна и посвящена во все тайны магии. Чтобы воспрепятствовать взятию крестоносцами Иерусалима, Армида заманивает Рено, этого христианского Ахилла, в своё волшебное царство. Поначалу она намерена убить рыцаря, пока он спит на берегу ручья в чудесной роще. Но неожиданно Армида ощущает к юноше нежную

жалость, а затем и страстную любовь. Волшебница не в силах пронзить его сердце кинжалом. Ненависть, вышедшая из адских недр, угрожает ей страшной расплатой, но Армида не желает слушать мрачных пророчеств; она приказывает духам перенести Рено в свои владения. Там, окружённые роскошью, Армида и Рено предаются блаженству взаимной любви, пока рыцари-крестоносцы не обнаруживают их убежище. Рено, очнувшись от чар, вспоминает, кто он такой и зачем прибыл на восток. Он покидает Армиду, которая впадает в отчаяние и разрушает созданные её волшебством сады и чертоги.

Всё это имелось в либретто, созданном в 1686 году Филиппом Кино для Люлли. Именно этот текст взял Глюк, поставив очередной рискованный эксперимент: он взялся создать абсолютно новое по стилю произведение на основе старинного либретто, не меняя в нём практически ни слова. Изъятым оказался только аллегорический пролог, давно утративший актуальность, поскольку в нём прославлялись деяния Людовика XIV.

Выбор сюжета выглядел вызывающе. Глюк рискнул покуситься на святая святых французской оперы: легендарную «Армиду», которая периодически возобновлялась в Королевской академии музыки вплоть до 1764 года и была одной из немногих опер Люлли, ставившихся за пределами Франции во второй половине XVIII века, пусть и в переделках. Даже когда музыкальный язык Люлли начал восприниматься во Франции как устаревший, «Армиду» продолжали помнить и любить; ею было принято восхищаться — по крайней мере, самыми знаменитыми эпизодами, известными каждому образованному французу. Никому не пришло бы в голову, что во Франции может существовать какая-то другая «Армида», кроме шедевра Люлли и Кино.

Глюк, объявленный уже не просто реформатором, а революционером, на это решился. Свою «Армиду» он задумал ещё во время работы над парижской версией «Альцесты». 14 октября 1775 года Глюк сообщал Дю Рулле: «Для “Армиды” я рассматриваю новый метод, поскольку не намерен удалять ни одной строки из оперы Кино. Но во многих сценах музыку придётся пустить рысью или даже галопом, скрывая холодность и скуку под покровом наполняющего душу сострадания. Читая пятый акт, я невольно плакал, настолько правдоподобной и трогательной выглядела ситуация. Если мои замыслы осуществляются, с вашей старомодной музыкой будет покончено навсегда. В то же время

я твёрдо намерен ничего больше потом не писать, иначе я надорвусь или сойду с ума. Мои нервы слишком чувствительны и в конце концов могут не выдержать».

Глюк прекрасно понимал, чем он рискует. Поставленная в 1775 году в Пале-Рояль его опера-балет «Осаждённая Цитера» не имела успеха и подверглась едкой критике, больно задевшей композитора. Случай был во многом сходен с «Армидой»: французский жанр, французский сюжет, несомненно зрелищная постановка — и отторжение публикой. 13 декабря 1775 года, обсуждая возможный состав солистов в будущей «Армиде», Глюк горестно замечал: «Мне будут непременно нужны Легро и Ларриве, иначе я дам критикам великолепный повод обрушиться на меня всей сворой, как они это сделали по поводу “Осаждённой Цитеры”. Со мной обращались как с мальчишкой-школяром, не давая мне сказать ни слова в свою защиту, и я был вынужден убраться подальше от их когтей. Поскольку я живу не в Париже, вся эта писанина вредит моей репутации в Германии и Италии. Ведь здесь всё воспринимают буквально, и хвалу, и хулу. И пока я гроблю себя, лишь бы угодить господам французам, они пытаются лишить меня той скромной репутации, которую я заслужил до приезда в Париж». Сходные мысли высказывал Глюк и в письме аббату Арно от 31 января 1776 года: «Я набросал несколько сцен из оперы “Армида” и заболел, а потом, узнав об интригах вокруг “Осаждённой Цитеры”, прекратил работу, ибо мне непонятна враждебность публики по отношению к иностранцу, который готов убить себя ради того, чтобы их развлечь, а во многом и просветить».

Когда Глюк писал эти строки, ему шёл 62-й год, в глазах современников, да и в собственном восприятии, он уже был стариком, и его здоровье не было столь крепким, как в прежние годы. Заботы, связанные с постановкой «Альцесты» и страшное горе — смерть Нанетты, заставили отложить сочинение «Армиды». Однако он не отказался от этого рискованного замысла. Летом 1776 года он написал Дю Рулле из Вены письмо, явно рассчитанное на широкий резонанс, и оно действительно вскоре было опубликовано адресатом в журнале «L'année littéraire». В этом важном письме, помимо прочего, говорилось и о будущей «Армиде»:

Я написал музыку к ней таким образом, что она не скоро устареет. — Вы говорите в своём письме, мой друг, что ни одна из моих опер не сравнится с «Альцестой». С этим про-

рочеством 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 неё 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 утончённость, которой не было в предыдущей опере. [...] Поистине, мысль о сравнении «Армиды» с «Альцестой» почти приводит меня в содрогание. Два эти текста столь различны; из них один трогает до слёз, 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.

Не довольствуясь этим заявлением, 29 августа 1776 года Глюк обратился к Францу Крутхофферу (1740—1815), секретарю австрийского посольства в Париже, который помогал ему вести деловые переговоры с французскими издателями и театральной дирекцией. В письме Крутхофферу вновь звучала мысль о том, что в «Армиде» Глюк преследовал не только собственно музыкальные задачи: «Я берусь за это не ради хорошей музыки — хорошую музыку писали и будут писать как до, так и после меня, — но потому, что я показал им, как можно довести до совершенства их оперы, и потому, что я сумел раскрыть способности актрисы и актёра, которых они ни во что не ставили. Это, осмелюсь сказать, заслуженная мною награда»¹⁴⁵.

Живописность, тонкость, изысканность звуковой палитры «Армиды» не были чертами, совсем не характерными для стиля Глюка. Он являлся признанным мастером оркестрового письма, понимавшего, когда нужен мощный мазок *al fresco*, а когда — нежный акварельный рисунок. Его гармонический язык отличался своеобразием и искусным

¹⁴⁵ ССРГ, 90. Автограф этого письма, находившийся ранее в частной коллекции, был продан в 2017 году на аукционе фирмы «Сотбис». Недооценённые парижской публикой артисты — вероятно, Розали Левассёр и Жозеф Легро.

использованием тональных контрастов, неожиданных сопоставлений мажора и минора, диссонантной терпкостью в психологически напряжённых ситуациях. Хотя в реформаторских операх 1760-х годов Глюк старался придать вокальным партиям скульптурную лапидарность, он не утратил способности сочинять гибкие, пластичные, интонационно богатые мелодии, характеризующие самые нежные и сложные чувства своих героев.

Эти качества встречались и в его итальянских операх 1740–1750-х годов, и особенно в «Парисе и Елене». Но в «Армиде» всё это великолепие сочеталось с неуклонно развивающейся психологической драмой. Здесь он имел все возможности превзойти Люлли, поскольку Глюк был не связан ни придворным этикетом, ни установленными самим Люлли правилами оперной композиции. Там, где ситуация допускала, Глюк щедро угощал парижскую публику всевозможными музыкальными лакомствами (танцами, пением нимф и наяд, волшебными оркестровыми эффектами). Но там, где требовалось выразить сильные страсти, он вводил вполне итальянские по стилю арии, мелодизированные речитативы, патетические возгласы солистов поверх плотной массы хора.

Показательно сравнение одного из самых знаменитых эпизодов оперы — монолога Армиды над спящим Рено во втором акте. Рыцарь попадает в чудесный край, где шелестит листва, журчит ручей, щебечут птицы, поют незримые духи, всё зовёт к покою и блаженству. Он засыпает, оказываясь в полной власти Армиды, которая уже заносит над ним кинжал и внезапно останавливается: любовь к Рено настигает её как удар молнии, она никогда не испытывала ничего подобного, ей страшно и стыдно, однако побороть своё чувство она не в силах.

У Люлли монолог Армиды — патетический речитатив в лучших традициях французской театральной декламации. Каждая фраза отточена до холодного кинжального блеска, каждое возвышение и падение голоса продиктовано речевой интонацией, сопровождаемой соответствующим жестом. Слушателю, не понимающему смысла слов, трудно прочувствовать все эти тонкости; со стороны монолог Армиды может восприниматься как несколько затянутый речитатив, лишённый сугубо музыкальных красот. Лишь заключительная часть, в которой Армида призывает демонов, напоминает арию, однако даже здесь декламационный стиль преобладает над мелодичным пением.

Готовясь к сочинению этого монолога, Глюк тщательно изучил не только соответствующий эпизод из «Армиды» Люлли, но и подробный его разбор, опубликованный Руссо в статье 1753 года «Письмо о французской музыке»¹⁴⁶. Однако сам он создал нечто совсем иное, по форме близкое к большой итальянской «сцене», включающей в себя оркестровое вступление, аккомпанированный речитатив, лирическое ариозо и взволнованную арию с солирующим гобоем («Придите, исполните моё повеление, демоны»). При совершенно идентичном тексте театральная этикетность музыкальных и сценических жестов Люлли сменяется в опере Глюка психологическим портретом живой женщины, которая, внезапно оказавшись в плену неведомых чувств, то плачет, то вздыхает, то даже почти кричит, и при этом всегда выразительно поёт — но только не размеренно декламирует. Никто не мог бы упрекнуть Глюка в непонимании французской просодии, однако в его «Армиде» господствует музыка, а не речь.

Музыка оперы, нужно сказать, весьма разнообразна. В партитуру «Армиды» оказалось включено довольно много фрагментов из предыдущих сочинений Глюка, начиная с увертюры, заимствованной из оперы «Телемах». Композитором не были забыты ни совсем ранние его оперы («Ипполит» и «Артамен»), ни французские комические оперы, писавшиеся для Вены (в том числе «Исправившийся пьяница»), ни «Парис и Елена». Как всегда в подобных случаях, все эти автоцитаты составили гармоничное целое, обретя внутри него новый выразительный смысл. Слушая диалог Армиды и Ненависти из третьего акта, трудно представить себе, что эта сцена стала результатом изошрённой комбинации весьма разнородных элементов.

Трактовка этой сцены в операх Люлли и Глюка также сильно различается по внутреннему смыслу. В «Армиде» Люлли присутствовали аллегорические фигуры (Слава и Мудрость в прологе), Ненависть находится в том же ряду. Эту партию, согласно французской барочной традиции, Люлли поручил тенору. Тем самым фигура Ненависти приобрела отстранённо-зловещий характер, внешний по отношению к Армиде, могла восприниматься как яростный демон, вызванный ею из преисподней.

У Глюка аллегорические образы отсутствуют (пролог изъят), а партия Ненависти передана женскому контральто.

¹⁴⁶ МДИМ, № 625 и 630.

При том что Ненависть по-прежнему сопровождают демоны и фурии, она воспринимается здесь как тёмное «второе я» самой Армиды, и вся сцена может быть понята как эпизод мучительной борьбы героини с самой собой. Ведь до появления любящей и страдающей Армиды существовала другая Армида, воинственная и безжалостная, — верная помощница своего царственного дяди Идраота в его непримиримой борьбе с крестоносцами. Но после встречи с Рено в её душе Ненависть уступила место Любви. Именно в конце третьего акта, в завершении поединка Армиды с Ненавистью, Глюк отступает от строгого следования тексту Кино, добавляя небольшое ариозо Армиды и оставляя последнее слово за Любовью. Здесь он цитирует фрагмент из пятого акта «Париса и Елены», где ситуация была во многом сходной: появившаяся в момент бегства влюблённых богиня Афина предрекала им страшные беды, но остановить их ничто уже не могло.

«Армида» примечательна не только как смелый эксперимент Глюка с традиционной моделью французской оперы. Проблематика всех предыдущих реформаторских опер, за исключением «Париса и Елены», была сосредоточена на темах жизни и смерти. Хотя и в «Орфее», и в «Альцесте» воспевалась самоотверженная супружеская любовь, это чувство присутствовало там как некая необсуждаемая константа. Главный же вопрос состоял в том, удастся ли Орфею воскресить Эвридику и действительно ли будет угодна богам жертва Альцесты. В «Ифигении в Авлиде» любовь между Ифигенией и Ахиллом была побочным сюжетным мотивом, не сравнимым по важности с основной темой оперы — жертвоприношением невинной девушки ради возможности начать войну против Трои.

«Парис и Елена» и «Армида» — оперы о великой любви, показывающие её таинственное рождение в душах героев, её разнообразные эмоциональные оттенки, её способность преображать окружающую реальность, но также и её чужеродность реальному земному миру, в котором ведутся бесконечные войны, а люди связаны множеством клятв и обязанностей, возлагаемых на них законами и долгом перед ближними. В «Армиде» на первый план выходит образ страстно любящей женщины, что для Глюка также было непривычно и ново. При этом героиня — могущественная волшебница, которой повинуются духи и демоны, но которая не в силах справиться с собственным сердцем. В итальянской опере-серии таких героинь быть не могло,

поскольку Метастазιο изгнал из допустимых сюжетов все сверхъестественные мотивы. Влюблённые волшебницы нередко встречались в барочных операх, как итальянских (в том числе у Генделя — например в «Ринальдо», «Тесее», «Амадисе», «Альцине»), так и французских. У Глюка в его реформаторских операх имелся лишь один такой прецедент: «Телемах» на либретто Кольтеллини, где нарушались многие правила оперы-серии. Там присутствовала волшебница Цирцея, злые чары которой сокрушал в финале Телемах. Но Цирцея — образ властной, опасной, коварной и жестокой женщины, и между нею и Армидой нет ничего общего, кроме причастности к магии. Цирцея может пробудить почтительный страх, но не сочувствие. Армида же постепенно раскрывает в себе человечность и женственность, а в итоге расплачивается за это крушением всех своих надежд и иллюзий.

В прежних своих операх Глюк, как мы знаем, избегал печальных развязок даже там, где они диктовались сюжетами. «Армида» стала исключением, и вряд ли только потому, что композитор был накрепко привязан к тексту Кино. Во французской барочной опере трагические финалы были отнюдь не редкостью; они встречались и у Люлли (самый мрачный вариант, вероятно, в «Атисе», где погибает чета юных влюблённых), и у его последователей («Идомея» Андре Кампра). Но во второй половине XVIII века французская публика охотно бы приняла «Армиду», украшенную традиционным балетом в качестве утешительного подарка после финальной катастрофы. Балеты такого рода постоянно норовили добавить (и нередко добавляли) к другим операм Глюка, невзирая на протесты композитора. Однако с «Армидой» этого не произошло. Глюк согласился лишь на дополнительные балеты между актами оперы, музыку к которым писал не он. Все танцы ставил Новерр, и помимо тех, что предусмотрены в самой «Армиде», в постановке 1777 года присутствовали балетные интермедии, не имевшие отношения к сюжету оперы. Финал, однако, остался таким, каким был у Люлли. Воздействие заключительной эффектной сцены отчаяния Армиды и разрушения ею собственного царства было описано в начале XVIII века одним из очевидцев аутентичных постановок оперы Люлли, Жаном-Лораном Лесефром де ла Вьевиль: «После взрыва страстей, вызванного своевременным и искусным использованием машинерии, занавес падает, и у зрителя не остается иного выбора, нежели покинуть театр во власти

нараставшей до последнего мгновения страсти. Он идёт домой, озадаченный и растерянный, потрясённый, даже против собственной воли, несчастьем Армиды»¹⁴⁷.

Создавая свою «Армиду», Глюк рассчитывал упразднить оперу Люлли, заменив её своей — более современной, и, как, вероятно, казалось тогда, более эмоционально яркой и музыкально богатой. После премьеры по этому поводу вспыхнула ожесточённая полемика, но в целом рискованное начинание Глюка увенчалось успехом. После его «Армиды» произведение Люлли стало восприниматься как непоправимо старомодное, вроде бережно хранившихся в фамильных замках рыцарских доспехов, в которых в 1770-х годах никто уже не сражался. Однако в XX веке, когда оказался возвращён к жизни огромный пласт барочной музыки, обе «Армиды» заняли достойное место среди оперных шедевров, никоим образом не отменяя, а дополняя друг друга.

При том что «Армида» Глюка возникла как результат его полемики с прошлым, сам музыкальный стиль этой оперы оказался устремлённым в далёкое будущее, которое композитор ещё не мог предвидеть. Заявляя, что при создании «Армиды» он «старался быть скорее живописцем и поэтом, нежели музыкантом», Глюк предвосхищал поэтику романтического музыкального театра XIX века, в которой звуковой колорит и причудливые образные ассоциации играли не меньшую роль, чем формально-конструктивные элементы. В «Армиде» тон задавала атмосфера волшебства, в реальность которой должен был поверить каждый слушатель. И творилось это волшебство не только при помощи декораций и театральных эффектов (вполне обычных для своего времени), а при помощи самой музыки. Красочность звуковой палитры Глюка в «Армиде» заставляет проводить аналогии не с Люлли или Генделем, а с Вебером («Оберон»), Глинкой («Руслан и Людмила»), Вагнером («Тангейзер»). Не случайно все перечисленные здесь композиторы восхищались творчеством Глюка, хотя жили и творили в совершенно иную эпоху. Так подвергнутое критической рефлексии и переистолкованное на новый лад французское барокко оказалось созвучным поэтике романтизма, в которой музыкант, изображая фантастические миры, действительно нередко перевоплощался в поэта и живописца.

¹⁴⁷ Цит. по: *Armellini M. Le due Armide: metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck. Firenze, 1991. P. 66.*

Глюкисты и пиччиннисты

Споры вокруг Глюка привели к началу очередной оперной «войны». Во Франции для подобных ожесточённых дискуссий использовалось слово *querelle*, означавшее не войну в прямом смысле, а ссору, распрю, спор, перебранку. Но то были не просто столкновения разных мнений, а широкие кампании, иногда принимавшие характер травли и нацеленные на моральное уничтожение противоположной стороны. Поэтому слово «война» вряд ли будет здесь слишком сильным.

Это явление было весьма характерно для XVIII века, когда вести публичные баталии на острые политические темы было невозможно, особенно если при этом затрагивались личности коронованных особ. Поэтому копья с невиданной страстью ломались вокруг литературных, театральных и музыкальных новинок. Пылко обсуждать произведения искусства, обрушивать уничижительную критику на их авторов или плести интриги, распуская в обществе слухи и сплетни о личной жизни «героев дня», считалось вполне допустимым, хотя посвящённые отлично понимали, кто из сильных мира сего покровительствует какой партии и кому на самом деле адресован очередной удар или провокационный выпад.

Такие околотеатральные войны велись в XVIII веке не только во Франции, но там они носили особенно бескомпромиссный характер. «Война буффонов», длившаяся с 1752 по 1754 год, привела, как известно, к изгнанию итальянских оперных комедиантов из Парижа по указу короля. Тем самым расчищалось поле для развития французской комической оперы, и, стало быть, предметом спора стала, не больше и не меньше, судьба национального оперного искусства.

Через двадцать с лишним лет об этой проблеме заговорили вновь, но теперь сам повод был далеко не шуточным. Чужеземец Глюк властно воцарился на сцене Королевской академии музыки и начал устанавливать там собственные законы и правила, не считаясь ни с кем. Этот пришелец возымел дерзость открыто заявить о своей цели — произвести революцию во французской музыке и отправить на свалку все её фамильные драгоценности, включая бессмертные шедевры Люлли и Рамо. Хуже того: у него нашлось множество восторженных поклонников, а покровительство ему оказывала сама королева, тоже иностранка, так что в

данном случае взывать к монарху было бессмысленно, ибо Людовик XVI покорно шёл на поводу у своей очаровательной и сумасбродной жены.

Насколько горяча была обида на Глюка со стороны приверженцев истинно французских традиций, говорит то, что даже в начале XX века она не была изжита и продолжала подпитываться враждебностью ко всему немецкому. Впрочем, в то время очередной всплеск галльского патриотизма был обусловлен не только размышлениями о давнем прошлом: в 1871 году Франция потерпела катастрофическое поражение в войне против Пруссии, и это заставило французов переосмыслить собственную историю, в том числе историю искусства, в поисках явлений, которыми можно и нужно было бы гордиться.

Свидетельство тому — многие высказывания Клода Дебюсси, который решительно предпочитал Глюку подлинного французского гения — Рамо. В интервью 1904 года Дебюсси говорил: «Куперен, Рамо — вот настоящие французы. Всё испортил этот зверь Глюк. До чего же он надоедлив, до чего педантичен, до чего напыщен! [...] Никогда этот человек не бывает приятным! Я знаю только одного музыканта, такого же невыносимого — это Вагнер». Та же мысль, но в гораздо более резком и политически окрашенном тоне, была выражена Дебюсси в 1908 году: «Королева Мария-Антуанетта, которая никогда не переставала быть австрийкой, за что и поплатилась раз навсегда, навязала Глюка французскому вкусу; таким образом одним ударом были извращены наши прекрасные традиции, утонула наша потребность в ясности и, пройдя через Мейербера, мы вполне закономерно пришли к Рихарду Вагнеру!»¹⁴⁸

Хотя в 1775 году о грядущем пришествии Вагнера, разумеется, никто помышлять не мог, но примерно в том же ключе рассуждали некоторые французы, видевшие в Глюке вандала, бездумно громящего всё самое ценное в их национальной культуре.

Во главе враждебной Глюку партии встала графиня Дюбарри, милостиво выпущенная королём в 1775 году из монастыря, в который её сослали после смерти Людовика XV. При дворе фаворитка покойного монарха уже не появлялась: её общество не желали терпеть не только Мария Антуанетта, но и незамужние сёстры короля, принцессы крови,

¹⁴⁸ Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / Пер. А.Д. Бушен; ред. Ю.А. Кремлёва. М.: Л., 1964, 168 и 174.

для которых Жанна Бекю оставалась наглой выскочкой с позорным прошлым. Мадам Дюбарри не могла открыто выступить против королевы, но попытаться уронить репутацию её любимца Глюка в глазах парижан — почему бы и нет?

О патриотических мотивах своего участия в новой оперной войне, план которой был составлен ещё в 1774 году, мадам Дюбарри поведала в своих мемуарах: «К счастью для себя, я узнала, что дофина вознамерилась возвеличить своего учителя музыки, Глюка, изничтожив каких бы то ни было французских композиторов. Я с превеликой охотой ухватилась за эту новую возможность вступить в борьбу против дофины и отбить встречные атаки моего врага. Имея крайне лёгкий и непостоянный характер, я приложила все усилия к тому, чтобы определить, должна ли я выступить защитницей Люлли, Рамо или какого-нибудь современного музыканта. Поскольку некоторые из моих друзей были не лишены здравого смысла (увы, число таких оказалось невелико), они посоветовали мне выбросить из головы Филидора, Флокета, Франкёра и всех прочих музыкантов, равных им по таланту, заявив, что парижане ни в коем случае не поддержат своих соотечественников. Напротив, их самая пылкая приязнь будет отдана иностранцу. Словом, если я хочу найти достойного соперника немцу, то таковым должен стать итальянец. Это позволит мне собрать толпу приверженцев и тех, кто считает себя виртуозами. Они будут кричать “браво” на разрыв лёгких, а их многочисленность возволит мне вести успешную войну против дофины. [...] “Да, пусть это будет итальянец!” — воскликнула я. По общему согласию выбор пал на Пиччинни, гениального человека и прекрасного музыканта, но начисто лишённого таланта к интригам и козням»¹⁴⁹.

Никколо Пиччинни (1728—1800)¹⁵⁰, которому был уготован жребий соперника Глюка, являлся действительно очень значительной фигурой итальянской музыки того времени. Он писал и оперы-серии, и интермеццо, и оперы-буффа, ставившиеся в основном в театрах Неаполя и Рима, но известные во всей Италии. Самым знаменитым произведением Пиччинни стала комическая опера «До-

¹⁴⁹ Memoirs of Madame Du Barry. Transl. from the French. Vol. III. London, 1930, 264—265.

¹⁵⁰ По-итальянски его фамилия пишется как Piccinni. Во Франции композитор писал её упрощённо: Piccini. Мы будем следовать итальянскому варианту.

брая дочка» на либретто Карло Гольдони, поставленная в Риме в 1760 году. Мягкий юмор «Доброй дочери» был далёк от задорного комизма обычных опер-буффа. Гольдони почерпнул сюжет из романа Самуэля Ричардсона «Памела», героиня которого — скромная и добродетельная девушка-сирота, вынужденная пойти в служанки, — упорно отвергает ухаживания знатного лорда, хотя сама влюблена в него. Её нравственная стойкость восхищает возлюбленного, который в конце концов делает ей брачное предложение, невзирая на разницу в их статусе. В либретто Гольдони герои получили другие имена (героиня стала Чеккиной), а сюжет был несколько переиначен: в финале выяснилось, что Чеккина — потерянная дочь немецкого барона, поэтому её брак с маркизом не выглядел вопиющим мезальянсом. Пиччинни по своему складу был лириком и мелодистом, способным скорее растрогать слушателя, чем ошеломить каскадом остроумных шуток. Но сентиментализм в то время был в моде повсюду, и присутствие вполне серьёзных сцен и образов в опере-буффа лишь придавало этому жанру свежее очарование.

