

РАЗГОВОР С ДРУЗЬЯМИ ПОСЛЕ ПРЕМЬЕРЫ

*или послание критикам,
непросвещенным и нелюбопытным*

Андрей Решетин



*Вергилиус Эриксен. Императрица
Елизавета Петровна. 1757. ГМЗ
Царское Село*

Девятнадцатый международный фестиваль EARLY-MUSIC представил премьеру реконструкции первой русской оперы «Цефал и Прокрис» Франческо Арайи и Александра Сумарокова. Она прошла в Эрмитажном театре 4 октября и была повторена в музее-усадьбе Державина 5 декабря. Возвращение на сцену этой исторической для русской музыки оперы стало результатом многолетней работы, полной удивительных открытий, в сферах новых для отечественной культуры. Музыкальные критики в своих рецензиях, как сочувствующих, так и злых, поставили ряд вопросов, которые мне, как художественному руководителю постановки, кажется необходимым прояснить, ответить тем, кто отважно взялся объяснить широкой публике новое и непонятное для них самих явление. Развернутая статья, получившаяся из ответов и комментариев, подводит итог большому периоду моей жизни, проникнутому стремлением вернуть и эту оперу, и славное имя одного из ее создателей - Франческо Арайи.

Такой разговор может быть интересен в первую очередь тем нашим слушателям, для кого, по их словам, опера «Цефал и Прокрис» стала откровением, изменившим взгляд на нашу историю, на царицу Елизавету Петровну. Он также адресован всем участникам постановки. Конечно, все, что здесь изложено, обсуждалось на репетициях. Однако, прочитанное глазами, по-новому собирает то, что прежде воспринималось ушами. Наш опыт, суммированный здесь, надеюсь, будет принят, подобно эстафетной палочке, теми, кто возьмется за постановку этой оперы в будущем. Есть и желание улучшить качество нашей музыкальной критики, способной лишь обсуждать свои ощущения и полностью утратившей искусство задаваться вопросами и искать на них не поверхностные ответы.

Статья, написанная как критика критиков, помимо вопросов и ответов содержит много отступлений. В собственное оправдание уподоблю ее форму Невскому проспекту, ценность которого не в линии красивых домов, но в чередовании открывающихся рекреаций.

Как еще благодарить судьбу, за исполнение заветной мечты, если не через тех, кто дал ей воплотиться! Нам не сделать было бы этой оперы без участия **Андрея Львовича Щепочкина, Ореста Ибрагимова, Елены Пахомовой, Екатерины Сиракян и Роберта Делзелла, Манаса Сиракяня, Игоря Бурдинского, Анны Копаневой и протоиерея Дионисия (Бурмистрова), Ларисы Гоголевской, Бориса Илларионова, Михаила Борисовича Пиотровского, Александра Николаевича Воронко, Константина Эдуардовича Сухенко.**



Франческо Арайя



Александр Сумароков

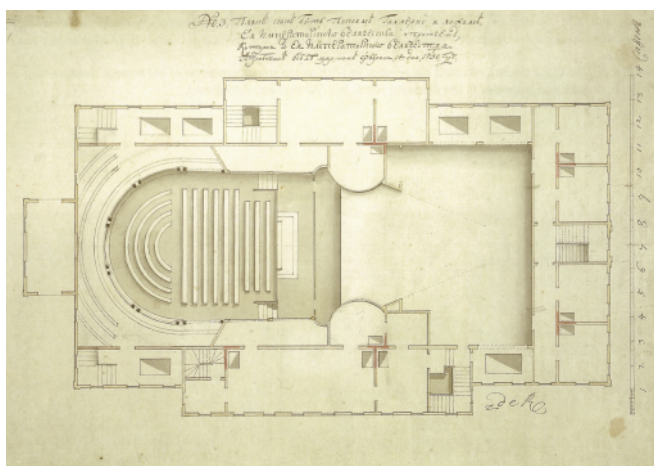
Наиболее частый вопрос критиков был связан со словом «реконструкция». Какая такая реконструкция, если в представленном спектакле не были воссозданы великолепные декорации Валериани, отсутствовала необходимая в барочном театре машинерия и соответствующий свет? Не выдается ли за реконструкцию обычное концертное исполнение в костюмах?

Подобные частные вопросы, приводят нас к главному, что такое историческая реконструкция? Начнем с частного. Вызвавшее упреки словосочетание «премьера реконструкции», мы использовали лишь для того, чтобы в рекламной продукции не анонсировать свою работу как премьеру оперы «Цефал и Прокрис», что было бы не корректно, так как премьера состоялась в 1755 году. Все аспекты реконструкции нашего спектакля были подробно освещены на предпремьерной научной конференции, которая включена в программу XIX фестиваля EARLYMUSIC. Никто из музыкальных критиков, писавших о спектакле, на конференции не присутствовал. Однако, даже просто пролистав альманах Фестиваля, уже можно было бы избежать досадных неточностей в стремлении щегольнуть эрудицией, которые качественная критика не вправе представлять своей аудитории. К таким досадным ляпам, в первую очередь, относятся рассуждения о месте премьеры.

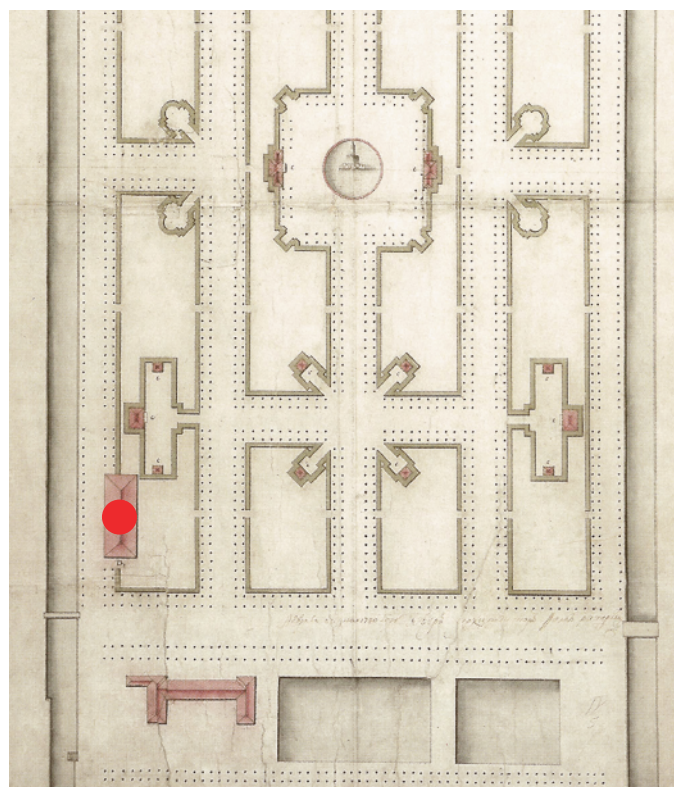
Местом проведения нашего спектакля был выбран Эрмитажный театр, старейший в Санкт-Петербурге, хранящий память о восемнадцатом веке. Однако, это не означает, что там же проходила премьера 1755 года, как решили некоторые критики. Эрмитажный театр был построен Екатериной II только через тридцать лет. Другие пишут, что

первая премьера состоялась в театре Зимнего дворца. Действительно, до постройки Эрмитажного театра, существовал так называемый Оперный дом в Большом Зимнем дворце. Он находился на втором этаже в углу со стороны Адмиралтейства и Дворцовой площади. Но его открыли только 14 декабря 1763 года (см. И. Ф. Петровская, «Музыкальный Петербург, XVIII век. Том II», цикл статей по теме «Оперный дом»). А в 1755 году на месте Зимнего дворца была большая стройплощадка, так как Растрелли перестраивал его в соответствии с замыслом Елизаветы Петровны. Царица не успела в нем пожить и первыми обитателями еще не достроенного дворца стали в 1762 году император Петр III и его супруга Екатерина Алексеевна. Мы, петербуржцы, обычно узнаем об этом еще в детстве, на первой в жизни экскурсии по Государственному Эрмитажу.

А премьера «Цефал и Прокрис» состоялась в деревянном растреллиевском театре, построенном на каменном фундаменте старого манежа в саду «Променад» на Царицыном лугу. Сейчас, когда мы едем вдоль Лебяжьей канавки от Невы, мы проезжаем то место, где раньше стоял этот театр. В альманахе Фестиваля мы опубликовали план сада «Променад», а также чертеж театрального зала и сцены. Они взяты из альбома «Архитектурные проекты из собрания Государственного музея истории С.-Петербурга. К 300-летию Франческо Бартоломео Растрелли. 2000 год».

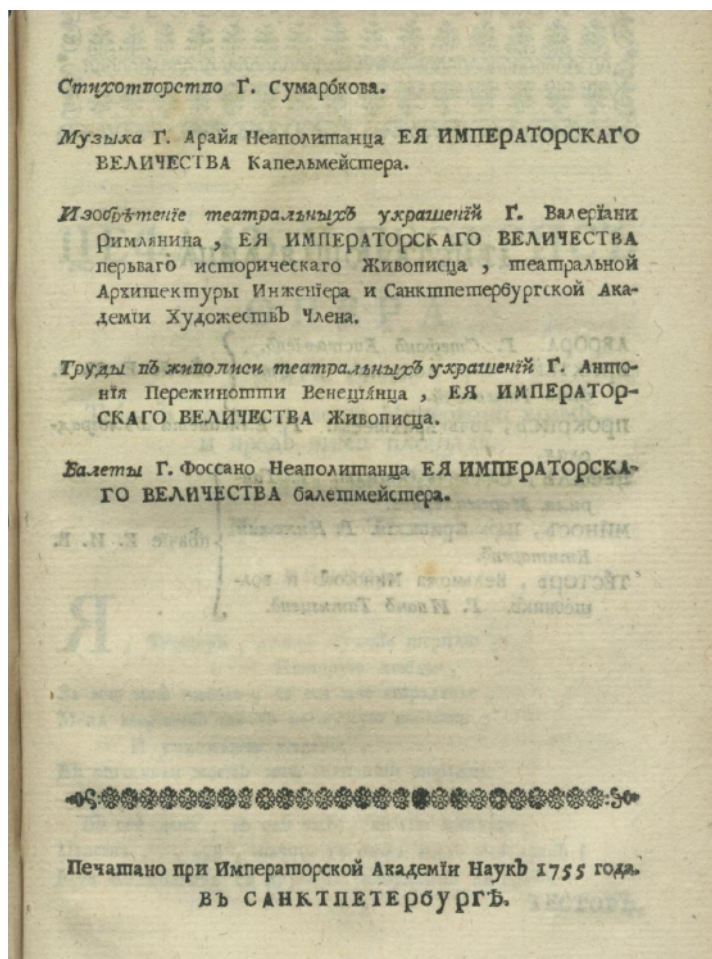


Ф.Б.Растрелли. План зала театра в саду «Променад», где состоялась премьера оперы



● Театр Ф.Б.Растрелли в саду «Променад», где состоялась премьера оперы в 1755г. Канал слева, с мостиками, — Лебяжья канавка, за которой Летний сад.

