

Ольга Жесткова

ОПЕРА «НЕМАЯ ИЗ ПОРТИЧИ» И ЕЕ СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ФРАНЦИИ ДВАДЦАТЫХ-ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ XIX ВЕКА

Еще полвека назад в отечественной музыковедческой литературе можно было прочесть, что опера Д. Ф. Э. Обера и Э. Скриба «Немая из Портичи» спровоцировала революцию в Бельгии и Франции в 1830 году¹. Тезис о влиянии «Немой» на революционные настроения в обществе вскоре мифологизировался; влияние это трактовалось как подспудное воздействие посредством символов, но не как прямая пропаганда [17]. Однако изучение архивных источников, которое в 1987 году предприняла американская исследовательница Дж. Фалчер, показало, что в так называемом мифе о революционно-подстрекательском значении «Немой» есть существенная доля объективной реальности (см.: [8]).

Оригинальность и новизна оперы Обера «Немая из Портичи» проявилась не столько в музыкально-художественном аспекте, сколько в ее политической злободневности. Недаром будущий король Луи-Филипп, который в 1828 году был на премьере «Немой», ощутил мятежно-политический дух произведения и сказал: «Мы танцуем на вулкане» (цит. по: [8, 46]). Попытки же выявить музыкальное новаторство в партитуре оперы не принесли ощутимых результатов.

Как мы вскоре убедимся, театр *Opéra*², как и другие королевские театры, являлся, прежде всего, политическим учреждением и пребывал под наблюдением королевского двора. Так как он финансировался из собственных фондов короля,

Жесткова Ольга Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова

то его главной задачей было служить поддержанию престижа монархии. Основу репертуара составляли «музыкальные трагедии» А. Саккини³, Н. Пиччинни⁴ и К. В. Глюка. Они воспринимались как образцы ученого, академического стиля, принадлежащего элите.

Поскольку Опера была элитной организацией, публика состояла в основном из аристократии и лиц, приближенных ко двору. В период Реставрации была возрождена традиция, согласно цивильному листу (*Liste civile*), предоставлять бесплатные билеты привилегированным лицам, к которым относились представители знати, крупные политические функционеры, высокие чины национальной гвардии и полиции Тюильри (см.: [19, 21]). Чтобы обеспечить надлежащий прием и гарантированный успех новому произведению, на первых трех представлениях зал был заполнен почти исключительно обладателями бесплатных билетов⁵. Не удивительно, что финансовое положение Оперы неминуемо приближалось к краху.

Однако администрация театра была обеспокоена не столько финансовыми убытками, сколько негативным или ироническим восприятием политического смысла спектаклей. Хотя власти пытались найти компромисс между принципами старой монархии и идеалами революции, в 1820-х годах, вскоре после восхождения на трон Карла X, этот компромисс в результате политической поляризации общества становился все более напряженным. Постепенно, но неуклонно набирали политический вес либералы, первой мишенью которых стала Опера — оплот традиционализма и цитадель королевской власти. Критика Оперы имела большой общественный резонанс и содержала скрытую политическую угрозу.

Таким образом, перед правительством встала задача показать, что главный национальный театр Парижа отнюдь не удален и не отчужден от проблем современной Франции. Необходимо было осторожно и деликатно изменить его политическую символику и репертуар, чтобы удовлетворить либеральные

¹ Например, А. Хохловкина отмечала, что причины успеха «Немой из Портитчи» были «не только узко художественными, но и политическими. Французы, немцы, итальянцы, бельгийцы в темпераментной и электризирующей музыке “Немой” находили отзвук своим стремлениям. В Брюсселе в 1830 году исполнение дуэта Мазаньелло и Пьетро вызвало бурную манифестацию публики, отправившейся после спектакля в редакцию оппозиционной газеты, откуда и началось восстание» [3, 349].

² Впредь главный государственный парижский театр *Opéra* (он же — Королевская академия) мы, согласно сложившейся в русскоязычном музыковедении традиции, будем называть по-русски — Оперой.

³ Саккини Антонио (1730–1786) — итальянский композитор, педагог. Представитель неаполитанской оперной школы; автор более пятидесяти опер. Помимо Италии, работал в Германии (с 1770), Великобритании (с 1772), Франции (1782–86, для парижской сцены сделал редакции ряда своих опер).

⁴ Пиччинни Николо (1728–1800) — итальянский композитор. Ученик Ф. Дуранте, Л. Лео. Основу творчества составляют оперы-серия, оперы-буффа, музыкальные трагедии. В 1776–91 годах и с 1798 года жил в Париже, возглавляя итальянскую оперную труппу. Его оперы послужили поводом для музыкально-общественной борьбы так называемых глюкистов и пиччиннистов, но сам Пиччинни испытал влияние К. В. Глюка.