Тем временем мысль о необходимости пригласить Пиччинни в Париж была искусно внушена самой Марии Антуанетте, которая сочла её вполне удачной. В 1776 году итальянский композитор прибыл во Францию, чтобы давать уроки пения королеве и писать новые оперы. Пиччинни был назначен директором Итальянского театра (эта труппа выступала в Бургундском отеле, а Королевская академия музыки, ставившая оперы Глюка, — в Пале-Рояль).

Возможно, Пиччинни совершенно не предполагал, что его страят с Глюком, которого он глубоко уважал. Они должны были работать на разных сценах и в разных жанрах. До приезда в Париж итальянский композитор, в отличие от Глюка, совсем не владел французским языком и вряд ли намеревался сочинять музыку на французские тексты. Но на Пиччинни сделали ставку враги Глюка и Марии Антуанетты.

Помимо графини Дюбарри, которая в музыке разбиралась неважно и вообще не блистала образованностью, Пиччинни поддерживали и поощряли влиятельные писатели, журналисты и театральные деятели. В качестве литературного консультанта и либреттиста с ним начал тесно сотрудничать Жан-Франсуа Мармонтель (1723—1799), который, по свидетельству Маннлиха, был обижен на Глюка за то, что тот, выбирая соавтора для французской версии «Ор-

фея», предпочёл ему безвестного Молине. У Мармонтеля был богатый опыт работы в разных жанрах: он писал трагедии, поэмы, романы, трактаты, сценарии балетов для Рамо, либретто комических опер для Гретри. Мармонтель дружил с Вольтером, принадлежал к числу авторов Энциклопедии, входил во влиятельную масонскую ложу «Общество Девяти сестёр» (в ней же состояли Вольтер, Гудон, а с 1779 года Бенджамен Франклин), имел авторитет во Французской академии (с 1783-го он был пожизненно избран её учёным секретарём).

Первый бой Глюку его противники намеревались дать уже в 1776 году, втянув Пиччинни в довольно неблагоприятную интригу. Из письма Глюка к Дю Рулле, написанного летом из Вены, явствует, что в планы композитора входила опера «Роланд» — также на старое либретто Кино, некогда положенное на музыку Люлли. Внезапно Глюк узнал, что аналогичный заказ получил и Пиччинни, так что два «Роланда» должны были появиться одновременно, дабы публика могла их сравнить. Глюк был разгневан и предпочёл отказаться от своего замысла. Летом 1776 года он писал Дю Рулле:

Я только что получил, дорогой друг, Ваше письмо от 15 января, в котором Вы побуждаете меня как ни в чём не бывало продолжать работу над оперой «Роланд». Это теперь невозможно, поскольку, едва узнав, что Дирекция, вполне осведомлённая о том, что я работаю над данной оперой, отдала тот же текст синьору Пиччинни, я сжёг всё, что успел написать. Возможно, оно не имело особой ценности, и в таком случае публика будет особо признательна г-ну Мармонтелю¹⁵¹, который таким образом избавил её 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 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 обедам и ужинами три четверти Па-

¹⁵¹ Мармонтель переработал текст «Роланда» Кино в трёхактном варианте для Пиччинни. Возможно, Мармонтель сам сообщил об этом Глюку, чтобы сорвать его работу над оперой (ССРГ, р. 86).

рижа, чтобы нанять ему прозелитов¹⁵², 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 Эбер¹⁵³ 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 чёрным.

Премьера «Армиды» Глюка породила ожесточённую полемику. Влиятельный критик Жан-Франсуа де Лагарп (1739—1803) опубликовал 5 октября 1777 года развёрнутую статью, в которой он решительно отдавал предпочтение «Орфею» и укорял Глюка за пренебрежение самой сутью оперы — мелодичным сольным пением, облечённым в форму арии с выразительной и запоминающейся мелодией. В этой статье затрагивалось множество эстетических проблем, и, начинаясь как рецензия на только что поставленную «Армиду», она завершалась обобщениями, касавшимися природы дарования Глюка (Лагарп отказывал ему в мелодическом даре) и пагубности выбранного им пути преобразования музыкальной драмы. Приведём лишь некоторые фрагменты этого длинного текста, который позволяет понять, какие претензии предъявляли к Глюку сторонники Пиччинни.

«В партии Армиды аплодисменты вызвал такой пассаж: *«Изменник Рено бежал от меня, но моё малодушное сердце устремилось за ним»*.

Здесь мы слышим один из тех горестных воплей, которые принадлежат к излюбленным приёмам г-на Глюка и которые в правильном месте и при хорошем исполнении способны придать речитативу неизвестную до него силу и выразительность. Но когда эти вопли повторяются слишком часто, когда их беспрерывно слышишь в «Ифигении» и «Альцесте», когда даже в ариях они попадают в трогательных и мелодичных местах, которые западают в душу, не утрачивая слуха, и именно это восхищает нас в прекрасных ариях итальянцев и их учеников, — когда тебя скорее оглушают, нежели приводят в волнение, это грубое воздействие на органы чувств мешает движениям души. Похоже, автор слишком часто добивается предельной выразительности при помощи шума и использует

¹⁵² По мнению комментаторов ССРГ, подразумевается Доменико Караччоло (1715—1789), с 1771 года являвшийся послом Неаполитанского королевства в Париже, а в 1781 году ставший вице-королем Сицилии и Неаполя.

¹⁵³ Hébert, один из тогдашних администраторов Оперы.

все ему доступные средства ради крика. Эта противоестественная аффектация крайне отлична от искусства, основанного на украшенном подражании природе, доставляющего удовольствие своим подобием ей. Я не желаю слышать криков страдающего человека. От музыканта и художника я жду, что он найдёт средства для выражения страдания, не делая это выражение неприятным. Мне хочется, чтобы он ублажал мой слух и одновременно проникал в моё сердце, и пусть очарование мелодии сливается с испытываемыми мною чувствами. И мне хочется запечатлеть в памяти эти гармоничные жалобы, которые ещё долго будут звучать в моих ушах, внушая желание услышать их ещё раз и повторить про себя. Но если я слышал лишь вопли отчаяния и конвульсивные стечения, они, возможно, покажутся мне очень жизнеподобными, — настолько жизнеподобными, что вернуться к ним ещё раз я не захочу.

Вся партия Армиды, почти с начала и до конца — это один монотонный и утомительный крик. Музыкант сделал из неё Медею и забыл, что Армида — чаровница, а не ведьма. Кроме того, ему плохую службу сослужило либретто, полное драматических красот, не всегда выигрышных для музыки. Бесконечные и неоправданные ничем речитативы не производят никакого эффекта. Призываю в свидетели всех здравомыслящих слушателей, которые помнят наизусть этот знаменитый монолог: *«Наконец-то он в моей власти»*, и т.д. Если его умело продекламировать, он произведёт очень живое впечатление. Но с музыкой Глюка он не произвёл никакого впечатления, ровно никакого. [...]

Несомненно, г-н Глюк — человек гениальный, коль скоро он создал «Орфея» и несколько мест в других своих операх, достойных «Орфея». [...] То была долгожданная революция, совершённая Глюком, и за которую он достоин вечной хвалы. Но по странной прихоти Судьбы и в силу противоречия между тем, что он делал вначале, и тем, что он делает сейчас, он, похоже, препятствует прогрессу искусства, которому сам прежде способствовал. Позвольте мне объяснить. Вполне вероятно, что сама природа его дарования заставляет его прибегать скорее к гармонии, нежели к сочинению мелодий, и, будучи силён в инструментальных средствах, он слаб и беден в мелодическом отношении, а ведь именно обладание последним, подобно стилю в поэзии, является самым счастливым и редким качеством для музыканта. [...]

То направление, которому он следовал в созданных затем произведениях, делает эти догадки весьма вероятными. В «Ифигении» очень мало пения; арии слабы и жалки. Ещё меньше этого в «Альцесте». Наконец, он решил взяться за старинную оперу в пяти актах, полную длинных монологов, в которых нет ни одной арии, пригодной для нормального во-

кального исполнения, и мелодиям может найти место лишь в балетах. И в то время, как все музыканты согласны в том, что оперные тексты Кино, будучи полны красот, по своему устройству не слишком выигрышны для музыки, г-н Глюк — единственный, кто не осведомлён об этой трудности. Что ещё можно заключить из этого странного начинания, кроме убеждённости автора в том, что выразительные арии, на которых только и строится пение в драме, совершенно не требуются в опере, и что можно создать совершенный спектакль благодаря хоровой декламации и гармонии?»

Статья Лагарпа вызвала бурю чувств у Глюка. Вскоре он написал подробный ответ на критику Лагарпа, опубликованный в том же парижском журнале («Journal de politique et de littérature»). Глюк выступил здесь как страстный и опытный полемист, перо которого не уступало в остроте орудию профессионального французского литератора. Начал Глюк с иронических похвал выдающейся пронизательности своего критика, после чего блистательно показал, к чему привело бы послушное выполнение всех его рекомендаций, и завершил изящной отсылкой к античным авторам, показав тем самым Лагарпу, кто есть кто¹⁵⁴. Прочитируем этот выразительный памфлет в сокращении, приведя в основном ту часть, что непосредственно отвечает на выпады критика.

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 чём угодно. Ныне я убеждён 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» ещё выносим, и искренне прошу извинения у богов хорошего вкуса за то, что осмеливался оглушать слушателей в других моих операх. Количество их представлений, вознаграждённых аплодисментами публики, отнюдь не мешает мне понимать всю их ничтожность. Я настолько в этом убеждён, что теперь намерен полностью переписать их. А поскольку я вижу в Вас страстного любителя нежной музыки, я вложу в

¹⁵⁴ Полный перевод открытого письма Глюка Лагарпу см.: Кириллина 2006, 345—348.

уста разъярённого Ахилла песню столь нежную и сладостную, что все зрители будут растроганы до слёз.

Что касается «Армиды», то я постарался ничего не изменять в тексте, ибо, как Вы крайне проникательно заметили, «оперы Кино, хотя и полны красот, не очень подходят для музыки. Это прекрасные стихи, но плохие либретто». 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 подсчётом 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 моём 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 чём, 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 чаровницей. Я заставлю её 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 влюблённая!» — я отвечу: «Нет, сударь, я не желаю пугать г-на де Лагарпа; я не хочу противоречить природе, а хочу украсить её; вместо того, чтобы заставлять Армиду кричать, я заставлю её очаровывать вас». Если же он будет стоять на своём и напоминать мне о Софокле, который в своих прекрасных трагедиях отваживался показывать афинянам ослеплённого 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 человека. Сударь, я верно уразумел 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 всё, что Вам будет угодно, исходя из своих дружеских чувств по отношению к нему. Многие люди полагают, что критика нужна лишь за-

тем, 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 своё суждение об опере?»

Вот что сказал мне мой друг¹⁵⁵. Его доводы показались мне очень основательными. Но, вопреки моему уважению к Вам, я чувствую, сударь, по зрелому размышлению, что я вряд ли могу позволить себе втянуться в спор, не рискуя повторить участь того выскочки, который в присутствии Ганнибала долго разглагольствовал о военном искусстве¹⁵⁶.

Скорее всего, составить текст письма Глюку помогли его эрудированные и литературно одарённые друзья, прежде всего Дю Рулле — одна лишь финальная отсылка к анекдоту из трактата Цицерона дорогого стоит, и адресован этот разящий наповал удар был тому, кто заведомо мог понять смысл скрытой здесь цитаты. Но Глюк этим не удовлетворился. Вскоре он направил письмо своему стороннику, молодому, но уже известному журналисту, Жану-Баптисту-Антуану Сюару (1754—1817), прося его публично высказаться в свою защиту. Сюар немедленно откликнулся, разразившись огромным, размером в целую брошюру, посланием, формально адресованным Глюку и опубликованным 23 октября 1777 года. В преамбуле этого текста утверждалось, что Глюк вовсе не нуждается в чьей-либо защите: «Ваши произведения покорили Италию, Германию и Францию, а одержанные Вами триумфы вознесли Вас пре-

¹⁵⁵ Вероятно, Дю Рулле.

¹⁵⁶ Ср. с анекдотом из трактата Цицерона «Об ораторе» (кн. 2, гл. 18): «Рассказывают, что когда Ганнибал, удалённый 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 спрашивали 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. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972, 145).

выше всяких похвал и нападков. Позвольте заверить Вас, сударь, что не было ещё реформатора удачливее Вас. И никакой гений не производил ещё столь великой революции с более поразительным и быстрым результатом» (обратим, кстати, внимание на то, что слова «реформа» и «революция» стоят здесь рядом, в соседних фразах). Далее Сюар старательно указывал на все терминологические, исторические и смысловые ошибки в критике Лагарпа, вызванные прежде всего музыкальным непрофессионализмом последнего. Искусство Глюка, напротив, Сюар сравнивал с творчеством Софокла, Микеланджело и Пьера Корнеля, а завершал, опять же, восхвалением совершённой Глюком «революции».

В разгар этой полемики Глюк находился в эпицентре событий, то есть в Париже. Отчёт о «боевых действиях» содер­жится, в частности, в его письме от 16 ноября 1777 года венской меценатке, баронессе Анне фон Фрис, написанном после восьмого представления «Армиды»:

«Посол Неаполя, дабы обеспечить большой успех будущей опере Пиччинни, неустанно плетёт интриги против меня и при дворе, и среди знати. Он привлёк Мармонтеля, Лагарпа и нескольких академиков, дабы те письменно выступили против моей музыкальной системы и моих методов композиции. Аббат Арно, г-н Сюар и некоторые другие встали на мою защиту, и борьба приняла столь жаркий оборот, что оскорбления могли бы повлечь за собой реальные действия, если бы взаимные друзья противников не призвали их к порядку. Всё это переполняет «Парижский журнал», выходящий ежедневно. Этот спор принёс состояние своему издателю, поскольку сейчас у него в Париже уже более 2500 подписчиков. Так что революция во французской музыке вершится со скандальнейшим шумом. Мои сторонники говорят мне: сударь, вам повезло удостоиться чести и стать преследуемым; таков был удел всех великих гениев. На самом же деле опера, объявленная провалившейся, принесла за семь представлений 37,200 ливров, и это без учёта лож, которые абонируются подписчиками на год. Вчерашнее восьмое представление дало сбор в 5,767 ливров. Никогда ещё не бывало такого столпотворения на входе и такой внимательной тишины в зале. Стоячий партер был набит битком до такой степени, что когда служащий велел кому-то снять шляпу, тот ответил: «Подойдите и снимите её с меня сами, я не могу поднять руки», что вызвало смех. Я видел, как люди выходили с растрёпанными волосами и в мокрой насквозь одежде, как будто после падения в реку. Лишь французы способны заплатить такую цену за удовольствии».

Битву за «Армиду» Глюк, несомненно, выиграл; опера удержалась на парижской сцене и вскоре была сочтена шедевром.

Между тем 27 января 1778 года Королевская академия музыки показала обещанную сенсацию — «Роланда» Пиччинни на либретто Кино в переработке Мармонтеля. Желание ниспровергнуть Глюка было настолько велико, что Мармонтелю пришлось буквально высиживать с Пиччинни каждое слово и каждую фразу текста, объясняя их смысл, показывая произношение и следя, чтобы музыка соответствовала характеру французской декламации. Дополнительную остроту этому противостоянию придавало участие в постановке оперы Пиччинни ведущих глюковских певцов.

В основе сюжета, почерпнутого из поэмы Ариосто «Неистовый Роланд», был любовный треугольник между рыцарем Роландом (Анри Ларриве), принцессой Анжеликой (Розали Левассёр) и спасённым ею рыцарем Медором (Жозеф Легро). Взаимная любовь Анжелики и Медора сводит Роланда с ума, в ярости он готов уничтожить всё вокруг, но добрая фея Логистилла возвращает ему разум и внушает жажду воинской славы ради благополучия Франции. Как и полагалось барочной опере, здесь, невзирая на редакторские усилия Мармонтеля, сохранилось много такого, чего давно уже избегалось в опере-серия: множество наперсников и совершенно побочных персонажей, сцены волшебства и безумия, а также красочные танцы экзотических спутников Анжелики (в поэме Ариосто она — китайская принцесса) и Медора (он — африканский принц).

Пиччинни был выдающимся мастером и написал на это анахроничное для 1770-х годов либретто прекрасную музыку, сочетавшую в себе французские и итальянские черты, а также учитывавшую достижения Глюка. Это было именно то, чего от него ждали. Поборники французской старины могли быть довольны тем, что модернизация «Роланда» прошла без тех крайностей, за которые Лагарп упрекал «Армиду» Глюка. Любители итальянских арий тоже не остались разочарованными: хотя опера делилась на большие сцены, красивые арии в них встречались. И даже сторонники Глюка вряд ли могли что-то возразить против «Роланда»: произведение Пиччинни также являлось безусловно реформаторским. Местами, особенно в речитативах, их стиль был почти неотличим.

Следующий ход был за Глюком, и он не преминул его

сделать. Хотя ранее он намеревался закончить свою карьеру «Армидой», события подтолкнули его к созданию «Ифигении в Тавриде» — самой радикальной из всех его опер.

«Ифигения в Тавриде»: актуализация мифа

К сюжету «Ифигении в Тавриде» Глюк, вероятно, присматривался давно, с тех пор, как в Вене в 1763 году была поставлена одноименная опера Траэтты, а в 1767-м он сам дирижировал ею во Флоренции. Вероятно, уже при создании «Ифигении в Авлиде» Глюк и Дю Рулле обсуждали между собой продолжение этой истории, и Глюк в своём соглашении 1775 года с дирекцией Королевской академии музыки обещал им, в ряду других названий, «Ифигению в Тавриде». Было бы логично, если бы две оперы, объединённые образом одной героини, следовали друг за другом. Но между ними пролегли пять бурных лет, и в итоге «Ифигения в Тавриде» оказалась наиболее смелым и новаторским произведением Глюка, завершившим его реформу или, как нравилось ему говорить тогда, «революцию».

Уже на стадии поиска либреттиста Глюк столкнулся с немалыми трудностями. Дю Рулле по каким-то причинам предпочёл отстраниться от непосредственного участия в работе, хотя не отказался выступить в роли советчика, коль скоро замысел «Ифигении в Тавриде» принадлежал и ему тоже. Послушный, но поэтически бескрылый Молине вряд ли справился бы со столь ответственным заданием. Мэтр-академик Мармонтель сделался соавтором Пиччинни, так что к нему обращаться было неуместно.

В 1776 году Глюку предложил своё либретто «Ифигения в Тавриде» драматург весьма скромного дарования Альфонс Дюконж Дюбрей (1734—1801), но Глюк дважды уклонился от сотрудничества с ним и предпочёл обратиться к рекомендованному Дю Рулле совсем молодому, но гораздо более талантливому поэту Никола-Франсуа Гийяру (1752—1814). Дюбрей, раздосадованный отказом Глюка, отнёс свою «Ифигению» во вражеский стан, где она была с удовольствием принята, и Пиччинни, ободряемый своими покровителями, отважно взялся за сочинение оперы на тот же сюжет и с тем же названием, что и Глюк. Стало быть, оперная война продолжалась. На счастье Глюка, его соперник был в тот период занят другими заказами, и две «Ифигении» не должны были появиться на свет одновременно. Но

медлить не стоило; Глюк должен был первым начать и выиграть это сражение.

Гийяр не был вполне оригинален в композиции либретто. С одобрения Дю Рулле он в целом следовал плану одноимённой трагедии Клода Гимона де Ла Туша (1723—1760), поставленной в 1757 году в Париже со знаменитой актрисой мадемуазель Клерон в главной роли. Эта трагедия имела огромный успех; её продолжали играть в последующие годы и в разных городах Франции, и в Бельгии. В Париже она, в частности, появлялась на сцене в период 1774—1775 годов, то есть была свежа в памяти не только знатоков изящной словесности, но и театральной публики.

«Ифигения в Тавриде» Ла Туша восходила через ряд промежуточных звеньев к трагедии Еврипида, созданной между 414 и 412 годами до н.э. и основанной на свободно истолкованном мифе о дальнейшей судьбе старшей дочери Агамемнона, мистическим образом исчезнувшей после событий в Авлиде.

Во многом сам этот миф получил распространение именно благодаря Еврипиду, поскольку нигде ранее в сколько-нибудь связном виде не фигурировал, да и у более поздних греческих авторов он рассказывался либо отрывочно, либо со множеством вариантов. Варьировалось даже имя героини (у Гомера она называется Ифианассой, у Гесиода Ифимедой). В «Илиаде» ни о каком жертвоприношении речи не шло, и предполагалось, что во время Троянской войны все дочери Агамемнона, включая старшую, находились дома, при матери. В «Перечне женщин» Гесиода говорилось, что в Авлиде в жертву был принесён призрак Ифигении, а девушку забрала к себе богиня и сделала её бессмертной (о путешествии Ифигении в варварские края там не упоминается). Греческие историки и географы свидетельствовали о существовании культа Ифигении в Тавриде, причём происходило отождествление Ифигении с местной богиней Девой, именовавшейся греками также Гекатой и Селеной.

Хотя события трагедии разворачиваются вскоре после завершения легендарной Троянской войны, то есть в эпоху седой и суровой архаики, представления современников Еврипида о Тавриде были уже отнюдь не мифологическими. На побережье полуострова существовали и даже процветали греческие города (Херсонес Таврический, Феодосия, Пантикапей и др.). Однако местное население не всегда было настроено к пришельцам мирно. Скифы —

племена, жившие в степной части нынешнего Крыма — то воевали, то торговали с греками. Тавры же, обитавшие в гористой местности, прослыли свирепыми разбойниками и пиратами, нападавшими на проплывавшие мимо из владений корабли и приносившими захваченных пленников в жертву своей верховной богине, которую греки отождествили с Артемидой (Дианой). Еврипид отправил Ифигению именно к таврам, поскольку название его трагедии буквально переводится с греческого как «Ифигения у тавров». Однако драматург приписал им гораздо более высокую степень развития цивилизации, чем та, которой они обладали на самом деле: в трагедии Еврипида у тавров есть царь (Фoант, по-гречески Θόας), есть храм, архитектура которого по описанию напоминает греческую. Такие храмы с колоннами и фронтоном присутствуют и на некоторых греческих вазах с изображениями эпизодов из «Ифигении в Тавриде».

Как мы помним, в финале «Ифигении в Авлиде» дочь Агамемнона оставалась жива, но её судьба в трагедии Еврипида выглядела туманно: девушка просто исчезала с жертвенного алтаря, и никто не знал, что с нею стало. Последующая череда кровавых убийств в доме Атридов выглядела в этом случае роковой закономерностью. Клитемнестра мстила Агамемнону за гибель дочери, Орест по велению Аполлона мстил матери за убийство отца, и боги отправляли его за очищением от этого преступления в далёкую, страшную и враждебную страну тавров, предписывая забрать оттуда «сестру». Поскольку Орест не догадывался о том, что Диана сделала Ифигению своей верховной жрицей, он полагал, что ему следует похитить и увезти из храма статую Дианы — божественной сестры Аполлона. Отправляясь в далёкий и дикий край, он был уверен, что неминуемо погибнет, но испытывал столь нестерпимые душевные мучения, что смерть казалась ему желанной.

Для французских авторов XVIII века, да и для Глюка тоже, Таврида была, похоже, ещё более условным и фантастическим местом, чем для современников Еврипида. Никакой разницы между скифами и таврами они не усматривали, так что обитатели Тавриды во всех поздних версиях сюжета, включая оперу Глюка, именуется скифами. Имя Θόας (Фoант) во французской транскрипции звучало как *Thoas* — «Тоас», и ранг этого персонажа в трагедии Ла Туша был обозначен как «правитель», или «глава Тавриды» (*chef de la Tauride*). Эта деталь важна, поскольку далее в перечне действующих лиц следуют «Орест, царь Арго-

са и Микен, брат Ифигении» и «Пилад, царь Фокиды, друг Ореста». То, что Орест и Пилад — цари, а Тоас — лишь некий «правитель» с непонятным статусом, делает возможным иную, нежели у Еврипида, развязку.

Ифигения, согласно всем вариантам драмы, вынуждена повиноваться суровым законам страны, в которую её переместила богиня, и приносить в жертву Диане всех чужеземцев. Когда буря прибывает к берегу корабль Ореста и Пилада, Тоас требует, чтобы их также закололи на алтаре. Но узнав, что пленники — её земляки, Ифигения, согласно тексту Еврипида, решает освободить одного из них, дабы отправить письмо на родину к брату Оресту. Вестником выбран Пилад, поскольку Орест, не раскрывающий своего имени перед жрицей, сам жаждет смерти. Чтобы послание непременно было донесено, у Еврипида Ифигения зачитывает его Пиладу вслух для прочного запоминания, и уже в этот момент Орест понимает, что перед ним — его сестра: она упоминает о своём несостоявшемся жертвоприношении в Авлиде. После узнавания Ифигения намеревается перехитрить царя и устроить бегство всем троим. Она уверяет властителя, что статуя богини осквернена прикосновением чужеземца, виновного в матереубийстве, и должна быть для ритуального очищения омыта морской водой, вместе с обоими пленниками. Ифигения, Орест и Пилад спускаются к морю и добираются до корабля; обнаруживший измену царь собирается их преследовать, но ему является богиня Афина и приказывает отпустить беглецов в Элладу. Таким образом, хотя у Еврипида постоянно говорится о смерти и кровопролитии, никто в итоге не погибает. Даже самый дикий варвар не может противиться воле богов.

