

ПЕТУХОВА СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА

sapetuch@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

125009 Москва,
Козицкий пер., д. 5

SVETLANA A. PETUKHOVA

sapetuch@yandex.ru

Candidate of Fine Arts, Senior Researcher of the State Institute of Art Studies (Moscow)

5, Kositskiy Ln.
125009 Moscow,
Russia

АННОТАЦИЯ

К вопросу употребления термина «большая опера» во французских изданиях XIX столетия

Статья посвящена особенностям бытования термина «большая опера» во французских изданиях XIX столетия. В настоящее время первой французской оперой, заслужившей название «большая», принято считать «Немую из Портичи» Д.-Ф.-Э. Обера на либретто Э. Скриба (1828). Однако сам термин существовал задолго до появления этого сочинения и употреблялся по отношению к разным произведениям — например, к трехактному «героическому балету» П. Монсиньи «Алина, королева Голконды» (1766) или к трехактной опере Ж.-П.-Э. Мартини «Зимео» (поставленной с диалогами в 1800 году). В начале столетия «большой оперой» назывался прежде всего спектакль, премьера которого состоялась на сцене Королевской академии музыки. После конкурса на «приз десятилетия», объявленного Наполеоном I в 1804 году и завершившегося в 1810, «большими операми» стали считаться *tragédies lyrique* («музыкальные трагедии»), как правило, трехактные, на сюжеты из жизни «богов, царей или героев». После постановки ряда пятиактных опер на рубеже 1820–1830-х годов, первой из которых как раз и стала «Немая из Портичи» (написанная на популярный сюжет, в который авторы ввели нетипичных персонажей), термин приобрел новое значение. Критические отклики 1830-х посвящены утверждению жанра «большой оперы в пяти актах»; создать такое произведение считалось чрезвычайно сложной задачей, поскольку для него требовались особые сюжеты и выразительные средства. Эпохой расцвета французской большой оперы стали четыре десятилетия с 1828 года до конца 1860-х. После пожара в театре Академии музыки (1873) и перемещения спектаклей *Opéra* в Palais Garnier (1875) в больших операх возрождаются традиционные черты музыкальных трагедий и драм. В сочинениях последней четверти столетия, по мнению критики, преобладали грация и элегантность, однако отсутствовали мощь и страстность, некогда являвшиеся основными характеристиками стиля «большой оперы».

Ключевые слова: большая опера, музыкальная трагедия, пятиактная опера, Королевская академия музыки, театральные декреты, энциклопедии, словари, рецензии, «Весталка», «Немая из Портичи»

ABSTRACT

To the Question of the Use of the Term “Grand Opéra” at French Editions of 19th Century

This article considers features of existence of the term “grand opéra” at French editions of the 19th century. It is accepted to consider now that “Muette de Portici” of D.-F.-E. Auber and E. Scribe (1828) is first French opera, deserving the name “grand opéra”. This term, however, existed itself long before appearance of this composition and used on a relation to various works, for example, to “ballet héroïque ‘Aline, reine de Golconde’” in three acts by P. Monsigny (1766) or to opera “Ziméo” in three acts by J.-P.-É. Martini (represented as opéra-dialogué at 1800). At the beginning of the century “grand opera” was the name for a theatre production premiered on the stage of Académie Royale de musique foremost. After competition for “prix décennaux”, declared of Napoleon I in 1804 and coming to an end in 1810, “tragédies lyrique” began to be considered like “grand opéras” — tragedies, devoted to the episodes of biographies of “Gods, tsars and heroes” and, as a rule, containing three acts. On the border of 1820–1830s the term was enriched by new interpretations in connection with staging a number of operas in five acts. “Muette de Portici” just became the first from them. It was written on a popular plot, in which authors added the unconventional types of main characters. Critical responses of 1830s are devoted to the statement of genre “grand opéra en cinq actes” as work, for that not every plots and expressive facilities are suitable, and therefore to write in this genre extraordinarily difficult. Four decades from 1828 to the end of 1860s became the epoch of bloom of “français grand opéra”. After a fire in the theatre of Académie Impériale de musique (1873) and moving of presentations in a Palais Garnier (1875) “grand opéras” went back to the features of the “tragédies lyrique” and “dramas lyrique”. In compositions of the last quarter of the century, in opinion of criticism, prevailed grace and elegance; power and passion, however, once being basic characteristics of “grand opéra” style, were absent.

Keywords: grand opéra, tragédie lyrique, opera in five acts, Académie Royale de musique, theatrical decrees, encyclopaedias, dictionaries, reviews, “La Vestale”, “La Muette de Portici”

Светлана Петухова

К ВОПРОСУ УПОТРЕБЛЕНИЯ ТЕРМИНА «БОЛЬШАЯ ОПЕРА» ВО ФРАНЦУЗСКИХ ИЗДАНИЯХ XIX СТОЛЕТИЯ

В настоящее время отсчет сочинений, подпадающих под определение «большая опера», принято начинать с «Немой из Португи» Д.-Ф.-Э. Обера на либретто Э. Скриба (1828). По-видимому, такая традиция сложилась благодаря нередко цитируемому фрагменту знаменитых «Мемуаров» (1857) Луи Верона — директора парижской Opéra (1831–1835). В этом отрывке из четвертой части третьего тома перечислены следующие компоненты жанра: пятиактная структура, напряженное драматическое действие с «большими страстями» (*grandes passions*) и сильно выраженной исторической составляющей, обязательное наличие балета и хоров, а также увлекательно прописанных положений (*situations habilement préparées*), ярких декораций и костюмов. Затем в качестве образцов трактовки жанра приведен список французских опер, и ныне являющийся актуальным: «Немая», «Роберт-Дьявол» (1831), «Густав III» (1833), «Жидовка» (1835), «Гугеноты» (1836) и «Пророк» (1849) [38, 181–182].

Между тем в том же томе «Мемуаров», в третьей части, где речь идет об обязанностях директора Opéra, указано, что в этом театре каждый год должна была осуществляться премьера «одной большой оперы в трех или пяти актах» [38, 108]. Следовательно, в начале 1830-х, когда Верон пришел на должность руководителя Opéra, понятие «большая опера» не связывалось напрямую с пятиактной структурой спектакля.