⁵ Об этом писал в 1822 году Стендаль в статье «О смехе» (вошедшей годом позже в брошюру «Расин и Шекспир»): «Полиция может остановить во Франции падение драматического искусства. Она должна употребить свое всемогущество на то, чтобы на первых двух представлениях новых произведений в больших театрах не было ни одного бесплатного билета» [2, 236].

художественные вкусы, но при этом не потерять публику с широким спектром политических взглядов.

Подобным опытом обладали бульварные театры Парижа, привлекавшие огромные толпы зрителей. Но перенять его следовало так, чтобы не поколебать идею непререкаемой королевской власти. Оперный спектакль должен был, с одной стороны, стать конкурентоспособным по отношению к бульварным представлениям, а с другой — сохранить престиж королевского дома. Сложную и деликатную проблему обновления репертуара поочередно решали три директора театра: первого, Хабенека, в 1824 году сменил Дюпланти, после которого в 1827 года театром руководил Люббер [11, 114–115].

Но ни монархия, ни чиновники театра не готовы были полностью расстаться с традиционным академическим репертуаром. Они пытались его сохранить, украшая постановки яркими сценическими эффектами, дабы отвлечь публику от возможного политического подтекста. Подражая бульварным сценам, Опера стала стремиться к исторической точности, особенно — в костюмах и декорациях.

Однако если в бульварных театрах исторические костюмы помогали объединить в восприятии зрителей реальность настоящего с историческим прошлым, то в Опере явно не хватало исторической последовательности. Королевская сцена вскоре стала предметом недоброжелательной критики, так как либеральная публика была возмущена той настойчивостью, с какой королевский театр держался за старый репертуар. Тогда администрация Оперы осознала, что использования исторических костюмов и декораций недостаточно.

Опере теперь требовались новые — романтические — темы и сюжеты, отличающиеся не возвышенным содержанием и античной строгостью, а актуальностью и эффектностью, как на бульварах. А там все более и более популярными становились исторические сцены (*scènes historiques*), изображающие мятежи; растущая же популярность романов А. Мандзони сформировала устойчивый интерес к прошлому Италии.

В этом контексте не удивительно, что внимание к себе привлекла история неаполитанского народного восстания 1647 года, которое возглавил Томмазо Аньелло, известный как Мазаньелло; на ее основе драматург Эжен Скриб (его помощником и соавтором стал Жермен Делавинь) создал либретто. Опера Скриба и Обера, впрочем, была далеко не первой сценической адаптацией этих событий: еще в 1706 году в Германии Райнхард Кайзер⁶ написал оперу «Неистовый Мазаньелло, или неаполитанский мятеж рыбаков», а в 1825 году в Лондоне была представлена историческая драма «Мазаньелло, рыбак из Неаполя» с музыкой Генри Бишопа⁷.

Но наиболее интересной и близкой по времени стала постановка в театре *Opéra-Comique* в декабре 1827 года оперы (лирической драмы) «Мазаньелло,

⁶ Кайзер Райнхард (1674–1739) — немецкий композитор, автор более шестидесяти опер (полностью сохранились девятнадцать). С 1697 года в Гамбурге возглавлял первый немецкий оперный театр в Германии. Оказал влияние на творчество молодого Г. Ф. Генделя.

⁷ Бишоп Генри Роули (1786–1855) — английский композитор и дирижер, автор музыки к более чем ста тридцати сценическим произведениям разных жанров. С 1810 года состоял капельмейстером Королевского театра Ковент-Гарден, был профессором музыки в Эдинбургском (1841–1843) и Оксфордском университетах (1848), а затем в Королевском музыкальном институте в Лондоне.

или неаполитанский рыбак» Микеле Карафы⁸ на текст Лафонтелля и Моро. Хотя цензура расценила произведение как политическую диверсию и попытку спровоцировать революцию [14, 36–37], опера имела неоспоримый и прочный успех, о котором свидетельствовала популярность отдельных номеров из нее. Некоторые фрагменты оперы сразу же были изданы, хотя и без внутренней драматургической связи: вероятно, они были важны как политические символы⁹. Постановка «Мазаньелло» Карафы, должно быть, содержала чрезвычайно убедительную и ясную идею, отражающуюся не только в тексте и музыке, но также в оформлении спектакля. Согласно описанию Дж. Фалчер, костюмы героев подчеркивали социальное различие между богато и вычурно одетыми аристократами и простым народом, чья одежда лишь прикрывала наготу, а декорации изображали людную площадь в Неаполе, обрамленную двумя зданиями налоговых органов (как известно, повышение налогов на фрукты явилось формальной причиной неаполитанского мятежа; см.: [8, 28]). Поскольку произведение Карафы обнаружило серьезную политическую угрозу, парадоксальным выглядит то, что администрация Оперы выбрала тот же самый сюжет. Но объяснить такое противоречие все же можно, если внимательно исследовать процесс отбора и экспертизы оперных сочинений в этом театре в двадцатые годы.

