

«ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ» ОПЕРЫ

История оперного жанра начинается осенью 1600 года. Ее открывают музыкальные сочинения на либретто Оттавио Ринуччини «Эвридика», принадлежащие Якопо Пери и Джулио Каччини. Появлению оперы предшествует ряд экспериментов с возрождением древнегреческой трагедии, осуществленных сообществом флорентийских гуманистов – камератой.

Этими простыми тезисами можно описать картину возникновения оперного жанра, сложившуюся как у любителей музыки, так и у профессиональных музыковедов. А поскольку значение оперы для новоевропейского музыкального искусства трудно переоценить, музыкальная историография возвращается к истокам жанра постоянно, руководствуясь актуальными запросами современности.

Свои критические атаки музыковеды предпринимают с разных сторон. В частности, можно усомниться в том, что упомянутые «Эвридики» были первыми оперными произведениями, ведь еще в карнавал 1598 года пастораль (*favola*) Оттавио Ринуччини «Дафна» прозвучала с музыкой Якопо Пери. И хотя партитура «Дафны» не сохранилась, современные историки нередко именуют ее первой в оперой. Да и «Представление о Душе и Телес» Эмилио де Кавальери, исполненное в феврале 1600 года, предшествует «Эвридикам». Партитура в данном случае была напечатана, дошла до наших дней и сегодня часто исполняется; музыкальное произведение поется целиком и сопровождается сценическим действием; что мешает нам рассматривать его как первую оперу?¹ Не следует забывать и о флорентийских опытах Кавальери 1590-х годов («Сатир», «Отчаяние Филена», «Игра в жмурки»). «Камерата» была далеко не едина: между музыкантами, экспериментировавшими в области театральной декламации, существовала жестокая конкуренция, сопровождавшаяся ревностью, завистью и прочими проявлениями слабой человеческой натуры. Каждый хотел быть первым, и, пожалуй, наибольшие способности к саморекламе проявил Каччини. При этом первым подлин-

¹ Батова М. Эмилио де' Кавальери. Прогулка с остановками на исторических перекрестках // Старинная музыка. 1998. № 2 (2). С. 15.

ным оперным шедевром стал мантуанский «Орфей» Клаудио Монтеверди (*favola in musica*, 1607).

Кроме того, можно заметить, что, несмотря на декларации «отцов» оперного жанра, первые оперные постановки не стали попыткой возрождения древнегреческой трагедии; преобладающими в них являются пасторальные мифологические сюжеты, значительная часть которых восходит к «Метаморфозам» Овидия. Эти постановки, далее, носили экспериментальный характер и, при всей своей известности у интеллектуалов, не оказали решающего влияния на современную театральную жизнь². С момента «рождения оперы» до 1640 года было дано примерно 25 спектаклей, в которых музыкальная декламация звучала от начала до самого конца; традиционные ренессансные театральные увеселения (например, те же интермедии, исполнявшиеся и между актами опер начала XVII века) представляли для публики гораздо больший интерес. В области же терминологии отсутствовали не только понятие «опера», но и его распространенный итальянский эквивалент *melodramma*.

Все приведенные выше замечания – скорее «фронда» по отношению к «официальному» мифу о рождении оперы, чем покушение на него по существу. Тем не менее, в западном музыковедении уже несколько десятилетий существует иная точка зрения на возникновение оперного жанра: не столько альтернатива устоявшимся представлениям о ранней оперной истории, сколько принципиально иная ее концепция.

Ключевую роль в осмыслении истории итальянской оперы XVII столетия сыграл Лоренцо Бьянкони, в трудах которого убедительно показывается, какое значение имело открытие в Венеции общедоступных оперных театров для формирования жанра. Эпоху придворной оперы (до 1637 года) он противопоставляет эпохе оперы коммерческой (последняя в известном смысле продолжается до наших дней), а переход между этими эпохами трактует как событие огромной важности. Из первоначального состояния – «окруженного любопытством, но эфемерного эпизода в жизни нескольких итальянских дворов XVII века» – опера в процессе своего «второго рождения» трансформируется в устойчивый и востребованный историей «институт»³.