Авторитетный критик и музыковед Кастиль-Блаз (Ф.-А.-Ж. Блаз) в своих воспоминаниях о знаменитом театре (1855) отнес к данному жанру

множество произведений, принадлежащих композиторам разных школ. В список, в частности, попали такие непохожие сочинения, как пятиактная «комедия с музыкой» «Эфросина» (1790), одноактный «Гораций Коклес» (1794) и трехактная драма «Ариодант» (1799) Э.-Н. Мегюля, двухактная «опера спасения» «Ужасы монастыря» (1790), трехактная опера-буфф «Понсе де Леон» (1797) и трехактная мелодрама с диалогами «Алина, королева Голконды» (1803) А.-М. Бертона, а также отличные друг от друга в плане жанровых характеристик произведения Н. Далеярака, П. Гаво, Ж.-П.-Ж. Мартини, Л. Керубини, Д. Штейбельта и других. Объемный список завершен констатацией: «вот истинно большие оперы — фактически, но не по названию» [11, 282–283].

В некоторых случаях соответствующие названия давали сами авторы в переписке и в автографах сочинений, издатели, составители энциклопедий, словарей и юридических документов, наконец, критики на страницах рецензий. В начале XIX столетия определение использовалось прежде всего по отношению к сочинениям, которые были поставлены в Королевской академии музыки (как достаточно давно, так и совсем недавно). В частности, Анри Бертон, посвящая «Королеву Голконды» Пьеру Монсиньи — автору одноименного театрального произведения на тот же сюжет, — аттестовал это произведение как «большую оперу» (см.: [35, 168])¹.

11 сентября 1804 года (24 Fructidor an XII) Наполеон специальным декретом объявил конкурс на «приз десятилетия» для научных, литературных, музыкальных и других сочинений и изобретений — созданных в период с ноября 1799 по ноябрь 1809 года. Один из призов предназначался «композитору лучшей оперы, представленной в театре Королевской Академии музыки» [15, 68]. Члены жюри, присудившие призы летом 1810 года, в своем отчете подчеркнули, что выбор лучшего сочинения происходил из «десяти больших Опер, представленных в этом театре в период конкурса, и в это число не входят Оперы в одном или двух актах <...>» [13, 1]. Таким образом в конкурсную программу попали «Астианакс» Р. Крейцера (3 акта, премьера 12 апреля 1801 года), «Семирамида» Ш. С. Кателя (3 акта, 4 мая 1802 года), «Тамерлан» П. Винтера (4 акта, 14 сентября 1802 года), «Прозерпина» Дж. Паизиелло (3 акта, 28 марта 1803 года), «Магомет II» Л.-Е. Жадена (3 акта, 10 августа 1803 года), «Коннетабль де Клиссон» Б. Порты (3 акта, 10 февраля 1804 года), «Оссиан, или Барды» Ж.-Ф. Лесюера (5 актов, 10 июля 1804 года), «Нафтали, или Аммониты» Ф. Бланджини (3 акта, 6 апреля 1806 года), «Триумф Траяна» Л.-Л. Персюи и Ж.-Ф. Лесюера (3 акта, 23 октября 1807 года) и «Весталка» Г. Спонтини (3 акта, 15 декабря 1807 года). Из десяти сочинений четыре («Прозерпина», «Магомет», «Триумф Траяна», «Весталка») названы авторами *tragédie lyrique* («музыкальными

¹ Трехактный героический балет Монсиньи, впервые поставленный в Орéга 15 апреля 1766 года, в современных нам терминах легче всего определить как «оперу с танцами, в которой действуют благородные герои».

трагедиями»); еще пять (за исключением «Оссиана») также во многом подпадают под это определение. Как известно, жанр «музыкальной трагедии» на рубеже XVIII–XIX столетий был чрезвычайно популярен. Основные его характеристики родственны тем, что Верон отнес к «большой опере»; впрочем, «историческая составляющая» здесь пока ограничена рамками легендарных сюжетов, в которых действуют известные персоны.

Такой выбор оставался традиционным, что подтверждалось постановлением министра внутренних дел от 25 апреля 1807 года, согласно которому театр Орéга (или Королевская академия музыки) объявлялся единственным из трех больших парижских театров (к ним отнесены также Théâtre Français и Орéга-Comique)², где ставились «пьесы полностью музыкальные, с балетами в жанре благородном и грациозном, сюжеты которых основаны на мифологии и истории, а главные персонажи — боги, цари или герои». Это ограничение отчасти нивелировалось последовавшим уточнением: «он [театр] также может дать <...> балеты, изображающие сельские сцены или события обычной жизни», однако такие спектакли не считались эксклюзивными (*non-exclusivement*) — их постановки не демонстрировали исключительные привилегии Орéга по сравнению с остальными театрами [39, 348].

«Приз десятилетия» первого класса присудили «Весталке»; в рецензии жюри подчеркнута значимость этого произведения для музыкального театра [13, 4–7]. Отдельно отметили также «Семирамиду» [*ibid.*, 9]. Стоит добавить, что собственно сюжет «Весталки» стал победителем дважды: за либретто Виктор-Жозеф Этьен де Жуи получил приз второго класса, предназначенный для лучшей лирической поэмы с музыкой. В качестве номинанта данного класса отметили также Жозефа-Альфонса Эсменара, написавшего либретто «Триумфа Траяна» [*ibid.*, 50].

Таким образом, конкурс не только определил перспективное направление для работы театральных сочинителей, желавших создать самый статусный продукт для столичного «большого» театра, но и закрепил на страницах официальных документов тождество понятий «музыкальная трагедия» и «большая опера».

Однако составители словарей и энциклопедий не спешили принимать это ограничение, употребляя термин в отношении как французских *tragédies lyrique*, так и сочинений иных жанров, принадлежащих в том числе и иностранным авторам. В «Историческом словаре музыкантов» А. Э. Шорона и Ф. Ж. М. Файоля, вышедшем сразу после завершения конкурса (1810–1811), «большими операми» названы сочинения Глюка [12, II, 34],

² В тексте постановления данные три заведения перечислены под номерами, в отличие от еще одного «большого» театра — Théâtre de l'Impératrice (с 1819 года Second Théâtre-Français), который без номера помещен после Théâtre-Français с оговоркой «будет считаться филиалом Théâtre-Français, только для [постановки] комедий», так как в Théâtre de l'Impératrice тогда играли артисты труппы Théâtre-Français (см.: [39, 346–349]).