Как правило, произведение, предложенное для постановки в Опере, рассматривалось в первую очередь Литературной и музыкальной коллегией (*Jury littéraire et musical*), состоявшей из пяти литераторов и пяти музыкантов. По старой традиции, сложившейся еще в XVIII столетии, опера расценивалась членами Коллегии как *dramma per musica*: они судили прежде всего о достоинствах литературного и музыкального текста. Ясность и эlegantность стихов, точность и изящество музыкальной просодии казались для них важнее социально-политического смысла произведения (см.: [21, 13]).

На следующем этапе экспертизы произведение передавалось в Комитет по цензуре театральных пьес (*Comité de censure des pièces de théâtre*), состоявший главным образом из писателей и академиков. Несомненно, цензоры знали, как может быть воспринят этот сюжет в контексте тогдашнего политического развития и роста напряженности во Франции. Они не возражали против злободневности, но она должна была быть завуалирована в изысканной, утонченной форме. Иначе говоря, цензура разрешала взывать к патриотическим чувствам, но лишь в абстрактно-символическом смысле. В этом отношении стиль Скриба, уверенный и изящный, корректировал недостатки «Мазаньелло» Лафонтеля и Моро.

Глубоко ошибочно было бы считать, что при создании либретто единственной заботой Скриба была адаптация исторического сюжета к техническим

⁸ Карафа ди Колобрано, Микеле Энрико (1787–1872) — итальянский композитор, автор сорока опер. Близкий друг Дж. Россини. Учился в Париже у Л. Керубини (композиция) и Ф. Калькбреннера (фортепиано). Во Франции успех ему принесли оперы «Жанна д'Арк» (1821), «Спящая красавица» (1825) и «Мазаньелло» (1828). В 1838 году возглавил училище военных музыкантов, а в 1840–1858 годах был профессором композиции и контрапункта в Парижской консерватории.

⁹ Например, из рекламных объявлений в *Le Constitutionnel* мы узнаем, что по очень низкой цене (3 франка 75 сантимов) продаются отдельно изданные *кадрилы* и *контрадансы* «на самые красивые мотивы из оперы» (*sur les plus jolis motifs de l'opéra*) для фортепиано в сопровождении флейты, скрипки или флажолета *ad libitum* [7, 3], предназначенные для домашнего музицирования.

требованиям сцены или стремление угодить аудитории среднего класса с минимальными интеллектуальными запросами в ее поисках захватывающей драмы [17, 546–547]. Поскольку Скриб хорошо знал требования и критерии цензоров, он, конечно же, осуществлял автоцензуру, пытаясь сгладить острые углы и отвлечь внимание от политически опасных мотивов сюжета.

Во-первых, драматург переместил акцент с социального на личностный уровень. При этом индивидуальная мотивация поступков затенила социальный конфликт, и в результате образовалась двусмысленность (заметим, сознательная со стороны Скриба), за которую его упрекали не только современники, но и исследователи XX века (см.: [3, 347]).

Во-вторых, в опере Скриба и Обера Мазаньелло оказался персонажем менее одноплановым и более противоречивым, чем в опере Карафы. Главное — и отнюдь не случайное — противоречие заключается в том, что Мазаньелло переходит на сторону властей и становится жертвой мятежа.

Восстание представлено в либретто как незаконный и обреченный на неудачу мятеж, а падение Мазаньелло предопределено с самого начала. Скриб изобразил бунт как реакцию людей на испанский гнет, но отнюдь не как результат недовольства внутренним притеснением. Кроме того, технические достижения Оперы в сфере создания декораций и освещения позволяли зрителям сосредоточиться на Фенелле, что помогало уменьшить риск политической интерпретации.

