

Лариса КИРИЛЛИНА

ХАРАКТЕР И ХАРАКТЕРНОСТЬ В ОПЕРАХ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ

Понятие характера имеет в европейской культуре очень древние корни. Оно возникло еще в эпоху греческой классики (само слово «характер», как известно, греческое, и этимологически означает некую черту или отметину, от *χαρασσω* — «царапать», «прочерчивать»). Первые попытки осмыслить категорию характера были связаны с описанием и классификацией типов душевной конституции (*ἦθοι*), а чаще — изъянов человеческой природы. Таков, в частности, небольшой трактат Феофраста (около 370–288 до н. э.) «*Ἠθικαὶ χαρακτήρες*» — это название переводили на русский и как «О свойствах нравов человеческих», и как «Характеристики», и как просто «Характеры» [7].

Новая волна интереса к теоретическому рассмотрению характера возникает в XVIII веке в связи с театром и литературой. Именно в таком контексте исследовал историю этого понятия А. В. Михайлов, протягивая нить от античности к культуре рубежа XVIII и XIX столетий [5]. Ученый обратил внимание на ряд важных культурологических обстоятельств.

Во-первых, под характером в Новое время понимали совсем не то же самое, что в античности, хотя слово в культуре осталось, и даже его коннотации были сходными: в обоих случаях оно подразумевало некую отмеченность, непохожесть на себе подобных благодаря избытку или недостатку определенных качеств. Но в античности категория характера, в отличие от категории нрава (*этоса*), чаще всего являлась инструментом типизации, и на самом деле в «Характерах» Феофраста описывались не личности отдельных людей, а скорее типичные черты человеческой природы, влияющие на особенности поведения. Они позволяли легко отличить по повадкам притворщика, льстеца, скрягу, неотесанного деревенщину,

Кириллина Лариса Валентиновна — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник отдела западного классического искусства Государственного института искусствознания.

и так далее. То есть речь шла не столько о характере в нашем понимании, сколько о характерности как совокупности примет, манер и привычек. А в Новое время акцент постепенно стал делаться на индивидуальных свойствах мышления, самовыражения и образа действий, продиктованных всем строем личности, и категория характера приобрела психологическое измерение.

Во-вторых же, психологизация, детализация и индивидуализация понятия характера в течение XVIII века неуклонно возрастали, в результате чего постепенно возникло понятие характера, актуальное и ныне: характер — это совокупность внешних и внутренних черт, отличающая поведение данной конкретной личности в любых обстоятельствах, как повседневных, так и определяющих всю дальнейшую судьбу.

В эпоху Просвещения категория характера стала объектом и философских, и художественных исследований. О характере писали мыслители, эссеисты, беллетристы, поэты, мемуаристы; изучением этого феномена занимались театральные деятели (драматурги, актеры, критики), живописцы и скульпторы (особенно в жанре портрета), музыканты.

Способность музыки передавать в звуках душевные движения и аффекты считалась в XVIII веке ее неоспоримым преимуществом перед прочими искусствами. И, как барочное понятие аффекта трансформировалось к концу столетия в почти романтическое понятие «чувства», так и характер стал обозначать не тип, а индивидуальность.

Оба слова, «характер» и «характеристичность», были широко распространены в лексиконе музыкантов. «Характеристической» называлась тогда инструментальная музыка, имеющая либо определенный, более или менее подробно предписанный, сюжет, либо авторское указание на некую образную сферу, которая должна была конкретизироваться в воображении слушателя. В XIX веке подобные произведения стали именоваться «программными», но для нас важно, что в эпоху позднего Барокко и Классицизма предпочитали пользоваться именно термином, восходившим к понятию характера, и это было по сути совершенно правильно. Ведь программность романтической музыки действительно основана на некоем литературном предписании (буквальный смысл греческого слова *πρόγραμμα*), то есть на таком процессе творчества, когда сначала берется или формулируется некая мысль или некий образ, а потом сочиняется соответствующая музыка, содержание которой слушатель сможет адекватно понять, лишь если будет знать, чем вдохновлялся автор. В XVIII веке, когда писались «характеристические» сонаты и симфонии, они редко были связаны с известными литературными источниками (как, например, цикл симфоний К. Диттерсдорфа по «Метаморфозам» Овидия), чаще же характеризовали явления, о которых каждый слушатель имел определенное понятие: круговорот времен года, яркие природные явления, батальные образы, и т. д.

Под характером же подразумевалось либо нечто обобщенное (музыка в характере марша), либо, наоборот, нечто особенное, неповторимое. Были и попытки передать звуками характеры вполне конкретных людей. Обычно это делалось в небольших пьесах, адресованных понимающей дружеской аудитории, которая могла оценить сходство музыкального «портрета» с живым оригиналом. Следовательно, к 1780-м годам категория характера не только присутствовала в музыкальной эстетике, но и достигла в ней весьма высокой степени разработанности.

Особенно важно это было для музыкального театра, который в конце XVIII века приобрел явственное психологическое измерение. Отчетливее всего

перемена драматургической концепции видна на примере творчества Вольфганга Амадея Моцарта. Если в ранних операх композитор следует принципу четкого разделения комических и серьезных жанров и в целом трактует оперные амплуа традиционно, то начиная с «Идоменей» (1781) он становится на путь индивидуализации, которая проявляется во всем — от неожиданной трактовки жанра до создания совершенно уникальных психологических «портретов» героев и появления в опере музыкальных приемов, обеспечивающих ей органическое единство на «глубинном» уровне (система лейтмотивов и лейтмотивной, тематические и интонационные «арки», симфонизация развития и т. д.).

Но гениальные достижения Моцарта не могли возникнуть на пустом месте. Культурная почва для них достаточно созрела, чтобы постепенное накопление неких качеств привело к эстетическому «взрыву», фактически похоронившему старинный «театр представления» и проложившему путь к психологическому театру XIX и XX веков. Не стоит абсолютизировать этот тип театра, считая его венцом и целью всей эволюции европейской драматургии, но в XVIII веке он действительно выглядел новым и чрезвычайно многообещающим. И хотя мы по привычке рассматриваем оперу прежде всего как музыкальный жанр, она находилась в русле тех же самых тенденций, что направляли развитие театра в целом, да и всего искусства Нового времени.