Принципиальные расхождения с Еврипидом у Ла Туша и Гийяра начинаются уже с момента взаимного узнавания героев. То, что Ифигения и Орест долгое время не осознают, кем они друг другу приходится, вполне естественно: между ними была довольно большая разница в возрасте, и через пятнадцать лет оба сильно изменились. У Еврипида первым, кто сразу осознаёт родство Ифигении и Ореста, оказывается Пилад, Ифигения же долго не решается верить ни его словам, ни словам брата. Похоже, что сцена, в которой Ифигения придиричиво, словно в суде, требует доказательств того, что Орест действительно её брат, могла показаться французам, воспитанным на Расине и Корнеле, слишком приземлённой. Ведь Орест перечисляет бытовые предметы из их общего дома, и даже такие детали, как

прядь волос, которую Ифигения перед жертвоприношением срезала у себя и отдала на память матери. Хитроумная уловка Ифигении, обманом унесшей статую из храма и выведшей пленников к кораблю, также, вероятно, выглядела в глазах ревнителей добродетели чем-то низменным и недостойным царственной особы.

Ничего этого нет ни в трагедии Ла Туша, ни в либретто Гийяра. Эпизод с дознанием отсутствует полностью. В обеих пьесах Ифигения тайно отпускает Пилада, вручая ему запечатанное письмо, и момент узнавания брата сестрой оттягивается до самой сцены жертвоприношения. У Гийяра уже стоящий возле алтаря Орест произносит словно бы про себя — «Ты так же погибла в Авлиде, сестра моя Ифигения» — и лишь здесь она понимает, кто он такой. Никаких доказательств ей уже не нужно, она давно ощущала сердцем непонятную ей самой сострадательную нежность к несчастному пленнику.

Но, поскольку из сюжета изъят также эпизод с тайным бегством, развязка резко меняется. Показательно, что у Еврипида перед обманной церемонией очищения Орест обсуждает с Ифигенией вариант с убийством царя, который она находит совершенно невозможным по моральным причинам:

Орест: А что, с царём покончить мы могли б?

Ифигения: Что говоришь? Хозяина — пришельцы?

Орест: Но если грех спасёт тебя и нас...

Ифигения: Я б не могла... дивлюсь твоей отваге!¹⁵⁷

Для Еврипида и его современников закон гостеприимства был свят, и хотя слово «грех», использованное в процитированном переводе Анненского, принадлежит к этическим понятиям христианства, оно выражает нечто богопротивное, за что неизбежно последует кара свыше. Обман, придуманный Ифигенией — это ложь во спасение не только себя и своих спутников, но и царя Тавриды, который был её гостеприимцем все эти годы.

Под пером драматургов XVIII века «Ифигения в Тавриде» превратилась в пьесу с царевубийством в финале. Впрочем, как уже упоминалось, Ла Туш приличия ради называл Гоаса не «царём», а только «правителем», а в тексте его трагедии иногда мелькало и слово «тиран», которое по-грече-

¹⁵⁷ Перевод И. Анненского. Цит. по: *Еврипид*. Т. 1. Трагедии. М., 1980, 451.

ски изначально означало того, кто приобрел власть насилем, а не по закону. Однако в либретто Гийяра он значителен именно как «царь Тавриды» (*roi de Tauride*).

Гийяр отнюдь не был первопроходцем в таком нарочитом обострении развязки. Практически все оперные «Ифигении в Тавриде» второй половины XVIII века, созданные до Глюка и после него, отличаются именно этой особенностью. В либретто Кольтеллини, положенном на музыку Траэттой, Тоас также откровенно назван «царём», только почему-то не Тавриды и не Скифии, а Фракии (*re della Tracia*). Историко-географическая эрудиция Кольтеллини явно оставляла желать лучшего, поскольку у него Таврида — это столица Фракии, но живут там почему-то не фракийцы, а скифы. Однако сан их правителя обозначен ясно: он — царь, и в этом смысле — ровня Оресту. Существовало также либретто Маттиа Вераци «Ифигения в Тавриде», положенное на музыку Джан Франческо де Майо (Мангейм, 1764) и Никколо Йоммелли (Неаполь, 1771); здесь Тоас назван «узурпатором царства тавров в Скифии» (*usurpatore del regno di Tauri nella Scizia*), Орест обозначен лишь как «брат Ифигении», а Пилад — как «греческий царевич, друг Ореста». Убить узурпатора — это, конечно, в представлениях людей XVIII века было совсем не то, что убить законного царя, пусть даже варварского. Впрочем, в либретто Вераци возмездие совершается не рукой Пилада, а гораздо более эффектным и вместе с тем мелодраматическим образом: Тоас гибнет в горящем храме Дианы.

Так или иначе, в операх на сюжет «Ифигении в Тавриде», созданных во второй половине XVIII века, на повестку дня фактически встаёт проблема цареубийства. Артикулируется и обставляется эта идея по-разному. Где-то скифскому правителю вообще отказано в праве на царственность, и тогда его убийство предстаёт как акт справедливого возмездия со стороны истинных царей. Но в либретто Гийяра, как мы могли убедиться, царский сан Тоаса не подвергается сомнению, и всё же совершаемое Пиладом прямо на сцене убийство оправдывается в глазах публики целым рядом моральных аргументов: Тоас — свирепый дикарь, законы его страны бесчеловечны, он угрожает убить не только Ореста, но и ни в чём не повинную Ифигению, — наконец, у Пилада просто нет другого выхода, как попытаться спасти друга любой ценой, не задумываясь о последствиях.

Пристрастие каждой эпохи к тем или иным сюжетам, причём в определённой трактовке, всегда очень многое

говорит о самой эпохе и тех проблемах, которые выносились на публичное рассмотрение и обсуждение. Так, миф об Эдипе не слишком волновал людей XVIII века — пьесы и оперы, касавшиеся судьбы Эдипа, существовали, но их было немного, и самых болезненных тем (отцеубийства и инцеста) они касались лишь намёками. Время для осмысления эдипова комплекса настало лишь в XX веке, и не только благодаря теории Зигмунда Фрейда, но и благодаря знаменитым музыкальным произведениям (опера-оратория Игоря Стравинского «Царь Эдип», опера Джордже Энеску «Эдип», опера Карла Орфа «Царь Эдип»). Зато в XVIII веке, как мы видим, всё большую популярность набирал сюжет «Ифигении в Тавриде», представленный как в ряде пьес для драматического театра (трагедия Ла Туша была не единственной), так и в веренице замечательных опер, из которых глюковская отличалась наибольшим музыкальным новаторством и идейным максимализмом. Созданная за десять лет до французской революции, «Ифигения в Тавриде» Глюка могла бы быть воспринята как тревожный сигнал «властителям и судиям». Но никто, включая самого композитора, в 1779 году об этом не задумывался.

Опера, завершающаяся цареубийством, посвящена Марии Антуанетте, в которой Глюк ранее видел идеальную героиню своей «Ифигении в Авлиде». В тексте посвящения «Ифигении в Тавриде» он, в частности, писал:

«Мадам! Сблагovolив 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 приумножения удовольствий нации, чьим украшением и радостью является Ваше Величество, заслужили также внимание и одобрение чувствительной и просвещённой Принцессы, любящей все искусства и покровительствующей им».

Чувствительность, то есть сердечная отзывчивость, и просвещённость — ясность ума и восприимчивость к высоким идеям — могут рассматриваться и как характеристики оперной Ифигении, сохраняющей человечность и здравомыслие даже в самых жестоких условиях. В образе этой героини Глюк создал недостижимый идеал, овеянный, однако, не сиянием святости, как в «Ифигении в Авлиде», а мягкой аурой печали и сострадания. Эта сильно повзро-

слевшая, помудревшая и многое испытавшая Ифигения обречена никогда не изведать обычного женского счастья. Её сокровенная мечта — вернуться на родину, в дом, которого, как выясняется, больше нет, и найти покой рядом с братом, чьи руки запятнаны кровью матери.

«Ифигения в Тавриде» Глюка — редчайший пример оперы, в которой совершенно отсутствует любовная интрига. Её, собственно, не было ни в первоисточнике, трагедии Еврипида, ни в написанной по её мотивам трагедии Ла Туша, ни в либретто Кольтеллини. Но в различных «Ифигениях» XVIII века обычно вводились дополнительные женские персонажи, пусть даже это были роли наперсниц — нужно было как-то занять других артисток труппы, кроме примы. В либретто Гийяра все жрицы, кроме Ифигении, остаются безмянными, и ни одна из них не может быть названа близкой подругой героини. Ифигения бесконечно одинока, а узнав о гибели отца и матери и о мнимой смерти Ореста, оплакивает и всех родных, и свою печальную участь. Никаких романтических чувств она испытывать уже не в состоянии.

В других случаях драматурги XVIII века всё-таки вводили в этот сюжет любовную линию. Наиболее подробно прописана она в либретто Вераци: узурпатор Тоас мечется между двумя женщинами — Ифигенией, которую он тиранически любит, и царевной Томири, на которой намерен жениться, чтобы обеспечить свои права на трон. В итоге Томири помогает бежать Ифигении и Оресту, а жених Томири, сарматский царь, поджигает храм, из которого Тоас выбраться уже не может.

Мотив страсти Тоаса к Ифигении введён и в либретто Дюбрея, отвергнутое Глюком и положенное на музыку Пиччинни. Следовательно, Глюк был осведомлён о возможности внести некоторое разнообразие в суровую эмоциональную палитру драмы. Но его это не соблазнило. Его опера — о жизни и смерти, о преступлении и возмездии, о безжалостности богов и о справедливости высших законов, управляющих этим миром. И — если уж доводить оперную революцию до конца — о противостоянии тирании.

Скифы и эллины

Из всех оперных «Ифигений» глюковская — самая необычная. Беспрецедентно уже её начало. Любая опера того времени открывалась оркестровым вступлением, которое в

Италии именовалось «симфонией», а во Франции — «увертюрой». В предыдущих своих реформаторских операх Глюк всякий раз находил индивидуальное решение этого обязательного раздела. Но в «Ифигении в Тавриде» увертюры как таковой вообще нет. Опера открывается вокально-симфонической интродукцией, материал которой был заимствован Глюком из весьма неожиданного источника — его комической оперы «Остров Мерлина» (только в обратной последовательности эпизодов). Во вступлении оркестр живописует спокойный и величавый пейзаж: мерное дыхание моря, сумрачное небо, скалистый берег, на котором возвышается храм Дианы. Внезапно начинается буря — вполне традиционная для оперы XVIII века: струнные играют вихревые пассажи, литавры изображают раскаты грома, флейта-пикколо — завывание ветра. И вдруг поверх бушевания оркестра вступают женские голоса — Ифигения страстно заклинает богов не обрушивать свой гнев на невинных, и слова её молитвы подхватывает хор жриц. Ошеломляющая новизна такого начала оперы выглядела не просто дерзко, а весьма рискованно с театральной точки зрения. Композитор ставил труднейшие задачи перед всеми исполнителями, у которых не было возможности постепенно разыграться и распеться, перед дирижёром, которому с первых же страниц нужно было строго координировать всё происходящее в оркестровой яме и на сцене, и перед слушателями, сразу же попадавшими внутрь разбушевавшейся стихии. Если опера начинается с подобной кульминации, то что же будет дальше? К каким средствам придётся прибегать, чтобы выразить ещё более сильные ощущения?

Буря — отнюдь не внешний эпизод, продиктованный сценическим чутьём Глюка. Стихия продолжает бушевать в душах трёх главных героев. Ифигения рассказывает одной из жриц о своём кошмарном сне, где ей словно наяву предстала череда убийств в родном доме: смерть отца от руки матери и смерть матери от руки сына. Но зловещие сны терзают и царя Тоаса. В своей мрачной и страстной арии из первого акта он признаётся Ифигении, что некий таинственный голос предрёк ему скорую гибель. Орест постоянно находится на грани безумия; ему мерещатся фурии, богини кровной мести, которые постоянно преследуют его. В финале оперы, где Пилад убивает Тоаса, в оркестре звучит краткая реминисценция начальной бури, подтверждая, что эта метафора содержит в себе одну из ключевых идей оперы — идею предельно опасного и неустойчивого мира, ох-

ваченного гибельными страстями, справиться с которыми смертным не под силу. Разрушительное дыхание бури связывает всех персонажей оперы, кроме жриц, сохраняющих отстранённую сдержанность. Даже самый гармоничный из главных героев, Пилад, в финале попадает в эпицентр роковых событий и становится вершителем кровавого возмездия.

Гений Глюка-драматурга позволил ему скомпоновать довольно пёстрый по происхождению музыкальный материал в безусловно выстроенное целое, в котором нет ничего лишнего и внешнего.

Первый акт — завязка главного конфликта. Он распадается на «греческую» и «скифскую» части, резко противопоставленные друг другу. В начальных сценах мы слышим только женские голоса. Согласно либретто, жрицы Дианы — тоже гречанки, как и Ифигения. Видимо, предполагалось, что они изначально составляли свиту дочери Агамемнона и разделили её судьбу. Поэтому они говорят на одном с ней музыкальном языке — возвышенном, сдержанном в выражении даже самых горестных страстей, лишённом каких-либо прикрас. Краткие хоры жриц выдержаны в стиле, напоминающем гармонизации протестантских хоралов (этим приёмом Глюк, как мы помним, впервые воспользовался в сцене жертвоприношения из «Ифигении в Авлиде»). Между этими хорами, словно статуя между строгими колоннами, находится ария Ифигении — молитва, обращённая к Диане («О ты, что продлила мои дни»). Музыка арии кажется светлой и почти безмятежной, если не знать текста и не придавать значения никнувшим окончаниям фраз и неровным метрическим структурам. Ифигения просит богиню, некогда спасшую ей жизнь, послать теперь смерть, ибо у неё больше нет сил выносить бесконечные страдания. Здесь звучит та самая эллинская благородная сдержанность, которой современники Глюка так восхищались в античном искусстве и которой он наделил своих любимых героев и героинь — Орфея, Альцесту и Ифигению.

Скифы, какими они представлены в опере, — антиподы эллинов: дикие, воинственные, кровожадные, безжалостные варвары, составляющие единую безликую массу. Некоторой долей индивидуальности наделён лишь царь Тоас, который, по крайней мере, способен испытывать страх перед судьбой и богами. Тоас верит, что ему грозит смерть, если он не умиловит богов кровавой жертвой. И небо словно бы нарочно посылает двух чужестранцев: Ореста и

Пилада. Но жертвоприношение — не мгновенный акт, а сложный обряд, требующий ритуальных приготовлений. К таким приготовлениям относятся и звучащие в конце первого акта песни и пляски скифов.

Эта своеобразная «скифская сюита», с одной стороны, продолжала традиции французской оперы, в которой образы экзотических народов обычно показывались именно через танец. С другой стороны, глюковское решение оказалось уникальным по той безоглядной смелости, с которой были отвергнуты все привычные условности. Даже в «Ифигении в Авлиде» и в «Альцесте» композитор не решился порвать с вековыми традициями французской сцены, хотя прекрасно отдавал себе отчёт в том, что древние греки, танцующие менуэты, гавоты и чаконы, — явный анахронизм. О точности исторических деталей в XVIII веке заботились мало, но всё же в представлениях Глюка пресловутые чаконы ещё меньше годились для характеристики необузданных скифов. Поэтому он написал нарочито грубую, шумную, топорную музыку в «янычарском стиле», с угловатой мелодикой, топочущим ритмом и дикарской инструментовкой (в оркестре периодически звучат барабаны, тарелки и треугольник). Само по себе это тоже было отнюдь не ново; все неевропейские народы в ту эпоху изображались при помощи сходного набора средств. Но «янычарский стиль» до сих пор применялся либо в комических операх, либо в сугубо декоративных эпизодах (так, в «Ифигении в Тавриде» Тразетты под звуки турецкой музыки появляется сарматский царевич). Глюк же придал этому стилю совершенно другой смысл. Песни и пляски скифов — не колоритный дивертисмент, а демонстрация brutальной силы и военной мощи перед лицом захваченного в плен беспомощного противника. Отдалённым потомком этой сцены можно считать «Половецкие пляски» в «Князе Игоре» Бородина. Но в «Князе Игоре» ситуация для главного героя не столь ужасна, и распеваемые половцами песни не содержат смертельных угроз. В рецензии на премьеру «Ифигении в Тавриде» Глюка, напечатанной 22 мая 1779 года, говорилось о впечатлении, которое произвела сцена скифских плясок на первых зрителей: «Обитатели Тавриды ликуют, взяв в плен Ореста и Пилада. Мотив танца отвечает содержанию и в совершенстве передаёт неистовый восторг дикарей, заранее радующихся казни двух несчастных. Автор ввёл 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». Однако 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»¹⁵⁸.

Во втором акте скифы почти не присутствуют, но и эллинский мир оказывается внутренне раздвоенным и неоднозначным. Согласно сюжету, Орест и Пилад помещены в заточение под храмом Дианы. Душой Ореста владеют хаос, мрак и отчаяние. В своей арии «Боги, преследующие меня» он проклинает себя как преступника, порвавшего узы родства и приведшего друга на верную смерть. Между тем музыка этой страстной арии всё-таки даёт слушателю понять, что Орест не лишён царственного величия: трубы, литавры и сама тональность ре мажор в XVIII веке символизировали доблесть и героизм. Пилад отвечает ему ангельски просветлённой арией, которую можно было бы считать выражением идеальной братской любви, если бы она не говорила в то же время о смерти. Мелодика арии Пилада своей лучезарной грацией напоминает музыку Моцарта, где точно так же светлый мажор может таить внутри себя глубокую скорбь, понятную лишь чуткому слуху.

Скифский царь приказывает разделить пленников, и Орест на некоторое время оказывается один. Поначалу ему мерещится, что силы преисподней отступились от него. Но Глюк сам говорил, что краткая ария Ореста «Покой снизошёл в моё сердце» — самообман. Музыка явно противоречит тексту. Жестокие муки больной совести, олицетворяемые фуриями, вновь начинают терзать одинокого героя. Сцена Ореста с фуриями — одна из кульминаций оперы, и она, как и пляски скифов в первом акте, фактически занимает место традиционного балетного дивертисмента, ни в коей мере не являясь таковым. Музыка этой сцены не совсем оригинальна: Глюк перенёс сюда материал из своего венского балета «Семирамида» (1765), сюжет которого, однако, также был трагическим. Здесь в музыке вновь прорывается дыхание бушующей стихии, напоминающее о буре в интродукции, но только вместо чинного хора жриц раз-

¹⁵⁸ Берлиоз 1956, 71.

даются гневные выкрики фурий, сливающиеся в жуткий вердикт, — «Матереубийца!», а вместо молитвенных фраз Ифигении — возгласы мятущегося Ореста: «О, какое мучение!» В конце этой сцены, согласно ремарке в либретто, появляется окровавленный призрак Клитемнестры, и Орест уже не поёт, а кричит: «Моя мать!»...

В этом месте Глюк заставил своего либреттиста соединить два акта, неразрывно связав кошмарное видение Ореста с появлением на сцене Ифигении. Изначально в опере должно было быть пять актов. Но гениальное драматургическое чутьё Глюка подсказало ему психологически безошибочный ход. Ифигения выходит из полумрака подземелья неожиданно, и Орест видит в ней Клитемнестру — то есть на подсознательном уровне узнавание сестры происходит уже здесь, но душевное смятение не позволяет Оресту предположить, что сходство жрицы Дианы с убитой им матерью не случайно. Мучительный диалог Ифигении с Орестом продолжает роковую цепь недоразумений. Орест рассказывает ей обо всём, что произошло в их родном доме, от убийства Агамемнона до убийства Клитемнестры, но не называет своего имени, а в ответ на вопрос о том, что же случилось с Орестом, отвечает, что он погиб, разумея под этим свою неминуемую смерть у алтаря Дианы. Ифигения настолько потрясена, что не в силах продолжать тягостный разговор, так что и она ничего не говорит Оресту о своём прошлом. Покинув пленника, она оплакивает свою участь в арии «О злосчастная Ифигения», и хор жриц присоединяется к её горестным стенаниям. Невзирая на крайне печальный текст, музыка арии — мажорная и просветлённая, в ней, как и в арии Пилада, звучит благородная сдержанность, присущая идеальным образам классического искусства.

Глюк использовал в этой арии материал первой части арии Секста из своей оперы-серия «Милосердие Тита», чего отнюдь не скрывал — та ария была, возможно, не столь популярной, как «Потерял я Эвридику», но тоже достаточно широко известной. В письме Гийяру от 17 июня 1778 года композитор попросту выписал итальянский текст первой строфы арии, требуя, чтобы новый французский текст согласовался с прежней просодией.

Разросшийся второй акт завершается сценой в храме, где Ифигения и жрицы совершают заупокойный обряд по погибшему, как все полагают, Оресту. Музыка хора жриц с кратким молитвенным соло Ифигении в середине — вновь

автоцитата, причём двойная. Материал заимствован всё из той же арии Секста, из её контрастной второй части. Но тонкость заключается в том, что Глюк, очевидно, рассчитывал на узнавание мелодии хора парижской публикой, потому что впервые он процитировал эту мелодию в первом акте «Ифигении в Авлиде». Там благородная менуэтная тема звучала в до мажоре, в «Ифигении в Тавриде» она вернулась в до минор (как оно и было изначально в арии Секста). Несомненно, Глюк хотел подчеркнуть эту связь, проведя параллель между Ифигенией-жертвой и Ифигенией-жрицей, вспоминающей о своей утраченной семье.

Содержание гораздо более камерного третьего акта можно определить как «апофеоз дружбы». Ифигения решает устроить побег одному из пленников, чтобы он отвёз на родину её письмо к единственной, как она думает, оставшейся в живых родственнице — сестре Электре. Поскольку Ифигения не знает, кто такие на самом деле пленники, ей всё равно, кого из них она отпустит: пусть они сами сделают выбор. И тут на протяжении почти целого акта ведётся спор не за право остаться в живых, а за право погибнуть. Такое прекраснородушное понимание дружбы отвечало нравственным идеалам века Просвещения, а кроме того, в точности соответствовало и христианскому учению: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Евангелие от Иоанна, 15:13). Пилад аргументирует своё желание умереть за Ореста не только привязанностью к нему, но и царским саном друга, так что здесь присутствует ещё и идея «жизни за царя», столь явственно звучавшая в парижской версии «Альцесты». Орест же отстаивает своё право на смерть, апеллируя к любви и состраданию Пилада: неужели тот не видит, какие мучения он вынужден терпеть? Смерть будет для Ореста желанным избавлением, и препятствовать ему в этом желании — жестоко... Пилад соглашается бежать не ради спасения своей жизни, а ради любви к Оресту, но всё-таки он попытается вмешаться в ход событий, чтобы выручить друга — а для этого он должен оказаться на свободе.

Четвёртый акт представляет собой своеобразную драматургическую инверсию первого и вместе с тем сумму всего, что происходило раньше. Бурная стихия охватывает здесь даже Ифигению, которая на протяжении предыдущих трёх актов сохраняла стоическую сдержанность. Единственная быстрая и страстная ария в её партии («Молю тебя с трепетом, непреклонная богиня») — очередная автоцитата

Глюка из весьма неожиданного источника. В предыдущем своём воплощении это была ария Цирцеи из оперы «Телемах», а ещё ранее — ария Береники из «Милосердия Тита». Казалось бы, между двумя предыдущими героинями, дамами с весьма властными характерами, и страдающей жрицей нет ничего общего. Но ключевым словом здесь становится «ярость» или «свирепость» (*féroçité*) — то свойство характера, которого у Ифигении нет. Она просит богиню наделить её «яростью» (качеством, присущим скифам), но на самом деле фактически восстаёт против вменяемого ей долга. Психологический контекст ситуации вновь оказывается гораздо более сложным, чем это вытекает из отдельно взятой арии.

Хоры жриц, готовящихся к церемонии жертвоприношения, в четвёртом акте уже совершенно откровенно выдержаны в стилистике протестантских хоралов. И если в первом из них, «О Диана», ещё звучат страдальческие ноты, то второй, «Чистая дочь Латоны», нарочито бесстрастен и лишён человеческих эмоций. Тем разительнее контраст с диалогом Ифигении и Ореста, которые наконец-то узнают друг друга благодаря предсмертным словам Ореста — «Ты так же погибла в Авлиде, сестра моя, Ифигения». Жертвоприношение прервано, брат и сестра заключают друг друга в объятия, причём Орест особенно потрясён тем, что Ифигения способна любить его таким, каков он есть — запятнанного материнской кровью.

Финал оперы оказывается благополучным для героев-эллинов и трагичным для Тоаса, который настаивает на необходимости принести жертву Диане и гибнет от меча внезапно появившегося Пилада в тот момент, когда сам заносит жертвенный нож над Ифигенией. Здесь в оркестре вновь звучат реминисценции интродукции, открывавшей оперу, и становится окончательно ясным символический смысл этой оркестровой бури: она несёт одновременно и смерть, и очищение, и резкие перемены судеб героев и стоящих за ними народов. Ведь скифы намерены мстить за убийство своего царя, однако появление богини Дианы кладёт конец и кровавым обрядам в Тавриде, и конфликту скифов и эллинов. Ифигения, Орест и Пилад свободны, они могут вернуться на родину, и в последнем хоре воспевается предстоящее им счастливое плавание.

Глюк не мог отказать себе в удовольствии прибегнуть к ещё одной автоцитате, смысл которой был понятен лишь ему самому и, наверное, не очень большой группе посвя-

щённых: «Ифигения в Тавриде» завершается финальным хором из «Париса и Елены». Та давняя опера повествовала о любовной истории, ставшей прологом к Троянской войне. А «Ифигения в Тавриде» — эпилог давно завершившейся войны, принесшей страшные беды не только побеждённым, но и самим победителям.