В начале февраля 1828 года «Немая из Портичи» была поставлена сначала на бульварных сценах (театры *Gaité* и *Odéon*), затем в *Opéra-Comique*, и только после этого — в *Grand Opéra*. Как мы могли убедиться, цензоры детально обдумали и обосновали все возможные последствия каждого смыслового аспекта произведения. По их мнению, ничто в тексте Скриба не могло бы воспламенить революционный дух — напротив, это был хитроумный способ его усмирить. И в музыке, и в тексте отсутствовала опасная прямолинейность или грубость. Если Карафа, придерживавшийся либеральных взглядов, применял в своем «Мазаньелло» незамысловатые стилистические приемы (в основном военные ритмы и множество букварных повторов), то стиль Обера далек от примитивности. Хотя он тоже использовал популярные жанры, но делал это изысканно и тонко. Ариетты и баркаролы цензорами оценивались как веселые и беспечные. Даже в хорах, которые всегда производили самое яркое впечатление на французскую публику, выражались лишь обобщенные коллективные эмоции, не способные спровоцировать однозначную реакцию аудитории. В целом хоровые сцены являются наиболее значительными в опере как по драматургическому значению, так и количественно. Персонажей благородного происхождения, Альфонса и Эльвиру, Обер наделил виртуозными италиянизированными вокальными партиями. Но сольные фрагменты спектакля все же остались в тени масштабных хоровых сцен.

Поскольку текст был тщательным образом «вычищен», предметом беспокойства Комитета по цензуре стали мизансцены, от которых в первую очередь требовалось, чтобы они соответствовали величию театра Оперы, т. е. понятию *Grand*. Цензоры были уверены, что технически продуманная и усовершенствованная зрелищная сторона спектакля поможет предотвратить опасную реакцию публики. Заметим, что незадолго до этого, в 1827 году, был создан Комитет по мизансценам (*Comité de mise an scène*), которому надлежало обеспечивать должное великолепие и роскошь визуальной составляющей спектакля [22, 17]. Главный политический промах Комитета заключался, опять же, в том, что он

направил свое внимание не на семантику мизансцен, а на впечатляющие театральные эффекты: исторические декорации и костюмы.

Большую роль в этом сыграли П. Сисери (декоратор) и А. Дюпоншель (художник по костюмам), которые не жалели таланта и мастерства для подготовки «Немой из Портичи». Главным режиссером и постановщиком был М. Соломе, отвечавший за актерскую игру и мизансцены. Поскольку каждый из них имел опыт работы в бульварных театрах, они задействовали наиболее эффективные средства из своего творческого багажа, выполняя предписание превзойти в этой постановке эффекты бульварных театров и создать новую форму реализма на королевской сцене.

Сисери стремился к максимальной реалистичности в оформлении сцены, используя, если выразиться современным языком, трехмерное пространство, но при этом сохраняя классическую простоту. Благодаря его новациям актеры могли свободно перемещаться по сцене и выступать не только на фоне декораций, но и внутри них.

Мизансцены, разработанные Соломе, позволили воплотить очевидное новшество для сценической практики того времени: хор, олицетворяющий неаполитанский народ, не выстраивался в линию и не располагался группами, как диктовала давняя театральная традиция, а рассеивался по сцене, подобно толпе людей в реальной жизни. Мало того, эта толпа в опере сначала противостояла аристократам, пажам и страже, а в финале смешивалась с ними.

Костюмы были задуманы Дюпоншелем так, чтобы производить яркий эффект, а главное — демонстрировать общественно-политические различия между персонажами. Особенно подчеркивался социальный статус Мазаньелло, чей костюм был смоделирован по образцу костюмов в бульварных представлениях. Судя по эскизам и напечатанным иллюстрациям, он выглядел как босой неаполитанский рыбак, но, помимо этого, в его внешнем виде были намеренно обозначены ассоциации с тогдашним политическим положением во Франции: цвета его одежды точно повторяли революционный триколор, а на голове был республиканский фригийский колпак¹⁰. Таким образом благоразумный и осторожный текст Скриба был дополнен и обогащен неоднозначными визуальными деталями.



Костюм Адольфа Нурри для роли Мазаньелло в опере «Немая из Портичи»¹¹

¹⁰ В классических трактатах, посвященных символическим изображениям, в течение многих веков фригийский колпак представлялся как характерный символ Свободы. Поэтому, согласно декрету Конвента, принятому в сентябре 1892 года, этот головной убор стал главной эмблемой Французской Республики, о чем писал Морис Агюлон [4].

¹¹ Источник иллюстрации: URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001760w>

Возможно, столь смелое решение костюма Мазаньелло было связано со стремлением Дюпоншеля польстить мнению народа, намекая на патриотическое значение триколора. И поскольку Мазаньелло в опере переходит на сторону властей, то публике предлагалось связать его образ с истинным патриотизмом. Вот каким образом спектакль, прошедший строгую цензурную проверку, мог спровоцировать неожиданно бурную реакцию уже одним своим сценическим оформлением.