² Краткий экскурс энциклопедического характера в историю жанров музыкального театра, сопутствовавших ранней истории оперы см.: Максимова А. Музыкальный театр Италии первой половины XVII века: не только опера // Старинная музыка. 1999. № 4 (6). С. 25–28.

³ Bianconi L. Music in the Seventeenth Century / transl. by D. Bryant. Cambridge University Press, 1987. P. 162.

Возникновение общедоступного музыкального театра изменило социокультурный смысл оперного спектакля. Исполнение подобных произведений при дворе было событием исключительным и единичным — приуроченным к определенному торжеству и подчеркивающим его значение в глазах местной знати и специально приглашенных гостей. Целью подобного дорогостоящего удовольствия были восхищение и зависть присутствующих, демонстрация могущества правящей фамилии. Чтобы сохранить в истории память о торжественном событии, музыка оперы и ее сценография могли быть опубликованы; кроме того, по восходящей к эпохе Ренессанса традиции слава об исполнении распространялась благодаря специальным литературным описаниям. В случае общедоступной оперы дело обстоит совершенно иначе. Получение коммерческой выгоды становится основной целью предприятия, работающего регулярно (возникает такое явление, как театральные сезоны) и производящего типовую массовую продукцию. Один и тот же спектакль исполняется многократно (до 20–30 раз за сезон) — пока внимание публики к нему не иссякнет. Все неоправданные с коммерческой точки зрения траты — такие, как публикация оперной партитуры, — исключаются. Поход в оперу становится скорее социальной традицией, чем памятным событием⁴.

Черпая на первых порах художественные идеи у аристократической модели, общедоступная опера во многом заимствует свою организационную структуру у исторически предшествующего ей публичного профессионального театра Италии — комедии дель арте⁵. Центральной становится фигура импресарио; возникает система долгосрочных контрактов (в том числе, с либреттистом и композитором) — что позволяет существенно сократить затраты. Экономен и состав оркестра — менее десяти человек; крайне минималистичный вариант на фоне блистающего разнообразием инструментов придворного представления. Разработанная Джакомо Торелли система сценической машинерии предполагала возможность адаптации к различным постановкам и, тем самым, многократное использование⁶. Финансовую стабильность рискованному коммерческому предприятию обеспечивают логи, которые абонируются состоятельными семьями на длительный срок. Единственное, на чем невозможно и не нужно экономить, — это контракты певцов, заключающиеся, как правило, на один сезон; лучшие из этих артистов полу-

⁴ Ibid., p. 163.

⁵ Ibid., p. 183.

⁶ Ibid., p. 185.

чали в 1650-х годах плату вдвое большую, чем Франческо Кавалли – самый высокооплачиваемый из композиторов⁷. Свежая продукция возникает регулярно – как правило, театр ставит две новые оперы в сезон – и оправдывает ожидания публики, в свою очередь, сформированные предшествующими спектаклями (в данном отношении Бьянкони позволяет себе провести аналогию с индустрией современного кинематографа)⁸.

Организационная структура коммерческого театра, созданная в Венеции, оказалась настолько успешной, что в 1660-е годы распространилась по всей Италии, легко приспособившись к разнообразным местным условиям. В результате опера приобрела характер национального искусства – объединяющего жителей различных итальянских государств и регионов. Модель коммерческого оперного театра была взята на вооружение не только на Апеннинском полуострове, но и по всей Европе – в том числе, многими большими и малыми дворами, вследствие чего различия между аристократической и общедоступной оперой утратили прежнее значение.

Концепция Бьянкони, возможно, и не заслуживала бы столь пристального внимания, если бы ограничивалась лишь проблемами институционализации оперного искусства. Однако радикальные изменения в организации музыкального театра оказали существенное влияние на сам оперный жанр, в том числе и на его эстетику: «Все академические спекуляции о роли музыки в древнегреческом и римском театре были напрочь забыты при переходе от придворной/академической оперы к “регулярной” общедоступной»⁹. Некоторые из последствий этого перехода были уже упомянуты: камерный состав оркестра, революция в сценографии, произведенная Торелли, возросшее значение вокального искусства. Есть и ряд других – частных, но достаточно важных – новшеств; так, венецианская опера органично включила в себя систему комических типажей, выработанную комедией дель арте. Важнейшим же из последствий – имеющим значение для всеобщей истории не только оперы, но и музыкального искусства в целом – стало формирование такой «семантической единицы», как оперная ария, и классической структуры итальянской оперы, основанной на чередовании речитатива (выполняющего функцию развития сценического действия) и арии (музыкальными средствами передающей

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., p. 186.