«Тамерлан» Винтера [ibid., 436], трехактная опера «Зимео» Ж.-П.-Э. Мартини (премьера с диалогами состоялась в театре Feydeau в 1800 году) [ibid., 27], готовившаяся поэтом П. Ф. М. Баур-Лормианом либретто³ «Освобожденно-го Иерусалима» Персью (5 актов, премьера 15 сентября 1812 года) [12, I, 49], а также, в частности, двухактное итальянское «театральное представление с музыкой» И. Й. Фукса «Постоянство и сила» (Прага, 1723) [ibid., 188], одноактная «Армида» Т. Траэтты (Вена, 1761) [ibid., 383], немецкие Spiels «Ринальдо» К. Рейнека (1779) [ibid., 216] и «Розамунда» А. Швейцера (1780) [ibid., 305]. Интересно, что в статье о Спонтини дана выдержка из отчета жюри о «Весталке», однако ни она, ни появившийся чуть позднее «Фернан Кортес» (премьера в Орéга 28 ноября 1809 года) «большими операми» не названы [ibid., 333].

Напротив, парижские критики время от времени использовали данный термин в рецензиях, посвященных премьерам на сцене Орéга именно «трагедий» и «музыкальных драм»: «Абенсерагов, или Знамени Гренады» Керубини (3 акта, 6 апреля 1813 года) [21, I], «Принцессы Вавилона» Р. Крейцера (3 акта, 30 мая 1815 года) [5, 3], «Фарамонда» Буальдьё—Бертон—Крейцера (3 акта, 10 июня 1825 года) [41, 624]. Новый этап отношения к жанру наступил, по-видимому, с появлением в Академии музыки произведений Дж. Россини, переделанных специально для этого французского театра. В частности, после премьеры «Осады Коринфа» (9 ноября 1826 года) театральный обозреватель газеты Le Globe заявил, что «Россини принял обязательство сочинить большую французскую оперу», которая в результате, тем не менее, стала только «имитацией французского [стиля]» [32, 134, 135].

Современный исследователь Герберт Шнайдер указывает, что «критики первых постановок опер Обера не использовали родовое обозначение “grand opéra” <...>» [35, 168]. На фоне предпринятого обращения к французской прессе это утверждение вызывает понятные сомнения. И действительно, в двух откликах на премьеру «Немой из Портичи» присутствует искомое определение. «Немногие из больших опер с большим постоянством держат зрителя в напряжении», — замечено в коде первой статьи [19, 227], а во второй тема продолжена: «...пусть поверят, что хорошее преобладает и что это обеспечивает автору место в первом ряду наших композиторов, а его сочинению — продолжительный успех, что не является обычным для большой оперы» [20, 230]⁴.

Закономерно, что при своем появлении «Немая» воспринималась как «одна из больших опер». Такое отношение сохранялось и позднее: во второй половине 1830-х годов «Всеобщий биографический словарь музыкантов» Ф.-Ж. Фетиса традиционно назвал большими операми различные сочинения (в том числе, например, трехактную феерию М. Э. Карафы

³ Так как в то время авторами оперы считались либреттист (поэт) и композитор, термин «большая опера» мог относиться к сочинениям каждого из них.

⁴ В обоих случаях перевод А. В. Булычевой.

«Красавица спящего леса», 1825 [18, III, 43]), к которым добавлены и недавние — «Немая» и «Густав III» Обера [18, I, 133].

Тем не менее, отличия сюжета «Немой» от принятого содержания «музыкальных трагедий», что называется, лежат на поверхности. Герой оперы — не бог, не царь и не мифологический персонаж, а «простой рыбак» Мазаньелло, реальная историческая персона; героиня — его сестра, немая Фенелла, — напротив, придумана авторами. Повествование посвящено взрыванию, подготовке и краху неаполитанского восстания 1647 года.

История восстания, возглавляемого Мазаньелло, в 1820-е годы была популярной в Париже. В 1822 году вышел в свет роман известного переводчика Огюста Дефоконпре «Мазаньелло, или Восемь дней в Неаполе» [16]. 19 апреля 1823 года Обер и Скриб посетили спектакль, состоявшийся в зале Feydeau; там исполнялась одноактная опера Далеярака «Два слова, или Ночь в лесу» (1806), героиня которой — девушка-служанка, до финала притворявшаяся немой. Выступление в этой роли знаменитой мимистки Эмилии Биготтини стало отправной точкой для возникновения замысла будущего сочинения, о чем подробно рассказано в третьей по хронологии появления прижизненной биографии Обера:

...Большая часть газет, чья задача на этом свете — поощрять знаменитых людей, на которых несправедливо нападают <...>, без конца мучила Обера и, кажется, навечно обрекла его комической опере.

— Определенно, нужно заставить их замолчать, — сказал Скриб композитору, — и найти сюжет, который мог бы содержать в себе пять актов. Мы его найдем.

Беседа в таком роде, они вошли в театр Feydeau, где давали представление в бенефис мадам Деброссе. Бенефициантка попросила свою подругу Биготтини, талантливую мимистку первого положения, сыграть роль в своем амплуа в маленькой комической опере под названием «Два слова в лесу». По окончании этой пьесы Скриб похлопал соавтора по плечу.

— У меня есть сюжет для нас, — сказал он.

— Правда?

— В опере не хватает первой певицы. Роль для танцовщицы, мимическая роль будет прелестна.

— Возможно. У вас есть название?

— Отменное название, взятое из самого сюжета.

— Bravo! — сказал Обер. — Примем за сочинение.

Вот так «Немая» увидела свет. В декабре 1827 года партитура была передана в Орéга, и первые месяцы следующего года представили Европе шедевр маэстро. Критика была разбита наголову, склонила голову и уронила перо [30, 22–23]⁵.