При постановке «Немой» в бульварных театрах самым ярким эффектом было извержение Везувия в финале. Символизируя в политическом контексте стихийный выплеск народной воли после длительного гнета, оно представляло новое сценическое явление на бульваре. Впервые этот прием использовался в IV акте «Мазаньелло» Карафы, где извержение вулкана изображалось менее грандиозно, но с тем же символическим смыслом.

Итак, администрация Оперы все еще надеялась, что, если произведение будет поставлено с подобающей роскошью, оно утратит потенциальную политическую опасность. Однако вскоре стало очевидно, что это заблуждение, и премьера в Опере 29 февраля 1828 года повлекла такую реакцию публики, которой не ожидал никто. Семантические элементы оперы взаимодействовали со стихийной энергией зрительного зала и ассоциировались с тем, что происходило за его пределами. Аудитория воспринимала как эстетическую, так и политическую составляющие оперы, и в ее понимании они слились в единое и неразрывное целое.

Чтобы представить, каким образом зародился политический миф о «Немой из Портучи», обратимся к парижской прессе тех лет. Практически все журналы и газеты публиковали обсуждения оперы, причем почти всегда подробно и на первой полосе. Очень важно, что журналисты не только разбирали каждую деталь оперы, но и пытались выявить ее политическое значение. Кроме того, упоминалось, что на спектакле присутствовал герцог Орлеанский с семейством. Существенно, что король не посетил спектакль, но его либеральный протезе — будущий король Луи-Филипп, у которого в тот момент не было иного выбора, кроме как играть примирительную роль, — это сделал [9].

Хотя мы сегодня не располагаем точными сведениями о том, кто составлял остальную часть публики, есть некоторые причины полагать, что это была аудитория, нетипичная для премьер эпохи Реставрации. Элита политической общественности, которая также входила в эту аудиторию, теперь явно отделилась и от левых, и от правых. Кроме того, здесь присутствовали люди, ранее в привилегированный театр не допускавшиеся — они-то и представляли тот социальный слой, который хорошо понимал значение произведения.

Как писало антиправительственное издание *Le Journal des débats politiques et littéraires*, давка у входа в театр была столь же ожесточенной, как и борьба, изображавшаяся на сцене: «Толпа перед дверью напирала с такой силой и воодушевлением, что многим удалось по спинам нападавших проникнуть внутрь, расталкивая хорошо обученных жандармов, которые напрасно пытались восстановить порядок в этом бушующем море» [12]. Из того же отчета становится очевидно, что успех оперы, вызвавшей беспорядки в городе и неистовство мятежников, резонировал с настроением публики: «Зрители тем более были расположены к пониманию этой “симфонии”, что только принявшие непосредственное участие в ужасном сражении смогли попасть в зал» [там же].

Во многом именно эта напряженность, вызванная как представлением на сцене, так и событиями, окружавшими его, обеспечила критерии оценки. Все

печатные органы, кроме официальной прессы, критиковали и оценивали оперу исходя из того, что считалось исторической и социальной действительностью. *Nouveau Journal de Paris* (ранее проправительственное издание) теперь встал в оппозицию официальной политике и критиковал «Немую» за то, что мотивация восстания в опере связывается с Фенеллой, а это не соответствует истине.

Le Journal des débats тоже критиковал авторов за акцент, сделанный на Фенелле, — персонаже вымышленном [13]¹². И здесь критики подошли к ключевому вопросу: что первостепенно для оперы: театрально-драматический эффект или правдоподобие? Что особенно важно, теперь сама проблема театрального жанра французской оперы стала предметом политико-эстетических дискуссий. В *Le Journal des débats*, например, говорилось, что произведение полно очарования, но в свете современных общественных реалий ему явно недостает правдоподобия [там же]. Газета *Le Globe*, явно либеральный орган, хотя и упомянула об изменении исторических фактов в либретто «Немой», положительно отозвалась о реалистических деталях постановки, особенно о массовых сценах, являющих «живой портрет эпохи» [10]. И кроме того, это издание было одним из немногих отметивших трудность задачи композитора, который должен был перевести сложный и неоднозначный текст на убедительный и всем понятный язык музыки.