⁹ Ibid., p. 165.

душевное состояние персонажа)¹⁰. Ровно то, что впоследствии стало поводом для беспощадной критики классической итальянской оперы, было величайшим завоеванием ее раннего этапа.

Насколько, однако, раннего? Бьянкони утверждает, что именно общедоступный театр дал решающий стимул для внедрения арии (еще в 1630-е годы казавшейся «инородным телом» в придворном музыкальном спектакле) в художественную структуру оперы. Историю появления оперной арии он рассматривает на примере старейшего и самого популярного в середине XVII столетия ее типа – арии *lamento*; однако полномасштабное исследование данного вопроса в его задачи не входит.

Основная работа в этой области проделана американкой Эллен Розан. Уже в своей диссертации, написанной на материале ранних опер Кавалли, она проследила рождение основных видов венецианских оперных арии¹¹. Эта линия исследования получила продолжение в заключительных главах известной монографии «Опера в Венеции XVII века. Создание жанра»¹². В то же время, ключевые идеи книги заимствованы у Бьянкони, что особенно ощутимо во Введении, а также в начальном разделе первой главы, представляющем собой выжимку из рассуждений итальянского музыковеда о природе венецианской оперы и ее историческом значении. А, к примеру, третий раздел той же главы – обстоятельное сравнение жанровых характеристик первого и последнего сценических произведений Монтеверди – явно инспирирован эффектным высказыванием Бьянкони: «...жанровые различия между двумя операми 1640 и 1700 годов (или, предположим, 1750 и 1800 годов) не столь велики, как различие между операми “Орфей” (1607) и “Коронация Поппеи” (1643): двумя операми, которые – хотя они и написаны одним композитором <...> – разделяют, кажется, световые годы»¹³.

Главный тезис монографии Розан, вынесенный в ее подзаголовок, также созвучен идеям итальянского ученого, однако ракурс рассмотрения проблемы отражает собственные интересы исследовательницы. «Создание жанра» она связывает с процессами, запущенными в 1637 году и положившими начало «нашей эре» в истории оперной музыки: «Традиционно рождение оперы датируют около 1600 года. Однако искусство, созданное

¹⁰ Ibid., p. 204.

¹¹ Rosand E. Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli. Ph. D. New York University, 1971. 390 p.

¹² Rosand E. Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre. Berkeley: University of California Press, 1991. 684 p.

¹³ Bianconi L. Op. cit, p. 163.

во Флоренции в начале XVII века, во многом не похоже на тот музыкальный спектакль, который мы готовы признать оперой. И действительно, во многих отношениях первые оперы – как флорентийские, так мантуанские и римские – связаны скорее с прошлым, чем с будущим. В них более заметно родство с такими театральными предшественниками, как гуманистические спектакли с музыкой или придворные интермедии XVI века, чем с дальнейшим развитием жанра»¹⁴.

Итак, открытие венецианского театра Сан-Кассиано, по мнению влиятельных современных ученых, можно считать точкой отсчета новой исторической эпохи: возникает институт коммерческого музыкального театра и, как следствие, прочная, способная пережить разнообразные трансформации и реформации, оперная традиция (Бьянкони); складываются привычные нам формы музыки, характерные для оперы и родственных ей жанров (Розан). Принимая в той или иной мере данные положения, мы сталкиваемся с вопросами, на которые в имеющейся научной литературе едва ли можно найти удовлетворяющий нас ответ: что же именно было создано в 1600 году? в каком отношении находятся две предполагаемые даты «рождения» оперного жанра? в чем состоит смысл «докоммерческого» периода в истории оперы?