На премьере 1755 года был большой оркестр, огромный хор, декорации Перезинотти, исполненные по эскизам Валериани, сценические машины. Можно ли называть реконструкцией постановку, в которой нет всего этого великолепия?



Начнем с оперных эскизов Джузеппе Валериани, которые дошли до нашего времени, в отличие от самих декораций Перезинотти. Среди известных сегодня оперных эскизов Валериани, в том числе и включенных в монографию М. С. Коноплевой «Театральный живописец Джузеппе Валериани», изданную Государственным Эрмитажем в 1948 году, нет тех, которые можно достоверно атрибутировать как декорации к «Цефалу и Прокрис».

Для оперы были необходимы пять эскизов декораций. Из них наиболее ясная атрибуция у декораций № 3 и № 4, которые сменяют друг друга дважды в течение II Акта. Одна смена (с № 3 на № 4) происходит мгновенно в середине Второго акта между речитативом колдуна Тестора и его арией. После слов «Скоро вы фурии, скоро спешите!» звучат два кодансовых аккорда, что занимает меньше двух секунд, и за это время

«Театръ премѣняется, и преобращаетъ день въ ночь, а прекрасную пустыню въ пустыню преужасную». Затем в балете, завершающем Акт II, «Нимфы и Сатиры изъясняютъ свою радость, что ихъ жилищи прежнюю свою красоту получили». Значит декорация № 4 вновь меняется на декорацию № 3, и это будет более выразительно, если по контрасту с первым превращением произойдет медленно и постепенно. Все, что должно быть изображено на декорации № 3, ясно описано три раза в Акте II либретто оперы: в речитативе Цефала, открывающем II Акт, затем в речитативе Авроры «О, нимфы здешних мест» из 4-го явления и в упомянутом выше речитативе Тестора «Грозные челюсти Ад, растворяй». Декорация № 4 структурно является повторением декорации № 3, то есть они композиционно совпадают друг с другом при наложении. На месте ласкающих глаз рощ, разбросанных островками среди долин, вдруг оказывается черный лес, а, может быть, местами, голо торчащий мертвый сушняк. На месте извилистых ручьев, в воде которых играет солнце, открываются их пересохшие и, видимо, потрескавшиеся без влаги русла, а веселый звук от небольших водопадов и порогов сменяется немотой их оставшихся без воды камней. Мягкие линии холмов, покрытых виноградом, превращаются в голые острые скалы. Атрибутировать эти два эскиза, как мы видим, легко, и сегодня среди известных работ Валериани мы их не находим.

Эскиз к декорации № 5 для Акта III, о которой в либретто сказано: «Рощи вблизи города Афин», также отсутствует. То, что на ней должно быть изображено, не так очевидно, как на № 3 и № 4, но анализ текста Акта III может многое прояснить. Там точно должны быть заросли (одна из кулис), где скрывается Прокрис и куда стреляет пробудившийся от кошмарного сна Цефал. Другие кулисы должны подходить к мизансцене, в которой Прокрис повсюду разыскивает скрывающегося от нее Цефала, пока случайно

они не встречаются. До того, так же случайно, Прокрис, разыскивая Цефала, вместо него встречает Миноса с Тестором. Пространство, в котором задумано столько движения и случайных встреч, должно быть очень похоже на лабиринт. Вероятнее всего эскиз к декорации № 5 представляет собой лабиринт в разрезе со свободной центральной частью, там разыгрываются все события III Акта. На заднем плане картины ожидаемо увидеть Афины, на переднем — боскеты лабиринта с деревьями за ними. Среди известных работ Валериани нет ни одной подобной.

Декорации № 1 к I Акту мог бы соответствовать этот рисунок.



Джузеппе Валериани

Либретто описывает декорацию так: «Театр представляет Минервин храм и перед ним площадь». Представленный эскиз изображает храм Минервы на заднем плане и площадь на переднем. Но есть несколько причин усомниться в том, что этот эскиз подходит на роль декорации №1 из Акта I оперы. Рассмотрим самую очевидную. Перед зловещим пророчеством Минервы в центре первого акта «Часы сии вам грозны...», которое представляет кульминационный драматургический слом действия, мы читаем в либретто: «Двери Минервина храма растворяются и слышен глас Минервы». У дальнего храма, представленного на этом рисунке, вообще нет дверей, хотя фигура с копьем на куполе скорее всего Минерва. У двух зданий, портики которых мы видим слева и справа на переднем плане, невозможно увидеть, как откроются двери, либо их раскрытие будет настолько малоэффектно, что вызовет лишь смех, но никак не потрясение и восхищение публики. Реплика «Двери Минервина храма растворяются...» предполагает, что перед грозным пророчеством, публике предлагается новое торжественное зрелище, приводящее всех в изумление и подготавливающее своим аффектом драматическую кульминацию. Эту функцию должна выполнить открывшаяся перед зрителями новая декорация № 2. Исходя из логики барочных зрелищ, величественно растворяющиеся двери храма декорации №1 открывают его внутреннее убранство, изображенное на де-

корации №2, которое своим великолепием должно превосходить предыдущую картину. Обязательное условие для такого эффекта - декорация №2 должна быть достаточно крупной, чтобы публика, где бы она ни сидела, могла насладиться открывшейся новой картиной и искусством художника. Такая задача требует, чтобы на декорации №1 вход в храм был изображен крупно, что невозможно, если храм изображен целиком, как на представленном эскизе. На декорации №1 скорее всего изображен только портик храма Минервы и двери, как-то особенно украшенные по случаю свадьбы дочери царя Афин. Среди известных работ Валериани нет тех, которые подошли бы для декорации № 1 и № 2.

Таким образом, сегодня мы не знаем никаких его эскизов, которые можно было бы использовать в постановке «Цефала и Прокрис».

Подобное небольшое исследование, которое было бы точнее назвать просто внимательным прочтением либретто, в сочетании с некоторым интересом к творчеству Валериани, хотя бы по иллюстрациям, доступным в интернете, избавили бы наших критиков от их главной претензии, что в постановке не были использованы декорации по эскизам Валериани.

Значит, если сегодня делать декорации к опере «Цефал и Прокрис», их должно быть пять, и они могут быть выполнены как в подражании стилю Валериани, так и совершенно по-новому. Оба решения при отсутствии оригинальных эскизов равно корректны. Не имея в своем распоряжении постоянного театра с фиксированными размерами сцены, сделать богатые декорации, требующие хитрой театральной машинерии, особенно такой, как во Втором акте – достаточно неординарная задача. Такого рода сложные декорации достигают максимальной выразительности, когда художник создает их, соразмеряясь с глубиной и высотой сцены, размером и формой зала, принципом расположения мест и количеством ярусов. И все же, имея в бюджете лишние два миллиона рублей и год времени на работу, это все можно сделать. Однако, как станет ясно из изложенного далее, отсутствие декораций не делает нашу реконструкцию менее аутентичной. Но вернемся к нашим критикам.

Пусть невозможность восстановить декорации по эскизам Валериани доказана отсутствием этих эскизов, но как быть без большого оркестра с полным комплектом барочных инструментов, без хора из пятидесяти певчих, без машинерии, и вообще без всего того великолепия, которое сопровождало премьеру 1755 года?

Обратимся к предпремьерной научной конференции, важная часть которой была посвящена именно этим вопросам. Основным препятствием к реконструкции такого рода является недоступность нот оперы «Цефал и Прокрис», по которым прошла большая придворная премьера в 1755 году. Они хранятся в Центральной музыкальной библиотеке (бывшая нотная библиотека императорских театров), которая вся de facto приватизирована Мариинским театром вместе с основным оперным и балетным репертуаром русского придворного театра восемнадцатого века. Ведущие отечественные музыканты — исследователи русской музыки восемнадцатого века, такие как петербургский ансамбль «Солисты Екатерины Великой» или московский коллектив «Pratum Inte-

grum» никогда не имели шанса ни изучать скрытые от всех сокровища, ни, тем более, исполнять их, ни даже ознакомиться с подробным каталогом этого собрания. Самым заметным, знаковым раритетом этой коллекции, безусловно, является «Цефал и Прокрис», как первая русскоязычная опера. Однажды, много лет назад, Мариинский театр предпринял попытку ее исполнить. Тогда за один вечер в двух отделениях, были представлены фрагменты из двух опер XVIII века: «Цефал», который целиком идет более четырех часов, и одна из опер Чимарозы. Исполненная в академической манере, без всякого представления о стиле, музыка Арайи тогда не показалась Мариинскому театру настолько убедительной, чтобы показать оперу целиком. Создать барочный оркестр, выучить барочных певцов, разобраться с барочными речитативами, с правилами барочного жеста и произношения, изучить особенности европейской и русской барочной драмы, создать труппу барочного балета — до всего этого с той попытки 2001 года руки так и не дошли. Отдавать же кому-то лавры возрождения первой русской оперы тоже казалось как-то глупо. Поэтому оставалось только, подобно собаке на сене, лежать на нашем российском национальном музыкальном достоянии XVIII века до лучших времен, никого не подпуская к нему. В то же самое время фестиваль EARLYMUSIC посвятил многие годы и отдал много сил, чтобы проделать всю необходимую исследовательскую и образовательную работу. А потом нашлись и ноты. Американский музыковед Майкл Песенсон, работая несколько лет назад в рукописном отделе библиотеки Санкт-Петербургской Консерватории, нашел некаталогизированный комплект партий «Цефала и Прокрис». Это послужило толчком к тому, чтобы научные сотрудники библиотеки каталогизировали и начали изучать все имеющееся у них собрание музыки Франческо Арайи. Они пришли к выводу, что вся их коллекция имеет отношение к Картинному дому в Ораниенбауме. С таким выводом полностью согласны музыканты ансамбля «Солисты Екатерины Великой», много лет посвятившие изучению и исполнению русской музыки этого периода. Подробный доклад о консерваторской коллекции нот Франческо Арайи на предпремьерной конференции на фестивале EARLYMUSIC прочли Тамара Сквирская, научный сотрудник Научной библиотеки СПбГК и ее директор, Елена Некрасова.

К сюжету о недоступности нот «Цефала и Прокрис» в Центральной музыкальной библиотеке (бывшая нотная библиотека императорских театров) в Мариинке, стоит добавить, что кроме консерваторского «ораниенбаумского» комплекта партий сегодня известен экземпляр этой оперы в библиотеке Академии Св. Цецилии в Риме. Еще в советское время туда были переданы микрофильмы нот итальянских композиторов из коллекции ЦМБ. Тогда эта библиотека еще не была передана Мариинскому театру. А в самом начале 1990-х Александр Рудин, великий виолончелист, выдающийся разносторонний музыкант со своим коллективом исполнили "Цефала" в Москве получив копии



Pour Son Altesse Imperiale - для Его Императорского Высочества. Партия Великого князя в опере Цефал и Прокрис. Фрагмент обложки

нот в ЦМБ. Возможно, в будущем в различных нотных архивах будут найдены еще копии этой оперы, целиком, или в виде фрагментов, и в различных редакциях.

