

Полозова Ирина Викторовна

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Ф. ШИЛЛЕР И Д. БОРТНЯНСКИЙ: ТВОРЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

XVIII век в истории русской культуры совершенно справедливо называют «золотым», в эту эпоху рождаются первые совершенные образцы русского искусства Нового времени. С диахронической позиции данный период показывает исключительную значимость для истории русской музыкальной культуры. Как хорошо известно, в последней трети XVIII столетия происходит становление русской профессиональной композиторской школы, формирование жанровой системы, осваивается современная эпохе композиционная техника, апробируются классицистские стилевые тенденции. В этом контексте чрезвычайно важным оказывается процесс становления оперы, которая, как известно, стала стержневым жанром русской музыки в последующие столетия.

Очевидно, что становлению русской национальной композиторской школы способствовали тесные культурные контакты отечественных музыкантов с мастерами западноевропейского музыкального искусства. Целенаправленная деятельность русских монархов XVIII века в области культуры способствовала, первоначально, импортированию достижений европейской музыкальной культуры на русскую почву, а затем адаптации и формированию своих образцов музыкального искусства в разных жанрах. Культурные контакты отечественных музыкантов XVIII века были множественны и направлены на усвоение музыкальных традиций разных стран, прежде всего Италии, Франции и Германии.

Одним из наиболее ярких представителей отечественной композиторской школы XVIII столетия был Дмитрий Степанович Бортнянский (1751–1825) — автор значительного числа произведений в разных жанрах, в том числе, шести оперных партитур. Как известно, одним из главных учителей-наставников в жизни Бортнянского был Бальдассаре Галуппи, мастер оперы-буфф, под чьим руководством композитор получил системное музыкальное образование сначала в Санкт-Петербурге, а потом в Италии, Венеции. Венецианские оперы Бортнянского: «Креонт» (1776), «Алкид» (1778) и «Квинт Фабий» (1779) созданы по модели оперы-*seria* и написаны на широко используемые в то время сюжеты. Так, либретто оперы «Креонт» основано на переработанном тексте оперы «Антигона» Т. Траэтты, поставленной в Санкт-Петербурге в 1772 г. по одноименной трагедии Софокла; опера «Алкид» создана Бортнянским на популярнейшее либретто Метастазियो, созданное, вероятно, для Хассе; либретто оперы «Квинт Фабий» также часто использовалось музыкантами, на этот текст, кроме Бортнянского, писали сочинения Ф. Бертони, Л. Керубини, Н. Цингарелли.

Возвратившись в Россию, Бортнянский с 1783 г. занимает должность великокняжеского капельмейстера, сменив на этом посту Дж. Паизиелло, у

которого училась великая княгиня Мария Фёдоровна. В обязанности нового капельмейстера входило обучение игре на клавире Марии Фёдоровны, сочинение инструментальной музыки, в том числе и создание маршей для военных экзерциций наследника престола, а также проведение концертов в Павловске и Гатчине, резиденциях Павла Петровича. Любовь придворных к музицированию и изящным искусствам, артистические наклонности великой княгини Марии Фёдоровны побудили Бортнянского создать музыку к спектаклям, исполняемым аристократами-любителями из окружения наследника престола. Князь Иван Михайлович Долгоруков в своих Записках свидетельствовал: *«Их Высочества любили театр. Он <...> был забава по моде. Великой княгине захотелось дать своему супругу сюрприз и нечаянно представить ему в Гатчине театральное зрелище <...>»* [3, с. 151].

В 1780-е годы появляются три «русские» оперы Бортнянского, написанные специально для постановок при «малом дворе», — «Празднество сеньора» (1786), «Сокол» (1786) и «Сын-соперник» (1787).

Первый спектакль был приурочен к тезоименитству Павла Петровича в 1786 г. *«Задуманный как “театральное празднество”, он должен был удовлетворять требованиям этого специфического жанра “аллегорической” пасторали, в которой сквозь общеизвестные положения французской лирической комедии следовало усмотреть черты персон, составлявших тесный придворный кружок, поделенный рампой на зрителей и исполнителей»* [там же]. Бортнянский написал ряд отдельных вокальных номеров, связанных в сцены, а увертюру заимствовал из своей итальянской оперы «Квинт Фабий».