На страницах данного очерка история выглядит как эффектный анекдот. Однако истинная биография «Немой» куда более сложна. Современные

⁵ Перевод А. В. Булычевой.

исследователи выделяют четыре стадии подготовки либретто⁶, причем первая его редакция была предназначена все-таки для оперы в трех актах с ясно прописанной бытовой линией⁷ — то есть для жанра, привычного композитору (подробнее см.: [34])⁸. Появлению пятиактной «большой оперы» способствовала конкурентная ситуация вокруг сюжета: в тот же период им заинтересовался Микеле Карафа, и 27 декабря 1827 года премьера его четырехактной оперы «Мазаньелло, или Неаполитанский рыбак» прошла в Opéra-Comique с безусловным успехом. Эжену де Мирекуру скорее всего было известно, что либретто «Немой», впервые представленное в Grand Opéra 24 октября 1825 года, после переделок обсуждалось там несколько раз до 15 августа 1827 года включительно, и только в декабре 1827 года готовое сочинение было принято к постановке [36, 195–196, 202–204]. Поэтому упоминание биографом именно этого месяца как последнего рубежа, когда партитура «Немой» могла быть заявлена в качестве материала для одного из грядущих спектаклей Opéra, конечно же, не случайно.

Авторы «Мазаньелло», создавая его для Opéra-Comique, рискнули назвать произведение «исторической драмой»; определение для того времени чрезвычайно смелое по отношению к опере⁹ по причине предназначенности подобных сочинений только для Академии музыки. На несоответствие фабулы и структуры спектакля (опера с диалогами) указал рецензент журнала L'Observateur: «Могут ли серьезные исторические сюжеты принадлежать сфере театра Opéra-Comique? Возможно ли, чтобы автор лирической поэмы точно приспособил ее [для этой сцены]? <...> Все будет хорошо некоторое время, пока разум и вкус не расставят все на свои места» [29, 522].

Авторы «Немой из Портичи», переработав модное повествование, добавили в свое сочинение тип персонажа, однозначно принадлежавший

⁶ Они отмечены появлением соответствующих вариантов в объеме 44, 36, 48 (не окончен) и 56 страниц [24, 437, *сomm.* 24].

⁷ Публикатор всех вариантов либретто Герберт Шнайдер в результате сравнения почерков либреттистов сделал вывод, что первая трехактная редакция принадлежит Жермену Делавиню [36, 195].

⁸ Интересно, что первая, целиком завершенная редакция «Роберта-Дьявола» (1827) представляла собой трехактную комическую оперу, предназначенную для постановки в театре Feydeau. Отставка директора Opéra-Comique Р.-Ш. Ж. де Пиксеркура, заказавшего сочинение, подвигла его авторов на создание второй редакции, появление которой стало выдающимся событием в истории музыкального театра [17].

⁹ В просмотренных хрониках, словарях, отчетах и рецензиях термин «историческая опера» и, тем более, «большая историческая опера» не обнаружен. В театральных альманахах 1820–1830-х годов определение «исторический» отнесено к жанрам представлений «второстепенных театров» (théâtres secondaires, осуществлявших постановки небольших пьес — мелодрам, водевилей, пантомим без балета, фарсов, арлекинад и т. д.): *drame historique, esquisses (зарисовка) historiques, fait (событие) historique, vaudeville historique, comédie historique* [7, 127, 141, 156, 204; 8, 79, 114; 9, 132, 133]. Первыми (возможно, и единственным) во Франции XIX столетия официально назвали свое сочинение «исторической оперой» авторы «Густава III» на обложке опубликованного либретто [22]. Между тем в театральном альманахе это определение отсутствует [9, 27].

тогда «второстепенным» жанрам. Мимические роли немых в мелодрамах и водевилях являлись чрезвычайно востребованными¹⁰; явление «водевильной» героини среди «больших страстей» исторической трагедии вызвало недоумение Кастиль-Блаза, авторитетного знатока театра, ратовавшего за целостность подачи и восприятия музыкально-драматической партитуры:

...Мне больше понравилось бы, если бы Фенелла говорила; молчание этого персонажа наносит большой вред ансамблям, в которых ее голос должен бы участвовать. <...> Она бесстрастна, ее согласованные жесты энергично истолковывает оркестр <...> затем инструменты умеряют звучание, чтобы аккомпанировать голосу, отвечающему на немые речи Фенеллы; отсюда происходит череда контрастов, однообразие которых неприятно; прибавим еще, что жесты Немой утрированы <...> такие жесты, адресованные говорящему персонажу, который отвечает, открывая рот и не размахивая руками, — вещь несколько странная [40, 1–2]¹¹.

Немая девушка как персонаж водевильного представления первой трети XIX столетия ассоциируется прежде всего с темой загадок и обманов: все героини такого рода лишь имитируют немоту, дожидаясь развязок и принимая посильное участие в их подготовке. Фенелла Обера—Скриба — настоящая немая, и притом с трагической судьбой. Переосмысление театрального стереотипа, в результате обернувшееся и пересмотром драматургии спектакля в целом, возможно, было его самым сильным отличием от «больших опер», известных ранее¹².

Разумеется, что почти все критики, выступившие с рецензиями на премьеру «Немой», не удержались от ее сравнений с оперой Карафы, откуда уже недалеко было и до размышлений о том, достаточен ли сюжет четырехактной «оперы с диалогами» для пятиактной «большой оперы». Обозреватель *Le Figaго* заявил о своем протесте «против смехотворной мании (*manie ridicule*) писать оперы в пяти актах» [4, 2]. Представитель *Le Globe* намекнул, что «санкции большой оперы, несомненно, не станут шантажировать тех, кто не разговаривает, но за них поет оркестр <...>» [37, 246], имея в виду официально ненаказуемую чужеродность безмолвной роли на подмостках *Grand Opéra*.

Интересно, что в период с начала XIX века и до появления «Немой из Портучи» традиция «писать оперы в пяти актах» во Франции ничем не напоминала «манию». За 28 лет на сцене *Opéra* впервые поставлены лишь три

¹⁰ Информацию о парижских премьерах в сезон 1828–1829 годов пьес, где действовали немые, можно почерпнуть в следующем издании: [7, 2, 138, 165, 175, 213, 243–244, 263].