В Картинном доме, созданном для Великокняжеской четы Якобом Штелином, был устроен очень маленький театрик. Здесь Великий князь, играя на скрипке, вместе со своими итальянскими друзьями-учителями, скрипачами придворного оркестра Луиджи Мадонисом, Доменико Далолио, Тито Порто, с виолончелистом Джузеппе Далолио и Франческо Арайя за клавесином исполнял для своих домашних и друзей оперы Арайя. Премьера «Цефал и Прокрис» в Ораниенбауме с участием Великого князя могла иметь место в конце сезона 1755 года, или в начале сезона 1756 года. Театр был летним. Сезон заканчивался осенью, до прихода холодов, а начинался в конце весны.

Театр в Картинном доме был так мал, что количество человек в хоре, балете и в оркестре по сравнению с большой придворной премьерой должно было быть минимальным. Конечно, те росписи Антонио Перезинотти по эскизам Джузеппе Валериани, которые были созданы для театра на Царицыном Лугу, не могли использоваться в Картинном доме, так как барочные декорации для оперы *seria* всегда создаются под конкретный театр, под конкретную машинерию. Невозможно представить, что для этой оперы были сразу изготовлены два комплекта декораций в разных размерах, тем более, что на момент премьеры «Цефала и Прокрис» 27 февраля 1755 года, театра в Картинном доме еще не существовало.

Как можно понять из книги М. А. Павловой, «Ораниенбаумские тетради», которая вышла в издательстве «Историческая иллюстрация. Санкт-Петербург» в 2016 году, замысел театра в Картинном доме возник уже во время проведения штукатурных работ, в мае 1755 года. Читаем страницу 175: «25 мая 1755 г. Подрядчик О. Кожин получил деньги *“за вырубку ис картинного дому с правого флигеля где быть оперу верхние потолочные все балки, за спускание оных на низ и вытаскивание оных вон...”*», т. е. принятие решения о расширении функций Картинного дома повлекло за собой переделку конструкций перекрытия.» С другой стороны, в конце этой же страницы М. А. Павлова пишет: «Известно, что в начале февраля 1755 года в Ораниенбаум приезжал “машинист” Карло Джибелли *“для показывания делом оперных машин”*». Так как любой барочный театр начинается с машинерии, понятно, что мечты о собственном театре начали материализовываться с этого визита. 14 Июня Джибелли приезжает в Ораниенбаум с командой в 25 человек и к 1 июля ими были сделаны все работы по устройству сцены, театральные механизмы и интерьер зала, включая две лестницы в ложи, а также балконы. «Театральный машинист выступил в роли театрального архитектора» - М. А. Павлова, стр. 176.

Первой постановкой в новом театре была пьеса «Плененный Амур» (*Amor prigioniero*), одноактный в двух сценах «диалог на музыку» Франческо Арайя на стихи Пьетро Метастазियो. Когда 30 июня 1755 года состоялась ее премьера, в театре и в самом Картинном доме работы были еще в самом разгаре: в день премьеры там работало 65 строителей; плотники и отделочники были отпущены только 1 июля. Для постановки были выполнены две декорации: «очаровательная местность с водопадами, холмами и горами», а на другой изображались гроты, фонтаны, и статуи в окружении ваз и растений. Их также придумал Валериани и исполнил Перезинотти. Всю эту информацию также приводит М. А. Павлова в своей книге.

Из всего выше сказанного следуют такие выводы:

Консерваторский комплект нот «Цефала» с нотной тетрадью с именем Великого князя указывают на их ораниенбаумское происхождение. Все ноты, как и печатные оперные либретто, если на них стояло имя Великого князя, относились к Ораниенбауму. К тому же, комплект нот «Цефала» найден в одной коллекции с теми произведениями Арайя, которые были специально созданы для Ораниенбаума. Существование этих нот подтверждает, что опера «Цефал и Прокрис» ставилась в театре Картинного дома.

Нестабильность голосов детей от 11 до 14 лет – это фактор, не позволяющий отсрочить исполнение оперы на долгий срок. Конец сезона 1755 года, или начало сезона 1756 года – наиболее вероятное время ораниенбаумской постановки. Если принять во внимание то нетерпение, с которым Петр Федорович стремился дать жизнь своему новому театру, но при этом учесть необходимое Великому князю время на разучивание партий и репетиции, то эти сроки также логичны.

Трудно представить четырехчасовой спектакль, поставленный в эти сроки с декорациями и полноценной машинерией, повторяющий придворную премьеру, в театре, решение о строительстве которого было принято столь внезапно и который был создан в такие сжатые сроки. Внезапность решения, думаю, связана с выбором: получить очень маленький и дешевый театр, но прямо сейчас, или подождать и построить театр в отдельном здании. Нетерпение победило. На «скромность» исполнения указывает и тот факт, что «Цефал и Прокрис» не фигурирует в списке тех знаковых ораниенбаумских постановок, к которым долго готовились, тщательно продумывая их декоративную сторону. К сожалению, исследования С. Б. Горбатенко и М. А. Павловой, посвященные Картинному дому и театру в нем, не проясняют положения с театральной машинерией. Что успел построить Джимелли за две недели в июне 1755 года? Какая базовая концепция была у них с Петром Федоровичем? Что добавлялось для позднейших постановок? Что было сделано на первом этапе? Одно ясно, размер театра в Картинном доме не подразумевает тех возможностей для машинерии, которые были у театра в саду «Променад», а сам Петр Федорович скорее предпочитал тратить личные финансы на обучение молодых российских музыкантов и танцоров, чем на декоративную роскошь. Возможно, что для постановки Цефала вообще не было декораций. Если в ораниенбаумской постановке, по нотам которой мы играли, предполагался аскетичный стиль, нам в Эрмитажном театре также не было нужды создавать что-либо специальное вместо черного кабинета, который там был. Как и в Ораниенбауме, все внимание было сосредоточено на игре актеров-певцов. Такой аскетизм ораниенбаумской постановки, по сравнению с роскошью премьеры Большого двора, не говорит о ее ущербности. Особенности музыкального вкуса, господствовавшего в Ораниенбауме, становятся понятны при сравнении музыки одних и тех же композиторов, написанной ими для Большого или Малого дворов. Хозяева Ораниенбаума могли позволить себе предпочесть великолепие интимность. Не случайно поэтический мир русской усадьбы берет свое начало из идей, родившихся в Ораниенбауме, который и стал первой из русских усадеб этого мира.

Можно ли считать «Цефал и Прокрис» первой русской оперой?

Среди русских оперных шедевров XVIII века есть три, которые по своему исключительному историческому значению могут претендовать на звание первой русской оперы:

«Цефал и Прокрис» Франческо Арайи — Александра Сумарокова, первая опера на русском языке, Санкт-Петербург, 1755 г.;

«Сила Любви и Ненависти» («La Forza dell'amore e dell'odio»), Франческо Арайи — Франческо Прата, первая опера seria, поставленная в России, Санкт-Петербург, 1736 год. С этого события начинается история оперного театра в России. Его 280-летие отмечено на фестивале EARLYMUSIC презентацией нового перевода либретто, выполненного Владимиром Петренко и Светланой Зиминой, и изданного в виде билингвы издательством «Коло». Первое либретто было переведено Тредиаковским. В некоторых источниках эту оперу называют по имени главного героя «Abiazare» (Абиазар)

"Притворный Нин, или Узнанная Семирамида" ("La Finto Nino o la Semiramide riconosciuta") Франческо Арайи — Пьетро Метастазियो, первая большая опера seria, написанная в России в 1736 году, и поставленная в Санкт-Петербурге в 1737 г.

О том, где еще кроме ЦМБ можно найти ноты опер Франческо Арайя, можно прочесть в статье Софьи Кайковой «Франческо Арайя в России (источниковедческий аспект)» в журнале «Musicus», вестник СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова.

Что касается комических опер и интерлюдий, они ставились в России задолго до приезда Франческо Арайи, но хоть сколько-нибудь полной истории этих постановок сегодня все еще не существует.

Однако, заданный вопрос стоит переформулировать. Является ли «Цефал и Прокрис» итальянской оперой seria, на русском языке, то есть неким кунштюком, или это новый жанр — первая русская опера? Это важный вопрос. Он заслуживает подробного разбора. Но так как ни одному из критиков не пришло на ум его поднять, мы оставим его на потом, и продолжим отвечать на те вопросы, которые их волновали.

Со стороны отдельных критиков были высказаны претензии к кастингу.

Здесь бы и нечего обсуждать, что хорошо и что плохо, каждый может быть при своем мнении. Но в случае с этой оперой кастинг стоит обсудить. Он представляет нетривиальную задачу, так как все шесть солистов были детьми, то есть нужно найти максимальное разнообразие между шестью высокими голосами, не используя ни басов, ни теноров. Почему Елизавета Петровна, имея при своем дворе лучших в Европе певцов, в том числе кастратов, готовых, при их жаловании, разучить русский текст и даже позаниматься с Сумароковым фонетикой, не использовала их талант? В этом не было бы особой проблемы. Мы видим, что певцы могут петь на разных языках, не раздражая акцентом. В ариях это совсем не трудно. Речитативы можно попросить Сумарокова сделать покороче. Почему предпочла мировым оперным знаменитостям натуральных носителей языка, которые были еще детьми? Почему императрица выбрала такое нестандартное решение? Размышление над этим вопросом наводит на мысль, что русскому языку в этом проекте она отводила исключительную роль. Сегодня мы бы сказали, что 1755 год она объявила годом русского языка, так как Академия наук в том же году выпустила «Российскую грамматику» другого ее придворного поэта — Ломоносова. Интересно, что среди большой армии взрослых русских певчих из ее великолепных хоров, не могло не быть хороших певцов, просвещенных в итальянском стиле, которых она, тем не менее, не привлекла к своему проекту.

В современной постановке идеальным аутентичным решением было бы взять пять мальчиков и одну девочку, как это было на премьере. Но сейчас использовать детский труд невозможно — сегодня у нас просто нет такой певческой школы.

Разговор о подборе певцов хотелось бы начать с истории создания этой оперы в описании Якоба Штелина. В 2015 году Санкт-Петербургское издательство «Крига» выпустило трехтомник «Записки и письма Якоба Штелина» в переводе К. В. Малиновского. Константин Владимирович посвятил этой работе не один десяток лет, подарив нам замечательный памятник русскому XVIII веку.



Малиновский КВ.