После этого окончания не могло быть никакого продолжения. Глюк понимал это лучше, чем кто-либо, и протестовал против того, чтобы по завершении четвёртого акта «Ифигении в Тавриде» на сцене давали бы дополнительный балет «Закованные скифы», изображающий победу греков над скифами и последующее смягчение диких варварских нравов под влиянием эллинских просвещённых законов. Идея этого балета принадлежала Новерру, который ставил танцы в «Ифигении в Тавриде» и, похоже, был недоволен их небольшим количеством и строгой подчинённостью общему драматургическому развитию. Музыку к дополнительному балету написал Франсуа-Жозеф Госсек, в прошлом ученик и протеже великого Рамо, в будущем — один из ведущих музыкальных деятелей французской революции, а на старости лет — профессор Парижской консерватории. Госсек был сторонником Глюка, однако не всегда адекватно понимал его идеи или же не мог противиться соблазну приложить руку к его сочинениям, коль скоро об этом просила дирекция Оперы. В случае с «Ифигенией в Тавриде» он мог руководствоваться и очень личным мотивом: ещё в 1778 году Гийяр, не будучи уверенным в том, что этот сюжет заинтересует Глюка, обещал своё либретто Госсеку, а затем передумал. Госсек чувствовал себя обйдённым и не преминул реабилитироваться на свой лад, коль скоро написать собственную «Ифигению» ему не довелось.

Так или иначе, опера Глюка произвела глубочайшее воздействие на современников. Её мрачный пафос, титанический накал страстей и абсолютная новизна драматургических решений потрясли парижан. Что думала и ощущала в этой связи королева Мария Антуанетта, присутствовавшая на премьере 18 мая 1779 года, мы не знаем, но мнения других очевидцев до нас дошли. «Когда я слушаю “Ифигению”, — писал барон Гримм, — то забываю, что нахожусь в опере, мне кажется, что я слышу греческую трагедию»¹⁵⁹. Аббат Франсуа Моро, поклонник Глюка, заявил: «Здесь нет отдельных прекрасных мест — прекрасна опера целиком!»

¹⁵⁹ Цит. по: МДИМ, с. 402.

На премьере главные партии исполняли певцы, давно знакомые Глюку и хорошо знакомые с его требованиями: Розали Левассёр (Ифигения), Анри Ларриве (Орест), Жозеф Летро (Пилад), Жан-Пьер Моро (Тоас).

К сожалению, не сохранилось рисунков или гравюр, отражавших визуальный облик спектакля, но, по-видимому, эта сторона также выглядела убедительно. Какие-то зрелищные эффекты, несомненно, восходили к обычной сценической практике парижской Оперы (буря с громом и молниями, сцена жертвоприношения, появление богини Дианы, финальное отплытие корабля от берегов Тавриды), а какие-то были новыми. В частности, Новерр писал о том, что для плясок скифов он придумал особые «варварские» движения. Очень динамично были, очевидно, поставлены сцена Ореста с фуриями и сцена убийства Тоаса. Всё это в целом обозначило итоговое достижение реформы Глюка: полное единство драмы, музыки, декораций, пластики и хореографии. Даже то, что Глюк совершенно по-новому трактовал балетные эпизоды, не ставилось ему в вину, а воспринималось как особое достижение. «Революция в музыке», которую Глюк обещал парижанам, совершилась.

Особое мнение Гёте

Сюжет «Ифигении в Тавриде» волновал в то время не только музыкантов. 6 апреля 1779 года, то есть примерно за полтора месяца до премьеры оперы Глюка, в Веймарском придворном театре была поставлена одноимённая драма Гёте. Это был первый, прозаический вариант, который затем подвергся переработке и обрёл в 1787 году окончательный вид в форме драмы, написанной белым стихом. С сентября 1786-го по апрель 1788 года Гёте путешествовал по Италии, причём рукопись «Ифигении» возил с собой и тщательно обдумывал собственную трактовку этого сюжета. Не случайно на знаменитом портрете работы Иоганна Генриха Вильгельма Тишбейна «Гёте в римской Кампании» (1787)¹⁶⁰ поэт изображён рядом с выступающей из-под земли античной плитой с рельефом на тему «Ифи-

¹⁶⁰ Иоганн Генрих Вильгельм Тишбейн (1751—1829) в немецкой литературе благодаря этому портрету называется «гётевским Тишбейном», чтобы не путать его с другими художниками из того же семейства.

гении в Тавриде». Зная сюжет, нетрудно догадаться, что перед нами сцена из первого акта, где перед Ифигенией предстают пленные Орест и Пилад, сопровождаемые бороатым скифом (возможно, Тоасом).

Из всех персонажей драмы Гёте ощущал наибольший интерес и симпатию к Оресту — герою «фаустовского» плана. При постановках пьесы в Веймарском театре, которые давались для княжеской семьи и избранной публики, Гёте неоднократно выступал в роли Ореста, и здесь мы, к счастью, хотя бы в какой-то мере знаем, как это выглядело. Сохранился рисунок художницы Ангелики Кауфман, на котором изображена сцена из второго акта в спектакле 1802 года. Смятенный, растрёпанный и босоногий Орест (Гёте) сидит на каменной скамье возле храма Дианы, окружённый взволнованным Пиладом и сочувственно поникшей Ифигенией. Роль Ифигении играла Корона Шрётер, которая славилась разносторонними талантами (она не только хорошо пела, но и сама сочиняла музыку). Что касается роли Пилада, то её иногда не гнушался играть сам герцог Карл Август — разумеется, исключительно в частных спектаклях.

Два варианта гётевской «Ифигении» были едины в одном: они коренным образом отличались от всех оперных вариаций на эту тему своей идейной концепцией и вытекающей из неё развязкой. Ранее мы говорили о том, что все оперы на сюжет «Ифигении в Тавриде», написанные во второй половине XVIII века, завершаются убийством или смертью царя Тоаса. И только в драме Гёте развязка носит мирный характер. Казалось бы, Гёте просто возвращается к первоисточнику — Еврипиду, у которого в финале также все герои оставались в живых. Но на самом деле Гёте, как оперные либреттисты и композиторы, тоже отходит от Еврипида, но только в противоположную сторону — не к обострению, а к смягчению конфликта. Никакой «бог из машины» здесь не помог бы. В драме Гёте происходит постепенное изживание конфликта самими героями, ведущее к торжеству человечности: Тоас (Фоант) отпускает в финале Ифигению и обоих пленников добровольно, и не потому, что так ему приказала богиня, а потому, что он сам убедился в моральной правильности именно такого поступка.

Переосмыслено в этой пьесе очень многое. Прежде всего, уже в первой сцене выясняется, что Ифигения в качестве жрицы сумела настоять на прекращении кровавых жертв и спасла множество жизней. Упразднить варварский

обычай ей помогла благосклонность царя Фоанта, который восхищён добротой и благочестием Ифигении. Царь в пьесе Гёте предстаёт не свирепым дикарём, а достойным уважения пожилым самодержцем с непростой судьбой: он утратил всех своих сыновей и, чтобы не лишиться власти на старости лет, предлагает Ифигении стать его женой и царицей, а возможно, и матерью будущих наследников. Когда она отказывается, раздосадованный царь велит ей возобновить кровавые жертвоприношения, которых жаждет народ. Ифигения сопротивляется этому изо всех сил, особенно когда узнаёт в одном из пленников брата Ореста. Она готовит побег, но царь настигает их в момент бегства. С обеих сторон уже вынуты мечи, схватка кажется неминуемой, однако Ифигении удаётся склонить царя к мирному разрешению коллизии.

Противопоставление цивилизованности и варварства здесь уступает место гуманности, объединяющей истинно благородных людей и стоящие за ними народы. Это явствует из диалога между царём и Ифигенией в пятом акте:

Фоант:

Ты мнишь, суровый
И дикий скиф услышит голос правды
И человечности, Атреем, греком,
Отвергнутый?

Ифигения:

Его услышит всякий,
Под чьим бы небом ни родился он,
В ком бьёт источник жизни и любви
Незамутнённый!¹⁶¹

Таковым было «особое мнение» Гёте, в корне отличное от революционного максимализма, к которому призывали «Ифигения в Тавриде» Глюка и её многочисленные оперные сёстры.

Если первую версию своей «Ифигении» Гёте создавал, ничего не зная о замысле Глюка, то окончательная версия появилась уже после того, как глюковская опера была поставлена или дана в концертных исполнениях не только в Париже, но и в Вене (1781 и 1783), Лилле (1782), Стокгольме (1783), Копенгагене (1785). Трудно сказать, был ли Гёте знаком с этой оперой на данном этапе, хотя слышать восторженные отзывы о ней, безусловно, мог. Показательно,

¹⁶¹ Перевод Н. Н. Вильмонта.

что для празднования в Веймаре рубежной даты смены столетий Гёте, в качестве руководителя придворного театра, выбрал два произведения. Под «занавес» уходящего XVIII века, 27 декабря 1800 года, была дана «Ифигения в Тавриде» Глюка, репетициями которой руководил Фридрих Шиллер. Накануне премьеры он писал Гёте: «Музыка так восхитительна, что тронула меня до слёз даже на репетиции»¹⁶². Наступление же нового, XIX века было отмечено исполнением 1 января 1801 года оратории Йозефа Гайдна «Сотворение мира» — сочинения, воспевавшего свет, радость, благодать и вселенскую любовь. Эта концепция соответствовала мировосприятию Гёте, который постепенно превращался из «штюрмера» в «олимпийца». В музыке его настоящим кумиром был Моцарт, но не Глюк. По своей фабуле и нравственному посылу «Ифигения в Тавриде» Гёте гораздо ближе к «Похищению из сераля» Моцарта (эта парадоксальная связь неоднократно отмечалась исследователями), чем к «Ифигении в Тавриде» Глюка, полной грозных и страшных пророчеств.

Зазеркалье «Эхо и Нарцисса»

Отправляясь в ноябре 1778 года в своё последнее путешествие в Париж (как обычно, вместе с любящей и заботливой женой), Глюк имел в багаже партитуру не только «Ифигении в Тавриде», но и ещё одной оперы, «Эхо и Нарцисс», которой было суждено стать его последним сценическим произведением.

Опера была поставлена 24 сентября 1779 года и фактически потерпела провал. Состоялось лишь 12 представлений, после чего она сошла со сцены; попытка её возобновления в новой редакции в 1780 году также не увенчалась успехом. Одобрения публики удостоились только балеты Новерра и финальный хор — гимн Амуру. Действительно, в балетных сценах участвовали самые выдающиеся артисты того времени, которых сейчас назвали бы «звёздами»: Мари-Мадлен Гимар, Мари Аллар, Гаэтано Вестрис, Огюст Вестрис (сын Гаэтано Вестриса и Мари Аллар), Максимильен Гардель, Жан Д'Оберваль. Певцы, занятые в спектакле, также были весьма талантливыми личностями. В частности, ис-

¹⁶² Письмо от 24 декабря 1800 года. Цит. по: *Гёте И. В., Шиллер Ф.* Переписка. В 2 т. Т. II. М., 1988. С. 330.

полнительница роли Эхо, мадемуазель Бомениль (сценическое имя Генриетты-Аделаиды де Вийяр, 1748—1813), была серьёзным композитором, автором крупных сочинений в жанре оперы, балета и оратории. Партию Нарцисса пел молодой тенор Этьен Лэне (1753—1822), который затем в течение тридцати лет считался ведущим тенором парижской Оперы и при королевском, и при республиканском, и при императорском режимах. Жозефу Легро досталась партия Кинира, друга главного героя.

Тем не менее «Эхо и Нарцисса» современники сочли досадной неудачей, и эта оценка закрепилась за последней оперой Глюка вплоть до нашего времени. Постановок и концертных исполнений этого сочинения до крайности мало, так что обычному любителю музыки проще присоединиться к приговору истории, нежели оспорить его.

Обычно вину за провал оперы принято возлагать на либретто. В данном случае оно действительно не представляло из себя ничего выдающегося ни в драматическом, ни в литературном отношении. Сочинил текст «Эхо и Нарцисса» барон Жан-Луи-Баптист-Теодор де Чуди (1734—1784), дипломат, военный, ботаник и любитель изящной словесности. Фамилия его была швейцарского происхождения, а родился и начал карьеру он в городе Мец, но с 1777 года жил в Париже. Кому принадлежала идея выбора именно такого сюжета, неизвестно.

В основе либретто — миф о безответной любви нимфы Эхо к прекрасному юноше Нарциссу, который по воле Аполлона зачарован собственным отражением в водах источника и совершенно бесчувствен к страданиям Эхо. Нимфа умирает от горя, все подруги плачут о ней, а Кинир называет Нарцисса виновником её гибели. Очнувшийся от наваждения Нарцисс испытывает глубочайшее раскаяние и слишком поздно понимает, что на самом деле он любил Эхо. Однако любовь способна творить чудеса: бог Амур воскрешает умершую, и влюблённые счастливо соединяются; все славят могущество Амура.

После предельно суровой «Ифигении в Тавриде» эта сказочно-мифологическая пастораль кажется анахронизмом. Она воплощает поэтику рококо, актуальную в первой половине XVIII века, но совершенно не актуальную в 1780-е годы. Нужно, правда, сразу же оговорить, что рококо — явление многообразное, сложное и по-своему глубокое. Искусство рококо кажется легкомысленным, кокетливым, несерьёзным, однако в творчестве крупных мастеров (писа-

телей, художников, музыкантов) все эти внешние черты та-ют под собой иронию, скепсис, порой пессимизм, философию мимолётности и непрочности всех явлений и чувств, подобных узорам из пыльцы на крыльях бабочек. Завитки, арабески, гирлянды — все эти излюбленные мотивы рококо призваны скрыть от глаза не всегда приглядную и порой весьма печальную реальность.

Где-то рококо дожило почти до конца XVIII века, но во Франции после смерти Людовика XV в 1774 году явно началась совсем другая эпоха, в том числе в искусстве, чему немало способствовал и Глюк, оперы которого имели большое влияние на умы современников — возможно, не меньшее, чем романы и трактаты Руссо. Нишу искусства «для души», не парадного, камерного, обращённого к обычным людям, не подвижникам и не героям, начали заполнять произведения, проникнутые сентиментализмом и призывавшие к природной простоте и якобы проистекавшей из неё естественной добродетели. Такова, в частности, живопись Жана-Батиста Грёза и Жана-Батиста Шардена — художников, заявивших о себе уже в 1730-х годах, нашедших эстетическую поддержку у энциклопедистов в 1750-х годах и ставших очень популярными во второй половине XVIII века. Ценители живописи восхищались их виртуозным мастерством, а обычным зрителям, представителям третьего сословия, нравилось стремление художников изображать повседневную жизнь, причём вкладывая в свои картины поучительный смысл («Отеческое благословение» Грёза, «Молитва перед обедом» Шардена). Искусство рококо было, напротив, подчёркнуто аристократическим, несколько не сентиментальным и далёким от морализирования.

Рококо было отнюдь не чуждо Глюку на ранних этапах его творчества (вспомним его прелестные «театральные празднества» для венского двора, особенно очаровательных «Китайнок»). Даже в произведениях реформаторского периода этот стиль либо присутствовал в отдельных эпизодах (партия Амура в «Орфее и Эвридике»), либо даже господствовал. Оперой в духе рококо можно назвать «Париса и Елену» (1770), встреченную, напомним, весьма прохладно.

Видимо, старомодное либретто барона де Чуди затронуло какие-то потаённые струны в душе Глюка, напомнив ему и о давно прошедших временах, когда он был относительно молод и не помышлял ни о каких «революциях», и о чистой красоте, к которой не примешаны громкие идеи,

превращающие оперный спектакль в публицистический манифест.

Не исключено, что присутствовал и совсем личный мотив: не изжитая с годами боль семейной утраты. 10 мая 1780 года Глюк писал Клопштоку: «Хотя Вы так и не сочинили ничего на смерть дорогой мне усопшей, всё же моё желание оказалось исполненным, ибо Ваша “Мёртвая Кларисса” так сильно напоминает мне о моей девочке, что Вы, при всём своём великом таланте, не могли бы создать ничего более удачного. Теперь это моё любимое стихотворение, и я редко в состоянии слушать его, не будучи растроганным до слёз». Мог ли Глюк не вспоминать о Нанетте, сочиняя сцены смерти и оплакивания Эхо? И мог ли горестно не думать при этом, насколько страстно его душа желала бы милосердного вмешательства божества, способного воскресить «его малышку»?

«Эхо и Нарцисс» — опера о чуде воскресения и в этом смысле продолжает линию не «Париса и Елены», а «Орфея» и «Альцесты». В сюжете просматривается нечто общее прежде всего с «Орфеем»: в обоих случаях судьбами смертных управляет Амур, а действие разворачивается на фоне цветущей природы, населённой вечно юными нимфами и добродетельными пастухами. Здесь нет царей, никто не ведёт войн, не приносит кровавых жертв. Но и счастливые обитатели блаженной Аркадии не избавлены от страданий и смерти. Отсюда — ощущение хрупкости красоты, иллюзорности любых представлений о прочности бытия, загадочности знаков судьбы.

Музыка «Эхо и Нарцисса» лишена скульптурной рельефности форм, которая обессмертила «Орфея». Нет в ней и клокочущей энергии «Ифигении в Тавриде». Всё происходит несколько замедленно, жесты всегда чуть ослабленны, ритмы неторопливы, сольные высказывания героев — скорее монологи, чем арии с запоминающимися мелодиями. Даже глюковское умение строить крупную форму при помощи эффектных контрастов здесь уступает место мягкой текучести материала, сотканного из внезапно обрывающихся мелодий, растворённых в воздухе гармоний, «точечных» оркестровых красок. Слабым это произведение назвать никак нельзя, но в качестве итога реформаторского творчества Глюка оно, безусловно, кажется странноватым. В наше время стилистику «Эхо и Нарцисса» можно было бы обозначить как ностальгический постмодерн. Однако мы не знаем, в какой мере Глюк здесь созна-

тельно обыгрывал мотивы искусства рококо, сочетая их то с модным сентиментализмом, то с милой его сердцу античностью. Получилось своеобразное зазеркалье, где все явления выглядят не так, как с внешней стороны. Живыми символами этого зазеркалья оказываются главные герои: Эхо, в образе которой воплощается идея музыкального отражения (звук и отзвук), и Нарцисс, поглощённый созерцанием собственного визуального двойника.

Скорее всего, в замыслы Глюка вовсе не входила столь сложная эстетическая и психологическая задача. Но позднее творчество великого мастера всегда оказывается загадочным и многомерным, и последняя опера Глюка — не исключение.

В качестве утешительной компенсации за неуспех «Эхо и Нарцисса» Глюк мог порадоваться популярности финального хора в честь Амура. На премьере хор был встречен аплодисментами, при возобновлении оперы в 1780 году его потребовали бисировать, затем он исполнялся в концертах и быстро разлетелся по светским гостиным. В 1785 году художница Элизабет Виже-Лебрен написала портрет Анн-Мари Жозефины Габриэль, баронессы де Крюссоль-Флорензак (ок. 1755 — после 1826). Модель — молодая красивая дама в красном платье и в шляпе, украшенной красным пером, держит в руках нотную тетрадь. Если присмотреться, там можно ясно прочесть ноты и текст: «Гимн из 'Эхо и Нарцисса'». В отличие от оперы, где эта музыка звучит в яркой и несколько экстатической тональности ми мажор, здесь гимн Амуру приведён в более простом фа мажоре — для любительского исполнения так оно было, действительно, удобнее.

Гимн Амуру настолько нравился впоследствии Берлиозу, что тот, вопреки своему пиетету перед гением Глюка, решил «поправить» партитуру «Орфея» и в своей редакции 1859 года заменил финальный хор из «Орфея» на хор из «Эхо и Нарцисса». На концепцию произведения это никак не влияло, но лишний раз подчёркивало неразрывную связь первой и последней реформаторских опер Глюка.

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ КЛАССИК

Со щитом и на щите

«Со щитом или на щите», — напутствовали некогда героические спартанки своих мужей и сыновей, отправлявшихся на войну. Из большинства поездок в Париж Глюк возвращался в Вену «со щитом», то есть с очередной победой. К последней же его поездке были применимы оба выражения. Безусловно, в целом его идеи и его искусство одержали победу, и триумф «Ифигении в Тавриде» был тому наилучшим доказательством. Но холодный приём парижанами «Эхо и Нарцисса» и резко пошатнувшееся здоровье Глюка отчасти обесценили радость от успеха.

Уже на репетициях «Эхо и Нарцисса» у композитора случился апоплексический удар, то есть инсульт. По-видимому, удар был не слишком сильным, Глюк сумел довольно быстро от него оправиться. Сохранилось его письмо на французском языке от 6 октября 1779 года певице, некоей мадам Депюи, трижды выступившей в сентябре того года в партии Ифигении вместо Розали Левассёр. Затем Глюк с женой вернулись домой, в Вену, и уже оттуда 30 ноября он написал, также по-французски, парижскому драматургу Никола Жерсену, который прислал ему текст своей незавершённой трагедии с предложением положить его на музыку. Глюк был с ним горестно откровенен: «Полагаю, Вы не знаете, что я решил больше не писать опер, и моя карьера завершена. Мой возраст и то отторжение, которое я недавно претерпел в Париже при постановке моей оперы “Нарцисс”, навсегда отняли у меня охоту сочинять какие-либо оперы». В тот же день он написал по-немецки письмо в Париж австрийскому поверенному Францу Крутхоферу, прося его переслать в Вену таблетки, прописанные неким английским доктором Арчбальдом. Следовательно, невзирая на ещё не остывшую обиду на неблагодарных парижан

и не самое лучшее самочувствие, Глюк не утратил способность чётко выражать свои мысли на разных языках и помнить о множестве заботивших его дел, в том числе бытовых и денежных.

Никаких материальных затруднений он давно уже не испытывал, но всё-таки деньги требовали счёта и контроля. Помимо щедрого жалованья в две тысячи флоринов, которое Глюк с осени 1774 года получал от Марии Терезии фактически просто за факт своего существования, он ещё в августе того же года был удостоен пожизненной пенсии в шесть тысяч ливров от Марии Антуанетты, помимо тех гонораров, которые театр платил ему за каждую новую оперу, а издатели — за рукописи произведений.

Всё это позволило Глюку с чистой совестью уйти на покой и пребывать в Вене на положении живого классика. В отличие от Моцарта и Бетховена, которые никогда не имели собственного дома и жили на съёмных квартирах, и от Гайдна, который смог обзавестись домом в пригороде Вены лишь на старости лет, Глюк ещё в 1768 году приобрел дом в предместье Святого Марка (ныне улица Реннвег, 93) — именно там его навещал в 1772 году Чарлз Бёрни. В этот же дом Глюк вернулся из Парижа в 1779 году, но в 1781-м решил поменять его на другое жилище, расположенное относительно неподалёку (Винергассе, 22). Поскольку жена Глюка располагала собственными средствами, то и она в 1784 году купила дом под названием «У серебряного льва» (его нынешний адрес — Виднер Хауптштрассе, 32). В этом последнем доме Глюк впоследствии и скончался. Все эти дома были расположены за тогдашними городскими стенами Вены, однако вовсе не далеко от центра. Недвижимость в пригородах стоила дешевле, а удобств в таком местоположении было даже больше: чистый воздух, отсутствие шума, наличие при доме внутреннего садика, в котором можно было и отдыхать, и работать, и принимать друзей.

В Музее города Вены хранится портрет, приписываемый кисти Иоганна Георга Вайкерта, созданный около 1772 года. Он изображает супругов Глюк за семейным ужином, который, судя по дате, мог происходить в доме на Реннвег. Фрау Марианна с улыбкой намеревается налить вино в бокал мужа, а тот оглядывается на зрителя этой сцены (воображаемого гостя) с чуть насмешливым и довольным выражением лица. Эта сцена чем-то напоминает знаменитый автопортрет Рембрандта с любимой женой Саскией, и скорее всего, подобная аллюзия подразумевалась. Разумеется,

по своим художественным достоинствам венский портрет супругов Глюк ни в какой мере не может выдержать сравнение с шедевром Рембрандта, но в обоих полотнах звучит сходная тема тихого семейного счастья, полного взаимопонимания супругов, наслаждения простыми радостями жизни — хорошим вином, вкусной едой, добротной, хотя вовсе не шегольской, одеждой. Помимо прочего, этот портрет — первое красочное изображение Марианны Глюк, уже немолодой, совсем не красивой, заметно располневшей, но, по-видимому, обаятельной, улыбчивой и гостеприимной женщины. Такими Глюк и его жена виделись своим венским друзьям и гостям дома. Позднее портрет Марианны написал французский художник Антуан Вестье. Там она выглядит совсем пожилой седовласой дамой, прекрасно отдающей себе отчёт в том, что она является вдовой великого человека, и потому тщательно следящей за своим обликом. Интересно, однако, что и на двойном портрете, и на портрете Вестье на груди у Марианны красуется голубой атласный бант — видимо, эта деталь одежды имела для неё какое-то особенное значение.

К сожалению, ни в одном из перечисленных венских домов, связанных с именем Глюка, нет музея композитора. Правда, предметов, принадлежавших Глюку и членам его семьи, практически не сохранилось. Однако в современной музейной практике имеется немало примеров создания превосходного, насыщенного экспонатами и весьма познавательного пространства даже при отсутствии мемориальных реликвий. Возможно, и у Глюка со временем появится музей, в который будут с удовольствием приходить поклонники его творчества.