Отдельные признаки описанного перехода от характерности к характеру можно найти и в операх ближайших предшественников Моцарта — итальянских мастеров, работавших как в серьезных жанрах, так и в комических, Кристофа Виллибальда Глюка и некоторых других. Если в опере-серии и в творчестве Глюка выработывалась техника музыкальной интроспекции — длительного погружения в одно душевное состояние, представленное во множестве тонких оттенков, то в опере-буффа создавался язык, рисовавший характеры в их непосредственных реакциях на возникающие ситуации — в диалогах, ансамблях, ариях с действием. В опере-буффа музыкальное время оказывалось весьма динамичным, и хотя многие персонажи ассоциировались с масками итальянской комедии, создавалась основа для появления живых характеров, как в драматическом театре (уже у Мольера, затем — у Карло Гольдони), так и в музыкальном (Гольдони, напомним, написал десятки либретто для опер-буффа). Однако, если рассматривать развитие категории характера ретроспективно, то ближайшим крупным предтечей Моцарта как мастера индивидуальной характеристики окажется не Глюк и не кто-то из итальянцев, а Георг Фридрих Гендель, опер которого Моцарт, похоже, не знал или знал лишь отрывочно (они в большинстве своем не были изданы и уже давно сошли со сцены). Но Гендель, как позднее Глюк и Моцарт, сумел создать свой музыкальный театр — не только как институт, но и как художественный феномен. И не случайно в наше время из оперных композиторов XVIII века в сценической практике лидируют двое: Моцарт и Гендель. Причина этого заключается, вероятно, не только в великолепном качестве музыки, но и в таких драматургических свойствах их произведений, которые дают постановщикам возможность интерпретировать их чрезвычайно объемно и многозначно, а публике — воспринимать героев как живых людей, чьи поступки и чувства могут быть поняты в категориях нашей культуры.

Оперное творчество Генделя охватывало целую эпоху (1705–1741), развивалось последовательно в нескольких странах (Германия, Италия, Англия) и вбирало в себя самые разные культурные традиции и веяния — национальные,

эстетические, жанровые (приключенческая фантастика, пастораль, героическая драма, высокая трагедия, трагикомедия, аристократическая комедия). Широтой своего эстетического кругозора Гендель напоминает нам Моцарта, хотя «всеядность» старшего мастера имела несколько иные основы: помимо очевидной недогматичности своего мышления, Гендель нередко руководствовался и сугубо практическими, даже коммерческими соображениями. Ведь, в отличие от Моцарта, который, сочиняя по заказам, отвечал только за самого себя, Гендель в течение многих лет был руководителем лондонского оперного театра «Королевская академия музыки», существовавшего в условиях жесточайшей конкуренции и дважды терпевшего финансовый крах (вопреки пышному названию, театр Генделя не был ни придворным, ни государственным, а всего лишь находился под покровительством короля). Поэтому Генделя как драматурга и администратора мало волновала эстетическая чистота жанра; куда важнее был успех произведения у публики, а публику нужно было всякий раз увлечь и поразить чем-то невиданным и неслыханным.

Законы коммерческого театра XVIII века во многом были близки законам нынешнего шоу-бизнеса. Итальянская опера-серия — это театр «звезд», каст-ратов и примадонн, гонорары которых были самыми высокими в музыкальном мире, а карьеры — иногда скандальными, а иногда феерически успешными, позволявшими в буквальном смысле перенестись «из грязи в князи». В спектакле же, помимо виртуозного пения солистов, публику привлекала прежде всего зрелищная сторона: декорации, костюмы, сценические эффекты, достигавшиеся с помощью машинерии, пиротехники и т. д. Естественно, что в таких условиях музыкальные формы оперы были достаточно стандартными, а характеристики героев тяготели к типизации, что позволяло составлять иной спектакль из фрагментов нескольких прежних (жанр пастиччо) или перемещать нужную арию в совсем другое произведение, причем порой не меняя текст. Различие авторских манер казалось несущественным, и солисты с согласия композитора или по собственному произволу украшали свои партии ариями из других опер (такая вставка иронически называлась «арией из чемодана», *aria di baula*). Эта практика была настолько живучей, что еще Моцарт по просьбам своих знакомых певцов спокойно писал вставные арии для чужих опер, и проблема авторского права никого при этом не волновала.

В таких условиях существовал и оперный театр Генделя, и все отмеченные особенности были в полной мере ему свойственны. Гендель решительно «перекраивал» свои оперы под новых певцов, подчас перенося арии из партии одного персонажа в партию другого; вставлял в новое сочинение номера из старого (правда, чаще в переделанном виде); транспонировал, сокращал, и т. д. Поэтому некоторые исследователи склонны утверждать, что типовое в его операх явно преобладает над индивидуальным, и в этих произведениях не следует искать ни психологизма, ни ярких персональных характеристик главных героев — почти механизированная индустрия итальянской оперы-серии этого вовсе не предполагала. У нее была другая, по-своему очень цельная, поэтика: «аффект вместо чувства», «тип вместо характера», «ситуация вместо действия», «метафора вместо реальности», «взаимодополнение вместо взаимопроникновения искусств» [12, 227–231].

Страстные поклонники и знатоки творчества Генделя (в том числе такие авторитетные исследователи, как П. Г. Ланг или У. Дин) высказывали иные мнения, полагая наличие в генделевском музыкальном театре индивидуальных образов и

характеров очевидным фактом, хотя вполне отдавали себе отчет и в присутствии там определенного набора барочных традиций, нарушать которые не мог даже такой великий мастер. В частности, Ланг признавал, что барочный композитор менее всего стремился быть психологом, ибо это не входило в его задачи [13, 152]. Однако тот же Ланг писал о чрезвычайно впечатляющих характерах генделевских героинь, а Дин полагал, что целый ряд персонажей в операх Генделя обладают характерами, данными в развитии [9, 485–486].

