

14. Köhler K.-H. Mendelssohn / Karl-Heinz Köhler. — Stuttgart ; Weimar : J. B. Metzler, 1995. — 174 S.
15. Konold W. Felix Mendelssohn Bartholdy und Seine Zeit / Wulf Konold. — Regensburg : LAABER, 1984. — 376 S.
16. Ottenberg H.-G. Reichardt Johann Friedrich / Hans-Günter Ottenberg // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : 26 Bd. in 2 T. / hrsg. von Ludwig Finscher. — 2., neubearb. Ausg. — Kassel [etc.] : Bärenreiter, 2005. — Personenteil 13 : Pal – Rib. — S. 1471—1478.
17. Petrat N. Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815-1848) / N. Petrat. — Hamburg : Wagner, 1986. — 306 S.
18. Richter A. Mendelssohn : Leben, Werke, Dokumente / Arnd Richter. — Mainz : Schott ; München : Piper, 1994. — 425 S. — (Serie Musik Piper-Schott ; Bd. 8202).

УДК 78.071.1 : 782.1(450) “17/18”

Ирина Драч

РУССКАЯ ЭКЗОТИКА В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Г. ДОНИЦЕТТИ

Оперное наследие итальянского композитора Г. Доницетти представлено в аспекте реализации принципов культурного диалога. Характеризуются особенности малоизвестного композиторского опуса «Восемь месяцев в два часа, или Ссылные в Сибири» (1827) как образца романтической мелодрамы и раннего опыта воплощения русского сюжета на европейской музыкальной сцене. Раскрываются образно-смысловое содержание и историческая основа сочинения. Обнаружена мелодия популярной украинской песни «Їхав козак за Дунай» в увертюре ко второй («римской») редакции этой оперы (1832).

Ключевые слова: оперный сюжет, жанр «романтической мелодрамы», бельканто, итальянская опера

Ирина Драч

РОСІЙСЬКА ЕКЗОТИКА В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ Г. ДОНІЦЕТТІ. *Оперна спадщина італійського композитора Г. Доницетті представлена в аспекті реалізації принципів культурного діалогу. Характеризуються особливості*

маловідомого композиторського опусу «Вісім місяців у дві години, або Заслані до Сибіру» (1827) як зразка романтичної мелодрами і ранньої спроби втілити російський сюжет на європейській музичній сцені. Розкриваються образно-смісловий зміст та історична основа твору. Виявлена мелодія популярної української пісні «Їхав козак за Дунай» в увертюрі до другої («римської») редакції цієї опери (1832).

Ключові слова: оперний сюжет, жанр «романтичної мелодрами», бельканто, італійська опера

Iryna Drach

RUSSIAN EXOTICISM IN G. DONIZETTI'S OPERA WORKS. *The opera heritage of Italian composer G. Donizetti is considered in the aspect of the realization cultural dialog principles. The article characterizes specific features of the little-known composer's opus «Otto mesi in due ore, ossia Gli esiliati in Siberia» (1827) as the example of romantic melodrama and the early successful experience of the embodiment Russian subject on the European music scene. An image and sense content of this work, its historical geneses are uncovered. The melody of the popular Ukrainian song «Jichav kozak za Dunay» has been found in the overture of the second («Romanic») version of this work (1832).*

Key words: opera subject, genre «romantic melodrama», belcanto, Italian opera.

Имя Гаэтано Доницетти (1797-1848) вряд ли можно отыскать в числе реформаторов. Его оперное наследие в исторической ретроспективе выглядит, словно цветущая плодородная долина среди горных вершин. Первую свою оперу он написал в Болонье в год премьеры rossиниевского «Севильского цирюльника» (1816). Последнее сочинение увидело свет рампы несколько месяцев спустя после триумфа вердиевского «Набукко» (1843). Премьеры оперных сочинений Г. Доницетти продолжались и после смерти композитора¹. Однако «музыку будущего» Г. Доницетти не писал. Освоив под руководством Симона Майра и падре Станислао Маттео композиторское ремесло, постигнув совершенный и

¹ Так, лирическая трагедия «Полиевкт» прозвучала в Неаполе в 1848 году, комическая опера «Рита, или Побитый муж» впервые была поставлена в Париже в 1860 году, премьера незаконченной оперы «Герцог Альба» состоялась в Риме в 1882 году, одноактный фарс «Пигмалион» (тот самый «сверстник» rossиниевского «Цирюльника») был впервые представлен на сцене в родном городе композитора Бергамо в 1960 году.

прекрасно отлаженный механизм итальянской оперы, он не стремился сохранить прошлое, а был озабочен настоящим, бесперебойно поставляя все новые и новые оперы, которые принесли ему европейскую славу, богатство, но не предотвратили раннего угасания.

Творческая продуктивность Г. Доницетти была достойна «старых мастеров». За четверть века им создано семьдесят оперных партитур, не считая многочисленных редакций, которые осуществлялись при каждом возобновлении ранее написанного. Долгое время его оперное наследие принято было рассматривать как «магазин готового платья», где господствует «привычный покрой» целого, устойчивые композиционные и драматургические клише. Однако появление новой плеяды блистательных исполнителей и бурный ренессанс «оперы бельканто» во второй половине XX столетия, вернувший на сцену практически *все* доницеттиевские опусы, позволяют сегодня пересмотреть существующие представления о творчестве Г. Доницетти, по-новому оценить его мелодический дар, неувядаемую свежесть, легкость и непосредственность композиторского высказывания.

За годы творческой активности Г. Доницетти европейская опера пережила заметные метаморфозы, которые следует осмыслить сегодня если не в статусе реформы, то, по крайней мере, с позиции *укрепления и обновления* итальянской оперы. Не это ли является конечной целью любых реформ?

В многочисленных исследованиях, посвященных Г. Доницетти [19; 20; 23; 25], реформаторская струя, как правило, выявляется на материале его оперного творчества 1830-40-х годов, начиная с «Анны Болейн». Этап же творческого становления, связанного с активными поисками пути к европейскому признанию в 1820-х годах, оставлен без должного внимания. И это характерно не только для популярных изданий [4; 6; 16; 23]. Даже такие авторитетные ученые, как Г. Вейнсток, Дж. С. Аллит, В. Ашбрук [25; 19; 20], склонны частично разделять суровость одного из рецензентов молодого Г. Доницетти, полагавшего, что написанное композитором – всего лишь «россиниевская, меркадантовская и паччиниевская антология, если судить по множеству цветов из этих садов, собранных Доницетти и не очень искусно пересаженных в оперу, которую он называет своей» [цит. по: 16, с. 69]. Однако если категоричность

современника объясняется привычной психологической установкой слышать и реагировать на уже знакомое (скажем, «россиниевское»), то сегодняшнее восприятие той же музыки Г. Доницетти позволяет услышать в ней и многое другое, которое впоследствии прорастет как в зрелых и поздних сочинениях самого композитора, так и в музыке будущих оперных реформаторов.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы осмыслить на материале образцов раннего творчества Г. Доницетти опыт воссоздания на итальянской оперной сцене 1820-х годов «русской экзотики» как проявления романтической культуры и кристаллизации в ней «русского сегмента». Исходным методологическим основанием для изучения ранних партитур Г. Доницетти служит монография М. Р. Черкашиной «Историческая опера эпохи романтизма», в которой музыкальный театр Г. Доницетти расценивается как самостоятельное явление оперной истории, «первый этап развития итальянской романтической оперы» [18, с. 74]. Главным итогом этого периода стало формирование на базе исторической мелодрамы нового романтического жанра лирической оперы, что «привело к окончательному преодолению антиномии “высокой” и “низкой” жанровых сфер» [18, с. 79].