Обратимся к общедоступным, собранным в известной советской хрестоматии документам, относящимся к «рождению оперы». Прочитав их внимательно и беспристрастно, мы должны констатировать: музыканты, по общепринятым представлениям являющиеся создателями оперного жанра, подобной заслуги себе не приписывали. Подчеркну, речь идет не просто об отсутствии жанрового понятия «опера» (или же *melodramma*) в соответствующих текстах, а о том, как именно понимали флорентийские эксперименты рубежа веков сами их участники, а также музыкальные историографы XVII столетия, чьи рассказы послужили фундаментом современных музыкально-исторических воззрений. Заслуги авторов первых оперных спектаклей (каковыми их стали считать в позднейшие времена) в XVII веке виделись иначе, чем мы воспринимаем их сегодня. Якопо Пери в предисловии к «Эвридике» объясняет, в чем именно состоит найденный им «новый вид пения»¹⁵. Джулио Каччини в предисловии к собственной музыкальной вер-

¹⁴ Rosand E. Opera in Seventeenth-Century Venice..., p. 910.

¹⁵ Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. С. 67.

сии ринуччиниевской пьесы пишет о новой «манере пения», а также о «музыкальном сочинении <...> в новом стиле и в новой манере»¹⁶. Сын Джованни Барди, Пьетро, в письме к Джованни Баттиста Дони, которое и стало, пожалуй, краеугольным камнем последующей историографической традиции, ведет речь об истории *stilerappresentativo*, «первыми певцами» и «создателями» которого называются Винченцо Галилей и Каччини¹⁷. Соответственно, и у Дони в трактате «О сценической музыке» в качестве эпохального события рассматривается введение «речитативного стиля», пришедшего на смену мадригальному, а в качестве первого произведения «этого нового музыкального стиля» фигурирует «Дафна», «положенная на музыку Пери и Каччини»¹⁸; при этом в значительной степени успех нового стиля приписывается «новой, изящной» исполнительской манере последнего: среди первооткрывателей современной театральной музыки Каччини выделяется не потому, что он создал нечто первым, но поскольку его певческое искусство обеспечило музыкальным экспериментам широкое признание.

Ни слова о жанре (оперном или каком-либо другом) — речь идет «лишь» о новом музыкальном стиле и о новом способе пения, тонкость которого и придает новооткрытой монодии необходимую изысканность. Но можно посмотреть на интересующий нас предмет с иной стороны: хотя «речитативный стиль» возник на театральной сцене, сфера его распространения в первой половине XVII века была универсальной. Как отмечает Тим Картер, понятия *stilerecitativo* и *stilerappresentativo* уже в начале столетия использовались чрезвычайно широко, практически без каких-либо ограничений. Так, категории *stilerappresentativo*, *musicarappresentativa* и *genererappresentativo* применяются по отношению к сольным вокальным пьесам и диалогам (например, в Седьмой книге мадригалов Монтеверди или в опусе Франческо Рази *Dialoghirappresentativi*, 1620), к духовным концертам (в качестве раннего примера Картер приводит собрание Бернардино Борласка *Scherzi musicali ecclesiastici*, 1609) и к полифоническим мадригалам «второй практики» (а именно, к Пятой книге мадригалов Монтеверди: делает это, правда, не сам автор, а Аквилино Коппини, издавший музыку монтевердиевских мадригалов с текстами духовного характера)¹⁹. Примеры подобного рода

¹⁶ Там же, с. 68–69.

¹⁷ Там же, с. 74–75.

¹⁸ Там же, с. 80.

¹⁹ Carter T. The Search for Musical Meaning // The Cambridge History of Seventeenth-Century Music / ed. by Carter T., Butt J. Cambridge University Press, 2005. P. 190.