Глюк и два императора

Почти вся активная творческая жизнь Глюка протекала при Марии Терезии. Формальное провозглашение в 1765 году императором Священной Римской империи Иосифа II почти ничего не меняло в установившемся порядке управления огромным государством. Но вечером 29 ноября 1780 года Мария Терезия скончалась. Все были уже готовы к печальному исходу. Вдовствующая императрица серьёзно заболела 24 ноября, а в течение нескольких лет до этого постоянно страдала различными болезнями. Она сильно отяжелела, одряхлела и сама ощущала себя глу-

бокой старухой. Ей было 63 года — далеко не преклонный возраст по меркам нашего времени, однако изначально крепкий и здоровый организм Марии Терезии был изношен частыми родами: с 1737 по 1756 год она произвела на свет шестнадцать детей. Все беременности протекали без какого-либо отрыва от государственной деятельности. Мария Терезия вела войны, издавала законы, проводила реформы, назначала министров, занималась дипломатической перепиской и устройством браков своих подросших детей, строила и перестраивала императорские резиденции (Шёнбрунн, Лаксенбург, Бельведер), интересовалась театром и искусством.

Современники отдавали себе отчёт в том, что империей правила поистине великая женщина, но памятник Марии Терезии был воздвигнут в центре Вены, на площади перед Художественным музеем, лишь в 1888 году. Концепцию памятника одобрил в 1874 году император Франц Иосиф, доверивший эту ответственную работу скульптору Каспару Цумбушу и архитектору Карлу фон Хазенауэру. Суть концепции — не только прославление Марии Терезии как мудрой законодательницы и матери нации, но и поддержка её начинаний самыми выдающимися людьми эпохи, представляющими разные сферы деятельности. Это четыре полководца (их конные статуи словно бы охраняют подступы к высоко вознесённому трону), четыре государственных советника (первый из них — канцлер Венцель Кауниц), шесть юристов и законовевов — и шесть деятелей науки и искусства. Среди них — трое великих музыкантов: Глюк, Гайдн и юный Моцарт.

Глюк был, безусловно, преданным и благодарным подданным императрицы и всей семьи Габсбургов. Каких-либо особенно доверительных отношений с Марией Терезией у него быть не могло, однако он был обязан ей поддержкой своих реформаторских начинаний и своим материальным благополучием на старости лет. Безусловно, они понимали и ценили друг друга. Смерть императрицы, его сверстницы, должна была сильно подействовать на Глюка, тем более что траурные мероприятия продолжались в течение долгого времени, изменив обычный ход венской церковной и светской жизни. По давнему обычаю, принятому в роду Габсбургов, после смерти правителя производилось вскрытие тела с извлечением сердца, которое помещали в отдельный серебряный сосуд и затем устанавливали его в так называемой «Гробнице сердец» (*Herzensgruft*) в часовне придвор-

ной церкви Августинцев. 1 декабря тело покойной вместе с урной-сердцехранительницей было выставлено в придворной капелле для прощания. На следующий день состоялся перенос сосуда с сердцем в часовню, а 3 декабря — отпевание в соборе Святого Стефана и захоронение тела в часовне Капуцинов на площади Койермаркт. Ещё в 1765 году, после смерти императора Франца, неутешная Мария Терезия приказала воздвигнуть двойной саркофаг, дабы после своей смерти воссоединиться с любимым супругом.

Траур продолжался, но в истории Священной Римской империи началась новая эпоха — весьма краткая по своей протяжённости, но чрезвычайно насыщенная событиями и свершениями. Император Иосиф II наконец-то стал полноправным правителем и начал быстро и энергично проводить реформы, содержание которых было фактически революционным. Отношение историков XIX—XX веков к личности и реформам Иосифа весьма неоднозначно, поскольку к концу его правления, наступившему уже в 1790 году, политика императора привела к кризису в военной, экономической и национальной сфере, и сам Иосиф перед смертью был вынужден отменить большинство своих указов. Однако если каких-то правителей-реформаторов обычно упрекают за непоследовательность, нерешительность, половинчатость или запоздалость принятых ими решений, то в вину Иосифу II ставят, как правило, ригоризм, упрямство, поспешность, нежелание считаться с чувствами окружающих и с объективными обстоятельствами. Почти аскет в личной жизни, неутомимый труженик, приступавший к делам на рассвете или даже затемно, бессребреник (роскошь императора несколько не привлекала, и завоевать его благосклонность драгоценными подношениями было невозможно), человек, в высшей степени наделённый чувством долга, чести и справедливости, Иосиф II ожидал увидеть те же черты в своих министрах, чиновниках и приверженцах. Однако за десять лет своего единоличного правления император сумел восстановить против себя почти все сословия, кроме крестьян, которых он избавил от крепостного права на территории всей империи, и тех, кого мы ныне назвали бы интеллигенцией, — творческих деятелей, учёных, писателей, журналистов, университетских преподавателей.

В 1781 году Иосиф II издал два важных указа: о печати (цензура заметно ослаблялась, в прессе допускалась критика действий самого монарха) и о веротерпимости. Второй

из этих указов предоставлял равные с католиками политические права протестантам и православным, а также снимал ряд ограничений с иудеев. Вместе с тем церковь ставилась под контроль государственной власти, её деятельность строго регламентировалась, а множество монастырей было упразднено и закрыто. Тем самым Иосиф II восстановил против себя католическое духовенство и вызвал сильную озабоченность папы римского Пия VI, который тщетно пытался образумить строптивного императора, приехав в 1782 году в Вену с личным визитом.

Отмена крепостного права поначалу в Богемии, а затем и в других частях империи была, безусловно, прогрессивной мерой, но феодальная знать возненавидела императора, покусившегося на привычный ей уклад жизни. У дворян, не обладавших огромными земельными владениями, также появились причины быть недовольными. Император вовсе не был сторонником демократии, однако идея равенства подданных перед законом и идея справедливого налогообложения ему были по нраву, что в сословном обществе воспринималось как покушение на исконные привилегии аристократии. Крестьяне же наивно хотели получить всё и сразу, и в их среде также началось брожение, выливавшееся в локальные бунты и беспорядки.

Иосиф II лучше, чем кто-либо, понимал, какую опасность таит в себе чрезвычайная пестрота Священной Римской империи — этой огромной, многоязыкой, многоконфессиональной и многокультурной «конфедерации». Пытаясь упорядочить структуру империи и установить общие для всех законы и правила, он в очередной раз пошёл напролом, сделав единым языком делопроизводства немецкий и не считаясь с национальной гордостью венгров, чехов, фламандцев и итальянцев (часть Италии, напомним, входила в империю). Насаждение немецкого языка было воспринято в штыки, и в Брюсселе дело дошло до вооружённого восстания.

Наконец, во внешней политике Иосиф II переориентировался с франкоцентризма на союзнические отношения с Россией, поддержав Екатерину II в её противостоянии с Турцией. Мария Терезия относилась к русской императрице крайне неприязненно; вольные нравы Екатерины внушали ей отвращение. Тем не менее, ещё при жизни Марии Терезии, 24 мая 1780 года в Могилёве состоялось знакомство Екатерины II и Иосифа II. Инициатором был император, готовивший встречу втайне от матери через русского

посла в Вене князя Дмитрия Михайловича Голицына. Совершая объезд окраин своей империи, Иосиф II как бы невзначай сделал крюк, заглянув в соседнюю Белую Русь, и туда же прибыла, двигаясь с другой стороны, Екатерина.

Как ни странно, они сразу почувствовали взаимное расположение, хотя трудно представить себе более непохожих по характеру людей. Екатерина всегда старалась нравиться окружающим и прекрасно умела очаровывать собеседников ласковым обхождением и беззлобными шутками. Иосиф же был совершенно лишён харизмы и не пытался даже создать видимость приятных манер. Те, кто не знал императора близко, описывали его как очень вежливого, но крайне холодного и надменного человека, безучастного к ближним и наделённого своеобразным желчным юмором. Поистине спартанская бытовая простота, которой Иосиф II придерживался в своих путешествиях, вызывала у русских вельмож полнейшее недоумение: она воспринималась как особый род высокомерия, оскорбительного для их представлений о гостеприимстве. Император, путешествовавший под псевдонимом «граф Фалькенштейн», не любил, когда раскрывали его инкогнито, ночевал исключительно в постоянных домах при трактирах, носил обычное партикулярное платье, запросто гулял без охраны и свиты, не интересовался достопримечательностями и избегал заводить с кем-либо из местных вельмож короткие отношения.

Возможно, такова была не сущность, а защитная маска императора, который с детства был вынужден играть определённую роль и скрывать свои истинные чувства. Иосиф ни в коей мере не был лицемером, однако те немногие люди, которым было дозволено заглянуть под маску (среди них — Сальери, Моцарт, Лоренцо Да Понте, графиня Вильгельмина фон Тун), знали, что под ней скрывается одинокий, застенчивый, много страдавший и всё-таки добрый и тонко чувствующий человек, сознательно принеший себя в жертву государственным интересам. Видимо, Екатерина II тоже это в нём разгадала, но самое главное, что восхитило её в Иосифе — его выдающийся ум, широкая образованность и способность к неординарным поступкам.

Проделав часть путешествия вместе, суверены расстались в Смоленске, но Иосиф продолжил поездку в сердце России: он посетил Москву и Петербург. Переговоры о заключении военного союза возобновились в Царском Селе. Иосиф очень много общался с Екатериной II, и отнюдь не только на политические и государственные темы.

В Петербурге император познакомился также с великим князем Павлом Петровичем и его второй супругой Марией Фёдоровной, урождённой принцессой Вюртембергской. Уже тогда ему в голову пришла идея скрепить политический и военный союз Австрии и России кровными узами, устроив брак своего старшего племянника, эрцгерцога Франца, с младшей сестрой Марии Фёдоровны, принцессой Елизаветой Вюртембергской. Таким образом, два будущих императора, Павел и Франц, оказались бы женаты на двух родных сёстрах. Поначалу этот план встретил некоторую оппозицию у вюртембергского семейства, опасавшегося гнева своего воинственного соседа, прусского короля Фридриха II, который и без того был крайне недоволен сближением двух издавна враждебных ему могучих держав, Австрии и России. Но согласие Екатерины и упорство Иосифа сделали предстоящую помолвку неизбежной, хотя со свадьбой пришлось повременить, поскольку принцесса Елизавета была слишком юна; в 1780 году ей исполнилось всего 13 лет.

В свете этих событий становится понятным, почему императрица Екатерина решила отправить в 1781 году в большое европейское турне великого князя Павла Петровича с женой и почему их путь дважды пролегал через Вену. Они путешествовали, как ранее сам Иосиф, инкогнито, под именем графа и графини Северных, но, в отличие от него, имели огромную свиту и не отказывали себе ни в каких радостях и удовольствиях, которые могли им предложить Австрия, Италия и Франция.

Первый их визит в Вену состоялся в период с 21 ноября 1781 года по 4 января 1782 года. На известной гравюре венского художника Иеронима Лёшенколя запечатлена встреча Нового года 1 января 1782 года в Хофбурге, где присутствуют император Иосиф, великий князь Павел Петрович с супругой, вюртембергское семейство — герцог, герцогиня, их сын и наречённая невеста эрцгерцога Франца, Елизавета. Император изображён беседующим с молоденькой девушкой, почти девочкой, одетой и причёсанной по-взрослому. Этот милый полуробёнок смог покорить его сердце, и в венском свете даже пошли сплетни, будто император влюблён в Елизавету и намерен сам жениться на ней. Разумеется, он об этом вовсе не помышлял, хотя взаимная симпатия, сблизившая его с невесткой, согревала его душу в последние годы жизни. Судьба Елизаветы оказалась печальной: она вышла замуж за эрцгерцога Франца в 1788 году

и умерла первыми родами 18 февраля 1790 года — а 20 февраля скончался и сам Иосиф. Но, встречая вместе новый, 1782 год, все они были полны надежд на счастливое будущее.

Казалось бы, какое отношение к этим политическим и династическим переменам мог иметь пожилой, нездоровый, решительно отказавшийся от сочинения новых опер Глюк? Разумеется, для высоких гостей, графа и графини Северных и семьи герцога Вюртембергского, была предусмотрена большая программа развлечений, о которой император Иосиф начал думать загодя. Он захотел показать своим гостям прежде всего прославленные реформаторские оперы Глюка: «Орфея», «Альцесту» и «Ифигению в Тавриде». Сам он музыку Глюка не очень любил, но понимал, что при наличии в Вене живого классика развлекать высоких гостей только балами и комедиями было бы негоже.

Этот своеобразный глюковский фестиваль, прошедший в конце 1781 года в Бургтеатре, был очень важен и для самого композитора, получившего полную моральную компенсацию за все нападки, пережитые им в Париже, и для последующей судьбы его опер в странах немецкого языка. До сих пор оперная реформа Глюка была связана либо с итальянскими, либо с французскими текстами, поскольку при Марии Терезии развитию собственно немецкой оперы в Вене особого внимания не уделялось, хотя пьесы на немецком языке периодически ставились. Иосиф решил изменить это положение. Поскольку в сфере культурных начинаний Мария Терезия предоставляла ему определённую свободу, в 1776 году он приказал учредить в Вене немецкую труппу, а 1778 году оперная труппа Бургтеатра стала называться Национальным оперным театром (*National Singspiel*). Это означало, что весь репертуар должен исполняться на немецком языке, включая переводные произведения (на венской сцене по-прежнему шли популярные оперы Гретри и Монсиньи). Помимо опер, в театре давались разговорные драмы, также по-немецки, однако и в них всегда звучала музыка: спектакль начинался увертюрой, а между актами исполнялись оркестровые антракты. Балета император не любил и считал, что в немецком театре это украшение — излишество.

Капельмейстером Национального театра был назначен австрийский композитор Игнац Умлауф, а премьерным произведением новой труппы стал его зингшпиль «Рудокопы» (1778). В нём сочетались народный сюжет с элементами волшебной сказки, разговорные диалоги, требовавшие

хорошей актёрской игры, и развёрнутые музыкальные номера, рассчитанные на первоклассных певцов. Отнюдь не каждый немецкий театр мог позволить себе поставить «Рудокопов». В Вене такие исполнительские силы имелись. В труппе Национального театра работали Катарина Кавальери — вопреки италянизированной фамилии, не итальянка, а уроженка Вены, любимая ученица Сальери, обладавшая сильным и очень виртуозным голосом, великолепный тенор с итальянской школой Валентин Адамбергер и др. В сезоне 1780/81 года к труппе на пару лет присоединился выдающийся немецкий бас Иоганн Людвиг Фишер.

Творчество Глюка также оказалось включённым в государственную политику создания немецкой оперы. 26 июля 1780 года в Национальном театре была поставлена его французская комическая опера «Пилигримы из Мекки», безо всяких смысловых потерь превращённая в немецкий зингшпиль и обретшая таким образом новую жизнь. В том же 1780 году на посту капельмейстера Национального театра Умлауфа сменил Сальери, а Умлауф стал его заместителем. Сальери, живший в Вене с шестнадцатилетнего возраста, неважно владел немецким языком и не чувствовал в этом необходимости, коль скоро император отлично говорил по-итальянски. Однако, чтобы не отставать от требований дня, Сальери также создал зингшпиль на немецкий текст, «Трубочист», поставленный 30 апреля 1781 года и имевший успех. Но, что гораздо важнее, Сальери с юности являлся страстным адептом Глюка, и поэтому приказание императора о постановке в конце 1781 года трёх серьёзных опер старого мэтра встретило в нём полную поддержку. Ради Глюка даже были сделаны некоторые исключения в установившейся практике Национального театра. «Альцеста» и «Орфей» давались на итальянском языке, в своих венских версиях, и лишь для «Ифигении в Тавриде» был создан новый немецкий текст. Для исполнения партий Альцесты, Эвридики и Ифигении в Вену была специально приглашена из Лондона давняя знакомая Глюка, Антония Бернаскони, которая легко могла петь как по-итальянски, так и по-немецки.

«Ифигения в Тавриде» впервые прозвучала в Вене 23 октября, а затем состоялось ещё десять представлений. Премьера вызвала настоящее столпотворение. Попасть на первый спектакль жаждало так много народу, что, например, Моцарту это не удалось. В письме от 24 октября

1781 года он сообщал отцу: «Вчера была премьера “Ифигении”. Я, однако, при сём не присутствовал. Ведь, чтобы попасть в партер, надо занимать места уже в четыре часа, так что увольте. За 6 дней до этого я хотел было заказать себе место в 3-м ярусе, но они все были уже разобраны. Но зато я был почти на всех репетициях»¹⁶³.

Состав солистов был превосходным, однако ради певцов Глюк был вынужден пойти на изменения, которые разрушили изначальную безупречную целостность партитуры. Партию Ифигении, как уже говорилось, пела Антония Бернаскони, и с ней больших проблем не было. Но на роли Ореста и Пилада были назначены два тенора, Валентин Адамбергер и Йозеф Матиас Соутер, что нивелировало изначальный контраст мрачного мятушегося баритона (Орест) и лирического тенора (Пилад). В партии Тоаса был занят блистательный Иоганн Людвиг Фишер, но, при всей обширности диапазона его голоса, он всё-таки был басом, а не высоким баритоном, и арию в первом действии пришлось перенести на тон ниже, что исказило идеальный тональный план французской версии. В речитативах Глюк также убрал верхние ноты. По непонятным причинам оказался изъят прекрасный хор жриц, завершавший в Париже второй акт; в Вене он был заменён краткой траурной пантомимой, музыка которой была заимствована из «Эхо и Нарцисса». Глюк был занят переделкой «Ифигении в Тавриде» с апреля по начало июля 1781 года, после чего у него случился очередной удар. Репетициями он руководить уже не мог, и всеми спектаклями дирижировал Сальери. На премьере, однако, Глюк всё же присутствовал: его принесли в кресле-паланкине¹⁶⁴.

Таким образом, венская версия «Ифигении в Тавриде»

¹⁶³ Моцарт 2006, 297. — Свидетельство Моцарта требует некоторых комментариев. Только часть передних рядов в партере имели дорогие нумерованные места с запиравшимися на ключ креслами (ключом ведал театральный кельнер). Дешёвые нумерованные и стоячие места в задней части партера занимались теми, кто пришёл раньше прочих, и публику пускали в зал уже за три часа до начала представления. То же самое касалось галёрки. Небогатая публика, рвавшаяся на места, с которых было лучше видно сцену, нередко устраивала давку у входа. Аристократы, абонировавшие ложи или покупавшие билеты на закрытые кресла в партере, могли не торопиться и приезжать в театр перед самым спектаклем.

¹⁶⁴ *Musikalisches Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783 (1782)*. Hrsg. von J.N. Forkel. Leipzig o.J., S. 154.

стала последней оперной партитурой, вышедшей из-под его пера. В силу всех названных выше причин она уступает в музыкальном совершенстве парижскому оригиналу, но благодаря немецкому тексту получила широкое распространение в Австрии и Германии. Правда, в XIX веке появились и другие переводы, поскольку тот, что звучал в Вене в 1781 году, кому-то казался неуклюжим и корявым, а кому-то — изобилующим слишком резкими выражениями.

Немецкий вариант текста «Ифигении в Тавриде» принадлежал Иоганну Баптисту фон Альксингеру (1755—1797), который дебютировал как поэт в 1780 году. На афише его имя не значилось, но уже в 1782 году просочилось в прессу, и в итоге именно перевод «Ифигении в Тавриде» позволил ему войти в историю. Другие литературные произведения Альксингера, посмертно изданные в 1810 году в десяти томах, канули в Лету и известны ныне лишь узким специалистам по литературе того времени. Альксингер был страстным йозефинистом, деятельным масоном и приверженцем идей Просвещения — настолько, что в 1784 году венская цензура, рассмотрев поданный им на рассмотрение сборник стихов, запретила ему печатать четыре наиболее дерзких стихотворения. Среди них — «Целибат» (протест против обета безбрачия, обязательного для католических священников) и «Служители Бога» (обличение распущенных нравов духовенства)¹⁶⁵. Однако публицистической остроты в этих стихах намного больше, чем сугубо поэтических достоинств.

Под пером такого переводчика текст «Ифигении в Тавриде», довольно смелый уже в оригинале Гийяра, приобрел ещё более радикальное звучание, особенно в развязке четвёртого акта. В момент убийства Тоаса внезапно появившийся Пилад у Гийяра восклицает: «Нет, это ты умрёшь!» — и закалывает его мечом. У Альксингера реплика Пилада — «Нет, тиран! Ты должен умереть». В либретто Гийяра царя скифов тоже иногда называют «тираном», но Альксингер явно акцентирует это слово именно в сцене цареубийства, превращённой здесь в сцену тираноубийства.

Можно только гадать, какие чувства могла вызвать подобная опера у великого князя Павла Петровича, которому суждено было погибнуть от руки заговорщиков, тайно приговоривших его к смерти как «тирана». Естественно, в

¹⁶⁵ *Literatur der Aufklärung: 1765—1800* / hrsg. von Edith Rosenstrauch-Königsberg. Wien; Köln; Graz: Böhlau, 1988. S. 130—141, 156.

1781 году он ещё не был императором и, скорее всего, никоим образом не мог ассоциировать развязку «Ифигении в Тавриде» с собственной судьбой. Но для многих западных европейцев Россия даже в послепетровское время оставалась варварской страной. Русские довольно редко фигурировали в художественных произведениях, созданных в XVIII веке на Западе, напрямую, но нередко представляли в иносказательных обличьях «скифов» или «татар». Однако в трагедии Ла Туша и в либретто Гийяра под скифами вряд ли подразумевались русские, да и сама Таврида представлялась почти условным местом действия. Но в контексте русско-австрийских взаимоотношений 1780-х годов содержание «Ифигении в Тавриде» приобрело политическую актуальность, а то и злободневность. Ведь всего через несколько лет, в 1787 году, император Иосиф совершил вместе с Екатериной II поездку по только что отвоеванным у турок землям, включая пресловутую Тавриду — Крым. И в таком случае под скифами в постановке глюковской оперы должны были пониматься вовсе не русские, а скорее турки, и свирепый тиран Тоас выглядел как олицетворение восточного деспотизма и фанатизма. Тем не менее художественное оправдание царубийства в присутствии двух особ императорской крови кажется ныне зловещим и жутковатым предсказанием грядущих событий, до которых Глюк, к своему счастью, не дожил.

Программа пребывания великокняжеской четы в Вене была весьма насыщенной. Ход этого полуофициального визита описывался в венских газетах, особенно в *Weiner Zeitung*, и отражался в письмах и воспоминаниях современников. Фестиваль опер Глюка отнюдь не являлся центральным пунктом программы, но всё же явно привлекал к себе внимание. 5 декабря Павел Петрович с женой присутствовали на спектакле зингшпиля «Пилигримы из Мекки», 11 ноября, 27 ноября и 9 декабря — на «Ифигении в Тавриде», 25 ноября слушали «Альцесту» в Шёнбрунне, а 13 и 27 декабря — её же в Бургтеатре. По-видимому, они были также 31 декабря на представлении «Орфея», хотя газеты об этом не сообщали.

Поскольку композитор был стар и болен, великий князь сам нанёс ему визит 28 ноября. Статус «графа Северного» позволял это сделать без оглядки на этикет. Вообразить себе, чтобы нечто подобное совершила Мария Терезия, было невозможно, но император Иосиф часто пренебрегал всеми правилами, и Павел Петрович, вероятно, решил, что в

Вене такой поступок не будет воспринят как умаление его высокого сана (в тот же день великий князь посетил другого живого классика — 84-летнего Метастазіо). Видимо, именно в силу приватности визита Павла Петровича к Глюку об этом событии умолчала *Wiener Zeitung*, однако другое издание, флорентийская *Gazzetta universale*, кратко упомянуло о нём в номере за 19 декабря 1781 года. Некоторые подробности о визите сообщил сам Глюк в письме от 30 ноября Францу Крутхоферу в Париж:

«Успех немецкой “Ифигении в Тавриде” упрочился, и русский великий князь пришёл от неё в такое восхищение, что на другой день он явился ко мне с визитом в сопровождении принца [Фердинанда] Вюртембергского, выразив своё желание познакомиться со мною поближе. Здесь это произвело сенсацию, и вокруг моего дома столпилось много людей, которые только об этом и говорили. Он также слышал итальянскую “Альцесту” и был особенно взволнован арией, звучащей в конце переделанного акта, в том числе на словах “*Me déchire le coeur*” — пусть это будет уроком г-ну Мармонтелю, ибо великий князь сделал мне комплимент, сказав, что слышал много разной музыки, но никакая не трогала его сердце так, как моя¹⁶⁶».

Павел Петрович был гораздо более сложной личностью, чем его представляли себе многие историки и писатели XIX и XX веков; в настоящее время отношение к нему стало совсем иным, нежели в короткий период его правления (1796—1801) и после его убийства приближёнными с молчаливого попустительства старшего сына, Александра I. Положение Павла было изначально трагическим: он являлся единственным законным наследником своего отца, императора Петра III, и получил соответствующее цесаревичу разностороннее образование, однако Екатерина II не только не собиралась отдавать ему трон или хотя бы частично делиться с ним властью, как это сделала Мария Терезия по отношению к Иосифу II, но в последние годы своей жизни подумывала о передаче прав на престол внуку Александру, минуя Павла. Уже к 1780-м годам Павла называли

¹⁶⁶ Подразумевается ария Альцесты в конце второго акта парижской версии («О! Горе мне!» — *Ah! malgré moi*). Иронический привет Мармонтелю вызван тем, что последний укорял Глюка за натурализм в выражении эмоций героини в последней фразе данной арии.

«русским Гамлетом», в том числе в Вене. В письме Моцарта отцу от 10 ноября 1781 года рассказывается придворно-закулисная байка о том, как сначала было решено сыграть перед великокняжеской четой «Гамлета» Шекспира, но актёр Иоганн Франц Иероним Брокман, который считался лучшим Гамлетом венской сцены, заявил графу Орсини-Розенбергу, директору императорских театров, что эту пьесу ставить категорически нельзя. «Почему же? — *Да потому, что Великий князь сам есть не кто иной, как Гамлет*».