Для первых десятилетий XIX столетия освоение отдаленной России в качестве места оперного действия является вполне закономерным. Это было продиктовано не только стремлением максимально расширить исторические и географические границы в выборе оперных сюжетов. Успешная европеизация России, ее обращенность к Европе и деятельное участие в европейских военно-политических событиях показали «русский характер», очертили те особенности «русской жизни», которые в европейском осознании получали своеобразную экзотическую трактовку. «Принадлежит ли Россия к Европе?» – на этот вопрос несколько поколений «западников» и «славянофилов» отвечали отрицательно [5, с. 59], хотя и понимали, что современная им Россия все же «принадлежит Европе по праву “усыновления”, она усвоила себе то, что выработала Европа, она сделалась участницей в ее трудах, в ее триумфах» [5, с. 60]. При этом Россия никогда не сливалась с Европой и была от нее отделена. «Европа не признает нас своими, – писал в середине XIX столетия Н. А. Данилевский. – Она видит в России нечто ей чуждое,

а вместе с тем, что не может служить для нее простым материалом, из которого она могла бы извлекать свои выгоды» [5, с. 50-51]. Между тем западноевропейское оперное искусство еще в конце XVIII столетия начало извлекать «свои выгоды» из «русской экзотики». Первым из композиторов, который написал для западноевропейской оперной сцены оперу на «русский» сюжет, считается бельгиец А. Э. М. Гретри (1741 – 1813) [12; 17]. С его легкой руки в музыкально-театральной практике получил широкое распространение известный в Европе благодаря Вольтеру «исторический анекдот» о том, как Петр Великий постигал в Европе азы кораблестроения¹.

Живой интерес к личности Петра и его «европейским приключениям» проявил и начинающий композитор Г. Доницетти. Свое «окно в Россию» композитор прорубил в 1819 году, поставив в Венеции двухактную мелодраму-бурлеску *«Петр Великий, царь России, или Ливонский плотник»* (*«Pietro il Grande, Czar delle Russie, ossia Il falegname di Livonia»*). В партии главного героя, предназначенной для басового амплуа, выступил П. Боттичелли. В более позднем варианте того же сюжета – двухактной мелодраме-*giocoso* *«Саардамский бургомистр»* (*«Il Burgomastro di Saardam»*), поставленной в 1827 году на сцене неаполитанского театра «Дель Фондо», русского царя-реформатора представил публике в «маске» рабочего Петра Михайлова известный баритон Сальватори [24]. В этих сочинениях композитор проявил *наивное* (по классификации А. Н. Серова [12, с. 75]) отношение к русскому сюжету. То есть писал музыку в том «общеевропейском», а точнее итальянском

¹ Евгений Цодоков указывает: «История сочинений западных авторов, легших в основу оперных либретто, восходит к Вольтеру и его “Истории Русской империи при Петре Великом” (1759-63). Сюжет из этого сочинения, связанный с пребыванием инкогнито и работой плотником Петра I на судовой верфи в голландском городе Саардаме (1697), увлек многих писателей и композиторов, а затем оброс легендами. Упомянем оперу А. Гретри “Петр Великий” (1790), приводившую в восторг Н. М. Карамзина, оперу Г. Доницетти “Саардамский бургомистр, или Два Петра” (1827, Неаполь, либретто Г. Джилардони) и, наконец, “Царь и плотник” Альберта Лорцинга (1837, Лейпциг, либретто автора) – пожалуй, лучшую версию знаменитой легенды. Сочинение было весьма популярно в России, хотя и пришло к нам по цензурным соображениям (царя показывать на сцене было нельзя) довольно поздно (1907, Петербург, Народный дом)» [17].

характере, который вызывал у русского слушателя XIX столетия ощущение несоответствия формы и содержания, некоторой фальши, той самой «ложности в основе, ложности *ничем* не извиняемой, *ничем* не заглаживаемой», которой попрекал сорок лет спустя критик А. Н. Серов своих далеких от «народнических» идеалов коллег [12, с.75]. Но и современникам Г. Доницетти «русская экзотика» на оперной сцене не пришлась по вкусу. В своих дневниках 1825 года «европеец до мозга костей» А. И. Тургенев¹ (так его охарактеризовал П. Я. Чаадаев) оставил свои впечатления от оперного стиля *du Russe*: «Недавно играли здесь [в Дрездене] итальянцы оперу “Петр Великий”. Музыка, краденная из Россини. Сюжет оперы несообразный, и костюмы смешные. В роще, летом, Петр Великий и Головин в шубейках и шапках, Лефорт и Меншиков в старинных мундирах, а придворные и Сенат во французских шитых кафтанах, в розовых шелковых штанах и в адвокатских париках. Екатерина I в польском наряде, фрейлины ее в сарафанах с длинными рукавами. Петр I мистифицирует саардамского корабельщика, который приехал навестить его со своею свояченицей. Она выходит за Головина, который еще в Саардаме любил ее, но не женился по высочайшему повелению» [15, с. 56]. Хотя прямые указания на авторство этой оперы в дневнике отсутствуют, но подобные упреки могли быть высказаны и в адрес постановок «русских опер» Г. Доницетти. Русской публике того времени в принципе оказалась чуждой условная трактовка русских сюжетов как *экзотики*, которую можно воспринимать издали, не сливаясь с ней, не переживая ее. Такой подход порождал мысль о «незнании Европы, ее невежестве относительно России». Неминуемо вставал вопрос, полемически заостренный Н. Я. Данилевским: «Почему же Европа, которая все знает от санскритского языка до ирокезских наречий, от законов движения сложных систем звезд до строения микроскопических организмов не знает одной только России?» – спрашивает он своих читателей и далее предлагает ответ: «Европа не знает, потому что не хочет знать или, лучше сказать, знает так, как знать хочет» [5, с. 50].

Как же знал или «хотел знать» Россию Г. Доницетти? Побывать в России ему так и не довелось. Карта его путешествий ограничивалась

¹ Александр Иванович Тургенев (1784-1845) – русский писатель, историк [прим. ред.].

лоскутной Италией. Лишь в 1835 году ему представилась возможность съездить в Париж, там же он проработал два года (1838-1840). В 1842 году он поехал в Вену, где был назначен придворным композитором. Если бы не болезнь, Г. Доницетти, возможно, проложил бы свой жизненный маршрут дальше на Восток, предвосхищая петербургские премьеры Дж. Верди. Но стали бы плодотворными для итальянского композитора того времени «русские странствия»? Что мог он привезти из России? «Музыкальный сувенир» или «русское каприччио»? Ведь время выхода русской музыки и литературы на авансцену европейской культуры было еще впереди.