¹¹ Перевод А. В. Булычевой.

¹² Напротив, завершение спектакля страшной сценой-катастрофой — в данном случае картиной извержения Везувия — было достаточно традиционным, в том числе и для пьес «второстепенных театров». Вдобавок решение этой сцены «Немой» не являлось оригинальным — оно заимствовано машинистом *Opéra* Пьером Сисери из миланской постановки оперы Джованни Пачини «Последний день Помпеи» (1827), где аналогичную сцену придумали Алессандро Санквирико и Джервазо Павези (подробнее см. [2]).

оригинальных пятиактных спектакля: «Оссиан, или Барды» (1804), «Освобожденный Иерусалим» (1812) и феерия А. Бенинкори «Аладин, или Волшебная лампа» (1822). Конечно, театральные сочинители этого времени, как и их предшественники, в данном случае чаще всего ориентировались на высокие образцы отечественной классики — «музыкальные трагедии». Однако разнородность перечисленных произведений, как и тех, что созданы позднее — «Немая», «Роберт-Дьявол», «Искушение» (опера-балет Галлеви—Жида, 1832), «Густав III», «Жидовка» и др., — говорит о том, что на рубеже 1820–1830-х годов восприятие понятий «серьезная (опера)», «большая (опера)» и «пятиактная (опера)» должно было обогатиться новыми нюансами. Появление «Немой из Портичи» — первой большой и однозначно трагической оперы Обера, поставленной в Академии музыки несмотря на удаленность от традиционных «трагедий» в сфере трактовки жанра, — дало импульс к осмыслению трех вышеуказанных качеств.

Впрочем, произведениям Обера после триумфа этой оперы сомнения критиков уже не угрожали. В рецензии Жюль Жанена на премьеру «Густава» подчеркнут успех Скриба, сочинившего либретто «оперы в пяти актах» [26, 1]; в отзыве на постановку «Озера фей» (1839) отмечено, что «Обер написал для Королевской академии музыки три больших произведения в пяти актах: “Немую”, “Густава” и наконец “Озеро фей”» [3, 1]. Возможно, акцентирование числа данных спектаклей здесь имеет и более прагматическую причину. По театральному ордонансу 1776 года «авторы слов и музыки трех больших произведений наслаждаются (jouissent) пожизненной пенсией размером в 1000 ливров» (цит. по: [31, 416–417]). Конкретные размеры пенсии, как и другие составляющие закона, многократно пересматривались, однако собственно принцип поощрения не отменялся и просуществовал до начала XX столетия [ibid., 261–270].

Все перечисленные декреты и руководства формально действовали до «трех славных дней» 1830 года, после которых парижские театры в большинстве перешли в частное управление и получили относительную свободу выбора сочинений для постановок. Однако фактически эта свобода мало повлияла на репертуарную политику Орéга — главного и, может быть, поэтому наиболее консервативного театра страны. И в 1830-е годы, и позднее написание «большой оперы» — не обязательно пятиактной, но непременно «серьезной» и фундаментальной, с балетом, хорами, яркой сценографией, с сильными страстями и виртуозно закрученным сюжетом — ставило авторов на особенное место по отношению к театральным администраторам, критике и публике. Тем не менее, высказывание анонимного рецензента о мании создания пятиактных опер, опубликованное в 1828 году, со временем стало пророческим: после успеха «Немой» пятиактность и правда вошла в моду, причем не только у французских композиторов, желавших увидеть свои творения на сцене Орéга.

Определение «большая опера в пяти актах» встречается на страницах рецензий 1830-х годов прежде всего как повод для продолжавшихся

размышлений о сюжетах и чертах стиля, подобающих этому жанру. Так, в отклике на премьеру «Страделлы» Л. Нидермейера (3 марта 1837 года) — автора популярного романа «Озеро» на стихи А. де Ламартина — Гектор Берлиоз язвительно заметил, что «между композицией романа и большой оперы в пяти актах разница примерно такая же, как между озером Бурже, вдохновившим прекрасное стихотворение Ламартина, и Адриатическим морем, на котором действует флот “Страделлы”» [23, 2]. Сходную отповедь получили «Гвидо и Джиневра, или Чума во Флоренции» Ф. Галеви (5 марта 1838 года) — к тому времени признанного автора в данной области. «Большая опера в пяти актах — не из тех работ, которые изготавливаются (*confectionnent*) в течение нескольких недель», — констатировал Берлиоз [10, 1], чья первая попытка сочинения большой оперы («Кровавая монахиня» на либретто Скриба, 1841–1847) не была завершена.

Изучение материалов прессы оставляет ощущение пристрастного — возможно, даже избыточного — внимания критики к этому жанру. Не только резкие замечания, но и похвалы свидетельствуют: смельчаки, создавшие большие французские оперы, достаточно желали славы и денег, чтобы взять на себя немалую ответственность. По-видимому, именно ее бремя обусловило отсутствие термина *grand opéra* в изданных оригинальных текстах — либретто и партитурах. И напротив, наличие данного определения на титульных листах переложений, опубликованных позднее состоявшихся премьер, легче всего объяснить инициативами издателей¹³.

В такой ситуации симптоматичным представляется отмеченное выше использование этого термина в частной переписке и в рукописях сочинений — например, в либретто Скриба для «Дона Себастьяна Португальского» Г. Доницетти (1843), «Пророка» Дж. Мейербера (1849) и «Блудного сына» Обера (1850), а также для комических опер и «музыкальных трагедий», согласно первоначальным замыслам не имевших пятиактной структуры [35; 168, 439, *comm.* 3–5]. Следовательно, для прославленного драматурга термин *grand opéra* не всегда обозначал лишь один тип композиции и повествование, не предполагавшее разговорных диалогов.

