

ЗВУК, ЖЕСТ И СЛОВО.

На пути к первой русской опере.

Андрей Решетин

Все, кто занимается русской музыкой XVIII века, понимают, какое уникальное сокровище представляют собой русские придворные оперы, созданные при дворах Анны Иоанновны, Елизаветы, Екатерины II. Особую часть этого наследия составляют оперы на русском языке, начиная от «Цефал и Прокрис» Франческо Арайи на либретто Сумарокова (1755 год), и до опер, либретто которых писала сама императрица Екатерина II. Однако, чтобы восстановить их, необходимо найти ответ на вопрос: как звучал русский язык в XVIII веке.

Мы оторваны от русской литературы XVIII века. Для абсолютного большинства русская литература начинается с Пушкина и Лермонтова. В культурной памяти не удержались принципиальные качества русского языка XVII–XVIII веков, без которых литература того времени утратила своё совершенство.

То же — с музыкой. Заменяв старое прочтение нот на новое, мы потеряли большую часть шедевров XVII–XVIII веков. Сами ноты не изменились, но они — та же латиница: прочти the Beatles как тхе биатлес, и уже никто не поймёт, что ты хотел сказать. Показательно, что репертуар главных российских оперных театров не включает ни одной оперы Монтеверди, Люлли, Генделя, Вивальди, Перселла, Телемана, Кавалли, Хассе, Порпоры, Паизиелло, Сарти, Арайи и многих других. Судить об Опере, жанре, вместившем в себя всю эпоху барокко, ставшим её самым ярким проявлением, лишь по Верди, Пуччини, Вагнеру, Мусоргскому или Бергу, как бы хороши они ни были — значит ничего не знать о ней. Тем, кто обманывает себя мыслями о прогрессе, утверждая, что лишь лучшее достойно их внимания, предоставим наслаждаться Делакруа, Репиным, Ренуаром, Кандинским, Мунком. Богатый мир, кто спорит. Но без Рембрандта, Тинторетто, Веласкеса, Дюрера, Леонардо, Джотто, Рублёва!

В русской музыкальной культуре XVIII века, переполненной исключительными шедеврами, известными, увы, лишь специалистам, главным белым пятном остаётся первая русская опера «Цефал и Прокрис». Её возрождение может стать наиболее значимым культурным событием в программе 2011 года, года России – Италии. Эта премьера сможет оставить след на столетие и не на одно. Но при условии, что работа будет сделана качественно.

Сегодня в России уже есть круг исполнителей, владеющих всеми тонкостями музыкального языка того времени, способных к самым изысканным интерпретациям в рамках той стилистики. Определённый опыт также наработан в изучении барочного танца и жеста. Это результат сотрудничества российских танцоров «Барочного балета Анджелини» и одного из лучших современных специалистов по барочному танцу, берлинца Клауса Абрамайта.

Основная проблема, без решения которой подобная постановка — лишь дорого стоящий китч, — звучание русского языка XVIII века. Здесь надо следовать тому же правилу, которому мы следуем, изучая музыкальный язык барокко: взгляд на исследуемый период должен быть не из современности, но из предшествующего периода. То есть, чтобы понять, как звучал язык Сумарокова, надо озвучить Антиоха Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова — предшественников и старших современников.

Изучив и исполнив музыку ближайшего петербургского окружения Арайи 30–50х годов, в первую очередь Луиджи Мадониса и Доменико Далолио, мы начали понимать, чем созданный ими петербургский стиль отличался от стилей других европейских дворов. Мы забыли этих родоначальников русской музыки, но в истории нашей культуры их имена сопоставимы с именами Доменико Трезини, Георга Маттарнови и Франческо Бартоломео Растрелли.

Звук жест и слово в барокко — это три элемента одного языка, неразрывно связанные. И даже если перед нами музицирует неподвижно сидящий клавесинист, его пальцы говорят, а каждая фигура музыкальной речи им мыслится как жест. Риторика — ключевое слово для работы с музыкальной фразой в барокко. Мелодия для этой музыки — не пение, не горизонталь. Это говорение, сотканное из законченных фигур-движений, слов. Литературное слово, в то же время, нельзя было представить без жеста и музыкального интонирования, пропевания. Со времён Шекспира стих мог быть паваной или гальярдой, достаточной для танца и без музыкального сопровождения. Жест предварял слово.

Лице свое скрывает день;

Поля покрыла мрачна ночь;

Взошла на горы черна тень,

Лучи от нас склонились прочь.