Свои представления о «русской экзотике» у композитора, прежде всего, могли возникнуть благодаря общению с теми русскими, которые бывали в Италии. А их было немало. В первую очередь свою роль могли сыграть детские впечатления композитора от «итальянских походов» русских войск. Так, только Сибирский гренадерский полк в наполеоновскую компанию прошел маршем в 1805 году по Италии до Рима. Следует заметить, что европейцы уже тогда были в состоянии оценить «варварское» своеобразие русских солдатских песен. Л. Кириллина, в частности, приводит цитату из лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты», где корреспондент со знанием дела описал пение русских солдат: «Если взять в восемь раз больше наших немецких певцов, то вряд ли бы они достигли такой мощи звучания. Эти же геркулесы в состоянии играючи дико надрываться в течение 4-6 часов с небольшим перерывом, проделывая это на свежем, иногда морозном воздухе. Они освежались шнапсом и становились развязно-веселыми. <...> Хотя певцы не пользовались для сопровождения никаким инструментом, они очень точно выдерживали песню в изначальном тоне и не съезжали вниз, даже повторяя ту же самую вещь в течении четверти часа. <...> Слушать их лучше издалека, вблизи же звучание слишком грубое. В сольных эпизодах ритм не всегда ясен, но в *tutti* такт строго соблюдается» [цит. по: 9, с. 203]. Разумеется, подобный материал был абсолютно неприемлем для далеких от этнографических изысканий итальянских оперных *maestri*, но все же мог стать базовым в ощущении феномена «русскости». Кроме того, непосредственное общение с представителями «русской колонии» в Италии позволило получить конкретные представления о «русском

характере». На улицах Рима, Неаполя, Флоренции можно было встретить русских художников – пенсионеров Санкт-Петербургской академии художеств, которые под опекой графа Ф. П. Толстого осваивали классическое наследие прошлого. Срок обучения обычно длился три года, но некоторые задерживались здесь и на целые десятилетия [8]. Органической частью тогдашней художественной жизни Италии также были салоны представителей русской аристократии: князей Гагариных, Апраксиных, братьев Виельгорских, где принимали не только соотечественников. Так, в 1821 году, впервые попав с рекомендательным письмом влиятельного либреттиста Якопо Феретти в Рим, Г. Доницетти был представлен русскому посланнику А. Я. Италинскому¹, что позволило начинающему композитору стать завсегдатаем в салоне Зинаиды Александровны Волконской (1789-1862). Ее отец – князь Белосельский, был послом Екатерины II при короле Сардинии в Турине. В 1820 году З. А. Волконская переезжает в Рим и снимает роскошные апартаменты в палаццо Поли близ фонтана Треви, открывая первый русский салон в Италии, где бывали В. Скотт, Дж. Ф. Купер, Стендаль, В. Гюго. В 1824 году она возвращается в Россию, но после 1828 года вновь приезжает в Рим, покупает виллу и часть парка у храма Сан-Джованни ин Латерано.

У Г. Доницетти были также знакомства в среде русских музыкантов и певцов. Композитор состоял в дружеских отношениях с Н. К. Ивановым (1810-1880) – достойным соперником Рубини, высоким тенором, который дебютировал в 1832 году в партии лорда Ричарда Перси на сцене неаполитанского театра Сан-Карло в доницеттиевской опере «Анна Болейн». Он же стал первым исполнителем партии Пьетро в парижской премьере оперы Г. Доницетти «Марино Фальеро».

Разумеется, нельзя утверждать, что молодой Г. Доницетти испытывал напряженный интерес ко всему русскому. В начале своей карьеры он стремился достичь успеха у оперной публики любой ценой. В острой конкуренции с россиниевской музой и многочисленными не менее преуспевающими современниками Г. Доницетти придавал особое значение обновлению сюжетного фонда итальянской оперы. В 1820-е годы он неоднократно слышал упреки в отношении выбранных им либретто и

¹ А. Я. Италинский служил в дипломатическом представительстве России с 1817 по 1827 год. Его сменил князь Г. И. Гагарин, который был посланником до 1832 года.

был одержим поисками нового (современного и актуального) драматического материала для своих опер: «Хотите, чтобы я писал на хорошие либретто? Дайте мне их... Ну, дайте же... И я готов предложить сто скудо тому, кто напишет мне отличное либретто» [16, с. 93]. История умалчивает, получил ли свои сто скудо Доменико Джиралдони (1798-1831), предложивший Г. Доницетти «русский сюжет» для «романтической мелодрамы» в трех актах «Восемь месяцев в два часа, или Ссылные в Сибири» («*Otto mesi in due ore, ossia Gli esiliati in Siberia*»). Но успех ее неаполитанской премьеры в 1827 году на сцене театра *Nuovo* (первый такого масштаба в карьере композитора!) и дальнейшее плодотворное сотрудничество с либреттистом подтвердили правильность выбора.

Либретто оперы отвечало требованиям новейшей романтической драматургии, но не той, где, как писал Дж. Леопарди, «авторы хотят завоевать участие читателя или слушателя, сделав действующих лиц драмы близкими ему, заставляя читателей узнавать и созерцать самих себя, собственное сердце, собственные чувства, собственные мысли, собственные несчастья, собственные превратности, собственные обстоятельства, <...> словно в самом надежном зеркале. Такое воздействие слишком слабо и мягко» [10, с. 306]. Д. Джиралдони удалось достичь «воздействия более сильного, резкого, “*éclatant*” (поражающего), чувств куда более неистовых, более напряженных, более *prononcées* (явственных), впечатлений более величественных, менее внутренних и более вещественных и внешних» [10, с. 306], представив на оперной сцене «русские характеры» в «русских обстоятельствах» на «русских просторах».

Следует отметить, что сама идея вывести на итальянскую оперную сцену персонажей «с другого конца света» была не нова. Так, например, один из героев «Брачного векселя» Дж. Россини – чужак Слук – канадец, но этот факт не вдохновил композитора на использование особой «экзотической палитры». Ведь, как указывает автор монографии о композиторе Г. Вейнсток, Дж. Россини «в меньшей степени интересуют человеческие качества его персонажей – их переживания и чувства. Все его внимание направлено на их поступки, способные вызвать смех» [3, с.36]. Г. Доницетти же интересуется собственно их экзотическая характерность, несводимая также к обобщенно эмоциональному воплощению (как в операх В. Беллини).