можно множить: так, к области «речитативной музыки» относился репертуар римских часовен («ораториев»), в которых устраивались знаменитые на всю Европу духовные концерты. Главной же характеристикой *stilerappresentativo* Картер называет то, что он «включает в себя музыку, которая, так или иначе, находит возможность обращаться к слушателям от первого лица, а не в форме некоего созерцания в третьем лице; он разыгрывает историю, а не рассказывает ее»²⁰. Именно это и было открытием начала XVII века в широком эстетическом плане; в плане же композиционном этой эстетике соответствуют «монодия» и «концерт». Театральные монологи в «речитативном стиле» были чистейшей формой нового и модного искусства, но опер исполнялось не так уж и много, и не стоит недооценивать область камерного музицирования, в которой музыка «от первого лица» получила широчайшее распространение и подарила нам немало шедевров.

А что же «музыкальный театр»? Существовал ли таковой до 1637 года? Если слегка переформулировать этот вопрос и свести его к проблеме существования на театральной сцене устойчивых и автономных музыкальных жанров, то ответ получится скорее всего отрицательным.

Уже сама жанровая терминология первых оперных спектаклей свидетельствует о том, что они рассматривались как событие литературное. Хотя возвышенный идеал классической трагедии, пропетой от начала до конца, очевидно, так и не нашел своего воплощения в Италии первой половины XVII столетия, да и в последующей истории так и остался призраком, странствующим по Европе (не без заметных последствий для развития оперного искусства), первые оперы идентифицировались современниками в жанровом плане как пасторали, трагикомедии (в гвариниевском понимании этого термина), комедии, изредка трагедии. Местом первых оперных экспериментов были литературные академии, которые играли важную роль и в дальнейшем; не является исключением и венецианская коммерческая опера, у истоков которой стояли члены Академии неизвестных (*Accademia degl'Incogniti*) – оказавшие огромное влияние как на художественную сторону ранних постановок в Светлейшей Республике, так и на формирование менеджмента оперного театра. Более того, вошедший в обиход именно в Венеции термин *drammapermusica* по старой традиции является жанровым обозначением литературного произведения – пьесы, которая либо уже была поставлена с музыкой (*rappresentata*), либо предназначалась для того, чтобы ее перед представлением на сцене положил

²⁰ Ibid., P. 190–191.

на музыку композитор (*darappresentarsi*)²¹. Инерция восприятия оперы как литературного произведения на театральных подмостках довлела над итальянским оперным театром не только в XVII, но и в XVIII веке, то есть тогда, когда музыкальную природу оперного синтеза искусств уже невозможно было игнорировать. В первые же декады истории жанра никаких сомнений в том, что музыка является не сутью спектакля, но лишь средством преподнесения литературного сочинения, не возникало. В пользу этого свидетельствует не только терминология ранней оперы, но и опыт осмысления ее теоретиками. Дело, в конце концов, не только во влиятельности Дони среди современников, но и в том, что «Анти-Дони» – того, кто предложил бы концепцию оперы как *музыкального* жанра, – не нашлось даже среди тех, кто не разделял иллюзий влиятельного ученого.

Два наиболее важных теоретических источника, которыми мы располагаем, – упомянутый «Трактат о сценической музыке» и анонимный «Il Corago, или некоторые наблюдения над тем, как надо ставить на сцене сочинения драматического рода» – созданы авторами, которые рассматривают современный музыкальный театр едва ли не с диаметрально противоположных позиций. В лице Дони мы имеем дело с убежденным сторонником возрождения античного искусства во всех его деталях – «Il Corago» написал человек, подходящий к своему предмету практически. Соответственно, различаются «диагноз» и «лечение», которое они предлагают современному музыкальному театру. Дони уверен в том, что последовательная и бескомпромиссная реставрация приведет, в конечном итоге, к тому, что искусство обретет способность производить те легендарные эффекты, которые приписываются древним грекам, – автор «Il Corago» исходит из своего знания современной публики и ее потребностей²². Однако видение *проблем* ранней оперы у них практически одинаково: оба автора исходят из того, что современному музыкальному театру не хватает, с одной стороны, правдоподобия, с другой – разнообразия.

Дони уповает на то, что, обладая подлинным, неискаженным знанием античной ладовой системы и применив это знание на практике, можно будет

²¹ На это тонкое различие обращает внимание Эллен Розан; см.: *Rosand E. Opera in Seventeenth-Century Venice...*, p. 66.