Портрет Якоба Штелина

До приезда в Россию Якоб Штелин был флейтистом в лейпцигском оркестре И. С. Баха, был близок с его семьей, много музицировал со старшими сыновьями. Именно Штелин создал Картинный дом в Ораниенбауме, с его библиотекой, коллекцией картин, театром. То, что Штелин подчеркивает в нижеприведенном отрывке важную роль сенатора Теплова (старшего) в создании «Цефала», особенно интересно. Этот факт совсем не изучен. Но, конечно, главная инициатива принадлежит самой императрице Елизавете Петровне, решившей создать из итальянской оперы seria памятник русскому языку. Имеет смысл цитировать Штелина несколько раньше, чем он начинает говорить о "Цефал и Прокрис", чтобы получить некоторое представление о тех музыкантах, которые играли вместе с Арайя.

«На следующий год осенью совершилось бракосочетание Великого князя Петра Феодоровича, для которого Арайя сочинил особую драму ("Соединение Любви и Брака") к застольной музыке для императорского оркестра с привлечением вышеупомянутых церковных певчих, которая с хоров большого зала произвела удивительное впечатление.

Параграф 36.

Через некоторое время концертмейстер Мадонис велел награвировать в Петербурге с полдюжины своих вновь сочиненных скрипичных концертов (в настоящее время неизвестны. – А. Р.). А вскоре и Доменико Далольо — шесть симфоний, в которых Andante ценились чрезвычайно высоко. Именно этому пылкому скрипачу и композитору пришлось в голову сочинить несколько симфоний alla Russa, которые имели такой всеобщий успех, что одна из них всегда должна была исполняться в обычных концертах на куртагах. Он выбрал несколько простейших сельских мелодий, или крестьянских песен, и аранжировал их в лучшем итальянском вкусе с постоянно встречающимися пассажами этих мелодий в Allegro, Andante и Presto (Одна из них sinfonia "Казак" сегодня входит в репертуар ансамбля "Солисты Екатерины Великой". – А. Р.). Таким же образом Мадонис сочинил пару сонат на украинские мелодии, (в настоящее время — неизвестны. – А. Р.). Вслед за обоими балетмейстер Фузано (полное имя Антонио Ринальди) сочинил несколько контрдансов на русские мелодии для придворного бала и итальянский русский балет, который он поставил при следующей опере при всеобщем одобрении.

В это же самое время появилось в печати собрание отличных русских арий и нежных песен в новом и чистом стихотворном вкусе Сумарокова, Елагина и других лучших русских поэтов. Тогдашний коллежский советник Григорий Николаевич Теплов [Этот искусный дилетант, которого заслуги и случай постепенно возвысили до чина императорского тайного советника и сенатора Российской империи, воспитывался в изящных искусствах и науках в семинарии новгородского архиепископа Феофана (Прокоповича) и не только сам пел в хорошей итальянской манере, но и очень хорошо играл на скрипке.] положил их на музыку в лучшем итальянском вкусе и дал очень мило награвировать при Академии наук в Петербурге.

Параграф 37

При участии этого же большого знатока и любителя хорошей музыки во дворце гетмана графа Кирилла Григорьевича Разумовского в Глухове на Украине в последствие появился домашний, или камерный, оркестр, составленный в большинстве из русских и только нескольких иностранцев, подобного которому еще не было у частного лица в России. Он состоял примерно из сорока очень искусных музыкантов, из которых каждый мог с честью выступить самостоятельно на своем инструменте. Когда этот оркестр в первый раз в 1753 году исполнил свои концерты перед большим собранием придворных и других знатных персон в особняке гетмана в Москве, он получил у всех слушателей заслуженное восхищение.

В нем находился молодой певец с Украины по имени Гаврила (Марцинкевич — тенор, в 1753 году был отдан "во обучение италианскому пению" Анджело Вакари, выступал с середины 1750-х годов по 1760 год. - К. В. Малиновский), который пел труднейшие итальянские оперные арии с искуснейшими каденциями и изысканнейшими украшениями и в последствие должен был часто выступать в обычных концертах на куртагах с большим успехом.

Параграф 38

Именно этот приятный певец и несколько других его земляков, которые не много уступали ему в пении, дали повод императрице повелеть поставить полную оперу на русском языке, который, как известно, благодаря своей мягкости, многим гласным и

собственному благозвучию, ближе других европейских языков подходит к итальянскому и, следовательно, отлично годится для пения. Поэт и тогдашний полковник Александр Петрович Сумароков, которому было поручено создание русской оперы, избрал для этого нежнейшую историю Цефала и Прокриды из Овидия. Арайя, которому это хорошо удавшееся либретто было объяснено дословно, удачно положил его на музыку, в соответствии со всеми происходящими в нем страстями и нежными выражениями, несмотря на то, что он сам не понимал ни слова по-русски. (Последнее нельзя понимать буквально. Арайя, сделавший фантастическую карьеру в России и удерживавший своё положение столь долго, не смог бы избежать губительных последствий интриг, характерных для каждого двора, если бы не понимал без переводчика, что говорит о нем его русское окружение - А. Р.)

Опера была поставлена в Петербурге в 1755 году и несколько раз повторена со всеобщим успехом, во время карнавальных увеселений, в честь и к особому удовольствию императрицы и инициатора этого нового русского музыкального спектакля. Исполнителями, из которых старшей могло быть едва 14 лет были мадемуазель Белиградская, сильный виртуоз на клавесине и младшая дочь придворного лютниста Белиградского; Гаврила Марценкович (так их имена произносит Штелин, а в либретто оперы, изданном в 1755 году, они записаны как Белоградская и Марценкевич. – А. Р.), прозванный Гаврилушка, Николай Ктитарев, Степан Ражевский и Степан Евстафьев. У этих сколь юных, столь и новых оперных певцов, слушатели и знатоки восхищались прежде **всего их точной декламацией, их приятным исполнением длинных арий и их искусными каденциями; не говоря о естественных, не преувеличенных или слишком искусственных жестах.**»

Прежде чем продолжить цитировать Якоба Штелина, стоит остановиться на выделенной мной фразе.

Штелин начинает с того, что упоминает искусную декламацию в речитативах, как главное достоинство. Эта похвала имеет отношение даже не столько ко всем шести юным певцам, сколько к Сумарокову, так как работа над декламацией в значительной степени была его сферой ответственности, в которой Арайя лишь помогал ему.

Под приятностью в ариях Штелин подразумевает в первую очередь хороший вкус, то есть способность следовать новому стилю. Длина арий упомянута здесь не как недостаток Арайи, но чтобы подчеркнуть, что «приятность», или стилистическое соответствие музыкальной драматургии, попросту вкус, нигде не изменяло юным певцам. Если в коротких ариях для этого бывает достаточно хорошей дрессуры, то длинные не спеть без подлинного понимания стиля. Это опять комплимент в сторону учителей, думаю, в первую очередь Арайи.

Под искусностью каденций, в период рококо и классицизма подразумевались не только виртуозность и фантазия, но и свободное владение новым стилем, новыми манерами, способность импровизировать не по старой моде. То, что Штелин здесь имеет ввиду именно такое значение, следует из того, как в своих записках он позиционирует самого себя. Он не просто ценитель изящного. На каждой странице своих объемных записок об изящных искусствах в России, он доказывает усомнившимся, что является подлинным знатоком и квалифицированнейший экспертом в той области, о которой рассуждает. Выделенная мной фраза стоит такого детального анализа, как весьма информативная, максимально компетентная экспертная оценка, а не восторженная похвала обывателя.

«Равная искусность в декламации, в пении и в жестах», их единство, осмысленная взаимодополняемость, — вот то, что составляло искусство оперного певца в XVIII веке. В наше время два из этих инструментов давно сломаны и забыты, остался только вокал. Возвращение старого подхода, восстановление искусства барочного жеста и декламации на основе изучения старинных трактатов, успешного современного французского опыта, в сочетании с нашими музыкальными открытиями в области языка рококо, проецирующимися и на понимание театральных жестов, и на прочтение либретто, и на принципы декламации и фонетики — все это и было нашей работой по реконструкции первой русской оперы.

Причина, по которой, несмотря на самоочевидность представленного нами результата, нашлись критики, отрицавшие сам факт реконструкции, имеет простое объяснение. Опираясь на те знания, которые мы сегодня получаем в наших консерваториях, невозможно не только прийти к представленным нами результатам, но даже сделать первый шаг — поставить правильные вопросы и определить задачи. Мешает осознание невозможности найти на них ответы и решения, исходя из сформированной полученным образованием картины мира и атрофии способности к саморазвитию. Комплект приобретенных шаблонов и стереотипов при поверхностном образовании ума, эстетического и нравственного чувства, так легко принять за подлинное знание, особенно если они подкреплены потраченными годами жизни и бумажной корочкой со словом «диплом». Терпеть брань от таких людей — не слишком большая плата, за счастье не принадлежать к их кругу.

Но вернемся, однако, к Якобу Штелину, к его словам «о естественных, не преувеличенных или слишком искусственных жестах». То, что они были «не преувеличенными или слишком искусственными» надо понимать не только как похвалу юным актерам, но и как камень в огород прежней моды. Впрочем, надо заметить, что естественность жестов рококо не имеет ничего общего с понимаемой нами естественностью в стиле Станиславского и Немировича-Данченко.

«По окончании этого музыкального спектакля императрица, весь Двор и битком набитый партер хлопали в ладоши. И для еще более осязаемого свидетельства всемиловитейшего одобрения через несколько дней всех юных оперных певцов одарили красивыми материями для новых платьев, а капельмейстера Арайя — дорогой собольей шубой и 100 полуимпериялами золотом.» (К. В. Малиновский «Материалы Якоба Штелина, Том III. Записки и письма Якоба Штелина о театре, музыке и балете в России». Изд. «Крига», 2015 год).

Таким образом фигура Гаврилушки Марцинкевича — Цефала, его незаурядный талант и человеческое обаяние запечатлены Якобом Штелином. В нашей постановке роль Цефала сыграла Елизавета Свешникова, покорила всех, подобно первому исполнителю этой роли. Трудно было поверить, глядя на нее на сцене, что перед нами женщина в мужском костюме. Это был сам юный Цефал.

Роль Прокрис в первой постановке исполнила Елизавета Белоградская. Штелин говорит, что она была младшей дочерью лютниста Белиградского. Константин Владимирович Малиновский вносит уточнение, что «Елизавета Осиповна — дочь певца Осипа Белиградского, брата лютниста Тимофея Белиградского», оставляя их фамилию

в написании Штелина. Повторюсь, что в либретто 1755 года она указана как Белоградская, в великоросском написании. Сумароков, после постановки, посвятил ей чудесный Мадригал:

*Любовны Прокрисы представившая узы,
Достойная во всем прехвальныя дочь музы,
Ко удовольствию Цефалова творца
Со страстью ты, поя, тронула все сердца
И действием превзошла желаемые меры,
В игре подобием преславной Лекувверы.
С начала оперы до самого конца.
О Белоградская! прелестно ты играла,
И Прокрис подлинно в сей драме умирала.*

В нашей постановке образ Прокрис, удивительно нежный и трогательный душу, сумела создать Юлия Хотай. В схватке с Авророй, в отчаянии, в муках ревности, открывая свой голос всем оттенкам чувств, позволяя ему быть порой очень сильным – нигде Юлина Прокрис не перешла грань, не изменила себе, всегда оставаясь хрупким цветком, передавая публике мягкий свет, присущий душе прекрасной Прокрисы.