Теперь вернемся к тезису А. Хохловкиной о том, что опера способствовала массовым беспорядкам в Бельгии. Как мы могли убедиться, бунтарская энергия этой оперы зародилась еще в Париже, на первом представлении. Из газетных обзоров можно сделать вывод, что аудитория отказалась принять и фактически отвергла трагический конец произведения. Такое заключение не бросается в глаза и не лежит на поверхности. Но в некоторых изданиях — например, в *La Quotidienne* — отмечается, что фигура Мазаньелло сильно приукрашена. Особенно утрированным выглядит его изображение как жертвы: «историки не предвидели такой возможности, — что этот двадцатичетырехчасовой диктатор сможет найти приверженцев два века спустя <...> [будучи представлен как] образец величия духа, благородный герой» [18]. Занавес был опущен прежде, чем «весь партер стал выкрикивать имена авторов» [там же]. Все периодические издания отмечают требовательность и продолжительность аплодисментов. Вероятно, труппа не сразу ответила на этот традиционный знак одобрения публики. И здесь уместно предположить, что реакция зрителей была не той, на какую рассчитывали чиновники Оперы, поскольку бурные аплодисменты указывали не на успех «Немой», а на солидарность публики с погибшими на сцене героями.

Ключевым аспектом в опере, несомненно, было изображение неаполитанского народа. Впервые на королевской сцене народ был показан как великая и грозная сила, имеющая собственное мнение, внушающая страх и трепет властителям. Хоровые сцены, как наиболее сильные в музыкальном отношении части произведения, на особом эмоциональном уровне утвердили идею достоинства и гордости, которая совершенно противоречит сюжетной развязке оперы. Противоречивость финала не так заметна в клавирах оперы, где есть лишь

¹² Имя главной героини, немой девушки Фенеллы, было заимствовано из романа В. Скотта «Певерил Пик» (1823), хотя два сюжета значительно отличаются друг от друга. В конце романа выясняется, что глухота и немота Фенеллы были лишь личиной, которую восточная девушка Зара носила много лет по велению своего отца для осуществления его мести. Между тем, в романе есть эпизод, где повествуется о красивом и странном танце Фенеллы (Зары), свидетелем которого стал очарованный английский король. Вероятно, именно эта сцена вдохновила авторов оперы на «танцевальную трактовку» роли немой героини.

краткие ремарки, указывающие на сценические передвижения персонажей, но легко обнаруживается при внимательном изучении описания финальной мизансцены, составленного режиссером Соломе:

Борелла, поднимаясь на сцену и смотря направо — «Мазаньелло, великий Бог! Он победил, судьба решена». Здесь половина хора и весь народ бежит через сцену, в испуге озираясь на солдат, которые, скрестив оружие, быстро их преследуют <...> Альфонс, сопровождаемый шестью чиновниками, повторно выходит справа; тотчас половина хора, которая еще не пересекла сцену, появляется справа и опускается на колени; те, что слева, делают то же самое; все, кажется, просят о помиловании. Альфонс делает знак, они встают и слушают его рассказ о случившемся <...> «Мазаньелло больше нет; им остается только бежать» <...> В глубине сцены Фенелла поднимается по лестнице. Достигая вершины, она кидается в пучину <...>

После того как отзвучал финальный хор, все взволнованны и до крайности напуганы. Наверху лестницы показывается мужчина; с верха террасы слышен звук взрыва, поглощающего его и троих детей, двоих из которых он держал за руки и одного нес на спине <...>

Народ заполняет всю сцену; матери несут своих детей; мужчины поддерживают своих жен; некоторые падают на землю, другие держатся за колонны.

Те, кто пришел по террасе, испускают дух на ступенях <...> Подземные толчки продолжают <...> В то время, когда занавес почти опущен, рушится арка, а из кратера Везувия вниз до ступеней лестницы летят камни разной величины [20, 54–55].

Публика бурно отреагировала на противоречивость финала, на отсутствие логики в поведении народа, в конце концов — на политический подтекст оперы. Здесь уместно вспомнить поведение зрителей в эпоху Революции, когда на представлении в официальном театре они могли навязать свою трактовку театральному произведению и извлечь из него смысл, противоположный тому, который вкладывало правительство¹³. Так же произошло и на премьере «Немой». Произведение, в котором власти хотели показать победу порядка над анархией, интерпретировалось публикой прямо противоположно: вместо назидания, опера обострила революционные настроения зрителей. Не исключено, что в ассоциативной памяти публики «Немая» резонировала с другой оперой о подавлении восстания — «Осадой Коринфа» Дж. Россини. Хотя греки и были побеждены, но главная идея заключалась в том, чтобы показать их нравственное превосходство: в финале оперы они, будучи захвачены турками, сожгли свой город.