Несомненно, он глубоко переживал мучительность своего странного положения бесправного наследника, которому давно полагалось бы стать императором. Иосиф II, вероятно, понимал его как никто другой, хотя его отношения с матерью всё же не были столь враждебными. Разумеется, говорить на эти темы два суверена между собой никак не могли, но во время визита великокняжеской четы в Вену император принимал Павла Петровича со всем подобающим почтением и блеском. Моцарт даже обмолвился в одном из писем о том, что в Вене гостит «русский царь», хотя царём в тот момент Павел не был.

Приуроченный к визиту «графа и графини Северных» фестиваль опер Глюка также может рассматриваться как своеобразное художественное послание. Вниманию великого князя было предложено не только самое лучшее, но и самое серьёзное в музыке того времени, пусть даже этот репертуар не совсем укладывался в концепцию созданного самим Иосифом II Национального театра. В отличие от Иосифа, который считал оперу-серию скучной и устаревшей, Павел Петрович питал склонность к этому жанру. Реформаторские оперы Глюка были явлением иного порядка, но ничего развлекательного в себе не заключали. Это было высокое и трудное искусство, требовавшее от слушателей духовной работы. Павел Петрович оказался благодарным слушателем, и его неформальный визит к Глюку — свидетельство того, что послание достигло цели.

Казалось бы, по возвращении великого князя из его заграничного турне в Петербург оперы Глюка должны были бы звучать на императорских сценах. Но этого по разным причинам не произошло. Единственным явным результатом поездки стало исполнение оперы «Орфей» в венской версии, устроенное в 1782 году в честь именин Екатерины Второй (7 декабря). По этому поводу 24 ноября было отпечатано либретто с параллельным текстом, причём русский перевод был эквиритмическим, то есть пригодным

для пения¹⁶⁷. Имя переводчика не указывалось, зато авторство поэта и композиторов обозначалось весьма цветисто: «Стихотворство г-на Кальцабиджи. Музыка славного Капельмейстера, Кавалера г-на Глука» (см. иллюстрацию). В издании указывались также имена исполнителей главных вокальных партий (Орфей — кастрат-сопранист Комаскино, настоящее имя — Кристофоро Арнабольди, Эвридика — сопрано Катерина Джибетти), а также солистов, занятых в балетных эпизодах. Фурий танцевали танцовщики-мужчины, но в ролях блаженных теней выступали Мария Грекова и балетмейстер Иван Стакельберг. Повидимому, спектакль получился зрелищным; в либретто упоминались сценические «машины» (машинерия) и специально созданные костюмы. Авторами декораций были Франческо Градицци и Людвиг Тишбейн. Однако в репертуаре «Орфей» не удержался, а другие оперы Глюка в этот период на русских придворных сценах не ставились.

Зато французскими реформаторскими операми Глюка заинтересовался граф Николай Петрович Шереметев, владелец крепостного театра в подмосковных имениях Кусково и Останкино. Будучи музыкантом, он совершенствовался в игре на виолончели у виолончелиста парижской Оперы по фамилии Ивар (имя этого музыканта до сих пор установить не удалось). Благодаря Ивару, с которым граф состоял в активной переписке, Шереметев заполучил партитуры опер Глюка, Пиччинни, Саккини, Сальери, Гретри и других современных композиторов. В кусковском театре в 1787 году была поставлена «Армида» Глюка (и словно бы для сравнения — «Рено и Армида» Пиччинни примерно на тот же сюжет). Готовились, но не были осуществлены постановки «Альцесты» и «Ифигении в Тавриде», так что в любом случае граф и его музыканты были знакомы с этими операми. В 1791 году у Шереметева был поставлен балет «Эхо и Нарцисс» на музыку последней оперы Глюка. Такой вариант был выбран не случайно; граф, очевидно, знал, что сама опера в Париже успеха не имела, но балетные сцены вызвали одобрение публики.

Подобную трансформацию претерпел и «Орфей», поставленный 10 мая 1795 года на придворной сцене в Петербурге в качестве балета-пантомимы. Вслед за ним 13 июля

¹⁶⁷ По мнению А.Л. Порфирьевой, высказанному в личной беседе с автором книги, перевод мог принадлежать перу Ивана Афанасьевича Дмитревского (1734—1821).

того же года был показан балет «Дон Жуан», где к музыке Глюка были добавлены номера, написанные Карло Каноббио. После этого Дирекция императорских театров решила выписать из Вены партитуру «Альцесты»; согласно записи в архивной сводке, за неё 31 декабря 1796 года было уплачено 18 рублей¹⁶⁸. Однако постановка не состоялась: из-за смерти 6 (17) ноября Екатерины II, последующего долгого траура, а затем подготовки к коронации Павла Петровича этот замысел стал неактуальным.

Прочной традиции исполнения опер Глюка в России в конце XVIII века так и не сложилось, а в XIX веке наступила другая эпоха, в мировосприятие которой искусство Глюка уже не вписывалось. Последствия этого ощущаются до сих пор, поскольку в репертуаре отечественных музыкальных театров оперы Глюка, за исключением «Орфея», фигурируют крайне редко.

Глюк и Моцарт

Начало единоличного правления императора Иосифа II повлекло за собой заметные изменения в венской музыкальной и театральной жизни. В Вене сосредоточились лучшие творческие силы империи, создав невиданную прежде концентрацию гениев и талантов, но также и весьма жёсткую конкуренцию между ними. Глюк в силу возраста и плохого здоровья не собирался ни с кем состязаться, однако объективно ситуация складывалась так, что в сезоне 1781/82 года он оказался самым популярным и часто исполняемым композитором. Между тем с весны 1781 года в Вене находился Вольфганг Амадей Моцарт, который со скандалом разорвал свои служебные отношения с зальцбургским архиепископом Иеронимом Коллоредо и отважился стать «свободным художником», живущим за счёт заказов, концертов и уроков. Император Иосиф симпатизировал Моцарту и оказывал ему посильную поддержку. Всякий раз, посещая публичные или приватные выступления Моцарта, император оставлял ему гонорар в 50 дукатов — весьма солидная по тем временам сумма, на которую какой-нибудь экономный бюргер мог бы существовать целый год (Моцарт, однако, экономностью не отличался, да и светский образ жизни обязывал его к изрядным

¹⁶⁸ Климовицкий А. Глюк // Музыкальный Петербург I, 258.

тратам). В письмах Моцарта отцу обсуждалось его ходатайство о назначении учителем музыки к принцессе Елизавете Вюртембергской, наречённой невесте эрцгерцога Франца, и Моцарт даже дал ей несколько уроков, но затем предпочтение было отдано Сальери, который давно зарекомендовал себя искусным преподавателем пения, и придворному органисту Георгу Зуммереру.

Во время визита великокняжеской четы Моцарт был представлен высоким гостям; он выступал перед ними в резиденции русского посла Дмитрия Михайловича Голицына, а 24 декабря император Иосиф устроил в Шёнбрунне состязание в игре на фортепиано между Моцартом и английским пианистом, композитором итальянского происхождения Муцио Клементи, который славился своей невероятной виртуозностью. Свидетельницей этого состязания была великая княгиня Мария Фёдоровна, а также русские и австрийские аристократы, сопровождавшие суверенов. Мнения о том, кому присудить пальму первенства, разделились, но император счёл, что победил всё-таки Моцарт.

Поэтому никак нельзя говорить о том, будто Моцарт находился в каком-либо пренебрежении. Другое дело, что его считали прежде всего гением инструментальной музыки — блистательным и проникновенным пианистом и импровизатором, а также автором прекрасных сольных и ансамблевых сонат и других камерных опусов. Сам же Моцарт полагал, что его настоящее призвание — опера, но пробиться на этом поприще в Вене оказалось гораздо труднее. Объективным препятствием оказался отнюдь не Сальери, который в 1781—1782 годах ничего особенно значительного не создал (зингшпиль «Трубочист» не в счёт), а Глюк.

С творчеством Глюка Моцарт был хорошо знаком, и оно, несомненно, оказало влияние на формирование его собственной оперной эстетики 1780—1790-х годов. Но, как это обычно происходило у Моцарта, все впечатления от музыки других композиторов подверглись глубокому критическому и художественному переосмыслению. Особенно продуктивными оказывались подобные диалоги с самыми значительными мастерами прошлого и настоящего: Генделем, Иоганном Себастьяном Бахом и его сыном Иоганном Кристианом, братьями Гайднами — Йозефом и Михаэлем.

Самым ярким и наглядным примером творческого состязания Моцарта с Глюком стала концертная ария Моцарта «Народ фессалийский!» («Popoli di Tessaglia!»), написанная им в 1779 году в Мюнхене для начинающей примадонны

Алоизии Вебер, предмета его пламенной юношеской влюблённости (впоследствии Алоизия вышла замуж за венского актёра Йозефа Ланге, а Моцарт женился на её родной сестре Констанце). Эта ария должна была исполняться как вставной номер внутри «Альцесты» Глюка, и потому Моцарт положил на музыку тот же самый текст Кальцабиджи. Ария вышла чрезвычайно масштабной, а главное, феерически виртуозной и очень трудной по тесситуре. Алоизия обладала редкостным по красоте и диапазону сопрано, и Моцарт вставил в арию несколько рекордно высоких нот (*соль* третьей октавы), которые мало кто из певиц мог исполнить, не переходя на пронзительный визг. Глюку такие кунштюки были совершенно чужды, и в реформаторских операх он к ним ни разу не прибегал. В контексте глюковской «Альцесты» моцартовская ария выглядела совершенно чужеродно, хотя практика вставных номеров в то время была очень распространённой. Показателен, однако, совершенно разный подход двух великих композиторов к одному и тому же образу. Глюковская Альцеста, обращаясь к народу, ни на миг не забывает о своём царском сане; её жалобы сдержанны и благородны. У Моцарта она предстаёт прежде всего как страстно любящая женщина, не стыдящаяся своих слёз и не скрывающая терзающей её сердце боли.

В конце 1780 года Моцарт написал одно из своих самых оригинальных произведений, оперу «Идоменей, царь Крита», поставленную 29 января 1781 года в Мюнхенском придворном театре. Жанр «Идоменея» обычно определяется как опера-сериа, поскольку язык либретто — итальянский, а в составе партитуры преобладают арии, рассчитанные на певцов итальянской школы. Но в «Идоменее» заметны также черты французской музыкальной трагедии, поскольку сюжет был заимствован из одноимённой оперы Андре Кампра (1712). А главное, там постоянно ощущается незримое присутствие Глюка. Оно сказывается и в необычно построенной, переходящей прямо в первое действие, бурной увертюре, и в трактовке хоровых и балетных эпизодов (все балеты встроены в ход действия), и особенно в кульминационной сцене третьего акта — сцене жертвоприношения. Согласно сюжету, царь Идоменей даёт опрометчивый обет богу Нептуну принести ему в жертву первое живое существо, которое он встретит на критском берегу, если спасётся от гибели в морской буре, и этой невинной жертвой оказывается его единственный сын Идамант. Царевич готов покориться своей участи, но жертвоприношение прерыва-

ет влюблённая в него пленная троянская царевна Илия, готовая погибнуть взамен Идаманта, а затем само божество возвещает свою волю: Идоменей должен отречься от трона, царём станет Идамант, а его супругой — Илия. Вся эта сцена, конечно, очень моцартовская по страстной и нервной музыкальной экспрессии, проникнута отчётливыми реминисценциями из опер Глюка, прежде всего «Альцесты» (голос незримого божества в сопровождении медных духовых инструментов) и «Ифигении в Авлиде» (церемониальная музыка перед сценой жервоприношения). Образ мятущегося Идоменея во многом сходен с образом Агамемнона, хотя музыкально они представлены совершенно по-разному. Более того, в «Идоменее» в качестве второй героини присутствует Электра — дочь Агамемнона, сестра Ифигении и Ореста, которая здесь оказывается невестой Идаманта и ревливой соперницей Илии. Моцартовский «портрет» гордой и мстительной Электры близок к характеристике Клитемнестры из «Ифигении в Авлиде». События, происходящие в «Идоменее», образуют смысловую параллель с событиями, творящимися в «Ифигении в Тавриде» — обе оперы повествуют о последствиях Троянской войны, трагических как для побеждённых, так и для победителей.

Было бы, конечно, очень логично поставить в Вене «Идоменея» сразу вслед за «Ифигенией в Тавриде». Моцарт сам об этом мечтал, планируя переделать партию Идоменея из теноровой в басовую, рассчитывая на участие Иоганна Людвига Фишера, но этот замысел оказался неосуществимым. Император Иосиф II продолжал держаться своей линии на немецкий и преимущественно комический репертуар, сделав исключение только для Глюка. Гениальный «Идоменей» при жизни Моцарта так и не был поставлен на венской придворной сцене. Приватное исполнение оперы состоялось лишь однажды, 13 марта 1786 года, во дворце князя Иоганна Адама Ауэрсперга, и сольные партии пели преимущественно дилетанты-аристократы, которые никогда бы не стали выступать публично.

В ожидании приезда русских гостей Иосиф II заказал Моцарту немецкую оперу на политически актуальный тогда турецкий сюжет — «Похищение из сераля». Опера была завершена летом 1781 года, но в тот сезон поставлена не была. Поскольку в «Похищении из сераля» должны были петь те же ведущие артисты, что в «Ифигении в Тавриде» (Адамбергер и Фишер), одновременно разучить две столь трудные оперы оказалось невозможно, и предпочтение было

оказано старшему и на тот момент более знаменитому из гениев — Глюку. У Моцарта это вызвало заметное раздражение, но ему оставалось лишь смириться и ждать.

Премьера «Похищения из сераля» состоялась 16 июля 1782 года. Опера выдержала 14 представлений, причем 8 октября Моцарт дирижировал спектаклем во время второго пребывания в Вене русской великокняжеской четы. Успех «Похищения» с самого начала был огромным, однако раздавались и критические высказывания. Самое знаменитое из них приписывается императору Иосифу, который якобы сказал композитору после премьеры: «Слишком прекрасно для наших ушей, и слишком много нот, милый Моцарт!»¹⁶⁹ На что Моцарт, как гласит анекдот, дерзко ответил: «Ровно столько, сколько нужно, Ваше величество».

Чаще всего эту фразу истолковывают как знак непонимания императором музыки Моцарта, но на самом деле она свидетельствует как раз об обратном. В «Похищении из сераля» действительно «слишком много нот» — опера намного превосходит масштабом и сложностью создававшиеся ранее зингшпили. Все арии главной героини, Констанцы, томящейся в плену у турецкого паши Селима, невероятно трудны, поскольку были рассчитаны на виртуозное пение Катарины Кавальери, а её героическая ария из второго акта, «Все терзанья ада» («*Martern aller Arten*»), требует к тому же изрядной физической выносливости. Однако и те номера, которые ближе к стилистике зингшпиля, также весьма затейливы в музыкальном отношении, в том числе краткий хор янычар из первого акта, сопровождаемый шумной «турецкой» оркестровкой. Познакомившись с оперой Моцарта несколько лет спустя, Гёте в 1787 году самокритично заметил: «Все наши старания замкнуться в простом и ограниченном пошли прахом, когда явился Моцарт. “Похищение из сераля” опрокинуло всё».

Турецкий сюжет оперы дал повод для нападок с другой стороны: в Вене пошли толки о том, что по сути «Похищение из сераля» — едва ли не плагиат глюковских «Пилигримов из Мекки». Действительно, между обеими операми прослеживается определённая общность, обусловленная сходным сюжетом (вызволнение невесты героя из турецкого плена), янычарским колоритом и сочетанием лирики и юмора. Но тут сам Глюк встал на защиту младшего коллеги. Он по состоянию здоровья не смог посетить премьеры

¹⁶⁹ Zu schön für unsere Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart!

ру «Похищения из сераля», однако выразил Моцарту свою полную поддержку и попросил дирекцию театра дать оперу 6 августа 1782 года, когда самочувствие позволило ему выбраться из дома. «Глюк сделал мне много комплиментов. Завтра я обедаю у него», — не без гордости писал 7 августа Моцарт отцу в Зальцбург.

С этого момента Глюк с нарастающим интересом и восхищением следил за творчеством Моцарта. 11 марта 1783 года свояченица Моцарта, примадонна Алоизия Ланге, давала концерт-академию в Бургтеатре. Программа состояла в основном из произведений Моцарта, как вокальных, так и инструментальных: исполнялись его «Парижская симфония» (№ 31, KV 297¹⁷⁰), концерт для фортепиано с оркестром До мажор (KV 415) и новый финал, зажигательное Рондо, для фортепианного концерта Ре мажор (KV 175). На следующий день Моцарт писал отцу: «У Глюка была ложа рядом с семьёй Ланге, где сидела и моя жена. Он без конца расхваливал и симфонию, и арию, и пригласил нас всех четверых в следующее воскресенье на обед». Через двенадцать дней, 23 марта 1783 года, Моцарт дал в Бургтеатре собственную академию, которую посетил император Иосиф II. Предполагается, что Глюк также мог там присутствовать, поскольку в качестве одного из «бисов» Моцарт исполнил свои виртуозные фортепианные вариации на тему ариетты дервиша Календера из глюковских «Пилигримов» — «Глупая считает чернь». В тот момент Моцарт не имел готового текста вариаций и отчасти импровизировал их; в законченном виде они были записаны 25 августа 1784 года. Выбор именно этой темы можно расценивать как дань почтения Глюку, но так же как послание к нему на эзоповом языке: под «глупой чернью» могла подразумеваться венская публика, склонная увлекаться поверхностным блеском и неспособная по достоинству оценить подлинно великих мастеров. Об этом Моцарт с горечью рассуждал в письме отцу от 17 августа 1782 года: «Вы прекрасно знаете, что именно Немцы, и никто другой, во всех искусствах превосходили прочих. Но где они находили своё счастье, свою славу? Только не в Германии! Даже Глюк. Разве Германия сделала его великим? К сожалению, нет». Понятие «Германия»

¹⁷⁰ KV — принятое в музыковедении сокращённое обозначение нумерации сочинений Моцарта по каталогу, составленному Людвигом фон Кёхелем. Название «Парижская симфония» — не авторское, но симфония действительно была сочинена в 1778 году в Париже.

трактовалось здесь, конечно, в расширительном смысле и подразумевало в первую очередь империю Габсбургов со столицей в Вене.

Несмотря на хорошие взаимоотношения с Глюком, по-настоящему сблизиться с ним, как чуть позднее с Гайдном, Моцарт не сумел или не пожелал. Однако влияние Глюка продолжало ощущаться в операх Моцарта, в том числе в самых поздних — опере-серии «Милосердие Тита» и зингшпиле «Волшебная флейта», написанных в 1791 году. В «Волшебной флейте» глюковские реминисценции можно уловить не только в возвышенной музыке жрецов и Зарастро, но и в арии Тамино с флейтой из первого акта, содержащей лёгкие отзвуки знаменитой арии Орфея «Потерял я Эвридику».

Возможно, отсутствие у Моцарта интереса к углублённому общению с Глюком было вызвано тем, что старший мастер уже ничего нового не создавал; все его великие свершения были в прошлом. Более того, Моцарт надеялся, что уход из жизни как минимум двух старых титулованных музыкантов откроет для него карьерные перспективы. В письмах отцу он выстраивал подобные диспозиции: после ожидаемой кончины первого придворного капельмейстера Джузеппе Бонно (1710—1788) его место должен был занять Сальери, а прежнее место Сальери — балетный композитор Йозеф Штарцер (однако тот умер раньше Бонно, в 1787 году). Втиснуться в эту строгую очередь Моцарт не сумел бы, но должность придворного композитора после смерти Глюка досталась именно ему, только с другим названием и с гораздо более низким жалованьем. 7 декабря Моцарт был назначен придворным композитором камерной музыки с окладом 800 флоринов в год (Глюку платили 2000). «Слишком много за то, что я делаю, и слишком мало за то, что я мог бы делать», — заметил Моцарт однажды, расписываясь в получении этих денег.

Глюк и Сальери

Художественный образ Антонио Сальери, созданный гениальным пером Пушкина, нисколько не соответствует своему историческому прототипу. Настоящий Сальери принадлежал к тому же поколению, что и Моцарт (он был всего на шесть лет старше), а основательное музыкальное и общее образование получил в Вене, куда его, талантлив-

вого сироту, в 1766 году привёз из Венеции австрийский композитор чешского происхождения Флориан Леопольд Гассман (1729—1774), фактически усыновивший своего ученика и протеже. Другим покровителем молодого итальянца стал император Иосиф, который любил на досуге музицировать с Гассманом, а потом и с Сальери. В отличие от ироничного, ершистого и склонного к ребячески-дерзким выходкам Моцарта, Сальери был лёгок и приятен в общении, что было немаловажно для завоевания симпатий окружающих. Но не только хорошее отношение императора обусловило ранний карьерный взлёт Сальери: к моменту смерти учителя он был уже автором десяти опер, с успехом поставленных в театрах Вены, Венеции и даже Петербурга. В основном это были весёлые оперы-буффа, но важное исключение составляла «Армида» (1771), весьма серьёзная по жанру и тонкая по музыкальному письму. Поэтому не стоит удивляться тому, что в 24 года Сальери занял пост капельмейстера итальянской оперной труппы в Вене и должность придворного композитора камерной музыки (ту самую, которая в 1787 году досталась Моцарту).

Гассман также познакомил своего ученика с Глюком, который навсегда стал кумиром Сальери. Это тоже кое-что говорит о его неординарных вкусах и опровергает расхожие представления о том, что Сальери признавал лишь итальянскую оперу. Ведь ни в Италии, ни в Вене реформаторские оперы Глюка вплоть до 1780-х годов не встречали должного понимания. Только победы, одержанные Глюком в Париже, заставили соотечественников увидеть весь масштаб его гения. Но к этому времени Глюка воспринимали как немецкого композитора, и он сам утвердился в своём германском патриотизме.

Сальери стал учеником Глюка — разумеется, не в школьном смысле, поскольку основами композиторского ремесла он уже владел безупречно. Но он считал для себя большой честью иметь возможность показывать свои новые сочинения Глюку, выслушивать его советы и всячески помогать ему как в творчестве, беря на себя черновую работу, так и в бытовых делах.

Глюк, в свою очередь, имел потребность в наставничестве, хотя вряд ли мог бы преподавать систематически, да и никогда этим не занимался. Он обладал огромным практическим опытом и мог наглядно объяснить, почему в тех или иных случаях он прибегал к определённым приёмам и каких эффектов с их помощью достигал. Много ценного

Глюк мог рассказать и о работе над французскими текстами, где требовалось знание живого языка со всеми особенностями его произношения, просодии, интонации, смысловых оттенков слов.

Тесное общение Глюка и Сальери привело к появлению знаменитой мистификации, устроенной ими по обоюдному согласию.

В 1782 году, после триумфальных венских спектаклей глюковских опер, к композитору продолжали поступать из Парижа предложения положить на музыку различные тексты. Одному из авторов присланных либретто Глюк со всей откровенностью отвечал 17 апреля 1782 года: «В прошлом году я перенёс апоплексический удар и уже несколько месяцев болею. Голова моя ослабла, а правая рука парализована. Я ни в малейшей мере неспособен к последовательной работе; мне не разрешают, да я и сам не в состоянии приложить тут какие-либо усилия». Тем не менее к лету он почувствовал себя лучше и намеревался осенью прибыть в Париж, чтобы повидаться с друзьями, и отправиться дальше, в Лондон, для руководства предполагаемой постановкой своих опер, — об этом он сообщил 4 августа Францу Крутхоферу. Из планов этой поездки ничего не вышло, но дирекция парижской Оперы решила заказать Глюку очередное произведение, и он ответил принципиальным согласием. Речь шла о музыкальной трагедии по драме Кальцабиджи «Гипермнестра, или Данаиды», написанной поэтом по просьбе Глюка ещё в 1770-х годах. Язык оригинала был итальянский, и давние парижские соавторы Глюка, Дю Рулле и барон Чуди, взялись за переделку «Данаид» на французский лад, не спросив разрешения у ревнивого и придирчивого Кальцабиджи.

В основе сюжета лежал древнегреческий миф о царе Данае и его дочерях, которых он был вынужден выдать замуж за сыновей своего врага, но потребовал у девушек, чтобы те в первую же брачную ночь закололи своих молодых мужей. Отцовского приказа не исполнила только одна из Данаид — Гипермнестра, успевшая полюбить доставшегося ей в мужья юного и прекрасного Линкея. В награду боги благословили этот брак, а все другие дочери Данае были осуждены на вечные мучения в Аиде. Либретто «Данаид» завершается сценой в загробном царстве, где демоны и фурии терзают преступниц. Хотя зло предстаёт наказанным и отомщённым, столь жестоких финалов в операх Глюка ещё не бывало; адская сцена в «Данаидах» перекликается разве что с финалом балета «Дон Жуан».

Сочинить эту оперу Глюк был уже не в силах. И фактически он передал заказ Сальери, работой которого руководил на каждом этапе. Создание «Данаид» началось уже осенью 1782 года. О том, как примерно протекала работа, свидетельствовал шведский композитор немецкого происхождения, Йозеф Мартин Краус, находившийся тогда в Вене и неоднократно посещавший дом Глюка: «Правая рука Глюка утратила прежнюю подвижность, и поэтому заносить “Данаид” на бумагу пришлось Сальери, но Глюк при этом нередко приходил в такое возбуждение, что врач опасался очередного апоплексического удара. Так что он отказался от этой оперы, и Сальери был вызван в Париж для её постановки вместо него. Глюк полагает, что музыка получится слишком близкой к его собственным идеям, с которыми Сальери, часто слушавший его музыку, хорошо знаком, и идей самого Сальери тут мало, и всё-таки он не совсем уверен в том, что дарование этого молодого человека позволит начертать на его музыке имя Глюка»¹⁷¹.