Очень интересна фигура Стефана Евстафиева, сыгравшего Аврору. Не брат ли он будущего великого скрипача Ивана Хандошкина, воспитывавшегося при Малом дворе Петра Феодоровича, который был Евстафьевич, то есть, тоже — Евстафиев? Скорее всего этого юного актера выбирал сам Сумароков, а не Арайя.

На Авроре держится весь II Акт, точнее, он посвящен ей. При этом Аврора в нем поет всего одну арию, в которой, к тому же, нет особых вокальных сложностей и эффектов, как у других персонажей. Это наводит на мысль, что в арии к пению предполагался танец. Образ Авроры создавался не под талант певца, но под талант актера. Очевидно, что Сумароков уделил особое внимание работе с этим мальчиком. Каждый речитатив сообщает образу Авроры новые черты, раскрывая ее в новом свете, для чего исполнитель должен быть способен находить для каждого речитатива новые приемы.

Такой Авророй у нас стала Варвара Турова. Она единственная из команды певцов использовала барочные жесты не только как помощь себе в создании нужного образа, но превращала их из интуитивного в осмысленный язык. Благодаря Варе удалось увидеть, о чем прежде только догадывался, - тот особый род магии, который возникает, когда певец доводит до совершенства жест, как ноту, когда все тело, до кончиков пальцев, становится музыкой. Ее внимание к фонетике, что очень важно, так же простиралось дальше необходимой, но, все-таки, прикладной задачи качественной дикции. Звучание слова – это особая художественная реальность, освоение которой приводит нас к началам слова, к таинственному источнику возникновения смыслов. Это подлинная жизнь. Это настоящий свет. Он рождает смыслы, породившие все наши искусства.

Аврора появляется после всех персонажей, только во II Акте, когда зритель уже полностью вовлечен в действие. Поэтому ее появление должно быть особенно выделено по сравнению с появлением других героев. Оно должно стать абсолютно новым и изумляющим впечатлением для публики. При этом Аврора возникает на сцене молча во время арии Цефала, и довольно долго ничего не поет. Значит, нужный эффект дости-

гается костюмом и сценическими манерами актера. Первый выход Авроры должен быть подлинным явлением утренней зари.

Мир Авроры, и без Авроры наполнен таким совершенством и гармонией, что даже Цефал, лишившийся счастья, разбитый горем разлуки, наполненный отчаянием и гневом, подавленный страхом от сверхъестественного перенесения в незнакомый край, говорит: «Сии места прекрасны!» Они прекрасны особенной красотой, которая проникает глубоко в душу, вторит ей в унисон, попадает в резонанс. И Цефалова душа открывается навстречу этой гармонии всеми своими чувствами: «Мои все чувства страстны!»

Так выглядит идеальный мир с точки зрения рококо. Это идеальный сад, в котором все одушевлено и все со-чувствует душе человека. Рощи, как понимающий друг, готовы говорить с ним о том, о чем ему важно слышать: «Как Рощи здесь шумят! Мне мнится о моей разлуке говорят!» Звук водных потоков здесь убаюкивает в неге тех, чьи души не отягощены, а для страдающего Цефала они – целительные источники утешения. Со-страдавая ему, они повторяют друг другу стон его боли, даже если Цефал молчит. «Когда Источники здесь льются, когда в брега струи их бьются и пастухам наводят сладкий сон, мне мнится, что твердят они мой тяжкий стон!» А Эхо знает главную тайну сердца, оно произносит имя любимой, но это не голос соперника, а самого страдающего любовника. И звуки имени, частые и непрерывные, накладываясь друг на друга, как звон, наполняют все пространство между гор над долинами. «Как Эхо между гор в долинах раздается! Мое печально сердце бьется. Оно твердит Мой глас. И имя Прокрисы! В минуту много раз!» И далее: «Прекрасные места я Прокрис ненавижу, коль в них тебя не вижу!» - эта фраза как возглас, полный томления и нетерпения «— Появись же! Появись!» И Прокрис возникает перед Цефалом, он ее чувствует и, далее, счастливый, говорит уже с ней. «О, Прокрис, так ли ты страдаешь обо мне...» К концу монолога боль в душе Цефала, слившейся с душой Прокрис, растворяется. Музыка следующей за речитативом арии «Разны муки я терплю» подсказывает, что теперь речь идет уже о сладостных муках. Все готово к появлению Авроры, и она появляется.

Таким образом Сумароков показывает нам заключительный этап трансформации чувств Цефала под воздействием этого особенного места. Чтобы показать ее начальный момент, мы предварили выход Цефала печальным *Andante* из скрипичной сонаты Доменико Далолио в исполнении Андрея Пенюгина, чья роль и в подготовке оперы, и в кастинге очень велика.

Я специально чуть изменил орфографию и пунктуацию цитируя либретто, чтобы утонченная психологическая логика Сумарокова стала очевиднее современному читателю.

Еще раз повторюсь, первый речитатив Цефала из Акта II – это Художественная программа нового стиля, рококо, как его понимали в России. Она представлена через концепцию идеального сада, идеального мира. И он был создан не только изысканной психологической драматургией Сумарокова, прекрасной музыкой Арайа, великолепным исполнением актера, игравшего Цефала, но и перспективистом, живописцем, машинистом и осветителем. Задача Авроры - своим появлением затмить этот совершенный мир, преобразив его в невообразимо прекрасный.

Как же могла решаться сцена появления Авроры?

Первое, а также заключительное, на облаке, появления Авроры образуют композиционную арку ее образа. И если в финале эффект ее явления достигается машиной — она спускается с небес, то есть, по простому вертикальному вектору, то аналогичного впечатления от первого появления Авроры можно достичь, прочертив по-настоящему изящную линию ее выхода по сцене, то есть, в горизонтальной плоскости. Разумеется, предпочтительно, чтобы эта линия была сложнее, интереснее прямого вектора. Темп финального «спуска с небес» задан оркестровым сопровождением. Первый выход Авроры должен занять никак не меньше времени, чем финальный. Это необходимо для равновесия композиции. Первый выход Авроры должен быть подобен длинной ноте, которой мастерский певец или музыкант удерживает все внимание публики.

Второй акт целиком построен одной линией преобразования Авроры от счастья к отчаянью. Каждая мизансцена открывает нам нечто новое в образе Авроры, разворачиваясь через спектр чувств от фиолетового к алому. Удивительно наблюдать, как Сумароков с Арайя во всем многообразии представленных ими лиц Авроры, максимально раскачав амплитуду страстей, нигде не выходят за рамки, которые могут разрушить ее образ. Неизбежный выплеск страсти в центре Акта II - фуриозная ария - дана не ей, но Тестору. Подобные авторские самоограничения невозможны в барокко, всегда стремящимся дойти до предела и выйти за него. Это еще один признак нового стиля – рококо, который в дальнейшем унаследует классицизм.

Минос воспринимается публикой как отрицательный персонаж, но для Сумарокова и Арайи он, очевидно, таким не является. Просто он раньше других героев трагедии попал в тот лабиринт чувств, в котором все они сгорят. Его обугленное сердце мы видим уже в начале оперы, а у других — лишь в конце. Он такой же, как и остальные персонажи — всеми силами стремится к своему счастью и не достигает его. Что можно сказать о выборе актера? Судя по ариям, созданным Арайя для Николая Клутарева, исполнявшего роль Миноса, этот юный певец был очень техничен. Однако его голос был лишен того пленительного очарования, которым обладал голос Гаврилушки Марцинкевича. Более того, некоторые аффекты в речетативах Миноса требуют от певца смелости идти в поиске вокальных красок за пределы красивого ради выразительного. Тогда выбор Прокрис становится очевиден публике. Такая иерархия ролей могла быть достигнута только голосом, но не визуально. Миловидность лица при наличии грима роли не играет. Вообще, изображать Миноса уродливым в пользу Цефала нет смысла: очарование пластики, которое достигается упорством в занятиях, любое уродство делает привлекательным и запоминающимся. Костюм, раз Минос - царь, должен соответствовать роли и быть достаточно роскошным. Если же Цефал и Минос равно прекрасны, публика будет рассуждать о превратностях судьбы и прихотях женского сердца, что совершенно лишне для драматурга.

Сумароков строит трагедию ради иной мысли. К ней он старательно подводит своего зрителя: ни взаимная любовь, ни самый высокий социальный статус, как сказали бы мы сегодня, с сопутствующими ему богатством и властью, не защитят счастье человека ни от людской зависти и злобы, ни от ударов судьбы. Конечно, такая мысль может быть компетентна, только если она исходит от самой императрицы Елизаветы Петровны, а Сумароков, ее придворный поэт, — лишь ее уста. Музыка Арайи настолько кра-

сива, в ней столько жизни и счастья, что зритель испытывает все чувства вместе с героями, кроме отчаяния. Счастье есть! Но оно не в том, к чему все стремятся — вот главное послание царицы, под которое так необычно изменён популярный в то время миф о Цефале и Прокриде.

Минос в нашей постановке в исполнении Юлии Корпачевой получился величественным и даже завораживающе красивым. Таким и положено быть сыну Зевса и Европы. Минос присутствует во многих древнегреческих мифах. Это он построил у себя на Крите лабиринт, в котором находилось убежище Минотавра. Его дочери — Ариадна и Федра, герой Тесей, сын Эгея — его зять, мастер Дедал — его подданный. Асклепий, которого римляне называют Эскулапом, воспитанный кентавром Хироном, получивший бессмертие за свое врачебное искусство, приходил к Миносу, чтобы воскресить его мертвого сына Главка. Конечно, величественность должна ему сопутствовать. Название минойской цивилизации, существовавшей на Крите, дано в XX веке ее первооткрывателем Артуром Эвансом в честь Критского царя Миноса.

В опере через Миноса и, отчасти Тестора, его вельможи, раскрываются те стороны вокального искусства, которые невозможно показать через остальных героев. Юлия Корпачева как раз та певица, которая не боялась подобных рисков.

Интересно, что единственная по-настоящему радостная, счастливая ария в опере — это ария Миноса из Акта III «На сердце полно страсти»

Минос на сцене не бывает один, но всегда со своим слугой колдуном Тестором. Так и хочется сказать, со злым колдуном. Но и Тестор не злодей. Он верный слуга, готовый на все ради своего господина, придворный учёный, с ужасом и любопытством исследующий стихии, силы природы. Другие герои оперы — боги, цари, царевна, князь. Лишь «вельможа Миносов» Тестор среди них не так родовит, он царский слуга. Но и он властвует, там, куда власть мирских царей не доходит.