Такой подход очевидно ближе традиции начала века, когда определение *grand opéra* еще не диктовало строгих жанровых рамок сочинения, ориентируясь прежде всего на характеристику спектакля — его протяженность, рассчитанную на весь вечер, и его масштаб, позволявший использовать все артистические силы театра в сольном и хоровом пении, танцах, пантомиме и даже диалогах. Начиная с середины 1820-х годов (возможно, в связи

¹³ См.: *La magicienne, grand opéra en 5 actes. Poème de St. Georges. Musique de F. Halévy. Partition piano et chant, arrangée par E. F. Vauthrot. P.: Léon Escudier, n.d.; Orphée. Grand opéra en trois actes. Paroles françaises. Musique de Gluck. [Partition piano et chant]. Bruxelles: L'Auwerlyns, n. d.; Patrie. Grand opéra en Cinq actes de V. Sardou & L. Gallet. Musique de E. Paladilhe. Partition Chant & Piano transcrite par H. Salomon. P.: Choudens Père & Fils, n. d.; Pierre de Médicis. Grand opéra en 4 actes. Représente sur le Théâtre Impérial de l'Opéra. Poème MM. de St. Georges et E. Pacini. Musique du Prince J. Poniatowski. Partition chant et piano. P.: Léon Escudier, n. d.*

с переделками для сцены Академии музыки опер Россини) понимание «большой оперы» постепенно приобретало четкие грани, распространяясь на категории стиля, выбора сюжетного наклонения и, наконец, структуры, что позднее и нашло отражение в мемуарах Верона.

Период с 1828 года до конца 1860-х можно назвать эпохой расцвета французской большой оперы. За четыре с лишним десятилетия на сцене Opéra¹⁴ впервые поставлено не менее трех с половиной десятков произведений этого жанра. С течением времени пристрастное к ним отношение прессы не охладевало, не поддаваясь даже политическим катаклизмам. В рецензии на премьеру «Жанны Безумной» (6 ноября 1848 года), ставшей единственным сочинением Луи Клаписсона для этого театра¹⁵, известный композитор Адольф Адан традиционно перечислил оперы-предшественницы («Вильгельм Телль», «Роберт-Дьявол», «Немая», «Жидовка») и столь же традиционно отметил, что написать большую оперу чрезвычайно сложно. «Сочиняя по заказу в течение нескольких месяцев музыку оперы в пяти актах, Клаписсон не склонился перед этой тяжелой и трудной задачей», — констатировал критик, далее, впрочем, указав на разделы, «которые слишком очевидно следуют стилю комической оперы» [6, 2]. Спустя почти десять лет обозреватель Le Figaro аттестовал «Волшебницу» Галеви (17 марта 1858 года) как «двадцать четвертое произведение человека, который овладел написанными ранее <...> восемью большими операми, тринадцатью комическими, двумя итальянскими и балетом <...>» [28, 3]. Наконец, еще через десять лет Нестор Рокеплан, желая преподнести «Гамлета» А. Тома (9 марта 1868 года) как «значительное музыкальное творение», сперва также не упустил «введенные мастерами усовершенствования необъятного создания, которое называется большой оперой», начиная с Ж.-Б. Люлли, Ж.-Ф. Рамо и Глюка и заканчивая «Пророком» Мейербера [34, 1].

Тем не менее, в первом издании оперного словаря Ф. Клемана и П. Ларусса (1872) термин *grand opéra* отсутствует во вступлении, где перечислены основные оперные жанры, а также в названиях почти всех французских сочинений, о которых шла речь выше. Характеристика «Гамлета» Тома воспринимается в данном контексте как исключение, а возможно и как недосмотр. Работа над словарем началась, по-видимому, в 1868 году, судя по тому, какие произведения не успели войти в основной корпус текста и помещены в приложение в конце тома. Данная же опера описана в обоих этих разделах — сперва как «большая опера в пяти актах», затем — как «опера в пяти актах» [14, 336, 732]. Отметим, однако, что определение *grand opéra* неоднократно использовано по отношению к иностранным сочинениям и XIX, и XVIII столетий. По-видимому, пристрастное отношение французских

¹⁴ Начиная с конца 1850-х значимые премьеры проходили также на сцене Théâtre Lyrique (при открытии в 1847 году — Théâtre-Historique): «Фауст» (1859), «Мирейль» (1864) и «Ромео и Джульетта» (1867) Гуно, «Троянцы» Берлиоза (1863).

¹⁵ В революционные годы (1848–1850) театр Академии музыки был переименован в Opéra-Théâtre de la Nation.

авторов к соответствию стиля «большой оперы» ее жанру традиционно распространялось лишь на произведения отечественного искусства.

Первая половина 1870-х годов стала рубежом, завершившим не только «золотой период» развития *grand opéra*, но и очередной этап существования *Grand Opéra*. Возможно, впервые за всю историю театра его деятельность испытала столь сильные внешние влияния. Осада Парижа прусскими войсками, продолжавшаяся четыре с лишним месяца (с 19 сентября 1870 до 28 января 1871 года), привела к революционным выступлениям и установлению Парижской коммуны (18 марта — 29 мая 1871 года). 72 дня самоуправления коммуны и ее жестокого подавления обернулись казнями, административным хаосом и разрухой, последствия которых ощущались еще долго. В ночь с 28 на 29 октября 1873 года в зале Академии музыки на rue Le Peletier случился пожар. Новое здание, Palais Garnier, открылось 5 января 1875 года. Последовательность этих событий привела к значительному сокращению числа сочинений, предназначенных для постановок в *Opéra*. Во второй половине 1870-х на новой сцене состоялись, в частности, только две премьеры больших пятиактных опер: «Короля Лахорского» Ж. Массне (27 апреля 1877 года) и «Полиевкта» Ш. Гуно (7 октября 1878 года).