Подобная противоречивость суждений и восприятий отражает и сложность такого явления, как генделевский музыкальный театр, и переходность исторического момента. Более того, по мнению П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, тот тип оперы, который Гендель героически отстаивал на протяжении почти четырех десятилетий, на самом деле принадлежал скорее прошлому, нежели будущему, и итальянские соперники (прежде всего, талантливейший Н. Порпора) выиграла у Генделя оба раунда борьбы за сердца и кошельки английской публики, поскольку представляли более современные стилевые и эстетические тенденции, нежели Гендель [4, 75]. Итальянцы первой трети XVIII века настаивали на чистоте серьезного жанра, в то время как немецкий композитор по-барочному смело смешивал все, что угодно: феерию с трагедией, драму с пасторалью, сказку с любовным романом. Стиль итальянцев был яснее, проще, мелодичнее, что отвечало новым устремлениям эпохи; Гендель же оставался «трудным» мастером, даже когда пытался писать просто: ему была свойственна философская серьезность, не позволявшая смотреть на вещи, в том числе на загадки человеческой природы, с необходимой долей романского, иногда несколько циничного, легкомыслия.

С другой стороны, все специалисты, писавшие о Генделе, сходятся на том, что оратории, ставшие преобладающим жанром творчества композитора после 1737 года, являлись по сути продолжением его музыкального театра. Действительно, большинство ораторий Генделя принадлежит к ярко выраженному драматическому типу, то есть содержит последовательно развивающийся сюжет и партии персонифицированных героев. Исключений довольно мало, и сугубо бессюжетных ораторий с анонимными солистами у Генделя единицы (в том числе знаменитая оратория «Мессия»). Если же брать чисто генделевский жанр драматической оратории, то тут и скептики не могли бы возразить против того, что в таких произведениях имеются очень четко прописанные и ярко индивидуальные образы, наделенные неповторимыми музыкальными характеристиками. Все это доказуемо с помощью детального анализа текста и музыки, порой выявляющего совершенно поразительные моменты. Характеры некоторых ораториальных героев даже представлены в развитии, так что они оказываются не только индивидуальными, но и сложными по своей сути. Например, в оратории «Саул» прослежен внутренний путь не только главного героя, личности мощной и по-настоящему трагической, но и путь Давида, эволюционирующего от образа юного пастуха-песнопевца, словно бы нечаянно совершившего подвиг, к образу настоящего властителя, способного безжалостно покарать нечестивца (ария из III акта «Impious wretch»; см. [3, 44–45]).

Кроме того, в творчестве Генделя существуют произведения смешанного жанра, исполнившиеся, в силу обстоятельств, как оратории, но по сути представлявшие собой новый тип английской оперы, оценить новаторство которого смогли только отдаленные потомки. Это, в частности, «Семела» (1743) и «Геркулес» (1744), в указателе сочинений Генделя обозначенные как «драмы», ибо так и назывались изначально (HWV 58, HWV 64 [11]). От итальянской оперы-серии их

отличает присутствие хора, однако основные события разворачиваются между ярко очерченными героями, а не между анонимными солистами и хором.

Но, коль скоро между операми и ораториями Генделя не существовало ни хронологического разрыва (в 1730-х годах оба жанра развивались параллельно), ни существенной стилиевой разницы, а их драматургические свойства оказались в итоге различными, то, вероятно, в сценических произведениях композитора имелись черты, которые сделали возможным этот качественный скачок?..

На мой взгляд, ситуация складывалась именно таким образом. В генделевских операх, начиная с самых ранних, уже присутствуют и характерность (барочная склонность к типизации музыкального материала), и собственно характеры (индивидуальные образы героев).

Первое качество, то есть характерность, проявляется в сознательном и систематическом использовании музыкальных средств, обмануться в значении которых тогдашний слушатель просто не мог. Это касается, например, воплощения определенных обобщенных аффектов с помощью давно установившихся идиом и фигур музыкального языка. Так, если в мелодии или в басу появлялся нисходящий хроматический ход, то эта фигура не могла означать ничего другого, кроме аффекта подавленности и скорби, особенно в сочетании с медленным темпом и минорной тональностью. Подобный аффект характеризовал вовсе не конкретного героя, а ситуацию, и мог конкретизироваться с помощью дополнительных элементов. Например, если герой изливал свою печаль в сопровождении солирующего фагота, то это означало глубокую меланхолию, граничащую с отчаянием (ария Армиды «Ah, crudel» — «О, жестокий» из II акта оперы «Ринальдо»). Все эти средства выразительности имели в эпоху барокко знаковый характер и прочитывались вполне определенно и в гораздо более поздние времена.

Принцип барочной характерности распространялся в музыке Генделя и на изображения сопутствующих внешних обстоятельств: картин природы, батальных эпизодов, массовых церемоний и т. д. В операх Генделя они представлены очень широко и разнообразно, хотя каждый такой фрагмент обычно достаточно лаконичен. Как правило, это оркестровые ритурнели к ариям или отдельные «симфонии» внутри актов либо между ними. Не довольствуясь только сценической «картинкой», композитор мастерски живописует в своей музыке порхание и щебетание птичек («Ринальдо», ритурнель с соло *ottavino* (флажолета) перед арией Альмилены «Augelletti» — «Пташки певчие»), залитый лунным светом сад (небольшая оркестровая «симфония» в начале II акте «Ариоданта»), жутких чудовищ и призраков, выползающих из адской бездны (аккомпанированный речитатив Медеи в I акте «Тезея»), плавное колыхание морских волн (ритурнель перед арией Цезаря «Aure, deh per pietà...» — «Ветры, жальтесь» — в III акте «Юлия Цезаря»), шум и ярость битвы (батальная симфония в самом начале оперы «Александр»), мрачные бездны ада («симфония» в I акте оперы «Адмет»).... При всей впечатляющей яркости подобных эпизодов речь здесь должна идти именно о характерном, типичном как для барочной, так и классической программной музыки, озабоченной мастерской передачей в звуках визуальных впечатлений, а не стоящих за ними психологических состояний.