Следующая опера, сочинённая композитором для исполнения силами приближенных «малого двора», была опера «Сокол». Основой либретто послужил известный сюжет одной из новелл «Декамерона» Боккаччо, уже неоднократно использовавшийся в многочисленных переработках и подражаниях в западноевропейской литературе и драматургии XVII–XVIII веков. Так, в 1771 г. во Франции состоялась премьера комической оперы П. А. Монсиньи «Le Faucon» на либретто М. Ж. Седена. Автор либретто оперы Бортнянского, павловский библиотекарь, Ф.-Г. Лафермьер, создал «гладкие и миловидные стихи, приятные метрическим разнообразием и удобные для музыки, в стиле галантной чувствительности» [2, с. 698], а Бортнянский положил их на приятную и галантную музыку.

Последняя опера «Сын-соперник, или Новая Стратоника» считается лучшим образцом оперного творчества композитора. Так же, как и в предыдущих театральных произведениях, Бортнянский со своим либреттистом Лафермьером обращается к хорошо известной истории и литературе фабуле, отражённой во многих исторических документах и в ряде литературных сочинений. Прежде всего это два сюжета: первый — о любви Дона Карлоса, отец которого, испанский король Филиппа II овдовев, женился на невесте своего сына; второй — о Стратонике, жене сирийского царя Селевка, который пожертвовал своей любовью к Стратонике ради чувств собственного сына Антиоха. Если последний сюжет был изложен ещё античными авторами (Аппиан. «Римской истории»;

Лукиан. «Сочинения. Фаларид»; Плутарх. «Сравнительные жизнеописания»), то сюжет о Доне Карлосе стал весьма актуальным в эпоху классицизма и волновал умы современников XVII–XVIII вв.: французские историк аббат Сен-Реаль (1639–1692), поэт и драматург Кампистрон (1656–1723), поэт Андре Шенье (1762–1794), итальянский драматург, создатель национальной трагедии Альфиери (1749–1803), английский поэт и драматург Отуэй (1651–1685), наконец, немецкий поэт, философ, драматург Фридрих Шиллер (1759–1805) творческие интерпретировали этот волнующий сюжет.

В России в XVIII в. история Дона Карлоса была знакома, вероятно, прежде всего в изложении аббата Сен-Реаля — указания на переводы его сочинений неоднократно встречаются на страницах «Санкт-Петербургских ведомостей» 1770-х годов. Именно в этот период, в 1779 г., после десятилетнего пребывания в Италии, в Россию возвращается Д. С. Бортнянский.

В своей статье мы сконцентрируем внимание на том, как два современника, представители двух великих культур — России и Германии — Бортнянский и Шиллер интерпретируют сюжет о Доне Карлосе в своих сценических произведениях. Попутно заметим, что оба произведения создавались практически синхронно: Шиллер работал над своей трагедией в 1783–1787 гг., Бортнянский представил на сцене Павловского театра новую оперу в 1787 г.

Итак, драматическая поэма Шиллера «Дон Карлос» поднимает актуальные политические и социальные проблемы жизни европейского общества XVI–XVII вв.: утверждение абсолютистской власти; борьба за национальную независимость; драматические коллизии в истории Западной церкви — противостояние реформации и контрреформации, всемогущество инквизиции в Испании; политические конфликты; борьба за «пальму первенства» и концентрации власти в руках монарха и католической церкви. Все эти сложнейшие проблемы находят отражение в рассматриваемой драме немецкого поэта. Шиллер выступает здесь как поэт-трибун, декларирующий новые демократические ценности, возвышая на пьедестал свободную личность. Свои мысли он вкладывает в уста маркиза Поза:

«О, посвятите счастью
Своих народов мощь правленья, долго
Приумножавшую лишь блеск престола.
Верните человечеству его
Достоинство бывшее. Гражданин
Пусть станет вновь, чем был он, — целью власти,
Пусть он одним лишь будет связан долгом:
Чтить, как свои, права своих собратьев.
Когда же люди обретут себя
И чувства самооценности возрастут
Высоко, гордо доблести свободы,
Когда, король, счастливейший на свете
Свою державу сделаете вы,
Тогда ваш долг — весь мир завоевать»

(Ф. Шиллер. «Дон Карлос», д. 3., явление 10 [4, с. 155]).