Тем не менее никакого другого выхода не оставалось. С партитурой «Данаид» в Париж в 1783 году был послан Сальери, и слухи о том, что он-то и являлся автором музыки, опередили его приезд. Глюк прислал в дирекцию Оперы письмо, в котором не раскрыл интригу до конца, но косвенно дал понять, что с авторством «Данаид» дело обстоит не совсем чисто, поскольку самолично снизил требуемый гонорар с 20 тысяч ливров до 12 тысяч. На Глюка, не склонного разбрасываться деньгами, это было совсем не похоже. Дирекция в своём постановлении от 20 января 1783 года прагматично констатировала: «На основании указанного письма мы не можем сделать иного вывода, кроме того, что автором музыки “Данаид” является г-н Сальери, однако предполагаем, что г-н Глюк лично направил этого композитора на путь, который обессмертил его самого, что позволяет вынести благоприятное суждение о произведении».

Император Иосиф II, питавший особое расположение к Сальери, но не желавший уронить репутацию Глюка, сообщил 31 марта 1783 года австрийскому послу в Париже графу де Мерси-Аржанто, что Сальери написал «Данаид» буквально под диктовку Глюка, и граф со спокойной совестью заверил дирекцию Оперы, что два акта сочинены Глюком, а третий продиктован им Сальери (о том, что в «Данаидах»

¹⁷¹ Цит. по: Rice, 311.

пять актов, граф, вероятно, не знал). Так или иначе, вопрос об авторстве оперы деликатно замалчивался всеми посвящёнными в секрет сторонами вплоть до успешной премьеры, состоявшейся 26 апреля 1784 года.

Мотивы этой мистификации истолковываются по-разному. Наиболее очевидный — Глюк хотел оказать протекцию Сальери, но не хотел его «подставлять». Если бы опера провалилась, то репутация Сальери не пострадала бы, а Глюку уже нечего было опасаться: его место на музыкальном олимпе никто у него отнять не мог. Возможно, присутствовали и другие соображения. Ведь какое-то участие в создании «Данаид» Глюк безусловно принял (сейчас бы его назвали «куратором проекта»), и его имя должно было так или иначе фигурировать на афише. Однако после бесспорного огромного успеха «Данаид» Глюк сделал по-театральному эффектный жест и публично объявил о единоличном авторстве Сальери. 26 апреля 1784 года он написал Дю Рулле письмо следующего содержания:

«Прошу Вас, мой друг, опубликовать в *Journal de Paris* заявление, которое я обязан немедленно сделать, о том, что музыка “Данаид” всецело принадлежит г-ну Сальери и что я не участвовал в её создании никак, помимо советов, которыми он благоволил воспользоваться в силу моего к нему уважения и отсутствия у него необходимого опыта.

Кавалер Глюк».

На титульном листе первого издания партитуры «Данаид», вышедшего в свет в Париже в 1784 году, значилось уже только имя Сальери. Но имя Глюка почтительнейше упоминалось в тексте посвящения королеве Марии Антуанетте. Сальери признавался, что сочинял оперу под руководством «кавалера Глюка, этого возвышенного гения и творца драматической музыки». А в некоторых французских изданиях конца XVIII века авторство музыки «Данаид» указывалось особым образом: «Сальери, ученик Глюка».

Нашумевшая история с «Данаидами», оперы действительно очень яркой и незаурядной, открыла Сальери путь на французскую сцену. Правда, второе его произведение, опера «Горации» на либретто Гийяра по трагедии Пьера Корнеля, поставленная в 1786 году сначала в придворных театрах Фонтенбло и Версаля, а затем и в Париже, большого успеха не имела. Одним из тех, кто похвалил музыку «Горациев», был Пьер Карон де Бомарше (1732—1799), автор

скандально знаменитой комедии «Безумный день, или Женитьба Фигаро», которая после долгого периода запрета на постановку всё же увидела в 1784 году свет рампы и вызвала всеобщий восторг.

Бомарше предложил Сальери сотрудничество и написал для него либретто большой героической оперы «Тарар». Премьера состоялась 8 июня 1787 года. На сей раз успех был полным, и «Тарар» подтвердил высокую творческую репутацию Сальери как зрелого и совершенно самостоятельного мастера. К созданию «Тарара» Глюк, жизненные силы которого к тому времени были на исходе, уже точно не имел никакого отношения, хотя Сальери продолжал тесно общаться со своим учителем. В январе 1788 года, то есть уже после смерти Глюка, новая авторская версия «Тарара» на итальянский текст Лоренцо Да Понте была поставлена в Вене; здесь опера стала называться «Аксур, царь Ормузда». Венская публика также с восторгом приняла оперу Сальери, которая в течение многих лет сохраняла невероятную для столь масштабного и серьёзного произведения популярность.

Удивительнее же всего то, что «Тарар» в обеих его версиях — произведение откровенно антиимператорское и даже революционное по духу, притом что Сальери, как и Глюк, был крайне далёк от антимоноархических идей и всегда сохранял верность императорскому дому Габсбургов. Но так же, как обжигающее дыхание истории и явственно ощущаемый грозный гул грядущих катастроф определили атмосферу глюковской «Ифигении в Тавриде», так и в «Тараре» отразились умонастроения предреволюционного времени. Ведь главный герой оперы, доблестный полководец Тарар, восстаёт против жестокого, попирающего все законы и нравственные нормы царя Атара (в итальянском либретто — Аксура), отстаивая своё человеческое достоинство и честь своей жены Астазии, похищенной сластолюбивым правителем. Если «Ифигению в Тавриде» можно истолковать как оперу, оправдывавшую цареубийство, то «Тарар» — опера о праве народа на восстание. В финале царь намерен казнить Тарара за попытку проникновения в свой гарем, где томится верная мужу Астазия. Но народ, собравшийся на площади, властно требует освобождения Тарара. Царь, покинутый всеми придворными, приходит в отчаяние и в состоянии умопомрачения закалывается кинжалом. Народ провозглашает новым царём Тарара. Формально «плохой» монарх заменяется здесь на «хорошего»,

но фактически судьбу государства вершит народ на площади, и именно его воля возносит героя на вершину власти.

В эпоху Иосифа II никого не смущала постановка оперы такого содержания на сцене придворного театра, причём в качестве праздничного «подарка» к долгожданному бракосочетанию эрцгерцога Франца и принцессы Елизаветы Вюртембергской. Свадебную оперу выбрал лично император, то есть ему этот сюжет не казался крамольным или общественно опасным. Конечно, действие происходило в условной восточной стране Ормузд, имена героев не вызывали никаких актуальных ассоциаций, а наряду с драматической линией в опере имелось и немало колоритных и даже комических сцен. Тем не менее тираноборческий и демократический посыл выражен в «Тараре» гораздо откровеннее, чем в любой из опер Моцарта, в том числе в «Свадьбе Фигаро» (1786), постановка которой также была лично санкционирована императором, хотя ранее он запретил ставить на сцене комедию Бомарше как драматическое произведение.

Дальнейшие творческие достижения Сальери оказались связанными всё-таки не с глюковской традицией, а с жанром оперы-буффа в его позднем преломлении, когда беззаботное карнавальное веселье середины века сменилось ближе к его концу философской иронией, метафоричностью образов, психологическими и стилистическими парадоксами. Таковы лучшие оперы Сальери 1780-х и 1790-х годов: «Пещера Трофония» (1785), «Мир наизнанку» (1792, поставлена в 1795), «Фальстаф» (1799). Лишь пышная опера-сериа «Пальмира, царица Персии» (1795) в какой-то мере перекликалась с ориентальной декоративностью некоторых сцен «Тарара», но в музыкальном отношении была ещё дальше от глюковской строгой манеры.

«Голос Бога вдалеке»

В одном из писем Бетховена, в прошлом ученика Сальери по вокальной композиции, содержится просьба к издателю Зигмунду Антону Штейнеру передать для исполнения в благотворительном концерте партитуру Седьмой симфонии «придворному капельмейстеру Сальери, патриарху добрых воззрений на немецкую вокальную музыку и на немецких певцов. Одновременно с величайшим благоговением выразить ему благодарность за *удачное физиократическое изобретение*, позволившее найти звуковую высоту

и голос, свойственные голосу Бога»¹⁷². Пассаж, безусловно, весьма ехидный, однако требующий комментариев. Бетховен не вполне справедлив, иронизируя по поводу «добрых воззрений» Сальери на немецких певцов: маэстро обучал вокальному мастерству многих выдающихся солистов, выступавших и в итальянском, и в немецком репертуаре. Но замечание по поводу конкретной высоты «голоса Бога» намекает на совсем другую историю, широко обсуждавшуюся в то время в Вене.

В 1787 году Сальери сочинил кантату «Страшный суд» (*Le Jugement dernier*), исполненную в Париже в 1788 году с французским текстом, а в Вене — в 1817-м, в переводе на немецкий язык. В этой кантате имелось большое соло тенора, обозначенное как «Голос Бога вдалеке». По поводу того, какому именно певческому голосу следует поручить это соло, Сальери в 1787 году обратился за советом к совсем уже больному, но сохранившему ясность мысли и чувство юмора Глюку. Об этом сам Сальери поведал в публикации, появившейся 20 марта 1817 года в «*Wiener allgemeine musikalische Zeitung*»:

«Когда я в Вене работал над этим хоровым произведением, Глюк находился в Бадене, дабы попытаться восстановить ваннами своё здоровье, подорванное перенесёнными им несколько месяцев назад двумя апоплексическими ударами. После безуспешного курса лечения он вернулся в Вену, и тогда я посетил его. Улучив момент, когда он выглядел не таким слабым, как обычно, и мы вместе с его супругой помогали ему медленными шагами перейти из комнаты в комнату, я рассказал ему о полученном из Парижа заказе на упомянутую кантату. Вкратце описав ему содержание, я признался, что много дней пребывал в сомнении: кому следует поручить слова, вложенные поэтом в уста самого Бога, тенору или басу. По моему мнению, первое было предпочтительнее, ибо голос должен был раздаваться с высоты, а стало быть, звучать более пронзительно, создавая соответствующий эффект.

Я спросил у великого человека его мнения на сей счёт. И он едва слышно ответил мне: «Ваш выбор верен». Затем он добавил кротко и чуть шутливо:

¹⁷² Бетховен. Письма. В 4 т. Том 3: 1817—1822 / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. Н.Л. Фишман и Л.В. Кириллина. Пер. Л.С. Товалёвой. М., 2013. № 792. С. 109.

“Однако же достоверные сведения о том, в каком ключе следует нотировать голос Бога, я смогу Вам сообщить в ближайшее время, когда окажусь в мире ином”.

В силу печального стечения обстоятельств вышло так, что через четыре дня он скончался вследствие третьего апоплексического удара».

Сальери с тех пор неоднократно пересказывал печальную шутку Глюка, но решил в 1817 году письменно зафиксировать своё свидетельство, поскольку в устных вариантах оно, видимо, обросло неточностями. Память о последних днях жизни великого учителя была ему очень дорога, да и вообще Сальери отличался повышенным чувством долга по отношению к тем, кто делал ему добро.

Глюк, перенесший несколько инсультов, давно уже начал вслушиваться в пресловутый «голос Бога вдалеке». Его перу принадлежит небольшое церковное песнопение траурно-заупокойного характера, мотет для хора в оркестровом сопровождении *De Profundis clamavi* («Из бездны воззвал»). Принято считать, что это его последнее сочинение, возникшее незадолго до смерти. Однако, зная о беспомощном физическом состоянии Глюка в 1787 году, когда он с трудом двигался, плохо видел, быстро утомлялся и почти не владел правой рукой, вряд ли можно поверить в то, что он был способен записать в это время объёмистую партитуру. Скорее всего, *De Profundis* возник в начале 1780-х, когда композитор ещё не был столь немощен (возможно, до инсульта 1781 года). Повод, породивший это уникальное для его творчества произведение, неизвестен. Реформы императора Иосифа II строго ограничивали использование музыки в церкви, и для исполнения новых сочинений для больших составов требовались особые обстоятельства. Мотет для хора с оркестром мог бы оказаться уместным во время траурных церемоний памяти Марии Терезии, однако нет никаких сведений о том, что Глюку заказывали в этой связи какую-то музыку. Предположение, будто композитор сочинял погребальный мотет для себя самого, не имея внешнего повода, может показаться слишком романтичным, но возможно, так оно и было. Смерть Марии Терезии могла послужить толчком к появлению у Глюка подобных мыслей. Партитуру *De Profundis* он никому не показывал и лишь незадолго до смерти вручил её Сальери с пожеланием исполнить эту музыку после своей кончины.

Первые же такты *De Profundis* вызывают закономерные ассоциации с Реквиемом Моцарта: та же строгая и суровая тональность ре минор, то же сочетание субъективной экспрессии и опоры на многовековую традицию австрийской церковной музыки, впитавшей в себя, в свою очередь, немецкую учёность и итальянское чувство пластики и красоты. Знатоки творчества Глюка несомненно уловят в музыке *De Profundis* отсылки к его реформаторским операм, особенно к «Альцесте» и «Ифигении в Тавриде». В любом случае этот мотет — позднее сочинение Глюка, проникнутое глубоко личными мыслями о смерти.

Несмотря на постоянно плохое самочувствие, Глюк умер довольно внезапно. Это случилось вечером 15 ноября 1787 года. По свидетельству жены Глюка, ещё за день до этого ничто не предвещало близкого конца. В письме от 18 ноября 1787 года их общему другу, французскому философу Франсуа Антуану де Лассалю, Марианна Глюк вспоминала:

«В среду, четырнадцатого числа сего месяца, когда мы ехали в карете, между полуднем и часом дня у него случился апоплексический удар. Ему тотчас пустили кровь, и казалось, что он полностью оправился. Но в четверг после второго удара он лишился речи, зрения и был парализован на левую сторону. В тот же день, 15 числа сего месяца, в четверть восьмого вечера, он скончался».

О последних днях Глюка существуют и другие рассказы, возможно, анекдотического свойства. В частности, в книге Антона Шмидта говорится о том, что последний инсульт, настигший Глюка 15 ноября, был спровоцирован его опрометчивым поступком. В этот день он якобы принимал у себя дома двух друзей, приехавших из Парижа (имена этих друзей остались неизвестными, что само по себе несколько подозрительно). Пока фрау Марианна вышла из дома, чтобы заказать карету для обычной недолгой ежедневной прогулки, Глюк, оставшийся с гостями, выпил крепкого ликёра, что было ему категорически запрещено врачами, и попросил друзей не рассказывать об этом жене. Прогулка в карете должна была длиться не более получаса, но спустя всего лишь пятнадцать минут Глюк был доставлен домой в безнадёжном состоянии. Он уже не узнавал близких, и к семи часам вечера стало ясно, что конец близок. При нём находились жена и срочно вызванный ею Сальери, который

присутствовал при последних часах учителя и сам закрыл ему глаза.

Глюк умер в возрасте 73 лет в доме «У серебряного льва»; отпевание состоялось 17 ноября 1787 года в расположенной на другой стороне улицы Пауланеркирхе, а похороны — на сельском кладбище в пригороде Вены Матцлейнсдорф. Отпевание и погребение прошли предельно скромно, в полном соответствии с действовавшими тогда строгими законами императора Иосифа II: музыка во время обряда не звучала, а вся церемония обошлась в 28 гульденов (флоринов) 49 крейцеров — сумму, почти ничтожную для столь состоятельного человека, каким был Глюк¹⁷³. Торжественная поминальная служба по Глюку состоялась лишь 8 апреля 1788 года в венской церкви Ам Хоф, и во время неё под управлением Сальери были исполнены Реквием Никколо Йоммелли и *De Profundis* Глюка.

Надпись на надгробии композитора гласила: «Здесь покоится честный немец, ревностный христианин, верный супруг, Кристоф, рыцарь Глюк, великий мастер возвышенного искусства музыки. Он скончался 15 ноября 1787».

Фрау Марианна была впоследствии похоронена в той же могиле, но с более пышной и многословной эпитафией: «Здесь покоится рядом со своим супругом Мария Анна фон Глюк, урождённая Пергин. Она была доброй христианкой и тайной благодетельницей бедняков. Любимая и уважаемая всеми, кто её знал, она закончила свои дни в возрасте семидесяти одного года, успев великодушно вознаградить тех, кто этого заслуживал. Она скончалась 12 марта 1800 года. Этот памятник поставил ей благодарный племянник, Карл фон Глюк, в знак своего глубокого к ней почтения».

В настоящее время на месте исторического Матцлейнсдорфского кладбища раскинулся Вальдмюллеровский парк. После предпринятой во второй половине XIX века кардинальной перестройки Вены большинство старинных кладбищ в ближних пригородах были ликвидированы, а останки самых знатных и знаменитых людей постепенно перенесены на Центральное кладбище, открывшееся в 1874 году. Подобному почётному «переселению» подверглись в 1890 году и останки Глюка.

Небольшого отдельного рассказа заслуживает вы-

¹⁷³ Эта сумма фигурирует в квитанции, опубликованной Михаэлем Лоренцем: <http://michaelorenz.blogspot.ru/2014/05/agnes-selby-constanze-mozarts-beloved.html>, дата обращения: 8.01.2018.

шеупомянутый Карл фон Глюк (1757—1838), составивший столь хвалебную эпитафию своей тётке. Как установил Михаэль Лоренц, он был сыном Франца Карла Глюка (1722—1771), а не другого брата, Франца Антона Людвига (1720—1799), чьё имя ошибочно значится в этой связи в некоторых авторитетных печатных источниках. Карл Глюк закончил Венский университет и стал практикующим врачом-хирургом. С дядей-композитором он никогда особенно близок не был, но после его смерти постарался наладить доверительные отношения с вдовой, у которой не осталось собственных кровных родственников. По завещанию Глюка жена, его единственная наследница, имела право распорядиться огромным состоянием по своему усмотрению, и в итоге оно целиком досталось Карлу (одни лишь проценты с капитала составляли 30 тысяч флоринов в год). Разбогатев и приобщившись к славе великого дяди, скромный хирург начал именовать себя «доктором медицины Карлом фон Глюком», а в 1802 году женился на девушке из дворянской семьи, Розалии Дирикс фон Бругг унд Ротенбург¹⁷⁴.

Помимо внушительного капитала и недвижимости, Карл унаследовал и весь музыкальный архив Глюка, бережно хранившийся сначала самим композитором, а затем его вдовой. Глюк старался не выпускать из рук автографы своих сочинений, отчасти во избежание пиратского их использования, а отчасти потому, что сам неоднократно к ним возвращался. У фрау Марианны не было необходимости заниматься продажей этих партитур издателям или меценатам, так что собрание в течение ряда лет оставалось целостным; оно лежало упакованным в ящики с аккуратными надписями. Карл Глюк также не торопился расстаться с семейными реликвиями и хранил их в своём загородном доме в Кальксбурге под Веной. К сожалению, судьбой драгоценного архива история распорядилась по-своему: в ночь с 12 на 13 мая 1809 года войска Наполеона подвергли Вену жесточайшей артиллерийской бомбардировке, и дом Карла фон Глюка в ходе военных действий вместе со всем содержимым сгорел. Поэтому нотных автографов Глюка сохранилось относительно немного — гораздо меньше, чем,

¹⁷⁴ Все сведения приводятся по статье Михаэля Лоренца, иллюстрированной фотокопиями архивных документов:

<http://michaelorenz.blogspot.ru/2013/06/the-last-ritter-von-gluck-and-his.html> (08.01.2018).

например, автографов Бетховена, чей архив оказался разрозненным и распроданным с аукциона, или Моцарта, который нисколько не заботился о посмертной судьбе своих рукописей.

Неуёмная и беспокойная натура Глюка, который с самых ранних лет любил странствовать по миру, неким мистическим образом отозвалась и в судьбе всего, что было связано с памятью о нём. Помимо сгоревшего архива и перенесённой на Центральное кладбище могилы, в Вене, подобно легендарной статуе Командора, неоднократно перемещался с места на место памятник Глюку — разумеется, перемещался отнюдь не самопроизвольно, однако подобная «непоседливость» ничьим другим памятникам свойственна не была.

Ещё в 1865 году скульптор Винценц Пильц создал десять статуй знаменитых музыкантов для украшения возводившегося тогда нового здания Общества друзей музыки в Вене (оно было открыто в 1870 году); первоначально они были установлены в нишах внешней стены флигеля. В 1911 году эти статуи, включая изваяние Глюка, были перенесены во внутреннее пространство. Однако отдельного памятника Глюку в Вене ещё долгое время не было. Но даже когда он появился, его неоднократно передвигали с места на место.

После аншлюса Австрии гитлеровской Германией в 1938 году в стране начались «чистки», коснувшиеся также монументальной скульптуры. Возле здания Ратуши находился памятник Йозефу фон Зонненфельсу (1732/33—1817) — австрийскому просветителю, писателю, советнику Марии Терезии и активному стороннику реформ Иосифа II. Но, поскольку Зонненфельс был еврейского происхождения, нацистские власти этот памятник убрали, а на его место было решено поставить копию пильцевской статуи Глюка. В 1940 году работа скульптора Макса Кремзера была установлена рядом с Ратушей, в парке, примыкающем к Елизаветинскому мосту. Глюк оказался там в сообществе изваяний императоров, политиков и полководцев; из людей искусства памятника близ Ратуши удостоился лишь архитектор Иоганн Бернхард Фишер фон Эрлах.

По завершении Второй мировой войны было решено восстановить справедливость, и памятник Зонненфельсу вернулся на своё законное место. Памятник же Глюку вновь откочевал подальше, на сей раз в сторону

Карлсплац. Ему нашлось тихое пристанище в почти не-
приметном уголке на Аргентиниерштрассе, в сквере у бо-
ковой стены грандиозной барочной Карлскирхе. Статуя
расположена на лужайке и окружена деревьями, создаю-
щими для неё естественную нишу. Глюк, изображённый
без парика, с открытой шеей и в небрежно накинутом по-
верх одежды плаще, словно бы прислушивается то ли к пе-
нию птиц, то ли к голосу Бога вдалеке — а левая его рука
опирается на театральную маску, символизирующую лик
высокой трагедии.