Однако, если рассматривать драматическую сторону опер Генделя, то трудно не заметить, что композитор явно старается сделать своих героев не похожими на среднестатистических носителей традиционных амплуа. Особенно это очевидно в первых редакциях, где творческий замысел композитора представлен

максимально адекватно, поскольку в последующих версиях, созданных для новых постановок, он обычно был вынужден идти на уступки певцам или внешним обстоятельствам (банальная поломка сценического реквизита или отсутствие в данный момент нужного исполнителя могли стать причиной изъятия того или иного важного номера и перекомпоновки остальных). Даже спешный темп работы мог играть в первых редакциях положительную роль, поскольку при сочинении новой оперы за считанные недели композитор ощущал ее как единое целое, пронизанное внутренней логикой, даже вопреки внешне дискретной номерной структуре.

Возьмем, к примеру, одну из известнейших опер Генделя, «Юлий Цезарь в Египте» (1724) на либретто Николы Хайма по драме Джакомо Франческо Буссани (1685). Хотя внешне она вроде бы соответствует формальным параметрам итальянской оперы-серия (античный исторический сюжет, отсутствие богов и чудес, три акта, преобладание арий в типовой форме *da capo*), не следует упускать из виду тот факт, что в момент ее создания классического канона жанра, обретшего свой законченный облик в 1730-х годах в драматургии Пьетро Метастазии, еще не существовало. Метастазии в 1724 году только начал свой путь театрального поэта, и за пределами Рима и Неаполя был почти неизвестен, так что Гендель и его либреттист опирались на другие источники и драматургические модели. Отчасти — на позднебарочный тип венецианской героической оперы (первоисточник либретто), отчасти — на французских классицистов (трагедия Пьера Корнеля «Помпей»). Кроме того, в линии взаимоотношений Цезаря и Клеопатры прослеживается влияние галантно-исторического романа эпохи рококо, а в роли юного Секста Помпея явно присутствует «гамлетовский» мотив, идущий от английских — шекспировских — театральных традиций. К драматургическим особенностям либретто «Юлия Цезаря» можно отнести и несоблюдение классицистского принципа «трех единств»: события, происходящие на сцене, вряд ли можно уместить в рамки одних суток; часто меняется и конкретное место действия (гавань, различные помещения царского дворца, сад, темница, морской берег). Наконец, хотя партии Цезаря и Клеопатры безусловно рассчитаны на звездный дуэт *prima uomo* (в оригинале — кастрат-альт Сенезино) и *prima donna* (колоратурное сопрано Франческа Куццони), любовная интрига в опере отнюдь не является ведущей. Не менее важна линия страдания и мщения, связанная с Корнелией и Секстом, да и партии «злодеев», царя Птолемея и военачальника Ахиллы, вовсе не второстепенны в смысловом отношении. Как верно заметил К. Дальхауз, инициатива действия постоянно исходит от Птолемея, а не от Цезаря, который на протяжении оперы вынужден не столько наступать, сколько обороняться [8, 117]. Изобилие сюжетных линий даже заставило исследователя назвать «Юлия Цезаря» драмой без главного персонажа [там же].

Так что уже на уровне либретто «Юлий Цезарь в Египте» — не аналог метастазиевской оперы-серия, а скорее эксперимент, созданный на итальянском литературном и музыкальном языке, но на почве английской театральной культуры. Ничего другого тут, по сути, и не могло получиться. Хотя Гендель все-таки обращался впоследствии к либретто Метастазии, и весьма удачно («Пор», «Аэций»), но в целом драматургия генделевских опер сильно отличалась от метастазиевской [10, 18–19]. В какой-то мере это объяснялось глубиной барочных корней, питавших творчество композитора, а в какой-то, наоборот, было проявлением его полной открытости любым интересным идеям и способности

быстро аккумулировать все новое, что появлялось в Европе, и синтезировать старое с новым. Никола Хайм, либреттист Генделя, был таким же «гражданином мира», как и сам композитор, и проделал сходный с ним путь: немец, воспитанный в Италии, он раньше Генделя переселился в Лондон, а будучи любознательным эрудитом, не только писал либретто, играл на виолончели и сочинял музыку, но и владел древними и новыми языками, изучал историю, археологию и нумизматику. И хотя некоторые современники считали Хайма человеком не слишком основательным и даже не очень умным (ср.: [1, 93; 4, 73]), его либретто было сделано мастерски. Можно отметить, в частности, почти непрерывно развивающееся действие, причем картины даны в резко контрастном эмоциональном сопоставлении. Это было типично как для старой венецианской оперы (Монтеверди, Кавалли и др.), так и для английского театра времен Шекспира, но на фоне классицистских тенденций первой половины XVIII века выглядело необычно.

В музыке «Юлия Цезаря» индивидуальных черт еще больше, чем в либретто. Пожалуй, здесь с полным правом можно говорить не только об аффектах и типизирующих характеристиках, но и о характерах в современном смысле этого слова. Особенно наглядно это проявляется в партиях двух женских персонажей, египтянки Клеопатры и римлянки Корнелии. Что касается партии Корнелии, то ее своеобразие во многом было связано с тогдашними жизненными обстоятельствами первой исполнительницы, Анастасии Робинсон (ок. 1692 — 1755), английской певицы, высоко ценимой Генделем за тонкую музыкальность, интеллигентность и понимание его намерений, однако именно в тот период находившейся из-за перенесенной болезни не в лучшей вокальной форме (в 1720 году голос Робинсон мутировал из сопрано в контральто и утратил прежнюю подвижность)¹. Преимущественно «страдательный» уклон роли Корнелии заставил композитора принять единственно возможное в таких условиях решение: составить почти всю партию из медленных номеров в жанре благородной жалобы (*lamento*), за исключением единственной радостной и в меру подвижной арии ближе к концу III акта, когда исполнительница, «распевшись», могла с нею уверенно справиться. Это решение шло совершенно вразрез с тогдашней итальянской оперной практикой, где каждый из основных персонажей должен был исполнить ряд разнохарактерных, причем не повторяющихся по аффекту, арий. Пожертвовав принципом характерности в пользу индивидуального характера, Гендель создал образ столь же убедительный, сколь уникальный.