Кстати, эта мысль также признак нового стиля и нового времени. Очевидно, что власть барочного государя распространялась и на стихии, и на мир волшебных существ. Мы это можем видеть еще в царствование императрицы Анны Иоанновны. Прямо перед своими петербургскими дворцами, Зимним и Летним — он был там, где сегодня Невская ограда Летнего сада, — она воздвигла гранитные стены Петропавловской крепости, возвышавшиеся прямо из воды. Сегодняшний пляж, отделяющий стену Петропавловки от Невы, еще в начале XX века был лишь незаметной линией, что видно на старых фотографиях. Дорогостоящий проект с одеванием стен Петропавловской крепости в гранит не имел никакого фортификационного смысла, только сакральный. Он должен был олицетворять власть царицы над твердью, как пространство Невы у "ног" ее обоих дворцов и пространство над Невскими водами, наполненное воздухом и светом, власть над этими стихиями. И, наконец, власть над огнём олицетворял театр фейерверков, построенный прямо на воде перед Стрелкой Васильевского острова.

Изменение в ощущениях наших монархов относительно границ царской власти совершилось не в эпоху Елизаветы Петровны, а раньше, в короткий период регентства Анны Леопольдовны, которая навсегда изгнала из дворца карликов и шутов. До того всему странному и необъяснимому находилось место подле царской руки.

Но вернемся к Тестору. Он единственный из героев трагедии, чье сердце не попало в лабиринт чувств и не сгорело там. Он свободен! Но его счастье не привлекает зрителя,

не становится образцом. Для зрителя Тестор - злодей. Такой образ нужен Сумарокову не только чтобы сделать сказку интереснее, добавив колдуна, но чтобы вернее подвести нас к вышеназванной главной мысли трагедии, спрятанной автором в фигуре умолчания. Таким образом, Сумароков играет не только с персонажами, но и со зрителем.

Верно служа Миносу и следуя воле богов, Тестор разрушает любовь Цефала и Прокрис, внушив Прокрисе ревность. Сумароков, выводит грех этого колдовства за рамки художественного, разрушая стих, лишив его и рифмы, и ритма.

*О ревность,
Вниди въ нежно сердце Прокрисы прекрасной,
И нежность ты ея на гордость премени,
Волнуй ея сердце, какъ море волнуетъ,
Ты встань на тово, кто ей милъ паче всехъ,
Дай ей склониться къ тому, кто противень!
Буди несогласна, отъ ревности въ себе
Ты Прокрисъ съ Цефаломъ на всегда отъ сихъ дней.*

Роль Тестора невелика, но очень эффектна. Ему отдана одна из самых запоминающихся арий оперы, уже упоминавшееся фуриозо из середины Акта II. На премьере 1755 года Тестора сыграл Иван Татищев, а у нас Жанна Афанасьева. Наделенная сильным голосом, идеальным для барочных героических персонажей и эффектным эротизмом, она сделала своего злодейского героя насмешливым, страстным, элегантным, запоминающимся красавцем.

Царь Ерихтей далёк от сложных душевных переживаний. Любовь для него блажь. О ней он рассуждает в близких ему военных терминах: пленить, завоевать и т.д. Он жизненнолюбивый, крепко стоящий на земле, веселый человек. Он воин и мореход, полная противоположность царю Миносу. Тот - мистик, смысл жизни которого сгорать в огне чувств, не случайно рядом с ним всегда волшебник. Чтобы противоположность этих натур и их драматургическая симметрия лучше ощущались, логично и Ерихтею на сцене дать спутника-пажа. В конце оперы Ерихтей также погибает в лабиринте чувств. «Все миновалось! Ее уж больше нет» — его последние слова, предел, где отчаяние граничит с безумием. После них Ерихтей окаменеваает над телом дочери до конца оперы. Для актера сложность этого образа в том, что его надо создать всего за два выхода на сцену, между которыми почти вся опера. Нет времени на разогрев. Надо выйти и сразу быть на максимуме. Думаю, это и было основным качеством юного Стефана Рожевского. Это же редкое качество оказалось присуще и нашей Вере Чекановой. Сумароков предпочел не раскрывать этот образ подробно, показав его в минуту высшей радости от полноты жизни на свадьбе дочери в Акте I, и затем на максимуме отчаяния и разрушения в конце Акта III. При этом, до некоторой степени Сумароков связал себя с царем Ерихтеем, разделяя сам его чувства и его любовь к Прокрис.

*Минерва нашии все открыла мне напасти:
Аврора по своей къ Цефалу страсти,
Велела Тестору, чтобъ ревность онъ воздвигъ:
И несогласіе произвести межъ вами:*

*А окончаніе вы ведаете сами,
Которымъ всехъ насъ трехъ свирепый рокъ постигъ.
Царь Критскій убежалъ, путемъ отсель безбеднымъ,
Съ безвестно бывшимъ здесь
Волшебникомъ зловреднымъ:
А мы лишаемся тебя о Прокрисъ днесь.
О дочь моя любезна!*

Этот монолог царя Ерихтея при его выходе в финале Акта III, не только обращение к отчаявшемуся Цефалу и умирающей Прокрис. Это и обращение к публике от лица автора.

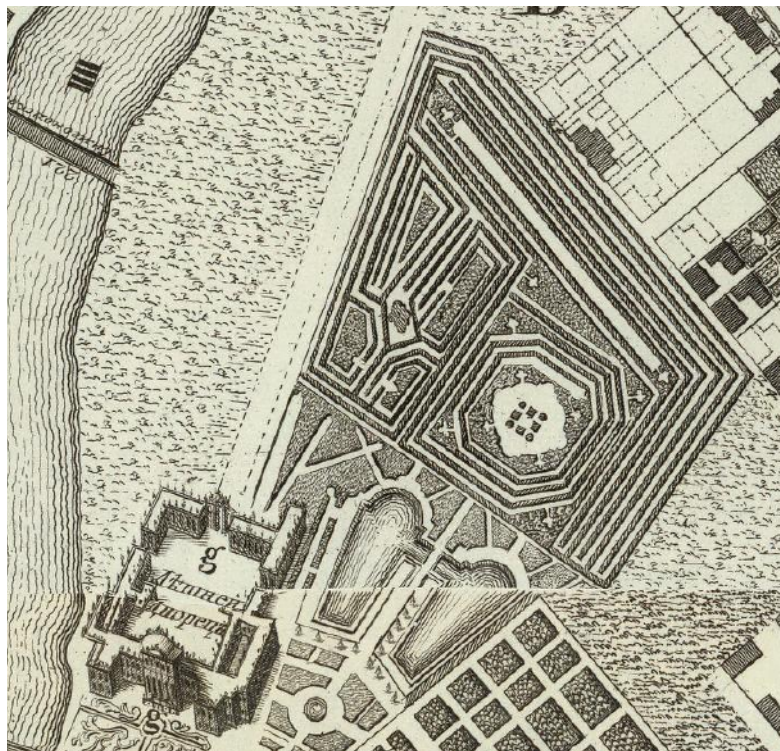
Первый раз автор напрямую обращается к публике В начале III Акта от лица царя Миноса: «мы все принесены назад...» и далее. Понятно, что Миносу нет нужды это все рассказывать присутствующему в этой сцене Тестору, который был свидетелем всему о чем рассказывает Минос. Значит разъяснение под видом Миноса дает публике автор.

Затем в этом же речитативе после слов «она сказала...» голосом Миноса начинает говорить сама Минерва, верховная владычица, хозяйка Афин. Не всем бывают понятны ее слова: «Зевес Цефаловой... Когда вы возвратитесь, вы с Прокрисой навек прежалостно проститесь». Минерва здесь хочет сказать: «Зевес Цефаловой рукой убьет Прокрис». Но ей не выговорить это страшное пророчество, и она начинает говорить о том же иначе: «когда вы возвратитесь...». Чтобы трагедия не произошла в Афинах, не бросила тени на ее город в людской молве, в памяти потомков, Минерва изгоняет из него всех действующих лиц.

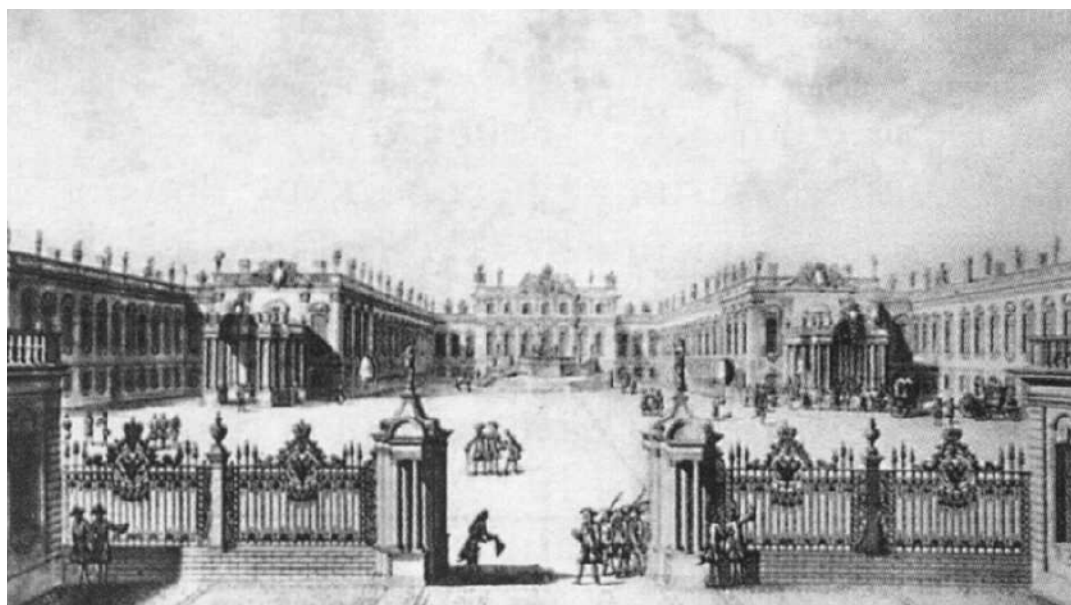
Для того чтобы через Миноса проявилась Минерва, актёр не только должен несколько изменить свои жесты, но начать произносить все слоги в словах несколько шире, крупнее.

В Акте I, когда растворяются двери храма Минервы, и мы слышим из глубины ее страшное пророчество, необходимо, чтобы голос привлекал к себе внимание необычностью и отличался от человеческой речи некоторой сверхъестественностью. Хороший приём, когда два певца из хора произносят пророчество в унисон очень слаженно.

Много сказано о Лабиринте чувств, в котором гибнут герои трагедии. Образ не случаен. Огромный лабиринт в третьем Летнем саду Елизавета Петровна могла видеть из окон своего Летнего дворца. Ее дворец находился там, где сейчас стоит Инженерный замок. Дорога к нему, парадный выезд, шла мимо бесконечной, как царскосельский Екатерининский дворец, живой стены Лабиринта, не пускавшей взгляд видеть вдаль. С другой стороны царской дороги открывался лентотровский вид на подстриженный широкий газон, спускавшийся к воде Фонтанки с небольшой площадью за ней и вертикалью шпиля колокольни церкви «Симеона и Анны». Река, еще без гранитного корсета, была тогда ближе к церкви, поэтому и газон был шире, чем мы можем вообразить сегодня.