Появление в 1827 году двух «русских опер», в названии одной из которых фигурировали «ссылыные в Сибири», в некотором смысле могло стать откликом на реалии русской действительности, в частности на «происшествие 14 декабря» 1825 года, когда Россия присягала новому императору. Картечные выстрелы на Сенатской площади и их последствия широко обсуждались в Европе. В салонах повторяли рассказы о «пяти повешенных»¹, о ссыльных, многие из которых состояли в родстве с «русскими итальянцами», пребывавшими в хлопотах об отмене приговоров. Из уст в уста передавались «анекдоты» о следствии, суде и казни. Чтобы оправдаться перед европейским общественным мнением за стремительную расправу над «декабристами», царское правительство опубликовало в 1826 году на русском и французском языках составленное Д. Н. Блудовым «Донесение следственной комиссии», содержащее фактически обвинительное заключение по делу заговорщиков. «Русский эксцесс» отчасти резонировал с настроениями пережившего крах карбонариев итальянского общества. В памяти композитора и его соотечественников еще не изгладился след от волны жестоких репрессий, прокатившихся по Италии после 1820-1821 года. Однако политическая подоплека в выборе сюжета была далеко не главной. Сам Г. Доницетти не раз признавался, что всецело сосредоточенный на творчестве, он мало интересуется политикой. В письме к отцу 15.02.1831 года он писал: «Я принадлежу к числу тех, кого мало что может тронуть, больше того – единственно, что меня может взволновать, – это провал моей оперы. Остальное меня не касается» [цит. по: 16, с. 54].

Собственно сюжет новой, двадцать четвертой оперы Г. Доницетти прямого отношения к событиям 1825 года не имел. Но его основой стали подлинные события, произошедшие в России за два десятилетия до восстания декабристов. В начале царствования Александра I молодая девушка, дочь ссыльного, Прасковья Лупáлова пришла пешком из Сибири в Петербург, чтобы вымолить у государя прощение своему отцу.

¹ Русские были потрясены приведением в исполнение смертного приговора 13 июля 1826 года, поскольку при императрице Елизавете Петровне семьдесят лет назад в России была отменена смертная казнь. Исключение было сделано лишь для Е. Пугачева. Всего по делу декабристов было привлечено 579 человек, из которых 287 признаны виновными, 120 человек были сосланы на каторгу в Сибирь или на поселение.

Эту историю описала французская писательница Мари Софи Коттен в своем романе «Елизавета Л***, или Ссылыные в Сибири» (*Cottin S. Élisabeth L***, ou Les exilés de Sibirie. Paris, 1806*). Успех романа М. С. Коттен был настолько велик, что вскоре появились его иностранные переводы и драматические версии. Среди них была пьеса Л. Маркионни (1791-1864), которая послужила основой заинтересовавшего Г. Доницетти либретто Д. Джиралдони. Также в качестве литературного первоисточника, вероятно, была использована пьеса Рене Шарля Жильбера де Пиксерекура «Дочь ссыльного, или Восемь месяцев за два часа» (1820)¹. В названии этого сочинения, как и оперы Г. Доницетти², содержится четкий вектор, указывающий на демонстративный отход от классицистской нормы «трех единств». Выбор для неаполитанской премьеры именно второго названия свидетельствует о том, что на итальянской оперной сцене успешно осваивалась в качестве приоритетной шекспировская модель театрального спектакля, с присущей ей возможностью охватить временной отрезок любой протяженности. Г. Доницетти, как и его увлеченные романтическими художественными идеями современники, учился «смотреть на музыкальную драму <...> шекспировскими глазами» [14, с. 502]. На первых порах «время в рассказе о событии» («восемь месяцев») пока еще требовало приравнивания ко «времени рассказа о событии» («два часа»), но вскоре такое «приравнивание» становится излишним, поэтому в последующих редакциях опера идет под названиями «Ссылыные в Сибири» (1832) и «Елизавета, или Дочь ссыльного» (во французской версии 1838-1840 годов).

В отличие от французского романа М. С. Коттен в опере отсутствует любовная линия. Все интересы героини сосредоточены на спасении

¹ Своеобразной репликой в диалоге с «русским» романом М. С. Коттен стал шотландский роман В. Скотта «Эдинбургская темница» (1818), в основу которого также положен сюжетный мотив путешествия: Дженни Динс отправляется из Эдинбурга в Лондон за помилованием для своей сестры и добивается прощения при личной аудиенции с королевой. Этот сюжет послужил основой одноименной оперы М. Э. Карафы (1833)

² Аналогичные названия были достаточно распространены в драматургии начала XIX столетия. Например, поставленная на сцене московского Большого театра в 1828 году опера-водевиль «Пять лет в двух часах, или Как дороги утки», либо опера К. А. Кавоса «Светлана, или Сто лет в один день» (1822).

своей семьи: оправдании отца и возвращении из сибирской ссылки («Благородная девушка не знала никакой иной страсти, кроме дочерней любви»)¹. Композитором и либреттистом разработан сюжетный архетип – «третья история – о поиске» (по Х. Л. Борхесу), которая восходит к древним мифологиям: «Это – Ясон плывет за золотым руном, и тридцать персидских птиц, пересекающих горы и моря, чтобы увидеть лик своего бога – Симурга...» [2, с. 280]. Елизавета преодолевает горы, реки в половодье, леса, чтобы увидеть Императора. Характерно, что в первой (неаполитанской) редакции 1827 года этим императором оказывается не Александр I (как это было в реальности) и не Екатерина II (как предлагалось в некоторых других литературных версиях), а давний знакомый европейской оперной публики Петр Великий² [22]. В отличие от своих «оперных двойников», действующих в художественном пространстве комического жанра, «царь-плотник» сохраняет здесь неизменно высокий статус, выполняя не только служебную функцию «*Deus Ex Machina*», даруя прощение, но и несет символический смысл, становясь олицетворением милости и любви. Его партия поручена тенору (в первом исполнении ее пел Антонио Гинелли), который, демонстрируя блистательную виртуозность, завершает оперу «предъявлением» образа Просвещенного монарха – мудрого отца своему народу, того самого «царя-батюшку», который карает виновных и восстанавливает справедливость.

Во второй редакции 1832 года, предназначенной для римского театра «*Valle*»³, композитор пересматривает «итоговый» характер этого образа

¹ Эта трактовка сближает оперу с повестью Ксавьера де Местра «Молодая сибирячка» (1815), которая основывалась на тех же реальных событиях, что и роман М. С. Коттен, но была написана в духе «семейной хроники», где не приключения отдельного персонажа привлекают читателей, а события так или иначе важные для целого семейства. Как и в опере, романтической нити в повести нет. «Хроникальный ракурс» в изображении оперной Елизаветы выявляет в ее образе черты, свойственные «естественному» человеку. Выросшая в глуши, она, тем не менее, не теряется в любых испытаниях.

² В последующих редакциях имя Петра Великого (*Pietro Grande*) исчезает, и вместо него среди действующих лиц остается персонаж, именуемый «Императором».

³ В настоящее время существует две аудиозаписи второй (римской) редакции оперы:

1997. *Royal Opera Orchestra & Chorus* (Лондон) с дирижером *Carlo Rizzi* (*Elisabetta: Andrea Rost* *Il conte Stanislao Potoski: Juan Diego Florez Michele: Alessandro Corbelli, Ivano : Alastair Miles, La contessa Fedora: Leah-Marian Jones, Maria: Anna Maria Owens*)

1999. *Orchestra - Orchestre Philharmonique de Montpellier Languedoc-Roussillon, Chorus - Latvian Radio and Television Choir.* *Дирижер – Enrique Diemecke* (*Elisabetta - Brigitte Hahn, Potoski - Luca Canonici, Fedora - Christine Barbaux, Maria - Alessandra Palomba, Michele - Alfonso Antoniozzi, Ivano - Valery Ivanov, Imperator – YannBeuron* [7].