Еще интереснее обстоит дело с образом Клеопатры. Это роль для примадонны, и потому она никак не могла быть выдержана в едином ключе, да и драматургический материал того вовсе не предполагал. Клеопатра чарует именно своей постоянной изменчивостью: она и царица, и коварная интриганка, и юная очаровательная девушка, охваченная пылом первой любви, и восточная красавица, с детства владеющая искусством лести и обольщения, и бесстрашная авантюристка, готовая ради крупного выигрыша идти на смертельный риск, и, при всем при этом, живая личность, способная на спонтанные вспышки чувств

¹ Как замечено в книге И. С. Федосеева, партия Корнелии стала прощанием Робинсон с оперной публикой [6, 75]. Уйти со сцены ее заставили личные обстоятельства: в 1722 году она тайно обвенчалась с контрадмиралом английского флота графом Питерборо, который настоял на прекращении ее оперной карьеры, хотя в концертах Робинсон иногда еще пела (в частности, выступала в «Мессии» Генделя).

и искренние сердечные порывы... Формально Гендель воплощает все эти черты Клеопатры так, как было принято в итальянской опере: при помощи рассредоточенных по всей партитуре разноплановых арий. Но то, как именно композитор это делает, обнаруживает его стремление сделать этот образ таким же неповторимым, как и образ Корнелии. Во-первых, генделевская Клеопатра никогда не поет виртуозных колоратур, если сценическая ситуация не дает к этому поводов (между тем у других композиторов персонаж мог изумлять публику «соловьиными» руладами, даже находясь в мрачной темнице или готовясь к неминуемой гибели). Во-вторых, сами эти колоратуры в ее партии не просто украшают вокальную линию и позволяют певице блеснуть голосом, а несут драматическую нагрузку, выражая то безудержное ликование, то гнев, то издевку. В-третьих, Гендель очень чутко отнесся к лицедейству своей героини и отразил его в музыке. Ведь в I акте Клеопатра приходит к Цезарю под видом придворной девушки Лидии, якобы оскорбленной негодяем Птолемеем, а во II акте она предстает Цезарю в облики самой Добродетели, спустившейся с небес в окружении Муз. И всякий раз, когда Клеопатра действует и говорит от своего собственного имени, она поет в определенных тональностях — диезных, причем в трех ее ариях это E-dur, воспринимавшийся в XVIII веке почти как экзотика и приберегаемый для особых случаев (никакой другой персонаж в «Юлии Цезаре» в этой тональности не представлен). Там же, где Клеопатра появляется в той или иной «маске», ее арии приобретают «матовый» бемольный колорит, словно бы покрываясь полупрозрачной вуалью. Таковы ария в B-dur в образе Лидии — «Venere bella» («Прекрасная Венера») и в F-dur в образе Добродетели — «V'adogo, rupille» («Обожаю вас, очи»). По музыке эти «маскарадные» арии тоже несколько проще, чем те, в которых героиня говорит от первого лица: они одноаффектны, достаточно определены по жанру, не содержат особых гармонических изысков. Оценить эту тонкость музыкальной характеристики героини способны лишь знатоки, однако, вероятно, ни у какого другого крупного оперного мастера первой половины XVIII века, кроме Генделя, мы не встретим столь изощренной и последовательно выстроенной системы выразительных средств, направленной на решение драматургических и психологических задач. Так, в опере Карла Генриха Грауна «Клеопатра и Цезарь» (Берлин, 1742, либретто Дж. К. Боттарелли) та же самая героиня наделена вереницей виртуозных арий, которые поначалу приводят слушателя в восторг, но по мере развития сюжета воспринимаются как слишком одноплановые и характеризующие лишь одну из сторон личности Клеопатры.

Гендель не боится идти и на довольно рискованные шаги, помещая в непосредственной близости сходные по аффекту арии разных персонажей. Поэтика оперы-серия требовала избегать подобных ситуаций, дабы публика не заскучала от монотонности, а певцы не были поставлены в невыигрышные условия. В «Юлии Цезаре» такое опасное сближение происходит в I акте после шокирующего эпизода с демонстрацией Цезарю окровавленной головы Помпея, предательски убитого Ахиллой. Последний, как и его господин, царь Птолемей, рассчитывает на радостную благодарность Цезаря, которому преподнесли голову врага как дружеский «подарок» от египтян. Однако реакция Цезаря неожиданна: он впадает в бурный гнев — не только потому, что коварное убийство претит его натуре и что жизнь благородного римлянина для него важнее дружбы с варваром, но еще и потому, что с Помпеем его прежде объединяли узы союзничества и родства (в период первого триумvirата Помпей был женат на дочери Цезаря,

которая впоследствии умерла после неудачных родов)². Все эти обстоятельства были безусловно известны любому образованному человеку в XVIII веке, в том числе Генделю, Хайму и немалой части их публики, читавшей Плутарха либо помнившей школьный курс древней истории. Поэтому «ария гнева» Цезаря, содержащая угрозы и проклятия египетскому царю, была не просто естественной с точки зрения выражения данного аффекта и распределения аффектов в его партии, но и очень точной психологически: не в натуре Цезаря было бы отреагировать как-то иначе. При этом сами по себе средства, использованные Генделем, были вполне типичны для «арии гнева»: лихорадочно быстрый темп, суровая тональность до минор, виртуозные пассажи, в которых голос как бы kloкочет от ярости. Здесь задачи создания характера полностью совпали с требованиями характерности.