Отметим, что в отзыве правительства и чиновников, помещенном в газете *Moniteur Universel*, подчеркивалась последовательность развития оперного искусства и логически вытекающая из него новизна оперы Обера и Скриба. В этом обзоре «Немая из Портичи» сравнивается с «Мазаньелло» Карафы. В глазах чиновников двусмысленное либретто «Немой» больше не обладало достоинствами, и они старались дистанцироваться от нее, утверждая, что в «Мазаньелло» мятеж и его мотивация изображены более успешно. Но при этом все же отмечались артистическое мастерство немой героини и эффектность сцен с ее участием, талантливо представленных музыкантами, балетмейстером и декоратором. В ремарке даже сказано: «Разве это не все, чего можно требовать от

¹³ Например, трагедия Вольтера «Брут», поставленная в январе 1789 года во Французском театре, была интерпретирована публикой в революционном духе, а позднее, в период с 1789 по 1799 год, была представлена 107 раз — уже для поддержания революционного пыла [6, 55].

Оперы, если желаешь, чтобы она действительно оправдывала подобное наименование?» [15]. «Немая», несмотря на жанровое обозначение, рассматривалась в *Moniteur Universel* не как реалистическая драма, а как спектакль, распалюющий воображение. Заканчивался обзор совсем уж курьезным заявлением: «Мы будем с интересом следить за развитием общественного мнения, а после того, как произведение подвергнется новым испытаниям, мы продолжим беседовать с нашими читателями» [там же].

Итак, «Немая из Портичи» не принесла правительству ожидаемого триумфа. Проблема заключалась в том, что успех оперы пришел с неожиданной стороны и совершенно не по тем причинам, на которые рассчитывали чиновники. Им ничего не оставалось, как разрешить в Опере в течение года сто спектаклей «Немой», которые привели в театр огромные толпы зрителей (хотя и это не освободило театр от долгов). Королевский двор тоже был вынужден похвалить оперу — если и не за ее политический подтекст, то хотя бы за техническую эффективность постановки. Государство оказалось неспособным контролировать реакцию публики на произведение, которое должно было, согласно первоначальному замыслу, представить величие королевской власти.

Из-за событий, произошедших в Опере на премьере, брошюры с описанием мизансцен «Немой»¹⁴ стали, подобно современным бестселлерам, «хитом продаж». Благодаря опубликованным огромным тиражом мизансценам даже не присутствовавшие на спектакле, могли понять смысл того, что было показано на сцене главного театра Франции. Напомним, что мизансцены содержали не только описание постановочных эффектов и сценографии, но и своего рода объяснение музыки, выражающей мысли и чувства героев.

Отдельные номера оперы, изъятые из непосредственного контекста оперы, стали жить самостоятельной жизнью. Они звучали во всех уголках Парижа, и восприятие публики полностью изменило изначальный смысл этих фрагментов. По ряду сообщений в прессе, самыми популярными номерами были не сольные арии, а хоровые номера, особенно две баркаролы¹⁵ — из II акта (о которой пойдет речь) и из V акта, — а также сцена Мазаньелло с хором в финале II акта и дуэт Пьетро и Мазаньелло «*Amour sacré de la patrie*» («Святая любовь к отчизне»). Интересно, что обе баркаролы таили в себе диверсию¹⁶: первая начинается с безобидных слов «*Amis, la matinée est belle*» («Друзья, утро прекрасно»), но припев содержит дерзкий призыв: «*Conduis ta barque avec prudence, / Pêcheur, parle bas; / Jette tes filets en silence, / Pêcheur, parle bas*» («Веди свою лодку осторожно, / Рыбак, говори тихо, / Закинь сети тайком, / Рыбак, говори тихо»). Затем Мазаньелло и Борелла дважды повторяют последнюю строчку «Рыбак, говори тихо» (оркестр в этот момент почти стихает), акцентируя внимание на ее революционном подтексте, и весь припев повторяется хором.

¹⁴ См.: [5] — критическое издание описаний мизансцен.

¹⁵ Подтверждение этому мы находим в многочисленных инструментальных фантазиях и транскрипциях, основанных на полюбившихся мотивах из оперы, например, в Фантазии для флейты в сопровождении фортепиано Бербигье, изданной в Лейпциге издательством «Пробст» в 1828 году. Выясняется, что «полюбившиеся» мотивы были взяты как раз из мятежных баркарол и из каватины Эльвиры, где, помимо прочего, есть слова «*Ne repoussez pas votre souveraine, qui vous demande asile et tremble devant vous*» («Не отталкивайте вашу властительницу, которая просит у вас убежища и трепещет перед вами»).

¹⁶ На это обратила внимание Дж. Фалчер (см.: [8, 44]).