Открылась бездна звезд полна;

Звездам числа нет, бездне дна.

М. В. Ломоносов. «Вечернее размышление о Божием величестве...»

Попробуем читать, соблюдая это условие. Представим, что День, Ночь — имена собственные. Тень, Лучи — их атрибуты. Медленно закрывая ладонью лицо, продолжаем движение руки, чтобы открылся рот. Созданный нами персонаж, застывает в этой позе, начнем читать. Как будто простирая руки над миром, прочтем вторую строку — второй характер создан. Вытянутая вперед, вверх ладонью, рука медленно поднимается, как бы увлекая за собой на распрямленных указательном и среднем пальцах висящую невидимую бесконечную ткань — это тень, закрывшая высокие горы. Ладонь разворачивается, как бы устав, пальцы бессильно поникают, руки медленно теряют силу, поникает голова, плечи, всё умерло, оставлено, ушло — четвёртая строка. И вдруг... Только взгляд, вверх и вокруг, голова лёгким движением лишь чуть ему вторит... Перед нами разворачивается барочный театр!

Сделав несколько пазов, начав с указания на себя и затем описав всё пространство мира или сцены, за четыре строчки стиха мы прожили целую жизнь и пришли к концу. И в этот момент происходит чудо. Оно происходит не через слово, но в форме театрального действия: мы рождаемся в нечто значительно большее, чем мир, уже обжитый нами. И это уже не действие, но недействие — тот самый взгляд вверх и вокруг. Подобное восприятие было общедоступным. «В странах Европы почти нет молодых людей, которых не обучали бы с детства театральной декламации как составной части хорошего воспитания», Луиджи Риккони, «Реформация театра», 1743 год, с посвящением Елизавете Петровне.

В XVIII веке слово было более значимым, чем предложение. Оно, как открытое окно, позволяло увидеть многое. Предложение перевесило слово по значению тогда же, когда мелодия превратилась в горизонталь, это один и тот же процесс. В музыке подобная мутация привела к исчезновению иерархии между нотами. Вместо главных, менее важных и совсем неважных нот, все они стали равно значимыми. «Свобода, равенство, братство». Эта идея равенства была подкреплена новой конструкцией музыкальных инструментов. В результате, из музыки исчезли вдох и выдох, сила и слабость. Верхний голос стал более важен, чем бас, а ритм, как движение тела, к которому и толкало восприятие музыки от баса, превратился в счёт и засел в голове. «У чёрных есть чувство ритма, у белых — чувство вины» (Гребенщиков). Вот последствие перемен, случившихся в культурном пространстве, созданном Французской революцией. (Или подготовивших её?!)

Читая поэзию русского XVIII века аутентично, «от слова», непонятному *тхе beatлес* возвращается смысл - *the Beatles!*

Очевидно, что звучание поэзии и музыки строилось на одних принципах. Но как произносились сами звуки, какой была фонетика русского литературного языка. Ответив на эти вопросы, можно будет уже братья и за Кантемира с Ломоносовым, и за Сумарокова и первую русскую оперу, и за оперы Екатерины Великой.

Исследования Михаила Викторовича Панова (1920–2001), выдающегося московского филолога, тонкого и глубокого знатока русского языка, дают нам такую возможность. Его книга «История русского литературного произношения XVIII–XX веков» может стать основой для начала сценической практики. Ценными в ней являются не только фонетические замечания, но методы, которыми они добыты, например, сопоставление рифм.

В высоком стиле окали. После твёрдых согласных «о» произносилось в безударных слогах как [о]. Это правило становится ясно, например, из следующего сумароковского комического фрагмента:

«Стихотворецъ: Надобна была мнѣ рифма къ слову небо. Целья три часа бился я надъ нею, и такъ жестоко потѣлъ, что на конецъ со всѣмъ обезсилѣлъ, обезпамятѣлъ, и упалъ.

Медикъ: Это съ риѳмотворцами не рѣдко случается...

Стихотворецъ: Приснилось мнѣ, будто я сынъ Тартара и Земли, и что я лежа подъ Етною ворочаюсь, и не могу выдраться, и будто мнѣ Юпитеръ приговариваетъ: не трогай неба, не трогай неба.»

Для Сумарокова *небо – хлеба* или *небо – Феба* не рифмы. Сумароков, правда, рифму свою нашёл.