²² См. емкий сравнительный анализ двух источников: *Di Benedetto R. Poetics and Polemics // Opera in Theory and Practice, Image and Myth / ed. by L. Bianconi, G. Pestelli. University of Chicago Press, 2003. P. 8–13. Анализ «Il Corago» см.: Bianconi L. Op. cit., p. 174–178.*

вернуть монодии ту сильную и разнообразную выразительность, которой она до сих пор остается лишена. Не случайны и его попытки выстроить систематику «речитативных» стилей. Различные виды музыкальной декламации, которые он включает в свою классификацию, по-видимому, реально существовали и распознавались современниками музыкального теоретика. Однако и здесь у Дони желаемого больше, чем действительного – отсюда, предположу, и проистекают известные непоследовательность и неубедительность его опыта дифференциации театральной монодии. Решение проблемы правдоподобия заключается в том, что он предлагает сохранить непрерывное пение только в новоизобретенной трагикомической пасторали, тогда как в комедиях и трагедиях Дони советует положиться на опыт «подлинной» Древней Греции: петь только хоры и взволнованные монологи действующих лиц, а в остальном ограничиться мелодекламацией.

Рассуждения о правдоподобии автора «Il Corago» лежат в совершенно иной плоскости. Помимо пастухов и нимф, вольготно чувствующих себя в популярной пасторальной трагикомедии гвариниевского типа (право которой на существование не отрицает даже ревнитель старины Дони), он предлагает как можно чаще вводить в оперу божеств и полубожеств «золотого века», а также аллегорических персонажей, ангелов, духов и прочих сверхъестественных существ – пение лишь подчеркнет их величие. Пение подобает и комическим персонажам, речь которых, чтобы возбудить смех, должна отклоняться от обыденной манеры, сближаясь с музыкой. В отношении же персонажей исторических автор трактата высказывает надежду, что со временем публика привыкнет к музыкальным представлениям настолько, что смирится с этой условностью.

Рецепты, как избежать скуки, в которую ввергает слушателей речитативный стиль, у автора «Il Corago», как это принято отмечать, умеренно прогрессивны: он скорее предлагает использовать все имеющиеся возможности современной оперы (использование сценических машин, введение в спектакль танцев и хореографических сцен, таких, как традиционные балеты-сражения, морески и т.п.), чем предвосхищает венецианскую оперную реформу. Длинные монологи необходимо прерывать восклицаниями и вопросами хора и насыщать выразительными риторическими фигурами, а традиционные для высокой итальянской поэзии семи- и одиннадцатисложники чередовать с регулярными метрами, моду на которые ввел на рубеже XVI–XVII веков Габриэлло Кьябрера. Наконец, автор трактата затрагивает проблему арии внутри оперного спектакля – ключевую для дальнейшей истории жанра в XVII столетии. Строфическая ария вносит

ли готовые, сформировавшиеся оперные формы, и даже не потому, что подарили миру идею нового жанра. Скорее, они открыли дорогу той *новой реальности*, которую естественно выражать посредством музыки, а не словесных рассуждений и диалогов действующих лиц. Правдоподобие оперы – в отличие от правдоподобия литературной драмы (вне зависимости от того, поется та от начала до конца или нет) – состоит в том, что герои не могут не петь. Решительно, хотя и не одномоментно, было снято табу на открытое выражение индивидуальной чувственности, на те самые «аффекты», которыми славится эпоха барокко.

Знаменитое письмо Монтеверди от 9 декабря 1616 года можно прочитать под особым углом зрения²⁴. С «литературоцентричных» позиций великий композитор излагает в нем довольно абсурдные вещи. Амуры, Зефиры и Сирены как сверхъестественные существа имеют не меньше прав петь, чем Орфей (полубог и легендарный музыкант) и страдающая Ариадна; об этом в начале XVII века всем было хорошо известно. Однако музыка только прикинулась «служанкой» – на самом деле, она уже хочет словом править.