Наступление данного этапа биографии театра, отмечаемое всеми его летописцами, связано не только с «переселением» в Palais Garnier. «Большие оперы» последней четверти столетия вернулись к сюжетам «трагедий» и «музыкальных драм», изображавших легендарных героев и властителей. Из 11 сочинений, поставленных в это время¹⁶, лишь опера Э. Паладиля «Родина», довольно-таки слащавая и ныне прочно забытая, в какой-то степени продолжает линию героизации «обычных людей», содержательно перекликаясь с «Немой из Портичи» («Родина» посвящена фландрскому крестьянскому восстанию 1567–1568 годов против испанских завоевателей). Остальные перечисленные оперы тоже нельзя назвать «незаслуженно забытыми шедеврами» — по-видимому, в них не было ничего такого, что заставило бы критиков выйти за рамки традиционных разборов¹⁷ и использовать вос-

¹⁶ Помимо двух указанных выше опер 1870-х годов, это «Дань Заморы» Гуно (4 акта, 1 апреля 1881 года), «Франческа да Римини» Тома (4 акта с прологом и эпилогом, 14 апреля 1882 года), «Генрих VIII» (4 акта, 5 марта 1883 года) и «Асканио» (5 актов, 21 марта 1890 года) Сен-Санса, «Сид» (4 акта, 30 ноября 1885 года) и «Маг» (5 актов, 16 марта 1891 года) Массне, «Родина» Э. Паладиля (5 актов, 20 декабря 1886 года), «Графиня де Монсоро» Ж. Б. Г. Сальвера (5 актов, 30 января 1888 года) и «Фредегонда» Э. Гиро, П. Дюка и Сен-Санса (18 декабря 1895 года).

¹⁷ Так, «Осаде Коринфа» обозреватель Le Figaго посвятил три очерка — от 11, 15 и 23 октября 1826 года; Кастиль-Блаз откликнулся на премьеру «Вильгельма Телля» пятью статьями в Le Journal des débats — от 5, 11, 13, 20 августа и от 11 октября 1829 года; он же написал пять статей о «Роберте-Дьяволе» — в Le Journal des débats от 23 и 28 ноября, 4 и 16 декабря 1831 года, от 16 февраля 1832 года; Жюль Жанен посвятил «Густаву III» две статьи в том же издании от 1 и 4 марта 1833 года.

торженные эпитеты, характеризующие необычайно сильные впечатления публики¹⁸.

По сравнению с рецензиями 1820–1860-х материалы 1880–1890-х занимают в среднем гораздо меньше места и отличаются сдержанностью суждений. В них если и попадает определение «большая опера», то использовано оно в качестве приятного воспоминания о жанре, каким он был в эпоху своего расцвета. В частности, достаточно тонко написала об этом Мадлен Пиду, укрывшись под мужским псевдонимом в рецензии на «Франческу да Римини» Тома: «<...> два излюбленных качества Амбруаза Тома есть грация и элегантность, чистота и кротость, прилагаемые к меланхолии. Не мощь, не живость, не страсть. В большой опере он сразу же становится нелогичным, и в сочинении, которое нас занимает, особенно <...>» [27, 1].

Художник, писатель и философ Максим Кантор относит подобные характеристики к «закатному стилю» умирающих империй, развившемуся в Европе в период от Франко-прусской войны до Первой мировой. «У стиля появились особые приметы — волнистая линия, пастельные тона, смещение времен, легкая меланхоличность <...>. Все дозировано: немного грусти, намек на пикантную интригу, но главное — необходимый обывателю покой» [1, 83]. Выход в сферу крупных стилевых обобщений не относится к целям настоящей статьи; подчеркнем здесь лишь тот факт, что снижение (или облегчение) идейного толкования большой оперы развивалось в общем стилевом русле. Пастельная холодноватость, легкая меланхоличность настроения распространялись не только на выразительные средства искусства, но и на отношение к его продукту. В начале и середине столетия создание большой оперы ко многому обязывало, в конце же — не обязывало ни к чему, кроме использования привычной схемы.

¹⁸ В частности, немалое число подобных эпитетов использовано в рецензии Жанена на «Жидовку»: «этот спектакль великий и страшный»; «большая, сложная, великолепная партитура»; «благородный и большой успех Галеви» и др. [25, 1–2].

Использованная литература

1. Кантор М. К. Дизайн королей // Story. 2013. №8. С. 80–92.
2. Петухова С. А. Извержение Везувия как сюжет: «Последний день Помпеи» — «Немая из Портичи» — «Фенелла» // Опера в музыкальном театре: история и современность / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ, 2016. С. 306–318.
3. A. Académie Royale de musique. Le Lac des Fées. *Les six premières représentations — Mlle Nau. — La voix de Duprez. — M. Auber et M. Scribe. — Les costumes et les décors* // Le Constitutionnel. 1839. No 105 (15 Avril). P. 1–2.
4. Académie Royale de musique. *La Muette de Portici. — La partition. — L'exécution. — Les acteurs. — Les divertissemens. — La mise en scène. — Les costumes. — Les décors* // Le Figaro, Journal non Politique. 1828. No 62 (2 Mars). P. 2–3.
5. Académie Royale de musique. *La Princesse de Babylone*, opéra en trois actes // Journal de l'Empire. 1815. 5 Juin. P. 1–3.
6. Adam A. Feuilleton du Constitutionnel du 12 Nov[embre]. Revue musicale // Le Constitutionnel. 1848. No 317 (12 Novembre). P. 1–2.
7. Almanach des spectacles pour 1829. P.: Éd. Barba, Palais-Royal, Galerie de Chartres. Dèrrière de Théâtre Française, 1829. 365 p.
8. Almanach des spectacles pour 1830. P.: Barba, 1830. 372 p.
9. Almanach des spectacles de 1831 a 1834. P.: Barba, 1834. 288 p.
10. Berlioz H. Feuilleton du Journal des Débats. Théâtre de L'Opéra. *Guido et Ginevra ou La peste de Florence*, opéra en cinq actes <...> // Le Journal des débats politiques et littéraires. 1838. 7 Mars. P. 1–2.
11. Castil-Blaze. L'Académie impériale de musique de 1645 à 1855. P.: Castil-Blaze, 1855. T. 2. 464 p.
12. [Choron A. É., Fayolle F. J. M.]. Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans. Par Al. Choron et F. Fayolle. P.: Valade et Lenormant, Décembre 1810. T. I. 438 p.; P.: Valade, Novembre 1811. T. II. 471 p.
13. Classe des Beaux-arts // Rapports et discussions de toutes les classes de l'Institut de France, sur Les Ouvrages admis au Concours pour les Prix décennaux. P.: Baudouin et Cie, Imp. de l'Institut de France, 1810. P. 1–64.
14. [Clément F., Larousse P.]. Dictionnaire lyrique, ou Histoire des opéras, contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras et operas-comiques représentés en France et à l'étranger depuis l'origine de ce genre d'ouvrages jusqu'à nos jours; par Félix Clément et Pierre Larousse. P.: Administration du Grand Dictionnaire Universel, [1872]. 770 p.
15. Code des sciences et arts, ou, Manuel des gens de lettres, artistes, imprimeurs et libraires. P.: Chez Rondonneau, 1805. 87 p.
16. [Defauconpret A.-J.-B.]. Mazaniello, ou Huit jours à Naples. Roman nouveau. En 3 vols. P.: Chez Charles Gosselin, 1822. 224, 219, 205 p.
17. Everist M. The Name of the Rose: Meyerbeer's opéra comique, Robert le Diable // Revue de musicologie. 1994. Vol. 80. No 2. P. 211–250.
18. [Fétis F. J.]. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Par F. J. Fétis. Bruxelles: Meline, 1837. T. I. 152 p.; T. III. 372 p.