Павлинь мой чванится; и думает павлинь,

Что едакой великой господинъ, на свѣтъ он одинъ:

И туловище все, все гордостью жеребо,

Не только хвостъ ево; и смотрит только въ небо.

Итак, в поэтической речи категорически окали. И всё же, Панов находит в текстах Сумарокова исключения: *похачочу, стреказа, бошмаки, выранилъ перо, но вырони о мнѣ одну хотъ каплю слезъ; кареты, но в коретѣ*. Этому факту Панов даёт красивое объяснение: в рифме, где внимание Сумарокова обострено, он был высоко требователен к правильному произнесению, а в бытовой речи не различал подмены. Бытовое произношение проникало в высокий стиль, несмотря на табу и в этом были особая выразительность и красота.

Чтобы понять динамизм и напряжённость существования двух языковых систем, надо знать, что к началу XVIII века, было два языка, повсеместно использовавшихся русскими: церковно-славянский и русский бытовой. Высокий стиль был, что естественно, очень близок высокоорганизованному церковно-славянскому, но жизненную силу он черпал в анархической бытовой речи. Если, например, в тексте стоит *корова*, в звучании пропеваются оба гласных [о], но ударный дольше. Получается особая, высоко поэтическая *корова*. *Карова*, заметь мы её в художественном тексте, пелась бы только в звуке [о], первый звук [а] мог звучать почти как [о], но так коротко, как лёгкий выдох. Внимание, в то время обострённое к деталям слова, фиксировало, что это не чистый [о], но с примесью [а], и обозначало на письме этот дополнительный ингредиент. Это не была современная [карова], где первый звук [а] очень ясный, всё слово быстрое, так как ударный гласный мы образуем только за счёт силы, не используя возможность удлинения. В XVIII веке внимательное ухо могло уловить и другое звучание, которое фиксировалось бы в написании *керова*, когда [о] ближе к [э], или его почти нет. Цель правописания XVIII века – ловить фонетику:

язык нарисованный стремился быть как можно ближе к языку звучащему, следовать ему, открывать его тайны. Сейчас, в эпоху стандартизации, мы лишились искусства внимательного подхода к рисованию слова, ведь любое зафиксированное нами наблюдение всё равно будет восприниматься как грамматическая ошибка. Поэтому сегодня наш звучащий язык лишь следует тому, что мы видим, зрительное глубоко вторглось в слышимый мир. Вот почему так смешно читать в текстах XVIII века слова типа камор-юнкор. Но если для начала произнести его несколько раз, пряча [о], чтобы ухо привыкло, а потом и с откровенным [о], любясь им, мы сможем ощутить, насколько оба эти произношения XVIII века красивее и выразительнее современного, состоящего из одних колдобин варианта камер-юнкер.

Обострённое ощущение разных возможностей произнесения слова предполагает, что литературный язык обязательно должен звучать. В XVIII веке не могли и представить, что поэзию можно читать не вслух.

Но вернёмся к Михаилу Викторовичу Панову. Он пишет, что во всех безударных слогах после мягких согласных гласные [а, о, э,] могли заменяться на [э], что отражалось и в написании. *Шеры* вместо *шоры* или *тяжелый*. Звук [и] вместо [е] появляется в безударных окончаниях глаголов первого спряжения: *колит, лелеит, заикаится*; в прошедшем времени: *свидился со мной*; в уменьшительных суффиксах: *дружочик, немножичко, малинькой*. Иногда буква *е* произносилась как [j]:

«Я и вчера была: там место уединенно;

Ты можешь зреть меня и тамо несумненно.»

Сумароков.

Описывая употребление [io] = ё Панов цитирует Шишкова, оппонента Карамзина. «Подумайте, ежели мы в похвальной предъ собраніемъ произносимой речи вмѣсто: Сеѣ великій Петръ покоится во гробѣ, станемъ говорить: Се великий Піотръ покоится во гробѣ!.. Я знаю, что мы въ разговорахъ говоримъ: Эй Иван, Піотръ, подите сюда! но прилично ли такимъ образомъ произносить въ важномъ слогѣ?» Или ещё: «На что приневоливает меня сочинитель говорить по мужицки моіо? Кто произнесетъ такимъ образомъ? Никто. Всякий скажет, или послѣдую письменному языку (которому наиболѣе послѣдовать должно) мое, или послѣдую произношению маіо, почтожь он учит меня тому, на что и сам не согласится?» Из этого примера видно, что многообразие не предполагает вседозволенности!