*М. Махаев. Деталь плана Санкт-Петербурга 1753 г.
Лабиринт в третьем Летнем саду, за Летним дворцом*



М. Махаев. "Летний дворец Елизаветы Петровны и парадный двор перед ним. Вид с юга."

Еще один лабиринт со скульптурами в виде персонажей Эзоповых басен и фонтанами находился во втором Летнем саду. Его построил еще Петр I, по аналогии с Версальским. Такой же был и в Петергофе. С Летним садом, скорее всего, связана и сцена сна Цефала, когда Прокрис поёт над ним арию "О, спокойный сон". Очевидно, в этой сцене обыгрывается знаменитая скульптура из Летнего сада «Амур и Психея».



"Амур и Психея" в Летнем саду

*О спокойный сонъ:
Я покой свой имъ хоть рушу;
Но люблю ево какъ душу:
Повторяй ему мой стонъ,
Вображай какъ милъ мне онъ!*

Эта ария сделана Сумароковым удивительно тонко. Прокрис здесь обращается ко Сну, как к живому существу, говорит с ним о Цефале, не называя его. И не сразу поймешь, говорит ли она о Сне или о Цефале. Сон и Цефал переплетаются. Возлюбленный – это сон и вся жизнь – сон, мираж. У Арайя эта ария очень тихая. В аккомпанементе тишайшее мерцание струнных подобно волнам сна, нежно касающимся ресниц.

Остаётся открытым вопрос, всегда ли эту оперу пели дети. Конечно, арии из нее могли петь все, кто хотел. Так как первая русская опера была главным музыкальным проектом царствования Елизаветы Петровны, очевидно, что в домах просвещенной русской аристократии, как в России, так и в Европе, не могли не звучать арии и речитативы из нее.

В царствование Екатерины II опера также ставилась при дворе. Интересная информация, на которую нам указал Борис Илларионов, содержится в докладе Л. И. Гительмана, прочитанном на симпозиуме в Стокгольмском университете в августе 1998 года. Симпозиум был посвящен проблемам оперы XVIII века. Доклад был опубликован в виде статьи «Творческие открытия Густава III, короля Швеции (творческая личность и художественное пространство эпохи)» в сборнике "Kafis" СПбГУП (2003 г., вып. 1, стр. 64-74). В статье говорится о работе Густава III в Париже над постановкой балета-оперы Андре Гретри "Цефал и Прокрис" на текст Жана Франсуа Мармонтеля еще до премьеры в 1773 году. Когда в 1777 году Густав III посетил Санкт-Петербург, Екатерина II по его просьбе показала ему отрывки из нашего «Цефала» в исполнении придворных артистов на французском языке. По словам Л. И. Гительмана это пишет в своих «Памятных записках» секретарь императрицы А. В. Храповицкий. Не думаю, что информацию про французский язык стоит понимать буквально, скорее пели на русском, а у короля был французский перевод. Разве что какую-то арию, эксперимента ради, кто-то и мог спеть на французском. Интересно, кто пел, дети или взрослые?

Такие вопросы дают шанс обосновать аутентичность нашей премьеры, когда вместо пяти мальчиков и девочки пели шесть сопрано. Сегодня невозможно вообразить уровень музыкального образования в России при Елизавете Петровне, позволявший петь детям сочинения настолько трудные технически и драматически, как опера "Цефал и Прокрис". Таковую школу, конечно, было бы невозможно создать без очень серъ-

езных музыкальных традиций, пришедших из предыдущего царствования.

Главная идея оперы, как и главная идея рококо — воспитание чувств. В исполнении совсем юных певцов она приобретала особенную силу, когда дети со всем совершенством преподавали урок изысканных чувств взрослым. Можно лишь представить, как глубоко было потрясение аудитории.

Заканчивая обсуждать и сравнивать вопросы кастинга, стоявшие перед создателями спектакля 1755 года и перед нами в 2016, нельзя не отметить, что многое в игре актеров нам удалось не только благодаря огромной работе Данилы Ведерникова, нашего постановщика, воспитанного фестивалем EARLYMUSIC, но и благодаря великолепным костюмам Ларисы Погорецкой. Они не только украсили собой действие оперы, но и помогли каждому актеру в создании нужного образа, в том, что нельзя объяснить словами. Хороший костюм дает дополнительные выразительные возможности актеру, быстрее, чем многие объяснения и тренировки помогает передать характер роли, ставит тело в нужное положение, добавляет куража на сцене.

Разговор о кастинге позволил затронуть и другие, показавшиеся интересными, сопутствующие аспекты. Теперь мы можем перейти к следующему вопросу наших критиков, поднятому в письменных и устных рецензиях на наш спектакль.

Это вопрос комфорта современной публики.

— *Так ли нужны историческая фонетика и затянутость четырехчасовой постановки?*

Вопрос о необходимости исторической фонетики не имеет ответа, как и вопрос о жильных струнах, барочных смычках и старинных инструментах, о многообразии темпериаций, барочных жестах и прочем. Все это обречено быть поначалу непонятым широкой публикой, не замеченным ею или же раздражающим ее. Но музыканты порой выбирают подобный путь, не пугаясь пойти поперёк мейнстрима и оказаться в аутсайдерах, руководствуясь мыслью, что все эти детали неразрывно связаны с замыслом автора.

Есть два типа исполнителей: те, которые стремятся выразить себя через музыкальное произведение, и те, которые все-таки стремятся выразить в первую очередь автора. Исполнительское искусство всегда связано с исследованием души человека. В конечном итоге ловкие движения пальцев или голоса, поражающие слушателей, — это спорт, или цирк, что, конечно, тоже вполне достойно уважения. Но музыка — она не о движениях пальцев или голоса, пусть и самых ловких, она о движениях души, о движениях чувств в нашем сердце. Есть выдающиеся исполнители, способные передать слушателям тончайшие нюансы этих движений, глубоко тронуть сердца. Их интерпретации становятся классическими, эталонными. При этом они относятся к первому типу исполнителей, стремящихся выразить себя, а не композитора. Яркий пример этому Гленн Гүльд, исполняющий И. С. Баха. Музыканты второго типа осознают, что как бы ни трогало исполнение Гленна Гүльда, это далеко не Бах, хотя бы потому, что клавесин, для которого писал Бах, по своей эмоциональной природе имеет мало общего с фортепиано. Можно сказать, что два этих инструмента содержат в себе две различные эмоциональные палитры. Так, например, нюанс *dolce* (нежно) на клавесине и на фортепиано принципи-

ально различны из-за разного механизма звукоизвлечения. На клавесине плектр щиплет струну, как на арфе или лютне, а в фортепиано звук извлекается ударом по струне покрытого войлоком молоточка. Поэтому у этих двух инструментов туше и все штрихи, создающие тот или иной характер музыкальной фразы, ничем не похожи, будь то легато, стаккато, пиано или форте. Таким образом только качественная реконструкция приближает нас к замыслу автора: найдя ответ на вопрос, какими средствами и как он пользовался, появляется шанс понять, чего он хотел ими достичь. Это же относится и к балету, и к театру.

Подобный ход мысли приводит нас к пониманию необходимости изучения русского языка, который был характерен для времени Сумарокова, в том числе к использованию исторической фонетики. Этим же подходом объясняется специфика работы над русскими речитативами, которых просто не существовало до «Цефала и Прокрис». Конечно, в их изучении надо опираться на особенности русской декламации (по сравнению с итальянской и французской), сформированной отечественной театральной традицией от Симеона Полоцкого до Сумароковских высоких трагедий «Хорева» и «Семиры». Этот опыт необходимо наработать, потому что только опираясь на него, возможно понять, как Сумароков и Арайя работали над музыкальным звучанием слова в речитативах, и как — в ариях. Тогда начинает проявляться удивительная пропорция в чередовании речитативов и арий. Необычно в ней то, что речитативы в этой опере не являются коридорами, по которым действие быстро бежит к следующему залу — арии. Здесь в речитативах и ариях слово живет по разным законам, достигая максимальной выразительности, красоты и глубины, часто, именно в речитативе. Он становится центром драматического действия, а ария даёт публике необходимый выход эмоций. Так кульминация оперы - смерть Прокрис — речитатив, а не ария. А следующая виртуозная ария Цефала, кульминация отчаяния — это выброс эмоций. В речитативах художественная глубина достигается через интонирование и произнесение русского слова. Оно становится центром развития драматургии. «Цефал и Прокрис», действительно, является величественным памятником русскому языку, воздвигнутым Елизаветой Петровной. Это не итальянская опера seria на русском языке, но первая русская опера. Сумароков не мог не осознавать, что соединив итальянскую оперу seria и русский драматический театр, он создал новый жанр. Несмотря на фантастическое творческое взаимопонимание с Арайя, он попытался утвердить и развить его в следующей русской опере "Альцеста", сочиненной вместе с Раупахом.

При таком значении речитативов опера по своему внутреннему времени становится подобной прогулке по большому царскому саду, где необходимы масштаб и пространство, позволяющие все рассмотреть не спеша, всем насладиться сполна. Даже не длина оперы, которая занимает вместе с балетами более четырех часов чистой музыки, а этот внутренний объем, созданный щедрым отношением ко времени в каждой мизансцене, будь то речитатив или ария, особенно раздражителен для современного клипового сознания. Но в нем-то и есть вся ценность и его никак нельзя менять. Однако у современного человека есть опыт, который может помочь. Многие воцерковленные люди вспомнят, как трудно бывало первые годы отстоять полную службу, пока смысл ее не становился понятен до деталей. Кто-то вспомнит свои первые походы в музей и связанную с ними усталость. В детстве процесс обучения чтению бывает очень труден. По сравнению с этими примерами необходимое усилие со стороны публики для вос-

приятия такой оперы как "Цефал и Прокрис", совсем невелико, но результатом его может быть настоящее счастье.

Ни одного вопроса критики не было о балете. Но о нем нельзя не сказать.