и заменяет его финальный выход заключительной каватиной Елизаветы, тем самым снижая «просветительский» пафос и выдвигая на первый план идею подвига дочерней любви. Причиной такого изменения мог быть кроме прочего и новый исполнительский состав. Если в Неаполе партию Елизаветы исполняла россиниевская певица Катерина Липпарини (1792-1855), блиставшая в партии Розины, то в Риме «молодую сибирячку» пела восходящая звезда европейской оперы великолепная Каролина Унгер (1803-1877). Кроме белькантового репертуара австрийская певица также исполняла песни В. А. Моцарта и романтические опусы Ф. Шуберта, принимала участие в премьере Девятой симфонии Л. Бетховена. Ее исполнительская индивидуальность позволяла рельефно выявить романтическую суть образа главной героини Г. Доницетти, изменить его масштаб в сравнении с привычным оперным типажом «доброты дочери» («*buona figlia*»), разработанным в комической опере Никколо Пиччини (1760). Получившая широкую известность пиччиниевская Чеккина, скромность и добродетельность которой вознаграждается обретением благородного отца и семейного счастья, выступая в маске простоты и безыскусности, требовала сострадания и сочувствия. Елизавета в опере Доницетти существует вне маленьких житейских радостей и обыденного, несет идею верности и постоянства. Ее вокальная партия, обильно украшенная сложнейшей колоратурой, словно светится, лучится, представляя восторженно-гордый и вместе с тем одухотворенный смиренный образ. Вырастая на основе традиций европейского сентиментализма, претворенных в популярном на рубеже XVIII – XIX столетий жанре «оперы спасения», доницеттиевская героиня обретает величие, демонстрируя мужество, силу духа, энергию. Этим она отчасти напоминает россиниевскую Изабеллу из «Итальянки в Алжире» (1813), но вместе с тем в ее характере проступают несвойственные россиниевским героиням покорность, ласковое сердце и невинность.

Образ главной героини в опере Г. Доницетти сохраняет поразительную цельность и константность, достаточно полно раскрываясь в каватине

первого акта (пример № 4¹). Ситуации, в которые попадает героиня, лишь высвечивают разные грани ее характера, словно пропущенного сквозь призму совершенного отшлифованного алмаза. Ей чужды сомнения. В первом акте Елизавета появляется в тот момент, когда решение о путешествии уже принято. Толчком для осуществления замысла становится приезд из Петербурга Михаила – сына ее няни Марии. Он служит у царя курьером и возвращается в Петербург. Дуэт Елизаветы и Михаила в первом акте служит завязкой действия. Здесь, с одной стороны, обнаруживается стремление героини сохранить в тайне свои намерения, с другой, – выявляется в полной мере решимость их реализовать. Композитор «поляризует» вокальные партии, концентрируя у сопрано лирическую экспрессию, у баса – буффонную скороговорку (пример № 6).

Характерно, что в первой редакции Михаил представлен как напоминающий доктора Бартоло низовой простонародный тип, изъясняющийся на неаполитанском диалекте. Г. Доницетти намеренно избегает какой-либо идеализации в создании этого персонажа, ведь для осознания новизны представленной оперной концепции важно, чтобы Михаил выступал лишь «помощником» и никак не претендовал на роль героя-любownika (пример № 5). Но уже в постановке 1828 года в Палермо Михаил заговорил и запел на чистом итальянском, утратив не только специфически локальный колорит, но и способность постоянно вызывать смех. В нем парадоксальным образом обнаружилась предприимчивость Фигаро с его умением стремительно действовать и разить насмешкой. И, наконец, во французской версии *«Élisabeth, ou la fille de l'exilé»* 1838-1840 годов, о которой пишет осуществивший в 2003 году ее первую постановку² дирижер У. Крашфилд, Михаил выступает в теноровом амплуа, открывая выход лирической экспрессии [21]. Так, исключенный либреттистом из оперного действия поклонник Елизаветы – сын Тобольского губернатора Смолон, которого придумала для «занимательности» общей интриги мадам Коттен, вновь возвратился в свою историю, но уже под именем Михаила.

¹Нотные примеры даны по рукописи партитуры, хранящейся в Неаполитанской консерватории [22].

² Нью-Йорк, *Caramoor Festival*, 17 и 19 июля 2003 года

«Картина огромности России» составлена в опере из череды встреч и испытаний главной героини. Драматургия оперы разворачивается как последовательное преодоление ряда препятствий. Первое – быть может, самое сложное – это выйти из круга родительской опеки. Елизавета решает тайно покинуть родительский дом, оставив письмо («Когда вы получите это письмо, я буду уже далеко»). Но отец застал ее с письмом, и Елизавете приходится проявить всю силу своего убеждения, чтобы получить родительское благословение. Это – одна из самых проникновенных и прекрасных музыкальных сцен Г. Доницетти, которую впоследствии композитор включит в оперу «Анна Болейн». Финал первого действия – «ансамбль прощания» – окрашен в сумрачные тона недобрых предчувствий (пример № 7).

Во втором акте испытания на пути героини несут отчетливую символическую нагрузку, указывая на главные составляющие европейского «мифа о России». Это – злодей, толпа варваров и стихия. Спускаясь с горы, Елизавета видит на берегу реки Камы паромщика «боярина» Ивана – того самого злодея, клевете и наветам которого был обязан ссылкой ее отец граф Потоцкий. Но, горюя над телом своей умершей дочери Лизаньки, Иван кается в преступлении и дает Елизавете письмо с доказательством невинности ее отца (примеры №№ 8-9). Исповедь и горе Ивана вознаграждаются великодушным прощением. Баритоновая партия Ивана и по экспрессии, и по характеру вокализации – настоящий эскиз к образу вердиевского Риголетто.

Выход Елизаветы (краткий оркестровый эпизод *Desciesa di Elisa*) сопровождается музыкой тяжелого шествия, вызывающего отчетливые реминисценции с барочными прообразами. В ее речитативных репликах слышатся настороженность и усталость. Но Елизавете не суждено отдохнуть («Что за рев?»). Приближается орда татар во главе с Альтерханом и Орзаком. Татары обсуждают разбойничье нападение на богатый конвой. Потрясая оружием и подогревая себя алкоголем, они поют о «сердце, не знающем страха». Обнаружив спрятавшуюся в хижине Ивана Елизавету, Альтерхан строго допрашивает девушку: «Куда идешь?» – «К императору», – отвечает она и бесхитростно рассказывает свою историю. Тронутые искренностью и непосредственностью юной путешественницы, разбойники предлагают ей свою помощь. Но

внезапно начинается буря. От ливня стремительно разливается река. Соорудив из крышки гроба плот, Елизавета скрывается в волнах шторма. Завершается второй акт хором «горцев». Буря продолжается, но над волнами житейского моря раздается исполненная внутреннего света молитва Елизаветы.