Но практически все то же самое, включая тональность до минор, использовано в помещенной в непосредственной близости арии Секста Помпея (их разделяет ария Корнелии D-dur в характере благородного *lamento*). Наверное, другой композитор постарался бы избежать возникающего параллелизма, сменив хотя бы тональность или несколько смягчив характер музыки арии Секста — например, сделав бы его более жалобным. Чем мог руководствоваться Гендель, поручая очень сходные арии совершенно разным персонажам, да еще находящимся в тот момент действия в резко напряженных взаимоотношениях? Цезарь — молодой и умудренный опытом правитель и полководец, Секст (в либретто оперы) — юноша-подросток, почти ребенок; для Цезаря гибель Помпея — досадная неприятность, отчасти кладущая пятно и на его репутацию, однако вместе с тем означающая победу в гражданской войне; для Секста убийство отца, прибывшего в Египет в поисках убежища, — огромная, ничем не восполнимая, личная трагедия... А реагируют они почти одинаково. Может быть, потому, что оба — римляне, воспитанные в одних традициях и разделяющие одни и те же моральные установки? Ведь и Цезарь, и Секст, не сговариваясь, приходят к одному выводу: вероломное убийство римского полководца не должно остаться безнаказанным. И здесь начинаются психологические нюансы. Цезарь прямо объявляет Ахилле, что сегодня же придет во дворец и потребует от царя Птолемея ответа за совершенное от его имени или по его приказанию преступление. Этот прямотдушный вызов полностью соответствует всему, что мы знаем о воинской этике Цезаря. Секст же в разгар бушевания своего гнева вдруг замирает, застигнутым потусторонним видением: в средней части арии он обращается с возвышенной молитвой к тени «великого Помпея» (именно этот момент должен был напомнить английской публике о сцене Гамлета с тенью отца). Хотя в либретто оперы прямо не предписано появление призрака Помпея, в медленном эпизоде арии Секста оно фактически изображается при помощи музыки: Секст видит то, чего не видят другие, и потому время для него замедляется, а звуковой колорит становится отрешенно-холодным (тональность меняется на Es-dur в оркестре появляются духовые инструменты). В арии Цезаря ничего похожего нет — никаких контрастов средний раздел его арии не содержит. Потому, начав с почти идентичной реакции на одно и то же событие, Цезарь и Секст действуют далее, исходя каждый из своего характера и жизненных установок. Цезарь вступает в противостояние с Птолемеем как политик, дипломат и военачальник,

² Триумвират (политический союз Помпея, Цезаря и Марка Красса) продолжался с 59 по 54 год до н. э.; в том же 54 году умерла Юлия; события оперы же относятся к 48 году до н. э.

Секст же — как мститель-заговорщик, герой-одиночка. Их драматургические линии с этого момента расходятся, чтобы вновь сойтись в конце III акта, где оба героя, забыв о прежней вражде, действуют совместно и только так достигают желаемого: Цезарь захватывает дворец, а Секст лично, как и клялся, убивает Птолемея. Но, хотя в финале оперы Цезарь и Секст вроде бы подают друг другу руки, ожесточенная непримиримость сына Помпея, наглядно продемонстрированная в течение всех предыдущих актов, делает неизбежным дальнейшее столкновение. О будущей войне Цезаря против Секста Помпея в тексте оперы, естественно, нет ни слова, но мало-мальски сведущие в истории люди прекрасно понимали, что сценический «happy end» — совсем не окончательный.

Режиссеры и исполнители наших дней почти всегда «вчитывают» это понимание в театральное решение оперы Генделя. Однако, не будь в самой опере раскрытых посредством музыки глубоких и живых характеров, такая трактовка вряд ли была бы возможна.

Является ли «Юлий Цезарь в Египте» уникальным шедевром, в котором композитор превзошел сам себя, вырвавшись за эстетические рамки итальянской оперы первой трети XVIII века? Быть может, в других операх Генделя музыкальные «портреты» героев находятся всецело в сфере типического?.. Где — характеристичность барочного толка, а где — характер в психологическом смысле слова?

Сложность проблемы заключается в том, что у Генделя есть и то, и другое, и точно разделить их не всегда просто. В операх характеристичность, пожалуй, перевешивает, ибо она давала публике «ключи» к пониманию происходящего, даже если люди, сидящие в зале, смутно представляли себе суть интриги (не будем забывать, что лишь некоторые хорошо образованные завсегдатаи «Королевской академии музыки» знали итальянский язык, и далеко не все давали себе труд сверяться во время спектакля с печатным либретто, где обычно давался и полный английский перевод текста). Если герой, облаченный в боевые доспехи, поет браваурную арию в сопровождении труб и литавр, то совершенно не обязательно вслушиваться в слова — смысл и без того абсолютно ясен, и никакого индивидуального характера в подобных случаях, как правило, искать не нужно. Но, если такая ария исполняется в несколько неожиданных или не совсем уместных обстоятельствах, она приобретает уже не внешнюю, а психологическую характеристичность.

Так, в I акте оперы «Ринальдо» в лагерь крестоносцев прибывает Арганте, царь осажденного Иерусалима, и поет очень впечатляющую, но вполне традиционную громогласно-героическую арию D-dur «Sibillar l'angui d'Aletto» (к тому же перенесенную Генделем в эту оперу из другого своего произведения — серенады «Ацис, Галатя и Полифем»). Казалось бы, перед нами обычный случай барочной внешней характеристичности. Но дальнейшие события I акта показывают, что на самом деле Арганте пребывает в состоянии смятения: он совсем не уверен в своем военном превосходстве над армией Готфрида Бульонского, и потому зовет на помощь возлюбленную и союзницу, прекрасную волшебницу Армиду. И в данном контексте выясняется, что героика выходной арии Арганте была всего лишь фанфаронством; на самом деле он, при всей своей внешней импозантности, внутренне слабее не только предводителей крестоносцев, но и Армиды, которая не боится никого и ничего. Итог оперы, военное поражение Арганте, предопределен не только сюжетом, но и музыкальной характеристикой персонажа, хотя составлена она из «вторичного» материала. Перемещения

номеров из одного произведения в другое основаны у Генделя на представлениях о проявлении характерности, уместном в той или иной ситуации; они почти никогда не совершаются совершенно механистически.