19. Feuilleton Littéraire. Académie Royale de musique. — *La Muette de Porticci*. — Paroles de MM. Scribe et Germain Delavigne. — Musique de M. Auber // *Le Courrier des tribunaux*. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires. 1828. No 322 (5 Mars). P. 225–227.
20. Feuilleton Littéraire. Académie Royale de musique. — *La Muette de Porticci*. — Musique de M. Auber. (Deuxième article) // *Le Courrier des tribunaux*. 1828. No. 323 (6 Mars). P. 229–230.
21. *Geoffroy*. Académie Royale de musique. *Les abencérrages* // *Journal de l'Empire*. 1813. 10 Avril. P. 1–3.
22. Gustave III ou le Bal masqué. Opéra historique en cinq actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber. P.: Jonas, 1833. 88 p.
23. H***** [*Berlioz H.*]. Feuilleton du Journal des Débats. Théâtre de L'Opéra. Première représentation de *Stradella* <...> // *Le Journal des débats politiques et littéraires*. 1837. 5 Mars. P. 1–2.
24. *Hibberd S.* *La Muette and Her Context* // *The Cambridge Companion to Grand Opera* / ed. by D. Charlton. N. Y.: Cambridge University Press, 2003. P. 149–167.
25. J. J. [*Janin J.*]. Feuilleton du Journal des Débats. Théâtre de L'Opéra. Première représentation de *la Juive*, opéra en cinq actes <...> // *Le Journal des débats*. 1835. 25 Février. P. 1–2.
26. J. J. [*Janin J.*]. *Le bal masqué*, opéra en cinq actes <...> // *Le Journal des débats politiques et littéraires*. 1833. 1 Mars. P. 1–3.
27. *Jacques Hermann* [*Pidoux M.*]. Académie nationale de musique: *Françoise de Rimini*, grand opéra en quatre actes et un prologue <...> // *Le Constitutionnel*. 1882. No 107 (18 Avril). P. 1–2.
28. *Jouvin B.* Théâtres. Opéra: Première représentation de *la Magicienne* <...> // *Le Figaro*. 1858. No 323 (21 Mars). P. 1–5.
29. L... Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Masaniello ou le Pêcheur Napolitain*, drame historique en quatre actes, paroles de MM. Lafortelle et Moreau, musique de M. Caraffa // *L'Observateur*. Journal hebdomadaire. 1827. No 96 ter (29 Décembre). P. 522–524.
30. *Mirecourt E. de*. Auber [1857]. *Offenbach* // *Histoire Contemporaine*. Portraits en Silhouettes au XIXe siècle. P.: Librairie des Contemporains, 1869. 3^{ème} éd. P. 5–44.
31. *Monnier F.* L'Opéra de Paris de Louis XIV au début du XX^e siècle: régime juridique et financier. Thèse de doctorat en histoire. Université Panthéon-Assas, 2012. 681 p.
32. Musique. Académie Royale de musique. Première représentation du *Siège de Corinthe*, opéra en 3 actes, musique de M. Rossini // *Le Globe*, recueil philosophique et littéraire. 1826. T. IV. No 26 (12 Octobre). P. 134–136.
33. *Rieger D.* *La Muette de Porticci von Auber / Scribe: Eine Revolutionsoper mit anti-revolutionärem Libretto* // *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 1986. Bd. 10. S. 349–359.
34. *Roqueplan N.* Feuilleton de *Constitutionnel*, 16 Mars. Théâtre impérial de l'Opéra: *Hamlet*, opéra en cinq actes <...> // *Le Constitutionnel*. 1868. No 76 (16 Mars). P. 1–2.

35. *Schneider H.* Scribe and Auber: constructing grand opera // The Cambridge Companion to Grand Opera / ed. by D. Charlton. N. Y.: Cambridge University Press, 2003. P. 168–188.
36. *Schneider H., Wild N.* La Muette de Portici: Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung. Tübingen: Stauffenberg, 1993. 234 S. (Erlanger romanistische Dokumente und Arbeiten. Bd. 11).
37. Théâtre. Académie Royale de musique. *La Muette de Portici*, opéra en cinq actes <...> // Le Globe, recueil philosophique et littéraire. 1828. T. VI. No. 38 (5 Mars). P. 246–247.
38. *Véron L.-D.* Mémoires d'un Bourgeois de Paris, comprenant la fin de l'Empire, la Restauration, la Monarchie de Juillet, la République jusqu'au rétablissement de l'Empire. Tome troisième. P.: Librairie nouvelle, 1857. 397 p.
39. [*Vulpian A., Gauthier F.*]. Code des théâtres. Ou Manuel à l'usage des directeurs, entrepreneurs et actionnaires de spectacles, des auteurs et artistes dramatiques, etc., etc. par messieurs A. Vulpian et F. Gauthier. P.: B. Warée aîné, 1829. 441 p.
40. *X.X.X. [Castil-Blaze]*. Chronique musicale. Académie royale de musique. *La Muette de Portici*. — La Musique et la Danse. (*Voir le numéro d'hier*) // Le Journal des débats. 1828. 3 Mars. P. 1–3.
41. Z. Revue musicale. Académie Royale de musique. Première représentation de *Pharamond* // Le Globe, Journal littéraire. 1825. No 121 (18 Juin). P. 623–624.