Третий акт происходит в московском Кремле. Елизавету ожидает еще одно, на этот раз последнее испытание, – испытание лукавством царедворца. Фельдмаршал расспрашивает Михаила о Потоцких, опасаясь раскрытия своей интриги. Его каватина, украшенная виртуозной колоратурой, не слишком привычной для басовых партий, сопровождается «военной музыкой» с фанфарами медных духовых и барабанной дробью, но «бряцание оружием» не может скрыть его страха перед неминуемым разоблачением. Прибывшая в город Елизавета предъявляет письмо Ивана и добивается высочайшей аудиенции. Но в терците с Фельдмаршалом и Михаилом, который сохраняет свою буффонную скороговорку, Елизавета никого не обличает, не настаивает, не требует, а смиренно просит о помиловании.

Выводы. Несмотря на кажущуюся несуразность и этнографическую недостоверность «русских персонажей», изъясняющихся в операх Г. Доницетти языком россиниевского пения, эти сочинения обогащают европейский опыт воссоздания «русской экзотики», благодаря которому, по определению Л. Баткина, «накапливался, кристаллизовался и провоцировался феномен *русскости* в культуре» [1, с. 605].

Постановка «русских опер» Г. Доницетти по цензурным соображениям была невозможна в России. Но появление два десятилетия спустя на российских сценах того же сюжета о дочерней любви в «русской были» Н. А. Полевого «Параша-Сибирячка» (1840) и одноименной опере Д. Ю. Струйского свидетельствует о его значимости для самосознания русской культуры. Г. Доницетти осуществил поворот к романтической трактовке русской темы. В отличие от «оперы спасения» доницеттиевская «опера о спасении» утрачивает пафос морализаторства, сфокусировавшего дух Просвещения. Без этнографического подобию композитору удалось в общих чертах угадать сущность русского национального характера (не как «сумму притягательно прекрасных и отвратительных проявлений, а как некую проблему, живое противоречие»

[1, с. 559]). Основу сюжетной драматургии составило то, что имеет сакральный смысл и называется непереводаемым русским словом «подвиг». Не «геройский поступок, а идея служения – “страстотерпческого” и “душеспасительного”, направленного не вдаль, а вверх» [1, с. 566]. И хотя Г. Доницетти был далек от поисков этнографической достоверности, все же он не совсем игнорирует местный колорит. Знакомство с реалиями русской жизни проявляется в характерных деталях либретто, ориентирующих на узнаваемые русские типажи:

«царь-батюшка» (для республиканской Италии фигура в достаточной мере проблематичная),

«девица-подвижница» («слабая героиня», но сильной духом),

*кающийся и прощенный грешник «боярин» Иван*¹,

коварный царедворец (трепещущий перед царской немилостью),

ссылный граф Потоцкий (олицетворение «русской хандры»², «русского поляка», который в сознании европейцев «был украшен двойным золотым венцом (ореолом): воинской доблести и несчастья» [10, с. 225]),

верной супруги Федоры (последовавшей за ним в ссылку, пренебрегая радостями светской жизни)³,

«служивого» Михаила (увальня, не без лукавства),

*няня Елизаветы – мать*⁴ *Михаила* (воплощающая патриархальный дух, «укорененность» в давние традиции и принадлежность к семье не на правах «обслуживающего персонала», а как близкой родственницы).

Наконец, многоликий хор: крестьяне в первом акте, татары и «горняки или рудокопы» (по-видимому, каторжники) во втором действии и придворные в третьем акте.

Представленная в опере Г. Доницетти «условно-игровая Россия», сродни моцартовскому экзотически-обаятельному Востоку, вряд ли

¹ То, что русский начинает говорить с первым незнакомцем о самом главном и самом интимном, «то, что он с такой ненасытной пытливостью расспрашивает и рассказывает о тайных движениях души», М. Волошин относит к основным чертам русского характера: «Французу кажется это в одно и то же время и варварским, и диким, и притягательно бесстыдным» («Лица и маски»).

² Выход Потоцкого в первом акте (примеры №№ 2-3).

³ Рассказ Федоры в Интродукции (пример № 1).

⁴ Прощание Марии с сыном в финале первого действия (пример № 7).

может быть осмыслена в роли исторического документа. Как и В. А. Моцарт, Г. Доницетти не столько не сумел, сколько не собирался воссоздавать реальность. Это прекрасно понимал А. Н. Серов, который справедливо полагал, что «поричать Россини за избыток *итальянских* украшений, *итальянских* форм в опере, действие которой происходит в Вавилоне или Египте времен фараонов, – совершенно то же, что преследовать Паоло Веронезе за изображение на его гениальной картине венецианцев XVI столетия, вместо евреев эпохи первых римских императоров» [14, с. 464]. Но вместе с тем, следуя новым романтическим веяниям, Г. Доницетти все же вставил во вторую редакцию «Ссылных» музыкальную цитату – ту, по-видимому, самую известную европейской публике настоящую «русскую тему». Это – мелодия украинской песни «Їхав козак за Дунай». Ею открывается оркестровая *Sinfonia* оперы. Выполняя эмблематические функции, эта тема служит обрамлением к сонатной форме, построенной на тематическом материале оперы (в основном из третьего акта) с настоящей мотивной разработкой, достойной ученика С. Майра. О том, каким образом эта мелодия «освоилась» в бетховенской Вене, написала в своем «музыковедческом расследовании» Л. Кириллина [9]. Дальнейший же «путь» украинского напева через Альпы требует самостоятельного исторического и текстологического исследования.

Подводя итог, хотелось бы подчеркнуть, что Г. Доницетти не преобразовывал (реформировал) итальянскую оперу, а максимально прояснял ее основания. Свое призвание он нашел не в том, чтобы разрушить или отбросить устаревшее, обветшавшее, а в том, чтобы принять и впитать *иное*, тем самым, сохранив *свое*. В этом, думается, секрет неувядаемой свежести доницеттиевского оперного творчества и его счастливой сценической судьбы.

Список использованной литературы

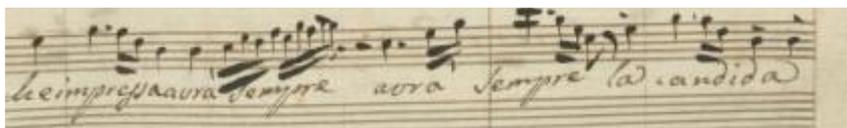
1. Баткин Л. М. *Пристрастия. Избранные эссе и статьи о культуре* / Л. Баткин. — 2-е изд., доп. — М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. — 640 с.
2. Борхес Х. Л. *Четыре цикла : из кн. «Золото тигров»* / Хорхе Луис Борхес ; пер. Б. Дубина // *Проза разных лет : пер. с исп. / Хорхе Луис Борхес*. — М., 1984. — С. 280—281.
3. Вейнсток Г. *Джоаккино Россини. Принц музыки* / Герберт Вейнсток ; [пер. с англ. И. Э. Балод]. — М. : Центрполиграф, 2003. — 495 с. — (Великие имена).