В «Агриппине» (1709), написанной молодым Генделем для Венеции, характеры персонажей вылеплены достаточно рельефно (отчасти из-за господствующего здесь сатирического или иронического уклона, который приводит к некоторой гиперболизации образов). Это юный, но уже донельзя испорченный Нерон; его мать Агриппина — матерая светская львица, хищница и завзятая интриганка; обольстительная, но хитрая и лживая Поппея, безнаказанно крутящая романы сразу с тремя поклонниками, и ни с одним не портящая отношений; влюбленный в нее сентиментальный и недалекий солдафон Отон, — и, наконец, напыщенный и придурковатый пожилой император Клавдий, который воображает себя властелином мира, но которым все крутят, как хотят. Столь непочтительное отношение к фигурам римской истории было, вероятно, возможно только на венецианской барочной сцене (начиная с трагифарсовой «Коронации Поппеи» Клаудио Монтеверди, 1642). Для средневекового города-республики, не имевшего собственного античного прошлого, древнеримские императоры не являлись сакральными фигурами, и над ними можно было даже посмеяться, особенно в сезон карнавала. Известная автономность Венеции сохранялась и в XVIII веке: тут были свои законы и обычаи, в том числе относящиеся к музыке и театру (так, в Риме женщина не могла выйти на сцену, а в Венеции певицы исполняли даже мужские роли). Партия Клавдия в «Агриппине» написана для баса, что само по себе в итальянской опере первой половины XVIII века означало некое снижение образа (басом обычно пели inferнальные персонажи, слуги, варвары, злодеи или носители сразу нескольких подобных качеств). Эту партию нельзя назвать чисто буффонной, хотя черты гротеска и комизма здесь присутствуют, причем проведены они четко и последовательно.

Например, ария, исполняемая Клавдием-триумфатором по возвращении из покоренной Германии («Cade il mondo» — «Пусть мир падет»), была заимствована Генделем из его итальянской оратории «Воскресение» (La Resurrezione), прозвучавшей в Риме годом раньше. Там эту арию исполнял Люцифер — персонаж мрачный, но безусловно гротескный. В устах императора Клавдия та же музыка, подвергнутая не очень существенным изменениям, заиграла новыми смысловыми оттенками. Поскольку Клавдий вовсе не олицетворяет в опере зло (впрочем, светочей добродетели там тоже нет!), inferнальный смысл музыки утрачивается. Начальная фигура — грандиозный двухоктавный catabasis, состоящий из скачков, — которая в арии Люцифера символизировала его падение, здесь выглядит преувеличением и создает эффект трескучей напыщенности, пронизывающей речь триумфатора. Гармонические и мелодические «блуждания» в оркестровом ригурнеле, означавшие в арии Люцифера некие злобные козни, в арии Клавдия приобретают значение велеречивого косноязычия, а быть может, и умственной недалекости: Клавдий теряет нить рассуждений и между проведениями ригурнеля повторяет одну и ту же мысль. Типовая форма большого da capo, которая в иных ситуациях может восприниматься как подчеркнуто величественная, здесь выглядит нескончаемо занудной, и недаром в современных постановках «Агриппины» все остальные персонажи в продолжение громогласной «речи» Клавдия демонстрируют отчаянную скуку.

Это не единственный гротескный штрих в характеристике Клавдия. По сути, все его сольные номера варьируют ту же тему. Клавдий в роли незадачливого

влюбленного столь же тяжеломерно забавен, сколь нелеп и в роли победоносного полководца. Когда, идя на свидание к Поппее, он нечаянно натывается на свою супругу Агриппину, то уверяет ее в неизменности своих к ней чувств, исполняя арию с любовным текстом («Basta che sol tu chiedi» — «Лишь попроси меня»). Но ария эта — быстрая минорная жига с широкими мелодическими скачками и ритмическими «подскоками» — звучит в данном контексте довольно комично, выдавая желание Клавдия поскорее отделаться от жены. Ни текст, ни музыка, взятые сами по себе, не смешны; фарсовость возникает благодаря их сочетанию и самой ситуации, в которую угодил император, но попадает он в нее во многом из-за свойств своего характера.

Почти два года спустя Гендель перенес эту же арию в партию Арганте в «Ринальдо», поместив ее в несколько иной контекст: Арганте преследует своими домогательствами пленницу Армиды, Альмирену. Здесь оттенок фарса, при том же тексте и той же музыке, меняется на оттенок варварской грубости и сладострастного нетерпения. В одной опере эта ария полностью соответствует характеру Клавдия и встраивается в линию его сольных номеров, в другом случае она столь же органично входит в характеристику Арганте, поскольку имеющиеся в ней черты типической характеристичности соответствуют и первому, и второму характеру.

В самом начале рассуждений о характере в музыке XVIII века я упоминала о роли, которую сыграла комическая опера. «Агриппина» — раннее произведение Генделя, и в самой Италии в это время еще не сложилось не только жанра оперы-буффа, но и жанра комического интермеццо в качестве самостоятельного театрального произведения. И тем не менее тенденции музыкального претворения юмора, гротеска, пародии, иронии, сатиры существовали, восходя к XVI веку и к трагикомедиям Алессандро Скарлатти. Влиятельная академия «Аркадия» отстаивала в Италии принцип жанровой чистоты и строгого разграничения стилей, и Гендель вполне владел «возвышенной» аркадской поэтикой. Но широкой публике нравилось как раз остроумное смешение разнородного, и, оказавшись в Англии, Гендель смело нарушал академические нормы, если этого требовала художественная необходимость. Такой необходимостью могла быть и верность отображения характера персонажа, данного в статике или в развитии.

Думается, именно этим иногда можно объяснить явное противоречие музыки и текста в ариях, исполняемых некоторыми героями в трудных или неоднозначных ситуациях — здесь можно обнаружить психологический смысл.

В уже упомянутом «Юлии Цезаре» царский военачальник Ахилла, преследуя пленную Корнелию, клянется ей в своей пылкой любви. Его ария в конце I акта «Tu sei cog» («Ты — мое сердце») содержит самые нежные и пламенные слова. Однако музыка выдержана в совершенно brutальном тоне: суровый минор, быстрый темп, дикое тесситурное скачки, резкие синкопы — все это создает ощущение необузданной свирепости Ахиллы и той угрозы, которую представляет собой даже его благосклонность. Трудно заподозрить в этом вопиющем несопадении слов и музыки некую небрежность автора. Скорее, это следствие представлений Генделя о характере Ахиллы. Человек, который способен хладнокровно убить Помпея и собственноручно отрезать ему голову, способен и учинить насилие над супругой Помпея. При этом, как выясняется из дальнейшего развития событий, Ахилла действительно страстно влюблен в Корнелию, но это — страсть варвара, не привыкшего к сопротивлению и

даже не умеющего выразить свои чувства с надлежащей сердечностью. Но в искренности чувства Ахиллы никаких сомнений нет, и это чувство многое объясняет в его дальнейших поступках, вплоть до предательства по отношению к Птолемею.

Подобные арии, в которых текст нарочито расходится с музыкой, впоследствии писали и Глюк, и Моцарт, причем Глюк даже дал объяснение одному из таких своих решений: речь шла об арии Ореста из II акта «Ифигении в Тавриде», где герой говорит, что покой пришел в его сердце, а оркестр своими неспокойными синкопами выдает обманчивость этого ощущения (см. подробнее: [2, 253–254]). Чуть ранее в той же «Ифигении» Орест поет почти бравурную арию в D-dur, выражающую не героическую решимость победить в борьбе, а крайнее отчаяние и отвращение к себе самому. Несомненно, эти несовпадения аффекта музыки и сути слов имели психологический смысл, и, похоже, примерно так дело обстояло уже у Генделя.

Есть и еще одна сторона оперного характера, связанная не с образом персонажа и личностью его исторического прототипа, а с психофизическими особенностями певца, для которого изначально писалась данная партия. Собственно, в XVIII веке все оперы создавались в расчете на конкретных исполнителей, и композиторы подлаживались к вкусам и манерам певцов, либо умело комбинируя бытовавшие клише, либо же создавая индивидуальные драматургические рисунки — как внутри одной партии, так и в их сочетании.

В генделевском музыкальном театре эта связь проявлялась очень отчетливо и весьма устойчиво, поскольку композитор работал с одними и теми же исполнителями на протяжении ряда сезонов (иногда — многих лет), и образы оперных или ораториальных героев так или иначе отражали черты конкретного певца или певицы, соответствуя и характеру голоса, и техническим возможностям, и общему облику человека. Недаром исследователи уделяют немало внимания генделевским певцам — и не только потому, что это были блистательные виртуозы и яркие личности сами по себе, но и потому, что, зная некоторые подробности, можно лучше понять творческий замысел композитора. Мы уже говорили об этом в связи с партией Корнелии, написанной для Анастасии Робинсон, но есть и другие примеры.

Из ряда вон выходящая развязка оперы «Тамерлан» (1724) — самоубийство побежденного султана Баязета — была рассчитана на одного из первых «звездных» теноров XVIII века, Франческо Борозини (см. о нем: [4, 668]). Первоначальный авторский вариант финала был не столь мрачным и жестоким: Баязет, приняв яд, умирал за кулисами, а затем следовала довольно пространный сцена примирения Тамерлана с заговорщиками. Однако накануне премьеры, в сентябре 1724 года, в Лондон приехал Борозини, и Гендель не только приспособил партию Баязета к его голосу, но и изменил ее рисунок, приведя к подчеркнuto трагической развязке, требовавшей не столько красивого пения, сколько выразительной актерской игры. Впрочем, именно внутри предсмертного монолога Баязета находится лирическая кульминация всей его партии, ариозо f-moll, обращенное к дочери («Figlia mia»). Вряд ли можно спорить с тем, что композитор сознательно создал здесь очень индивидуальный характер, ориентируясь не только на драматический материал, но и на личность исполнителя. И в данном случае не существенно, был ли инициатором произведенных перемен Борозини или сам Гендель; важен художественный результат.

Число подобных примеров легко можно умножить, поскольку оперное творчество Генделя включает в себя более сорока сочинений, и в каждом из них найдется хотя бы один образ, обрисованный скорее как характер, нежели как сумма типичных аффектных характеристик. При изучении творчества Генделя, думается, нужно учитывать этот баланс типичного и индивидуального, старого и нового, который придает его образам столь интригующую и пленительную многомерность.

Использованная литература

1. *Барна И.* Если бы Гендель вел дневник... Будапешт: Корвина, 1972. 276 с.
2. *Кириллина Л. В.* Реформаторские оперы Глюка. М., Классика-XXI, 2006. 384 с.
3. *Кириллина Л. В.* Оратории Г. Ф. Генделя. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. 56 с.
4. *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII. Часть II. Эпоха Метастазιο. М.: Классика-XXI, 2004. 768 с.
5. *Михайлов А. В.* Из истории характера // Человек и культура: Индивидуальность в истории / Под ред. А. Я. Гуревича. М.: «Наука», 1990. С. 43–72.
6. *Федосеев И.* Оперы Г. Ф. Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720–1728). СПб.: Сударыня, 1996. 160 с.
7. *Феофраст.* Характеры. Перев., статья и примеч. Стратановского Г. А. Л.: Наука, 1974. 124 с.
8. *Dahlhaus C.* Dramaturgie der italienischen Oper // Geschichte der italienischen Oper. Hrsg. von L. Bianconi. Bd. 6. Laaber: Laaber-Verlag, 1992. S. 75–178.
9. *Dean W.* Handel's Operas, 1726–1741. 2 Vols. Vol. II. Woodbridge: Boydell Press, 2006. 688 p.
10. *Dean W., Knapp J. M.* Handel's Operas. 1704–1726. 2 Vols. Vol. I. Oxford: Oxford University Press, 1995. 816 p.
11. Händel Verzeichnis der Werke (HVW). Hg. Bernd Baselt // Händel-Handbuch. Hrsg. W. Eisen. Bd. 2, 3. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1984, 1986.
12. *Kubik R.* Händels Rinaldo. Geschichte — Werk — Wirkung. Neuhausen — Stuttgart: Hanssler, 1982. 264 S.
13. *Lang P. H.* George Frideric Handel. N. Y.: W. W. Norton, 1966. 731 p.
14. *Hogwood Chr.* Georg Friedrich Händel. London, Stuttgart, Weimar: Metzler, 1992. 563 S.