Открытие театра Сан-Кассиано помогло оперному жанру осознать себя и вместе с тем значительно сузило открывающийся перед ним коридор возможностей. Коммерческий характер венецианской оперы привел к устранению «конкурентов» арии – хоров, танцев, инструментальных номеров, рассчитанных на большой состав исполнителей и богатый выбор самих инструментов; «речитативный стиль» деградировал до речитатива. От самой же арии он потребовал стандартизации форм и скорейшей типизации комплексов выразительных средств для отдельных моментов действия и особых душевных состояний героев. Разрыв с прошлым получился решительным: старые организационные и музыкальные формы в значительной степени утратили свою актуальность, – но верность *духу оперы* была сохранена. Был ли это, однако, единственный возможный путь, ведущий вперед? История, как известно, не знает сослагательных наклонений, и всё же можно предположить, что к 1637 году альтернативы существовали.

Жанровая традиция итальянской оперы могла возникнуть не только в Венеции. Своими шансами, по разным причинам, не воспользовались Флоренция (так и оставшаяся легендарной родиной оперного искусства), Мантуя (обедневшая и лишившаяся в 1613 году своей главной музыкальной «звезды» – Монтеверди), Рим. С «вечным городом» в ранней оперной истории дело обстоит совершенно особым образом: регулярные постанов-

²⁴ См.: Музыкальная эстетика Западной Европы..., с. 89–91.

ки начались в нем раньше, чем в Венеции, — не в конце 1630-х годов, а в их начале — под руководством Джулио Роспильози, будущего папы Климента IX. Как и в Венеции, главным периодом в жизни музыкального театра здесь был карнавальная сезон, а число посетителей каждого из спектаклей измерялось тысячами человек.

Для наших рассуждений особенно важно отметить, что в «Святом Алексее» и в последовавших за ним представлениях наследие старого, аристократического и гуманистического, театра органично вписывается в состоявшуюся концепцию оперного спектакля. Пролог и аллегорические фигуры, хоры, интермедии, инструментальные эпизоды, монологи и диалоги в «речитативном стиле», плавно переходящие в канцонетты, нисколько не мешают нам воспринимать целое как оперы, то есть спектакли не просто целиком пропетые, но находящиеся на той территории, где правит музыка. Гениальные же ламенты, такие, какие мы слышим в заключение действия «Святого Алексея», являются последним и сильнейшим аргументом в пользу того, что мы имеем дело именно с *музыкальным* жанром. Собственно говоря, уже Монтеверди в «Орфее» подчинил своему искусству незаурядное с литературной точки зрения либретто. Его шедевр и шедевр Ланди тесно связаны с прошлым (тут Розанд права), но принадлежат не прошлому, а будущему оперы — как классические шедевры, с исключительной полнотой выразившие ее дух.

Причины того, что римский оперный театр не оформился в виде устойчивой оперной традиции и не выкристаллизовал жанровую модель, которая получила бы достаточное широкое, универсальное распространение, лежат прежде всего в социально-исторической плоскости. Римское папство в некотором роде оказалось худшим из видов монархии — неспособным обеспечить преемственность культурных традиций. Достижения феноменально продолжительного понтификата Урбана VIII (результатом которого стал грандиозный расцвет римского барокко) в области оперного театра невозможно было прочно закрепить. И напротив, жанровая модель и институт музыкальной жизни состоялись в Риме там, где организационные структуры не зависели слишком сильно от смены правителей. Римская оратория оказалась, по сути дела, единственной жизнеспособной альтернативой тому типу оперы, который, родившись в Венеции, уже в последние десятилетия XVII века стал достоянием всей Италии и многих культурных центров Европы — хотя и оратория итальянского типа, следует это признать, стала устойчивым жанром только после того, как восприняла характерную для развитой итальянской оперы внутреннюю структуру.

В то же время, пример французской оперы показывает возможность «эволюционного» перехода от «старых» форм драматического и музыкального театра к опере Нового времени. Королевское покровительство гибко сочеталось в Париже с достаточно современными формами менеджмента, а «восшествие на престол» музыкального начала не повлекло за собой смертного приговора прологам, хорам, балету, монологам (*récit*). Как следствие, в плане богатства оперных форм (да и гибкости музыкальной декламации) французская оперная традиция превосходила итальянскую. Понимание этого в середине XVIII века породило попытки реформы; в романтическую же эпоху ведущие итальянские мастера с удовольствием и с успехом работали в жанре «большой» оперы на исторический сюжет, и не только баснословные гонорары были им побудительным стимулом.