Наряду с актуализацией в драме политических и философских тем, Шиллер раскрывает здесь ещё одну чрезвычайно важную социальную проблему: соотношение династических и личностных, психологических отношений. В центре внимания автора конфликт двух ярких личностей: испанского короля Филиппа II и инфанта Дона Карлоса. Их антагонизм обусловлен несколькими факторами: 1) династическими мотивами (Карлос — наследник, жаждущий власти и обладающий своими представлениями о системе правления и Филипп — в прошлом сам насильственно отобравший власть у своего отца, также боится предательства со стороны сына); 2) психологической индивидуальностью героев — твёрдости, жестокости, непомерной властности и гордыне Филиппа противостоит живая, тонкая, мятущаяся душа Карлоса. «Твоя душа мягка, мой сын» — упрекает Карлоса король [4, с. 58]; 3) наконец, непримиримый конфликт героев выражен и в любовной коллизии драмы. Через всё произведение как важнейший узел драматургии проходит лирическая тема глубокого любовного чувства Карлоса к своей бывшей невесте, а теперь мачехе — королеве Елизавете. Драматург характеризует Карлоса как героя, способного на высокое и сильное чувство, которое он подчиняет благородной цели, в конечном счёте, жертвуя любовью. Своей эмоциональной отзывчивостью, искренностью, верой в возможность чистых и честных духовных связей Карлос явно отличается от Филиппа, поражённого ядом недоверия, скепсиса и душевной чёрствости.

Лирическая линия Карлос – Елизавета в драме, являясь сюжетным локомотивом, вместе с тем не получает, на наш взгляд, полного и достаточно подробного изложения: здесь многое недосказано, непроартикулировано, что, впрочем, весьма симптоматично для манеры мыслеизречения в аристократической среде Нового времени. Лаконизм, рафинированность, высокий благородный этос романтической линии подчеркивает глубину переживаний героев, их способность на серьёзное чувство. Сложный и многоаспектный клубок противоречий и проблем, раскрытый Шиллером в драме, оставляет лирическую тему важной, но, вместе с тем, стоящей в ряду других фабульных мотивов, лирическое здесь подчиненно философскому, политическому, социальному, хотя и неразрывно связано с ним.

Обратимся к прочтению сюжета о Доне Карлосе Д. Бортнянским. В своей последней опере «Сын-соперник» композитор совместно с либреттистом совершенно иначе интерпретируют известный нам сюжет. Ключом к оригинальному прочтению сюжета является предназначенность оперы для домашней театральной постановки, в которой и была впервые исполнена эта опера.

Как нами отмечалось выше, все свои «русские» оперы композитор создаёт для исполнения при «малом дворе», где царил атмосфера галантного, приятного и благородного стиля изъяснения. Исследователи под «галантностью» понимают «не только узкую сферу утончённо любовного поведения, но, шире, стиль и образ жизни, основанный на приятном искусстве быть приятным» [5, с. 54]. Поэтому избранная устроителями очередного музы-

кального праздника трагическая история любви Дона Карлоса должна была быть адаптирована к эстетическим установкам галантного стиля.

Оставив основную коллизию прежней, Бортнянский существенно ослабляет степень её драматизма посредством нескольких факторов. Во-первых, он лишает свой сюжет исторической достоверности (справедливости ради отметим, что исторической достоверности не соблюдает в полной мере и Шиллер, существенно облагораживая и возвышая образ Дона Карлоса в своей драме): действие остаётся в Испании, однако, перемещается из королевского замка в аристократический особняк. В соответствии с этим, снижается и социальный статус героев (хотя все главные персонажи и являются представителями высшего общества, но, кроме того, в опере появляются и слуги простонародного происхождения, получающие свою характеристику), а также исключаются политическая и социальная подоплёки конфликта, существенно усложняющие сюжет. Во-вторых, в центре внимания Бортнянского и Лаферьера оказалась исключительно лирическая линия развития сюжета: перипетии в рамках «любовного треугольника», где каждый из героев раскрыт именно с лирической стороны. В соответствии с этим, в опере отсутствуют такие «побочные», но исключительно важные для многогранного раскрытия образов линии как династический конфликт правителя и его наследника, сложности взаимоотношений Карлоса и Элеоноры, которая в опере, кстати, является ещё невестой отца. Кроме того, здесь отсутствует мотив более ранней помолвки Карлоса с будущей женой отца. В-третьих, в сюжет оперы вводится целый ряд «оттеняющих» персонажей — вторая влюблённая пара Рамиро – Альбертино, комическая пара слуг Карильо – Саншета и Доктор — персонаж, явно апеллирующий к традициям оперы-буффа, которые ослабляют потенциальный драматизм ситуации. Наконец, в-четвёртых, в опере дана счастливая развязка: Дон Педро (отец Карлоса), узнав о взаимной любви его сына и своей невесты Элеоноры, жертвует своим чувством и благословляет их на брак. Таким образом, в опере драматический сюжет получает значительное упрощение, перерождаясь в тривиальную любовную историю со счастливым финалом.