19 Aug	Thomas	Martin & Barbara ex: Elizabeth	Bartholomey Ladernmiller ma
1714			
24 Feb	Jo: Mathiam	Jo: Margarete ex: Margaretha	Jo: Bruckmann in Rappach
5 to Maj	Jo: Georgij	Jo Michaelbig ex: Elizabetha	Leonhard Ruesing in Bergau
4 to July	Christophorus X Willibaldy	Alexander Gluck ex Wäckerling	Christoph Hoffmann in Waidenau
27 July	Joannes	Georg Brendler ex: Barbara	Jo: Lehner in Waidenau
24 August	Bartholomey	Jo: Albrecht ex: Elizabetha	Jo: Georg Lentin in Waidenau

Запись в книге крещений церкви Святого Виллибальда в Вайденванге о крещении 4 июля 1714 года Кристофа Виллибальда Глюка

Деревня Вайденванг с церковью Святого Виллибальда в центре.
Фрагмент земельного плана 1720 г. Госархив Баварии, округ Амберг





Речитатив и начало арии Орфея из III акта в парижской редакции.
Автограф Глюка. 1774 г. Лукционный каталог фирмы «Сотбис», 2008 г.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА КРИСТОФА ВИЛЛИБАЛЬДА ГЛЮКА

- 1714, 4 июля — в церкви Святого Виллибальда в деревне Вайденау в Баварии (Верхний Палатинат) крещён Кристоф Виллибальд Глюк, сын лесника и егеря Александра Иоганна Глюка и его жены Анны Вальбурги. Дата и место рождения Кристофа оспариваются: либо 4 июля 1714 года, Вайденау, либо 2 июля, соседняя деревня Эрасбах.
- 1717 — семья переезжает в Богемию (Чехию); в последующие годы Александр Глюк служит лесником и егерем при резиденциях различных вельмож.
- 1727 — Александр Глюк становится главным лесником и егерем князя Лобковица в Эйзенберге близ Комотау (ныне Хомутов); Кристоф поёт в церковном хоре, осваивает игру на клавире, органе и струнных инструментах и, возможно, посещает иезуитскую гимназию в Комотау.
- 1729 — Кристоф Глюк бежит из родительского дома, поскольку отец запрещает ему заниматься музыкой; он странствует по деревням, добывая пропитание пением и игрой на разных инструментах.
- 1731 — после примирения с отцом Глюк поступает в Пражский университет на факультет логики и математики, но обучение, вероятно, не заканчивает; на жизнь он зарабатывает музыкой.
- 1734 — Глюк перебирается в Вену в качестве виолончелиста капеллы князя Филиппа Гиацинта Лобковица.
- 1737 — князь Антонио Мария Мельци обращает внимание на Глюка и увозит его с собой в Милан с согласия семьи Лобковиц. В Милане Глюк, вероятно, берёт уроки у Джованни Баттисты Саммартини.
- 1741, 26 декабря — в придворном театре Милана (Реджо Дукале) успешно ставится первая итальянская опера Глюка, «Артакеркс».
- 1741—1745 — постановки опер Глюка в Милане, Венеции, Креме, Болонье, Турине.
- 1745, осень — Глюк прибывает в Лондон и становится штатным композитором оперной труппы графа Чарлза Миддлсекса и пишет пастиччо «Падение гигантов» и «Артамен» (поставлены в 1746 году).
- 1746, 25 марта — Глюк и Георг Фридрих Гендель дают совместный благотворительный концерт в Королевском театре на Сенном рынке; 23 апреля Глюк устраивает собственный бенефисный концерт, где, в частности, играет на бокалах, заполненных водой.
- Осенью Глюк возвращается на континент и становится композитором и дирижёром странствующих оперных трупп братьев Анджело и Пьетро Минготти, а затем Джованни

- Баттиста Локателли. Вместе с этими труппами в последующие годы он посещает Гамбург, Дрезден, Лейпциг, Копенгаген, Прагу.
- 1750, 15 сентября — Глюк женится по взаимной любви на восемнадцатилетней уроженке Вены, дочери богатого торговца Марианне (Марии Анне) Пергин.
- 1750—1752 — оперы Глюка ставятся в Праге («Аэций» и «Ипсицила») и Неаполе («Милосердие Тита», 1752).
- 1752 — знакомство и сближение Глюка с принцем Йозефом Фридрихом Саксен-Хильдбургхаузенем, меценатом и владельцем частной капеллы.
- 1754—1760 — Глюк наряду с Джузеппе Бонно служит капельмейстером в капелле принца Йозефа Фридриха Саксен-Хильдбургхаузена. 24 сентября 1754 года по случаю визита императорской семьи в замок Шлоссхоф там ставится комическая опера Глюка «Китайнки».
- 1755 — «Китайнки» Глюка идут в Вене на сцене Бургтеатра; композитор получает заказы на произведения для императорского двора: 8 декабря опера «Оправданная невинность» на либретто графа Джакомо Дураццо поставлена в честь дня рождения императора Франца I. По инициативе Дураццо Глюк становится композитором венских придворных театров.
- 1756, 9 февраля — в Риме поставлена опера Глюка «Антигон»; в резиденции кардинала Алессандро Альбани Глюк знакомится с искусствоведем И.И. Винкельманом. Несколько позднее Альбани от имени папы римского вручает Глюку почётный Орден Золотой шпоры, дающий ему право на звание «кавалера» и на дворянские привилегии. С 1757 года Глюк неизменно именуется себя «кавалером» («рыцарем», «шевалье»).
- 1758 — по приглашению графа Дураццо в Вену прибывает французская комическая труппа; Глюк пишет для неё ряд французских комических опер; 3 октября по случаю именин императора в Шёнбрунне ставится первая из них — «Остров Мерлина».
- 1759—1760 — в Шёнбрунне и Бургтеатре ставятся французские комические оперы Глюка «Зачарованное дерево», «Осаждённая Цитера» и «Исправившийся пьяница». 8 октября 1760 года в честь свадьбы эрцгерцога Иосифа с Изабеллой Бурбон-Пармской исполняется театральная серенада Глюка «Фетида» на итальянское либретто Дж. Мильявакки.
- 1761 — в Шёнбрунне ставится французская комическая опера Глюка «Обманутый кади». В Вену прибывает поэт и драматург Раньери Кальцабиджи, сближающийся с графом Дураццо. 17 октября в венском Кернтнертортеатре поставлен драматический балет «Дон Жуан» с музыкой Глюка и хореографией Гаспаро Анджолини.
- 1762, 5 октября — в венском Бургтеатре происходит историческая премьера первой реформаторской оперы Глюка «Орфей и

- Эвридика» на либретто Кальцабиджи; танцы поставлены Анджелини.
- 1763 — поездка Глюка в Болонью для постановки оперы-серия «Триумф Клелии»; знакомство Глюка с удалившимся на покой знаменитым кастратом Фаринелли и с главой болонской Филармонической академии падре Мартини.
- 1764 — постановка в Вене последней из шести французских комических опер Глюка, «Непредвиденная встреча, или Пилигримы из Мекки». Граф Дураццо подаёт в отставку с поста интенданта императорских театров, вслед за ним должность придворного композитора покидает и Глюк (его сменяет Флориан Леопольд Гассман). В марте Дураццо и Глюк едут в Париж, чтобы курировать издание партитуры «Орфея»; 3 апреля они присутствуют во Франкфурте-на-Майне на коронации эрцгерцога Иосифа в качестве Римского короля; по этому поводу там исполняется «Орфей и Эвридика» Глюка. Глюк и его жена удочеряют племянницу композитора, пятилетнюю Терезу Марию Анну (Нанетту) Хедлер.
- 1765 — Глюк пишет для празднеств при венском дворе театральную серенаду «Смущённый Парнас», оперу «Телемах, или Остров Цирцеи» и театральное представление «Корона» (последнее сочинение не было поставлено).
- 1767 — во Флоренции Глюк дирижирует представлением «Ифигении в Тавриде» Томмазо Траэтты и пишет к ней собственный пролог; 26 декабря в венском Бургтеатре ставится «Альцеста» Глюка на либретто Кальцабиджи.
- 1769 — в Парме во время придворных свадебных торжеств поставлены «Празднества Аполлона» Глюка на либретто Карло Фругони, Кальцабиджи и других поэтов — последний акт «Празднеств» представляет собой сжатую версию «Орфея»; партию Орфея исполняет кастрат Джузеппе Миллико.
- 1770 — в Вене поставлена третья реформаторская опера Глюка на либретто Кальцабиджи, «Парис и Елена», которая не имеет большого успеха. Ученица Глюка, эрцгерцогиня Мария Антуанетта, становится женой французского дофина, будущего короля Людовика XVI.
- 1772 — по инициативе французского атташе в Вене Франсуа Го Леблана Дю Рулле Глюк создаёт оперу на созданное им французское либретто «Ифигения в Авлиде»; композитор вовлечён в полемику о французской опере в парижском журнале «Меркюр де Франс»; в Вене Глюка посещает английский музыкант и историк музыки Чарлз Бёрни.
- 1773—1774 — с ноября 1773 года до начала октября 1774 года Глюк с женой и приёмной дочерью Нанеттой находится в Париже, где руководит репетициями и постановкой «Ифигении в Авлиде» (премьера — 19 апреля 1774) и новой версии «Орфея» (премьера — 2 августа 1774). Глюку покровительствует Людовик XV, а после его смерти — Людовик XVI и Мария

Антуанетта. В Париже Глюк завязывает дружеские отношения с художником Иоганном Кристианом фон Маннлихом, который позднее опишет их общение в своих мемуарах. 18 октября 1774 года Мария Терезия присваивает Глюку официальное звание придворного композитора с жалованьем две тысячи флоринов. В ноябре 1774 года семья Глюк знакомится в Карлсруэ с Фридрихом Клопштоком; поэт восхищён Глюком и очарован пением юной Нанетты.

1774—1775 — второе пребывание Глюка с семьёй в Париже (с декабря 1774-го по март 1775 года). 27 января 1775 года в Версале поставлена новая версия комической оперы «Очарованное дерево», преобразованной в оперу-балет; 1 августа 1775 года без участия композитора в Париже поставлена новая версия комической оперы «Осаждённая Цитера»; произведение не имеет успеха.

1776 — с начала марта по начало июня Глюк в третий раз находится в Париже для постановки новой версии «Альцесты» на либретто Дю Рулле (преьера состоялась 23 апреля). Его жена и приёмная дочь остаются в Вене; в ночь на 22 апреля Нанетта на 17-м году жизни умирает от оспы; скорбящий Глюк безуспешно обращается к Клопштоку, Виланду и (через Виланда) к Гёте с просьбами увековечить память о покойной в своих стихах; композитор из Аугсбурга Игнац фон Бекке пишет кантату «Жалоба на смерть великой певицы Нанетты фон Глюк». В Париж прибывает композитор Никколо Пиччинни, и начинается «война глюкистов и пиччиннистов», сопровождающаяся театральными и светскими интригами и ожесточённой журнальной полемикой, которую Глюк остро переживает.

1777—1778 — с мая 1777-го по февраль 1778 года Глюк с женой вновь в Париже. 23 сентября 1777 года ставится «Армида» Глюка на либретто Филиппа Кино, возбуждающая волну яростной полемики. С апреля по 26 сентября в Париже живёт Моцарт, у которого там умирает мать, а сам он тщетно пытается заработать денег или найти покровителей.

1778 — с марта по ноябрь Глюк находится в Вене, работая над новыми операми для Парижа: «Ифигенией в Тавриде» на либретто Никола Франсуа Гийяра и Дю Рулле и «Эхо и Нарциссом» на либретто Теодора Луи де Чуди.

1778—1779 — Глюк с женой в последний раз посещают Париж и живут там с ноября 1778 года по октябрь 1779 года. Премьера «Ифигении в Тавриде» 18 мая 1779 года становится триумфом Глюка; во время репетиций «Эхо и Нарцисса» у композитора случается первый инсульт; премьера «Эхо и Нарцисса» 24 сентября 1779 года встречена публикой холодно.

1780 — Глюк перерабатывает партитуру «Эхо и Нарцисса» для новой постановки в Париже, однако и после этого опера не имеет успеха, за исключением балетных сцен и финального хора. Глюк намерен создать немецкую оперу на сюжет «Битвы Германа» Клопштока и играет отрывки из неё сво-

им друзьям, однако до записи партитуры дело не доходит. 29 ноября в Вене умирает Мария Терезия, и начинается эпоха единоличного правления императора Иосифа II.

- 1781 — по случаю неофициального визита в Вену великого князя Павла Петровича с супругой император Иосиф II распоряжается исполнить несколько опер Глюка; в Бургтеатре возобновляется комическая опера «Пилигримы из Мекки» (на немецком языке), заново ставятся «Альцеста» и «Орфей» (на итальянском языке), а Глюк делает новую редакцию «Ифигении в Тавриде» с немецким текстом Иоганна Баптиста Альксингера. В конце мая — начале июня у Глюка случается второй инсульт, вызвавший частичный паралич правой руки; репетициями и спектаклями его опер руководит Антонио Сальери, ставший преданным учеником Глюка. 28 ноября великий князь посетил дом Глюка и выразил ему своё восхищение его музыкой.
- 1782—1783 — Глюк проявляет большой интерес к творчеству Моцарта; 6 августа 1782 года по просьбе Глюка в Бургтеатре дают спектакль «Похищение из серала» Моцарта; 11 марта 1783-го Глюк присутствует на концерте Алоизии Ланге, где звучат произведения Моцарта; 23 апреля Глюк, вероятно, посещает концерт Моцарта, который впервые публично исполняет свои вариации на тему из оперы Глюка «Пилигримы из Мекки». В 1783 году Глюка посещает композитор Иоганн Фридрих Рейхардт, также принятый весьма дружески. В 1782-м Глюк получает заказ на новую оперу для Парижа, «Данаиды», но тайно передаёт этот заказ Сальери, работу которого тщательно курирует; в конце 1783 года в Париж едет Сальери, однако авторство «Данаид» держится в секрете.
- 1784 — 26 апреля в Париже с большим успехом ставится опера «Данаиды», автором которой заявлен Глюк, однако после премьеры он в открытом письме называет единственным создателем музыки «Данаид» Сальери. Супруги Глюк переезжают в дом «У серебряного льва» в предместье Вены.
- 1786, 9 апреля — Глюк составляет завещание, в котором назначает своей единственной наследницей жену Марианну.
- 1787 — 14 ноября во время прогулки в карете у Глюка случается очередной инсульт, вечером ещё один, 15 ноября днём после третьего инсульта Глюка парализует, он перестаёт узнавать окружающих и около восьми часов вечера умирает в присутствии жены и Сальери. Скромное отпевание состоялось 17 ноября в Пауланеркирхе, похороны — на загородном кладбище в Матцлейнсдорфе.
- 1788, 8 апреля — в венской церкви Ам Хоф состоялась поминальная служба по Глюку; под управлением Сальери прозвучали Реквием Никколо Йоммелли и мотет *De Profundis* Глюка.
- 1890 — останки Глюка были перенесены на Центральное кладбище в Вене.

ЛИТЕРАТУРА

Монографии о Глюке, опубликованные на русском языке

- Белецкий И.В.* К.В. Глюк. Книжка для юношества. Л., 1971.
Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М., 2006.
Роллан Р. Глюк // Музыкально-историческое наследие. Вып. 3 / Ред., сост. и коммент. В. Брянцевой. М., 1988.
Рыцарев С.А. Кристоф Виллибальд Глюк. М., 1987.
Соллертинский И.И. Глюк. Л., 1937.

Собрания текстов цитируемых документов

CCPG — The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck. Edited by Hedwig and E. H. Mueller von Asow. Translated by Stewart Thomson. St Martin's Press Inc. New York, 1962.

МДИМ — Материалы и документы по истории музыки. XVIII век / Сост. М. Иванов-Борецкий. М., 1934.

МЭЗЕ — Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков / Сост. и вступ. ст. В.П. Шестакова. М., 1971.

Mémoires pour servir a l'histoire de la Révolution operée dans la Musique Par M. le Chevalier Gluck (ed. Abbé Gaspard Michel Leblond). Paris, 1781.

Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France. Bd. 9. London, 1778.

Другая литература

Аберт Г. В.А. Моцарт / Пер. К.К. Саквы. Ч.1, кн. I, II; ч. II, кн.1, II. М., 1978–1985.

Берлиоз Г. Избранные статьи / Сост., вступ. ст., пер. и прим. В.Н. Александровой и Е.Ф. Бронфин. М., 1956.

Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии / Пер. Э.В. Шпитальниковой. Вступ. ст., ред. и прим. С.Л. Гинзбурга. Л., 1961.

Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Пер. Е.М. Алексеевой и В.Г. Вилюмана. Вступ. ст., ред. и прим. С.Л. Гинзбурга. М.; Л., 1967.

Брянцева В.Н. Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр. М., 1981.

Булычёва А. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко. М., 2004.

Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подг. И.Е. Бабанов. СПб., 2000.

Вольтер. Статьи из «Философского словаря». Эстетика. М., 1974.

Гёте И.В. Собрание сочинений. Изд. Н.В. Гербель. Т.2. СПб., 1892.

- Гёте И.В.* Поэзия и правда // Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. М., 1976.
- Гольдони К.* Сочинения: В 4 т. М., 1997.
- Груцынова А.П.* Партитура балета «Каменный гость», или Удивительные метаморфозы музыки кавалера Глюка. М., 2013.
- Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. М., 1983.
- Климовицкий А.И.* Глюк // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век / Отв. ред. А.Л. Порфирьева. Кн. 1: А — И. СПб., 1996.
- Кожина Е.Ф.* Искусство Франции XVIII века. М., 1971.
- Красовская В.М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. Л., 1981.
- Ленская Л.А.* Репертуар крепостного театра Шереметевых. М., 1996.
- Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазио. М., 2004.
- Моцарт В.А.* Полное собрание писем / Науч. рук. изд. И.С. Алексеева. М., 2006.
- Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце / Пер. с фр. под ред. А.А. Гвоздева. Вступ. ст. и прим. И.И. Соллертинского. Л., 1927.
- Руссо Ж.-Ж.* Избранные сочинения: В 3 т. Т. II: Юлия, или Новая Элоиза / Пер. А. А. Худатовой, Н. И. Немчиновой. М., 1961.
- Сусидко И.П.* «Орфей и Эвридика» К.В. Глюка глазами И.К. Баха: о малоизвестных постановках в Лондоне (1770) и Неаполе (1774) // Старинная музыка. 2011. № 2. С. 35—38.
- Сусидко И.П.* «Милосердие Тита» К.В. Глюка (1752): в преддверии венских триумфов // Старинная музыка. 2016. № 3 (73). С. 20—25.
- Сусидко И.П.* Кто и где начал реформу К.В. Глюка? Пармский оперный театр в 1750—1760-е годы // Опера в музыкальном театре: история и современность / Сост. И.П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных, Гос. институт искусствознания, 2016. С. 30—39.
- Сумароков А.* Цефал и Прокрис. Альцеста. М., 2017.
- Хэриот Э.* Кастраты в опере. М., 2001.
- Armellini M.* Le due Armide. Metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck. Firenze, 1991.
- Arteaga E. de.* Le rivoluzioni del teatro musicale italiano: dalla sua origine fino al presente. Т. 1—3. Venezia, 1783—1785.
- Barclay W.* Gluck's London Operas. The Musica Quarterly. Vol. 1. No. 3 (Jul., 1915).
- Biographie des k.k. Komponisten Ritter Christoph Gluck. Nach der Abschrift eines verschollenen anonymen französischen Manuskripts aus Wien (1786) von Aloys Fuchs (1830). Transkribiert und übersetzt von Renate Croll mit einem Nachwort von Gerhard Croll. Hrsg. in Zusammenarbeit mit der Gluck-Forschungsstelle der Paris Lodron-Universität Salzburg. München, 2014.
- Brandenburg D., Grund V.* Christoph Willibald Gluck — Gluck und das Musiktheater im Wandel. Salzburg — Muenchen, 2015.

- Braunbehrens V.* Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts? Eine Biographie. 2-te Aufl. Mainz, 1992.
- Croll G., Croll R., Brandenburg I., Richter E.* Gluck // MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil. Bd. 7. Kassel, 2002.
- Deutsch O.E.* Handel. A Documentary Biography. L., 1955.
- Du Barry = Memoirs of Madame Du Barry. Transl. from the French. Vol. III. London, 1930.
- Einstein A.* Gluck. Sein Leben — seine Werke [1936]. Revidierte Neuauflage. Kassel — Basel, 1987.
- Engländer R.* Zu den Münchener Orfeo-Aufführungen 1773 und 1775 // Gluck Jahrbuch. II Jg. Leipzig, 1915.
- Gerber R.* Christoph Willibald Gluck. Potsdam, 1951.
- Gumpenhuber Ph.* Répertoire de tous les Spectacles qui ont été donné au Théâtre prés de la Cour (1758–63). Manuscript: Wien, Oesterreichische Nationalbibliothek. Mus.Hs.34580/a-c Mus.
- Dittersdorf K.* Karl von Dittersdorfs Lebensbeschreibung seinem Sohne in die Feder diktiert. Nach dem Erstdruck von 1801 neu herausgegeben von Bruno Loetz. Leipzig, 1940.
- Forkel J.N.* Musikalisch-Kritische Bibliothek. Bd.2. Gotha, 1778.
- Genlis = Memoirs of the Countess de Genlis. New York, 1825.
- Gluck-Studien. Hrsg. von Gerhard Croll. Bd. 4: Gerhard Croll: Gluck-Schriften Ausgewählte Aufsätze und Vorträge 1967–2002. Kassel, 2003.
- Gluck-Studien. Hrsg. von Gerhard Croll. Bd. 7: Symposiumsbericht: Gluck und Prag. Nürnberg, 2012.
- Haas R.* Gluck und Durazzo im Burgtheater (Die Opera Comique in Wien). Zürich — Wien — Leipzig, 1925.
- Hall E.* Adventures with Iphigenia in Tauris: A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy. USA OUP, 2013.
- Hortschansky K.* Vorwort // Gluck Chr. W. Sämtliche Werke. Abt. VII. Supplement. Bd. 1. Libretti. Hrsg. von Klaus Hortschansky. Kassel, 1995.
- Hortschansky K. (hrsg).* Chr. W. Gluck und die Opernreform. Darmstadt, 1989.
- Howard P.* Gluck and the Birth of Modern Opera. London, 1963.
- Howard P.* Christoph Willibald Gluck: A Guide to Research. New York, 1987.
- Howard P. (ed.).* Gluck. London — New York, 2016.
- Jullien A.* La Cour et l'Opéra sous Louis XVI. Marie Antoinette et Sacchini, Salieri, Favart et Gluck. Paris, 1878.
- Gerber R.* Christoph Willibald Gluck. Potsdam, 1950.
- Gluck. Ed. by P.Howard. London — New York, 2016.
- Gluck C.W. Orfeo. Compiled by P.Howard. Cambridge UP, 1981.
- Kelly M. = Reminiscences of Michael Kelly. In 2 vols. London, 1826.
- Klopstock F.* Hermanns Schlacht. Ein Bardiet für die Schaubühne. Hamburg und Bremen, 1769.
- Lorenz M.* The Last Ritter von Gluck and his Relatives (2013) //

<http://michaelorenz.blogspot.ru/2013/06/the-last-ritter-von-gluck-and-his.html>

Männlich J.Chr. = Rokoko und Revolution. Zweite Auflage der unter dem Titel «Ein deutscher Maler und Hofman» erschienenen Lebenserinnerungen des Johann Christian v. Männlich 1741–1822. Nach der französischen Originalhandschrift herausgegeben von Eugen Stollreitherr. Berlin, 1913.

Müller E.H. Angelo und Pietro Mingotti. Dresden, 1917.

Newman E. Gluck and the Opera. A Study in Musical History. London, 1895.

Noverre J.G. Lettres sur la danse et sur les Ballets. Lyon, 1760.

Poulet A.L. Jean Antoine Hoydon: Sculptor of the Enlightenment. Chicago, 2005.

Prod'homme J.-G. Christoph-Willibald Gluck. Paris, 1985.

Rice J.A. Antonio Salieri and Viennese Opera. Chicago, 1998.

Richter E. Nanette Gluck // Mitteilungen der Internationalen Gluck-Gesellschaft. Nr. 4. Juni 2002. S. 20–23.

Robl W. Zum 300. Geburtstag des Komponisten Christoph Willibald Gluck: Auf den Spuren der Förster-Familie Gluck in den Sulzgau-Dörfern Weidenwang und Erasbach. Fallstricke und Lösungen der regionalen Gluck-Forschung, 2013. S. 4.

Rushton J. Gluck // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 10. London, 2001.

Schmidt A. Christoph Willibald Ritter von Gluck. Leipzig, 1854.

Schubart Ch.F.D. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst [1784/1806]. Leipzig, 1977.

Storia di Maria Antonietta, arciduchessa d'Austria, Regina di Francia, suo processo e sua morte. Losanna, 1794.

Wotquenne A. Catalogue thematique des oeuvres de Ch.W. Gluck. Leipzig, 1904.

СОДЕРЖАНИЕ

«Я — кавалер Глюк!»	5
Часть первая. СТРАНСТВУЮЩИЙ ПОДМАСТЕРЬЕ	9
Сын лесника	9
Пражский студент	20
Из Вены в Италию	31
Миланский дебют	40
Итальянские оперы	51
Музы и пушки	59
Часть вторая. КОЧУЮЩИЙ МАЭСТРО	65
Опера в Лондоне	65
Жизнь на колёсах	80
Счастливый брак	94
Неаполитанское «Милосердие»	97
Между лёгким и серьёзным	101
«Рыцарь Глюк»	108
Часть третья. ПРИДВОРНЫЙ КОМПОЗИТОР	114
Музыка венского двора	114
Театральные увлечения графа Дураццо	117
Веселье по-французски	126
Балетные страсти	138
Жизнь и приключения Раньери Кальцабиджи	145
Часть четвёртая. РЕФОРМАТОР	155
«Орфей» и новая концепция античности	155
Музыкальные миры «Орфея»	162
Извилистые пути реформы	171
«Альцеста»	178
Виланд, Глюк и Гёте	186
Прекрасная неудача: «Парис и Елена»	191
Ангел в доме	200
В Париж!	206
Часть пятая. ПОКОРИТЕЛЬ ПАРИЖА	214
Священные чудовища традиций	214
«Ифигения в Авлиде»: превратности премьеры	227
Дева у алтаря	235
«Потерял я Эвридику»	246
Немецкий патриот	251
Портреты Глюка	258
«Альцеста» как «государственное действо»	264
Смерть Нанетты	273

<i>Часть шестая. РЕВОЛЮЦИОНЕР</i>	284
О реформах и революциях	284
«Армида»	289
Глюкисты и пиччиннисты	298
«Ифигения в Тавриде»: актуализация мифа	310
Скифы и эллины	317
Особое мнение Гёте	326
Зазеркалье «Эхо и Нарцисса»	329
<i>Часть седьмая. КЛАССИК</i>	334
Со щитом и на щите	334
Глюк и два императора	336
Глюк и Моцарт	350
Глюк и Сальери	356
«Голос Бога вдалеке»	362
Основные даты жизни и творчества	
Кристофа Виллибальда Глюка	373
Литература	378

Кириллина Л. В.
К 43 Глюк / Лариса Кириллина. — М.: Молодая гвардия,
2018. — 383[1] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей:
сер. биогр.; вып. 1760).

ISBN 978-5-235-04189-9

Кристоф Виллибальд Глюк (1714—1787) — один из гениев, определивших пути развития музыкального искусства второй половины XVIII века. Современники полагали, что он совершил революцию в музыке. Глюковская реформа оперного жанра была начала трогательной историей любви — «Орфей и Эвридика» (1762) и завершена грозной и страстной трагедией «Ифигения в Тавриде» (1779). Но путь к реформе был долгим и тернистым: в молодости Глюк служил в княжеских капеллах, работал в кочующих антрепризах, писал музыку для празднеств венского двора. Его творчеством восхищались императоры и князья, философы и поэты, светские дамы и учёные-энциклопедисты. Книга профессора Московской консерватории Ларисы Кириллиной рассказывает о том, как сын лесника из глухой баварской деревни, неуклонно следуя своему призванию, покорил Италию, Австрию и Францию, а в конце жизни стал кумиром всей просвещённой Европы.

УДК 782(430)(092)

ББК 85.317

знак информационной
продукции **16+**

Кириллина Лариса Валентиновна

ГЛЮК

Редактор **А. С. Сергеева-Клятис**

Художественный редактор **Е. В. Кошелева**

Технический редактор **М. П. Качурина**

Корректор **Т. И. Маляренко**

Сдано в набор 05.06.2018. Подписано в печать 09.07.2018. Формат 84×108/32.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Newton». Усл. печ. л.
20,16+1,68 вкл. Тираж 3000 экз. Заказ № 1813710.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127055, Москва,
Сушевская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>. E-mail: dsel@gvardiya.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного электронного оригинал-макета
arvato в ООО «Ярославский полиграфический комбинат»
BERTELSMANN 150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

ISBN 978-5-235-04189-9

ISBN 978-5-235-04189-9



9 785235 041899 >

М О Л О Д А Я Г В А Р Д И Я