4. Грищенко С. М. Доницетти / С. М. Грищенко // Муз. энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1974. — Т. 2. — Стб. 290—291.
5. Данилевский Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский. — М. : Книга, 1991. — 574 с. — (Историко-литературный архив).
6. Донати-Петтени Д. Гаэтано Доницетти / Дж. Донати-Петтени ; [сокращ. пер. с итал. И. Константиновой]. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1980. — 192 с.
7. Доницетти Г. Сосланные в Сибирь [Электронный ресурс] : оп. в 3 акт. : (римская ред. 1832 г.) : запись 1999 г. / Гаэтано Доницетти ; либр. Доменико Джилардони ; исп. Хор Латышского радио ; Нац. Оркестр Монпелье региона Лангедок-Руссильон ; дир. Энрике Димеке. — Режим доступа: <http://intoclassics.net/news/2012-11-06-29405>. — Загл. с экрана.
8. Каишанова Е. В. Русская художественная колония в Италии как феномен культурных связей России и Европы первой половины XIX века : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Каишанова Елена Владимировна. — М., 2003. — 140 с.
9. Кириллина Л. В. «Schöne Minka» и ее сестры / Л. В. Кириллина // Бортнянский и его время : к 250-лет. со дня рожд. Д. С. Бортнянского : материалы междунар. науч. конф. — М., 2003. — С. 191—205. — (Научные труды Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского ; сб. 43).
10. Леопарди Д. Нравственные очерки. Дневник размышлений. Мысли / Дж. Леопарди ; [пер. с итал. С. А. Ошерова и др.]. — М. : Республика, 2000. — 448 с. — (Библиотека этической мысли).
11. Печерин В. С. Замогильные записки (Apologia pro vita mea) / В. С. Печерин // Русское общество 30-х годов XIX в.: люди и идеи : мемуары современников / под ред. И. А. Федосова. — М., 1989. — С. 148—311.
12. Рождественский Г. Н. Прембулы / Геннадий Рождественский. — М. : Сов. композитор, 1989. — 303 с.
13. Серов А. Н. «Гроза» / А. Н. Серов // Избр. статьи : [в 2 т.] / А. Н. Серов. — М., 1957. — Т. 2. — С. 72—78.
14. Серов А. Н. Россини : критический очерк / А. Н. Серов // Избр. статьи : [в 2 т.] / А. Н. Серов. — М. ; Л., 1950. — Т. 1. — С. 459—468.
15. Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825—1826 гг.) / А. И. Тургенев ; [отв. ред. М. П. Алексеев]. — М. ; Л. : Наука, 1964. — 624 с. — (Литературные памятники).
16. Фраккароли А. Гаэтано Доницетти / А. Фраккароли ; пер. с итал. И. Константиновой. — СПб. : Сад искусств, 2003. — 334 с. — (Вошебный мир музыки).
17. Цодоков Е. «Русские» оперы зарубежных композиторов [Электронный ресурс] / Евгений Цодоков. — Режим доступа: www.operanews.ru/history1.html. — Загл. с экрана.

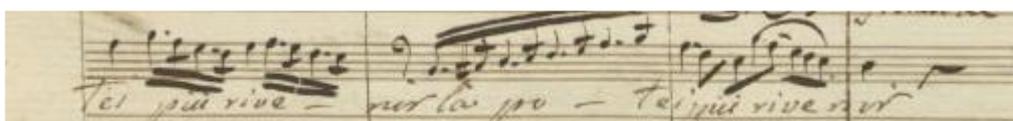
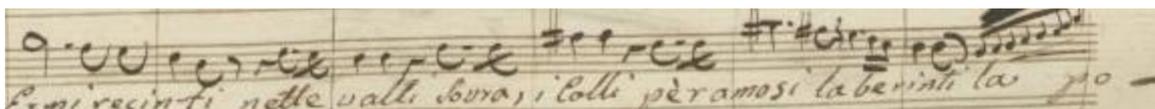
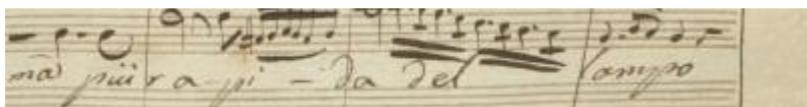
18. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма (Опыт исследования) / М. Черкашина. — К. : Муз. Україна, 1986. — 152 с.
19. Allitt J. S. Gaetano Donizetti: pensiero, musica, opere scelte / John Stewart Allitt ; traduzione di Sergio Pagliaroli. — Villa di Serio (Bergamo) : Ed. Villadiseriane, 2003. — 352 p.
20. Ashbrook W. Donizetti and his Operas / W. Ashbrook. — Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1982. — 561 p.
21. Crutchfield W. Donizetti's *Élisabeth, ou la fille de l'exilé* [Electronic resource] / Will Crutchfield. — Mode of access: <http://www.donizettisociety.com/Articles/articleelisabeth.htm>. — Title from the screen.
22. *Otto mesi in due ore* (Donizetti, Gaetano) [Electronic resource]. — Mode of access: [imslp.org/wiki/Otto_mesi_in_due_ore_\(Donizetti,_Gaetano\)](http://www.imslp.org/wiki/Otto_mesi_in_due_ore_(Donizetti,_Gaetano)). — Title from the screen.
23. Sandelewsky W. Donizetti / W. Sandelewsky. — Krakow : PWM, 1982. — 300 s.
24. Schaap J. *Il borgomastro di Saardam* / J. de Schaap // Donizetti Society Journal. — 1971. — № 1. — P. 51—59.
25. Weinstock H. *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century* / Herbert Weinstock. — New York : Pantheon Books, 1963. — 453 p.

Нотные примеры

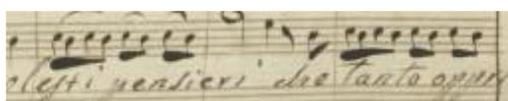
1. Интродукция. Рассказ Федоры:



2. Интродукция. Выход Потоцкого. *Larghetto*

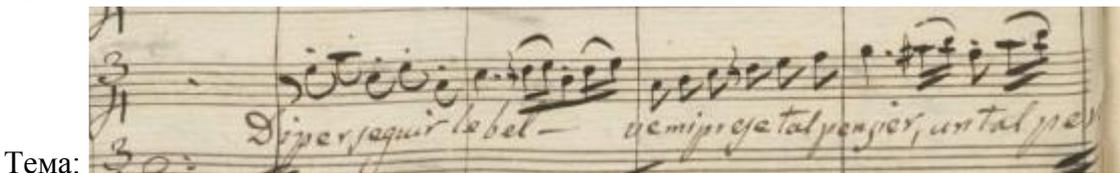
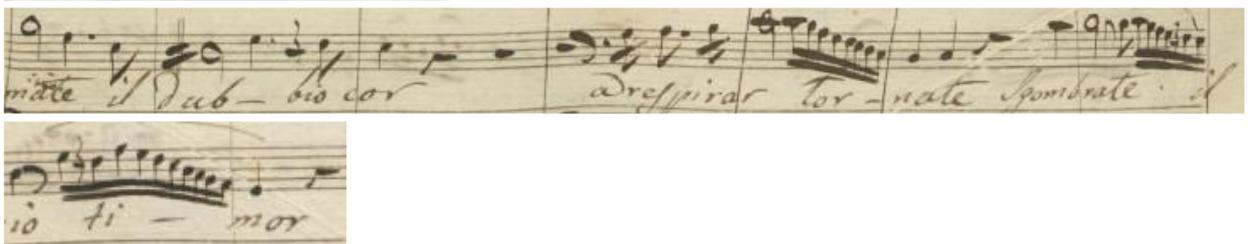
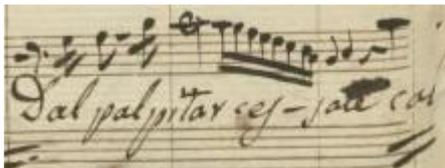