Все три акта оперы завершаются балетами, что придаёт каждому законченность и некоторую самостоятельность. Получается, что опера сложена как бы из трех новелл, которые можно озаглавить: «Свадьба», «Аврора», «Прокрис». Балетные партитуры или какие-то хореографические указания, хотя бы название музыкальных произведений для этих балетов нам не известны. Есть только сюжеты, прописанные в либретто. Наиболее вероятными авторами музыки видятся Доменико Далолио или Луиджи Мадонис, ближайшие сподвижники Франческо Арайя. Известно, что сам Арайя балетов не писал. Однако для музыки балета к Акту I мы взяли его композицию, вторую часть из увертюры к его опере «Притворный Нин или узнанная Семирамида» в память о первой опере seria сочиненной в Санкт-Петербурге 280 лет назад в 1736 году. Музыка к балетам Акта II и Акта III, а также скрипичная интерлюдия, с которой начинается Акт II принадлежат Доменико Далолио. Балеты в опере были поставлены Клаусом Абромайтом и исполнены небольшим танцевальным ансамблем «Барочный балет Анджолини» под его управлением и с его участием. В пантомиме, включенной в последний балет, роль Орфея сыграл Данила Ведерников, постановщик всего спектакля. Танцоры «Барочного балета Анджолини» - Константин Чувашев, Камиль Нурлыгаянов, Полина Артемьева и Екатерина Барашева. «Барочный балет Анджолини» был создан фестивалем EARLYMUSIC в 2007 году, когда мы готовили к постановке оперу гамбургского композитора Иоганна Маттезона «Борис Годунов» (1710 год). Эта опера стала первой Российской барочной постановкой.

Очень важный, но никем не поднятый вопрос, о выборе сюжета.

Один из друзей филологов – Антон Демин, научный сотрудник отдела русской литературы XVIII века в Пушкинском доме - даже провел интереснейшее исследование о Кефале и Прокриде в мировой истории оперы, рассказав много интересного, чего мы не знали. Во всех случаях своего использования в операх этот греческий миф имел отношение к какому-либо бракосочетанию и служил предупреждением молодым об изменах и ревности в браке. Так же как в опере, этот сюжет был невероятно популярен и в истории живописи. Очевидно, что опера Арайи и Сумарокова – единственная, не созданная под бракосочетание. К тому же из сюжета изъяты все пикантности. Нет измены Цефала с Авророй, нет любовной связи Прокрис с Миносом, нет переодевшегося Цефала, под чужим видом соблазняющего Прокрис. Всего этого нет категорически, так, что всякий, имеющий какие-то ассоциации в связи с этим сюжетом, видит, что они определенно не подходят к нашей истории.

Отсюда и вопрос:

Зачем было брать всем известный сюжет и демонстративно полностью его переделывать под смыслы, которые в нем не очевидны? Почему нельзя было придумать свою сказку (Руслан и Людмила) или не поменять под свои задачи менее популярный миф? И что это, новая история, но с известными именами или старый миф, но прочитанный под новым углом?

Уже говорилось о послании Елизаветы Петровны, которое содержит опера. Повторим его. Ни власть, ни богатство, ни взаимная любовь с сопутствующими ей молодостью и красотой – то, к чему стремится весь мир, не могут спасти человека от гибели, укрыть от людской зависти и злобы, от ударов злого рока. Через фигуру умолчания, слушатель подводится к мысли, которую должен открыть самостоятельно – спасение есть, но его нужно искать не в том, в чем обычно мы все хотим его обрести. Эта мысль Елизаветы Петровны – субстрат ее жизненного опыта – так хорошо воплощенная Сумароковым и Арайя, является глубоко христианской по своей сути. Она и изложена должна быть в соответствующей форме. Несмотря на прекрасно придуманные Сумароковым «Семиру» и «Хорев», идея новой сказки не показалась достаточной для сюжета первой русской оперы. Античный миф, измененный с учетом христианской морали, более соответствовал значимости события. Христианизация всем известного мифа, не нарушившая его эстетической ценности, показывала русский двор как просвещенного преемника античных культурных традиций. С другой стороны, ставила православную царицу выше других христианских монархов, которые слишком заигрывались с бесстыдным язычеством в интерпретациях этого мифа в своих, прежде написанных операх. Одним словом, получалось, что мы хоть и пришли к жанру оперы позже других, но пришли как старший, чтобы произвести среди других культурных наций работу над ошибками в понимании нашего общего античного наследия. Думаю, выбор сюжета был продиктован подобными резонами.

*Вопрос, который больше всего волновал нас самих – это **вопрос стиля**. К сожалению, никто из критиков не догадался его поднять, хотя он и должен был стать главным в оценке нашей работы.*

Сравнивая музыку Франческо Арайя, сочиненную им до приезда в Россию, и позже, при дворе Анны Иоанновны, с «Цефалом», созданным во второй половине царствования Елизаветы Петровны, мы рассматривали соотношение старого барокко и нового рококо. В работе над прочтением либретто, над музыкальными интерпретациями, над пластическими решениями, от репетиции к репетиции мы всегда стремились отыскать те приемы, которые соответствовали новому стилю и исполнить их согласно новой эстетике.

Нет возможности хоть сколько-нибудь подробно углубиться в конкретизацию деталей такой работы, главным образом потому, что она практическая, а не теоретическая, то есть все надо показывать, а не описывать. Однако в этой статье мы много говорили о стиле, и есть то, о чем еще необходимо сказать, прежде чем закончить.

– Что такое стиль?

Когда мы сравниваем барокко Анны Иоанновны и начала царствования Елизаветы Петровны с рококо 50-х – 60-х годов, мы употребляем слово барокко в узком смысле – старая мода. В то же время мы используем слово барокко в самом широком временном и географическом значении от итальянского ренессанса до раннего венского или русского романтизма. Это большой и очень разнообразный период, он включает в себя и рококо, и французский классицизм XVII века, который мы часто называем французским барокко, несмотря на то, что сами французы употребляли это слово только как

ругательство в адрес итальянского искусства того времени. Такова многозначность и даже приблизительность понятия барокко в нашем современном языке. Это, впрочем, относится и к другим художественным стилям и хорошо отражает их интуитивность, отторгающую понятийную определенность. Проблема не в том, что имена не точны, но в том, что ясные на первый взгляд описания этих стилей, на проверку оказываются слишком не конкретны.

В современной российской культуре все еще значительную роль играет жанр устного анекдота, особенно популярный в советское время. Небольшие, придуманные истории, переходящие из уст в уста с некоторыми изменениями, в зависимости от таланта рассказчика, - пожалуй, самая яркая форма анонимного народного творчества в наши дни. Бывает, когда анекдотами смешат друг друга, рассказывая их один за другим целыми пачками. Но бывает, когда правильно подобранный анекдот выводит на свет, делает ясной какую-то мутную, запутанную жизненную ситуацию, в которой не разобраться. С помощью точного анекдота можно понять то, что понять невозможно.

Сходная ситуация с именами стилей. Они очерчивают явления, границы которых слишком условны, если вообще существуют. Они придуманы, чтобы помочь нам понять то, что понять очень трудно. Под пониманием здесь имеется ввиду постижение определенного строя чувств и соответствующий ему набор художественных приемов. Во многом, искусственное понятие стиля создает возможность говорить об эстетических ощущениях, в том числе воспитывать их. Ощущение стилистического соответствия позволяет нам отобрать и даже придумать те художественные приемы, которые уместны и необходимы, исключив те, которыми пусть художник и владеет в совершенстве, которые максимально выразительны и без промаха действуют на публику, но которые выходят за рамки этого соответствия.

Стиль нельзя определить логически ясной формулировкой. К примеру, я видел много попыток дать обобщающее определение тому, что такое рок-н-ролл или джаз, да все мимо. Но многие без усилия, мгновенно отличат их друг от друга.

Новый стиль приходит вместе с новым мироощущением нового поколения людей. Он неизбежно присущ жизни, даже если и не вполне осознан искусствами. Заблуждения историков в оценках поступков исторических персонажей часто связаны с отсутствием понимания духа времени, стремясь понять рациональные мотивы, они не учитывают стилистических различий своего времени и изучаемого.

Хорошей иллюстрацией ошибочных интерпретаций могут быть приведенные выше слова Якоба Штелина о естественности жестов. Никакого отношения к тому, что сегодня мы понимаем под естественностью жестов, его слова не имеют. Естественность рококо труднодостижима. Она требует значительно большей искусности по сравнению с барокко, потому что предполагает больше изгибов тела. Каждый может сам убедиться по ниже приведенным портретам: насколько легче принять положение целой фигуры Анны Иоанновны, включая положение пальцев и кистей рук, чем правильно повторить три линии погрудного портрета Елизаветы Петровны: разворота плеч; поворота и наклона головы относительно них; направления взгляда.

Как я уже сказал, сутью нашей работы над оперой «Цефал и Прокрис» была работа над стилем. В ее процессе мы попытались сформулировать некоторые отличия барокко и рококо. Этими высказываниями и закончим наш затянувшийся послепремьерный разговор.

О барокко и рококо.



Особенности двух стилей хорошо видны при сравнении двух гравюр: портрет Анны Иоанновны Христиана Альберта Вортмана (1740-е годы) наглядно демонстрирует стиль барокко, в то время как гравированный Евграфом Петровичем Чемесовым портрет Елизаветы Петровны – изысканный образец стиля рококо.

Барокко – это размышление о смерти и мимолетности жизни, рококо – размышление о мимолетности и изменчивости человеческих чувств.

Данила Ведерников.

Артисты эпохи барокко любили находить. Артисты эпохи рококо любили искать.

Клаус Абромайт.

Музыка барокко – это стихия, которая направляет и даже подчиняет музыкальную мысль. Рококо – мир индивидуальности. То, насколько будет интересным и чувственным разговор, зависит от собеседника-исполнителя.

Анна Бурцева.

Любое произведение барокко – это высказывание. Любое высказывание рококо – это вопрос.

Клаус Абромайт.

Рококо обживает прекрасные ландшафты, открытые нам эпохой барокко: сады становятся уютными, как интерьеры; комнаты благоухают, как цветники; чувства не теряют силы и многообразия, но преломляются тысячью оттенков; кругосветные путешествия сменяются изучением собственной души.

Андрей Пенюгин.

«Казацких поль заднестрский тать...» В этой строчке Ломоносова из оды «На взятие Хотина» для человека стиля рококо сочетание пяти согласных СТРСК в слове «заднестрский» - невозможная безвкусица, которая скребет ухо и выворачивает язык. Для человека барокко в таком сочетании звуков радостная сила и бодрость, как в мятой шторе на гравюре Вортмана.

Андрей Решетин.

Можно ли найти наиболее характерные элементы рококо в музыке? – Несомненно. Вот, например, знаменитая «линия красоты и грации», она весьма распространена и в музыке эпохи рококо.



Андрей Пенюгин.

Мы чувствуем разницу в музыке одних и тех же композиторов, когда они сочиняли для двора Елизаветы Петровны или для Малого двора в Ораниенбауме. В ораниенбаумском рококо не является главным ни свежесть нового мироощущения, принесенного новым стилем, ни блеск, ни великолепие и даже ни изысканность манер, но интимность и такая глубина чувств, когда уже невозможны лицемерие и всякая неправда.

Андрей Решетин.

Васильевский Остров. 7 Линия.

*22 февраля 2017 года, в день 80-летия Феликса Равдоникаса статья была дописана
и впервые прочитана на Первых Феликсоновских чтениях, организованных
Фестивалем EARLYMUSIC.*