Отметим, что в опере «Мазаньелло» Карафы также есть баркарола — в этом жанре написана ария главного героя. В ней тоже имеются строки бунтарского характера, однако она не произвела такого эффекта, как баркаролы Обера и Скриба, в которых двусмысленно-вызывающий тон текста сочетается с легким и плавно покачивающимся ритмом музыки, что привело к реакции, прямо противоположной той, на которую рассчитывала цензура. Контраст музыки и текста не сгладил политический намек на мятеж, а, напротив, подчеркнул, увеличил его. Хор, для которого предназначались эти номера, не столько исполнял роль народа (как это будет позже в операх Верди), сколько воплощал характерный для Франции тех лет дух ниспровержения, фрондерства. Учитывая, что публика разглядела символику оперы, ей были нужны те музыкальные фрагменты, которые ассоциативно вызывают в памяти соответствующий текст подрывного, мятежного характера.

«Немая», заложившая «стандарты» будущих опер Королевского театра, стала синонимом *большой оперы*. Поэтому не удивительно, что история ее постановки и премьеры превратилась в легенду, которая к 1830 году уже распространилась за пределы Франции и бытовала очень долго. Когда опера возобновлялась в Париже, то постановщики всегда с чрезвычайной заботой и тщанием относились к политической трактовке мизансцен.

В русских музыкальных театрах в тридцатые-сороковые годы XIX века, когда все произведения также проходили тщательную проверку цензуры на предмет политической опасности, «Немая из Портичи» была допущена к постановке только потому, «что давала возможность осудить мятеж» [1, 79]. Будучи одной из самых популярных опер в Петербурге и Москве, она претерпела несколько текстовых переделок и ставилась на итальянском языке под названием «Фенелла», а в русском переводе (впервые только в 1957 году) под названием «Палермские бандиты». «Оперы и драмы, — пишет Гозенпуд, — должны были являть либо пример покорности властям, или же пагубное следствие непослушания. Мятеж карался, покорность вознаграждалась» [там же].

«Немая из Портичи» Обера и Скриба сформировала новый способ интерпретации *большой оперы* как оперы *политической*. Она не содержала значительных музыкальных новаций. Принципиальная новизна «Немой» — в ее политической актуальности, созвучности тогдашним общественным настроениям, узнаваемости для публики визуальных и слуховых образов, в особом сочетании художественного текста и политического подтекста.

Использованная литература:

1. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856). Л.: Музыка, 1969. 464 с.
2. Стендаль. Расин и Шекспир // Стендаль. Собр. соч.: в 12 т. Т. VII. М.: Правда, 1978. С. 217–362.
3. Хохловкина А. Западноевропейская опера: Конец XVIII — первая половина XIX века. М.: Музгиз, 1962. 349 с.
4. Agulhon M. Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880. Paris: Flammarion, 1979. 251 p.
5. Allévy M.-A. Edition critique d'une mise en scène romantique. Paris: Librairie E. Droz, 1938. 41 p.
6. Carlson M. A. The Theatre of the French Revolution. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1966. 328 p.
7. Le Constitutionnel: journal du commerce, politique et littéraire. Paris, 1828. 1 janvier.

8. *Fulcher J. F.* The nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 280 p.
9. *La Gazette de France.* Paris, 1828. 2 mars.
10. *Le Globe.* Paris, 1828. 5 mars.
11. *Gourret J.* Les Hommes qui ont fait l'Opéra. Paris: Albatros, 1984. 296 p.
12. *Le Journal des débats politiques et littéraires.* Paris, 1828. 2 mars.
13. *Le Journal des débats politiques et littéraires.* Paris, 1828. 3 mars.
14. *Krakovitch O.* Hugo Censuré: la liberté au théâtre au XIXe siècle. Paris: Calmann-Lévy, 1985. 308 p.
15. *Le Moniteur Universel.* Paris, 1828. 2 march.
16. *Nouveau Journal de Paris.* Paris, 1828. 1 mars.
17. *Pendle K.* Eugen Scribe and French Opera in the Nineteenth Century // *Musical Quarterly.* Vol. 57. №4. (Oct., 1971). P. 535–561.
18. *La Quotidienne.* Paris, 1828. 2 mars.
19. *Roqueplan N.* Les Coulisses de l'Opéra. Paris: Librairie Nouvelle, 1855. 92 p.
20. *Solomé M.* Indications générales et observations pour la mise en scène de la Muette de Portici, gr. opéra en 5 actes, paroles de MM. Scribe et G. Delavigne. Paris: Duverger, 1828. 60 p.
21. *Vauthier G.* Le Jury de lecture et l'Opera sous la Restauration // *La Revue musicale.* 1910. № 10. P. 13–25.
22. *Wild. N.* Un Demi-siècle de décors à l'Opéra de Paris: Salle le Pellétier, 1822–1873 // *Regards sur l'Opéra.* Paris: Presses Universitaires de France, 1976. P. 11–22.