В результате получается:

[л'ицэ својэ скрывајит д'эн'

пол'а покры'ла мрач'на ноч']

Панов убедительно доказывает, что буква ѣ произносилась как дифтонг [ie]. Сегодня, когда мы произносим «все» не рублено, а чуть-чуть нараспев, можно почувствовать двойную мягкость этого дифтонга. Заглавная буква Е, введённая Тредиаковским в середине слов, по звучанию равна ѣ, это тот же дифтонг. Попытка закрепить таким образом уходящую, отмирающую звуковую реальность, которую он считал важной, можно сравнить с тщательным выписыванием Иоганном Себастьяном Бахом всех своих украшений. Гениальный учитель, он понимал, что поколение его детей уже не будет произносить барочную орнаментку так, как он.

Звонко-глухой парой были не буквы г — к, но г — х. Звук [g] присутствовал в речи, но не в старых церковно-славянских словах (например, глаз [глаз]). Для него не было своей буквы. Точнее, дискуссия шла, предлагались варианты, но они не закрепились. В старых словах звучал h или y: Господь, благо, благодарю, государь, государство. Но вот гусь — уже с [g]. В русском переводе

припева песенки из итальянской комедии oh, ah читаем огь, агь. В современном русском лишь одно слово мы произносим правильно, с точки зрения высокого стиля XVIII века – это слово *Бог*.

Генварь, в современном прочтении ужасен на слух, но [һен- варь] и с беззвучным һ, и с небольшой огласовкой первой фонемы очевидно красивее и естественнее, чем наш *январь*. Встречалось и ещё одно произношение этой буквы, на него указывает такая рифма XVIII века: *помог — рок*.

Сонорные согласные, продолжает Панов, на конце слов оглушались: *рубль* [рупль], *храбр* [храпр] и так далее. Панов замечает, что оглушение шумных согласных перед [р], [л], [л'] и др. – следствие глухости самих сонорных. То есть, слово *бездн* могло читаться и как [б'эзн], и как [б'эст], и как [б'эс]. В таком произношении становится понятным звучание державинского:

Хаоса бытность довременну

Из бездн ты вечности воззвал.

Сумароков рифмует: *недр — Петр, ветр — Федр*; Ломоносов: *Петр — щедр*. У Петра I в бумагах *пороснь* (порознь). *Храпр, допр, щетр. Кисл, росл, подл* [потл] — все почти без л. *Ушиб, принес — [л]* вообще растворился.

Забвенно место, где был кедр

И буйный презирал он ветр!

Этот сумароковский стих даёт понять, как читать ломоносовский: *Как кедр меж низкими древами*. А вот, как у А.С.Пушкина: *Её изнеженные пальцы не знали игл*. В современном произношении звук этих игл, как удар тупым предметом в живот, как гримаса, будто Пушкину вдруг слух отказал! Но в произношении XVIII века всё становится на свои места.

По поводу прочтения [ү] и [г] есть чудесное стихотворение Ломоносова:

*Драгие ангелы, пригожие богини,
Бегущие всегда от гадкия гордыни,
Пугливы голуби из мягкого гнезда,
Угодность с негою, огромные чертоги,
Недуги наглые и гнусные остроги,
Богатство, нагота, слуги и господа.
Угрюмы взглядами, игрени, пеги, смуглы,
Багровые глаза, продолговаты, круглы,
И кто горазд гадать и лгать, да не мигать,
Играть, гулять, рыгать и ногти огрызать,
Ногаи, болгары, гуроны, геты, гунны,
Тугие головы, о иготи чугуны,
Гневливые враги и гладкословный друг,
Толпыги, щеголи, когда вам есть досуг.
От вас совета жду, я вам даю на волю:*

Скажите, где быть га и где стоять глаголю?

Сумароков же указывал: «Г во Славенскихъ речѣніяхъ произносится как Латинское **h**, а во простонародныхъ как Латинское **g**... Вы это скоро познаете, слыша и церковное служеніе и простонародныя рѣчи».

Можно ли вернуть звучание русского языка XVIII века, если носителей его не осталось в живых? Ответ очевиден — нет. Однако, если вопреки очевидности, мы всё-таки встанем на этот путь, первые результаты, радующие и обнадеживающие, не заставят себя ждать. Путь аутентичного восстановления окажется единственно возможным, а первоначальный вопрос — риторическим.

Санкт-Петербург, 2010 год.