В соответствии с этой интерпретацией сюжета, основным эмоциональным модусом оперы становится лирика в её сентиментально-пасторальном воплощении. Отметим, что и другие оперы Бортнянского, созданные для «малого двора», выдержаны также в сентиментально-пасторальном ключе.

Главные герои оперы, чья жизнь починена только одному чувству — любви исключительно цельны и обладают общими психологическими качествами. Дон Педро, Карлос и Элеонора — благородные персонажи, благородство которых проявляется и по отношению друг к другу (в уважении чувств близкого человека), и в сдержанности проявления своих переживаний, и в общем этосе общения с остальными персонажами. Благородство героев проявляется также в готовности принести свои чувства в жертву чувствам другого. Так, Карлос скрывает свои глубокие чувства по отношению к Элеоноре от отца, чтобы не омрачить его радость от предстоящей женитьбы;

Элеонора готова пожертвовать своей любовью ради слова, данного отцу перед его кончиной; наконец, Дон Педро жертвует своей любовью ради счастья детей. Этот пафос благородства распространяется и на остальных персонажей, среди которых даже слуги охарактеризованы в более серьезном и возвышенном ключе, нежели обычно.

Высокий этос повествования в опере обусловил и её стилистические признаки. Напомним, что предыдущие оперы Бортнянского, созданные для «малого двора» могут быть отнесены к жанру комической оперы в её французском варианте, правда, в опере «Сокол» достаточно сильно проявлена и лирическая линия, что не позволяет безоговорочно отнести её к комической опере. «Сын-соперник» по жанровым признакам также не может быть однозначно определена: с одной стороны, в ней достаточно сильно проявлены качества серьезной оперы, драматизм ситуации, с другой — присутствуют признаки французской комической оперы (правда, выраженные достаточно периферийно и в партиях второстепенных по значимости персонажей), наконец, можно свидетельствовать и о чертах лирической оперы. Исключительная концентрация автора сочинения на внутреннем мире главных героев, стремление раскрыть глубину и богатство их переживаний, позволило Ю. В. Келдышу говорить о наличии в опере «предромантических тенденций» [1, с. 431]. Таким образом, в последнем своём театральном опусе Бортнянский синтезирует разные жанровые ветви оперной драматургии, объединяя их в один узел.

Рассмотрев два разных художественных подхода к историческому сюжету о Доне Карлосе двух великих современников — немецкого драматурга и поэта Ф. Шиллера и российского композитора Д. Бортнянского, мы можем констатировать, что каждая из интерпретаций во многом была детерминирована рядом социальных и художественно-эстетических факторов. Если для Шиллера философский и социальный контекст составлял принципиально важную часть авторского замысла, то для Бортнянского ключевой сюжетной линией оказалась лирическая, столь органичная и важная как для эстетических вкусов представителей «малого двора», так и самого композитора.

Литература и источники

1. *Келдыш, Ю. В.* Русская музыка XVIII века [Текст] / Ю. В. Келдыш / [Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР]. – М.: Наука, 1965. – 464 с.
2. *Розанов, А. С.* «Сокол». Опера Д. С. Бортнянского [Текст] / Памятники русского музыкального искусства / А. С. Розанов. – Вып. 5. – М.: Ин-т истории искусств Министерства культуры СССР Музыка 1975. – С. 693–702.
3. *Рыцарева, М. Г., Порфирьева А. Л.* Д. С. Бортнянский // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. – Т. 1 – XVIII век. Книга 1. А–И. – СПб.: Композитор, 2000. – С. 146–153.

4. Шиллер, И. Х. Ф. Дон Карлос // Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 8 тт. – Т. III. – М.-Л.: «Academia», 1937. – С. 1–279.
5. Якимович, А. К. Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура 18 века: Сб. статей. – М.: Наука, 1980. – С. 41–78.