И Бьянкони, и Розан в своих работах ссылаются на трактат иезуита Джован Доменико Оттонелли «Христианское умерение театра» (1652), в котором тот выделяет три вида опер (именуя их *Comediecantate* или, реже, *DramiMusicali*): придворные, приватные и общедоступные коммерческие²⁵. Но, вводя в научный обиход ценный источник, они излагают его фрагментарно и поверхностно – лишь для того, чтобы придать флер аутентичности собственной концепции.

Цель Оттонелли – дать моральную оценку различным видам театра и предостеречь читателя-христианина от воздействия его наиболее сомнительных проявлений; неудивительно, что коммерческая опера в этом контексте стоит ниже своих родственников. При этом в трактате нет ни малейшего намека на ту историческую эволюцию, которая видится современным ученым, на переход от придворного театра к коммерческому – подобно тому, как в документах флорентийской музыкальной истории ничего не говорится о создании оперы в 1600 году. Аналогию можно продолжить: отсутствие искомого историографического представления в документах эпохи не означает, что эволюции, о которой пишут Бьянкони и Розан, не было. Но было и еще нечто важное, и возможно более важное, на что и обращает наше внимание источник. У «недочитанного» Оттонелли мы находим замечательные в своем роде рассуждения об опасности музыкального театра, обладающего гораздо бóльшими возможностями развращать публику, чем обычные драматические постановки. На музыкальные спектак-

²⁵ *Ottonelli G. D. Della Cristiana Moderatione del Theatro Libro, detto L'Ammonitioni a' Recitanti <...>. Fiorenza: Bonardi, 1652. P. 515, 517, 519.*

ли стекается гораздо больше народа, чем на обычные; влиятельные и богатые особы гораздо охотнее покровительствуют музыкантам, чем простым актерам; посетители готовы выложить за их искусство гораздо большие суммы денег...²⁶ Уже во времена Оттонелли музыкальный театр в Италии представляется гораздо более успешным и популярным, чем литературный, драматический. Пройдет всего полстолетия, и несчастные аркадцы, вроде Лодовико Муратори, будут горько оплакивать триумф «неправдоподобной» и «неестественной» оперы над чистой и возвышенной драмой.

До какой же степени, однако, надо было быть невосприимчивым к оперному искусству, чтобы в начале XVIII века говорить о его «неправдоподобии»? Успех оперы был обязан не тому, что слушатели «свыклись» с пением в музыкальном театре благодаря его постоянному и регулярному функционированию, а блистательной работе итальянских либреттистов и композиторов. Первые научились сочинять такие *drammipermusica*, в которых герои то и дело попадают в ситуации, где пение гораздо естественнее обычной актерской речи; вторые выработали великое разнообразие оперных арий, в которых сильное чувство преподносится во всей его характерности. Не забудем и искусство певцов, сводивших с ума весь цивилизованный мир. Итальянская опера правдоподобна как театр высоких страстей и уморительных комических ситуаций – и этим отличается, скажем, от оперы французской, в эстетике которой важнейшую роль играет присутствие «чудесного» (*le merveilleux*), сверхъестественного или же экзотического. Итальянский путь к опере не был единственно возможным, но оказался и эффективным, и крайне эффектным.

Этот избранный итальянским музыкальным театром курс угадывается если не с 1600, то с 1607 года. Открытие же общедоступных оперных театров стремительно ускорило движение в заданном направлении и, вместе с тем, ограничило круг выразительных средств будущей классической итальянской оперы. И если задаться целью отыскать новые яркие метафоры взамен устаревших, то вместо концепции «двух рождений» (которая, соглашусь с Бьянкони, не так просто укладывается в голову) я бы предложил обдумать применительно к истории оперной лубочную историю про лису и петуха: в 1600 году опасное и своенравное животное пустили на порог – в 1637 году (или чуть позже) оно показало зубы.

²⁶ Ibid., p. 524–527.