3. Интродукция. Выход Потоцкого. *Allegro*





4. Каватина Елизаветы. Вступление:



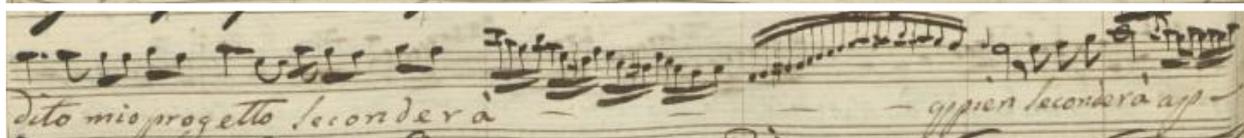
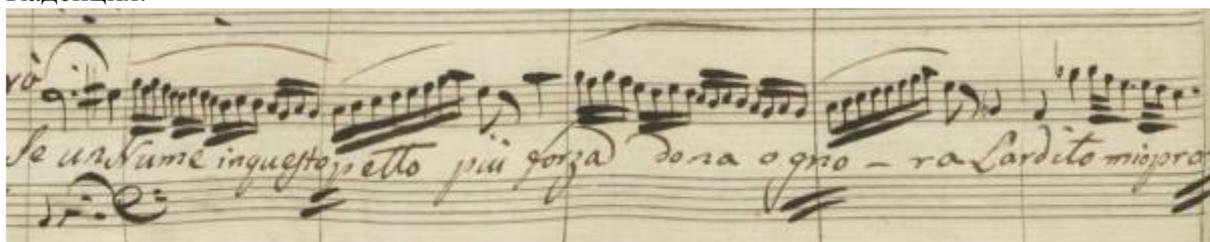
Тема:



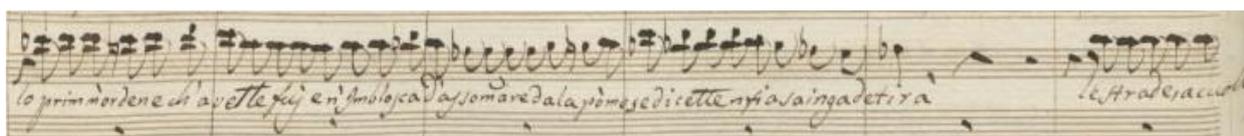
Allegro:



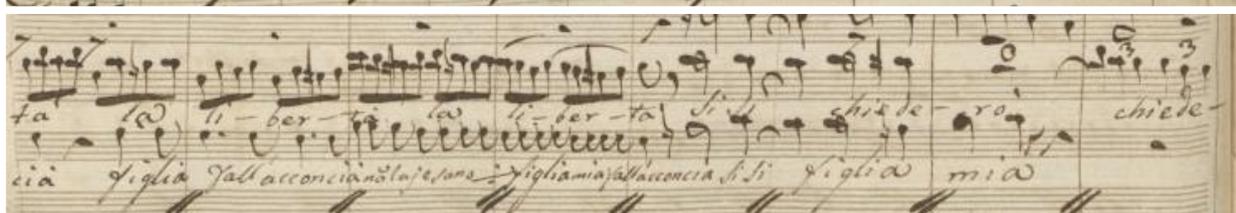
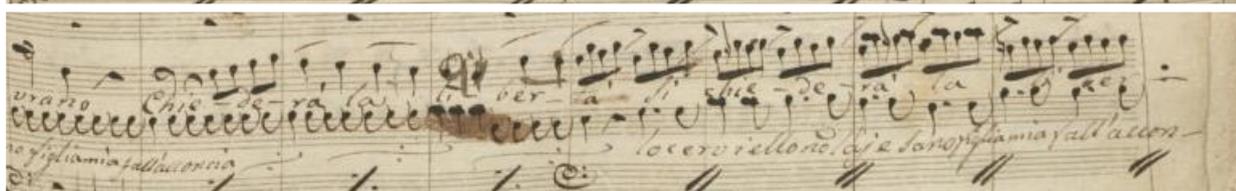
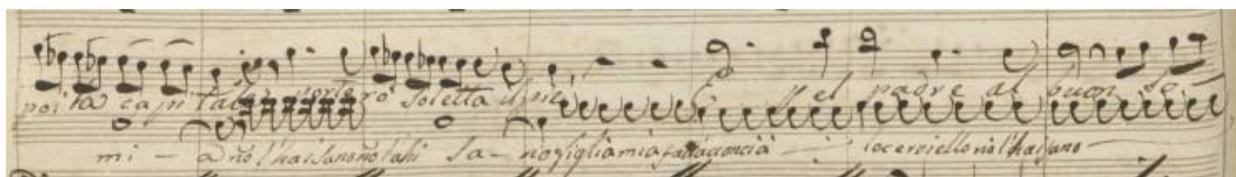
Каденция:



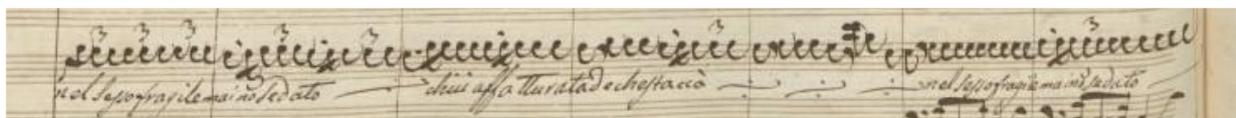
5. Каватина Михаила



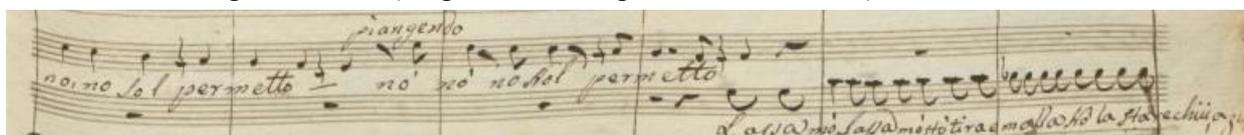
6. Дуэт Елизаветы и Михаила



«Скороговорка» Михаила:



7. Финал первого акта. (Мария, плача, прощается с сыном)



8. Каватина Ивана «Смерть пришла»



Каденция:



9. Тема дуэта Ивана и Елизаветы:

